

# CONTRAPONTO

Baseado na

Prática do Século XVIII

---

TERCEIRA EDIÇÃO

---

KENT KENNAN

Traduzido por Ricardo Mazzini Bordini, editado por Hugo L. Ribeiro.

Kennan, Kent Weeler. 1987. *Counterpoint: Based on Eighteenth-Century Practice*. 3a ed. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

1º edição - 2008

---

## SUMÁRIO

---



## INTRODUÇÃO

Baseado na teoria de que quem quer que embarque no estudo do contraponto deve conhecer algo sobre a história desta disciplina e sobre as várias abordagens ao seu ensino através dos anos, um breve comentário sobre o assunto é oferecido aqui.

### PERSPECTIVA HISTÓRICA

Desde que a música utilizou linhas ou vozes independentes, os compositores e teóricos preocuparam-se com os princípios envolvidos em colocar uma voz contra a outra efetivamente. Um dos primeiros tratados sobre o assunto – e provavelmente o mais conhecido – está contido no *Gradus ad Parnassum (Degraus para o Parnassus)* de Johann Joseph Fux (1660-1741), o qual foi publicado em 1725. Na realidade, o livro foi pensado por seu autor com um texto de *composição*, e incluía material sobre intervalos, escalas, fuga, e várias tendências estilísticas dos dias de Fux. Mas a maior porção era devotada à lições básicas de contraponto, e esta seção está, felizmente, disponível numa tradução de Alfred Mann intitulada *The Study of Counterpoint*. (Mann também escreveu artigos iluminantes sobre o estudo de contraponto de Haydn e Beethoven.) Sobre o *Gradus*, Ernest Newman diz: “Direta ou indiretamente, ele é o fundamento de praticamente todos os métodos de ensino do contraponto durante os últimos duzentos anos.” Escrito originalmente em Latim e então traduzido em muitas línguas, ele está na forma de um diálogo entre o professor, Aloysius (pretendido por Fux para representar Palestrina), e Josephus, o aluno que deseja aprender composição. Sabemos que Mozart usou-o tanto como aluno quanto como professor; que Haydn e Albrechtsberger absorveram seus conteúdos, assim como fez seu aluno de contraponto, Beethoven; e que muitos dos compositores salientes do século XIX estudaram contraponto de acordo com os princípios de Fux, conforme transmitidos por Albrechtsberger e Cherubini, entre outros.

Infelizmente, a contribuição monumental de J. S. Bach e outros mestres Barrocos foi largamente ignorada pelos professores daquela era. Assim existe uma curiosa situação na qual um sistema de instrução de contraponto amplamente aceito como o único autêntico que persistiu mesmo tendo falhado em levar em conta a importante música contrapontística de um século inteiro anterior.

### CONTRAPONTO “ESTRITO” VERSUS “LIVRE”

Embora não haja concordância universal quanto ao significado exato destes termos, “contraponto estrito” normalmente refere-se a uma abordagem essencialmente como a de Fux: há um *cantus firmus* (voz fixa) em semibreves, contra o qual outra voz é escrita, usando uma das várias “espécies” (nota contra nota, duas notas contra a nota dada, e assim por diante). Os exercícios básicos não pretendem envolver um pulso métrico, e implicações harmônicas não apresentadas. A ênfase está mais nos intervalos verticais e no movimento da voz adicionada em relação ao *cantus firmus*; sobre ambos estes aspectos há restrições severas. Alguns professores retêm a abordagem modal, à la Fux, enquanto outros descartam-na em

favor do sistema “maior-menor”. Pode haver ou não um estudo do contraponto do século XVI.

Como regra, o “contraponto livre” é baseado nos modelos instrumentais do século XVIII e conseqüentemente não está concernido com aquelas restrições que aplicam-se especificamente ao estilo do século XVI. Ele geralmente faz uso de exercícios nas espécies – mas geralmente de uma maneira modificada que envolve um senso de metro e implicações harmônicas (como neste livro).

Os primórdios do conceito de contraponto livre podem ser rastreados no passado até os escritos de Johann Philipp Kirnberger (1721-1783). Embora esta abordagem tenha ganho adesões (tais como Jadassohn, Riemann, e Kurth), o ensino de fato daquela maneira não tornou-se difundido até o final do século XIX.

Os contrapontos estrito e livre coexistem desde há muito e provavelmente continuarão – uma situação que reflete a divergência de opiniões acerca de seus respectivos méritos entre os teóricos. Argumentos persuasivos em favor de cada um podem ser adiantados.

## O CONTRAPONTO CONFORME ENSINADO NA BASE DE NORMAS ESTILÍSTICAS

Os<sup>1</sup> termos “estrito” e “livre” não são geralmente usados para rotular cursos de contraponto. O procedimento usual é lista-los como “Contraponto do Século XVI” ou como “Contraponto do Século XVIII.” Enquanto o primeiro é normalmente ensinado à moda do “estrito,” o outro pode usar aquela abordagem ou uma mais livre.

Pelo fato de que estes dois períodos diferem em espírito, construção técnica, e (geralmente) no uso de texto, eles necessitam de cursos diferentes, ou ao menos partes separadas do mesmo curso. Uma tentativa de fundi-los em um estilo composto somente irá produzir um resultado sintético que não tem contrapartida na música real.

O presente volume trata inteiramente do contraponto do século XVIII (“Barroco” ou “estilo de Bach”), e principalmente com música instrumental. A abordagem é “livre.” É importante entender desde o início que os princípios básicos do contraponto do século XVIII realmente aplicam-se num sentido amplo à música contrapontística – e mesmo muita música homofônica – até aos dias de Brahms. Isto é, à despeito das muitas mudanças e inovações estilísticas na música durante os trezentos anos passados ou mais, a abordagem fundamental à polifonia permaneceu mais ou menos constante até o final do século XIX. Nesta época, o impressionismo, o dodecafonismo, e outras tendências trouxeram muitas mudanças importantes para as técnicas musicais. O ponto tratado aqui é que ao estudar o assim chamado contraponto no estilo de Bach não estamos limitando o nosso interesse na música de Bach ou mesmo na música do século XVIII; mais do que isso, estamos concentrando-nos em modelos daquele período porque eles propiciam os exemplos mais claros de uma técnica contrapontística que perpassa a música de três séculos.

## A NATUREZA DO CONTRAPONTO

No processo de explicar o significado do termo contraponto ao seu aluno Josephus, o Aloysius de Fux diz, “É necessário que você saiba que em tempos anteriores, ao invés das

<sup>1</sup>O caso da abordagem estilística é belamente apresentado pelo Professor Glen Haydon na sua introdução ao *Counterpoint, The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century* de Jepesson: “Mais e mais, músicos zelosos tem compreendido que não se pode ensinar contraponto ‘em geral’ sem encetar controvérsias infundáveis sobre o que é permissível ou não.” Também, o livro de Jepesson (à despeito de seu título) inclui um “Esboço Histórico da Teoria Contrapontística” que comenta extensivamente o contraponto no “estilo de Bach” e dá excelentes explanações da relação entre este e o contraponto no “estilo de Palestrina,” em termos de estrutura musical, perspectiva histórica, e abordagem pedagógica.

nossas notas modernas, pontos ou sinais eram usados. Assim, costumava-se chamar uma composição na qual um ponto era colocado contra ou oposto a outro, ‘contraponto’.” Como uma técnica, isto pode ser definido como a arte de combinar duas ou mais linhas melódicas de maneira musicalmente satisfatória. Inclusa nesta definição está a suposição de que cada linha seja boa por si mesma; e a frase “de maneira musicalmente satisfatória” implica entre outras coisas que as linhas serão independentes mas coordenadas em sentido.

Enquanto o contraponto do século XVIII põe considerável ênfase no aspecto linear ou horizontal da música, ele também está muito preocupado com a combinação vertical dos sons; isto é, as linhas ouvidas juntas devem delinear progressões harmônicas bem definidas e fortes. Conforme Oldroyd coloca em seu livro *The Technique and Spirit of Fugue*, “O contraponto é o vôo da tecelagem melódica entre uma harmonia e outra.” E R. O. Morris, no seu *Foundations of Practical Harmony and Counterpoint*, sumaria a relação vertical-horizontal claramente: “A harmonia e o Contraponto não são duas coisas diferentes mas meramente duas maneiras diferentes de considerar a mesma coisa.”



## Capítulo 2

# A LINHA MELÓDICA SIMPLES

## CONTORNO MELÓDICO

Já que o contraponto concerne com o caráter de linhas individuais bem como com os princípios envolvidos na combinação de duas ou mais delas, nossa primeira consideração será com as qualidades que fazem uma boa linha melódica. Entre as mais importantes destas está um senso de direção e um ponto de clímax, ambos contribuindo para um contorno melódico interessante e bem definido. (Outras relacionam tal matéria com um equilíbrio agradável entre movimento conjunto e disjunto e entre movimento ascendente e descendente.) Devido as muitas diferentes possibilidades para o contorno melódico, é impraticável tentar uma catalogação completa delas; mas certos tipos abrangentes serão mencionados a seguir.

O mais comum é aquele em que a linha ascende ao ponto mais agudo e então descende. No Exemplo 1a o ponto culminante está a cerca de um terço da caminho percorrido, em 1b ligeiramente além do ponto médio, e em 1c perto do final. A colocação dele em algum lugar da segunda metade é a disposição mais usual, já que permite um senso de desenvolvimento até o ponto culminante e mantém o interesse mais efetivamente.

Exemplo 1a BACH: Passacaglia em Dó Menor



Exemplo 1b GOTTLIEB MUFFAT: Fuga em Sol Menor, para Órgão



Exemplo 1c BACH: C.B.T.<sup>1</sup>, 1 Livro II, Fuga 8



<sup>1</sup>Esta abreviatura é usada nos exemplos deste livro para referir-se ao *Cravo Bem Temperado* de Bach.

O padrão oposto, aquele que move-se descendentemente e então retorna para a área da altura original é mostrado no Exemplo 2.

Exemplo 2 BACH: Concerto para Dois Violinos



Este contorno (Exemplo 2) só é visto raramente, provavelmente porque um senso de clímax de altura é difícil de obter com ele. Entretanto, a ausência quase completa deste elemento nesta passagem contribui para a sua qualidade serenamente bela.

Se uma linha primeiro desce, e depois sobe para um ponto um pouco mais *alto* do que o do início, um claro senso de clímax de altura pode resultar (Exemplo 3).

Exemplo 3 HANDEL: *Judas Maccabeus* ("To Our Great God")



O tipo de curva que começa com o seu ponto mais baixo e termina com o seu mais alto é visto no Exemplo 4a, e o reverso dela no 4b. Ambos são relativamente infreqüentes.

Exemplo 4a BACH: Dueto em Fá (do *Clavier-Übung*, Parte III)



Exemplo 4b BACH: *A Arte da Fuga*, No. 8



O Exemplo 4b ilustra o fato de que um certo senso de clímax de altura pode ser obtido por um movimento basicamente *descendente* para um ponto *grave*, o reverso do procedimento mais freqüente; ao menos há um forte sentido de direção para o Ré grave e um senso de chegada ao destino desejado quando ele é alcançado.

Um sentido de clímax numa linha melódica certamente não é dependente da altura somente. Outros fatores como duração, nível de dinâmica, e disposição das notas dentro da melodia entram em consideração. Por exemplo, uma nota que, em termos de altura, não mereceria uma atenção particular pode ser tornada mais importante por meio de um valor mais longo (acento agógico) ou de um acento dinâmico, enquanto que uma altura relativamente aguda que seja tocada rapidamente pode não ter o efeito climático que ela teria se fosse sustentada. No caso em que um clímax de altura é desejado, é geralmente melhor evitar que a linha mova-se para o mesmo ponto alto ou o mesmo ponto baixo (qualquer que esteja envolvido) mais de uma vez. Algumas melodias envolvem um tipo de

padrão pivotante, no qual a linha centra-se em torno de uma nota ou área particular (a nota Ré no Exemplo 5a, e Dó no 5b).

Exemplo 5a BUXTEHUDE: Fuga em Sol



Exemplo 5b BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 2



Note, ainda assim, que em tais casos a natureza *intencional* do retorno à nota pivô é óbvia para o ouvido. A menos que um tal padrão claramente planejado seja aparente, um melodia que permanece voltando para as mesmas notas irá soar inutilmente repetitiva. Também para ser notado é o fato de que melodias de variedade pivotante geralmente contém, em adição às notas recorrentes, elementos que dão um senso de progressão e direção. Por exemplo, nos Exemplos 5a e 5b certas notas (indicadas por setas) formam linhas que movem-se por grau conjunto (progressões por *grau conjunto* [*step-progressions*]). Esta característica irá receber mais comentários na próxima seção.

## IMPORTÂNCIA RELATIVA DAS NOTAS

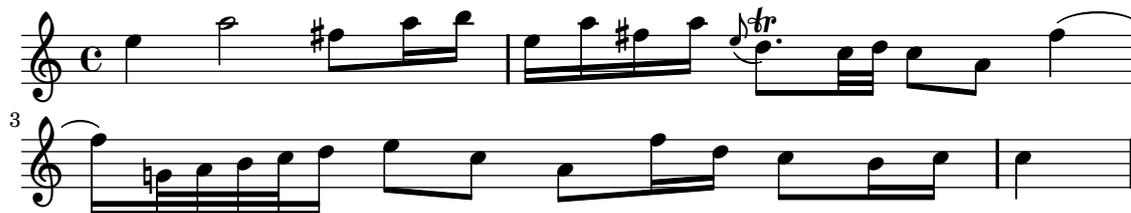
Em muitas melodias tonais certas notas são ouvidas como sendo mais importantes do que outras<sup>2</sup>. Isto pode ocorrer quando aquelas notas são: (1) a mais aguda ou mais grave em uma frase ou um segmento mais longo; (2) a primeira e/ou a última; (3) mais longa em valor; (4) repetida, seja imediatamente ou mais tarde; (5) numa posição métrica forte; (6) acentuadas dinamicamente; (7) harmônicas em oposição a não harmônicas; (8) numa progressão por grau conjunto. (Qualquer uma destas ou todas estas condições podem aplicar-se.)

As primeiras sete destas situações ou são discutidas em outras partes do livro ou são por si evidentes. Mas a última requer alguma explanação aqui. Uma progressão por grau conjunto é uma série de notas (geralmente) não adjacentes numa melodia que formam uma sucessão por grau conjunto; a forte relação melódica de uma segunda faz com que estas notas sejam ouvidas como uma linha mesmo que outras notas intervenham. Algumas melodias, como aquelas mostradas nos Exemplos 5b e 26, contém uma progressão por grau conjunto simples. Outras envolvem muitas que começam e terminam em diferentes pontos<sup>3</sup>. O Exemplo 6 mostra uma instância deste último tipo.

<sup>2</sup>Alguns sistemas teóricos referem-se a estas notas como alturas “básicas.” O rótulo foi evitado aqui porque decisões definitivas de quais notas são “básicas” são difíceis de alcançar, posto que muitos fatores envolvidos e elementos de julgamento subjetivo necessariamente entram em questão. Também, há *graus* de “basicidade,” e assim parece questionável falar de qualquer conjunto dado de notas como a forma básica de uma melodia.

<sup>3</sup>O *The Craft of Musical Composition* de Hindemith inclui exemplos nos quais até seis progressões por grau conjunto estão operando ao mesmo tempo.

## Exemplo 6 BACH: Sonata IV para Flauta e Cravo



Mais ilustrações da mesma situação podem ser vistas nos Exemplos 5a e 25. Obviamente, a presença de uma progressão por grau conjunto ajuda a dar um claro sentido de direção à linha melódica. Quando, como acontece raramente, há uma única progressão por grau conjunto que continua através da frase inteira como no Exemplo 7, ela delinea o esqueleto estrutural completo da frase.

Exemplo 7 HANDEL: *Messiah*

Mas como poucas melodias são assim construídas e como muitas contêm várias progressões por grau conjunto concorrentes, seria um erro concluir que o esqueleto estrutural pode normalmente ser deduzido simplesmente das progressões por grau conjunto. E certamente nós devemos lembrar que muitas melodias boas não fazem absolutamente uso da progressão por grau conjunto.

## IMPLICAÇÕES HARMÔNICAS

Muitas melodias do período Barroco sugerem um fundo harmônico de algum grau. Em certos casos (como no Exemplo 8), acordes completos esboçados dentro da linha tornam a harmonia implicada bem explícita. Mas note que mesmo em tais configurações harmônicas aparentes, elementos claramente lineares estão geralmente presentes; duas progressões por grau conjunto foram indicadas no Exemplo 8, e duas mais nas “vozes internas” poderiam ter sido mostradas.

Exemplo 8 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 15

Em outras melodias (Exemplos 9 e 12a), as implicações harmônicas são menos definidas. Às vezes elas são mesmo capazes de serem interpretadas de duas ou mais maneiras diferentes até que sejam claramente definidas pela presença de uma terceira voz. As três sucessões harmônicas listadas abaixo da música no Exemplo 9 ilustram este ponto.

Exemplo 9 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 1



O termo “ritmo harmônico” é comumente usado para descrever o padrão de mudança harmônica na música. Embora uma base harmônica seja provavelmente mais definida quando duas ou mais linhas estejam envolvidas, o ritmo harmônico é aparente mesmo numa linha melódica única que sugere um fundo cordal específico.

No estilo que estamos considerando, a tonalidade é invariavelmente estabelecida no próximo do início de uma melodia. Sujeitos de fugas e motivos de invenções quase sempre começam na nota da tônica ou da dominante, ocasionalmente na nota da sensível ou da supertônica como uma anacruse. A harmonia da tônica ocorrendo no *final* de um sujeito ou frase geralmente cai no tempo forte (o primeiro e terceiro num compasso de quatro tempos, o primeiro num compasso de dois ou três tempos).

## A LINHA COMPOSTA

O tipo de linha mostrada no Exemplo 10 (consistindo, em efeito, de duas ou mais linhas ouvidas alternadamente) ocorre freqüentemente em obras para instrumentos de cordas desacompanhadas, onde um senso de completude harmônica seria difícil de obter de outro modo. Tais linhas obviamente envolvem um contorno composto.

Exemplo 10 BACH: *Chaconne*



Se as três linhas implícitas nesta passagem fossem escritas como tais, elas pareceriam aproximadamente como isto:

Exemplo 11



## EXTENSÃO

Como uma regra geral, as melodias dos séculos XVII e XVIII tendem a permanecer dentro da extensão de uma 12a, e muitas são consideravelmente mais estreitas em âmbito. Sujeitos

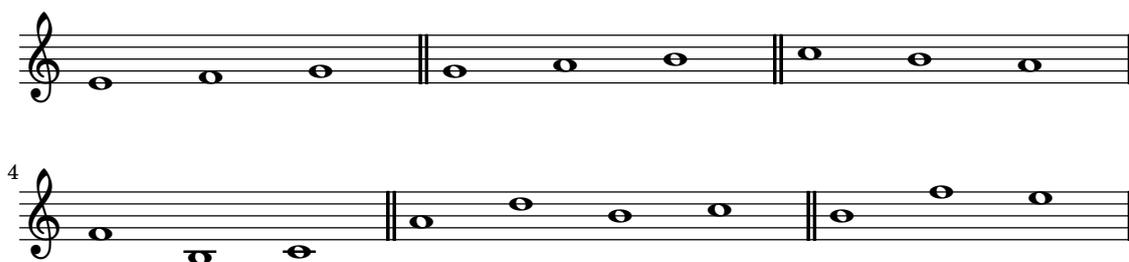
de fugas, em particular, muito freqüentemente confinam-se à extensão de uma oitava; daquelas no *Cravo Bem Temperado*, somente umas poucas envolvem extensões tão amplas quanto uma 10a, e nenhuma a excede. O Exemplo 12 mostra melodias com extensões estreitas e amplas, respectivamente – uma 5a em a e uma 11a em b.

Exemplo 12a BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 14



Entretanto, se abordadas como no Exemplo 14a, estas mesmas notas podem convenientemente mover-se na direção oposta daquela mostrada acima. Às vezes elas saltam para outras notas ativas, caso em que a tendência da primeira nota é renunciada ou sua resolução é assumida por outra voz. Em qualquer caso, a maneira da resolução deriva da tendência da *última* nota numa série de notas ativas (Exemplo 14b).

Exemplo 14



O segundo grau da escala é às vezes considerado ativo também, mas ele tem menos senso de empuxe gravitacional do que os quarto, sexto, ou sétimo graus. Sua tendência mais básica é descer para a nota da tônica, embora ele geralmente mova-se para cima para o terceiro grau da escala ao invés.

Em menor, a escala menor harmônica (Exemplo 15) é normalmente a base para as harmonias verticais implicadas neste estilo, de modo que o acorde de dominante seja maior, a subdominante, menor.

Exemplo 15



Nesta escala, as tendências dos graus ativos são as mesmas daquelas em maior, mesmo que diferentes relações intervalares estejam envolvidas nos dois casos; isto é, o quarto grau está um *tom inteiro* acima do terceiro e o sexto grau um *semitom* acima do quinto.

A escala menor *melódica* (Exemplo 16) é mais geralmente usada para melodias, para evitar a 2ª aumentada que ocorreria entre os graus 6 e 7 se ambos não fossem ou levantados ou deixados na sua forma “menor natural”.

Exemplo 16



Como uma regra muito geral, linhas ascendentes empregam a forma ascendente desta escala, linhas descendentes a forma descendente. Mas o fundo harmônico também tem uma parte importante na escolha de uma ou outra. Há ocasiões em que a forma ascendente deve

ser usada numa passagem descendente de modo a implicar o acorde (maior) de dominante (Exemplo 17a); e a forma descendente é às vezes vista numa passagem ascendente quando a subdominante (menor) está implicada (Exemplo 17b).

Exemplo 17a BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2



Exemplo 17b BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 4



É aparente, entretanto, que no caso de uma escala menor melódica a tendência normal dos sexto e sétimo graus levantados é para cima, e os sexto e sétimo graus abaixados, para baixo.

Em qualquer caso, o intervalo complicado e não vocal de uma 2ª aumentada que ocorre entre o sexto grau não alterado e o sétimo grau levantado (Lá bemol para Si natural em Dó menor) é geralmente evitado em linhas melódicas. As exceções são principalmente em passagens que delineiam um acorde de sétima diminuta (Exemplo 18).

Exemplo 18 BACH: *Invenções a Duas Partes No. 13*



Ocasionalmente a 2ª aumentada é intencionalmente destacada como um caráter característico recorrente numa passagem, como no Exemplo 19.

Em tais casos, a corroboração do intervalo incomum através da repetição (e imitação canônica no Exemplo 19) dá especial validade e preserva-o de soar meramente fortuito.

Diferente da 2ª aumentada, o intervalo de 7ª diminuta entre o sexto grau não alterado da escala e o sétimo grau levantado da oitava *abaixo* é inteiramente utilizável e é encontrado freqüentemente na música dos períodos Barroco e Clássico (veja o Exemplo 8a neste capítulo bem como os Exemplos 3 e 4 no Capítulo 17).

Exemplo 19 BACH: Dueto em Fá (do *Clavier-Übung*, Parte III)

2. Mesmo numa linha melódica simples certas notas podem ser ouvidas como não harmônicas para as harmonias implicadas e devem ser resolvidas. Como este ponto é muito mais provável de surgir como um problema em conexão com os exercícios a duas vozes que serão feitos mais adiante, uma discussão ulterior será reservada para o Capítulo 4.

3. Quando dois ou mais saltos são feitos na mesma direção, o ouvido interpreta todas as notas como pertencentes à mesma harmonia, assumindo que nenhuma delas seja claramente não harmônicas. Portanto, saltos consecutivos devem envolver somente notas que formam uma harmonia aceitável no estilo que está sendo usado. No idioma que estamos estudando, sucessões como as seguintes são geralmente excluídas por esta razão:

## Exemplo 20

Se, entretanto, a última nota em cada caso fosse ouvida como não harmônica e é então resolvida, muitas de tais sucessões tornar-se-iam utilizáveis. Revertendo-se a direção do segundo intervalo em cada uma das sucessões do Exemplo 20 iria torna-las todas aceitáveis, já que o senso de uma harmonia implícita envolvendo todas as três notas seria então cancelado.

4. Mesmo quando elas encaixam-se na mesma harmonia implícita, dois saltos amplos (digamos de uma sexta ou mais) na mesma direção devem ser evitados, já que eles tenderiam a levar a linha muito longe em uma direção muito abruptamente, e poderiam provocar uma falta de equilíbrio melódico (Exemplos 21a, b, c). Após um salto grande é geralmente melhor mudar a melodia para a direção oposta (Exemplos 21d, e).

## Exemplo 21



5. Como uma regra muito geral, um salto seguido por movimento em grau conjunto é preferível do que movimento por grau conjunto seguido por um salto (Exemplo 22).

Exemplo 22



Quanto mais rápido o movimento das notas envolvidas, e quanto maior o salto, mais censurável será a sucessão grau conjunto-salto. Ela [a sucessão censurável] tende a aparecer mais geralmente (no contraponto de estudantes) com o salto entre a última fração de um tempo e a primeira nota do próximo, como nos Exemplos 22b e d. Em valores de notas que se movem mais lentamente o resultado é ligeiramente melhor, embora ainda fraco, especialmente se o salto está sobre a barra de compasso, como no Exemplo 23a. A introdução súbita de um salto após o movimento por grau conjunto parece chamar a atenção para si mais naquele ponto, possivelmente porque normalmente há uma mudança harmônica lá. Quando o salto é de um tempo forte para um tempo fraco, como nos Exemplos 23b e c, o resultado é provavelmente mais aceitável.

Exemplo 23



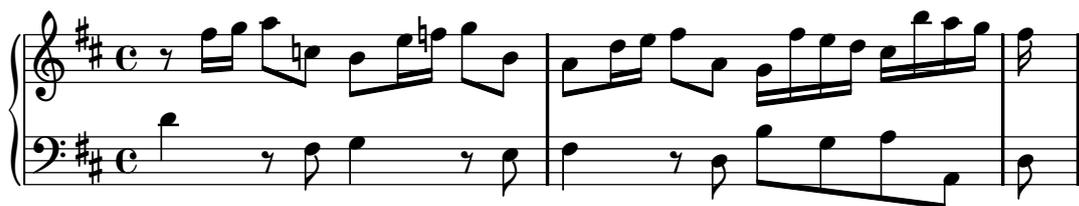
6. Deve haver alguma corroboração de elementos musicais, melódicos ou rítmicos ou ambos. A corroboração melódica pode ser obtida por repetição real de um elemento – qualquer coisa desde uma figura até uma frase ou seção inteira. A repetição pode ocorrer sucessivamente, como no Exemplo 24, ou após material interveniente.

Exemplo 24 SCARLATTI: Sonata em Si-bemol Maior (Kirkpatrick 441)



A seqüência, na qual um elemento melódico recorre em outro grau da escala, é muito mais freqüente do que a repetição literal neste estilo, e é um dispositivo extremamente comum e importante na música contrapontística do período tonal. Ela é ilustrada no Exemplo 25.

Exemplo 25 BACH: Sinfonia No. 3



A *seqüência* é sempre concebida com algum objetivo harmônico em mente – seja uma progressão dentro de uma área harmônica específica ou uma conexão de duas de tais áreas. Além disso, muitas seqüências tem uma função linear. Por exemplo, no Exemplo 25 note a progressão por grau conjunto na voz superior. (Somente a voz superior está indicada ali.) Um ponto interessante em conexão com a seqüência é o de que ela geralmente justifica o uso de alguma característica incomum que, se formulada somente uma vez, poderia soar improvável e acidental. A corroboração imediata não somente assegura ao ouvido que a característica inesperada era intencional, mas cria um padrão que dá objetivo e lógica para a música. Por exemplo, no Exemplo 26 o salto ascendente de 7a (de Ré para Dó) com um valor longo inesperado na nota superior é inteiramente convincente por causa de sua confirmação na seqüência e por causa de resolução paralela das notas ativas (Dó para Si e Mi para Ré). A sucessão grau conjunto-salto no primeiro segmento b é também excepcional. Observe que a linha ascende de Sol para Si e para Ré, as notas da tríade da tônica.

Exemplo 26 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 15



No exemplo 27, a repetição de alturas na voz inferior poderia ter soado meramente excêntrica e complicada se tivesse ocorrido somente uma vez; como parte do padrão ouvido aqui, é lógica e satisfatória.

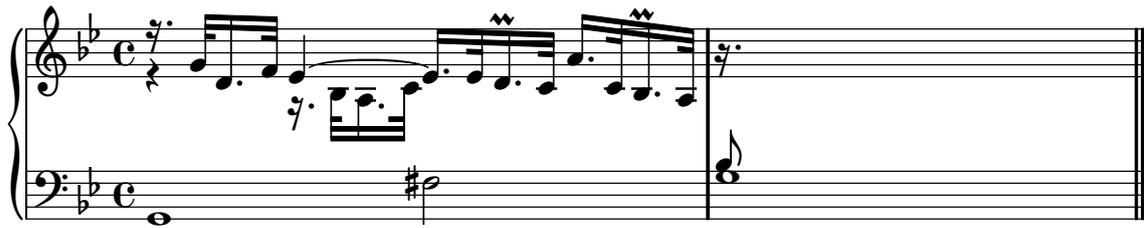
Ex. 27 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 14



Entretanto, há um limite para o que a seqüência pode justificar. Uma característica que seja realmente censurável mais do que meramente incomum não irá tornar-se mais aceitável com a repetição. Também, é importante lembrar que muitas repetições consecutivas de um padrão produzem um efeito monótono e redundante. Como regra, três podem ser consideradas um limite seguro.

Seqüências só de ritmos são também possíveis, mas a corroboração rítmica é mais geralmente obtida meramente por meio de um padrão característico, tal como o de semicolcheia pontuada seguida de uma fusa no seguinte:

Exemplo 28 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Prelude 16



Não devem haver muitos padrões rítmicos *diferentes* nem valores muito divergentes na melodia se unidade e coerência devem ser mantidas.

7. Paradas bruscas no movimento rítmico devem ser evitadas. Onde houver uma escolha entre movimento num tempo forte e movimento num tempo fraco, a última disposições é geralmente preferível, assim haverá um senso de propulsão para o tempo forte, de modo que a duração da nota e a força do tempo serão mutuamente suportados. Por exemplo,

♪ ♪♪♪ ♪♪ é normalmente mais satisfatório do que ♪♪♪ ♪♪ . Mas este princípio não deve ser tomado muito literalmente, pois exceções são freqüentemente realizadas por considerações especiais do padrão musical. Nem se aplica quando há outra voz que pode manter o fluxo rítmico em pontos onde a primeira voz é interrompida.

### TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Exercícios na detecção de erros.
- 2 Escreva cinco melodias (ou tantas quantas forem especificadas pelo instrutor) de quatro a oito compassos de comprimento. Estas devem demonstrar os vários tipos de contorno melódico. Tenha algumas melodias em maior, algumas em menor, e use diferentes sinais de compasso e andamento.
- 3 Traga três exemplos de progressão por grau conjunto de música dos períodos Barroco e Clássico. Se o instrutor assim especificar, as notas envolvidas nas progressões por grau conjunto deverão ser indicadas com setas, como no texto.

## 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 tríades 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



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



## 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 harmônica 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

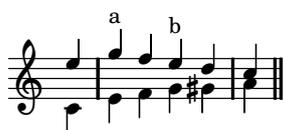
No contraponto a duas vozes é obviamente impossível ter todas as três notas de uma tríade soando simultaneamente. Certamente elas podem às vezes serem esboçadas em sucessão, mas esta possibilidade nem sempre está disponível. A questão que surge então é: quais membros do acorde devem ser omitidos? Se 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 three measures, labeled a, b, and c. Measure a shows a progression from V to IV. Measure b shows a progression from ii to I. Measure c shows a progression to vi. The notation includes a treble clef and a bass clef, with notes and rests indicating the harmonic structure.

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 consists of four measures, labeled a, b, c, and d. Measure a shows a progression from I to I to V. Measure b shows a progression from I to ii to I to V. Measure c shows a progression from IV to I to IV. Measure d shows a progression from I to V. The notation includes a treble clef and a bass clef, with notes and rests indicating the harmonic structure.



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

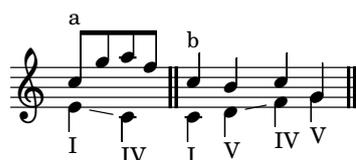
de um acorde é abordado por salto são na progressão cadencial ii I e na repetição de acordes. O de passagem (c e d) envolvem movimento por grau conjunto na voz inferior (mas não necessariamente na superior). As notas rotuladas V em d podem ser consideradas como implicando um *vio6* ao invés, com um Fá 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 provêem 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

The image displays three musical excerpts from Bach's Inventions for Two Voices. Each excerpt consists of two staves (treble and bass clef) showing the interaction between the two voices as they approach a final cadence. The first excerpt is in F major, the second in D major, and the third in B-flat major. The excerpts illustrate various cadential patterns, including resolutions of the dominant (V) to the tonic (I) and the use of the I<sup>(6)</sup> chord.

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



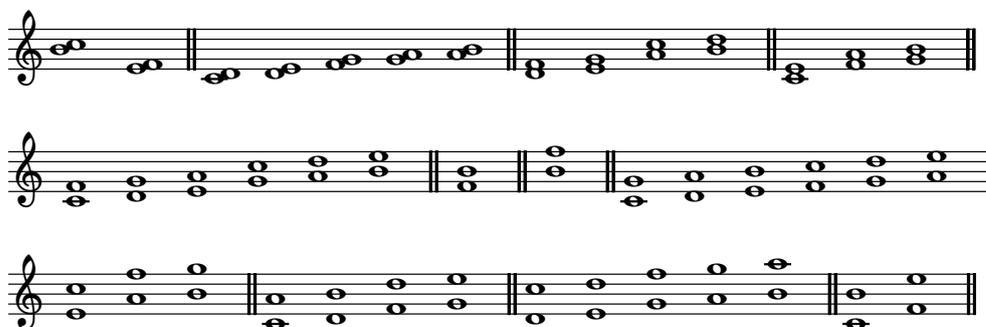
## Notas Não Harmônicas

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.

3 <sup>a</sup> maior	}	freqüente	}	4 <sup>a</sup> aumentada	}	bastante freqüentes; utilizáveis principalmente como intervalos essenciais implicando V7
3 <sup>a</sup> menor				5 <sup>a</sup> diminuta		
6 <sup>a</sup> maior						
6 <sup>a</sup> menor						
8 <sup>a</sup> justa						
5 <sup>a</sup> justa	}	infreqüente	}	2 <sup>a</sup> maior	}	infreqüente como intervalos essenciais
				7 <sup>a</sup> menor		
	}		}	2 <sup>a</sup> menor	}	muito infreqüentes como intervalos essenciais
				7 <sup>a</sup> maior		
				4 <sup>a</sup> justa		

Pode ser visto neste quadro que os intervalos mais utilizáveis são a 3<sup>a</sup>, a 6<sup>a</sup>, 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 5<sup>a</sup> 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 “5<sup>a</sup> 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**

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.



# Capítulo 4

## Exercícios a Duas Vozes, 1:1, 2:1

Nos exercícios de contraponto, uma voz é usualmente dada. Esta é conhecida como o *cantus firmus*<sup>1</sup> (voz fixa), e este termo é comumente abreviado para “C. F.” A posição do C. F. como voz superior ou inferior (em exercícios a duas vozes) é geralmente especificada.

Quando o C. F. é contrapontado com uma nota na voz adicionada contra cada nota do C. F., o resultado é chamado contraponto de “primeira espécie.” Esta espécie pode convenientemente ser designada pela razão de 1:1, dita como “uma contra uma.” As várias espécies tradicionalmente usadas no estudo do contraponto são as seguintes:

Primeira espécie: 1:1

Segunda espécie: 2:1 e 3:1

Terceira espécie: 4:1 e 6:1

Quarta espécie: Sincopado

Quinta espécie: Florido (uma combinação das outras quatro espécies)

Ainda que a abordagem usada neste livro seja em grande parte mais livre do que aquela das espécies tradicionais de contraponto, estaremos trabalhando exercícios envolvendo as primeiras quatro proporções rítmicas para explorar as possibilidades e os problemas peculiares de cada uma. A quinta espécie não será empreendida como tal, já que ela se iguala de perto ao trabalho em contraponto livre a ser feito.

### 3.1 NOTA CONTRA NOTA (1:1)

Muitas das relações rítmicas recém mencionadas ocorrem freqüentemente na música real, mas a proporção 1:1 é raramente usada por longo tempo. A razão para isto é que ela carece de independência rítmica entre as vozes, um requisito importante do bom contraponto. Entretanto, ela é às vezes empregada para uns poucos tempos ou mesmo uns poucos compassos, como nos excertos seguintes.

Exemplo 1a SCARLATTI: Sonata em Lá Menor, Kirkpatrick No. 3

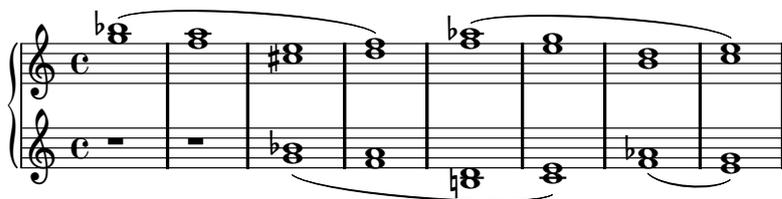


Exemplo 1b BEETHOVEN: Sonata, Op. 13

<sup>1</sup>O plural é *cantus firmi*. A versão italiana, *canto fermo*, é às vezes usada ao invés, em qual caso o plural é *canti fermi*.



Exemplo 1c MOZART: Sinfonia No. 41, K. 551



Para ilustrar o tipo de exercício a ser feito primeiro, vamos supor que tenhamos dado o C. F. mostrado no pentagrama superior do Exemplo 2 a ser usado como voz superior. Abaixo dele devemos adicionar outra voz na relação de 1:1. Um possível contraponto é mostrado no pentagrama inferior. Os intervalos verticais estão descritos por números colocados entre os pentagramas, e as harmonias implícitas foram indicadas embaixo.

Exemplo 2



Somente intervalos essenciais devem ser usados em exercícios 1:1. Destes, a 6a, a 3a, e a oitava devem aparecer com maior freqüência. A oitava deve ser empregada principalmente na nota da tônica nos inícios e finais; ela também pode ser ocorrer na nota da dominante ou, raramente, em outra nota (exceto a sensível) se a condução de vozes torna o seu uso lógico – por exemplo, entre a 10a e a 6a, com as vozes movendo-se por grau conjunto em movimento contrário. Em tais casos ela está geralmente numa posição rítmica fraca. A 5a justa pode ser usada ocasionalmente, preferivelmente circundada por 3as ou 6as.

Os Exemplos 3, 4, e 5 mostram faltas freqüentemente encontradas no trabalho de estudantes.

Exemplo 3



No Exemplo 3 as seguintes características ruins podem ser apontadas:

- 1 Em a e b, a 5a é uma escolha questionável como intervalo.
- 2 Em b, há 5as paralelas.
- 3 Em c, a tendência da nota da sensível (Sol) foi ignorada. Ela deveria subir para Lá bemol, não descer para Mi bemol. Além disso, o baixo de um acorde  $I_4^6$  não deveria

ter sido abordado por um salto, já que o acorde precedente não é ii e a repetição de acordes não está envolvida.

4 Em d, a harmonia é conduzida do segundo tempo fraco para o terceiro tempo forte. Também, o intervalo de uma 4a é pobre

5 Em e, a nota da sensível foi dobrada.

6 Em f, há oitavas paralelas.

#### Exemplo 4



Aqui no Exemplo 4 há muito uso consecutivo do mesmo intervalo, a 6a. As linhas conseqüentemente carecem de independência de curva. Como uma regra geral, um intervalo não deve ser usado mais do que três ou quatro vezes em sucessão.

#### Exemplo 5



No Exemplo 5 os intervalos harmônicos são satisfatórios, mas a voz inferior mantém-se retornando para o Lá bemol. Sua curva é desinteressante e carece de qualquer senso forte de direção.

Ao fazer os exercícios apontados no *Livro de Exercícios de Contraponto*, no qual várias proporções rítmicas devem ser usadas, observe as seguintes instruções:

- 1 A mesma nota não deve ser usada duas vezes em sucessão. Isto iria, efetivamente, dar à nota o dobro do valor e poderia alterar a proporção rítmica pretendida entre as vozes.
- 2 Em muitos casos, as vozes não devem estar distanciadas por mais de duas oitavas. Espaços de distâncias maiores podem ocorrer brevemente de vez em quando. Por enquanto, as vozes não devem cruzar-se.
- 3 A voz inferior deve ser considerada como um baixo – isto é, o equivalente da voz inferior numa harmonização real. Lembre-se, entretanto, que “baixo” não significa necessariamente “fundamental”; as notas na voz inferior irão geralmente ser a terça da harmonia implicada, ocasionalmente a quinta ou a sétima.

(Exercícios de 1:1 podem ser feitos neste ponto.)

## DUAS NOTAS CONTRA UMA (2:1)

Os exercícios a serem feitos à seguir irão envolver duas notas na voz adicionada contra cada nota do C. F. Os excertos no Exemplo 6 ilustram a relação 2:1, cada qual com uma unidade básica diferente (semínima, mínima, colcheia).

Exemplo 6a BACH: Suíte Francesa No. 2, Minuet



Exemplo 6b FRESCOBALDI: Canzoni alla Francese, Canzon Prima, detta La Rovetta



Exemplo 6c HANDEL: Suíte No. 10, Allegro



## Notas Não Harmônicas

A principal característica nova que encontraremos nos exercícios de 2:1 é a possibilidade de usar notas não harmônicas<sup>2</sup> e os intervalos não essenciais que elas criam. Consequentemente, uma breve revisão das notas não harmônicas aqui pode provar ser útil. No exemplo 7, que dá ilustrações curtas dos vários tipos, as notas não harmônicas estão circuladas.

<sup>2</sup>Às vezes chamadas “non-chord tones” [notas estranhas ao acorde] – abreviatura “NCT.” Este termo é preferido por aqueles que usam a palavra “harmonia” para significar a progressão harmônica numa composição inteira e “acorde” para significar a estrutura harmônica vertical em qualquer ponto dado – uma distinção válida e que é essencial para o pensamento Schenkeriano. Entretanto, “não harmônicas” foi mantido aqui como sendo o termo mais amplamente utilizado e entendido. [Em português usa-se *notas melódicas*. N. do T.]

Infelizmente há divergências consideráveis de opinião sobre a classificação e a rotulação de tais notas, e em alguns casos dois ou mais nomes para um tipo particular estão em uso corrente.

Exemplo 7 Notas Não Harmônicas

The image displays seven musical examples of non-harmonic notes on a treble clef staff. Each example is labeled with its name and specific characteristics:

- PASSING TONES:** Shows five types: Unaccented, Accented, Two in succession, Double, and Chromatic.
- NEIGHBOR TONES (Auxiliaries):** Shows Diatonic and Chromatic, each with Upper and Lower variants.
- CHANGING TONES (Cambiata):** Shows a characteristic 'Cambiata' pattern.
- APOGGIATURAS:** Shows a 'Characteristic' appoggiatura and an 'Unaccented' one.
- ESCAPE TONES (Echappées):** Shows an escape tone with a grace note.
- SUSPENSIONS:** Shows suspensions with fingerings 4-3, 2-3 (Retardation), and 7-8, and notes 'In a cadence'.
- ANTICIPATIONS:** Shows notes that occur before the expected harmonic change.
- PEDAL POINT:** Shows a long, sustained note at the bottom of the staff.

Abreviaturas

- P = [Passing tone] Nota de Passagem  
 L = [Leaning tone] Apojatura  
 (App = [Appoggiatura] Apojatura)  
 N = [Neighbor tone] Bordadura  
 E = [Escape tone] Escapada (Aux = [Auxiliary] Auxiliar)  
 Ch = [Changing tones<sup>3</sup>] Bordadura Dupla  
 S = [Suspension] Suspensão  
 Ped = [Pedal point] Ponto de Pedal  
 A = [Anticipation] Antecipação

Uma nota de passagem é uma nota não harmônica que move-se por tom ou semitom de uma nota harmônica para outra (ocasionalmente para outra nota de passagem que então resolve).

<sup>3</sup>Kostka usa: Neighbor group. [N. do T.]

Uma bordadura (ou auxiliar) é uma nota não harmônica um tom ou um semitom acima ou abaixo de uma nota harmônica. Ela é abordada [partindo] da nota harmônica e retorna para ela.

A bordadura dupla, às vezes conhecida (especialmente na primeira forma mostrada no Exemplo 7) como a figura *cambiata*, são duas bordaduras usadas em sucessão. Elas podem ou não ser abordadas da nota harmônica da qual elas são vizinhas, mas elas sempre procedem para ela. Alguns textos teóricos recentes referem-se à elas como um “grupo bordadura” [neighbor group].

Uma apoiatura (“nota encostada<sup>4</sup>”) é uma nota não harmônica abordada por salto que resolve por grau conjunto, mais frequentemente na direção oposta ao salto. Em sua forma característica, ela é acentuada, isto é, ela ocorre ou num tempo forte com a resolução seguindo no próximo tempo, ou na primeira parte de um tempo com a resolução acontecendo na segunda metade do tempo. Por esta razão, alguns sistemas teóricos empregam outros rótulos quando a nota não harmônica em tal padrão é *não acentuada*. Destes rótulos, o mais lógico parece ser “nota vizinha [bordadura] incompleta” – uma bordadura abordada por salto ao invés da nota harmônica da qual ela é vizinha. A apoiatura é às vezes escrita como uma pequena “grace note<sup>5</sup>”, como no Exemplo 8c. Em tais casos ela é certamente tocada no tempo, e seu valor é subtraído da nota que a segue. (O mesmo tipo de notação é usado para notas de passagem acentuadas no início do compasso 3 no Exemplo 8c.)

Uma escapada, ou *échappée*, é uma nota não harmônica que, na sua forma mais usual, é abordada de uma nota harmônica um grau da escala abaixo, e que então salta descendentemente para uma nota harmônica; esta última não é necessariamente um membro da harmonia recém ouvida. (Este é o padrão visto no Exemplo 8d.) Muito raramente, a escapada é abordada de uma nota harmônica um grau da escala *acima* e salta ascendentemente para uma nota harmônica. Como pode ser prontamente observado, a escapada reverte a relação salto-grau conjunto envolvida no padrão da apoiatura. Como a apoiatura, ela pode ser pensada como uma forma de bordadura incompleta, mas desta vez com o retorno por grau conjunto para a nota harmônica original que falta.

O Exemplo 8 ilustra o uso em música real das notas não harmônicas definidas até aqui.

---

<sup>4</sup>Leaning tone, literalmente: nota encostada. É o que chamamos: apoiatura. [N. do T.]

<sup>5</sup>Sem equivalente em português. Nota de tamanho menor que o normal (é sempre colocada com a haste para cima). [N. do T.]

Exemplo 8a BACH: Sinfonia No. 12

Exemplo 8b VIVALDI: Concerto em Fá Maior para Violino, Cordas, e Cravo<sup>6</sup>

Exemplo 8c C.P.E. BACH: *Kurze und Leichte Klavierstücke*, No. 15b, Minuetto II

Exemplo 8d BACH: Fughetta, B.W.V. 952

<sup>6</sup>A parte do cembalo (cravo) não está incluída aqui. Ela consiste das mesmas linhas tomadas pelos violoncelos e contrabaixos, além dos símbolos do baixo figurado.

O principal ponto a lembrar ao usar notas não harmônicas é que elas devem ser resolvidas por grau conjunto – com exceção da escapada, com certeza. Esta quase sempre aparece no padrão envolvido no Exemplo 8d. Uma falta freqüentemente encontrada no contraponto de estudantes é a de deixar uma nota que obviamente tem a função de nota de passagem saltar em vez de “passar” por grau conjunto.

Uma suspensão é um membro de uma harmonia ligado ou repetido como uma nota não harmônica na próxima, e normalmente resolvido descendentemente naquela harmonia. As suspensões que resolvem ascendentemente são às vezes chamadas “retardos.”

Uma antecipação é uma nota não harmônica que ocorre logo antes da harmonia à qual pertence. Sua posição mais freqüente é nas cadências.

Tanto as suspensões quanto as antecipações serão vistas em algum detalhe um pouco mais adiante em conexão com o contraponto sincopado (quarta espécie).

Um ponto de pedal é uma nota sustentada ou repetida, geralmente na altura da tônica ou da dominante, que perdura por duas ou mais harmonias. (Seu nome origina-se de seu uso característico na parte do pedal da música para órgão.) Embora ele é mais freqüentemente visto na voz inferior, ele pode ocorrer em qualquer voz. Ele geralmente começa e termina como uma nota harmônica, mas pode, entre estes pontos, ser dissonante à harmonia – isto é, não harmônico. No Exemplo 9a o ponto de pedal da tônica aparece tanto na voz intermediárias quanto na inferior; uma tem colcheias repetidas, a outra, notas longas sustentadas. No Exemplo 9b o ponto de pedal da tônica é parte de uma figura em colcheias.

Exemplo 9a HAYDN: Sonata em Mi-bemol Maior



Exemplo 9b BACH: Suíte Francesa No. 6, Bourrée



### Colocação das Notas Harmônicas e Não Harmônicas: Intervalos Verticais

Um exemplo no capítulo precedente ilustrou o uso de notas harmônicas e não harmônicas em várias relações. Ele é mostrado novamente aqui, ligeiramente alterado, para propósito de maior análise:

## Exemplo 10

Nos pontos marcados com a (Exemplo 10), há uma nota harmônica na primeira metade do tempo e uma nota não harmônica na segunda metade. Com a voz inferior, estas criam um intervalo essencial seguido por um intervalo não essencial.

Nos com b há notas harmônicas em ambas as metades do tempo (dois intervalos essenciais).

Nos dois pontos marcados com c há uma nota não harmônica na primeira metade do tempo com a nota harmônica seguindo-a (um intervalo não essencial seguido por um intervalo essencial).

Estas são as três disposições principais de notas harmônicas e não harmônicas (dentro do tempo) utilizáveis no contraponto 2:1. Aquelas mostradas em c indubitavelmente originaram-se pelo deslocamento rítmico das notas relacionadas como aquelas vistas em a e b. Em outras palavras, uma nota primeiro empregada numa posição rítmica leve (fora do tempo) veio a ser usada *no* tempo subsequente. Este processo é ilustrado no Exemplo 11, em conexão com uma 4a justa não essencial em a, e uma 7a não essencial em b.

## Exemplo 11

Uma possibilidade adicional, embora vista menos freqüentemente, pode ser ilustrada mudando-se ligeiramente o segundo compasso do Exemplo 10:

## Exemplo 12

Aqui no Exemplo 12, o Dó não harmônico na voz superior no primeiro tempo do segundo

compasso é agora uma semínima, e em vez de resolver dentro do tempo ele atrasa a sua resolução até o segundo tempo. Assim, *ambos* os intervalos verticais dentro do primeiro tempo são não essenciais. O princípio envolvido é este: quando o ritmo harmônico abarca dois tempos (qualquer que seja o sinal de compasso), o estilo que estamos usando acomoda um intervalo não essencial em um daqueles tempos com o intervalo essencial no outro. Em tais casos a semínima obviamente assume o papel que as colcheias tem num ritmo harmônico de semínimas.

Os intervalos de 2a, de 7a, e de 4a justa foram evitados nos exercícios 1:1 porque eles não eram utilizáveis com intervalos essenciais lá. Agora deve estar aparente que no contraponto 2:1 eles podem tornar-se inteiramente aceitáveis para uso como intervalos não essenciais. Neste papel, eles muito freqüentemente ocorrem entre os tempos; mas mesmo quando colocados no tempo com um intervalo essencial seguindo-os, eles são ouvidos somente como tendo pouca importância – isto é, meramente como notas conectando o contraponto básico de 1:1.

Muito raramente, a 2a maior e a 7a menor podem ocorrer como intervalos essenciais em 2:1, contanto que os outros membros do acorde implicado de sétima os precedam ou sigam imediatamente (Exemplo 13).

Exemplo 13

C: V —  $\frac{2}{4}$  I<sup>6</sup> ii<sup>7</sup> —  $\frac{3}{4}$  V

### Técnicas de Escrever 2:1

Uma maneira, embora não necessariamente a melhor, de escrever contraponto 2:1 é começar com uma versão 1:1 e convertê-la, pela adição de notas entre os tempos em uma voz. O Exemplo 14 mostra como uma versão 2:1 pode ser derivada de um contraponto 1:1 que usamos previamente. Certamente, somente as vozes superior e inferior no exemplo devem soar na versão 2:1.

Exemplo 14

C. F.  
1:1  
2:1

Vários artifícios para expandir o contraponto 1:1 em 2:1 podem ser vistos em operação

aqui. Provavelmente o mais fácil e suave destes seja simplesmente a inserção de notas de passagem entre duas notas originariamente afastadas por uma 3ª, como em d e e. Às vezes uma 4ª na versão 1:1 pode ser preenchida com duas notas de passagem adjacentes, uma delas acentuada, como em c. No início e próximo do final, o contraponto 1:1 original move-se por grau conjunto e obviamente não permite a inserção de uma nota de passagem (exceto uma nota de passagem cromática, a qual não seria particularmente apropriada neste estilo). Entretanto, um salto para uma nota do acorde pode ser feito ao invés, como em a, b, e f. Cuidado deve ser tomado para não abusar este último recurso. A delineação demasiada de acordes até a exclusão do movimento por grau conjunto torna-se cansativa e tende a fazer com que a voz soe menos como uma linha do que como uma sucessão de figurações harmônicas.

Uma segunda, e freqüentemente preferível, abordagem para a escrita de contraponto 2:1 é inventar a versão 2:1 diretamente, sem tê-la desenvolvido de uma versão 1:1, em cujo caso uma possibilidade importante é acrescentada: podemos ter a mesma nota em *tempos* adjacentes porque outras notas irão intervir, e as notas no tempo não irão então estar repetidas em sucessão. Por exemplo, de acordo com as restrições que aplicam-se ao contraponto 1:1, não poderíamos escrever o seguinte por causa da repetição em a e b;

Exemplo 15



Mas no contraponto 2:1 não haveria objeção ao seguinte:

Exemplo 16



Neste exemplo particular (16), uma bordadura inferior leva o movimento em colcheias em a e b. Mas estas notas entre os tempos poderiam ter sido notas do acorde ao invés de notas não harmônicas se tivéssemos escolhido outro contraponto.

### Paralelismo

No contraponto 1:1, oitavas e 5as paralelas são geralmente aparentes tanto para o ouvido quanto para os olhos. Mas em 2:1 a presença de notas intervenientes entre os tempos torna a situação mais complexa no que diz respeito ao reconhecimento de paralelismos. Há mesmo certos padrões de notas que são condenados por alguns escritores de contraponto na área do paralelismo mas aceitos por outros. Parece, então, que o único critério sensato

é o que foi praticado realmente pelos compositores deste período (Bach, em particular), e é sobre este padrão que os comentários no Exemplo 17 estão baseados.

#### Exemplo 17



Os casos dados aqui no Exemplo 17 podem ser listados de acordo com as seguintes categorias, as quais podem ser de alguma ajuda para relembrar quais padrões são utilizáveis:

- 1 “abertas” (com notas intervenientes em uma voz, como em a e e): ruim
- 2 “simétricas” ou “correspondentes”
  - 1 com paralelismo em tempos fortes, como em b e f: ruim
  - 2 com paralelismo em tempos fracos, com em c e g: possível<sup>7</sup>
- 3 “assimétricas” (intervalos paralelos em lugares não correspondentes no compasso, como em d e h): bom

É óbvio, então, que se há oitavas ou 5as paralelas numa versão 1:1, a adição de notas intervenientes numa versão 2:1 não irá destruir o sentimento do paralelismo. Também, é particularmente necessário, ao converter 1:1 em 2:1, estar de guarda contra oitavas paralelas que possam ser formadas pela adição de notas (Exemplo 18).

#### Exemplo 18



Um caso especial deve ser mencionado. As 5as consecutivas ilustradas no próximo exemplo não são consideradas censuráveis, já que a segunda das duas é não essencial. Elas podem portanto ser usadas livremente.

<sup>7</sup>Entretanto, esta disposição não é desejável se dissonâncias ocorrem nos tempos fortes, como em:



Exemplo 19: SCARLATTI: Sonata (Kirkpatrick. No. 377)



(Exercícios diatônicos em 2:1 podem ser feitos neste ponto.)

### TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Exercícios 1:1, maior, diatônico
- 2 Exercícios 1:1, menor, diatônico.
- 3 Exercícios na detecção de erros (2:1, 3:1, 4:1)
- 4 Exercícios 2:1, maior e menor, diatônico



## CROMATISMO (A DUAS VOZES)

### USO MELÓDICO VERSUS HARMÔNICO

O cromatismo (o levantamento ou abaixamento de um grau da escala diatônica por um semitom) pode ser inteiramente um elemento melódico ou pode carregar implicações harmônicas também; de vez em quando as duas funções estão envolvidas ao mesmo tempo em vozes diferentes. No Exemplo 1 as notas cromáticas não harmônicas (circuladas) ilustram a função puramente melódica.

Exemplo 1 C.P.E. BACH: *Kurze und Leichte Klavierstücke*, No. 17, *Alla Polacca*

The image displays two systems of musical notation for a piece by C.P.E. Bach. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. In the first system, the first measure of the treble staff is marked with a forte 'f' dynamic and contains a melodic line with circled chromatic notes. The second measure is marked with a piano 'p' dynamic and also features circled chromatic notes. The second system follows a similar pattern, with the first measure marked 'f' and the second marked 'p', both showing circled chromatic notes in the treble staff.

Tal uso é claramente decorativo, já que as notas cromáticas não figuram na estrutura harmônica mas simplesmente ornamentam uma melodia diatônica. No Exemplo 2, por outro lado, muitas das notas cromaticamente alteradas tem significado harmônico; elas são partes integrais da linha melódica, elas contribuem para o seu contorno e caráter individual.

Exemplo 2 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 12

Two systems of musical notation in C minor, 4/4 time. The first system shows a chromatic descent in the bass line. The second system shows a similar pattern with a trill in the bass line.

f: f: i  
c: iv ————— i

5  
♭<sub>v</sub> V7 i iv I i V i

Dois excertos envolvendo uma linha cromaticamente descendente são dados no Exemplo 3. Embora em cada caso a linha serve como voz inferior no início, ela aparece mais tarde como voz superior; este intercâmbio pode ser visto no segundo compasso de *b*.

Exemplo 3a BACH: Sinfonia No. 9

Musical notation for Example 3a, showing a piano accompaniment in C minor, 4/4 time, with a chromatic descent in the bass line.

Exemplo 3b BACH: *C.B.T.*, Livro II, Prelúdio 20

Musical notation for Example 3b, showing a piano accompaniment in C minor, 3/4 time, with a chromatic descent in the bass line.

As obras das quais os três últimos exemplos foram tomados provêem excelentes ilustrações do tratamento do cromatismo característico de Bach e são especialmente recomendados para estudo. Note que nos sujeitos e motivos, porções *isoladas* de cromatismo são evitadas; se o elemento cromático está presente de algum modo, ele é geralmente corroborado em vários pontos.

Em muitos casos, as alterações cromáticas não são partes fixas de motivos ou temas mas são inseridas em certos pontos com o propósito de sugerir uma harmonia não diatônica particular. Este expediente é muito freqüentemente usado em conexão com “dominantes secundárias” (ou “dominantes aplicadas” ou “acordes de dominante ornamentais”). Estas são tríades ou, mais geralmente, acordes de sétima que estão em relação de dominante com um acorde outro que não a tônica. De modo que esta relação possa ser vista claramente no Exemplo 4, a estrutura harmônica básica foi dada abaixo da música.

## Exemplo 4 BACH: Suíte Francesa No. 6, Allemande

No primeiro compasso do Exemplo 4, o Ré natural é a sétima de  $V^7/IV$ ; ela teve que ser incluída para produzir um verdadeiro efeito de *dominante*, já que uma tríade de Mi maior poderia ter soado meramente como um acorde de tônica. O Lá sustenido no segundo compasso é a terça de uma dominante secundária ( $V^7/V$ ). Lá, a tríade poderia ter sido suficiente para sugerir  $V/V$ , mas a sétima foi incluída como parte da seqüência e ajuda, em qualquer caso, a salientar o efeito de dominante.

Outra harmonia basicamente dominante que freqüentemente funciona como uma dominante secundária é o  $VII^7$  (ou  $V^9$  incompleto) de um acorde diatônico. Se o acorde diatônico é menor, o  $VII^7$  dele é uma sétima diminuta (comumente escrito  $vii^{\circ 7}$ ); com uma tríade maior, a forma natural do  $VII^7$  é uma sétima meio-diminuta ( $vii^{\flat 7}$ ), mas às vezes é alterado para a forma diminuta. O Exemplo 5 ilustra o uso de ambas, sétimas diminutas e meio-diminutas como dominantes secundárias.

## Exemplo 5 BACH: Invenções e Duas Partes No. 6

Casualmente, o Exemplo 5 contém alguns afastamentos interessantes e altamente inco-

muns dos padrões normais de ritmo harmônico; nos compassos 7 e 8 o efeito é quase o de hemiólia – três compassos de 2/8 sobrepostos em dois compassos de 3/8.

Além das formas de dominantes secundárias, várias outras harmonias alteradas aparecem no estilo que estamos estudando. Um catálogo completo destas não é apropriado nem possível aqui; mas incluem a sexta Napolitana (indicada por “N” no Exemplo 5), que é muito comum na música do período Barroco. Por outro lado, acordes de sexta aumentada (sextas Italiana, Alemã, e Francesa) aparecem só raramente naquela música e então quase invariavelmente em texturas de três ou quatro vozes, mais freqüentemente a última. (Obviamente, elas são difíceis de implicar com somente duas vozes.) Por esta razão elas não serão ilustradas aqui. Deve ser lembrado que o cromatismo, quando usado, invariavelmente tem uma estrutura diatônica.

## MODULAÇÃO

Nos exemplos de cromatismo mostrados até aqui, os acordes alterados operavam dentro de uma nova tonalidade. Mas eles podem também ocorrer no processo de modulação, com a nova tonalidade sendo estabelecida por uma cadência. O Exemplo 6 mostra uma modulação com acorde pivô (acorde comum), de longe o tipo mais freqüente neste estilo.

Exemplo 6 BACH: Suíte Francesa No. 6, Polonaise



A modulação por *nota* pivô e a modulação enarmônica são virtualmente não existentes na música Barroca. Embora progressões cromáticas sejam suficientemente freqüentes, modulações realmente cromáticas (sem harmonia diatônica comum entre as duas tonalidades) são relativamente raras. Na música de Bach ela ocorre principalmente em obras ou passagens de uma natureza livre, tais como fantasias ou as seções de recitativo nas *Paixões*, embora haja alguns exemplos nas harmonizações de corais. Dadas as formas contrapon-tísticas que os estudantes usarão como modelos em seus projetos escritos, não é provável que eles tenham ocasião de usar a modulação cromática. O mesmo é verdade para a modulação (por qualquer meio) para uma tonalidade estranha [afastada]. O termo “estranha” é aplicado a uma tonalidade cuja armadura difere por dois ou mais sustenidos ou bemóis daquela da tonalidade original.

A mudança de modo (maior para menor ou vice-versa), que em alguns sistemas teóricos é considerada uma modulação e em outros simplesmente uma “mutação,” é ocasionalmente vista no idioma do século dezoito<sup>1</sup>.

É importante que a relação entre a modulação e a forma no período Barroco seja entendida. Na suíte de danças, a forma característica de movimentos individuais é bipartida, com a primeira parte terminando na dominante ou no relativo maior e a segunda parte retornando para a tônica. Assim a modulação figura em ambas as partes e é um fator que as delinea. Nas fugas e invenções ela está quase sempre envolvida nos episódios, de modo que uma apresentação do sujeito ou motivo possa aparecer numa nova tonalidade.

<sup>1</sup>Mais informações sobre todos estes procedimentos para efetuar a modulação podem ser encontrados em *Harmonia Tonal* de Stefan Kostka and Dorothy Payne (New York: Alfred Knopf, 1984), Capítulos 21 e 22.

E em outras obras de natureza mais livre (tais como prelúdios) ela é valiosa ao prover um estado de desassossego dinâmico na porção intermediária, um efeito que é agradável como um contraste ao caráter mais ou menos estável [key-centered] das porções inicial e final. Há, então, *razões* distintas, formais e estéticas para a modulação, e uma consciência delas irá ajudar a clarificar este aspecto do cromatismo.

## GRAFIA CROMÁTICA

Uns poucos lembretes sobre a grafia cromática podem não ser inoportunos aqui. Em uma passagem cromática ascendente a nota cromática é normalmente grafada como a forma levantada da nota diatônica precedente (por exemplo, Dó, Dó sustenido, Ré), numa passagem descendente como a forma abaixada da nota diatônica precedente (Ré, Ré bemol, Dó). As formas ascendente e descendente de uma escala cromática em Dó seria portanto grafada como segue:

Exemplo 7



Duas exceções podem ser vistas aqui. O sexto grau da escala levantado pode ser grafado como o sétimo grau abaixado ao invés, quando esta grafia está em conformidade com o fundo harmônico. Pela mesma razão, a grafia da quarta levantada é muito freqüentemente substituída pela grafia da quinta abaixada em passagens cromáticas descendentes. Note que normalmente não levantamos o terceiro ou o sétimo graus da escala em maior, já que em cada caso há uma nota real da escala um semitom acima, que pode mais apropriadamente ser usado. Justamente por isso, os primeiro e quarto graus da escala são quase nunca abaixados cromaticamente.

Numa linha cromática que reverte a direção, o destino final da nota alterada cromaticamente determina como ela deve ser grafada. Este ponto é ilustrado no Exemplo 8.

Exemplo 8



## FALSAS RELAÇÕES

Como regra, alterações cromáticas de uma nota são melhor introduzidas na voz que imediatamente tinha aquela nota (Exemplo 9a). Caso contrário uma falsa relação<sup>2</sup> (*b*) resulta. Mesmo quando outras notas intervêm entre os tempos (*c* e *d*) o efeito é pobre, e tais falsas relações devem ser evitadas. A disposição em *e* não é considerada uma falsa relação; ela meramente envolve um dobramento de oitava da nota que será alterada cromaticamente.

Exemplo 9

<sup>2</sup>No original, cross relations: relações cruzadas. [N. do T.]



Entretanto, falsas relações que resultam do uso simultâneo das formas ascendente e descendente da escala menor melódica são comuns neste estilo e são geralmente aceitáveis (Exemplo 10).

Exemplo 10



### ACERCA DOS EXERCÍCIOS CROMÁTICOS A DUAS VOZES

As alterações cromáticas nas melodias dadas no *Livro de Exercícios* pretendem ser partes da estrutura harmônica (em oposição às notas não harmônicas cromáticas). Uma nota cromática que é uma altura *levantada* geralmente funcionará melhor como terça de uma dominante secundária, uma nota abaixada como sétima. (Ambas estas situações figuraram no Exemplo 4.) Por exemplo, se encontramos a sucessão Dó, Dó sustenido, Ré numa dada melodia em Dó maior, o Dó sustenido pode ser feito soar como a terça de um acorde tipo dominante – Lá, Dó sustenido, Mi, (Sol), que é  $V^{(7)}/ii$ . Para realizar isto, poderíamos ter a outra voz tomando a fundamental, Lá, ou a sétima, Sol. Esta última criaria um tritono com a terça, e já que este intervalo normalmente aparece somente dentro da harmonia tipo sétima da dominante (ou  $vii^{\circ}$ ) neste estilo, ela sugere a qualidade de dominante característica mais definidamente. Numa versão 2:1, poderíamos usar o Lá e o Sol em sucessão, este último como sétima de passagem. Estas possibilidades são mostradas no Exemplo 11.

Exemplo 11

De modo semelhante, a nota Si bemol numa melodia em Dó maior irá mais freqüentemente sugerir a sétima de um  $V^7/IV$  (Dó, Mi, Sol, Si bemol). A nota claramente necessária no outra voz para este propósito é Mi, a terça do acorde (Exemplo 12).

## Exemplo 12

(2:1, based on a)

I       $V\frac{3}{IV}$        $IV^6$       I       $V\frac{3}{IV}$        $IV^6$

Embora a razão 1:1 raramente figure em passagens cromáticas encontradas na música real, ela é usada quase que exclusivamente no excerto citado no Exemplo 13. Por esta razão, este exemplo provê ilustrações de alterações cromáticas num contexto semelhante àqueles dos exercícios mais básicos a serem feitos. Observe que os acordes de sétima da dominante secundários são consistentemente implicados, lá, através do uso de um trítono, formado pela terça e pela sétima do acorde. (Neste caso a sétima está na voz inferior cada vez.) Em relação ao intervalo de uma 6ª aumentada no segundo tempo do compasso 6: com somente duas vozes, nenhum dos acordes de sexta aumentada pode ser especificamente sugerido; mas a sexta Italiana é a mais provável de ser ouvida por causa do  $IV^6$  implícito (com o Dó como voz intermediária) no tempo precedente. Esta sonoridade, como aquelas implicando dominantes secundárias no início da passagem, é criada pelo movimento linear entre as notas que implicam harmonias diatônicas.

Exemplo 13 ANON: Menuet do *The Little Notebook for Anna Magdalena Bach*

c:       $V\frac{3}{VII}$        $VII^6$        $V\frac{3}{IV}$        $IV^6$

[B]       $V\frac{3}{IV}$        $IV^6$        $It(?)^6$

Dominantes secundárias baseadas no padrão da  $vii^{\circ 7}$  são geralmente proibidos no contraponto 1:1 a duas vozes porque os intervalos de 7ª diminuta e 2ª aumentada devem resolver em uma 5ª e uma 4ª respectivamente (Exemplos 14 a e b). Mas em outras proporções, o movimento para outras notas do acorde permite diferentes resoluções e também ajuda a definir a harmonia mais claramente (Exemplos 14 c e d).

Exemplo 14

Exemplo 14 shows four measures of music labeled a, b, c, and d. Above the staff, the measures are categorized as 'Doubtful', 'Unusable', 'Possible', and 'Possible'. Below the staff, chord functions are indicated: C.F., d7, 5, A2, 4, C.F., and C.F. At the bottom, figured bass notation is provided for each measure: I  $\circ\frac{7}{ii}$ , ii, I  $\circ\frac{7}{ii}$ , ii $\frac{6}{4}$ , I  $\circ\frac{7}{ii}$ , ii, I  $\circ\frac{7}{ii}$ , ii.

Acordes alterados outros que dominantes secundárias (por exemplo, a sexta Napolitana) podem certamente ser implicados, contanto que sejam apropriados ao estilo. Até aqui temos falado principalmente sobre o tratamento das notas cromáticas numa melodia dada. Mas há muitas ocasiões onde uma nota diatônica numa dada voz pode ser contraponteadada com uma nota cromática na *outra* voz – com resultados mais ricos e interessantes do que se uma nota diatônica fosse empregada. Esta disposição está entre aquelas incluídas nos Exemplos 15 a e b, os quais mostram como linhas melódicas dadas envolvendo alterações cromáticas pode ser contraponteadada, a primeira na razão de 1:1, a segunda na de 2:1.

Exemplo 15

Exemplo 15 consists of three parts: a, b, and c. Part a shows a melodic line with a chromatic alteration and a figured bass line with chord functions: I vii $\circ$ <sup>6</sup> (V $\frac{7}{4}$ ), I $\circ$ , V $\frac{6}{IV}$ , IV V $\frac{6}{V}$ , V V $\frac{6}{vi}$ , vi V $\frac{4}{ii}$ , ii $\circ$ , V $\frac{6}{V}$ , V, I. Part b shows a similar melodic line with a chromatic alteration and a figured bass line with chord functions: i vii $\circ$ <sup>6</sup> (V $\frac{7}{4}$ ), i $\circ$ , V $\frac{6}{iv}$ , iv— $\frac{4}{2}$ , V $\frac{6}{iii}$ , V $\frac{7}{iii}$ , III— $\frac{4}{2}$ , V $\frac{6}{N}$ , V $\frac{7}{N}$ . Part c shows a melodic line with a chromatic alteration and a figured bass line with chord functions: N— $\frac{6}{6}$ , V— $\frac{6}{6}$ , i.

### TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Exercícios 1:1 envolvendo cromatismo.
- 2 Exercícios 2:1 envolvendo cromatismo.
- 3 Análise passagens cromáticas especificadas pelo instrutor. Circule as notas cromáticas não harmônicas e indique através de símbolos de acordes a função das notas cromáticas que são parte da harmonia.

## EXERCÍCIOS A DUAS VOZES (CONCLUSÃO)

### TRÊS NOTAS CONTRA UMA (3:1)

O Exemplo 1 mostra excertos que demonstram a proporção 3:1.

Exemplo 1a BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 6



Exemplo 1b BUXTEHUDE: Fuga em Dó Maior (Órgão)



Exemplo 1c HANDEL: Suíte No. 3 em Ré Menor para Cravo, Gigue



O processo de escrever contraponto 3:1 é essencialmente o mesmo que o de escrever a variedade 2:1. A principal diferença, se estamos modificando uma versão 1:1 básica, é o fato de que com uma nota adicional entre os tempos, a relação entre os padrões de notas e o tamanho dos intervalos muda. Por exemplo, o intervalo de uma 3ª na versão 1:1 básica pode ser preenchido com uma nota de passagem para produzir a proporção 2:1, mas ela deve ser tratada de algum outro modo ao converter para 3:1, enquanto que a 4ª torna-se o intervalo mais convenientemente preenchido com notas de passagem.

O Exemplo 2 mostra várias possibilidades na conversão de sucessões 1:1 em 3:1, com o

movimento em quiálteras na voz superior. Esta envolve um tamanho de intervalo diferente em cada caso – uma 2ª em *a*, uma 3ª em *b*, e uma 4ª em *c*.

### Exemplo 2

Three staves of musical notation labeled a, b, and c. Staff 'a' is marked '1:1' and shows a sequence of intervals: 2nd, 3rd, 2nd, 3rd, 2nd, 3rd. Staves 'b' and 'c' show similar patterns with different intervallic structures.

Quadros semelhantes podem certamente ser feitos para intervalos maiores e para intervalos ascendentes em vez de descendentes. Além disso, outros contrapontos na voz inferior teriam implicações harmônicas diferentes e poderiam em troca permitir outros padrões melódicos na voz superior. Lembre-se de que é imprudente usar muitos padrões diferentes em um exercício. Isto não quer dizer que a mesma figura melódica deve ser repetida do início ao fim, mas que um grande senso de unidade pode ser ganho se houver alguma economia no uso de figuras.

Evite o movimento por grau conjunto seguido por um salto na mesma direção (Exemplos 3*a* e *b*). Notas repetidas são ainda proibidas, mesmo entre a última nota de um grupo de três e a primeira nota do próximo grupo (*c*). Na música real esta última disposição é raramente utilizada, exceto num padrão seqüencial. Também deve ser evitado o tipo de linha mostrado em *d*, que retorna sobre a mesma nota repetidamente e carece de senso de direção. Assegure-se de não saltar de uma nota não harmônica que deveria ser resolvida por grau conjunto (*e*).

### Exemplo 3

A single staff of musical notation with five segments labeled a, b, c, d, and e. Segment 'a' shows a 2nd interval followed by a 3rd. Segment 'b' shows a 3rd interval followed by a 2nd. Segment 'c' shows a 3rd interval followed by a 2nd. Segment 'd' shows a 3rd interval followed by a 2nd. Segment 'e' shows a 3rd interval followed by a 2nd. A 'v7' symbol is present at the end of the staff.

Para o paralelismo em 3:1, os princípios discutidos na seção 2:1 são aplicáveis. Uma boa regra geral é evitar oitavas ou 5as paralelas entre qualquer parte de um tempo e a primeira nota do próximo tempo (Exemplo 4).

### Exemplo 4



Com o propósito de ilustração, o contraponto 1:1 do Exemplo 2 no Capítulo 4 foi usado novamente no exemplo 5, como base para uma versão 3:1 satisfatória. Aqui, novamente, somente as vozes superior e inferior devem soar na versão 3:1.

#### Exemplo 5

Deve ser talvez acentuado que a escrita de contraponto 3:1 (como para 2:1 e 4:1) não precisa ser abordada de um 1:1 básico. Embora este método geralmente irá prover um fundamento seguro para os exercícios iniciais, ele envolve limitações desnecessárias e nem sempre produz os resultados mais imaginativos e interessantes.

(Exercícios em 3:1 podem ser feitos neste ponto.)

### QUATRO NOTAS CONTRA UMA (4:1)

Os excertos no Exemplo 6 ilustram o uso da relação 4:1 na música. Compare *c* com o Exemplo 1*b* no Capítulo 4, página 35 [do livro], o qual apresenta o mesmo tema à moda de 1:1.

#### Exemplo 6a MOZART: Sonata para Piano, K. 498a

Exemplo 6b BACH: *C.B.T.*, Livro I, Prelúdio 5Exemplo 6c BEETHOVEN: Sonata, Op. 13 (*Patética*)

Os excertos no Exemplo 6 dão alguma idéia do número de diferentes padrões melódicos em 4:1 possíveis – isto é, dentro do grupo de quatro notas. Estes padrões quase sempre consistem de notas do acorde mais notas não harmônicas. Enquanto elas às vezes envolvem somente notas do acorde por um tempo ou dois, um uso contínuo deste expediente é geralmente evitado no contraponto, já que o efeito é mais o de uma sucessão de acordes quebrados do que o de uma linha real.

Como ilustração adicional, algumas das possibilidades numa situação específica são mostradas no Exemplo 7: uma sucessão 1:1 é convertida para 4:1, com o grupo de quatro notas cobrindo o intervalo de uma 5ª justa na voz inferior.

## Exemplo 7



Em 4:1 há um leve senso de maior peso na primeira e terceira notas do grupo de quatro. Conseqüentemente estas são freqüentemente notas harmônicas, sendo a segunda e a quarta notas não harmônicas. Mas outras disposições são possíveis e bastante comuns. Em qualquer caso, todas as quatro notas de um grupo geralmente centram-se em torno de uma única harmonia; isto é, o ritmo harmônico em 4:1 normalmente envolve não mais do que um acorde por tempo. Ocasionalmente a harmonia pode mudar uma vez dentro do tempo se necessário, mas tentativas de implicar mais de duas harmonias em um tempo são geralmente ineficazes e não musicais.

Os padrões a serem evitados são mostrados no Exemplo 8.

## Exemplo 8



O movimento por grau conjunto seguido por um salto na mesma direção é particularmente pobre em 4:1, especialmente quando ele ocorre entre a última nota de um grupo e a primeira nota do próximo, como no Exemplo 8a. Em *b* uma nota não harmônica que deveria resolver por grau conjunto ao invés salta. As figuras em *c* e *d* são proibidas nestes exercícios por causa da repetição que poderia destruir a proporção básica. Na música real, entretanto, elas poderiam ser aceitáveis se usadas à moda de *seqüência* – não meramente em instâncias isoladas. Em *e* a primeira nota do segundo grupo é antecipada pela terceira semicolcheia do tempo precedente. Esta é uma disposição normalmente indesejável porque ela prejudica a novidade e a força da nota em questão na sua segunda aparição. Mas, novamente, tais relações são às vezes vistas em padrões seqüenciais.

Oitavas e 5as paralelas entre parte de um tempo e o início do próximo tempo devem ser evitadas, embora aquelas entre a *segunda* nota de um grupo de quatro e a primeira nota do próximo grupo são as menos repreensíveis e são ocasionalmente vistas. O Exemplo 9 ilustra este ponto com oitavas paralelas.

## Exemplo 9



Um exemplo de contraponto 4:1 satisfatório derivado de uma versão 1:1 é ilustrado na seguinte elaboração do Exemplo 2 da página 35.

## Exemplo 10



(Exercícios em 4:1 podem ser feitos neste ponto.)

## SINCOPAÇÃO (Quarta Espécie)

O contraponto da quarta espécie envolve o tipo de relação rítmica visto nos seguintes excertos.

Exemplo 11a BACH: Invenções a Duas Partes No. 6



Exemplo 11b BEETHOVEN: Sonata Op. 13 (*Patética*)



Exemplo 11c C.P.E. BACH: *Kurze and Leichte Klavierstücke*, No. 11, Allegro



Pode ser visto facilmente que este tipo de disposição é simplesmente um contraponto 1:1 com uma das vozes deslocada por metade de um tempo. (No primeiro compasso de *c*, pausas – em vez de ligaduras ou notas repetidas – são empregadas; o efeito para o ouvido, harmonicamente falando, é quase o mesmo.) Os excertos no Exemplo 11 estão baseados na relação de 1:1 seguinte:

Exemplo 12



Mas isto não quer dizer que todo contraponto 1:1 pode ser convertido em bom contra-

ponto de quarta espécie pelo deslocamento de uma das vozes; certos padrões resultantes são utilizáveis, outros não. Quando a nota ligada ou repetida é uma suspensão, uma antecipação, ou uma nota do acorde, o resultado é geralmente bem sucedido. Estas possibilidades serão consideradas a seguir.

### A Suspensão

Considerando que a suspensão é o expediente mais freqüentemente usado no contraponto sincopado, algumas considerações especiais parecer adequadas aqui, ainda que os estudantes as tenham estudado previamente como parte de seus estudos em teoria.

Uma suspensão, relembrando, envolve três elementos: (1) a nota de preparação, que é parte de um intervalo essencial (e geralmente consonante); (2) a nota suspensa, ligada ou repetida da nota de preparação e não harmônica com a harmonia implicada; (3) a nota de resolução, parte de um intervalo essencial. Estes três elementos são rotulados PR, S, e R como no Exemplo 13.

Exemplo 13



Neste caso (Exemplo 13) o intervalo preparatório é uma 6a. A suspensão propriamente envolve uma 7a resolvendo em uma 6a e poderia ser referida como uma “suspensão 7-6.” A seguir estão outras suspensões freqüentemente usadas:

Exemplo 14



Note que em todas, exceto a última (2-3), a suspensão ocorre no voz superior. Certamente elas podem ser usadas em outros graus da escala também.

Embora as suspensões normalmente resolvam descendentemente, resoluções ascendentes são ocasionalmente envolvidas, especialmente no caso da sensível, cuja tendência é mover-se para a nota da tônica acima (Exemplo 15).

Exemplo 15



Tais suspensões que resolvem ascendentemente são às vezes chamadas “retardos.”

O Exemplo 15 também ilustra outra situação excepcional: o intervalo preparatório, uma 4a aumentada, não é consonante, ainda que seja essencial, já que claramente ele implica o  $V_2^4$ .

Como o charme das suspensões está principalmente no elemento dissonante que elas criam no ponto onde a nota suspende ocorre, aquelas contendo uma 2a ou uma 7a são um pouco mais efetivas do que as outras. A dissonância é certamente mais incisiva quando uma 2a *menor* está envolvida.

As suspensões são geralmente introduzidas para manter um fluxo rítmico que não poderia estar presente numa versão 1:1 das mesmas notas.

Há algumas poucas suspensões que devem ser evitadas:

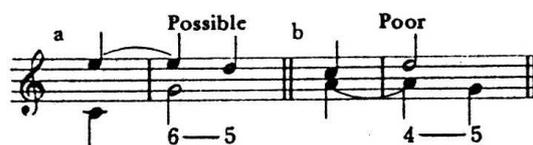
#### Exemplo 16



A suspensão 2-1 (Exemplo 16a) é complicada porque a nota da resolução é ouvida junto com a nota suspensa na mesma oitava. (Em uma suspensão 9-8 as duas estão em oitavas diferentes, e o efeito é aceitável, embora menos do que quando uma 9a *menor* está envolvida.) As suspensões em b e c são proibidas por causa da resolução em uma 4a justa, a qual não é normalmente utilizável como um intervalo essencial no contraponto a duas vozes do Século XVIII.

Assim como o intervalo de 5a justa não ocorre geralmente no tempo, as suspensões que resolvem numa 5a são vistas muito menos freqüentemente de que aquelas que resolvem numa 3a ou numa 6a. Dos dois padrões possíveis, 6-5 e 4-5, somente o primeiro (Exemplo 17a) é realmente utilizável. A justaposição dos dois intervalos perfeitos na suspensão 4-5 acentua a qualidade sem terça de ambos e produz um efeito muito exposto (Exemplo 17b).

#### Exemplo 17



A suspensão 7-8 (Exemplo 18) é tradicionalmente evitada no contraponto estrito por causa da resolução irregular do intervalo de 7a, com a voz *inferior* movendo-se descendentemente. Entretanto, esta proibição não parece ser inteiramente suportada pela prática dos compositores do século dezoito, alguns dos quais não hesitaram em usar a suspensão 7-8. Ela portanto parece ser aceitável para o uso no trabalho de estudantes.

#### Exemplo 18



As suspensões nem sempre resolvem diretamente; a resolução pode ser retardada pela inserção de uma ou mais notas entre a nota suspensa e a nota de resolução (Exemplo 19).

Exemplo 19 BACH: Invenções a Duas Partes No. 3



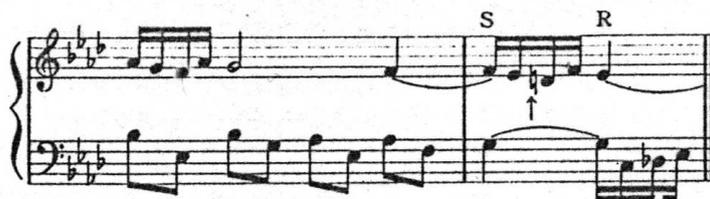
*C.B.T.*, Livro I, Fuga 22



Em *c* no último exemplo a nota suspensa move-se ascendentemente antes de resolver descendentemente para F. Tais casos não devem ser confundidos com retardos, nos quais a verdadeira resolução é ascendente.

Nos Exemplos 20*a* e *b*, a nota da resolução é ouvida brevemente, ornamentada por uma ou mais bordaduras, adiante do ponto onde a resolução real ocorre.

Exemplo 20a BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 17

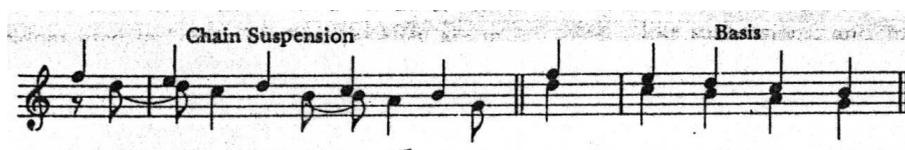


Exemplo 20b BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 8



O Exemplo 11a fez uso de muitas suspensões em série. Um expediente conhecido como uma “cadeia de suspensões.” O princípio de cadeia é mais freqüentemente aplicado à uma série de suspensões baseadas em 3as paralelas.

#### Exemplo 21



Suspensões com colcheias (sendo a semínima a unidade) podem ocorrer em qualquer tempo (veja o Exemplo 21). Suspensões em semínimas devem ocorrer somente em tempos fortes (Exemplo 22a), já que de outro modo a tensão normal do metro seria contradita (Exemplo 22b). A nota preparatória deve ser ao menos tão longa quanto a nota suspensa (Exemplo 22c). O Exemplo 22d mostra o efeito defeituoso insatisfatório que resulta quando uma nota preparatória é mais curta do que a nota suspensa.

#### Exemplo 22



Duas possibilidades adicionais, aquelas de mudar a harmonia e a de deixar as vozes moverem-se para outros membros do acorde quando a resolução de uma suspensão ocorre, serão discutidas mais tarde na seção sobre suspensão na escrita a três vozes. Elas não devem ser empregadas no nosso trabalho atual.

### A Antecipação

Enquanto que numa suspensão uma nota é retida por mais tempo do que o esperado e então resolvida, uma antecipação envolve o soar de uma nota da harmonia seguinte *mais cedo* do que o esperado – isto é, antes do ponto no qual aquela harmonia é de fato alcançada.

A antecipação é mais freqüentemente vista em cadências, onde ela tem um caráter algo ornamental. (Veja, por exemplo, os Exemplo 16 e 17 na página 28.) Mas ela também aparece em outras situações musicais, como ilustrado no Exemplo 23 que segue. Diferente das suspensões, as antecipações são raramente usadas à moda de “cadeias,” como elas estão nos compassos 5-8 deste exemplo. (A base 1:1 daqueles compassos é dada abaixo da música para propósito de análise.)

Exemplo 23 C.P.E. BACH: *Kurze und Leichte Klavierstücke*, No. 12, Allegro di molto

The image displays three systems of musical notation for Example 23. The first system, labeled 'a', shows measures 1 through 4 of the piece. The second system, labeled 'b', shows measures 5 through 8. The third system, labeled 'c', is titled '1:1 basis of mm. 5-8' and shows the harmonic structure of measures 5-8 with a circled '1' above the notes, indicating a specific rhythmic or harmonic analysis.

Deve ser notado que as antecipações aparecem consideravelmente menos freqüentemente do que as suspensões – e do que muitos dos outros tipos de notas não harmônicas.

### A Nota Ligada ou Repetida como Nota do Acorde

Em alguns casos a nota ligada ou repetida de um tempo para o próximo no contraponto de quarta espécie é parte da harmonia em cada tempo. A mesma harmonia pode estar envolvida, como no Exemplo 24a, ou a harmonia pode mudar, como em b. No último caso, a nota Mi na voz superior é primeiro ouvida como a terça do acorde de dominante, e então (no segundo tempo) como a quinta da submediante.

Exemplo 24

The image displays two systems of musical notation for Example 24. System 'a' shows a single melodic line with a tied note and a chord marking 'I' below. System 'b' shows a single melodic line with a tied note and a chord marking 'vi' below.

## Padrões Incomuns; Alternativas para Eles

Ao escrever contraponto de quarta espécie de uma base 1:1, freqüentemente acontece que uma tentativa de deslocar uma das vozes por meio tempo resulta num padrão de notas que não representa qualquer um dos três expedientes recém discutidos. Tais padrões não são geralmente utilizáveis. Uma ilustração é a voz inferior no Exemplo 25*a*, que não envolve uma suspensão, uma antecipação, ou uma nota do acorde retida e conseqüentemente não faz sentido musical. Em tais casos, uma mudança na outra voz irá geralmente provar ser bem sucedida, como em *b*, onde uma suspensão com a resolução adequada é criada. Em *c* as notas da voz inferior formam um retardo, mas um que não é bem sucedido por duas razões: (1) retardos são raramente usados na voz inferior; (2) o tratamento da 7ª, com a voz inferior movendo-se ascendentemente para a resolução, não é característico. Novamente, uma mudança na outra voz produz uma suspensão inteiramente satisfatória.

Exemplo 25

## Paralelismo

No contraponto de quarta espécie, oitavas e 5as paralelas sincopadas são evitadas como são as oitavas e 5a paralelas simultâneas no contraponto 1:1 (Exemplos 26*a* e *b*). O padrão em *c* implica 6as paralelas, em vez de 5as, e é portanto inteiramente aceitável.

Exemplo 26

## 3:1 e 4:1 Envolvendo Ligaduras ou Repetição de Notas

Os exemplos de contraponto sincopado citados até aqui foram vistos brotando de uma base 1:1 com uma das vozes deslocada para trás ou para a frente por metade de um tempo. Similarmente, ritmos com quiálteras podem derivar de uma base 2:1, com a última nota de cada tempo sendo ligada à primeira nota do próximo tempo ou repetida. Aqui novamente, uma suspensão, antecipação, ou nota do acorde deve estar envolvida se o efeito é para ser bem sucedido. No Exemplo 27*a*, a voz superior foi deslocada por um terço de tempo, de modo que suspensões com a voz inferior são formadas. Em *b*, ela foi deslocada na

outra direção (após o primeiro tempo); uma nota de acorde resulta em uma amostra, uma antecipação na outra.

## Exemplo 27



O Exemplo 28, que ilustra o uso deste padrão em música real, envolve um tratamento e uma estrutura subjacente levemente diferentes: a base 2:1 (*b*) é um padrão sincopado em si envolvendo ligaduras que produzem uma cadeia de suspensões; conseqüentemente ela pode em troca ser reduzida para uma forma 1:1 (*c*). O ritmo em quiálteras na passagem original inclui uma nota adicionada entre cada duas da versão *b*.

## Exemplo 28 BACH: C.B.T., Livro I, Preludio 13

The image shows three versions of a musical passage in G major, 12/16 time. Version 'a' is the original passage, showing a sequence of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Version 'b' is a 2:1 version, showing a sequence of eighth notes with slurs and 'S' markings below them, indicating suspensions. Version 'c' is a 1:1 version, showing a sequence of eighth notes with a '1:1 basis' marking above the first note.

Certamente que os comentários concernentes aos exemplos desta seção não pretendem implicar que Bach ou os outros compositores citados realmente começavam uma composição com uma versão básica; a música era escrita diretamente, mas obviamente com a estrutura subjacente em mente. As versões básicas dadas aqui foram incluídas para propósito de estudo analítico.

O uso de ligaduras entre grupos de quatro (  etc.) é incomum neste estilo, provavelmente porque elas produzem um efeito interruptor nos pontos onde as ligaduras interrompem o movimento das notas precedentes. Entretanto, repetições de notas (em vez de ligaduras) são ocasionalmente vistas em padrões seqüenciais e é um pouco mais efetivo (Exemplo 29).

## Exemplo 29 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 6

(Exercícios em contraponto em quarta espécie e especificamente em suspensões podem ser feitos neste ponto.)

### QUINTA ESPÉCIE

Ainda que exercícios em quinta espécie (florido) não sejam especificados em conexão com este livro, pode não ser impróprio incluir uns poucos comentários sobre aquela espécie junto com um exemplo ou dois. Em relação a ele, Aloysius (o professor no tratado de Fux) diz: “Como um jardim é cheio de flores, assim esta espécie de contraponto deve estar cheia de excelências de todos os tipos, uma linha melódica plástica, vivacidade de movimento, e beleza e variedade de forma. Assim como nós usamos todas as outras espécies comuns de aritmética – cálculo, adição, multiplicação e subtração – na divisão, assim esta espécie nada mais é do que uma recapitulação e combinação de todas as precedentes. Nada há de novo que necessite ser explicado, exceto que deve-se tomar o máximo de cuidado para escrever uma linha melódica cantável – uma preocupação que eu imploro que você tenha sempre em mente.”<sup>1</sup> Ele então oferece o seguinte exemplo para o benefício do seu aluno: Josephus. (Claves de Sol substituíram aqui as claves de Dó do original.)

Exemplo 30 FUX: Exemplo de Contraponto de Quinta Espécie, C.F. na Voz Inferior

<sup>1</sup>Johann Joseph Fux, *O Estudo do Contraponto*, do *Gradus ad Parnassum*, ed. Hugo Ribeiro, trad. Jarmy Oliveira e Hugo Ribeiro.

Em capítulos posteriores de seu tratado, Fux mostra a escrita de contraponto florido em três e em quatro vozes. O Exemplo 31 mostra um excerto de música real que conforma-se de maneira geral com o caráter da quinta espécie. Neste caso, quatro vozes estão envolvidas, as três vozes superiores entram uma de cada vez de modo imitativo.

Exemplo 31 BACH: *Variações Goldberg*, Var. 22

### A ATIVIDADE RÍTMICA DIVIDIDA ENTRE AS VOZES

Em todos os exercícios feitos até aqui, exceto aqueles em 1:1, umas das vozes tinha a responsabilidade da atividade rítmica enquanto a outra movia-se um valores mais longos. É possível, entretanto, converter uma versão 1:1 em 2:1, 3:1, ou 4:1 com a atividade rítmica distribuída entre as duas vozes como desejado. O Exemplo 32 demonstra este processo.

Exemplo 32

O movimento rítmico pode ser conduzido para o último tempo forte como na versão b, ou simplesmente parado em ambas as vozes no início do último compasso, como nas outras versões. Embora o movimento alterne-se entre as vozes, a alternância não deve ocorrer com regularidade matemática ou o efeito será formal e monótono. Note que às vezes ambas as vozes movem-se ao mesmo tempo. Ordinariamente uma cessação do movimento em ambas as vozes ao mesmo tempo dá um efeito estático e indesejável. Isto é particularmente verdadeiro em tempo fracos do compasso, mas uma breve inatividade ocasional do movimento é bem aceitável – por exemplo  $\overset{\frown}{\text{J}}\overset{\frown}{\text{J}}$  ao invés de  $\overset{\frown}{\text{J}}\overset{\frown}{\text{J}}$  ou  $\overset{\frown}{\text{J}}\overset{\frown}{\text{J}}$  em vez de  $\overset{\frown}{\text{J}}\overset{\frown}{\text{J}}$ .

Enquanto os ritmos   e  são altamente utilizáveis, os opostos destes,  e , não são característicos do estilo e devem ser evitados. O mesmo é geralmente verdade para , embora ele é às vezes usado em padrões seqüenciais em andamento moderado, com outra voz preenchendo o pulso rítmico na terceira semicolcheia. (Veja o Exemplo 9, página 150, por exemplo.) O padrão , com a semínima como unidade, tem a tendência a soar um pouco duro e anguloso [square-cut] se precedido por notas de maior valor – por exemplo,   ou . Por outro lado, os ritmos   e   são bons e inteiramente utilizáveis. Em qualquer caso, uma ligadura da última nota daquela figura com o próximo tempo é geralmente efetiva:  ou  ou .

Normalmente é fraco ligar uma nota com outra de maior valor. Assim, padrões como  e  devem ser evitados.

Pausas de curta duração podem às vezes ser empregadas, principalmente no início dos exercícios.

### TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Exercícios 3:1
- 2 Exercícios 4:1
- 3 Exercícios abrangentes (1:1, 2:1, 3:1, 4:1).
- 4 Exercícios na conversão de contraponto 1:1 em outros ritmos, com o movimento distribuído entre as vozes
- 5 Exercícios em contraponto da quarta espécie (sincopado)
- 6 Exercícios em suspensões, incluindo análise e detecção de erros
- 7 Redução de uma composição em quarta espécie para a sua forma básica; análise harmônica
- 8 Faça o auto-teste No. 1
- 9 Leia o Capítulo 19, ouça os baixos [grounds] e passacaglias do período Barroco, e escreva um baixo [ground] ou uma passacaglia curta a duas vozes (o número de variações será especificado pelo instrutor) com um dos temas da página 31 do *Livro de Exercícios*. As variações deverão ser progressivamente mais animadas ritmicamente (talvez 2:1 primeiro, depois 3:1 e assim por diante); ritmos pontuados, ligaduras, sincopas, e outros artifícios podem ser usados. Em uma das variações, ponha o tema na voz *superior*, para praticar a adição de uma voz inferior.

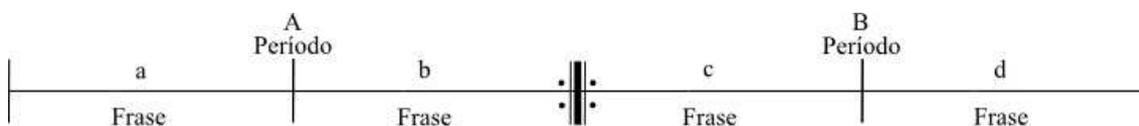
## Capítulo 6

# 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<sup>1</sup>

The image displays a musical score for a Minuet in 3/4 time, written in a key with one flat (B-flat). The score is organized into four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system consists of four measures. The second system, starting at measure 5, includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The third system consists of four measures. The fourth system, starting at measure 14, also includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

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 dominante 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.

<sup>1</sup>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 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.

## 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 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 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 sim 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 musical score for two voices in 3/4 time, in G major. The score is divided into two systems. The first system shows two voices with alternating rhythmic patterns. In the second system, starting at measure 4, the two voices converge into a single line in octaves, illustrating a sudden change in texture.

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.<sup>2</sup>

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.

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.

<sup>2</sup>Ernest Toch, *The Shaping Forces in Music* (New York: Criterion Music Corp., 1958), p. 138.

## Exemplo 6 ANON: Menuet\*

The musical score for Example 6, 'Menuet' by an anonymous composer, is presented in four systems. Each system contains two staves (treble and bass clef) and four measures of music. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 3/4. The melody in the right hand is simple and rhythmic, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The piece ends with a repeat sign at the final measure.

## 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, 'Kurze und Leichte Klavierstücke, No. 1' by C.P.E. Bach, is presented in two systems. Each system contains two staves (treble and bass clef) and four measures of music. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The melody in the right hand is lively and rhythmic, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The piece ends with a repeat sign at the final measure.

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system is labeled with a box containing the number '5'. The second system is labeled with a box containing the number '9'. The third system is labeled with a box containing the number '13'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings such as *p* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

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”

The image shows a musical score for C.P.E. Bach's Sonata III for Piano, measures 1 through 7. The score is written in 3/8 time and consists of three systems. Each system has a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-3) includes dynamic markings *p* and *f*. The second system (measures 4-6) includes dynamic markings *p* and *f*. The third system (measures 7) includes dynamic markings *p* and *f*. The music features eighth and sixteenth notes, rests, and articulation marks like accents and slurs.

Musical score for Exemplo 8b, measures 11-14. The score is in treble and bass clefs. Measure 11 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 12 has a piano (*p*) dynamic. Measure 13 has a piano (*p*) dynamic. Measure 14 has a piano (*p*) dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

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

Musical score for Exemplo 8c, measures 1-4. The score is in treble and bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 1 has a piano (*p*) dynamic. Measure 2 has a piano (*p*) dynamic. Measure 3 has a piano (*p*) dynamic. Measure 4 has a piano (*p*) dynamic.

Musical score for Exemplo 8c, measures 5-8. The score is in treble and bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 5 has a piano (*p*) dynamic. Measure 6 has a piano (*p*) dynamic. Measure 7 has a piano (*p*) dynamic. Measure 8 has a piano (*p*) dynamic.

Musical score for Exemplo 8c, measures 9-12. The score is in treble and bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 9 has a piano (*p*) dynamic. Measure 10 has a piano (*p*) dynamic. Measure 11 has a piano (*p*) dynamic. Measure 12 has a piano (*p*) dynamic.

Exemplo 8c KIRNBERGER: Bourrée

Musical score for Exemplo 8c, measures 13-16. The score is in treble and bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 13 has a piano (*p*) dynamic. Measure 14 has a piano (*p*) dynamic. Measure 15 has a piano (*p*) dynamic. Measure 16 has a piano (*p*) dynamic.

Musical score for Exemplo 8c, measures 17-20. The score is in treble and bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 17 has a piano (*p*) dynamic. Measure 18 has a piano (*p*) dynamic. Measure 19 has a piano (*p*) dynamic. Measure 20 has a piano (*p*) dynamic.

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



## Capítulo 7

# CÂNONE

Se uma idéia melódica em uma voz é duplicada numa segunda voz que começa antes que a primeira tenha terminado, o resultado é chamado um cânone. Um tipo de cânone, o circular, é familiar mesmo para não músicos através de melodias como “Três Ratos Cegos” [Three Blind Mice] e “Rema, Rema, Rema o Seu Bote” [Row, Row, Row Your Boat]; outros tipos têm sido usados em música mais séria durante séculos. Como regra, o tratamento canônico é aplicado meramente a uma porção de uma obra mais do que à composição inteira, embora exceções como os cânones da *Arte da Fuga* de Bach poderiam ser citados.

Uma distinção é às vezes feita entre o cânone verdadeiro, no qual a imitação é efetuada consistentemente, e a “imitação canônica,” na qual a imitação pode ser abandonada após cada voz ter apresentado o material inicial, como nas seções de stretto de algumas fugas. (Strettos serão discutidos em breve).

A primeira voz de um cânone é conhecida como “líder”, enquanto a voz imitante é chamada “seguidor.” Os termos em Latim para estas são *dux* e *comes*, respectivamente. Se mais de duas vozes estão envolvidas, os termos “primeiro seguidor,” “segundo seguidor,” e assim por diante são usados.

### O CÂNONE A DUAS VOZES À OITAVA

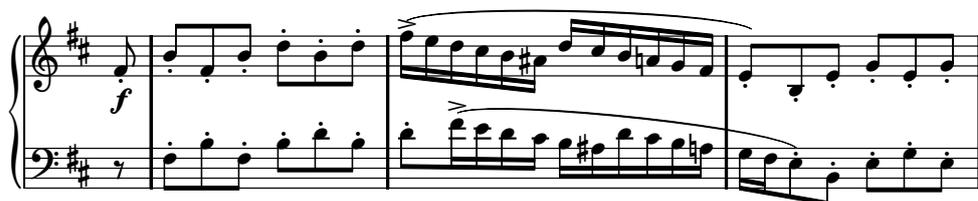
As duas variáveis na escrita canônica são o intervalo harmônico – isto é, a distância medida verticalmente entre a primeira nota do líder e aquela do seguidor – e o intervalo de tempo. O intervalo harmônico mais comum é a oitava, e este é o empregado nos Exemplos 1, 2, e 3. (O uso de outros intervalos harmônicos será demonstrado em exemplos posteriores.) O intervalo de tempo nos cânones pode ser qualquer um desde uma nota até vários compassos, embora o uso de ambos os extremos é raro. Se o intervalo de tempo é muito curto, as probabilidades são de que o ouvinte não possa ouvir o suficiente do líder para reconhecê-lo no seguidor; se o intervalo é muito longo, ele pode ter dificuldade de reter o início do líder na mente até que o mesmo material apareça no seguidor. No Exemplo 1a o intervalo de tempo é quatro compassos, em *b*, dois compassos. Os relacionamentos canônicos persistem durante a maior parte da invenção citada em *b*. Ela é altamente atípica neste aspecto; muitas invenções são construídas de acordo com outro plano.

#### Exemplo 1a BACH: *A Arte da Fuga*, Cânone No. 2, à oitava



Exemplo 1b BACH: Invenções a Duas Partes, Cânone No. 2

O cânone no exemplo 2 emprega um intervalo de tempo extremamente curto. A imitação neste caso é particularmente ouvida porque as vozes estão colocadas em diferentes posições métricas, a primeira começando numa anacruse e a segunda no tempo.

**Exemplo 2** MOZART: Sonata, K. 576

O Exemplo 3 ilustra a técnica canônica na música de um período posterior.

**Exemplo 3** SHUMANN: *Pappillons*, N.º. 3

### CÂNONES A DUAS VOZES A OUTROS INTERVALOS HARMÔNICOS

Cânones a duas vozes ao uníssono são raros, especialmente desacompanhados. No Exemplo 4, a mão direita da parte do cravo reproduz a linha do violino um compasso depois, enquanto a parte da mão esquerda é uma voz livre que não faz parte do cânone mas provê a definição harmônica e o fluxo rítmico. O tratamento canônico continua através do resto do movimento.

## Exemplo 4 BACH: Sonata (em Lá Maior) para Violino e Cravo, BWV 1015

Nos cânones ao uníssono, o cruzamento das vozes é inevitável, e é provável que ocorra também em intervalos menores tais como a 2<sup>a</sup> e a 3<sup>a</sup>.

A 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, e 6<sup>a</sup>, todas figuram freqüentemente como intervalos harmônicos na escrita canônica. A 7<sup>a</sup> é também usada, mas mais raramente. No Exemplo 5 um cânone à 5<sup>a</sup> abaixo de uma obra para órgão de Bach é mostrado. A nota pedal no último compasso do exemplo é o início da melodia coral, para a qual o cânone forma um acompanhamento.

Exemplo 5 BACH: Variações Canônicas sobre *Vom Himmel hoch*, Var. 2

Nos cânones a intervalos outros que não a oitava e o uníssono, é geralmente necessário mudar as inflexões de certas notas no seguidor para obter unidade de tonalidade. Isto é, os acidentes que seriam necessários para produzir uma imitação *exata* das notas originais são geralmente omitidos, de modo que as notas no seguidor permanecerão dentro da escala diatônica. Outras vezes, mesmo em cânones à oitava ou ao uníssono acidentes podem ser adicionados de modo a implicar as progressões harmônicas desejadas. O Fá sustenido e o Sol sustenido no último compasso do Exemplo 5 ilustra este dispositivo. (Eles são os equivalentes dos sexto e sétimo graus da escala elevados numa escala menor melódica em Lá, com o Sol sustenido sugerindo V/vi em Dó.) De qualquer modo, o cânone é ainda considerado “estrito” na extensão em que as alturas básicas, à parte dos acidentes, conformam-se ao padrão canônico.

Os finais dos cânones são geralmente livres, de modo a permitir uma cadência satisfatória.

Cânones à 9<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> são algo mais fáceis de escrever do que aqueles à 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> porque o cruzamento das vozes não é tão provável de acontecer. A 9<sup>a</sup> é o intervalo harmônico no Exemplo 6.

**Exemplo 6 BACH: *Variações Goldberg, Var. 27***



A 12<sup>a</sup> não é incomum como um intervalo harmônico, mas a 11<sup>a</sup> é raramente encontrada. Intervalos harmônicos maiores do que uma 12<sup>a</sup> são raros.

O uso de intervalos harmônicos diminutos ou aumentados no estilo que estamos considerando está normalmente fora de questão por causa das dificuldades envolvidas na preservação da unidade da tonalidade e de implicações cordais razoáveis.

Se uma melodia pode ser tratada canonicamente (e se pode, que intervalo será bem sucedido) é determinado pela natureza da própria melodia. Muitas melodias não conduzem a todos os tratamentos canônicos, enquanto outras podem resultar em cânones efetivos em muitos intervalos. Em qualquer caso, uma certa quantidade de tentativa e rejeição é geralmente requerida antes de serem obtidos resultados bem sucedidos. Ocasionalmente entretanto, um compositor pode chegar a uma disposição canônica feliz por acaso.

Uma excelente obra para estudo em conexão com cânones é a *Variações Goldberg* de Bach citadas no Exemplo 6. Naquele monumental conjunto de trinta variações, a Variação 3 e aquelas cujos números são múltiplos de três são cânones, cada qual a um determinado intervalo. Além disso, o intervalo em cada caso é o número da variação dividido por três. Por exemplo, na Variação 9 o cânone é a 3<sup>a</sup>.

### COM RELAÇÃO À ESCRITA DE CÂNONES A DUAS VOZES

Embora a escrita de cada tipo de cânone envolva problemas particulares, alguns dos quais serão mencionados brevemente, há uma sugestão geral que pode ser dada. Em vez de compor o líder inteiro e então tentar fazê-lo formar um cânone com ele próprio, comece escrevendo o líder somente até o ponto onde o seguidor entra. Este mesmo material é então escrito no seguidor a qualquer intervalo harmônico que esteja sendo usado, e o líder é continuado de maneira consistente com o bom contraponto. Este material no líder irá por sua vez ser transferido para o seguidor, e assim por diante. Como ilustração deste procedimento, os segmentos do cânone no Exemplo 7 foram colocados entre chaves para mostrar a ordem na qual eles foram escritos.

## Exemplo 7 K.W.K.: Cãnone à oitava

O principal problema na escrita de cãnones à oitava ou ao uníssono é o de evitar a monotonia harmônica. O problema surge porque as notas do segmento 1 no líder são repetidas como segmento 2 no seguidor. O segmento 3, que é um contraponto para o segmento 2, é então repetido como segmento 4 no seguidor, e assim por diante. Conseqüentemente, se às notas é sempre dada a mesma implicação harmônica, é provável que o cãnone reitere a mesma harmonia indefinidamente. A solução é obviamente mudar as implicações harmônicas de certas notas onde parecer indicado para causar variedade. Em Dó maior, por exemplo, a nota Sol pode ser a quinta do acorde de tônica, a fundamental da dominante, a terça da mediante, ou a sétima de um acorde de submediante com sétima. Ela pode até mesmo soar como não harmônica.

Não tenha medo de usar pausas de tempos em tempos. Estas podem servir para articular os segmentos da linha e dar um senso de “respiração.” Além disso, elas aumentam o sentido de independência entre as linhas e adicionam interesse ao mudarem a atenção de uma voz para a outra.

Deve ser lembrado que o teste para as disposições canônicas é o quão convincentes elas *soam* e não o quão impressionantes elas podem parecer no papel. Elas não devem ser consideradas fins em si mesmas mas antes dispositivos para adicionar interesse musical em pontos onde elas ajustam-se naturalmente.

### CÂNONES USANDO ARTIFÍCIOS ESPECIAIS

Os artifícios do movimento contrário (inversão), aumentação, diminuição, e movimento retrógrado podem ser aplicados na escrita canônica.

#### Movimento Contrário

No movimento contrário a direção ascendente ou descendente do líder é revertida no seguidor, mas os intervalos melódicos básicos permanecem os mesmos. O Exemplo 8 deve tornar esta relação clara. Nele o seguidor entra uma 4ª justa mais grave do que o líder, e um compasso mais tarde.

Exemplo 8 K.W.K.: Cânone em Movimento Contrário à 4<sup>a</sup> Abaixo

A figura no Exemplo 9 mostra o resultado da imitação dos vários graus da escala por movimento contrário num cânone ao uníssono ou à oitava.

## Exemplo 9



A nota Ré no líder será respondida pelo Si no seguidor, Lá por Mi, e assim por diante. Note que a nota dominante no líder é respondida pela nota subdominante no seguidor, e a nota subdominante pela nota da dominante. Figuras similares podem ser feitas para mostrar quais notas resultarão quando as vozes começam em intervalos outros do que a oitava e o uníssono e procedem por movimento contrário. Lembre-se que as notas vistas na mesma linha verticalmente em tais figuras não irão na verdade soar juntas num cânone usando o movimento contrário, já que as notas não começam ao mesmo tempo. Se elas começassem – isto é, se o intervalo de tempo fosse reduzido a zero – o resultado seria chamado um “espelho”<sup>1</sup> mais do que um cânone em movimento contrário. Num espelho não há obviamente uma distinção *dux-comes* (líder-seguidor).

Nas fugas, o sujeito é geralmente tratado à moda de cânone por curtos períodos para formar um stretto. Um stretto é uma passagem na qual a idéia musical em uma voz é superposta pela mesma idéia – ou, raramente, por uma diferente – em outra voz. A palavra *stretto* significa “apertado” em italiano e é aplicada a esta disposição porque as apresentações são comprimidas em vez de serem distribuídas consecutivamente. O exemplo 10 mostra um stretto que é excepcional ao envolver o movimento contrário nas últimas duas aparições do sujeito. (Cada anúncio do sujeito foi colocado entre chaves.).

Exemplo 10 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 6

Uma excelente ilustração de um stretto mais típico a duas vozes (sem movimento contrário) ocorre nos compassos de 7 a 10 do Exemplo 4, página 190 [do livro].

O movimento contrário é geralmente referido como inversão. Infelizmente este último termo é também usado para descrever uma situação diferente, a troca de posição pelas vozes no contraponto invertível (discutido no Capítulo 9). Embora isso consequentemente ofereça alguma probabilidade de confusão, o contexto normalmente torna claro qual significado é pretendido.

## Aumentação

Na aumentação, os valores originais das notas são incrementados (muito freqüentemente dobrados) no seguidor. Por exemplo, no Exemplo 11 as duas vozes externas formam um cânone à oitava, com a voz inferior movendo-se em valores duas vezes mais longos do que aqueles no líder. A voz média é livre, mas imita a superior no início.

Exemplo 11 BACH: *Variações Canônicas sobre Vom Himmel hoch*, Var. 4

Um caso raro de combinação de aumentação e movimento contrário num cânone é visto no excerto de *A Arte da Fuga* que é mostrado no Exemplo 12.

**Exemplo 12** BACH: *A Arte da Fuga*, Cânone N.º. 1



Embora estes exemplos usem a aumentação na qual o seguidor move-se duplamente mais lento do que o líder, outras relações de tempo entre as vozes são possíveis numa versão aumentada. Por exemplo, se o líder está em 6/8, 9/8, ou 12/8, suas colcheias irão normalmente ser respondidas por semínimas pontuadas no seguidor aumentado, já que semínimas não ajustar-se-iam com a divisão natural do compasso. É mesmo possível ter um seguidor duplamente aumentado, com valores quatro vezes mais longos do que aqueles do líder. Note que quando a aumentação está envolvida o seguidor nunca pode alcançar o líder e que, de fato, aquele fica mais e mais para trás, em termos de imitação, conforme o cânone progride. Bach às vezes soluciona este problema apresentando o líder duas vezes contra uma apresentação aumentada do seguidor.

Ao compor um cânone por aumentação, evite valores muito longos ou sugestões continuadas da mesma harmonia no líder. Se isto não for feito, a imitação aumentada irá tender a arrastar-se rítmica ou harmonicamente.

### Diminuição

Num cânone em diminuição, o seguidor move-se em valores *mais curtos* do que aqueles do líder e podem alcança-lo. Se um cânone é à oitava e é contínuo, oitavas paralelas entre as vozes são inevitáveis naquele ponto. Isto é mostrado no Exemplo 13.

**Exemplo 13**



Daí em diante, as vozes revertem seus papéis. Aquela que começou como seguidor torna-se o líder, e o líder original segue na que equivale a aumentação. Em música real, o processo de “alcançar” recém mencionado e os consequentes intervalos paralelos que ele impõe raramente são permitidos de acontecer, especialmente num cânone à oitava. Às vezes o tratamento canônico é abandonado antes que uma voz possa alcançar a outra. Na

fuga citada no Exemplo 14, por exemplo, a voz inferior termina a apresentação do sujeito e vai para outro material antes que a imitação por diminuição na voz média alcance o ponto onde oitavas paralelas teriam ocorrido.

**Exemplo 14 BACH: A Arte da Fuga, Fuga No. 6**



A terceira voz, que entra no terceiro compasso, ilustra a diminuição somente (em relação à primeira voz), enquanto que a segunda voz, começando no compasso 2, envolve o movimento contrário além de diminuição.

Outro meio de evitar o processo do alcance num cânone por diminuição é começar ambas as vozes ao mesmo tempo, no que teria sido o ponto de alcance – por exemplo, no compasso 3 no Exemplo 13. Embora uma tal disposição seja contrária à nossa definição de cânone no que uma voz entre junto em vez de consecutivamente, a exceção parece permitida aqui, ao passo que não seria no caso de um “espelho.” Isto é porque as vozes movem-se em velocidades diferentes, sendo o efeito da diminuição mais consecutivo do que simultâneo. Conforme sugerido anteriormente, um tal cânone pode igualmente bem ser ouvido como envolvendo *augmentação*, já que nenhuma das vozes é claramente líder ou seguidor.

Ao escrever um cânone por diminuição, um ponto para lembrar-se é este: se o líder contém valores muito curtos, a diminuição no seguidor provavelmente soará artificialmente apressada, algo como uma gravação sendo tocada numa velocidade muito rápida. Similarmente, as mudanças harmônicas implicadas não devem suceder-se muito rapidamente no líder, ou o resultado será não musical e desconcertante quando a voz é tocada duplamente mais rápida no seguidor.

### Movimento Retrógrado

Num cânone por retrogradação, também chamado cânone caranguejo ou *canon cancrizans*, a melodia tocada de trás para a frente acompanha a melodia na sua forma original. Como pode ser esperado, este tipo de cânone pode facilmente tornar-se uma mera proeza mecânica na qual os difíceis requisitos da forma são satisfeitos sem contribuir com algo satisfatório como música. Além disso, poucos ouvidos podem detectar a relação imitativa entre as vozes quando elas soam juntas para a frente e para trás, particularmente quando elas começam ao mesmo tempo. O Exemplo 15 mostra um dos poucos cânones caranguejo da literatura musical. O início e o fim da notação original são dados primeiro, doze compassos intermediários foram omitidos aqui por razões de espaço. Então segue a realização completa.

O procedimento para escrever um cânone em movimento retrógrado é compor a primeira metade do líder, então escrever aquela parte de trás para a frente como a última metade do seguidor. Depois, por um processo de tentativa e erro, encontre uma linha que funcione para a frente como a última metade do líder, e para trás como a primeira metade do seguidor.

Exemplo 15 BACH: *A Oferenda Musical*, Cânone Retrógrado

Original notation

12 measures  
etc.

Realization

5

9

13

16

Detailed description: The image displays a musical score for a canon by J.S. Bach. The top section, labeled 'Original notation', shows a single melodic line in bass clef, G minor, 12 measures long, ending with 'etc.'. Below this is the 'Realization', a two-staff score in treble and bass clefs. The first staff contains the original melody, and the second staff contains its retrograde accompaniment. The realization is divided into six systems, with measure numbers 5, 9, 13, and 16 marked at the beginning of the first, second, third, and fourth systems respectively. The score concludes with a double bar line and repeat signs in both staves.

## O CÂNONE ACOMPANHADO

Em alguns dos cânone citados até aqui (Exemplos 4, 5, 11), havia acompanhamento na medida em que a voz não envolvida no cânone estava presente. Às vezes um acompanhamento muito mais elaborado, seja harmônico ou linear, é empregado. Indubitavelmente o mais conhecido de todos os cânone acompanhados é o citado no Exemplo 16, do último movimento da *Sonata para Violino e Piano* de Franck. O acompanhamento é essencialmente harmônico, embora não sem interesse linear.

## Exemplo 16 FRANCK: Sonata para Violino e Piano

The image shows two systems of musical notation for Franck's Sonata for Violin and Piano. The top system is marked 'Allegro poco mosso' and the bottom system is marked 'dolce cantabile'. The piano part features a prominent, flowing accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The violin part has a melodic line with some grace notes and slurs.

No excerto de Schumann que segue, o acompanhamento é mais linear.

Exemplo 17 SCHUMANN: *Canonisches Liedchen*

The image shows a system of musical notation for Schumann's Canonisches Liedchen. The score is in G major and 2/4 time. The piano part features a rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The violin part has a melodic line with some grace notes and slurs. Dynamics include p and fp.

No Exemplo 18 a voz superior imita a voz inferior em movimento contrário enquanto as vozes médias provêm preenchimento harmônico. As palavras dos cantores estão omitidas aqui. Dois pianos, cujas partes não estão mostradas, tomam as linhas canônicas bem como alguns contornos harmônicos.

Exemplo 18 BRAHMS: *Liebslieder Waltzes*, No. 16

\* Numa imitação estrita estas notas seriam uma oitava mais agudas. O uso das oitava abaixo é obviamente necessária aqui por razões de extensão vocal.

## CÂNONES A TRÊS OU MAIS VOZES

Texturas com múltiplas vozes que envolvem um cânone a duas vozes acompanhadas por uma ou duas vozes outras não são infreqüentes na literatura musical. Mas passagens nas quais três ou mais vozes realmente tomam parte em um cânone ocorrem somente raramente (à parte dos cânones circulares [rounds] e o breve efeito imitativo nos strettos). Conseqüentemente, em muitos cursos de contraponto a escrita de cânones é provavelmente centrada principalmente naqueles a duas vozes.

Os exemplos que seguem, então, são oferecidos principalmente com o propósito de informação mais do que de modelos que o estudante irá imitar. Se cânones em mais de duas vozes (ou cânones a duas vozes acompanhadas) *devem* ser escritos, eles não devem ser tentados antes que o material sobre contraponto a três vozes tenha sido lido.

Quando três ou mais vozes são combinadas à moda canônica, o intervalo harmônico e o intervalo de tempo usados entre as duas primeiras vozes podem ou não ser usados novamente para as vozes seguintes. No cânone a três vozes mostrado no Exemplo 19, o intervalo harmônico entre as primeiras duas vozes é um uníssono, enquanto que entre a segunda e a terceira é uma oitava. O intervalo de tempo é de dois compassos em cada caso.

## Exemplo 19 BACH: Sonata para Órgão No. 5



Os dispositivos mencionados anteriormente em conexão com os cânones a duas vezes podem certamente ser aplicados àqueles fazendo uso de mais vozes. No stretto citado no Exemplo 20, a voz superior é uma aumento da voz inferior, enquanto que a voz média é aumentada em parte e contém algumas mudanças no valor relativo das notas.

**Exemplo 20** BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 8

No Exemplo 21 uma frase de uma melodia coral é iniciada na voz superior, enquanto as três vozes inferiores fazem algumas apresentações da mesma frase em diminuição dupla. Destas, as duas primeiras formam um breve cânone. No final do exemplo a voz do contralto alcança a do soprano, mas o paralelismo resultante não é repreensível porque ele não envolve oitavas ou 5as. Também, quando combinadas com outras vozes, ela forma uma boa progressão harmônica.

**Exemplo 21** BACH: *Dies sind die heil'gen zehn Gebot'* (Órgão)



No cânone a quatro vezes mostrado no Exemplo 22, o intervalo de tempo é o mesmo em cada caso, enquanto que o intervalo harmônico não é. Entretanto, as entradas do contralto e do soprano estão separadas pela mesma distância [intervalar] que aquelas das vozes do baixo e do tenor.

**Exemplo 22 ALBRECHTSBERGER: Cântone a Quatro Vozes**



O Exemplo 30 na página 112 [do livro] pode ser citado como uma ilustração de um cânone a quatro vezes que usa o mesmo intervalo de tempo (dois tempos) e o mesmo intervalo harmônico (uma 5<sup>a</sup>) entre todas as entradas.

Cânones em mais do que quatro vozes são extremamente incomuns. O Exemplo 23 mostra um stretto final de uma fuga, um exemplo impressionante de escrita canônica a cinco vozes. O uso de uma 5<sup>a</sup> descendente em vez de uma 4<sup>a</sup> no início das respostas (a segunda e quarta apresentações do sujeito da fuga aqui) é uma aplicação do princípio da imitação tonal, a ser discutida no Capítulo 13. Um pentagrama extra foi adicionado aqui de modo que o movimento das vozes individuais possa ser visto mais claramente do que na notação usual de dois pentagramas.

**Exemplo 23 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 22**



## O CÂNONE PERPÉTUO

Cânones que levam de volta ao princípio e portanto permitem tantas repetições quantas forem desejadas são chamados cânones perpétuos, cânones infinitos, cânones eternos, ou cânones circulares. Por causa de sua construção particular, eles não tem um final cadencial verdadeiro, a menos que um seja adicionado ou que os executantes concordem antes em terminar em algum ponto onde as partes coincidam com uma harmonia de tônica. Tais possíveis pontos finais são às vezes marcados por uma fermata. Em certos cânones na *Arte da Fuga*, o corpo principal do cânone é perpétuo, e podem ser repetidos ad libitum, mas há uma coda de uns poucos compassos para prover um final satisfatório.

Cânones perpétuos não necessariamente envolvem mais de duas vozes, mas eles são mencionados sobre este título porque o seu tipo mais conhecido, o circular [round], geralmente envolve ao menos três.

### O Cântone Circular [round]

Normalmente um cânone circular com palavras, o cânone circular é comumente escrito para três ou mais vozes, e cada cantor ou grupo de cantores volta para o início após completar a última frase. Ao invés de ser escrito em pentagramas separados de modo a mostrar as vozes como elas soarão juntas, os cânones circulares são geralmente notados como uma única linha, na clave de sol, com figuras para mostrar onde cada cantor ou grupo deve começar. Em tais casos o cânone é ao uníssono até aonde a notação está concernida. Se homens bem como mulheres executam o cânone, os homens irão obviamente cantar uma oitava abaixo. À seguir está um exemplo de um cânone circular como ele seria usualmente notado (*a*) e com os segmentos dele colocados um sobre os outros para mostrar como ele soará uma vez que todas as três vozes tenham entrado (*b*).

#### Exemplo 24 MICHAEL PRAETORIUS: *Viva la Musica!*

*a*

Vi - va, vi - va la Mu - si - cal      2. Vi - va, vi - va la

3. Mu - si - cal Vi - va la Mu - si - cal

*b*

Vi - va, vi - va la Mu - si - cal

2. Vi - va, vi - va la Mu - si - cal

3. Vi - va la Mu - si - cal

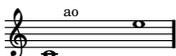
O plano num cânone circular é normalmente como segue:

Primeira voz    a   b   c  ||: a   b   c :||

Segunda voz        a   b  ||: c   a   b :||

Terceira voz            a  ||: b   c   a :||

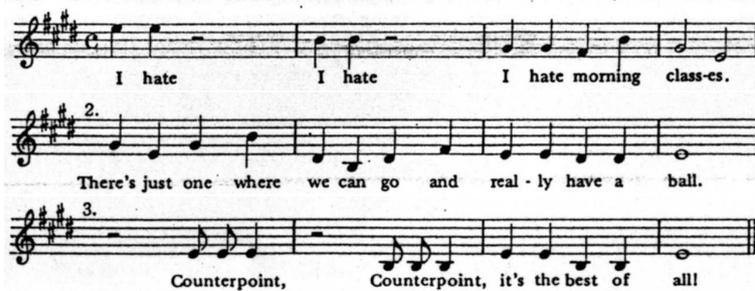
(As letras a, b, e c representam os três segmentos da melodia.)

Ao compor um cânone circular, o estudante deve notar os segmentos do cânone um sobre o outro como no Exemplo 24b, de modo que o seu efeito combinado possa ser facilmente visto. Assumindo que o cânone circular é para vozes, ele deve ser mantido dentro de uma extensão prática. Do  é uma extensão escrita adaptável para todos os tipos de vozes, as vozes masculinas soando uma oitava abaixo, obviamente.

Um tipo especial de cânone circular é o “armadilha” [catch], o qual era extremamente popular Inglaterra nos séculos XVII e XVIII. As palavras para ele são escritas de tal modo que quando as partes são combinadas, significados inesperados (geralmente obscenos) emergem. Um artifício para produzir este resultado é o uso de pausas em certos pontos. Quando estas são preenchidas com palavras das outras partes, o que parecia ser um texto inocente pode adquirir conotações totalmente diferentes. Tem havido uma renovação de interesse no durante anos recentes. Coleções de cânone armadilha [catches] estão disponíveis,<sup>2</sup> e clubes tem sido formados. Alguns destes grupos tem publicado gravações comerciais.

O Exemplo 25, um cânone armadilha escrito por um compositor durante seus dias de estudante, toma vantagem da possibilidade do sentido oculto.

### Exemplo 25    ROBERT XAVIER RODRÍGUEZ:    Catch



## O CÂNONE DUPLO

O cânone duplo consiste de dois cânone soando simultaneamente. As duas vozes condutoras de cada cânone podem começar juntas ou consecutivamente. Um cânone pode ser subserviente ao outro e ter a qualidade de um acompanhamento, ou os dois podem ser de igual importância. No Exemplo 26 o cânone da melodia coral parece ser algo mais importante do que o cânone em quiálteras. (Incidentemente, quiálteras de *semínimas* seriam usadas aqui, na notação atual.)

### Exemplo 26    BACH:    *In Dulci Jubilo* (Órgão)

Nos Exemplos 27 e 28, os quais mostram duas outras disposições possíveis na escrita em cânone duplo, as vozes são aproximadamente de igual importância. O excerto de Mozart é um exemplo raro de um cânone perpétuo para instrumentos ao invés de vozes. Compassos adicionais não mostrados aqui levam de volta ao início.

**Exemplo 27** MOZART: *Cânone Duplo*, K. 228

As palavras para serem cantadas no cânone de Schumann que seguem foram omitidas aqui.

**Exemplo 28** SCHUMANN: *Die Kapelle*

### O CÂNONE ENIGMÁTICO

Um tipo de cânone popular muito antes dos dias de Bach é o cânone “enigma,” “quebra-cabeça,” ou “charada”. A notação usualmente consiste de uma única linha melódica, com claves ou outras pistas para indicar o intervalo harmônico ou o intervalo de tempo a ser usado ao elaborar a realização real do cânone. O Exemplo 29 mostra o início de um destes cânone, primeiro na sua notação original e depois na sua forma realizada. Este excerto é da *Oferenda Musical*, que Bach escreveu para Frederico o Grande, usando como base um tema composto pelo próprio rei. O cânone nas duas vozes externas formam um acompanhamento para uma versão ornamentada do tema do rei na voz média. A inscrição em Latim no início diz, “Possa a fortuna do Rei aumentar com as notas aumentadas,” uma referência, certamente, à aumentação envolvida.

**Exemplo 29 BACH:** *A Oferenda Musical*, Cânone por aumentação e movimento contrário

O Exemplo 30 mostra primeiro a notação e depois a realização do início de um cânone a quatro vozes no qual cada voz entra uma 5ª acima da voz precedente.

**Exemplo 30 BACH:** Cânone

### O CÂNONE ESPIRAL

No cânone espiral, um tipo muito raro, a melodia termina numa tonalidade diferente daquela em que começou. Deve haver tantas repetições quantas forem necessárias para retornar à tonalidade original, assumindo-se que ela deva ser alcançada. Por exemplo, na *Oferenda Musical* de Bach há um cânone espiral que vai de Dó para Ré na primeira vez, de Ré para Mi na segunda vez, e assim por diante, sendo necessárias seis antes que a tonalidade de Dó seja alcançada novamente. Tais cânones podem percorrer o círculo de quintas ou progredir por algum outro intervalo, como faz este recém citado.

### TAREFAS SUGERIDAS

1 Escreva exemplos dos seguintes cânones conforme especificado pelo instrutor:

duas vozes

à oitava

a outro intervalo

em movimento contrário

por aumento

por diminuição

em movimento retrógrado

acompanhado

(Se os cânones listados à seguir forem determinados, o material sobre contraponto a três vozes deve ser lido antes.)

três vozes:

à qualquer intervalo desejado

um cânone circular (uso de palavras opcional)

quatro vozes:

à qualquer intervalo

um cânone duplo

- 2 Trazer um exemplo de cânone a duas vozes à oitava e um cânone a duas vozes a outro intervalo.



# Capítulo 9

## Contraponto Invertível

Duas vozes são ditas “invertíveis” quando cada uma delas pode ser usada como voz superior ou inferior com bons resultados. O termo “contraponto duplo” é às vezes empregado para descrever tal disposição. Ocasionalmente ele é usado como um sinônimo para “contraponto invertível” mesmo quando mais de duas vozes tomam parte na inversão. Entretanto, “contraponto triplo” é um termo mais acurado quando três vozes estão envolvidas. Contraponto completamente invertível envolvendo mais de três vozes é raro.

A palavra “inversão,” como usada neste capítulo, deve ser entendida como aplicada à posição relativa ou ao nível das vozes e não deve ser confundido com o artifício do movimento contrário, o qual é freqüentemente referido como uma inversão. Num esforço para evitar tal confusão, alguns teóricos tem substituído “contraponto invertível” por “contraponto permutável.” Embora lógico como o termo é, ele, lamentavelmente, nunca encontrou uma aceitação generalizada.

### INVERSÃO À OITAVA

De todas as possibilidades a forma mais freqüente e natural de contraponto invertível é aquela em que uma das vozes é simplesmente transposta acima ou abaixo por uma ou mais oitavas de forma que ela se torna uma voz superior em vez de inferior, ou *vice versa*. No Exemplo 1, duas vozes estão mostradas primeiro na sua relação original. Em *b* a voz inferior foi transposta uma oitava acima. Em *c* a voz superior foi transposta uma oitava abaixo. Note que estas duas versões produzem a mesma relação entre as vozes, a única diferença sendo que *b* está uma oitava mais acima. Em *d* a voz inferior foi movida duas oitavas acima; isto é, a inversão é à 15<sup>a</sup><sup>1</sup>. Ainda outra possibilidade é mostrada em *e*, onde a voz inferior foi transposta uma oitava acima, e a voz superior uma oitava abaixo. Esta também é considerada uma inversão à 15<sup>a</sup>, com as duas transposições em direções opostas sendo adicionadas juntas para formar esta figura. Mais será dito em breve sobre o sistema de medir os intervalos concernentes no contraponto invertível.

#### Exemplo 1

---

<sup>1</sup>Os estudantes freqüentemente argumentam que o intervalo de duas oitavas deveria ser chamado de 16<sup>a</sup>, já que ele parece ser duplamente mais amplo que uma oitava. A falácia neste argumento é que há uma nota comum entre as duas oitavas, de modo que a extensão total é somente de 15 graus da escala.

The image displays musical notation for a single melodic line in treble clef. It is divided into five sections labeled a through e. Section 'a' is labeled 'Original form'. Section 'b' is labeled 'Inversion at the octave' and shows the original melody shifted down one octave. Section 'c' is also labeled 'Inversion at the octave' and shows the original melody shifted up one octave. Section 'd' is labeled '15th' and shows the original melody shifted down two octaves. Section 'e' is also labeled '15th' and shows the original melody shifted up two octaves. Brackets above the notation group sections b and c under the heading 'Inversion at the octave', and sections d and e under the heading '15th'.

O tipo de inversão que estamos discutindo geralmente funciona mais ou menos automaticamente. Se o contraponto original é bom, as duas vezes irão quase sempre soar bem quando invertidas à oitava, ou múltiplos dela. Há somente uma pequena dificuldade que provavelmente pode surgir. Se um intervalo essencial de 5<sup>a</sup> justa, geralmente entre o primeiro e quinto graus da escala, aparecem no original, a inversão dele será uma 4<sup>a</sup> justa. Este intervalo é classificado como uma dissonância no contraponto a duas vezes neste estilo, e é normalmente usado como um intervalo essencial – ao menos no tempo [acentuado]. A conclusão óbvia a ser tirada aqui é que a 5<sup>a</sup> como um intervalo essencial deve ser evitada no contraponto a duas vezes que for invertível à oitava. (A 5<sup>a</sup> aparece no início do Exemplo 2, mas na inversão, abaixo dela, Bach evita a 4<sup>a</sup> substituindo por um Lá bemol a inversão real, Fá.) Mesmo no contraponto a três e quatro vezes, onde a 4<sup>a</sup> pode ser usada em combinação com outra nota da tríade, o quinto grau da escala pode provar-se difícil quando posto na voz inferior. Isto é porque ele sugere o baixo de um acorde de tônica em segunda inversão ( $I_4^6$ ) e o  $I_4^6$  pode ser usado com sucesso somente sob certas condições (discutidas nas páginas 24 e 25 [do livro]).

O Exemplo 2 dá excertos da literatura musical que ilustram a inversão em múltiplos da oitava.

Exemplo 2a BACH: Invenções a Duas Partes No. 9

The image shows two systems of musical notation for a two-part setting. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows the beginning of the piece, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and melodic development in both hands. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Exemplo 2b HAYDN: Sinfonia No. 2 (*London*)

Exemplo 2c BACH: Invenções a Duas Partes No. 6

No Exemplo 2 o intervalo de inversão em cada excerto é de três oitavas, uma abaixo mais duas acima em *a*, duas abaixo mais uma acima em *b* e *c*. Na prática real, intervalos maiores do que duas oitavas são geralmente ditos em termos mais simples para modo de conveniência, de forma que o intervalo da inversão neste caso seria geralmente rotulado simplesmente de  $15^a$ , ou mesmo de oitava. Em *b* as vozes externas no início são aquelas pertencentes à inversão que segue. O Exemplo *c* é contínuo; os pequenos motivos que aparecem nos primeiros quatro compassos são invertidos nos próximos quatro.

## INVERSÃO A INTERVALOS DIFERENTES DA OITAVA

Até aqui temos falado somente sobre inversão à oitava ou múltiplos dela. Outros intervalos podem às vezes ser utilizados com sucesso, mas tais disposições são menos prováveis de ser alcançadas espontaneamente e geralmente envolvem uma certa quantidade de teste. Alguns escritores de contraponto tem realçado esta distinção aplicando o termo “natural” ao contraponto invertível à oitava ou seus múltiplos e “artificial” àquele envolvendo outros intervalos de inversão.

Entre estes últimos intervalos, a  $12^a$  e a  $10^a$  são os únicos que tem sido usados eventualmente pelos compositores, e mesmo a  $10^a$  é rara. Outros intervalos de inversão são certamente teoricamente possíveis e podem ocasionalmente funcionar, mas seu uso no música tonal é tão infreqüente que a discussão deles parece injustificada.

No Exemplo 3 a inversão foi efetuada pela transposição da voz inferior uma  $5^a$  acima, e da voz superior uma oitava abaixo. Esta poderia ser certamente referida como uma “inversão à  $12^a$ .”

Exemplo 3 BACH: Variações Canônicas sobre *Vom Himmel hoch*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "Original" and contains a single melodic line in treble clef with a common time signature. The bottom staff is labeled "Inversion at the 12th" and shows the same melodic line inverted, with notes placed below the staff line.

A disposição no Exemplo 4 é a mesma, exceto que a voz inferior das duas vozes invertidas foi tomada uma 12<sup>a</sup> acima em vez de uma 5<sup>a</sup> e que há uma terceira voz livre na parte inferior. Tal voz é às vezes adicionada com o propósito de definir as harmonias mais claramente, e de melhorar o efeito contrapontístico.

## Exemplo 4 BRAHMS: Variações Sobre um Tema de Haydn

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The top system is labeled "Andante con moto" and "Original form". It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The bottom system is labeled "Inversion at the 12th" and shows the same piece with the melodic line inverted and the bass staff accompaniment adjusted accordingly.

Alguns pares de vozes inverter-se-ão somente à oitava, outros a nenhum intervalo, uns poucos a dois intervalos, e uns muito poucos a mais de dois intervalos. O Exemplo 5 mostra um exemplo raro de um par de vozes inverter-se-ão à oitava, à 10<sup>a</sup>, e à 12<sup>a</sup>. As vozes não concernentes à inversão estão mostradas em notas pequenas.

Exemplo 5 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 16

The image shows a single system of musical notation for a fugue. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff is labeled "a Original" and contains a melodic line with some notes marked with a 'z' (likely indicating a specific articulation or ornament). The bass staff contains a complex rhythmic accompaniment.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled "Inversion at the 10th" and the bottom staff is labeled "Inversion at the 12th". Both staves show a treble and bass clef with various notes and rests, including asterisks marking specific notes.

Os padrões originais são ligeiramente modificados nestes pontos.

As versões *b* e *c* aqui não estão na mesma tonalidade de *a*, o que torna a identificação dos intervalos de inversão mais difícil do que nos exemplos precedentes. Para ter uma tonalidade básica comum com o propósito de comparação, vamos transpor o início das versões *b* e *c* para a tonalidade original, omitindo as vozes não concernentes à inversão. O Exemplo 6 mostra esta transposição.

#### Exemplo 6

The image shows a musical staff with two versions, *b* and *c*, of a musical phrase. Version *b* is on the left and version *c* is on the right. Both versions show a treble and bass clef with various notes and rests, including asterisks marking specific notes.

Agora pode ser claramente visto que em *b* a voz inferior foi transposta uma 10<sup>a</sup> acima e a voz superior uma oitava abaixo. Há também certas mudanças na inflexão das notas devido ao uso do modo maior em *b*. Em *c* a voz inferior foi tomada uma oitava acima, a voz superior uma 5<sup>a</sup> abaixo. Ao calcular o intervalo de inversão devemos ser cuidadosos, em ambos os casos, para não usar as notas modificadas mascaradas com um asterisco.

No Exemplo 7, a parte *b* é outra ilustração de inversão à 10<sup>a</sup>, com o Sujeito II no tenor da versão original transposto àquele intervalo ascendentemente. A versão *c* mostra um artifício que equivale a uma dupla inversão; neste caso, o Sujeito I, ouvido como a voz do tenor em *b*, aparece tanto uma 10<sup>a</sup> quanto uma 15<sup>a</sup> acima em *c*. O princípio envolvido aqui é que é geralmente possível adicionar uma terceira voz paralela em 3<sup>as</sup> ou 6<sup>as</sup> a qualquer das duas vozes originais em contraponto que seja invertível à 10<sup>a</sup> ou à 12<sup>a</sup>.

#### Exemplo 7 BACH A Arte da Fuga, No. 10

Original

Inversion at the 10th

As compared with (b), inversion of S. I at the 15th and 10th: of S. II at the octave.

(S. = Subject)

Note que na inversão à intervalos diferentes da oitava ou da 15<sup>a</sup>, a posição dos tons e semitons muda na melodia invertida porque esta última começa num grau da escala diferente. Note, também, que acidentos são freqüentemente introduzidos na voz invertida, às vezes para obter uma linha melódica melhor, outras para sugerir um fundo cordal particular. Os Exemplos 5, 6, e 7 ilustram estes pontos.

### PRINCÍPIOS GERAIS ENVOLVIDOS NA ESCRITA DO CONTRAPONTO INVERTÍVEL

Vamos supor que estamos escrevendo uma passagem invertível à oitava. Se nós começarmos como em a no Exemplo 8, a inversão pretendida, com a voz inferior transposta uma oitava acima, será realizada como mostrado em b. As vozes não trocaram seus lugares, a mais aguda tornando-se a mais grave e *vice-versa*; portanto não existe inversão.

#### Exemplo 8

Example 8

A mesma falta de inversão resultaria se duas linhas a serem invertidas, digamos, à

10<sup>a</sup> estivessem separadas por mais de uma 10<sup>a</sup> na sua forma original. O princípio geral envolvido é este: duas vezes a serem invertidas não devem estar separadas, na versão original, por mais do que o intervalo de inversão.

A tabela que segue mostra os vários intervalos quando invertidos à oitava, 10<sup>a</sup>, e 12<sup>a</sup>, respectivamente.

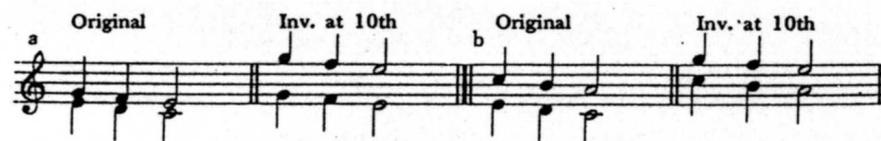
	<i>Inversão à oitava</i>							
Intervalo original	1	2	3	4	5	6	7	8
Intervalo invertido	8	7	6	5	4	3	2	1

	<i>Inversão à 10<sup>a</sup></i>									
Intervalo original	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Intervalo invertido	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

	<i>Inversão à 12<sup>a</sup></i>											
Intervalo original	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Intervalo invertido	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Pode ser visto nesta tabela porque a inversão à 10<sup>a</sup> é difícil, e conseqüentemente rara. A 3<sup>a</sup>, a 6<sup>a</sup>, e a 10<sup>a</sup>, que são os intervalos mais freqüentemente usados, tornam-se a oitava, a 5<sup>a</sup>, e o uníssono, respectivamente. Isto tende a dar à forma invertida uma sonoridade pobre, “sem terça”. Além disso, 3<sup>as</sup> paralelas não podem ser usadas na versão original porque elas tornam-se oitavas paralelas na inversão (Exemplo 9a); e 6<sup>as</sup> paralelas são do mesmo modo proibidas porque tornam-se 5<sup>as</sup> paralelas (Exemplo 9b).

## Exemplo 9



A inversão à 12<sup>a</sup> não apresenta tais dificuldades sérias. O único intervalo que é provável de causar problemas é a 6<sup>a</sup>, que torna-se uma 7<sup>a</sup> quando invertida.

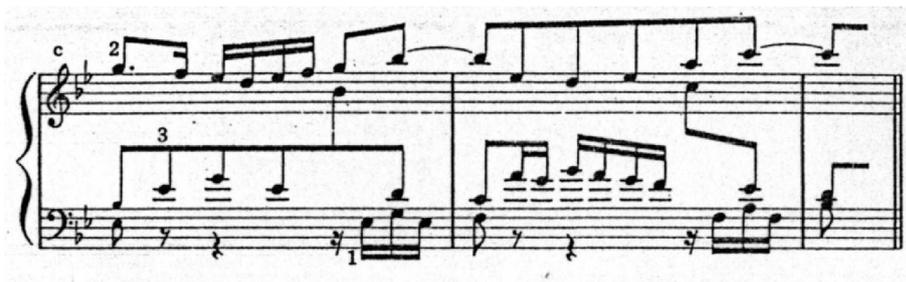
### CONTRAPONTO INVERTÍVEL ENVOLVENDO TRÊS OU MAIS VOZES

A escrita a três partes na qual as vozes são invertíveis é conhecida como contraponto triplo. Ela permite seis disposições das vozes (mostradas abaixo) embora todas as seis não sejam provavelmente usadas em uma única composição. As vozes são indicadas aqui por números, 1 sendo a voz original superior, e assim por diante.

1	1	2	2	3	3
2	3	1	3	1	2
3	2	3	1	2	1

Três disposições das vozes numa fuga a três vozes são mostradas no próximo exemplo. Certas pequenas mudanças são introduzidas às vezes, parcialmente para acomodar as entradas tonais. Também, a voz 1 aparece em movimento contrário na versão *c*. As vozes foram numeradas de cima para baixo em *a* (a voz inferior sendo o sujeito), e estes números foram usados nas formas invertidas para mostrar as várias posições das vozes.

Exemplo 10 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 21



No contraponto quádruplo as possibilidades de disposições diferentes das vozes são quatro vezes maiores do que no contraponto triplo, um total de vinte e quatro! Deste número o compositor irá certamente selecionar somente aquelas que funcionem mais naturalmente.

A escrita a cinco vozes completamente invertíveis é extremamente rara. Entretanto, há um exemplo famoso, certamente uma das mais impressionantes demonstrações de escrita contrapontística de toda a música. Ela ocorre no último movimento da Sinfonia em Dó Maior (*Júpiter*) de Mozart. No excerto seguinte, três diferentes disposições das vozes aparecem. Como antes, as vozes são numeradas de modo que seja fácil observar suas várias posições. Somente as partes das cordas são mostradas no exemplo, mas estas incluem todas as linhas essenciais.

(Allegro molto)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

5

### TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Trazer quatro exemplos de contraponto invertível, incluindo ao menos um em que a inversão não é à oitava ou um múltiplo.
- 2 Escreva exemplos de contraponto invertível a duas vozes à:
  - a oitava (ou um múltiplo)
  - b 10<sup>a</sup>
  - c 12<sup>a</sup>

# Capítulo 10

## A Invenção a Duas Partes; Desenvolvimento de Motivos

J. S. Bach escreveu quinze composições a duas vozes as quais ele chamou *Inventionen* e quinze obras a três vozes chamadas *Symphonien* (Sinfonia, em italiano). Elas são agora geralmente conhecidas como as “Invenções a Duas Partes” e as “Invenções a Três Partes.” Uma *invenção* poderia ser definida como uma obra contrapontística curta centrada em torno do desenvolvimento do material de um ou dois motivos. Embora invenções tenham sido escritas por outros compositores de tempos em tempos, o número delas é pequeno, e não tornaram-se matéria-prima da literatura musical como as invenções de Bach tornaram-se. Conseqüentemente, quando falamos de “invenções,” nós geralmente temos aquelas de Bach em mente. As Invenções a Duas Partes serão usadas como base para este capítulo.

A questão que pode legitimamente ser levantada é esta: Porque deveriam estas obras serem estudadas quando elas representam uma forma tão raramente encontrada (especialmente por não pianistas)? Entre as respostas que poderiam ser dadas estão as seguintes: (1) À despeito de sua brevidade, as Invenções são música da mais alta ordem. Nelas, o material motivico atrativo é desenvolvido de modo magistral; imaginação e frescor sempre renovado combinam-se com uma estonteante economia de recursos. Conhecer esta música é conseqüentemente uma experiência enriquecedora para todos os músicos. (2) As Invenções a Duas Partes envolvem, numa escala menor, muitos dos artifícios contrapontísticos encontrados em formas mais amplas a serem estudados mais tarde. Estes artifícios podem ser mais facilmente introduzidos no contexto de duas vozes (em oposição a duas ou quatro) e em composições mais curtas. (3) Os princípios de construção da invenção não estão confinados a obras intituladas realmente de Invenção. Por exemplo, Prelúdios como os números 13 e 18 no livro I do *Cravo Bem Temperado* e certos movimentos (notavelmente alguns Prelúdios) das Suítes e Partitas de Bach são essencialmente invenções. (4) Após fazer exercícios básicos em duas vozes, o estudante é geralmente requisitado a fazer alguns escritos de formas contrapontísticas. A invenção a duas partes é apropriada para ele experimentar naquele estágio, enquanto fugas ou formas corais normalmente envolvem ao menos três vozes. Obviamente, as Invenções a Duas Partes de Bach servem admiravelmente como modelos para este tipo de projeto. Algumas delas serão agora examinadas, e os princípios envolvidos na sua construção serão discutidos.

### O MOTIVO

O termo *motivo* tem sido definido de várias maneiras. Por alguns ele é considerado o equivalente a uma *figura*, ou a menor unidade possível numa frase melódica. Para outros ele significa uma apresentação melódica de extensão algo maior, geralmente de um ou

dois compassos, embora raramente mais do que quatro. Este [último significado é o que deveremos adotar para os propósitos presentes.

Os motivos nas Invenções a Duas Partes de Bach variam todas de meio compasso, como no Exemplo 1a até quatro compassos, como em *b*. (“M.” significa motivo, “CM.” contramotivo.)

Há geralmente alguma corroboração de segmentos dentro do motivo. Em *a* a única repetição é uma figura de duas notas de uma terça descendente (que não é suficiente para qualificá-la como uma seqüência). Em *b* o primeiro compasso inteiro é repetido à moda seqüencial característica.

Muitos motivos definem a tonalidade e a estrutura rítmica rapidamente. Em casos onde ambos estes elementos não estejam inteiramente claros (por exemplo, se o motivo começa no quinto grau da escala), uma voz acompanhante como aquela vista no Exemplo 1b é geralmente incluída para clarificar a situação musical. Também, todos os bons motivos tem alguma característica distintiva, melódica ou rítmica, ou ambas, que lhes dá interesse e os torna facilmente reconhecíveis nas aparições subseqüentes.

Exemplo 1a BACH: Invenções a Duas Partes No. 1

and 1b) or along with the notes, even one of two notes, to state the rest of the

Exemplo 1b BACH: Invenções a Duas Partes No. 5

The image shows two systems of musical notation, labeled 5 and 7. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. In system 5, the treble staff has a melodic line with a 'CM.' marking above it, and the bass staff has a supporting line with an 'M.' marking below it. In system 7, the treble staff has a melodic line and the bass staff has a supporting line. Brackets and arrows indicate relationships between notes in the two systems, showing how the material in system 7 is related to the material in system 5.

### A IMITAÇÃO; O CONTRAMOTIVO

Após o motivo ter sido anunciado em uma voz, ele é imitado (muito freqüentemente a oitava mas às vezes a 5ª) na outra voz. A imitação pode começar imediatamente após a última nota do motivo da primeira voz (como nos Exemplos 1a e 1b) ou junto com a última nota ou mesmo uma ou duas notas antes – de modo que o motivo e sua imitação superponham-se brevemente.

Contra a imitação a primeira voz pode ter um material livre – isto é, um material que não recorre como uma unidade reconhecível e que tem pouca distinção linear – ou ela pode usar um contramotivo. Este último é uma linha que aparece mais ou menos consistentemente através da invenção como um contraponto para o motivo. Ele deve ter interesse melódico por si próprio e deve ser concebido como para complementar o motivo ritmicamente.

Freqüentemente, o motivo flui suavemente para o contramotivo (ou material livre); em certos casos pode mesmo ser difícil decidir onde um termina e o outro começa. Portanto pode ser necessário na análise considerar uma nota particular tanto como última nota do motivo quanto como primeira nota do contramotivo.

No Exemplo 1a o material que aparece contra as duas imitações do motivo é tão breve que bem poderia haver alguma dúvida se ele deve ser chamado um contramotivo. Mas como ele é ouvido duplamente mais adiante, o rótulo parece justificado.

No Exemplo 1b o material da voz superior começando na última metade do compasso 5 foi ouvido como uma voz acompanhante no início e reaparece constantemente em porções posteriores da invenção. Consequentemente ele é claramente um contramotivo.

### A LINHA ACOMPANHANTE

Em seis das Invenções a Duas Partes, o motivo é primeiramente apresentado sozinho. Quando, como no Exemplo 1b, ele é anunciado no início junto com outra voz, o material naquela voz pode ser livre (embora geralmente corroborado em algum outro ponto na invenção), ou ele pode ser um contramotivo. Em qualquer caso, sua função é ajudar na definição da tonalidade, da harmonia, da estrutura rítmica, ou de todas estas.

No Exemplo 1b as duas primeiras notas na voz inferior são livres. Mas o material em semicolcheias começando na última metade do primeiro compasso provam ser o contramotivo que aparece contra o motivo na última metade do compasso 5 – e muitas vezes

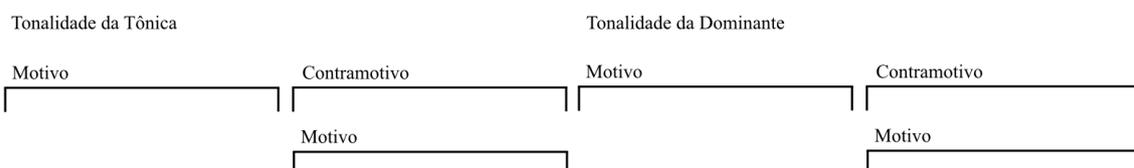
depois.

O Exemplo 2 ilustra uma ligeira variação desta disposição. Embora a voz inferior no início pareça ser à princípio ser livre, uma inspeção mais acurada revela que ela é uma versão esquelética do contramotivo nas semicolcheias que começam no compasso 3, na dominante. (As setas mostram as notas que correspondem àquelas da voz acompanhante inicial.) Este é um bom exemplo da economia de Bach no uso dos materiais; nenhum elemento *significativo* é usado somente uma vez e então descartado.

Exemplo 2 BACH: Invenções a Duas Partes No. 15

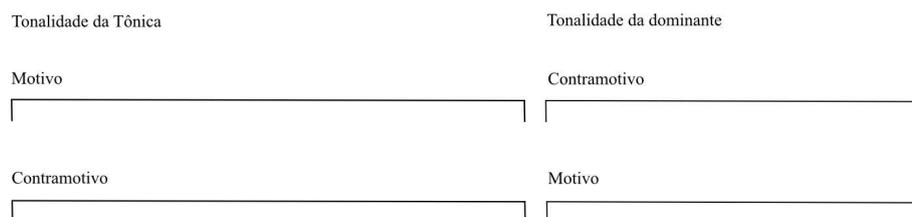
## PLANOS POSSÍVEIS PARA AS APRESENTAÇÕES INICIAIS

No Exemplo 1a o plano é o seguinte:



Há duas apresentações na tonalidade da tônica – uma em cada voz – e duas ao nível da dominante. (O último termo parece mais acurado do que “na tonalidade da dominante” aqui, já que não há na realidade mudança de tonalidade.) Somente uma outra das Invenções a Duas Partes usa este esboço no início.

O Exemplo 1b (como outras quatro Invenções) começa com o seguinte plano:



Aqui há somente uma apresentação na tônica e uma na dominante. Seria razoável supor que a extensão do motivo induziu esta disposição – isto é, que após ter ficado na tônica por quatro compassos Bach sentiu que seria melhor mover-se para a tonalidade da dominante em vez de ter outra apresentação na tônica. Ao mesmo tempo, poderia ser apontado que a única outra Invenções a Duas Partes com um motivo de quatro compassos (Número 9) apresenta-o duas vezes em sucessão na tonalidade da tônica no início.

Cerca de um terço das Invenções começam com duas apresentações na tônica mas então movem-se para um episódio razoavelmente extenso sem incluir qualquer apresentações na dominante naquele ponto. Certamente uma ou mais destas podem ocorrer *após* o episódio, na seção das “entradas intermediárias.”

Ainda outro padrão, usado no Exemplo 2, consiste de uma apresentação na tônica seguida por duas na dominante (estas últimas em oitavas diferentes). Note que no compasso 5 do Exemplo 2 a última das três apresentações começa logo após o *terceiro* tempo, enquanto que originalmente ela começava logo após o primeiro tempo. Tal mudança de lugar do motivo no compasso é normalmente permissível somente de um tempo forte para outro (do primeiro para o terceiro tempo num compasso de quatro) ou de um tempo fraco para outro (segundo para o quarto). De outro modo o senso de tempos fracos e fortes no motivo fica desemparelhado com o metro.

Uma curta passagem “ponte” (geralmente não maior do que um compasso ou dois) pode ser inserida entre as apresentações do motivo se for necessário para uma transição suave de uma tonalidade para outra. Entretanto, o movimento da tonalidade da tônica para a tonalidade da dominante que geralmente ocorre nas apresentações iniciais das invenções a duas partes é tão facilmente obtido que tais pontes são raramente necessárias. Elas ocorrem muito mais freqüentemente nas invenções a três partes, onde um retorno da tonalidade da dominante para a tonalidade da tônica pode demorar mais para ser obtido graciosamente.

Três esboços excepcionais nas Invenções a Duas Partes devem ser mencionados. O primeiro ocorre na Número 6 (Mi maior), cujo início foi dado no Exemplo 2c do capítulo precedente (página 116 [do livro]). Lá, as duas vezes apresentadas no início são tão semelhantes, parecem tão proximamente iguais em importância, e trabalham subordinadamente juntas tão consistentemente que é difícil saber qual deveria ser chamada de motivo e qual de contramotivo. Provavelmente a análise mais lógica é considera-las dois motivos coordenados – essencialmente uma idéia musical e seu espelho.

A segunda situação incomum ocorre na Número 13, citada a seguir.

Exemplo 3 BACH: Invenções a Duas Partes No. 13

The image displays three systems of musical notation for Example 3. The first system shows two staves with a treble clef and a common time signature. The first staff has a melodic line with a bracket labeled 'M. I' above it. The second staff has a bass line with a bracket labeled 'M. I' below it. The second system starts with a measure number '3' in a box. The first staff has a bracket labeled '(M. II)' above it, followed by a bracket labeled 'M. I. aug?' above it, and then a bracket labeled 'Sequence' above it. The second staff has a bracket labeled 'M. I. ret. aug?' above it, and a bracket labeled '(M. II, etc., imitated a 5th lower)' below it. The third system starts with a measure number '5' in a box. The first staff has a bracket labeled '(M. II, shortened)' above it, followed by a bracket labeled 'Sequence' above it. The second staff has a bracket labeled '(imit.)' below it. The system ends with a cadence labeled 'Cad., rel. maj.'.

Aqui (Exemplo 3) a passagem do compasso 3 até a metade do compasso 6 tem a qualidade de um episódio (desenvolvido livremente do motivo) somente devido ao seu caráter fortemente seqüencial. Além disso aquele material retorna tão freqüentemente e tão proeminentemente no curso da invenção que ele é realmente equivalente ao motivo em importância. Por esta razão ele é às vezes analisado como um segundo motivo.

Finalmente, duas das invenções, as Números 2 e 8, fazem uso de uma construção canônica estendida na sua primeira porção. O início da Número 2 foi dado na página 91 [do livro]; o início da Número 8 é mostrado a seguir.

Exemplo 4 BACH: Invenções a Duas Partes No. 8

The image displays two systems of musical notation for Example 4. The first system shows two staves in 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The second system starts with a measure number '4' in a box. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns and a sequence of notes.

## O DESENVOLVIMENTO ATRAVÉS DE ARTIFÍCIOS ESPECIAIS

Em qualquer ponto depois das apresentações iniciais (ocasionalmente mesmo numa apresentação inicial), o motivo ou outro material pode ser mudado, ou apresentado em relações especiais, através do uso dos artifícios mostrados no Exemplo 5. Eles estão demonstrados lá com um fragmento motivico com o propósito de simplicidade. Aumentação, diminuição, movimento contrário, movimento retrógrado, e stretto foram discutidos no Capítulo 8. Os outros são auto-explanatórios.

Exemplo 5

The image displays six staves of musical notation in G minor, illustrating various transformations of a motif. The original motif is: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), F5-E5 (eighths), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter).

- Original form:** The first staff shows the original motif in 4/4 time.
- Augmentation:** The second staff shows the motif with all note values doubled (e.g., quarter notes become half notes).
- Diminution:** The third staff shows the motif with all note values halved (e.g., quarter notes become eighth notes).
- Contary motion (Inversion):** The fourth staff shows the motif inverted, with intervals mirrored across a central axis.
- Retrograde:** The fifth staff shows the motif played backwards.
- Change of mode:** The sixth staff shows the motif transposed to a different mode (e.g., G minor to G major).
- Change of interval:** The seventh staff shows the motif with intervals altered (e.g., quarter notes become eighth notes).
- Addition of notes:** The eighth staff shows the motif with additional notes added to the original sequence.
- Use of portion of motive:** The ninth staff shows a segment of the original motif used as a new starting point.
- Extension using latter portion:** The tenth staff shows the original motif extended by repeating its final notes.
- Stretto:** The eleventh staff shows the motif compressed in time, with notes closer together.

Os três artifícios no Exemplo 5 que ocorrem mais frequentemente nas Invenções de Bach são mudança de intervalo, repetição seqüencial de uma porção do motivo, e stretto. Todas estas estão ilustradas no Exemplo 13. Em geral, o movimento contrário, a aumentação, e a diminuição são mais características de formas contrapontísticas mais amplas tais como as fugas. Mês elas aparecem eventualmente nas invenções, como o Exemplo 6 atesta. (Estes compassos formam um episódio que segue o excerto mostrado no Exemplo 1a).

Exemplo 6 BACH: Invenções a Duas Partes No. 1

The image displays two musical staves. The top staff contains four measures of music. Above the staff, four brackets are labeled 'M., con. mot.'. Below the staff, three brackets are labeled 'M., aug.'. The bottom staff contains two measures of music. Above the staff, a bracket is labeled 'M., con. mot.'. Below the staff, two brackets are labeled 'M., aug.'. The piece concludes with the notation 'Cad., Dom.'.

O movimento retrógrado (*cancrizans*) é raro na música tonal. Não somente ele é difícil de escrever, como o ouvido mediano tem problemas para reconhecer uma linha melódica quando ela é tocada de trás para a frente; conseqüentemente o ponto principal do artifício tende a ser perdido.

O uso de dois ou mais destes artifícios ao mesmo tempo é possível. Por exemplo, no Exemplo 6 o movimento contrário está envolvido em uma voz e a aumentação em outra, e a combinação destes dois em uma única voz foi vista no Exemplo 12 na página 99 [do livro]. Entretanto, o fato de que eles estão listados juntos aqui não deve ser interpretado como uma sugestão de que eles são usados *em massa*. Algumas serão bem sucedidas com um motivo particular, enquanto outras seriam forçadas e artificiais. Em outras palavras, o uso de qualquer delas deve ser sugerido pelo material musical mais do que impostas arbitrariamente.

## EPISÓDIOS

Os episódios são seções numa porção do motivo ou do contramotivo ou em outro (mesmo novo) material. Eles podem ser de qualquer extensão mas são mais freqüentemente de dois a quatro compassos de duração. O motivo, se for usado como base, geralmente não aparece em sua forma completa a menos que aconteça de ele ser tão breve que não possa ser dividido em segmentos menores<sup>2</sup>. Os episódios são quase sempre seqüenciais. Suas principais funções são modular da tonalidade de uma apresentação para aquela da próxima e prover um novo interesse e um relevo para a apresentação completa do motivo. (No caso de música envolvendo três ou mais vozes, eles podem também dar variedade de textura reduzindo o número de vozes.) Um termo que pode provar-se útil na análise de episódios é *elemento motivico*.

A intenção dos Exemplos 7-11 é mostrar a derivação do material episódico do motivo em algumas das Invenções.

O início da Invenção Número 4, mostrada no Exemplo 7, envolve um plano incomum: há três apresentações do motivo na tônica, com o terceiro fluindo para um episódio seqüencial baseado numa versão levemente modificada do motivo.

<sup>2</sup>Em tais casos é às vezes difícil decidir se um certo material deveria ser rotulado como um episódio ou simplesmente apresentações consecutivas do motivo.

## Exemplo 7

The musical score for Exemplo 7 consists of three systems of piano music. The first system, labeled 'No. 4', shows a motif 'M.' in the treble clef, which is a sequence of eighth notes. The second system, labeled 'Episode', shows a more complex rhythmic pattern in the treble clef, with a '5' in a box above the first measure. The third system continues the episode. The score is in 3/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Nos Exemplos 8, 9, e 10 o motivo é mostrado primeiramente separado; o episódio citado ocorre mais adiante na invenção. O motivo no Exemplo 8 já é seqüencial, com o primeiro elemento motivico sendo repetido um grau acima. Para criar um verdadeiro efeito episódico seqüencial, Bach estende a seqüência original para incluir uma *terceira* aparição do elemento motivico. Também, o significado harmônico é diferente daquele da apresentação inicial. O resto do motivo não é usado naquele ponto, um fato que confirma a análise do episódio.

## Exemplo 8

The musical score for Exemplo 8 consists of two systems of piano music. The first system, labeled 'No. 5', shows a motif 'M.' in the treble clef, which is a sequence of eighth notes. The second system, labeled 'Episode', shows a more complex rhythmic pattern in the treble clef, with a '7' in a box above the first measure. The score is in 3/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

(O início desta Invenção é dado no Exemplo 1b).

Note que no Exemplo 9 a última porção do episódio é baseada numa figura arpejada do *final* do motivo. (As últimas onze notas do motivo poderiam bem ser designadas de um “ligação” [Link] mais do que propriamente de motivo, uma disposição a ser discutida num capítulo posterior.)

## Exemplo 9

M. No. 12 (Link)

Episode

3

No episódio mostrado no Exemplo 10, o primeiro elemento motivico é inicialmente tratado à moda de stretto, e então com ambas as vozes em movimento paralelo e no mesmo ritmo como um contraste às direções opostas e o ritmo alternado do stretto.

## Exemplo 10

M. No. 14 etc.

Episode

3

No Exemplo 11 o motivo na sua forma inicial não está mostrado. Em vez disso, uma entrada intermediária no relativo maior foi incluída de modo que a relação entre esta e o episódio que segue pode ser vista. A última nota do motivo (Mi) é evitada no início do compasso 3, com a resolução sendo transferida para a voz inferior. Então segue uma seqüência altamente engenhosa baseada nesta versão alterada do final do motivo.

## Exemplo 11

(O início desta invenção é dado no Exemplo 2).

À despeito do fato de que todos os episódios nos Exemplos 7-11 foram derivados do motivo, deve ser lembrado que o contramotivo ou outro material também podem servir como base para os episódios.

O Exemplo 6 foi mencionado anteriormente como uma ilustração da técnica episódica. Ele é atípico em um aspecto: a seqüência é baseada no motivo inteiro (invertido) mais do que somente em uma porção dele, uma situação obviamente causada pela brevidade do motivo. Também a passagem parece claramente pertencer à categoria do episódio, por várias razões: (1) O tratamento é caracteristicamente seqüencial. (2) Estes compassos ocorrem num ponto onde os episódios são comumente encontrados – seguindo imediatamente as apresentações iniciais do motivo; lá o esboço muda de uma apresentação direta do motivo para uma abordagem mais desenvolvida. (3) A passagem efetua uma modulação.

### ENTRADAS INTERMEDIÁRIAS

O termo *entradas intermediárias*, emprestado da terminologia da fuga, pode ser aplicado às apresentações do motivo que ocorrem após as iniciais e normalmente após um episódio interveniente, mas antes da seção conclusiva na tônica. Uma cadência numa tonalidade diferente da tônica geralmente precede a seção na qual a entrada intermediária aparece. Para estas apresentações, Bach confina-se às cinco tonalidades mais proximamente relacionadas:

Em maior ou menor	Em maior	Em menor
Dominante	Supertônica	Subtônica
Subdominante		(um tom abaixo
Mediante		da tônica)
Submediante		

Estas são as tonalidades cujas armaduras contém um sustenido ou um bemol a mais ou a menos do que a da tonalidade original. Outro meio fácil para determinar a proximidade das tonalidades relativas de uma dada tonalidade é construir tríades em cada grau da escala desta tonalidade; tríades maiores ou menores indicam tonalidades relativas próximas maiores ou menores, respectivamente. (Tríades diminutas, vii° em maior e ii° em menor, não representam tônicas de tonalidades relativas próximas.)

## Exemplo 12 Tonalidades Relativas Próximas

Note que as tonalidades proximamente relativas incluem (1) a dominante e sua relativa maior ou menor; (2) a subdominante e sua relativa maior ou menor; (3) a relativa maior ou menor da tonalidade original. Note, também, que enquanto o acorde de dominante de uma tonalidade menor é geralmente maior, a *tonalidade* da dominante é menor.

Além das tonalidades mostradas acima, a homônima menor (Dó menor no caso de Dó maior) e a homônima maior (Dó maior no caso de Dó menor) são às vezes consideradas tonalidades proximamente relacionadas por causa de sua nota da tônica comum.

As entradas intermediárias, das quais há geralmente ao menos duas ou três, são mais freqüentemente separadas por episódios em vez de apresentadas em sucessão. Embora elas não sigam um plano tonal fixo, certas tonalidades são mais prováveis de serem escolhidas do que outras em determinadas situações. Quando o motivo é em maior, a primeira entrada intermediária é freqüentemente na tonalidade da dominante, ocasionalmente na relativa menor. Se o motivo é em menor, uma escolha freqüente da tonalidade naquele ponto é a relativa maior. Em qualquer caso, a tonalidade usada será normalmente alcançada no final do primeiro episódio. A *última* entrada intermediária antes da porção final da invenção é freqüentemente na tonalidade da subdominante. O acorde de tônica naquela tonalidade torna-se então IV (ou iv) da tonalidade original, e o retorno para esta última é facilmente efetuado.

## AS APRESENTAÇÕES FINAIS

Há usualmente ao menos uma ou duas apresentações do motivo na tonalidade da tônica como porção final da invenção. Estas são seguidas, certamente, por uma forte cadência no final.

## CONSTRUÇÃO GLOBAL

Destes comentários sobre as Invenções a Duas Partes pode ser visto que não há um plano de construção ao qual todas se conformam. Embora elas tenham certas características em comum; situações musicais particulares aparecem com mais freqüência do que outras em certos pontos. Baseado nisto, é possível agrupar um tipo de plano composto tal como o seguinte:

Apresentações iniciais do motivo (duas a quatro) na tônica, dominante.	Episódio, modulando para V (ou vi) se a tonalidade básica é maior, III se menor.	Uma ou duas entradas intermediárias na tonalidade recém alcançada.	Outras entradas intermediárias em tonalidades relativas próximas, seguidas e/ou precedidas por episódios conforme desejado. Possibilidade de stretto, ponto de pedal de dominante.	Apresentações finais do motivo na tônica (uma ou duas).
--	--	--	--	---

Um tal plano pode ser usado pelos estudantes como um ponto de partida na escrita de suas próprias invenções. Ele ainda permite considerável espaço para variações dentro de seções individuais – um espaço que é necessário, já que diferentes motivos irão sugerir soluções diferentes.

Muitas das Invenções envolvem seções marcadas cadencialmente de alguma extensão. O grau de seccionamento varia desde uma clara divisão e uma barra dupla na Número 6 (Mi maior) até uma quase completa ausência de qualquer sentido seccional distinto na Número 12 (Lá maior).

## ANÁLISE DE INVENÇÕES

É presumível que todos os estudantes de contraponto irão fazer alguma análise das Invenções de Bach como parte de suas tarefas. Ao escrever as análises, “M.” pode ser usado para designar as aparições do motivo e “CM.” As aparições do contramotivo. Material livre pode simplesmente ser deixado sem rótulo, ou a palavra “Livre” pode ser escrita. Para a extensão de uma idéia musical, use uma linha ondulada. Para o material que é relacionado ou derivado de algum elemento precedente mas não suficientemente exato para ser analisado como tal, use uma linha pontilhada mais uma indicação tal como “(M.)” ou “(CM.)” para mostrar a derivação do material. Colchetes (  $\lceil$  ) são úteis para mostrar a extensão do elemento musical. Cadências pronunciadas no final de seções, e a tonalidade na qual cada uma ocorre, devem ser também indicadas – por exemplo, “Cad., rel. menor,” ou “Cad., vi.”

O Exemplo 13 mostra uma invenção a duas partes inteira com marcas analíticas adicionadas. Em casos como este, onde não há contramotivo, um colchete sozinho (sem “M.”) é suficiente.

Exemplo 13 BACH: Invenções a Duas Partes No. 7

The image displays a musical score for Bach's Invention No. 7 in G major, presented in two staves. The score is annotated with analytical markings. The first system shows the initial measures with brackets and wavy lines indicating phrase extensions. The second system, labeled 'Episodio', features a triplet and further phrase markings. The third system, labeled 'Cad. rel. maior', shows the final cadence with a double bar line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

7

(variado)

9

Cad. V do rel. maior

11

Stretto

13

Cad. dom. Episodio

15

The image shows a musical score for a contrapuntal exercise, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The score is numbered 7, 9, 11, 13, and 15 at the beginning of each system. The first system (measures 7-8) is marked "(variado)". The second system (measures 9-10) includes the instruction "Cad. V do rel. maior" and a trill symbol (tr) in the bass staff. The third system (measures 11-12) is marked "Stretto". The fourth system (measures 13-14) includes "Cad. dom." and "Episodio" markings, with a trill symbol (tr) in the bass staff. The fifth system (measures 15-16) also features a trill symbol (tr) in the bass staff. Various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings are present throughout the score.

The image displays three systems of musical notation for Example 13. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 17-18) shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 19-20) continues the melodic and rhythmic patterns. The third system (measures 21-22) concludes with a cadence in the bass clef, marked 'Cad. ton.' and 'ff'.

Há alguns pontos no Exemplo 13 que merecem menção especial:

Note as mudanças freqüentes de intervalo nas várias apresentações do motivo. Por exemplo, o intervalo entre as últimas duas notas do motivo é uma 5<sup>a</sup> justa no início. No segundo compasso ele se torna uma oitava, e em aparições mais adiante uma 4<sup>a</sup> justa, uma 6<sup>a</sup> menor e maior, uma 7<sup>a</sup> menor, e uma 4<sup>a</sup> aumentada. Tais mudanças dão interesse renovado e permite diferentes sugestões harmônicas.

Nos compassos 7 e 8, somente as primeiras três notas de cada apresentação do motivo estão em movimento contrário.

É usualmente necessário divergir de uma apresentação estrita do material motivico em pontos de cadência.

Nos compassos 7 e 8, há um Ré sustentado (com trinado) na voz superior que tem a qualidade de um pedal superior de dominante em Sol maior; ele é análogo ao Si mantido na voz inferior nos compassos 15-17, um ponto de pedal de dominante em Mi menor. Estas passagens são particularmente efetivas devido ao fato de que ambas as vozes estão em movimento durante a maior parte da invenção. O ponto de pedal provê um certo elemento de repouso, e alívio da atividade constante das duas vozes.

As cadências nos compassos 7, 9, e 13 agem como “pontuação” e marcam as seções da invenção, aquela do compasso 9 sendo talvez um pouco mais leve do que as outras em termos de divisão formal. Muito freqüentemente as vozes fazem um intercâmbio do material após tais pontos de cadência.

O stretto está envolvido nos compassos 11 e 12 e provê um clímax para a primeira

metade da invenção.

As seqüências são abundantes.

Notas são às vezes adicionadas no início do motivo ou entre apresentações consecutivas dele com o objetivo de conduzir o movimento rítmico, como no compasso 20, na voz inferior, e em outras partes.

Setas conectadas por um tracejado foram usadas para mostrar, na última porção, o movimento linear subjacente que repetidamente envolve uma figura em forma de escala descendente do início do motivo. Por exemplo, a sucessão Sol, Fá sustenido, Mi, Ré sustenido ocorre não menos de quatro vezes.

Ao analisar invenções, alguns dos pontos a serem notados são estes:

#### 1 Características do motivo

Comprimento

Começa na tônica ou em outra

Harmonias implicadas

Posição no compasso, no tempo ou após uma pausa, etc.

Melodia interessante ou características rítmicas

Se anunciado sozinho ou com voz acompanhante

Se acompanhado, se a voz adicionada é material livre ou um contramotivo

#### 2 A imitação

À oitava?

Exatamente como a primeira apresentação ou modificada?

Natureza da outra voz (contramotivo ou livre?)

#### 3 Apresentações subseqüentes

Tonalidades envolvidas e sua relação com a tonalidade inicial

Motivo completo ou somente parcialmente apresentado?

#### 4 Episódios

Fonte do material

Comprimento

Modulação efetuada

#### 5 Relação rítmica entre as vozes; uso de ligaduras ou pausas

#### 6 Seções

Uso de cadências

Intercâmbio de vozes entre uma seção e outra

Uso da mesma sucessão harmônica ou diferente

Proporção relativa das seções; simetria ou falta dela

**TAREFAS SUGERIDAS**

- 1 Analise a invenção a duas partes no Livro de Exercícios.
- 2 Analise uma ou mais das Invenções a Duas Partes de Bach conforme especificado pelo instrutor.
- 3 Escreva contramotivos para os motivos de invenção dados no Livro de Exercícios.
- 4 Estenda cada uma das breves passagens dadas no Livro de Exercícios para formar um episódio seqüencial.
- 5 Usando um dos motivos no Livro de Exercícios, escreva o início de uma invenção a duas partes (ao menos duas apresentações do motivo).
- 6 Complete a invenção começada em 5.
- 7 Escreva cinco motivos adequados para o uso em uma invenção a duas partes. Tenha algumas em maior e algumas em menor; use diferentes andamentos e diferentes sinais de compasso.
- 8 Usando um dos motivos escritos em 7, escreva o início de uma invenção a duas partes.
- 9 Complete a invenção começada em 8.
- 10 Faça o auto-teste No. 2



# Capítulo 11

## Contraponto a Três Vozes

Escritores de contraponto tem freqüentemente exaltado as virtudes da textura a três vozes. Eles enfatizam o fato de que ela permite maior completitude e riqueza harmônica do que o contraponto a duas vozes, mas ainda mantendo a clareza da linha individual. Também, eles chamam a atenção que muito da mais fina música no mundo é baseada numa estrutura a três vozes. Os exemplos mais óbvios são obras como as trio sonatas e fugas a três vozes; mas uma grande quantidade de outras músicas, se reduzidas à sua forma esquelética, provarão constituir-se de somente três vozes básicas.

### RELAÇÕES RÍTMICAS

Várias relações rítmicas entre as vozes são possíveis no contraponto a três vozes.

O movimento pode ser mais ou menos igualmente distribuído entre as vozes, como no Exemplo 1. Quando uma voz tem um valor mais longo, cada uma ou ambas das outras mantém o movimento em ação. Todas as três raramente movem-se em valores mais curtos ao mesmo tempo, embora isso possa ocorrer ocasionalmente por uns alguns tempos como um alívio para o movimento constantemente alternado.

Exemplo 1 BACH: *Variações Goldberg*, Var. 9, Cânone à Terça

Duas das vozes podem ser emparelhadas ritmicamente – ambas com os mesmos valores ou com movimento alternado entre as duas – enquanto a terceira voz toma um ritmo diferente. No Exemplo 2 as duas vozes superiores não movem-se com o mesmo padrão rítmico mas predominantemente de modo paralelo. As pequenas notas na parte do cembalo (cravo) são uma realização editorial do baixo figurado originalmente presente.

Exemplo 2 VIVALDI: Concerto em Ré Maior para Flauta, Cordas, e Cravo

Na primeira parte do Exemplo 3 as duas vozes superiores alternam-se num padrão de colcheias e o baixo move-se em semicolcheias; na metade do segundo compasso, o ritmo de semicolcheias é transferido para a voz superior enquanto o baixo tem colcheias.

Exemplo 3 BACH: *Fughetta*, B.W.V. 952

No Exemplo 4 as vozes média e inferior estão emparelhadas. Elas formam um acompanhamento bastante calmo para uma melodia ornamentada e proeminente na voz superior. Em tais casos o efeito pode mesmo aproximar-se da homofonia.

Exemplo 4 BACH: *Variações Goldberg*, Var. 13

Ocasionalmente, cada uma das três vozes move-se num padrão rítmico distinto daqueles das outras vozes. O Exemplo 5 demonstra esta possibilidade, como também o Exemplo 8 na página 150 [do livro].

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

Uma situação especial e algo incomum é vista em certas músicas baseadas em corais; a melodia coral em valores longos é acompanhada pelas outras vozes movendo-se em valores muito mais curtos, como no Exemplo 6. (Freqüentemente a melodia coral está na voz inferior ou média mais do que na superior.) A mesma disposição é freqüentemente vista na música envolvendo baixo repetitivo [ground-bass] ou temas de passacaglia em valores longos.

Exemplo 6 BACH: Fantasia sobre *Jesu, meine Freude*

Todos estes exemplos demonstram o pulso rítmico regular característico da música Barroca. Uma vez que um padrão rítmico básico tenha sido estabelecido, ele é geralmente mantido consistentemente, em uma voz ou outra. Nos Exemplos 1 e 2, o padrão básico envolve colcheias, nos Exemplos 3-6, semicolcheias.

## IMPORTÂNCIA RELATIVA DAS VOZES

Como um princípio muito geral, o ouvido do ouvinte tende a ser algo mais atento às vozes *externas* em música. Conseqüentemente a relação entre estas duas vozes tem sido assunto de especial preocupação para os compositores; alguns são conhecidos por terem esboçado primeiro as vozes externas de uma nova obra, as internas foram adicionadas mais tarde. Entretanto, o fato de que a voz média no contraponto a três vozes é às vezes menos proeminente do que as duas externas não significa que qualquer esforço menor deva ser despendido em fazê-la tão interessante e independente quanto possível para uma linha.

## CONSIDERAÇÕES HARMÔNICAS

De um ponto de vista harmônico, a principal diferença o contraponto a duas e a três vozes é que as harmonias podem ser implicadas mais completamente e mais claramente com três vozes. Por exemplo, torna-se possível soar todas as três notas de um acorde de uma vez, bem como as três das quatro notas de um acorde de sétima—suficientes para definir o acorde. (A questão de quais membros do acorde são melhor incluídos ou omitidos é discutida mais tarde em conexão com os primeiros exercícios a três vozes.) Além disso, implicações de harmonia cromática—especialmente de acordes de sétima alterados—são mais exeqüíveis na escrita a três vozes e são conseqüentemente vistas lá mais freqüentemente. Por esta razão, alguns comentários sobre este assunto, junto com exemplos

### Cromatismo

Os exemplos vistos anteriormente neste capítulo fazem uso do cromatismo em conexão com dominantes secundárias ou modulação por acorde comum, embora o material motivico seja em si diatônico. Os exemplos que seguem, por outro lado, envolvem todos o cromatismo como uma característica básica das linhas. Em ambos os Exemplos 7a e b um sujeito de

fuga de natureza cromática é estendido e promove a sucessão de harmonias cromáticas cambiantes em certos pontos. A análise harmônica de *a* mostra, nos tempos de 6 até 10, uma progressão em torno do círculo de 5<sup>as</sup> via dominantes secundárias. Nos compassos 3, 4, e 5 de *b*, a linha cromática descendente de Lá até Mi é dada para cada uma das três vozes a cada vez.

Exemplo 7a      *C.B.T.*, Livro II, Fuga 6

Exemplo 7b      HAENDEL: Fuga em Lá Menor para Cravo

No Exemplo 8, o cromatismo resulta não somente do fato de que o motivo da invenção (na voz inferior, naquele ponto) contém alterações, mas do fato de que Bach circunda-o com dois contramotivos decididamente cromáticos.

## Exemplo 8 BACH: Sinfonia No. 9



A variação das *Variações Goldberg* citada no Exemplo 9 é particularmente efetiva no contexto da obra toda devido ao grande contraste entre seu cromatismo expressivo e a natureza diatônica de muitas das outras variações. Similarmente, o caráter gentilmente fluente das linhas é um afastamento marcado do vigoroso sentido motórico de grande parte da obra e conseqüentemente intensifica o contraste.

Exemplo 9 BACH: *Variações Goldberg*, Var. 25

## Ligaduras

Uma inspeção dos exemplos dados neste capítulo – e de contraponto a três vozes em geral – irá revelar que uma das vozes é geralmente ligada para o tempo seguinte (ou outro mais adiante) enquanto que as outras vozes movem-se. A nota ligada pode ser tanto harmônica quanto não harmônica em relação à harmonia para a qual ele é ligada. Em qualquer caso, o movimento das vozes em tempos *diferentes* acentua a sua independência e proporciona uma agradável interação entre elas. (Se todas as vozes movem-se ao mesmo tempo consistentemente, como necessariamente acontece em exercícios de certa espécie, o efeito é algo “enfadonho.”) Quando a nota ligada é não harmônica com a nova harmonia, outro elemento de interesse é adicionado: uma dissonância é criada antes que a nota resolva. A nota ligada recém descrita é certamente uma suspensão. Enquanto outras notas não harmônicas obviamente figuram no contraponto a três vozes assim como elas fizeram na variedade a duas vozes, seu uso não parece requerer comentários adicionais aqui.. No caso das suspensões, entretanto, a presença de uma terceira voz permite padrões não possíveis com duas. Completamente à parte, uma revisão do assunto dentro da estrutura da textura

a três vozes pode prover-se útil.

### Suspensões

As suspensões no contraponto a duas vozes foram discutidas anteriormente. O processo básico é o mesmo na escrita a três vozes; uma nota pertencente a uma harmonia é retida, seja por uma ligadura ou por repetição, durante a próxima harmonia, para a qual ela é dissonante e na qual ela normalmente resolve. O Exemplo 10 mostra um excerto que abunda em suspensões.

Exemplo 10 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Prelúdio 24

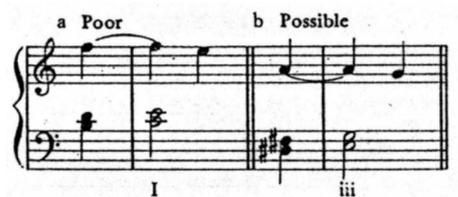
The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The second system also consists of two staves. In both systems, various notes are marked with 'S' or '(S)' to indicate suspensions. The notation includes slurs, ties, and accidentals.

Pode ser instrutivo examinar o efeito das várias suspensões. As seguintes são todas satisfatórias.

Exemplo 11

Exemplo 11

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The second system also consists of two staves. The notation includes slurs and fingerings indicated by numbers (e.g., 4-3, 5-6, 7-6, 9-8). The notes are marked with letters 'a' through 'h' above them.



Na escrita a três vozes, as suspensões são descritas em termos dos intervalos entre o *baixo* e a voz suspensa (ou, se a suspensão está no baixo, em termos dos intervalos entre as vozes externas).

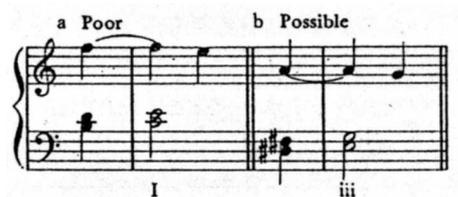
As suspensões para a terça do acorde (*a*, *b*, e *c*) e para a fundamental (*d* e *e*) são mais fortes do que aquelas que resolvem na quinta do acorde (*f*).

Em *g* e *h* a suspensão é preparada na segunda metade do tempo precedente. Esta disposição é às vezes útil como um meio de introduzir suspensões onde nenhuma das notas *no* tempo poderiam ser retidas e resolvidas descendentemente na próxima harmonia, de modo a formar uma suspensão. Ela também provê maior atividade rítmica.

Uma possibilidade vista no Exemplo 10 mas não discutida antes é demonstrada em *i* e *j*, Exemplo 11: quando a resolução da suspensão ocorre, um ou mais membros do acorde de resolução movem-se para outras notas do acorde. Em *i* a voz inferior move-se da fundamental para a terça e em *j* ambas as vozes superior e inferior movem-se. Um artifício semelhante é mostrado em *k* e *l* onde uma ou mais vozes movem-se no ponto de resolução, mas para uma *nova* harmonia em vez de uma na qual a suspensão iria normalmente resolver. Obviamente, a nota de resolução deve ajustar-se à nova harmonia em tais casos.

O Exemplo 12a mostra uma disposição que é melhor evitar. O princípio envolvido é este: quando uma suspensão resolve por semitom para a terça de um acorde, a nota de resolução não deveria ser dobrada (em qualquer oitava). Quando a resolução é por tom inteiro, o efeito é um pouco melhor, especialmente se o acorde de resolução é uma tríade secundária (o qual pode apropriadamente envolver uma dupla terça) como no Exemplo 12b.

#### Exemplo 12



Lembre-se que nas suspensões envolvendo mais de um tempo a nota suspensa deve cair num tempo forte; suspensões que resolvem dentro de um tempo podem ocorrer em qualquer tempo.

A cadeia de suspensões, mencionada anteriormente, é demonstrada no Exemplo 13

#### Exemplo 13



O baixo em uma cadeia de suspensões frequentemente move-se alternando uma 4ª descendente e uma 2ª ascendente. (Exemplo 14).

Exemplo 14



é possível suspender mais de uma nota ao mesmo tempo. O Exemplo 15 contém uma quantidade de suspensões duplas. Aquelas marcadas com um asterisco são retardos; isto é, elas resolvem ascendentemente.

Exemplo 15 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Prelúdio 12



No Exemplo 16, uma resolução atrasada de uma suspensão ocorre na primeira parte de cada compasso. A progressão harmônica básica foi adicionada abaixo do excerto para mostrar as suspensões mais claramente.

Exemplo 16 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 12





Este último exemplo também ilustra, em *a* e *b*, o uso de uma mudança harmônica no ponto de resolução. Em *a* nós esperamos Fá menor, em *b*, Ré bemol maior.

A música contrapontística às vezes faz uso de uma sucessão harmônica arpejada que inclui uma suspensão. Este é o caso no Exemplo 17. Aqui novamente, uma mudança de harmonia ocorre no ponto de resolução.

Exemplo 17 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 7



## EXERCÍCIOS EM CONTRAPONTO A TRÊS VOZES

Nosso primeiro trabalho em contraponto a três vozes será na forma de 1:1—isto é, com todas as três vozes movendo-se com os mesmos valores de tempo. Como observado anteriormente, a presença de uma terceira voz nos dá a habilidade de soar todas as três notas de uma tríade ao mesmo tempo, enquanto que na escrita a duas vozes nós éramos forçados a sugerir a harmonia com somente duas notas soando verticalmente. Entretanto, há ocasiões em que razões lineares ditam que duas das vozes devem tomar a mesma nota do acorde, seja em uníssono ou em oitava ou duas oitavas separadas. Há então uma escolha de quais dos dois membros do acorde restantes incluir e quais omitir. No nosso trabalho em contraponto a duas vozes descobrimos que a terça do acorde era necessária para definir sua qualidade de cor. Conseqüentemente, combinações verticais de três notas, como aquelas vistas no Exemplo 18*a*, que não contém terça estão excluídas. Um outra conclusão feita anteriormente era que a fundamental devia normalmente estar presente para propósito de identificação. Mas há ocasiões em que o próprio movimento das vozes demandam uma dupla quinta, em cujo caso a fundamental deve necessariamente ser omitida (*c*). Muitas de tais situações envolvem movimento contrário por grau conjunto nas vozes externas. Este é o caso em *b*, onde uma terça é dobrada. Embora terças e quintas tríplexes sejam evitadas,

a fundamental triplicada pode ser usada no início ou no final dos exercícios, como no final de *b* e *c*.

## Exemplo 18

The image shows two musical examples, 'a' and 'b', in piano accompaniment. Example 'a' is labeled 'Usable(frequent)' and 'fifth omitted'. It shows a sequence of chords where the fifth of the triad is omitted. Example 'b' is labeled 'Usable(rare)' and 'third omitted'. It shows a sequence of chords where the third of the triad is omitted.

Note que enquanto no contraponto a duas vezes a 4<sup>a</sup> justa era insatisfatória para o uso como intervalo essencial, na escrita a três vezes ela torna-se utilizável como um intervalo estável entre as vozes superiores porque a terceira voz pode completar a tríade, como no primeiro acorde do Exemplo 18*c*. Entretanto, a 4<sup>a</sup> entre o *baixo* e qualquer uma das vozes superiores ainda tem a qualidade instável que tinha no contraponto a duas vozes.

No caso de acordes de sétima, uma nota deve obviamente ser omitida no contraponto 1:1 a três vozes. Muito freqüentemente esta é a quinta, já que ela é a menos essencial para estabelecer a qualidade de um acorde (Exemplo 19*a*). Raramente, a terça pode ser omitida para formar combinações como aquelas em *b*. Mas combinações envolvendo a omissão de ambas a terça e a quinta (*c*) não devem ser usadas. (O dobramento da sétima em duas destas [as duas últimas de *c*] é censurável por causa das oitavas paralelas que elas provocam.) Se a fundamental de um  $V^7$  é omitida como em *d*, as sonoridades resultantes são aquelas de  $vii^o$  e são certamente altamente utilizáveis. (Aquelas implicando  $vii^o$  são mais fortes.)

## Exemplo 19

The image shows four musical examples, 'a', 'b', 'c', and 'd', in piano accompaniment. Example 'a' is labeled 'Usable(frequent)' and 'fifth omitted'. Example 'b' is labeled 'Usable(rare)' and 'third omitted'. Example 'c' is labeled 'Avoid' and 'third and fifth omitted'. Example 'd' is labeled 'Usable' and 'root omitted (= vii°)'. Each example shows a sequence of chords with specific notes omitted.

Acordes de sétima não dominantes, os quais eram difíceis de implicar e às vezes complicados de resolver com somente duas vozes em 1:1, tornam-se inteiramente utilizáveis com três vozes (Exemplos 20*a* e *b*). Os acordes de sétima sobre a sensível (ou  $V^9$  incompleto) aparecem mais freqüentemente em menor de que em maior. Exemplos de dominantes secundárias e de um acorde de Sexta Italiana são dados em *c* e *d*, respectivamente.

## Exemplo 20

a (in major)

ii<sup>7</sup>    iii<sup>7</sup>    vi<sup>7</sup>    vii<sup>7</sup>    I    vii<sup>7</sup><sub>3</sub>    I<sup>6</sup>

b (in minor)

ii<sup>7</sup>    III<sup>7</sup>    VI<sup>7</sup>    vii<sup>7</sup>    i    vii<sup>7</sup><sub>3</sub>    i<sup>6</sup>

As 5<sup>as</sup> paralelas devem ser ainda evitadas em geral, mas há um caso especial no qual o efeito de ir de uma 5<sup>a</sup> diminuta para uma 5<sup>a</sup> justa nas duas vozes superiores do contraponto a três vozes é aceitável (Exemplo 21a). Estas 5<sup>as</sup> não devem ser usadas como vozes *externas*, entretanto (Exemplo 21b).

## Exemplo 21

a Good      b Bad

O princípio envolvido aqui é um mencionado anteriormente—que os ouvidos ouvem as vozes externas no contraponto a três partes como sendo ligeiramente mais importantes do que as vozes internas. O fato de que as vozes externas no Exemplo 21a movem-se em 10<sup>as</sup> paralelas parece retirar o estigma das 5<sup>as</sup>, enquanto que na versão b as 5<sup>as</sup> são proeminentes por causa de sua posição como vozes externas.

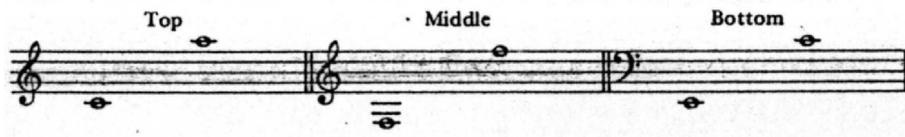
Parcialmente por causa do caráter algo menos proeminente da voz média, e parcialmente porque é extremamente difícil escrever uma voz média que não envolva repetição consecutiva, a proibição contra as notas repetidas nos exercícios 1:1 é relaxada com respeito à voz média somente. Mesmo aí, entretanto, notas repetidas devem ser empregadas somente quando uma mudança de nota é difícil ou impossível.

Como na escrita a duas partes, as sucessões harmônicas implicadas pelas vozes devem ser consideradas cuidadosamente. Este ponto foi discutido no Capítulo 3.

Nos exercícios que seguem, a voz média pode ser colocada no pentagrama superior ou inferior, dependendo de qual notação das alturas é mais conveniente. Se desejado, três pautas separadas podem ser empregadas, e neste caso a voz média pode ser escrita em uma das claves de Dó.

As três vozes devem ser mantidas dentro dos seguintes limites de extensão.

## Exemplo 22

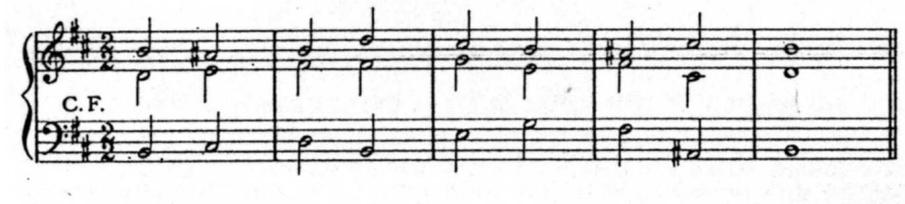


As regras de espaçamento que são aplicadas na harmonia a quatro vozes são um pouco relaxadas aqui; isto é, às vezes é necessário ter mais de uma oitava entre as vozes superiores, embora tais disposições não devam continuar por muito tempo.

Ao fazer estes exercícios, lembre-se que os resultados não devem ser meras sucessões de harmonias a três partes, mas três linhas individuais com curvas independentes. Cada voz adicionada deve ser cantada ou tocada separadamente para testar sua habilidade para sustentar-se sozinha como um boa linha melódica. Para obter esta meta com a voz média será provavelmente mais difícil do que com as outras duas.

O Exemplo 23 ilustra o tipo de exercício que será prescrito à seguir. Uma voz é dada e as outras duas são adicionadas à maneira de 1:1. No Exemplo 23 a linha dada foi especificada como a voz inferior, e as vozes superiores foram adicionadas.

## Exemplo 23



## Exercícios Envolvendo Suspensões

Três vozes em relação de 1:1 são dadas e o estudante é solicitado a criar uma suspensão em uma das duas vozes inferiores. O Exemplo 24 é uma ilustração.

## Exemplo 24

Obviamente, a suspensão não poderia ser introduzida na voz inferior aqui porque esta não move-se por grau conjunto—um requisito para a resolução.

### Conversão de 1:1 para Outros Ritmos

Um projeto consiste em converter contraponto 1:1 em três vozes para versões envolvendo ritmos em 2:1, 3:1, e 4:1, com o movimento distribuído entre as vozes. (O Exemplo 16 na página 154 [do livro] é uma boa ilustração de contraponto no qual o movimento é mais ou menos igualmente distribuído entre as vozes.) Como num exercício similar feito anteriormente com duas vozes, este irá ser realizado pela adição de notas tais como notas de acordes, notas de passagem, suspensões, e bordaduras para a versão básica em 1:1. O Exemplo 25 mostra um curto contraponto 1:1 que serve como base para a versão convertida que o segue.

Exemplo 25



Uma sétima de passagem ocasional pode ser usada mesmo nas versões 1:1.

O Exemplo 26 ilustra o que este poderia parecer quando convertido para um ritmo de 2:1.

Exemplo 26



Os Exemplos 27a e b mostram possíveis versões em 3:1 e 4:1 respectivamente.

Exemplo 27

Obviamente, estes resultados tem mais o caráter de harmonia figurada do que de contraponto real. Este processo, um pouco mecânico, é introduzido aqui principalmente como um degrau entre o contraponto 1:1 e os exercícios mais livres que seguem. Estes incluem:

- 1 Suprir uma voz média para duas vozes externas dadas. O objetivo é criar uma linha cujas notas definam a harmonia pretendida claramente, que seja agradável *como* uma linha, e que funcione com as outras duas vozes para manter um fluxo rítmico estável, com o movimento distribuído entre as vozes. (As Tarefas Sugeridas abaixo dão os números das páginas no *Livro de Exercícios* no qual este e outros exercícios descritos aqui aparecem.)
- 2 Suprir duas vozes abaixo de uma voz superior dada. Como regra, a melodia dada irá sugerir qual movimento rítmico é apropriado; ou instruções concernentes àquele elemento podem ser dadas (e.g., preponderantemente 2:1 ou alguma outra proporção). Em qualquer caso, o movimento irá normalmente ser distribuído entre as duas vozes inferiores—ou às vezes entre todas as três se a natureza do ritmo da voz superior permitir.
- 3 Trabalhar à partir de uma harmonização a quatro partes dada como um modelo muito genérico para criar uma versão a *três* vozes. (A voz superior deve permanecer intacta.) O primeiro passo consiste em eliminar da harmonização a quatro partes as notas que não são essenciais na definição da harmonia—notavelmente as notas dobradas numa tríade e a quinta nos acordes de sétima. O Próximo passo é usar as notas que restaram para formar duas vozes satisfatórias abaixo da superior. Este processo provavelmente envolve alguma mudança (talvez mesmo na harmonia original) e alguns ajustes de oitavas no interesse de criar boas linhas. Mudanças podem também ser necessárias pelo fato de que certas progressões harmônicas possíveis com quatro vozes são ou muito difíceis ou impossíveis de sugerir com apenas três. Um material para este processo (a conversão de uma harmonização a quatro vozes para uma usando três vozes) pode ser visto na página 88 do *Livro de Exercícios*.

### TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Exercícios na detecção de erros, três vozes, 1:1.
- 2 Exercícios na escrita de contraponto a três vozes 1:1 e na sua conversão para outros ritmos, com o movimento distribuído entre as vozes.
- 3 Exercícios em suspensões (três vozes); escrita e análise.
- 4 Suprir uma voz média para uma melodia e um baixo coral, ritmo composto em 2:1
- 5 Suprir uma voz média para uma trio sonata para órgão (vazes externas dadas, voz média original apagada aqui).
- 6 Escrever uma versão a três vozes de um coral usando uma versão a quatro vozes dada como modelo harmônico.
- 7 Análise de um excerto de uma trio sonata; adição de símbolos de baixo figurado.
- 8 Completar um padrão seqüencial (três vozes).



## Capítulo 8

# ESCRITA DE PEÇAS CURTAS, TRÊS VOZES

No Capítulo 7 a escrita de pequenas peças em duas vozes foi discutida. Projetos semelhantes envolvendo três vozes podem ser agora compreendidos. Como nos trabalhos anteriores, estes podem ser do tipo prelúdio—isto é, mais livre em forma e normalmente contínuo—ou podem ser modelados no movimento periódico da suite se danças.

O primeiro tipo é ilustrado no Exemplos 1*a* e *b*, dois curtos prelúdio de Bach. O Exemplo 1*a* começa com uma breve idéia melódica revolvendo-se em torno de uma harmonia figurada; esta é então imitada na outra voz.. Há uma modulação para o relativo maior, após o que porções da idéia original são desenvolvidas, e no processo um retorno para a tonalidade da tônica é efetuado. A recorrência persistente às figuras em acordes quebrados em uma voz ou outra é um elemento unificador na peça.

O Exemplo 1*b*, somente um duplo período de extensão, obtém um notável grau de eloqüência lírica naquele curto espaço. A segunda metade, que começa no relativo maior e retorna para a tônica, consiste de uma versão alterada da primeira metade. Nos compassos 5 e 6 e na passagem paralela nos compassos 13 e 14, há uma imitação livre entre as duas vozes superiores. Note a eficiência do clímax de alturas no compasso 14.

### Exemplo 1a BACH: Prelúdio, B.W.V. 941

The musical score for Bach's Prelude, B.W.V. 941, is shown in three systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1-4, the second system measures 5-8, and the third system measures 9-12. The piece features a simple harmonic structure with a clear melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) in measure 11.

Musical score for measures 14-17. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 14 starts with a treble staff note G4 and a bass staff note G2. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Musical score for measures 18-21. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of two staves. Measure 18 starts with a treble staff note G4 and a bass staff note G2. Measure 20 contains a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 21 ends with a fermata over a whole note G4 in the treble staff and a whole note G2 in the bass staff.

Exemplo 1b WILHELM FRIEDEMANN BACH: Prelúdio, do *Clavierbüchlein*

Musical score for measures 1-4. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of two staves. The bass staff features a steady eighth-note line starting on G2. The treble staff contains chords and moving lines, including a half note G4 in measure 1.

Musical score for measures 5-8. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of two staves. Measure 5 starts with a treble staff note G4 and a bass staff note G2. Measure 8 contains a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

Musical score for measures 9-13. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of two staves. Measure 9 starts with a treble staff note G4 and a bass staff note G2. Measure 13 contains a first ending (marked '1.').

Musical score for measures 14-17. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of two staves. Measure 14 starts with a treble staff note G4 and a bass staff note G2. Measure 17 contains a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

Os Exemplo 2 e 3 citam formas da suite de danças envolvendo três vozes. A forma do *Rigadoon* de Purcell é aabb'.

**Exemplo 2 PURCELL: Rigadoon**

The musical score for Purcell's *Rigadoon* is presented in four systems. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in G major and 3/4 time. The first system (measures 1-4) features a simple melody in the treble and a supporting bass line. The second system (measures 5-8) continues the melody with some grace notes. The third system (measures 9-12) shows a more active treble line with eighth notes. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final cadence and a double bar line.

Nota concernente aos ornamentos aqui e nas outras citações de obras de Purcell nas páginas 89 e 271: Há incerteza mesmo entre autoridades eruditas de como exatamente os ornamentos envolvendo as pequenas linhas inclinadas sobre as notas deveriam ser executadas. Para alguns aspectos sobre este assunto o leitor é reportado para: Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, 2<sup>a</sup> ed. (London: Faber and Faber, 1965).

O Exemplo 3 mostra o início de quatro movimentos da Suite Francesa N<sup>o</sup> 5 de Bach. (Dos outros três movimentos, dois fazem uso de somente duas vozes.)

## Exemplo 3a BACH: Suite Francesa No. 5, Allemande

Musical score for Exemplo 3a: Suite Française No. 5, Allemande by J.S. Bach. The score is in G major and common time (C). It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system starts at measure 3 and includes a trill in the treble staff and a fermata in the bass staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

## Exemplo 3b BACH: Suite Française No. 5, Sarabande

Musical score for Exemplo 3b: Suite Française No. 5, Sarabande by J.S. Bach. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 9. The fourth system starts at measure 13 and ends with a double bar line and repeat dots.

**Exemplo 3c BACH: BACH: Suite Francesa No. 5, Gavotte**
**Exemplo 3d BACH: BACH: Suite Francesa No. 5, Loure**

Estes breves excertos (Exemplos 2 e 3) são de valor principalmente por sugerirem ritmos e texturas característicos. O estudante que planeja escrever neste gênero deveria inspecionar algumas das Suites Francesas e Inglesas. Nestas obras, o número de vozes nem sempre permanece constante em cada movimento. Por exemplo, em passagens rápidas onde três vozes seriam difíceis de manejar do ponto de vista da performance, a voz média é às vezes permitida de sair temporariamente; e em outros pontos uma quarta [voz] pode ser adicionada para maior sonoridade ou completude harmônica. Acordes completos são geralmente incluídos no início dos movimentos ou em pontos de cadência. Estes ajudam a definir a tonalidade e dão uma ênfase dramática.

### TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Analise um movimento a três vozes no estilo livre de prelúdio do período Barroco, como especificado pelo instrutor.

- 2 Analise um movimento preponderantemente em três vozes ou movimentos de uma suite de danças Barroca, como especificado pelo instrutor.
- 3 Escreva uma peça curta a três vozes no estilo de prelúdio.
- 4 Escreva a primeira metade de um movimento curto a três vozes no estilo de suite de danças.
- 5 Complete o movimento começado em 4.

# Capítulo 13

## Imitação a Três Vozes

No contraponto a duas vozes, a imitação à oitava é natural e satisfatória. Com três vozes, ela impõe certas desvantagens.

A primeira é a monotonia melódica e harmônica que é provável de resultar quando o mesmo material é apresentado três vezes consecutivas começando na mesma classe de alturas (mesmo que em diferentes oitavas). Tais disposições tem uma certa qualidade estática, quando comparadas com uma que move-se para o nível da dominante na segunda apresentação e então retorna para a tônica na terceira.

Um problema a mais é a extensão. Quando três oitavas diferentes estão envolvidas, as vozes ficam muito distantes. Enquanto este espaçamento é prático para três instrumentos de madeira solistas ou instrumentos de cordas de tessitura apropriada, ele é geralmente difícil para instrumentos de teclado. E do ponto de vista vocal ele é provavelmente totalmente impraticável, já que tende a levar a voz superior muito para o agudo ou a voz inferior muito para o grave. Por esta razão ele estava normalmente proibido para o compositor Renascentista, cuja abordagem era essencialmente vocal e cuja música era geralmente escrita de modo a ser executada por vozes *ou* instrumentos (ou ambos, com as mesmas partes).

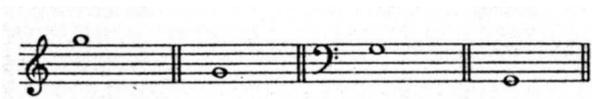
Assim a preferência pelo padrão I V I na imitação envolvendo três vozes pode ter-se originado parcialmente de considerações da extensão vocal. Mas a presença de dois níveis tonais que provêem um senso de partida e retorno era indubitavelmente também um fator para tornar aquele plano atrativo para os compositores desde o início e durante o período da música tonal. Quando quatro vozes estão envolvidas, a quarta apresentação é normalmente à 5<sup>a</sup>, de modo que o princípio de alternar os níveis fica então ainda mais em evidência.

O material neste capítulo aplica-se a muita música a três vozes, incluindo invenções (sinfonias) e fugas. Enquanto nas invenções a idéia principal é chamada “motivo,” nas fugas ela é melhor conhecida como “sujeito.” As abreviaturas “M.” e “S.” são usadas para estes termos nos exemplos que seguem. Um contramotivo é indicado por “CM.,” um contra-sujeito (que executa a mesma função nas fugas) por “CS.”

### IMITAÇÃO REAL

Quando uma linha melódica é imitada à 5<sup>a</sup>, o material imitado é conhecido como a “resposta.” O termo “à 5<sup>a</sup>” é aplicado não somente para notas literalmente uma 5<sup>a</sup> acima mas para aquelas da mesma classe de notas em oitavas mais agudas ou mais graves. Por exemplo, se o Dó central é a nota a ser imitada, qualquer uma das seguintes notas poderiam ser consideradas uma imitação à 5<sup>a</sup>:

Exemplo 1



No Exemplo 2 as notas da resposta estão todas uma 4ª justa abaixo daquelas da apresentação inicial; isto é, elas estão imitadas exatamente à 5ª. O termo “imitação real” e “resposta real” são usados para descrever esta situação.

Exemplo 2 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 15

Note que no início do quinto compasso do Exemplo 2, onde a resposta começa, que o sujeito moveu-se suavemente para notas que sugerem o acorde de tônica da tonalidade da dominante.

Uma situação ligeiramente diferente existe no Exemplo 3.

Exemplo 3 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 4

No primeiro tempo do quarto compasso aqui no Exemplo 3 a harmonia da tônica que termina o sujeito é alcançada assim que a segunda voz entra com a resposta. Esta conseqüentemente dá o efeito de começar no quinto grau da escala em Dó sustenido menor

em vez do primeiro em Sol sustenido menor. Após aquele compasso é claramente implicada a tonalidade da dominante (com a harmonia de Dó sustenido menor tornando-se iv daquela tonalidade.) Entretanto, a resposta em tais casos é ainda considerada como inteiramente “na dominante.”

Outra ilustração da mesma situação é dada no Exemplo 4. Aqui há uma linha acompanhante na voz inferior no início, uma característica usual nas Sinfonias de Bach.

Exemplo 4 BACH: BACH: Sinfonia No. 10

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'M.' and the second 'A.'. The second system includes a figured bass line with Roman numerals: (G:) I V<sub>3</sub>/<sub>2</sub> I<sub>6</sub> and D: IV V<sub>3</sub>/<sub>2</sub> I<sub>6</sub>.

O Exemplo 5 mostra a exposição (através das três primeiras apresentações do motivo) de uma Sinfonia de Bach. Entre as características a serem observadas estão (1) a “ligação” [link] que aparece cada vez no ponto onde o motivo propriamente termina, seu propósito sendo o de manter o ritmo movimentando-se para conduzir suavemente para a primeira nota do material que segue naquela voz; (2) a “ponte” (compassos 9-12), que é necessária para retornar graciosamente para a tonalidade da tônica após a apresentação na dominante.

Exemplo 5 BACH: Sinfonia No. 13

The image shows musical notation for piano accompaniment. It includes a 'Link' annotation and a bracketed section labeled 'Accompanying line, repeated'.

CM.

5

M. l.

Link

Accompanying line, repeated

9

Bridge based on link in contrary motion (or m. 2 of CM)

13

CM.

M.

Link

As frases usadas no exemplo podem ser assim traduzidas: *link*: ligação; *accompanying line, repeated*: linha acompanhante, repetida; *bridge based on link in contrary motion (or m. 2 of CM)*: ponte baseada na ligação em movimento contrário (ou compasso 2 do CM). [N. do T.]

O processo de fazer pontes não é sempre tão simples de conseguir quanto na transição inicial da tônica para a dominante, especialmente se a tonalidade é menor. Neste caso o acorde da tônica da tonalidade da dominante deve ter a sua terça levantada antes que ela soe como a dominante (maior) da tonalidade original e levar de volta para esta tonalidade.

Uma expansão do princípio da ponte visto às vezes em trio sonatas (embora raramente em fugas ou invenções) consiste em inserir um episódio desenvolvido entre a segunda e a terceira apresentações.

## IMITAÇÃO TONAL

Para entender o funcionamento da imitação tonal no período Barroco, é necessário lembrar-se que as técnicas de imitação já tinham sido definidas na música Renascentista, para a qual os conceitos modais eram importantes. Cada modo e hipomodo tinha uma extensão normal de uma oitava. Por exemplo, a do modo Dórico era. Se uma melodia Dórica envolvia as notas e era imitada exatamente à 5<sup>o</sup>, as notas resultariam. Mas o Mi está um tom acima da extensão característica do modo Dórico, e para os ouvidos do início do século XVII ele sugeria uma incursão no modo Eólio. Consequentemente, ele era geralmente substituído pelo Ré logo abaixo:

Este é um breve exemplo do processo da imitação tonal – o responder de uma ou mais notas à 4<sup>a</sup> em vez de à 5<sup>a</sup>. Através do seu uso, as fronteiras externas de um modo eram preservadas; e no processo, a escala tendia a dividir-se em dois segmentos: (1) as notas dentro da 5<sup>a</sup> inferior; (2) aquelas dentro da 4<sup>a</sup> superior.

Embora os conceitos modais tenham desaparecido, a prática da imitação tonal continuou. Durante o período Barroco a razão principal para ela era simplesmente a necessidade de permanecer dentro da oitava de uma *tonalidade* particular (em vez de um modo). Mas conforme a tonalidade e as implicações harmônicas tornaram-se mais claramente definidas, elas também entraram como elementos de influência no uso da imitação tonal em certas situações. Sentia-se que a tonalidade da tônica não deveria ser muito subitamente seguida pela tonalidade da dominante, e que uma implicação da harmonia de V/V muito cedo na resposta era muito abrupta harmonicamente. Em outras palavras, o objetivo era efetuar uma conexão suave entre as tonalidades da tônica e da dominante e evitar um sentido de seccionamento rígido.

Outra situação na qual a imitação tonal é requerida é aquela em que o sujeito modula para a dominante. (A frase “para a dominante” é realmente desnecessária aqui, já que ela é a única tonalidade para a qual os sujeitos modulam neste estilo.) Pode ser facilmente visto que se a um tal sujeito é dada uma resposta real, esta última irá terminar na dominante da dominante. Isto seria altamente indesejável em vista do fato de que a terceira apresentação deve ser na tônica. Por isso, para os sujeitos que modulam é dada uma resposta tonal que começa na tonalidade da dominante e move-se de volta para a tonalidade da tônica, revertendo a relação das tonalidades usadas na apresentação original do sujeito.

Vamos examinar em mais detalhe as situações nas quais a imitação tonal é empregada. Nos exemplos que seguem, as notas imitadas tonalmente na resposta estão marcadas com um X, seguidas por um colchete no caso de uma série de tais notas.

1. A imitação tonal é normalmente usada se a nota da dominante aparece como primeira nota do sujeito (Exemplo 6).

Exemplo 6 J. K. F. FISCHER: Fuga (*Ariadne Musica*, No. 10)

Aqui no Exemplo 6 somente a primeira nota, Dó, é imitada tonalmente—por um Fá em vez de um Sol. Note que a harmonia no compasso 5 é a tônica da tonalidade original e que o senso de estar na tonalidade da dominante não é alcançado até o compasso 7.

Em muitos casos é necessário trocar mais do que a nota da dominante inicial na resposta de modo a preservar certas relação intervalares dentro da linha. No Exemplo 7, como ilustração, o movimento em forma de escala e o ascenso de uma oitava precisa ser mantido intacto na resposta. Para obter isto, Bach usa uma sucessão de onze notas tonais.

Exemplo 7 BACH: Sinfonia No. 1

The image shows a musical score for Example 8. It consists of three staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand (RH) and left hand (LH) parts. The RH part has a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The LH part has a bass line. The bottom staff is a single treble clef staff labeled "Real answer would have been:" and shows a melodic line that would have been the answer to the question. There are markings "M." and "A." above the RH part of the piano accompaniment. The time signature is 7/8.

A frase escrita antes do último pentagrama diz: “A resposta real teria sido:” [N. do T.]

(Pautas separadas foram usadas para as vozes aqui para permitir espaço para as marcas analíticas, e as notas que poderiam ter figurado numa resposta real foram dadas de modo que possam ser comparadas com aquelas que a resposta tonal de fato usou.) A harmonia no final do motivo (tempo 1 do compasso 2) é Dó maior. Consequentemente o padrão em forma de escala do Dó até o Dó acima encaixa-se naturalmente, em oposição à escala de Ré até o Ré acima que estaria envolvida numa resposta real. Se Bach tivesse tentado começar com uma imitação tonal e então mudar para a imitação real mais cedo na resposta, nenhum dos padrões possíveis (Exemplo 8) seria satisfatório.

#### Exemplo 8

The image shows a single melodic line for Example 8. It is a treble clef staff with a 7/8 time signature. The line consists of three measures of music, each starting with an 'x' above the first note. The line ends with "etc.".

Também, teria sido difícil chegar a uma solução que implicasse a harmonia da tônica.

No Exemplo 9 o sujeito abre com o grau 5 da escala seguido pelo grau 1 da escala (Dó sustenido para Fá sustenido). A resposta para tais sujeitos quase invariavelmente envolve a imitação tonal da primeira nota. Como resultado, a resposta começa com os graus 1 e 5 da escala da tonalidade original.

#### Exemplo 9 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 13

The image shows a musical score for Example 9. It consists of two systems. The first system shows a piano accompaniment with a treble clef staff and a bass clef staff. The RH part has a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The LH part has a bass line. The second system shows a single melodic line in a treble clef staff, starting with a trill (tr) and a fermata. There are markings "S." and "A." above the RH part of the piano accompaniment. The time signature is 3/4.

Mesmo em formas de dança que começam em forma de fuga (como muitas gigas fazem), o princípio da imitação tonal é aplicado quando elementos no sujeito o garantem (Exemplo 10).

Exemplo 10 BACH: Suite Francesa No. 4, Gigue



2. A imitação tonal é geralmente usada se a nota da dominante (ou ocasionalmente a sensível numa posição métrica forte e claramente implicando a harmonia da dominante) ocorre *perto* do início do sujeito (Exemplo 11).

Exemplo 11 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 22

Este sujeito (Exemplo 11) abre com um salto da nota da tônica para a nota da dominante, o reverso da situação dos Exemplos 9 e 10. A resposta, conseqüentemente, começa com um salto da nota da dominante para a nota da tônica (da tonalidade original). Aqui novamente, isto é o resultado de responder a nota da dominante tonalmente. Há uma ponte de cerca de cinco compassos que foi incluída no Exemplo 11 porque ela é particularmente uma boa ilustração de extensão através de repetição seqüencial.

No Exemplo 12 a nota da dominante está mais longe do início, mas Bach a responde tonalmente. (O sujeito aqui não é usual por começar na nota da supertônica; significativamente, entretanto, aquela nota está numa posição métrica fraca.)

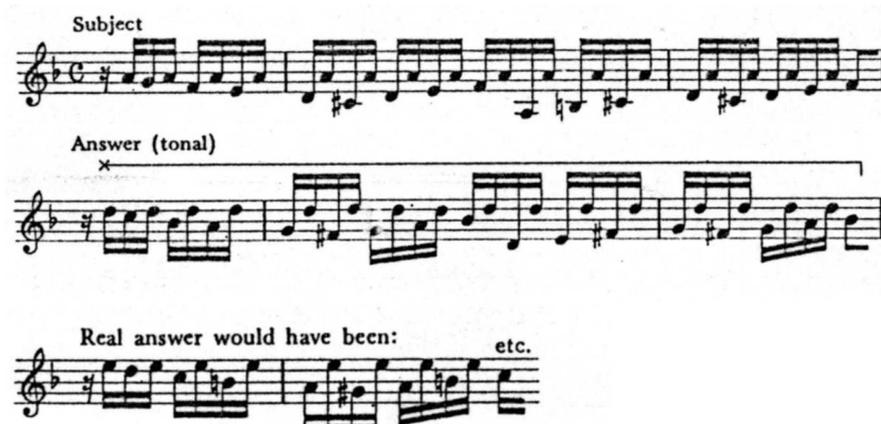
Exemplo 12 BACH: C.B.T., Livro II, Fuga 21



A questão óbvia neste ponto é: quão perto do início do sujeito deve a nota da dominante estar para qualificar-se como requerendo imitação tonal? Um resposta muito geral para esta pergunta pode ser: dentro dos três ou quatro primeiros tempos. Mas às vezes uma nota da dominante aparecendo mesmo mais tarde do que isto é respondida tonalmente, enquanto que em outros casos à uma aparecendo mais cedo no sujeito é dada uma resposta real. Assim é impossível estabelecer qualquer regra rígida e rápida que governe esta situação. Entretanto, a imitação tonal parece ser mais claramente requerida quando a nota da dominante francamente sugere V (em oposição a I) e aparece numa posição metricamente forte (embora nenhuma destas condições esteja presente no Exemplo 12).

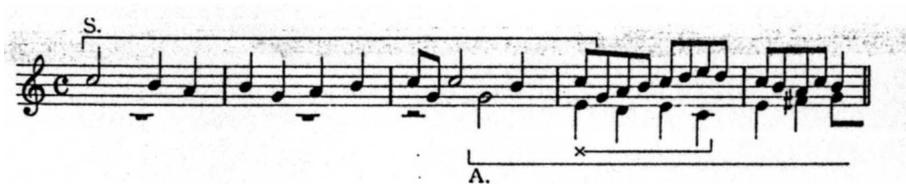
Ocasionalmente a nota da dominante recorre tão constantemente através de um sujeito que uma imitação tonal do sujeito inteiro torna-se necessária (Exemplo 13).

Exemplo 13 BACH: Fuga em Ré Menor (órgão)

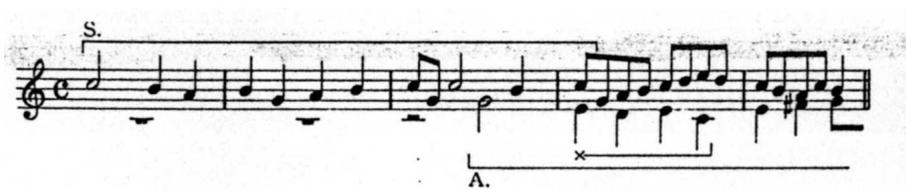


Em alguns sujeitos a nota da sensível é ouvida como sugerindo a harmonia da dominante claramente, mais do que uma nota não harmônica contra a harmonia da tônica. Em tais casos ela é geralmente respondida tonalmente, como nos Exemplos 14a e b.

Exemplo 14a BACH: Fuga, do Prelúdio, Fuga, e Allegro em Mi Bemol, B.W.V. No. 998



Exemplo 14b BACH: Fuga sobre *Vom Himmel hoch*

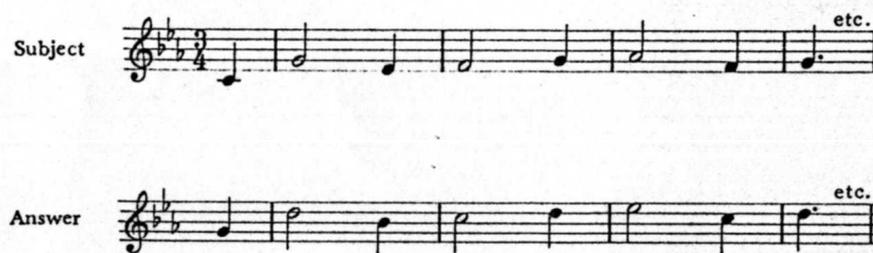


Usando o Exemplo 14a para propósito de discussão, a segunda nota, Ré, é a nota da sensível. Uma resposta real teria sido Lá, mas a resposta tonal é Sol, que sugere o terceiro grau da escala de Mi bemol maior e completa o esboço da harmonia da tônica, estendendo o senso da tonalidade da tônica no processo. Observe que em tais casos a terça do acorde de dominante no sujeito torna-se e terça do acorde da tônica (original) na resposta. Exatamente a mesma situação está envolvida no Exemplo 14b.

Sugestões definitivas da harmonia da dominante tais como aquelas nos exemplos recém vistos usualmente resultam do fato de que a nota da sensível está colocada numa posição métrica forte. Quando ela ocorre numa posição métrica fraca, Bach normalmente dá à ela uma resposta real. Um exemplo disto pode ser visto na Fuga 13, Livro II do *Cravo Bem Temperado*, onde a sensível, embora ocorrendo no terceiro tempo do compasso, tem a função de uma anacruse no início do sujeito.

Uma exceção importante a estes princípios gerais da imitação tonal deve ser mencionada: uma resposta tonal não é geralmente usada se a mudança que ela envolve for violar algum elemento altamente característico do motivo ou de um padrão, seqüencial ou não. à luz do que foi dito anteriormente, o sujeito da fuga parcialmente citado no Exemplo 15 poderia requerer uma respostatonal, já que ele começa com um salto da tônica para a dominante. Entretanto, a imitação tonal teria roubado o padrão seqüencial e a “linha dentro da linha” que nós ouvimos no primeiro tempo de cada compasso. é presumivelmente por esta razão que uma resposta real é empregada.

Exemplo 15 BACH: Fuga em Dó Menor (órgão)



Um exame do sujeito inteiro revela que Bach prepara a resposta real movendo-se para a tonalidade da dominante em um compasso extra *antes* da entrada da resposta (mas não dentro do sujeito propriamente).

Outro caso apontado é o sujeito da “Pequena” Fuga em Sol Menor de Bach, a qual abre com um esboço da tríade da tônica. Este padrão é preservado na resposta; isto é, esta última é real, à despeito da forte nota da dominante no segundo tempo. O início do sujeito e da resposta estão mostrados no Exemplo 16.

Exemplo 16 BACH: Fuga em Sol Menor (órgão)

Subject

etc.

Answer (real)

etc.

Detailed description: This musical example shows two staves in G minor. The top staff, labeled 'Subject', begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then eighth notes B4, A4, G4, and F4. The bottom staff, labeled 'Answer (real)', begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then eighth notes B4, A4, G4, and F4, ending with a quarter note G4. Both staves end with a double bar line and the text 'etc.'.

Mesmo em tais casos, entretanto, nem sempre é possível prever se uma resposta real ou tonal será usada. A situação musical no Exemplo 17 parece ser muito similar àquela do Exemplo 16, mas Bach emprega uma resposta tonal.

Exemplo 17 BACH: *A Oferenda Musical*

Subject

etc.

Answer (tonal)

etc.

Real answer would have been:

etc.

Detailed description: This musical example shows three staves in G minor. The top staff, labeled 'Subject', begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then eighth notes B4, A4, G4, and F4. The middle staff, labeled 'Answer (tonal)', begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then eighth notes B4, A4, G4, and F4, ending with a quarter note G4. The bottom staff, labeled 'Real answer would have been:', begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then eighth notes B4, A4, G4, and F4, ending with a quarter note G4. Both the middle and bottom staves end with a double bar line and the text 'etc.'. An 'x' is marked above the first note of the 'Answer (tonal)' staff.

3. A imitação tonal é usada se o sujeito modula (para a dominante). Os Exemplos 18a e b ilustram esta situação.

Exemplo 18a HANDEL: *Concerto Grosso em Dó*

Subject

Answer

Real answer would have been:

Detailed description: This musical example shows three staves in D major. The top staff, labeled 'Subject', begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4, then eighth notes F#4, E4, D4, and C#4. The middle staff, labeled 'Answer', begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4, then eighth notes F#4, E4, D4, and C#4. The bottom staff, labeled 'Real answer would have been:', begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4, then eighth notes F#4, E4, D4, and C#4. All staves end with a double bar line. Trills (tr) are indicated above the final notes of the Subject and Answer staves. An 'x' is marked below the final note of the Answer staff.

Exemplo 18b BACH: *Fuga em Dó Maior (órgão)*

Subject

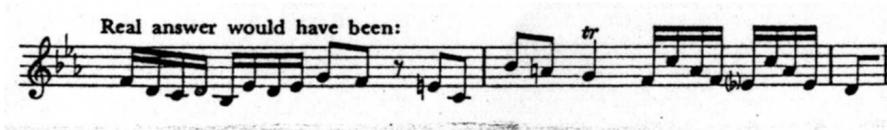
Detailed description: This musical example shows a single staff in D major. The subject begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4, then eighth notes F#4, E4, D4, and C#4. The staff ends with a double bar line.

Alguns sujeitos envolvem *ambos*: um forte elemento da dominante no ou próximo do início e uma modulação numa porção posterior. Como a imitação tonal é consequentemente in dicada em dois lugares na resposta (por razões diferentes), uma grande porção da resposta pode ser tonal. Este é o caso no Exemplo 19. Lá, a “forte elemento da dominante próximo do início” é a sensível mais do que a nota da dominante.

Exemplo 19 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 18

No Exemplo 20 estes dois diferentes usos da imitação tonal ocorrem em pontos separados por imitação “real” e podem por isso serem observados mais facilmente. Eles envolvem (1) o Mi bemol (em vez de Fá) no início da resposta, usado por causa da nota da dominante que começa o sujeito; (2) a série de notas tonais, marcadas com um X e um colchete, que levam de volta para a tônica em vez de V/V. Note que a imitação tonal é usada nesta porção embora uma modulação para a dominante no final do sujeito seja seguida por um retorno para a tonalidade da tônica dentro da ligação [link].

Exemplo 20 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 7



Mudanças de imitação real para tonal (ou vice versa) nas respostas devem ser feitas em pontos onde elas serão menos notadas—por exemplo, após uma pausa, como no Exemplo 20. Dois outros locais favoráveis para tais mudanças são após uma nota relativamente longa e num salto. Em qualquer caso, danos nos aspectos distintivos ou característicos do sujeito devem ser evitados sempre que possível.

## A ESCRITA DE RESPOSTAS

Ao escrever uma resposta, deve-se primeiro examinar o sujeito ou o motivo cuidadosamente, notando especialmente os graus da escala envolvidos, as harmonias implicadas, quaisquer aspectos distintivos, padrões rítmicos ou métricos, e a construção global. (Mais será dito posteriormente sobre os vários tipos de construção de sujeitos de fugas.) O próximo passo é determinar se há elementos que pedem uma resposta tonal. Como nós vimos, estes caem em duas categorias gerais: (1) a nota da dominante no ou próxima do início do sujeito; (2) uma modulação na última porção. Se nenhum destes elementos está presente, a imitação será inteiramente à 5<sup>a</sup> e não deve apresentar problemas. Se algum elemento *está* envolvido, a resposta deve ser ajustada de acordo.

No caso da situação recém listada como número 1, o ajuste pode ser obtido por determinar primeiro quais notas estariam contidas numa resposta real, e então trocar uma nota da dominante no ou próxima do início com a nota um tom inteiro abaixo. (Esta última nota é a tônica da tonalidade original, certamente.) Se o efeito parece razoavelmente suave e satisfatório, não há razão para fazer mais mudanças. Se não, um abaixamento similar das notas em um ou em ambos os lados da nota originalmente alterada pode ser necessário para produzir uma linha que seja agradável e que preserve os aspectos essenciais do sujeito ou do motivo original.

Se a modulação no final do sujeito está presente (ponto número 2 acima) as notas de uma resposta real devem ser examinadas com vigilância para encontrar o lugar no qual a mudança de imitação real para tonal pode ser feita menos inoportunamente. Uma vez que elas tenham sido determinadas, as notas daquele ponto até o final da resposta são então abaixadas uma 2<sup>a</sup> aior de modo que elas imitem aquela porção do sujeito à 4<sup>a</sup> em vez de à 5<sup>a</sup>. O principal problema aqui é juntar os segmentos reais e tonais da resposta suavemente.

Em ambas as situações recém discutidas, pode haver duas ou mais possibilidades para formar a resposta tonal, a escolha de uma ou outra é um assunto de gosto individual.

é possível, certamente, chegar a respostas reais numerando-se as notas do sujeito com base nos graus da escala e duplicar estes graus na tonalidade da dominante; este método obviamente produz os mesmos resultados que a transposição por intervalos. Mas ele não irá funcionar com respostas *tonais* por causa das mudanças requeridas. Alguns escritores sobre fuga tentam contornar este problema numerando qualquer nota que sugira ou a harmonia da dominante ou a tonalidade da dominante na base da escala da *dominante*. Na resposta, os números da escala da tônica do sujeito são então aplicados à escala da dominante, e os números da escala da dominante à escala da tônica.<sup>1</sup> Embora este sistema possa geralmente produzir resultados satisfatórios, ele impõe certos aspectos problemáticos e complicações que, no ponto de vista do autor, superam sua utilidade. Em qualquer caso,

<sup>1</sup> Uma explicação detalhada desta abordagem pode ser encontrada em *Fugue: History and Practice* de Imogene Horsley (New York: The Free Press, 1966).

ela não pode, mais do que quaisquer outras abordagens, prover soluções rígidas e rápidas que apliquem-se a todas as situações. As circunstâncias variam de fuga para fuga, e o julgamento estético baseado no conhecimento do estilo ainda é o árbitro final.

Entretanto, a consideração dos graus da escala envolvidos nos sujeitos e do tratamento característico de certos graus da escala em respostas tonais é de valor. Nós já vimos que o grau 5 da escala aparecendo cedo no sujeito é quase sempre respondido pelo grau 4 da escala da dominante, o qual naquele ponto soa como o grau 1 da tonalidade da tônica original. (Muitos dos exemplos numerados de 1 a 14 demonstram isso.) A questão de como tratar o grau 6 do sujeito geralmente surge. Ele deve também ser imitado tonalmente devido a sua proximidade com o grau 5, ou deve ser dada uma resposta real? Nas fugas de Bach, ao menos, a imitação real é a escolha usual. Isto é, o grau 6 da tônica é normalmente respondido pelo grau 6 da dominante, embora aquela nota geralmente soe como o grau 3 da tônica no contexto da resposta tonal (Exemplo 21).

Exemplo 21 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 17

The image displays musical notation for Example 21, illustrating tonal imitation in two parts. Part a) shows a subject in the treble clef and an answer in the bass clef. The answer is marked with an 'x' and a downward arrow, indicating a tonal imitation. Part b) shows the subject in the treble clef and the answer in the treble clef, also marked with an 'x' and a downward arrow, indicating a real imitation. Both parts are in G major and 3/4 time.

### TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Esteja preparado para descrever o processo de imitação tonal, incluindo os seguintes pontos:
- 2 Prática histórica
- 3 As situações nas quais a imitação tonal é geralmente usada, e as razões para o seu uso em cada caso
- 4 As diferenças de altura numa resposta tonal (em comparação com uma real)
- 5 Possíveis exceções para a aplicação do princípio tonal
- 6 Trazer dois exemplos de imitação tonal que ilustrem, respectivamente, as duas situações nas quais ela é provavelmente encontrada.
- 7 Diga se cada sujeito ou motivo dado no *Livro de Exercícios* pede uma resposta real ou uma tonal, e porquê.

- 8 Escreva uma resposta para cada sujeito ou motivo dado no Livro de Exercícios. (O instrutor pode desejar deferir esta tarefa até que haja uma oportunidade para analisar uma quantidade de fugas ou outras obras que envolvam o princípio da imitação tonal.)
- 9 Esteja preparado para comentar as funções de uma ligação [link] e de uma ponte.

# Capítulo 14

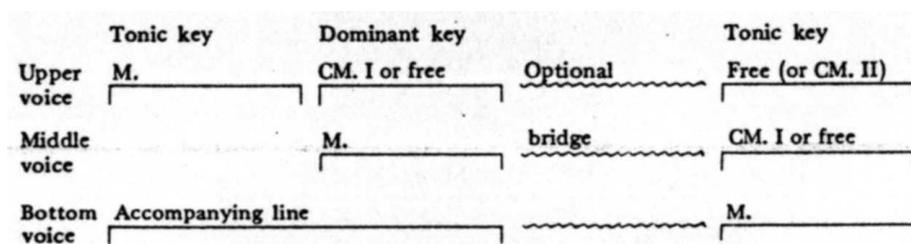
## A Invenção a Três Partes; A Trio Sonata

As principais diferenças entre as Invenções a Duas Partes de Bach e sua Sinfonias<sup>2</sup> (também conhecidas como “Invenções a Três Partes” ) são estas: todas estas últimas incluem uma voz acompanhante no início; e a primeira imitação nelas é quase sempre à 5<sup>a</sup>. Ambas estas características foram vistas em certas das Invenções a Duas Partes mas não eram regularmente usadas lá. Concernente à primeira, o leitor lembrará que a linha acompanhante pode ser tanto material livre geralmente corroborado ao menos uma vez em outro lugar na invenção, ou um contramotivo. O assunto da imitação à 5<sup>a</sup> foi discutido detalhadamente no Capítulo 13 e não requer mais comentários aqui.

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

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

Exemplo 1



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

Uma maneira conveniente de referir-se às vozes é numera-las de cima para baixo. Usando este sistema, a ordem na qual as vozes anunciam o motivo no Exemplo 1 é 123.

<sup>2</sup> O plural de *sinfonia* (acento na terceira sílaba) em italiano é *sinfonie*. Entretanto, o plural em inglês (com um s adicionado) é geralmente usado e foi adotado aqui.

Dez das Sinfonias de Bach seguem este plano. Muitas das outras empregam a ordem 213. Bach aparentemente sentia que o padrão 231 era indesejável, pois ele evitou-o nas Sinfonias e nas fugas a três vozes do *Cravo Bem Temperado*. Ele usou a ordem 321 só raramente. Note que as duas primeiras apresentações do motivo são regularmente em vozes *adjacentes*; isto é, a ordem 132 e 312 são normalmente excluídas.

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

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

Exemplo 2 BACH: Sinfonia No. 12

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

Exemplo 3 BACH: Sinfonia No. 3

M. Link CM. II

Accompanying line CM. I

Link

CM. I CM. II

M.

Episode based mainly on link (b)

M. CM. I CM. II

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

- 1 O motivo é altamente seqüencial.
- 2 Como no Exemplo 1, a ligação [link] conduz para a tonalidade da dominante pelo emprego de V/V.
- 3 A voz acompanhante no início é extremamente importante no estabelecimento da

tonalidade e na definição da harmonia. Os saltos de 6ª e o espelhamento de certos padrões de notas do motivo provêem um forte senso de unidade entre as duas linhas.

- 4 Já que o motivo (com a ligação) é de dois e meio compassos, a segunda aparição dele ocorre após o *terceiro* tempo do compasso três, enquanto que a apresentação inicial começou após o primeiro tempo do compasso 1. Tais mudanças na colocação do motivo dentro do compasso foi discutida em conexão com as invenções a duas partes.
- 5 Há um segundo contramotivo. Ele está colocado onde geralmente um único contramotivo é encontrado (se for usado), e portanto pode ser rotulado como Contramotivo I. Mas neste caso ele consiste principalmente de certas notas do motivo sustentadas e tem pouca individualidade. Por esta razão e porque ele começa um pouco depois do que o outro contramotivo, ele foi rotulado Contramotivo II. O material na voz inferior, começando na última metade do compasso 3, tem muito mais caráter e impacto e é consequentemente rotulado Contramotivo I. Ele é obviamente derivado da ligação [link].
- 6 O episódio (compassos 8-11) é baseado principalmente na ligação [link]. Ele emprega dois aspectos altamente característicos dos episódios: tratamento seqüencial, e uma modulação para a tonalidade na qual o motivo será apresentado em seguida.
- 7 A entrada intermediária (compassos 10 e 11) está no relativo menor, uma escolha freqüente neste local.
- 8 Do começo ao fim, um intercâmbio constante das três idéias principais—Motivo, Contramotivo I, e Contramotivo II—entre as vozes provê variedade enquanto assegura a unidade através de um uso econômico do material.

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

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

Apresentações iniciais (ex- posição) em I, V, I	Episódio termi- nando em vi	Entrada interme- diária em vi	Episódio termi- nando em iii	Tratamento em stretto do motivo	Entrada interme- diária em IV	Apresentações finais em I
--	--------------------------------------	--	---------------------------------------	---------------------------------------	--	------------------------------

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

## ASPECTOS CARACTERÍSTICOS

Uns poucos desvios do padrão geral estabelecido no Exemplo 1 podem ser mencionados. Nas Sinfonias Números 2 e 15 de Bach a segunda apresentação do motivo é à oitava em vez de à 5ª. Na Número 6 a terceira apresentação do motivo está na dominante em vez

de na tônica. A Número 5 é completamente atípica em estrutura. Ela pode ser melhor descrita como uma Invenção a Duas Partes nas duas vozes superiores com um baixo livre que emprega o mesmo padrão do começo ao fim para delinear o fundo harmônico. Esta é uma disposição frequentemente vista em trio sonatas.

## ANÁLISE DE UMA INVENÇÃO INTEIRA

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

As seguintes características especiais devem ser notadas:

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

Exemplo 4 BACH: Sinfonia No. 8

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system shows the initial measures of the piece. The second system, beginning at measure 3, features a sequence of notes with the annotation "Episode based on begin. of M." below it. The third system, beginning at measure 6, includes the annotation "Cad., Stretto dom." and shows a sequence of notes.

9

12

16

Episode based on begin. of M.

18

Episode based on begin. of M.

21

Cad.,  
tonic

### A TRIO SONATA

A trio sonata está incluída neste capítulo porque ela tem muitos elementos característicos em comum com a invenção a três partes. Como o nome implica, ela faz uso de três linhas, as duas vozes superiores sendo tipicamente de extensão e esboço similar, a inferior uma parte de baixo figurado. Na execução, entretanto, *quatro* instrumentos eram geralmente envolvidos—por exemplo, dois violinos nas vozes superiores, um violoncelo ou viola da

gamba na inferior, e um cravo ou um órgão para realizar a parte do baixo figurado. O Exemplo 5 é um excerto de uma sonata deste tipo. Corelli compôs muitas de tais sonatas, como fez Purcell, Vivaldi, e Handel.

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

The image shows two systems of musical notation for a three-part setting. The first system is for Violin I, Violin II, and Continuo. The Violin I part starts with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The Violin II part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Continuo part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegro'. The second system shows a continuation of the piece, with the Continuo part having figured bass notation below it: 5 4, 3, 5 4 3 6, 5 6 7 5, 4 2, 6 5.

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

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

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

The image shows a system of musical notation for a three-part setting. The score is for three voices. It is marked '3' and in 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece. The top voice starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). The middle voice starts with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom voice starts with a bass clef and a key signature of two flats. The piece is marked '3'.

The image shows two systems of musical notation for an organ. The first system, labeled with a circled '3', contains three measures. The second system, labeled with a circled '8', contains three measures. Both systems feature three staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The music is in a minor key with a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the bass staff and 1-5 in the middle treble staff. Trills are marked with 'tr' in the treble and middle treble staves. A dynamic marking 'p' is present in the second measure of the second system.

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

Exemplo 7 BACH: Sonata para Órgão No. 1

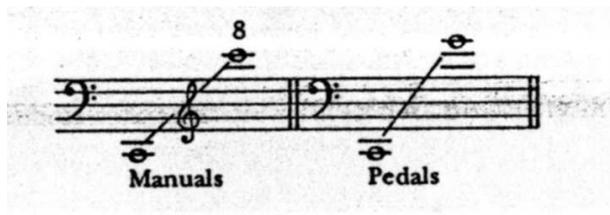
The image shows two systems of musical notation for an organ. The first system contains two measures, starting with a fermata in the treble staff. The second system, labeled with a circled '3', contains three measures. Both systems feature three staccato staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The music is in a minor key with a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the bass staff. Trills are marked with 'tr' in the treble and middle treble staves. A dynamic marking 'p' is present in the second measure of the second system.

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

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

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

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



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

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

Exemplo 9 BACH: Sonata para Órgão No. 6



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

### AS DUO SONATAS BARROCAS DE ESBOÇO SIMILAR

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

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

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

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

**Presto**

(tr)

6 6 6 6 9 7

7 5 6 7 6 4 2 B

(tr)

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

Adagio

3

4

### TAREFAS SUGERIDAS

#### 1 Envolvendo invenções à três partes

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

## 2 Envolvendo trio sonatas:

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

## 3 Envolvendo invenções a três partes e trio sonatas:

- 1 Faça o auto-teste No. 3

## 4 Envolvendo outras obras a três vozes:

- 1 Analise um movimento de uma das Sonatas para Flauta e Cravo de J. S. Bach ou uma de suas Sonatas para Violino e Cravo.

# Capítulo 15

## Fuga

Porque a fuga oferece tantas ricas e variadas possibilidades para a escrita linear, ela foi um veículo favorito para os esforços criativos dos compositores Barrocos. Se ela tem às vezes parecido ser aos estudantes acadêmica e proibida, a falta provavelmente reside principalmente na abordagem pedante encontrada em muitos tratados sobre o assunto. De fato, o procedimento da fuga tradicional é limitado por certas restrições em alguns aspectos, enquanto é notavelmente livre em outros.<sup>3</sup> E, embora haja às vezes a tendência para relacionar a fuga como “fria” e “abstrata,” ela é capaz de transmitir uma grande variedade de humores.

O leitor que cobriu todo o material apresentado até aqui neste livro irá encontrar, conforme a fuga for sendo discutida, que ela não envolve princípios que ele já não tenha encontrado e que ela faz uso freqüente de certos artifícios já familiares, tais como contraponto invertível, stretto, aumentação, diminuição, e movimento contrário.

Antes de ir mais além, vamos considerar se a fuga é de fato uma forma, ou simplesmente um estilo ou textura. Embora ela não fosse pensada como uma forma específica nos dias de Bach ou mesmo por um século após sua morte, o conceito dela como uma forma em três partes ganhou ampla aceitação durante o século XIX. Subseqüentemente, entretanto, este conceito veio a ser questionado e finalmente suplantado pelo anterior e mais válido da fuga como um *meio* de escrita, uma abordagem particularmente contrapontística. Enquanto nós às vezes falamos da fuga como “uma das formas contrapontísticas,” o termo “forma de fuga” na realidade não tem um significado exato. Isto não quer dizer, entretanto, que fugas individuais não tenham um plano formal, ou que o plano ternário não seja freqüentemente encontrado. O ponto é simplesmente que há várias possibilidades na arquitetura da fuga, de modo que é impossível isolar qualquer uma delas como “a forma da fuga.” Provavelmente a noção de estabelecer um plano em três partes para as fugas surgiu porque elas usualmente contêm:

1. uma “exposição,” na qual o sujeito é anunciado de maneira imitativa de acordo com um padrão tradicional;
2. uma porção livre, às vezes chamada de uma “seção de desenvolvimento,” que geralmente evita a tonalidade da tônica.;
3. alguma referência ao sujeito, na tonalidade da tônica, perto do final. Esta pode ser algo desde uma porção do sujeito até uma série de apresentações completas e enfáticas,

---

<sup>3</sup>Se a fuga está viva hoje e, se está, quanta pertinência ela tem para a música contemporânea são questões sobre as quais uma quantidade de compositores bem conhecidos oferecem opiniões altamente interessantes no *Twentieth Century Composers on Fugue* (Chicago: De Paul University, 1966). A maioria dos compositores parece sentir que enquanto a fuga tradicional com suas relações tonais prescritas tem pouca viabilidade para a música não tonal, a fuga como um princípio geral está ainda muito viva. Para suportar esta visão, eles citam a inclusão de fugas em numerosas obras de compositores eminentes do século XX.





Exemplo 2b PURCELL: Sonata No. 7, Canzona



Exemplo 2c GOTTLIEB MUFFAT: Fuga em Sol Menor



Exemplo 2d HAYDN: Quinta Missa



Exemplo 2e BACH: C.B.T., Livro II, Fuga 6



Por exemplo, no primeiro destes, o intervalo cada vez mais amplo entre as colcheias alternadas (daí o nome “Fuga [em forma] de cunha”) é altamente distintivo e torna o sujeito facilmente reconhecível, mesmo sem qualquer característica rítmica não usual para distingui-lo. No início do último sujeito mostrado no Exemplo 2, o interesse centra-se no figura em quiálteras e sua oposição ao ritmo de colcheias que segue. Melodicamente, a figura cromática descendente prende nossa atenção. Note o uso efetivo da seqüência em muitos destes sujeitos. A corroboração de um elemento cria um padrão melódico que o ouvido pode compreender, e imprime o material mais firmemente na mente do ouvinte.

Difícilmente é necessário adicionar que um bom sujeito deverá ter um contorno interessante, tal como aqueles discutidos no Capítulo 2. Relacionado com este está a necessidade de um ponto de clímax, preferivelmente colocado não muito perto do início.

Os sujeitos *não* devem usar a construção em período; este é basicamente estranho ao caráter da fuga.

Neste estilo, os sujeitos muito freqüentemente começam na nota da tônica, algo menos freqüentemente na nota da dominante, e muito raramente na sensível ou na supertônica (sempre com esta nota como uma anacruse). Em qualquer caso, a nota da tônica deve estar

incluída perto do início de modo que a tonalidade seja claramente definida. Os sujeitos mais bem sucedidos sugerem um fundo harmônico sólido e interessante. Um sujeito pode começar tanto no ou fora do tempo, sendo uma disposição freqüente um começo após uma pausa curta, como nos Exemplos 2b, 3, 5, 6, e 11.

A maioria dos sujeitos de fugas não excedem a extensão de uma oitava, e muitos, especialmente nas fugas a quatro e cinco vozes, ficam dentro de espaços ainda menores.

Um sujeito que pode ser usado à maneira de *stretto* obviamente apresenta possibilidades especiais para desenvolvimentos interessantes.

Uma questão geralmente colocada pelos estudantes é, Qual é a diferença entre um sujeito de fuga e um motivo de invenção? Devido a ampla variação em comprimento e caráter exibidos tanto por sujeitos de fugas e por motivos de invenções, é difícil (e perigoso) tentar uma comparação entre os dois. Concernente ao comprimento, quase tudo que pode ser dito é que muitos bons sujeitos excedem quatro compassos, enquanto que nenhum dos motivos das Invenções de Bach o fazem (excluídas as invenções canônicas). Concernente ao caráter, é indubitavelmente verdade que os sujeitos das fugas tendem a ser “mais graves” e “mais sérios” do que os motivos das invenções, como é freqüentemente discutido (embora a mensuração objetiva de “gravidade” e “seriedade” seja problemática por si só). Mas tais generalizações podem ser mal entendidas, já que há motivos de invenções de natureza profundamente séria e muitos sujeitos de fugas de um caráter decididamente leve, ou mesmo divertido.

## A RESPOSTA

Após o sujeito ter sido apresentado sozinho, outra voz entra e anuncia-o na dominante. Esta segunda aparição é chamada a “resposta.” Então vem uma terceira apresentação, normalmente na forma do sujeito—isto é, na tônica. Se a fuga tem quatro vozes, a quarta apresentação será geralmente uma segunda resposta. (Os termos latinos *dux* e *comes*, usados como significando “líder” e “seguidor” em cânones, são também às vezes aplicados para “sujeito” e “resposta” em fugas.)

Como com a imitação nas invenções a três partes, a resposta numa fuga pode ser tanto real quanto tonal. Os princípios da imitação real e tonal foram discutidos no Capítulo 13, e supõe-se que o leitor tenha absorvido aquele material.

## A EXPOSIÇÃO DA FUGA A TRÊS VOZES

A apresentação inicial do sujeito e da resposta em todas as vozes por seu turno é chamada de exposição.<sup>4</sup> Usualmente há tantas apresentações na exposição quantas vozes há na fuga, embora uma apresentação extra é às vezes adicionada.

Para trabalhar com música de fato em vez de no abstrato, vamos examinar, no Exemplo 3, a exposição de uma fuga a três vozes do *Cravo Bem Temperado*.

Exemplo 3 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2

<sup>4</sup> A palavra “exposição” foi usada por alguns escritores sobre fuga para significar qualquer apresentação do sujeito, no início ou mais adiante. Mas o significado mais restrito dado acima é aquele geralmente entendido hoje, e foi por essa razão adotado aqui.

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment in D minor. The first system shows the beginning of the subject (S) in the middle voice. The second system shows the answer (A) in the upper voice and the first counter-subject (CS. I) in the lower voice. The third system is a bridge based on the beginning of S and CS. I in contrary motion. The fourth system shows CS. I in the upper voice and CS. II in the lower voice, with S in the middle voice.

O sujeito, em Dó menor, começa na nota da tônica na voz média após uma pausa de colcheia, e estende-se até a primeira semicolcheia do terceiro compasso. Certos pontos concernentes à construção deste sujeito devem foram mencionados anteriormente na página 6 [do livro]. A resposta na voz superior, começando na segunda colcheia do terceiro compasso, é tonal, como poderia ser esperado em vista da nota da dominante, Sol, perto do início do sujeito. O Ré é substituído pelo Dó, sendo esta nota a única mudança na resposta tonal. Quando a nota da dominante ocorre *mais adiante* neste sujeito ela recebe uma resposta real. Note que a tonalidade da resposta é Sol menor, não Sol maior. O ponto a lembrar é que a *tonalidade* da dominante de uma tonalidade menor é menor.

A voz média continua contra a resposta com uma nova linha melódica chamada, neste caso, um “contra-sujeito.” Um contra-sujeito é uma idéia melódica que aparece consistentemente junto com o sujeito na exposição—da segunda apresentação em diante, naturalmente, já que a primeira é normalmente desacompanhada—e mais adiante na fuga também. Ele deve também ter interesse melódico, individualidade, e suficiente contraste rítmico para constituir-se num bom amálgama para o sujeito, mas os dois devem formar uma combinação natural e satisfatória. Conforme Oldroy algo românticamente coloca, “os dois devem *pertencer um ao outro*.”<sup>5</sup> Um contra-sujeito e seu sujeito devem também ser invertíveis; isto é, cada qual deve funcionar bem tanto como voz superior como quanto inferior.

Algumas fugas não fazem uso de um contra-sujeito. Em tais casos o material livre que

<sup>5</sup> George Oldroy, *The Technique and Spirit of Fugue* (London: Oxford University Press, 1948), p. 38.

acompanha o sujeito é geralmente referido simplesmente como “contraponto para o sujeito.” Esta disposição é vista mais freqüentemente em fugas a quatro vozes e será ilustrada em conexão com elas.

No início do quinto compasso (no Exemplo 3) a tonalidade é ainda a da dominante, e uma apresentação na tonalidade da tônica naquele ponto sem preparação seria obviamente rude e não musical. Consequentemente, Bach usa os próximos dois compassos para retornar para Dó menor, efetuado por meio de extensão seqüencial da cabeça do sujeito. Passagens ponte deste tipo, discutidas anteriormente em conexão com invenções, ocorrem mais ou menos freqüentemente nas fugas. Muitas delas envolvem extensão do material recém ouvido, como é o caso aqui.

No sétimo compasso a voz inferior toma o sujeito, a voz superior toma o primeiro contra-sujeito, e a voz média tem outra idéia melódica. Esta última voz começa mais tarde do que as outras duas e não é altamente independente, começando como ela faz em 3<sup>as</sup> paralelas com o primeiro contra-sujeito. Ela é entretanto um elemento melódico claramente definido que retorna muitas vezes no decorrer da fuga; consequentemente ela deve ser chamada de um segundo contra-sujeito mais do que simplesmente “material livre.”

Este tanto da fuga (compassos 1-8) constitui a exposição. Conforme previamente mencionado, algumas exposições de fugas a três vozes incluem uma quarta apresentação do sujeito, na dominante, de modo que o efeito auditivo é o de uma exposição de fuga a quatro vozes com uma voz caindo fora na quarta apresentação (e.g., *O Cravo Bem Temperado*, Livro I, Fugas 6, 8, 19, 21). A inclusão de uma quinta apresentação extra nas fugas a quatro vozes é raramente encontrada; nenhuma das fugas a quatro vozes no *Cravo Bem Temperado* faz uso desta disposição.

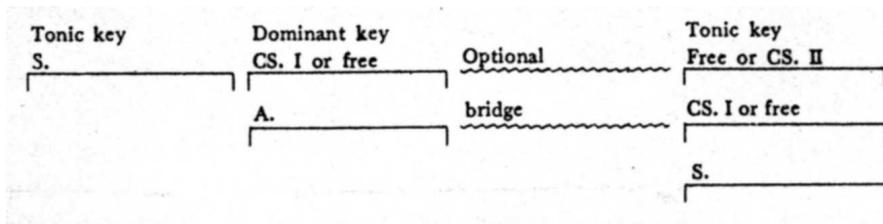
Nas fugas a três vozes o padrão das tonalidades na exposição é sempre tônica, dominante, tônica (sujeito, resposta, sujeito). As vozes podem entrar em várias ordens, uma ordem de entradas sendo considerada “regular” se uma voz de número par é respondida por uma voz de número ímpar ou vice versa. (Isto irá automaticamente ocorrer se as duas primeiras vozes forem adjacentes.) A tabela seguinte mostra a freqüência relativa das diferentes ordens de entrada nas vinte e seis fugas a três vozes contidas em ambos os livros do *Cravo Bem Temperado*. (As vozes são numeradas de cima para baixo.)

<i>Ordem das entradas</i>	<i>Número de vezes usada</i>
123	12
213	10
321	2
312	2

Note que a ordem 231, embora regular, não aparece, enquanto que duas fugas fazem uso da ordem irregular 312, na qual as duas primeiras vozes não são adjacentes. A ordem das entradas no Exemplo 3 foi 213.

O plano da exposição da fuga a três vozes é como segue, tendo sido a ordem 123 escolhida arbitrariamente.

Exemplo 4



Tonalidade da tônica	Tonalidade da dominante	Opicional	Tonalidade da tônica
S.	CS. I ou livre	ponte	Livre ou CS. II
	R.		CS. I ou livre
			S.

Talvez deva ser mencionado que quando uma exposição é estendida além das proporções normais mostradas aqui, seja pela adição de uma apresentação ou por extensão seqüencial, a cadência no final dela freqüentemente ocorre numa tonalidade diferente da tônica. As fugas 6 e 8 no primeiro livro do *Cravo Bem Temperado* estão entre aquelas que demonstram esta possibilidade.

## CONTRAPONTO A QUATRO VOZES

A inclusão neste livro de um capítulo separado sobre contraponto a quatro vozes (semelhante aqueles sobre contraponto a duas e a três vozes) não foi sentido necessário, já que a maioria do material sobre a escrita a três partes pode ser estendido para aplicar-se à textura a quatro vozes. Além disso, também, esta última é normalmente a base para o estudo da harmonia e é conseqüentemente familiar a muitos estudantes. Certamente a abordagem contrapontística coloca maior ênfase no aspecto linear, embora este elemento está obviamente presente em algum grau mesmo na sucessão de acordes que estejam bem construídos; a linha divisória entre harmonia e contraponto a quatro vozes não é sempre definida nitidamente.

A presença de quatro vozes permite o soar simultâneo de todas as quatro notas de um acorde de sétima; nas tríades, uma nota deve ser dobrada. Embora considerações lineares devam governar em grande parte o dobramento, um esforço deve ser feito para evitar dar proeminência especial aos membros do acorde não ordinariamente enfatizados—por exemplo, uma nota alterada cromaticamente, ou a terça de uma tríade primária.

A atividade rítmica pode ser mais ou menos uniformemente distribuída entre as vozes, ou algumas podem ter um papel mais ativo do que outras. Duas vozes podem ser emparelhadas ritmicamente contra as duas outras movendo-se num esboço diferente; e assim por diante.

Em geral, ao menos uma das vozes numa textura contrapontística a quatro vozes é provavelmente algo subordinada em importância em algum ponto, já que o ouvido poderia ter dificuldade de seguir quatro linhas de igual importância e complexidade por algum período prolongado. A música é mais freqüentemente construída de tal maneira que a atenção do ouvinte seja focalizada primeiro em uma linha, com os seus contrapontos auxiliares, e depois em outra combinação.

Em muitas obras contrapontísticas a quatro vozes, todas as quatro vozes não estão envolvidas continuamente. Uma ou duas saem de tempos em tempos (isto é particularmente provável de acontecer nos episódios) de modo que variedade de textura seja introduzida. Mesmo pausas curtas tem duas vantagens mais: elas ajudam a definir os segmentos do pensamento musical, e elas fazem as vozes que tinham repousado mais evidentes quando

elas entram novamente.

O principal problema no contraponto a quatro vozes é o de manter um bom equilíbrio entre a definição harmônica e a integridade linear. Enquanto a primeira torna-se mais fácil com quatro vozes, deve-se tomar cuidado para que a segunda não sofra no processo.

### A EXPOSIÇÃO DA FUGA A QUATRO VOZES

Como pode ser esperado, a exposição numa fuga a quatro vozes simplesmente leva um passo adiante o padrão que observamos nas fugas a três vozes. O excerto mostrado aqui é um exemplo absolutamente típico.

Exemplo 5 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 23

Embora nenhuma ponte esteja presente aqui entre a segunda e a terceira apresentações do sujeito, tais passagens são freqüentes nas fugas a quatro vozes, assim como na variedade a três vozes (veja o Exemplo 10, página 228 [do livro]).

Uma vez mais podemos observar o uso da imitação tonal, nos terceiro e sétimo compassos. Ela é motivada neste caso por um forte senso de harmonia da dominante (Dó sustenido, Fá sustenido) perto do início do sujeito, possivelmente também pela aparição antecipada da sensível (Lá sustenido).

A ordem das entradas aqui no Exemplo 5 é tenor, contralto, soprano, baixo, ou, em termos de números, 3214. Uma ordem é considerada regular se as duas primeiras apresentações estão em vozes adjacentes e se vozes de números ímpares e pares são alternadas (começando com qualquer uma). As ordens regulares, então, são as seguintes:

1234 2143 3214  
4321 2341 3412

Em cada uma destas, a apresentação do sujeito (ou resposta) no soprano está uma oitava acima daquela do tenor, enquanto que a mesma relação existe entre as apresentações do baixo e do contralto, assumindo que o plano de tonalidades usual I V I V esteja envolvido.

Um exame das dezenove fugas a quatro vozes no *Cravo Bem Temperado* revela a seguinte informação concernente às ordens usadas e suas relativas freqüências:

<i>Ordem das entradas</i>	<i>Número de vezes usada</i>
3214	4
4321	4
2134 (irregular)	3
2143	3
2341	2
3241 (irregular)	2
3412	1

Em cinco fugas Bach usa ordem 2134 ou 3241. Embora estas ordens sejam “irregulares” na medida em que elas não alternam vozes com números ímpares e pares inteiramente, elas são comumente aceitas como inteiramente utilizáveis. Nelas, as duas primeiras vozes são adjacentes, de modo que uma voz com número par é *respondida* por uma com número ímpar, ou vice versa; esta é a consideração mais importante. As ordens tais como 1324 ou 2431 estariam certamente totalmente fora de questão.

Um ponto surpreendente em conexão com esta tabela é o fato de que a ordem 1234, que se poderia esperar fosse aparecer com alguma freqüência (e que, coincidentemente, é a mais freqüentemente empregada para os diagramas da construção de fugas nos textos de contraponto), não aparece uma única vez no *Cravo Bem Temperado*. As razões de Bach ter evitado este padrão geram assuntos interessantes para especulação; mas chegar a respostas convincentes não é fácil, especialmente à luz do fato de que doze das fugas a três vozes fazem uso da ordem 123 e que a impressionante fuga a cinco vozes em Si bemol menor (Livro I) usa a ordem 12345.

No Exemplo 5, como em muitas exposições de fugas a quatro vozes, o padrão das relações de tonalidades é tônica, dominante, tônica, dominante. Entretanto, outro padrão é possível e é visto ocasionalmente: tônica, dominante, dominante, tônica. O Exemplo 6 ilustra esta disposição, a qual é claramente responsável pela ordem irregular das entradas (2134) envolvida aqui. Há somente uma fuga no *Cravo Bem Temperado* que usa o plano de tonalidades I V V I.

Exemplo 6 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga I

A maioria das fugas a quatro vozes faz uso de um ou mais contra-sujeitos. A fuga no Exemplo 5, por exemplo, tem um contra-sujeito, começando com semicolcheias descendentes, que aparecem por primeiro na linha do tenor no terceiro compasso, e é tomada pelo contralto contra a terceira apresentação do sujeito, e pelo soprano contra a quarta apresentação. Embora a totalidade desta linha melódica não recorra freqüentemente no decorrer da fuga, o início dela o faz; este fato além do uso repetido da linha intacta na exposição e sua reaparição no final parecem justificações suficientes para nomeá-la de um contra-sujeito.

Segundos contra-sujeitos são infreqüentes, e o uso de um terceiro contra-sujeito numa fuga a quatro vozes é extremamente raro. Em primeiro lugar, esta voz está usualmente presente, na exposição, durante uma apresentação do sujeito somente. Consequentemente, um dos critérios para determinar se é um contra-sujeito, nomeadamente a sua reaparição com o sujeito na exposição, fica faltando. O termo “terceiro” contra-sujeito é provavelmente apropriado somente em casos raros onde o material retorna freqüentemente em porções posteriores da fuga.

Conforme mencionado anteriormente, nem todas as fugas fazem uso de um contra-sujeito. O início de uma que não o faz está mostrado no Exemplo 7.

Exemplo 7 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 5

A ausência de um contra-sujeito aqui é compensado pelo caráter impressionante do próprio sujeito, bem como por sua brevidade.

Outras fugas no primeiro livro do *Cravo Bem Temperado* que não usam um contra-sujeito são as números 1, 8, 17, e 22. Um ilustração adicional da décima segunda fuga do segundo livro pode ser vista no Exemplo 10.

O Exemplo 8 mostra o plano geral da exposição em uma fuga a quatro vozes. Nele, a ordem das entradas 3214 foi escolhido dentre numerosas possibilidades. Quando um primeiro contra-sujeito ou material livre poderiam ser usados, “CS. I” é listado primeiro, visto que um contra-sujeito é encontrado mais freqüentemente do que material livre naquele ponto. Por outro lado, segundos e terceiros contra-sujeitos são *menos* usuais do que material livre. “Livre” é portanto listado primeiro quando um ou outro poderiam estar envolvidos.

Exemplo 8

R.	Opcional	S.	CS. I ou livre
CS. I ou livre	Ponte	CS. I ou livre	Livre ou CS. II
		Livre ou CS. II	Livre ou CS. III
			S. (sic) [R.]

## O SUJEITO EM RELAÇÃO AO MATERIAL QUE O SEGUE

Em muitas fugas o ponto no qual o sujeito termina e o contra-sujeito ou material livre começa é bastante claro. Ele pode ser marcado ao menos por um sentido cadencial brando

(embora não haja geralmente pausas no movimento rítmico) ou por algum elemento melódico ou rítmico novo. O Exemplo 5 ilustra ambos estes aspectos. Entretanto, em casos onde nenhum destes indicadores esteja presente, o início do contra-sujeito pode ser difícil se não impossível de determinar exatamente. Considere esta fuga, por exemplo:

Exemplo 9 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 9



Aqui, a primeira apresentação do sujeito poderia ser ouvida com estendendo-se até o Sol sustenido no segundo tempo do segundo compasso, ou até o Si que é também a primeira nota da resposta—ou mesmo até o Mi no terceiro tempo.

O fato de que este e certos outros pontos em conexão com a fuga não podem sempre ser sujeitados por uma análise rígida e rápida não deve ser um assunto de preocupação para nós. Uma grande quantidade de tempo pode ser desperdiçado em debater o que Tovey chamou de “vexatious minutiae.” A coisa importante, ao invés, é recolher de um estudo de fuga os princípios básicos gerais da estrutura musical. No caso particular à mão, o fato real de que às vezes temos dificuldade de determinar exatamente onde o sujeito termina deveria dizer-nos que na boa escrita para fuga o sujeito geralmente flui suavemente para o contra-sujeito, com os dois freqüentemente formando uma linha contínua.

Como nas invenções a três partes, o final do sujeito propriamente é às vezes seguido por uma ligação [link] que mantém o ritmo movendo-se e conduz suavemente para a primeira nota do contra-sujeito ou do material livre. A fuga que segue contém um bom exemplo.

Exemplo 10 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 12

Aqui o sujeito propriamente parece terminar com o Lá bemol no início do quarto compasso inteiro, com o restante das notas naquele compasso sendo notas de ligação [link] de menor importância.

Conforme mencionado anteriormente, não há contra-sujeito nesta fuga.

Este exemplo provê uma ilustração adicional de uma ponte (compassos 9-11) entre a segunda e terceira apresentações do sujeito.

### O SUJEITO EM RELAÇÃO À RESPOSTA; A FUGA EM STRETTO

Dos exemplos dados até aqui pode ser visto que nas duas disposições mais usuais a resposta começa ou imediatamente seguindo a última nota do sujeito ou junto com aquela nota. Só raramente é apropriado analisar a resposta como sobrepondo-se ao sujeito por mais do que uma ou duas notas. Embora aquela análise pareça necessária em fugas como a citada no Exemplo 11, onde o ouvido recebe uma impressão definida de que a resposta começou antes que o sujeito tivesse sido completado.

Exemplo 11 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 3

Fugas que começam desta maneira são às vezes referidas como “fugas em stretto.”

### ARTIFÍCIOS ESPECIAIS CONFORME USADOS NA EXPOSIÇÃO

Aumentação, diminuição, e movimento contrário, como o stretto, aparecem só raramente na exposição de fugas. No Exemplo 11 a terceira apresentação do sujeito está em movi-

mento contrário. O mesmo princípio é levado mais além no Exemplo 12, onde todas as apresentações após a inicial estão em movimento contrário. Tal fuga é conhecida como uma “contra-fuga” (Gegenfuge em alemão). O Exemplo 12 também ilustra o uso de outros artifícios na exposição. A primeira apresentação do sujeito está em diminuição, comparada com a forma original usada anteriormente na *Arte da Fuga*, e o mesmo é verdadeiro para a apresentação no compasso 3. A última apresentação, compasso 5 na voz inferior, usa aumentação; há mesmo uma insinuação de dupla imitação no último compasso (voz superior); e o stretto está presente em toda parte.

Exemplo 12 BACH: *A Arte da Fuga*, No. 7

Certamente uma concentração de artifícios é altamente não usual. Ela ocorre neste caso como parte da demonstração virtuosística de Bach das possibilidades na escrita da fuga.

### A CONTRA-EXPOSIÇÃO

Em algumas fugas a exposição regular é seguida, geralmente após uma curta passagem episódica, por uma segunda exposição, chamada uma “contra-exposição.” Embora a alternância das tonalidades da tônica e da dominante esteja normalmente envolvida como na

exposição principal, a ordem das vozes é usualmente diferente. Entre as fugas no *Cravo Bem Temperado*, as seguintes contêm contra-exposições:

Livro I, Fugas 1 e 11;

Livro II, Fugas 9, 17, e 23 (esta última com somente uma contra-exposição parcial).

Ocasionalmente o sujeito é anunciado na tonalidade da tônica na porção média de uma fuga, e em alguns tratados de contraponto isto é também chamado de uma contra-exposição. O autor sente que o termo é melhor reservado para uma série de apresentações envolvendo a tônica e a dominante como no início. Obviamente a questão aqui é meramente de semântica.

### TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Analise exposições de fugas conforme especificado pelo instrutor. Esta irá certamente incluir um exame detalhado do sujeito, e do contra-sujeito se estiver presente, isoladamente e em combinação.
- 2 Escreva respostas para os motivos e sujeitos de fugas dados *no Livro de Exercícios* (se esta tarefa não foi feita anteriormente em conexão com o Capítulo 10).
- 3 Usando um sujeito da página 78 do *Livro de Exercícios de Contraponto* ou um fornecido pelo instrutor, escreva a exposição de uma fuga a três vozes.
- 4 Usando um sujeito da página 78 do *Livro de Exercícios de Contraponto* ou um fornecido pelo instrutor, escreva a exposição de uma fuga a quatro vozes.
- 5 Escreva quatro sujeitos de fugas. Faça-os tão variados quanto possível.
- 6 Usando um destes sujeitos originais, escreva a exposição de uma fuga a três vozes.
- 7 Usando um destes sujeitos originais, escreva a exposição de uma fuga a quatro vozes.



# Capítulo 16

## Fuga (Continuação)

Somente a exposição de uma fuga procede de acordo com um plano formal estabelecido; o que acontece depois é ditado pela natureza do material musical, e pelo gosto e imaginação do compositor. O procedimento geral é trazer de volta o sujeito em várias tonalidades e em várias vozes, com episódios entre certas dessas apresentações. O sujeito na sua forma completa raramente é apresentado duas vezes em sucessão na mesma voz. Artifícios contrapontísticos e intercâmbio de vozes são geralmente usados para criar interesse e variedade. No ou perto do final da fuga há usualmente ao menos uma apresentação na tonalidade da tônica, freqüentemente mais. Às vezes uma curta coda é adicionada. A estrutura do todo é geralmente seccional, com cadências marcando o final das seções. Deve ser enfatizado, entretanto, que em tais pontos de cadências não há uma parada pronunciada no movimento rítmico como geralmente há nas formas homofônicas. Às vezes uma suspensão ou nota de passagem em uma voz conduz o movimento o fluxo rítmico, ou uma idéia musical em uma das linhas pode estender-se durante e além do ponto de cadência. Tais artifícios tendem a suavizar a ação divisória da cadência, e provêem o senso de continuidade que é tão importante na escrita de fugas.

### EPISÓDIOS

Os episódios foram discutidos e ilustrados nos capítulos sobre a invenção. Suas funções na fuga são precisamente as mesmas—efetuar uma transição suave de uma tonalidade para a próxima, e prover variedade, bem como alívio de uma constante ênfase no sujeito como um todo. Eles são quase invariavelmente seqüenciais; e o intercâmbio do material entre as vozes é freqüente, seja dentro de um único episódio ou entre um episódio e outro. Material do sujeito, do contra-sujeito, ou outros elementos da fuga (ou mesmo novo material) podem servir como base para os episódios.

Vamos ver, agora, como estes pontos são aplicados em alguns episódios característicos de uma fuga de Bach. O Exemplo 3 no Capítulo 15, página 205 [do livro], mostrou a exposição da fuga em Dó menor do primeiro volume do Cravo Bem Temperado. No Exemplo 1 que segue, o primeiro episódio mostrado começa no ponto onde o exemplo nas páginas 205 e 206 terminou.

Exemplo 1 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2

The image displays three episodes of a fugue, labeled a), b), and c). Each episode is shown in two staves (treble and bass clef).  
 - Episode a) measures 9-10: Shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bass clef has a 'c' below it, and the treble clef has an 'E $\flat$ ' below it.  
 - Episode b) measures 13-14: Shows a similar rhythmic pattern. The bass clef has an 'F $\flat$ ' below it, and the treble clef has an 'r' below it.  
 - Episode c) measures 17-19: Shows a similar rhythmic pattern. The bass clef has a 'g' below it, and the treble clef has a 'c' below it.  
 The key signature is G minor (two flats), and the time signature is 3/4. The music features intricate counterpoint and a modulation from D minor to E-flat major.

No primeiro destes episódios um fragmento do início do sujeito é jogado para trás e para a frente entre as duas vozes superiores, enquanto a voz inferior faz elaborações sobre o primeiro contra-sujeito. O tratamento seqüencial está muito em evidência. No decorrer dos dois compassos uma modulação da tonalidade da tônica, Dó menor, para o relativo maior, Mi bemol, é efetuada via círculo de quintas.

Em *b* a voz superior deriva do primeiro contra-sujeito em movimento contrário, as vozes inferiores de uma porção do primeiro contra-sujeito—ou de um grupo similar de notas no início do segundo contra-sujeito. Desta vez, nós progredimos de Mi bemol maior de volta para Dó menor.

Em *c*, fragmentos do sujeito aparecem nas vozes externas contra uma parte do primeiro contra-sujeito em movimento contrário na voz interna. As duas vozes inferiores aqui tem uma versão invertida da ponte (compassos 5 e 6). Este excerto provê uma excelente ilustração do intercâmbio de vozes dentro de um episódio, o intercâmbio ocorre logo após a metade do segundo compasso. Uma alteração da tonalidade está também envolvida neste caso. A voz inferior está alterada uma 4<sup>a</sup> acima para tornar-se a voz média, enquanto que a voz média original aparece uma 12<sup>a</sup> mais grave como voz inferior. A voz superior original permanece na voz superior mas está alterada uma 5<sup>a</sup> abaixo para adequar-se à nova tonalidade.

Como regra, a textura nos episódios é atenuada em comparação as partes anteriores e posteriores. Nas fugas a quatro e a cinco vozes especialmente, é altamente não usual que todas as vozes continuem durante um episódio, e freqüentemente todas exceto duas são permitidas de sair temporariamente. Esta é ainda outra maneira pela qual os episódios podem prover variedade agradável—isto é, através do alívio da textura.

É algo surpreendente descobrir que a primeira fuga do *Cravo Bem Temperado* não contém episódios, já que esta situação é altamente não usual. Em tais casos, outros artifícios devem tomar o lugar dos episódios para prover novo interesse e alívio de apresentações consecutivas excessivas do sujeito em sua forma original. O artifício usado na fuga recém mencionada é uma série de strettos, engenhosamente construídos em diferentes intervalos e em diferentes relações de tempo.

## ENTRADAS INTERMEDIÁRIAS

O termo “entradas intermediárias,” embora mais literalmente acurado em fugas de esboço em três partes, parece ser conveniente para descrever aquelas apresentações do sujeito que ocorrem após a exposição, mas antes do retorno final para a tonalidade da tônica. Na fuga em Dó menor citada anteriormente no capítulo, há duas de tais entradas intermediárias, uma entre os episódios *a* e *b* do Exemplo 1, e a outra entre os episódios *b* e *c*.

Exemplo 2 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2

The image displays two musical excerpts from Bach's Fuga 2. The first excerpt, measures 11-12, features the subject (S.) in the upper voice, counter-subject 1 (CS. I) in the lower voice, and counter-subject 2 (CS. II) in the middle voice. The second excerpt, measures 15-16, shows the subject (S.) in the middle voice, counter-subject 1 (CS. I) in the upper voice, and counter-subject 2 (CS. II) in the lower voice. The second counter-subject in the second excerpt is marked as '(altered)'.

A primeira destas entradas está em Mi bemol, a tonalidade relativa maior, na voz superior. A segunda está em sol menor, a tonalidade da dominante, na voz média, e é tonal (Dó em vez de Ré na quarta nota). Nas entradas intermediárias Bach geralmente confina-se às cinco tonalidades próximas relativas listadas no Capítulo 10, página 137 [do livro].

Note a economia de recursos mostrada por Bach aqui no Exemplo 2. Os dois contra-sujeitos são usados contra o sujeito cada vez, mas suas posições como vozes diferentes as mantém estimulantes e interessantes. Esta é uma ilustração impressionante de contraponto invertível envolvendo todas as três vozes (contraponto triplo).

Nas fugas que não tem uma porção final extensiva como esta, é provável de haver mais entradas intermediárias, embora seu número seja também influenciado por considerações como a quantidade e extensão dos episódios, e a extensão do sujeito.

## ARTIFÍCIOS ESPECIAIS CONFORME APLICADOS ÀS ENTRADAS INTERMEDIÁRIAS

Stretto, aumento, diminuição, e movimento contrário aparecem muito freqüentemente na escrita de fugas, sendo o stretto especialmente comum. O movimento retrógrado, entretanto, é raramente encontrado. Embora estes artifícios possam ocorrer em qualquer lugar na fuga (raramente na exposição), eles são particularmente característicos das entradas intermediárias, e é com este uso que estamos ocupados no momento. O Exemplo 3 mostra:

em *a*, o sujeito de uma fuga;

em *b*, um stretto envolvendo as vozes superiores;

em *c*, o sujeito apresentado em movimento contrário na voz média;

em *d*, movimento contrário nas duas vozes superiores mais aumento (com algumas modificações nos valores rítmicos relativos) na voz superior; também o stretto à 5<sup>a</sup> entre estas vozes;

em *e*, stretto envolvendo todas as três vozes, com o sujeito primeiro na sua forma normal, e depois em movimento contrário.

Exemplo 3 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 8

a) Subject

b) measures 19–22

c) measures 36–38

d) measures 47–49

e) measures 52–55

The image displays five excerpts of a fugue by J.S. Bach. Excerpt (a) shows the subject in a single voice. Excerpts (b), (c), (d), and (e) show the subject being introduced in different voices, with the other voices providing harmonic support. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. Various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings are present.

O excerto que segue é mais um exemplo da espantosa destreza contrapontística de Bach.

Exemplo 4 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 2

Aug.

Con. mot.

This excerpt shows a section of the fugue with a treble clef and a bass clef. The key signature is two flats (Bb, Eb). The music features a complex texture with multiple voices. A dynamic marking 'Aug.' (Augmentation) is present above the treble staff, and 'Con. mot.' (Contra motu) is written below the bass staff. The notation includes slurs, ties, and various rhythmic values.

Aqui três formas diferentes do sujeito aparecem, a forma normal na voz superior, uma versão aumentada na voz média, e uma usando movimento contrário na voz inferior.

Outro artifício efetivo e regularmente freqüente na composição de fugas é o ponto de pedal. Pontos de pedal de tônica ocorrem nos finais de fugas, enquanto que aqueles na nota da dominante são mais freqüentemente vistos logo antes da tônica final ou nas porções intermediárias. Este último é o caso no Exemplo 5, com a tonalidade naquele ponto sendo Ré menor.

Exemplo 5 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 11



### A PORÇÃO FINAL

Porque as fugas são construídas de diferentes modos, não é mais possível estabelecer um plano fixo para a porção final do que era para a porção intermediária. Mesmo o uso dos termos “porção intermediária” e “porção final” poderiam ser criticados como implicando uma divisão distinta em três partes que, como foi apontado anteriormente, está de modo algum presente em termos de forma total. Há, entretanto, certos aspectos que deveriam ser mencionados em conexão com as porções conclusivas das fugas.

Primeiro de tudo, neste estilo haverá invariavelmente um retorno para a tonalidade da tônica em algum lugar antes do fim. Se a fuga tem uma recapitulação completa, o ponto de retorno estará provavelmente a cerca de dois terços do caminho. Caso contrário ele pode não ser alcançado até muito perto do final. O termo “recapitulação,” conforme usado aqui, não significa uma repetição literal da exposição, mas uma seção similar na qual o sujeito e o contra-sujeito, se houver, são apresentados novamente na tonalidade inicial, geralmente com as vozes intercambiadas ou com alguma outra diferença. A última apresentação do sujeito, seja no próprio final ou antes da coda (se uma está envolvida), é geralmente dada para uma voz externa, seja superior ou inferior, de modo que ela seja ouvida proeminentemente. No Exemplo 6, novamente da Fuga em Dó menor do Livro I, *a* é a primeira apresentação na recapitulação e *b* é outra apresentação antes de uma breve coda (mostrada no Exemplo 9), que apresenta a versão final do sujeito, harmonizada sobre um ponto de pedal.

Exemplo 6 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2

a) measures 20–21

S.

CS. I

CS. II

b) CS. I CS. II

measures 26 (middle) to 28

S.

Mais uma vez não podemos fazer mais do que ficar impressionados pela quantidade de rearranjos interessantes do material obtida por Bach através do intercâmbio habilidoso das partes. Obviamente, uma tal abordagem será bem sucedida somente se o material original for forte, e se ele permite ser tratado como contraponto invertível.

Algumas fugas tem somente uma curta recapitulação, possivelmente não mais do que uma única apresentação do sujeito. Em casos raros, somente uma porção do sujeito é trazida de volta.

Os strettos nas porções conclusivas das fugas podem ser extremamente efetivos. Um bom exemplo é o iniciado no compasso 28 do Exemplo 10, e outro foi mostrado no Exemplo 20 no Capítulo 8, página 105 [do livro]. Aquele excerto também ilustra outra possibilidade, o uso da aumentação durante a apresentação final do sujeito. Possivelmente o stretto final mais impressionante no *Cravo Bem Temperado* é aquele da Fuga em Si bemol menor no primeiro livro, parte da qual foi mostrada no Exemplo 23 na página 107 [do livro].

Conforme já mencionado, pontos de pedal freqüentemente aparecem nas porções finais das fugas. Se eles ocorrem antes da coda, eles são quase sempre na dominante. No exemplo que segue, o ponto de pedal de dominante está ornamentado.

Exemplo 7 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 10

Outro artifício que Bach prefere trazer perto do final de uma fuga é o de “3<sup>as</sup> acrescentadas,” as quais são ilustradas no próximo exemplo. Um *tour de force* contrapontístico, esta passagem envolve o sujeito, com 3<sup>as</sup> acrescentadas (6<sup>as</sup> de início), em stretto com o sujeito em movimento contrário, também com 3<sup>as</sup> acrescentadas.

Exemplo 8 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 22

Quando uma coda está incluída no final de uma fuga, ela pode ser de uns poucos tempos até vários compassos, embora raramente mais do que quatro compassos. Ela pode tanto usar material previamente ouvido ou introduzir novo material, ou ambos. As codas de muitas fugas de Bach mostram uma tendência para um tratamento mais livre, mais rapsódico, em alguns casos mesmo para um estilo recitativo dramático. Vozes extras são freqüentemente adicionadas neste ponto para modo de aumentar a sonoridade; e um acorde completo no final é usual. As codas freqüentemente fazem uso de pontos de pedal de tônica. Este é o caso no Exemplo 9, uma vez mais da fuga em Dó menor previamente citada.

Exemplo 9 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2

## A FUGA COMO UM TODO

Até aqui nós temos abordado a fuga em forma de pedaços. O leitor deveria fazer um estudo detalhado da fuga em Dó menor do Livro I que foi citada tão freqüentemente neste capítulo. Ele irá então ver como os vários elementos que discutimos relacionam-se uns com os outros, e com o plano total.

Pode ser útil agora considerar uma das fugas como um todo. Com isto em mente, a fuga em Sol menor do primeiro livro do *Cravo Bem Temperado* é dada a seguir. Marcas analíticas foram adicionadas na música, e outros comentários seguem.

Exemplo 10 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 16

4.  
A.  
C.S.  
S.

4  
Bridge  
C.S.  
S.

6  
Mock stretto  
False entry  
A.  
C.S.

8  
Episode on end  
of S., then on CS.  
C.S.

10  
Cad.,  
tonic  
(Aug. of end of S.)  
False entry  
C.S.

12  
S.  
Cad., med.  
C.S.  
A.

Musical score for measures 14-15. Measure 14 features a treble clef with a wavy line above it and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and an accent (y) over the final note. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Labels 'CS.' are placed above the treble staff and below the bass staff. Measure 15 continues the melodic line in the treble staff, with a slur and an accent (y) over the final note, and the bass staff accompaniment. A label 'A.' is placed above the treble staff.

Musical score for measures 16-17. Measure 16 features a treble clef with a wavy line above it and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and an accent (y) over the final note. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Labels 'CS.' are placed above the treble staff and below the bass staff. Measure 17 continues the melodic line in the treble staff, with a slur and an accent (y) over the final note, and the bass staff accompaniment. Labels 'A.I.' and 'S.I.' are placed above and below the treble staff respectively.

Musical score for measure 18. The treble staff contains a melodic line with a slur and an accent (y) over the final note. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Labels '(CS.)' and '(A.)' are placed above and below the treble staff respectively. The text 'Episode based on end of S., CS.' is written below the bass staff. A label '(S.)' is placed below the bass staff.

Musical score for measures 20-21. Measure 20 features a treble clef with a wavy line above it and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and an accent (y) over the final note. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Labels 'S.' and 'CS.' are placed below the treble staff and above the bass staff respectively. Measure 21 continues the melodic line in the treble staff, with a slur and an accent (y) over the final note, and the bass staff accompaniment. A label 'S.' is placed above the treble staff.

Musical score for measures 22-23. Measure 22 features a treble clef with a wavy line above it and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and an accent (y) over the final note. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Labels 'CS.' are placed above the treble staff and below the bass staff. Measure 23 continues the melodic line in the treble staff, with a slur and an accent (y) over the final note, and the bass staff accompaniment. Labels 'CS.' and 'A.' are placed above the treble staff and below the bass staff respectively.

Musical score for measure 24. The treble staff contains a melodic line with a slur and an accent (y) over the final note. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. The text '(Notes added)' is written above the treble staff. The text 'Cad., tonic' is written below the bass staff. The text 'Episode based on S. and decorated CS.' is written below the bass staff.

The image displays four systems of musical notation for a fugue in three voices. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 28-29) shows the initial entry of the subject in the alto voice (S.) and the counter-subject (CS.) in the bass. The second system (measures 30-31) is marked 'Stretto' and shows the subject (S.) and counter-subject (CS.) continuing. The third system (measures 32-33) is labeled 'Episode based on end of S., CS.' and features a sequence of notes. The fourth system (measures 34-35) concludes with a 'Cad., tonic' and shows the subject (S.) and counter-subject (CS.) in their respective parts.

O sujeito desta fuga é um bom exemplo do que alguns escritores chamam de tipo “cabeça e cauda”—isto é, um sujeito com duas partes distintas e algo contrastantes. Ele é primeiramente apresentado no contralto e dura um compasso e meio. Já que ele começa no quinto grau da escala podemos esperar uma resposta tonal a ser usada, e este prova ser o caso quando o soprano entra no segundo compasso. Somente a primeira nota, Sol, foi mudada em comparação com uma resposta real, que teria requerido um Lá naquele ponto. Contra esta resposta a primeira voz tem um contra-sujeito que começa com um material do final do sujeito em movimento contrário. No quarto compasso a resposta é estendida seqüencialmente para formar uma ponte que leva de volta para Sol menor. O baixo então anuncia o sujeito uma oitava mais grave do que a primeira apresentação no contralto, enquanto as outras vozes continuam. Finalmente, o tenor entra com a resposta tonal, com as notas estando uma oitava mais grave do que aquelas na resposta do soprano. Tecnicamente, este é o final da exposição. Entretanto, o episódio de quatro compassos que segue poderia ser ouvido como uma adição à exposição, especialmente porque ele leva de volta a Sol menor no caminho, e envolve uma cadência bem definida naquela tonalidade antes de prosseguir para a tonalidade relativa, Si bemol maior.

A construção do resto da fuga pode ser vista nas notas analíticas que foram adiciona-

das. Consequentemente, parece desnecessário comenta-la compasso por compasso, embora hajam alguns aspectos que merecem uma nota especial. Estes são os seguintes:

1. Pausas estão presentes de tempos em tempos em cada voz. Estas dão um senso de “respiração” e uma delimitação bem definida para os segmentos separados da música. Mais ainda, um uso constante da textura a quatro vozes poderia tornar-se monótono; este cair fora de uma voz por ao menos um compasso ou dois aqui e ali provê alívio, e também faz a voz duplamente efetiva quando ela reentra. Apresentações importantes do sujeito são por isso freqüentemente precedidas por uma pausa na voz envolvida. Na realidade, uma boa porção desta fuga, e de muitas fugas a quatro vozes, fazem uso de somente três vozes mais do que de quatro. Este é um ponto importante para lembrar, já que os estudantes freqüentemente cometem o engano de tentar manter todas as quatro vozes presentes através da fuga, por isso tornando a sua tarefa desnecessariamente difícil e o resultado menos eficiente do que poderia ter sido. Por outro lado, o sair de uma voz antes do final da exposição, o que ocorre nesta fuga, não é usual. Os estudantes deveriam seguir o plano normal de ter todas as vozes contínuas ao menos durante a exposição.

2. As tonalidades usadas para as entradas intermediárias nos compassos 12 e 24 são:

Si bemol maior (relativo maior): do compasso 12 até a metade do compasso 13.

Fá maior (dominante do relativo maior): duas apresentações, a primeira tonal; da metade do compasso 13 até a metade do compasso 16. Estas tem o caráter de respostas em relação às apresentações precedentes em Si bemol maior.

Si bemol maior (relativo maior); do compasso 17 até a metade do compasso 18; em *stretto* com a próxima apresentação.

Fá maior (dominante do relativo maior); levemente alterada; da metade do compasso 17 ao início do compasso 19.

Dó menor (subdominante); duas apresentações, do compasso 20 ao início do compasso 23.

Sol menor (tônica, ou, conforme ouvida aqui, a dominante da tonalidade da subdominante); do compasso 23 até a metade do compasso 24. O efeito aqui é aquele de uma resposta tonal em relação com as apresentações em Dó menor recém ouvidas previamente. Embora em muitos casos o retorno à tonalidade da tônica sinalize a primeira seção ou a recapitulação de uma fuga, esta apresentação em Sol menor tem mais o caráter de uma entrada intermediária. A recapitulação real, então, não começa antes do compasso 28.

3. Notas podem ser adicionadas ao sujeito ou ao contra-sujeito, como no compasso 23, onde uma nota de passagem Ré é adicionada entre o Dó e o Mi bemol na voz média, e no compasso 24, onde Ré e Si bemol são adicionados entre o Mi bemol, o Dó, e o Lá do contra-sujeito.

4. Nos compassos 7 e 11 há “falsas entradas,” passagens que sugerem o sujeito a princípio, mas então afastam-se dele.

5. Quando falsas entradas estão envolvidas num *stretto*, ele é chamado de um “falso *stretto*.” Um exemplo ocorre aqui no compasso 7.

6. Note a qualidade dramática e vigorosa do *stretto* que começa sete compassos antes do final. Bach evitou cuidadosamente a cabeça do sujeito por alguns compassos antes dele, de modo que seria novo e impressionante quando entrasse novamente.

7. Vozes foram adicionadas durante os compassos finais. O tratamento torna-se mais francamente harmônico naquele ponto.

8. Se dividirmos esta fuga (Exemplo 10) em suas seções componentes, chegaremos ao seguinte:

<i>Número de compasso</i>		<i>Quantidade de compassos</i>
1-7	Quatro apresentações do sujeito	7
8-11	Episódio	4
12-16	Três apresentações do sujeito	5
meio de 16-final de 16	Episódio (extensão)	$\frac{1}{2}$
17-18	Sujeito em stretto	2
19	Episódio	1
20-meio de 24	Três apresentações do sujeito	$4\frac{1}{2}$
Meio de 24-27	Episódio	$3\frac{1}{2}$
28-29	Três apresentações do sujeito em stretto, a última incompleta (tônica)	2
30-meio de 31	Episódio	$1\frac{1}{2}$
Meio de 31-fim	Duas apresentações do sujeito (tônica)	$3\frac{1}{2}$

\* Estas duas porções superpõem-se por meio compasso; isto é, o episódio na realidade começa meio compasso antes do que mostrado, contra a porção conclusiva do stretto.

Se os compassos desde o stretto final até o fim da fuga forem agrupados como uma unidade equilibrando a exposição, encontraremos uma disposição surpreendentemente simétrica nesta fuga. O ponto médio é, certamente, o breve stretto começando no compasso 17, e é apropriado que o clímax da fuga em termos de alturas deveria ser alcançado durante esta passagem. Os termos “forma em arco” e “forma curva,” que são freqüentemente aplicados às fugas de esboço ABA, parecem especialmente adequados aqui.

### A FUGA ESCOLÁSTICA

A fuga mostrada no Exemplo 10 chega mais perto do que muitas daquelas no *Cravo Bem Temperado* a assemelhar-se com a fuga “escolástica” (“de manual” ou “de estudante”) em plano. Entretanto, a simetria do esboço nesta fuga e o fato de que as vozes não continuam durante a exposição, são excepcionais.

A fuga escolástica é um modelo sintético desenvolvido há muito tempo por pedagogos para seus alunos emularem. A seguinte tabela de conteúdos sugeridos, tonalidades, e proporções é dada por Gedalge no seu volumoso *Traité de la fugue*. Sua intenção é ser aplicada numa fuga a quatro vozes com um sujeito de quatro a seis compassos de extensão.

Designação das partes da fuga	Número de compassos variando aproximadamente	
	<i>de</i>	<i>a</i>
Exposição	16	24
Primeiro episódio	8	12
Sujeito na submediante	4	6
Resposta (mediante)	4	6
Segundo episódio	10	16
Sujeito na subdominante	4	6
Transição	2	4
Sujeito ou resposta na supertônica	4	6
Terceiro episódio	14	20
Do início da fuga até o stretto	66	100

Este plano abrange a fuga somente até o stretto final, para o qual Gedalge sugere outros 44 a 50 compassos. Ele explica que não há nada arbitrário acerca do número de compassos dados aqui, que eles devem ser considerados meramente como extremos estimados para a fuga de um estudante. Poderia ser apontado que mesmo as proporções mínimas sugeridas para a fuga como um todo são grandes se comparadas com muitas das fugas do *Cravo Bem Temperado*. Também, dentro da fuga, o stretto final recomendado parece anormalmente grande. A razão para isto é provavelmente que espera-se do estudante que ele demonstre diversos tipos de stretto. Gedalge lista três destes:

1. o tipo usual com entradas canônicas do sujeito sucedendo-se sem interrupção;
2. aquele em que as apresentações em stretto do sujeito e da resposta são separadas por apresentações em stretto do contra-sujeito;
3. aquele em que os episódios separam as apresentações em stretto do sujeito e da resposta.

As tonalidades especificadas na tabela aplicam-se somente quando o sujeito está em maior, sendo uma sucessão diferente recomendada quando o sujeito está em menor.

Obviamente, o plano para a fuga escolástica é altamente artificial. Poucas fugas se houverem na literatura musical correspondem a ele. Embora ele possa ter algum valor nos estágios iniciais da escrita de fugas, quando os estudantes às vezes encontram-se sem saber como proceder a menos que tenham um plano para guia-los. Se ele for usado, o autor recomenda que as proporções globais sugeridas por Gedalge sejam drasticamente reduzidas!

## OUTROS TIPOS DE ESBOÇO DE FUGA

Já foi observado que de modo algum todas as fugas são construídas de acordo com um plano em três partes. O espaço não permite a ilustração de outros tipos de esboço, mas exemplos do *Cravo Bem Temperado* serão mencionados, e o estudante deverá inspecioná-los. Fugas envolvendo mais de um sujeito, e aquelas com mais de quatro vozes ou com somente duas vozes, serão discutidas no próximo capítulo.

Muitas fugas que partem-se em duas porções são separadas perto do meio por uma cadência evidente. O início da segunda porção é freqüentemente marcado por algum tratamento novo, tal como movimento contrário, ou a introdução de um novo contraponto. Estes aspectos podem ser vistos nos seguintes exemplos de esboço binário, todos do *Cravo Bem Temperado*:

Livro I, Fuga 14 (Parte I até o compasso 20; a Parte II começa com o sujeito em movimento contrário no contralto).

Livro II, Fuga 2 (Parte I até o compasso 14; a Parte II inclui aumentação e a adição de uma quarta voz).

Livro II, Fuga 7 (Parte I até o compasso 30).

Um caso especial é a fuga a duas vozes em Mi menor, Número 10 no primeiro livro. Embora ela não contenha uma cadência real no ponto médio e nenhuma mudança surpreendente de tratamento no início da segunda metade, ela talvez seja a mais claramente binária de todas as fugas no *Cravo Bem Temperado*. Com exceção dos quatro compassos da coda, a segunda metade inteira, começando no compasso 20, é simplesmente uma transposição da primeira metade, com as vozes intercambiadas. A coda consiste principalmente de duas apresentações parciais do sujeito na tonalidade da tônica.

Siegmund Levarie analisa treze das fugas no primeiro livro do *Cravo Bem Temperado* como sendo essencialmente binárias.<sup>6</sup> Entretanto, ele observa que seis destas contém re-

<sup>6</sup> Siegmund Levarie, *Fugue and Form*. Copyright by Siegmund Levarie, 1941. Levarie faz uso extensivo do conceito de "bar form," [forma em barra] cujo plano é normalmente  $a \ a / \ b$ , com a parte  $b$  sendo

capitulações curtas, e este comentário nos traz a questão que inevitavelmente surge na análise de fugas: quanto de uma recapitulação pode estar presente sem dar à forma um senso preponderantemente em três partes (ABA) mais do que um senso binário? Já que parece não haver uma maneira de prover uma resposta definitiva para esta pergunta, há obviamente alguma margem em classificar as fugas como em duas ou três partes. Por exemplo, encontramos Goetschius classificando a Fuga 17 no Livro I como em duas partes, enquanto Levarie a considera em três partes. Levarie cita a Fuga 8 do Livro I como um exemplo de caso dúbio que poderia ser classificado de qualquer modo.

Certas fugas, como a Número 12 no Livro I, não parecem encaixar-se nem na categoria de duas partes nem na de três partes, e podem somente ser descritas como “seccionais.”

Um tipo particular de esboço de fuga, visto na Fuga 19 do Livro I, necessita de menção separada, não somente porque ela representa um caso especial, mas porque ela dá alguns interessantes sobre a técnica da fuga de um período anterior. Levarie a chama de “forma estrófica” e tem isto a dizer sobre ela:

A forma desta fuga, rara em Bach, lembra-nos da velha técnica de Sweelinck. Um século antes de Bach, no caminho que conduz do *ricercar* antigo à fuga mais madura, Sweelinck tinha amarrado juntas as várias seções do *ricercar* pela retenção de um sujeito principal através da composição. Os contrapontos para aquele sujeito mudavam com cada nova seção, e faziam-nos soar como fugas separadas sobre o mesmo sujeito.<sup>7</sup>

Um exemplo a mais desta mesma técnica geral pode ser visto na Fuga 4 do Livro I. Esta fuga é às vezes listada mesmo como um *ricercar* (ou *ricercare*). O mesmo é verdadeiro para a famosa Fuga “St. Anne.” Esta abordagem podequir qualquer número de seções. No caso das Fugas 4 e 19 citadas acima, há três. Na número 19, um ritmo característico em cada seção torna a forma ternária especialmente clara.

## TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Analise a fuga a três vozes no *Livro de Exercícios*.
- 2 Analise a fuga a quatro vozes no *Livro de Exercícios*.
- 3 Analise a fuga especificada pelo instrutor.
- 4 Escreva pças passagens em *stretto* baseadas nos sujeitos no *Livro de Exercícios*.
- 5 Complete a fuga a três vozes sobre cjeito dado, começada antes como uma tarefa em conexão com o Capítulo 6. Complete a fuga a quatro vozes sobre um sujeito dado, começada antes.
- 6 Complete a fuga a quatro vozes sobre um sujeito original, começada antes.

---

tão extensa quanto as duas partes *a* juntas. Os dois *a*s não são necessariamente iguais, mas podem ser só genericamente similares. Como este conceito, envolvendo termos alemães para as seções, é pouco conhecido para muitos estudantes americanos, ele não foi empregado aqui.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 28



# Capítulo 17

## Fuga (Conclusão)

### A FUGA A CINCO VOZES

O sujeito de uma fuga a cinco vozes é provavelmente mais lento e digno em caráter, pela razão óbvia de que um sujeito mais rápido poderia apresentar muitos problemas técnicos, ao menos em instrumentos de teclado, quando muitas vozes estivessem envolvidas. Há somente duas fugas a cinco vozes no *Cravo Bem Temperado*. Em uma, a Número 4 do Livro I, a voz inferior entra primeiro com o sujeito, depois a próxima voz mais grave entra, e assim por diante, sendo a ordem 54321 em termos do sistema de numeração que usamos antes. Na outra, a Número 22 do Livro I, a ordem das entradas é reversa, ou 12345.

Seja qual for a ordem das entradas, a seqüência de apresentações numa fuga a cinco vozes deveria ser: sujeito, resposta, sujeito, resposta, sujeito, ou I V I V I em termos de tonalidades. Cada “sujeito” estará uma oitava mais aguda ou mais grave do que o “sujeito” precedente, e o mesmo é verdadeiro para as “respostas.”

Aqui está o início da primeira fuga a cinco vozes mencionada acima. A fuga completa está incluída no *Livro de Exercícios de Contraponto*, para análise.

Exemplo 1 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 4

The image shows the beginning of the first system of Fuga 4 from Bach's *Cravo Bem Temperado*, Book I. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It shows the first two systems of the piece. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass clef part begins with a subject marked 'S.' in the first measure. The second system continues the piece, with the subject 'S.' appearing again in the treble clef part in the second measure. The piece is marked 'a 5.' at the beginning of the first system and 'A.' in the second measure of the first system.

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system, labeled 'Bridge' and 'A.', consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The second system, labeled 'S.', also consists of two staves with the same key signature and time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

A quarta entrada aqui, começando no compasso 12, é tonal exceto pela primeira nota, com um sentido resultante de subdominante (em vez de dominante).

## FUGAS DE SEIS OU MAIS VOZES

Quanto maior o número de vozes, mais difícil é obter uma textura verdadeiramente contrapontística. Mesmo com cinco vozes, a delimitação de linhas individuais torna-se menos fácil, e o perigo é que o efeito global seja mais harmônico do que linear. Completamente à parte disso, problemas de execução podem ser aumentados grandemente se a música é para um instrumento de teclado. Por estas razões, fugas envolvendo seis ou mais vozes são extremamente incomuns. Naquelas que usam estas muitas vozes, pausas de duração considerável são freqüentes, de modo que a textura é impedida de ser muito consistentemente densa.

### Exemplos de fugas a seis vozes

Bach, Composições para Órgão, Vol. VI,<sup>8</sup> No. 13.

Bach, *A Oferenda Musical*, No. 5, Ricercar a 6.

Bach, Missa em Si Menor, No. 20, segunda parte, *Pleni Sunt Coeli*.

## A FUGA A DUAS VOZES

Fugas a duas vozes são extremamente raras. Há somente uma entre as quarenta e oito fugas contidas no *Cravo Bem Temperado*. O início dela está citado no Exemplo 2.

Exemplo 2 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 10

<sup>8</sup> Aqui, como em outras partes deste livro, os números de volumes citados em conexão com as obras para órgão de Bach são aqueles da Edição Peters.

Bach pode bem ter sentido que uma terceira voz teria sido muito difícil de manejar aqui, com o sujeito e o contra-sujeito sendo tão animados quanto são. Ou é possível que ele simplesmente desejou incluir uma fuga a duas vozes no conjunto e tomou vantagem da ausência de outras vozes para usar especialmente um material vivaz. Como pode ser visto aqui, o plano de tonalidades de uma exposição de uma fuga a duas vozes é I V. Após a exposição, a fuga procede do mesmo modo que aquelas que envolvem mais vozes, exceto, certamente, que ambas as vozes devem estar presentes a maior parte do tempo se um efeito contrapontístico deve ser mantido.

## A FUGA DUPLA

Numa fuga dupla há dois sujeitos que aparecem *juntos* em algum ponto na obra, não necessariamente no início. Se a fuga faz uso de dois sujeitos que são tratados um de cada vez mas nunca combinados, ela não é geralmente considerada uma fuga dupla verdadeira, mas meramente uma fuga com dois sujeitos.<sup>9</sup>

Há três possibilidades gerais para a construção de fugas duplas:

**Tipo 1:** Ambos os sujeitos são apresentados juntos no início. Isto não quer dizer que eles necessariamente começam exatamente ao mesmo tempo. De fato eles raramente o fazem, e o efeito é melhor se eles não o fazem. No Exemplo 3, por exemplo, um compasso inteiro do Sujeito I é ouvido antes que o Sujeito II entre. Somente os dois primeiros pares de apresentações estão incluídos neste exemplo. Como antes, as palavras dos cantores foram omitidas.

Exemplo 3 MOZART: Requiem (Kyrie da Primeira Seção)

<sup>9</sup> Esta distinção não é universalmente feita. Algumas fontes definem fuga dupla simplesmente como “uma fuga com dois sujeitos.”

Allegro

Sop.

Alto: two coordinated subjects S. II

Ten.

Bass S. I

4 A. I

(S. II.)

(S. I.) (Link) A. II

8 (A. I)

(A. II)

Os dois sujeitos coordenados ocorrem mais provavelmente em vozes adjacentes, embora no Exemplo 3 eles apareçam em vozes paralelas. Vozes paralelas são soprano e tenor, contralto e baixo. O tratamento usual dos dois sujeitos na exposição segue o mesmo plano geral que aplica-se nas fugas habituais; cada sujeito é ouvido em cada uma das vozes por sua vez. Após a exposição, não há um plano estabelecido. Na maior parte, os sujeitos, quando eles ocorrem, aparecem juntos de modo a corroborar o senso de dupla fuga. Entretanto, qualquer um pode ocasionalmente ser ouvido sozinho, ou formar a base para um desenvolvimento.

### Exemplos

Bach, Composições para Órgão, Vol. III, No. 9; Vol. IV, Nos. 8 e 10; Vol. V, No. 23

**Tipo 2:** Neste tipo de fuga dupla, o Sujeito I tem a sua própria exposição. Após esta, o Sujeito II pode ser introduzido

a) junto com o Sujeito I.

### Exemplo<sup>10</sup>

Bach, *A Arte da Fuga*, No. 9 (o Sujeito II entra no compasso 35 no soprano).

b) numa exposição própria, durante a qual o Sujeito I não aparece. Neste caso, os dois sujeitos são combinados mais tarde.

### Exemplos

Bach, *O Cravo Bem Temperado*, Livro II, Fuga 18 (o Sujeito II aparece nos compassos 61-96 e é combinado com o Sujeito I do compasso 97 até o final); Livro II, Fuga 4 (o Sujeito II é primeiramente ouvido no compasso 20; ele é combinado com o sujeito I só intermitentemente até o compasso 47, mas consistentemente dali até o fim).

**Tipo 3:** Finalmente, há um terceiro tipo de fuga dupla que pode ser descrito como uma forma transitiva entre a fuga habitual e os tipos mais característicos de fugas duplas mencionadas sob os Tipos 1 e 2. Nela o Sujeito II é introduzido como um contra-sujeito para a resposta. Em outras palavras, o contra-sujeito é tão distintivo e importante, e recorre tão consistentemente no curso da fuga, que ele cessa de representar um papel secundário e assume um status igual ao do Sujeito I. Portanto, ele é mais acuradamente chamado de segundo sujeito. As três apresentações de uma fuga deste tipo estão mostradas no Exemplo 4.

---

<sup>10</sup> Um exemplo impressionante desta forma na música contemporânea é a fuga dupla da *Sinfonia dos Salmos* de Stravinsky.

Exemplo 4 HANDEL: *Messiah*, “And With His Stripes We Are Healed”

The musical score for Handel's *Messiah*, "And With His Stripes We Are Healed", is presented in four systems. The tempo is marked "Moderato". The key signature is G minor (three flats). The time signature is 3/4. The score is for Soprano (Sop.), Alto (Alto), and Tenor (Ten.) parts. The first system shows the Soprano (S.I) and Alto (A.I) parts. The second system shows the Soprano (S.II) and Alto (A.I) parts. The third system shows the Soprano (S.I), Alto (Bridge), and Tenor (S.I) parts. The fourth system shows the Soprano (S.II), Alto (S.II), and Tenor (S.I) parts.

Note a surpreendente similaridade entre o primeiro sujeito aqui e o primeiro sujeito no Exemplo 3.

A diferença entre um contra-sujeito e uma segundo sujeito verdadeiro neste tipo de fuga dupla é principalmente de grau, já que um bom contra-sujeito também tem qualidades distintivas e reaparece de tempos em tempos. Consequentemente, com certas fugas poderia haver um diferença de opinião quanto a se o rótulo “fuga dupla” é apropriado ou não. Entretanto, isto não destrói a validade da categoria, na qual algumas fugas muito claramente caem. Em tais fugas a exposição é às vezes estendida além das proporções usuais por uma apresentação adicional do segundo sujeito, de modo este último possa ser ouvido tantas vezes quantas foi o primeiro sujeito.

### A FUGA TRIPLA

Quando uma fuga tem três sujeitos, as possibilidades de apresentá-los, sozinhos e em combinação, são tão numerosas que é impraticável tentar uma listagem completa. Algumas

destas possibilidades podem entretanto ser mencionadas:

**Tipo 1:** O Sujeito I entra sozinho e tem uma exposição completa. Após esta os Sujeitos II e III podem

- a) cada um ser tratado similarmente a cada vez;
- b) entrar mais ou menos juntos enquanto o Sujeito I cai fora temporariamente;
- c) aparecer uma de cada vez contra o Sujeito I (esta é talvez a disposição mais usual).

Em algum evento, todos os três sujeitos serão eventualmente combinados, como regra. Um caso especial é a famosa Fuga “St. Anne,” na qual os sujeitos I e II são combinados, como o são os sujeitos I e III mais tarde, mas na qual todos os três nunca aparecem juntos. Se esta é uma fuga tripla verdadeira ou o que poderia ser chamado de uma “fuga dupla com três sujeitos” é uma questão de definição pessoal—e não de grande consequência. Este caso é mais um lembrete de que grandes músicas freqüentemente falham em encaixar-se facilmente em modelos exatos.

### Exemplos

Bach, *O Cravo Bem Temperado*, Livro I, Fuga 4. Nenhuma análise é dada aqui, já que esta fuga é uma daquelas incluídas no *Livro de Exercícios de Contraponto* para análise.

Bach, *A Arte da Fuga*, Fuga 8 (o Sujeito II entra no compasso 39 contra o sujeito I; no compasso 94 o Sujeito III, aquele usado de várias formas durante o volume, aparece, e os outros dois caem fora temporariamente; I e II retornam juntos no compasso 113; finalmente todos os três são combinados pela primeira vez no compasso 147).

**Tipo 2:** Em outra espécie de fuga tripla, os Sujeitos I e II são anunciados juntos, e então o Sujeito III junta-se a eles.

### Exemplos

Beethoven, Sinfonia No. 3, segundo movimento (*Adagio assai*), compassos 114-133. O Sujeito III, em semicolcheias, começa no compasso 117, na mesma voz que recém tinha apresentado outro sujeito em semínimas e colcheias. Este último sujeito poderia ser rotulado tanto de Sujeito I quanto de Sujeito II, visto que os dois primeiros sujeitos começam juntos.

Bach, Composições para Órgão, Vol. I, finale da Passacaglia (Dó menor).

Teoricamente, poderia haver um tipo de fuga tripla em que todos os três sujeitos fossem apresentados mais ou menos juntos no início. Entretanto, como este tipo é virtualmente desconhecido na literatura musical, ele não será considerado como uma possibilidade prática aqui.

Qualquer que seja a disposição particular usada, os seguintes princípios gerais aplicam-se na escrita de fugas triplas:

- 1 Cada sujeito ser uma linha convincente, com aspectos melódicos e rítmicos característicos.
- 2 Os três sujeitos devem contrastar um do outro suficientemente para dar uma impressão de independência. Possivelmente a maneira mais freqüente e efetiva de obter

isto é tê-los movendo-se em valores diferentes—por exemplo, um principalmente em mínimas, outro em semínimas, e o terceiro em colcheias.

- 3 Cada sujeito deve reaparecer freqüência suficiente para que o ouvido possa ouvi-lo como um elemento principal na composição, não simplesmente como um contraponto secundário. Aqui, como em certos tipos de fugas duplas, poderia haver uma diferença de opinião se um elemento melódico em particular deveria ser considerado um sujeito verdadeiro, ou meramente um contra-sujeito que recorre mais consistentemente. Por exemplo, Goetschius analisa a fuga citada no Exemplo 10 na página 122 [do livro] como uma espécie de fuga tripla. O autor sente que ela é mais acuradamente classificada como uma fuga a três vozes habitual com contra-sujeitos que reaparecem com regularidade não usual.
- 4 Os três sujeitos devem ser invertíveis, ao menos em alguma extensão. Eles não necessitam ser *completamente* invertíveis, já que é extremamente improvável que todas as seis disposições teoricamente possíveis sejam usadas em qualquer fuga.

Enquanto que a inversão das vozes à oitava ou múltiplos dela possam geralmente ser manejadas sem muita dificuldade, a inversão a outros intervalos provavelmente provar-se-á mais difícil no contraponto triplo e é raramente vista.

## FUGAS COM MAIS DE TRÊS SUJEITOS

Exceto pela famosa fuga quántupla no último movimento da Sinfonia em Dó Maior (Júpiter) de Mozart, fugas envolvendo mais do que três sujeitos verdadeiros são quase desconhecidas na literatura musical. O excerto do movimento de Mozart citado na página 123 [do livro] como um exemplo de contraponto invertível mostrou os cinco sujeitos combinados.

## A FUGHETTA E O FUGATO

A *fughetta* é simplesmente uma fuga pequena. Exemplos abundantes podem ser vistos nas obras para órgão de Bach, Volumes V e VI em particular.

Um *fugato* é uma passagem tratada no estilo de fuga – isto é, com entradas imitativas como numa exposição de fuga. Diferente da fughetta, ele não é usualmente uma peça de música separada, mas geralmente uma seção de uma peça mais longa.

## A FUGA DE CONCERTO

Uma fuga de concerto é aquela na qual há uma ênfase particular no efeito brilhante e dramático. A liberdade de tratamento é também característica, e é provável de tomar estas formas:

- 1 O número de vozes pode ser aumentado às vezes, e acordes podem ser adicionados de modo que a textura torne-se mais homofônica do que contrapontística.
- 2 Os episódios podem ser consideravelmente mais livres e mais estendidos.
- 3 A forma do todo pode ser mais seccional do que o usual, com cadências decididas e fortes contrastes entre as seções.
- 4 O sujeito por si só pode ser mais colorido, mais animado, ou maior do que o usual.

Fugas de concerto são geralmente parte de uma obra maior, tal como um conjunto de variações ou uma ópera; às vezes elas são precedidas por um movimento introdutório. Mas elas raramente são encontradas sozinhas como obras separadas.

### Exemplos

Bach, *Fantasia Cromática e Fuga* (para cravo).

Brahms, *Variações sobre um Tema de Handel* (para piano), o Finale.

Franck, *Prelúdio, Chorale, e Fuga*.

Weinberger, Polka e Fuga de *Schwanda the Bagpiper*.

## A FUGA FANTASIA

Numa fuga fantasia, ou fantasia fuga, o material é tratado com grande liberdade, especialmente após a exposição, que é usualmente estrita. Às vezes uma pequena porção do sujeito forma a base para para elaborações estendidas ou desenvolvimentos imaginativos numa porção posterior da obra.

### Exemplo

Bach, *O Cravo Bem Temperado*, Livro II, Fuga 3.

## A FUGA DE GRUPO

Este nome, embora não em uso geral, foi adotado aqui para descrever fugas que consistem, em efeito, de uma série de fughettas, cada qual baseada num sujeito diferente. Este é realmente o plano do *ricercare* antigo, conforme ele existia antes de os compositores começarem a unir as várias seções juntas pelo uso de um sujeito comum.

### Exemplos

Bach, Composições para Órgão, Vol. III, No. 6 (três seções, a terceira usando o mesmo sujeito da primeira).

Bach, Missa em Si Menor, No. 19, última divisão (*Vivace e allegro*), *Et Expecto* e *Amen* (quatro sujeitos).

## A ESCRITA DA FUGA CONFORME AFETADA PELO MEIO

Numa fuga, como em qualquer outro tipo de composição, o caráter da música é quase certo de ser influenciado em algum grau pelo meio para a qual ela é escrita.

Quando uma fuga é designada para ser executada ao piano, o espaçamento e o movimento das vozes devem obviamente ser mantidos dentro das limitações técnicas das duas mãos, e certamente as potencialidades de cor [timbre] e dinâmica do instrumento nos seus vários registros devem ser mantidas em mente.

Ao escrever para órgão, temos muitas possibilidades adicionais. Uma voz pode ser tocada nos pedais, desde que não seja muito rápida ou intrincada. O instrumento tem uma extensão de dinâmica tremenda, e podemos aplicar diferentes dinâmicas às várias vozes se elas estão em manuais diferentes. Também, os registros provêem uma riqueza de diferentes cores [timbres]; e notas podem ser sustentadas tanto quanto desejado.

Nas fugas para quarteto de cordas ou outros grupos de câmara, estamos livres para favorecer espaçamentos amplos, cruzamento freqüente das vozes, e padrões melódicos idiomáticos dos instrumentos envolvidos.

A escrita de fugas vocais devem obviamente ser abordadas com um olho na tessitura das várias vozes, a cor [timbre] e o poder relativo de cada registro dentro destas tessituras, e a questão do que é vocalmente prático e efetivo. Os sujeitos de tais fugas são

provavelmente mais líricos e sustentados do que aqueles das fugas instrumentais. Deve ser lembrado que muitos dos exemplos neste livro são tomados da literatura instrumental, e como resultado eles não servem, como um todo, como bons modelos para a escrita vocal. Consequentemente, o estudante que escolha escrever fugas ou outras formas contrapontísticas para grupos corais faria melhor se examinasse tanta música coral contrapontística quanto possível antes de tentar tal escrita.

Porque a orquestra oferece possibilidades tremendas de cor [timbre], dinâmica, extensão, e versatilidade técnica, as fugas escritas para ela podem ser de quase qualquer caráter, e ela não envolve limitações quanto ao número de vozes ou de movimento. Fugas orquestrais tendem a ser grandes na concepção, e a explorar às vezes o artifício efetivo da fazer as linhas sobressaírem-se nitidamente uma da outra destinando diferentes cores [timbres] orquestrais a elas.

A *Arte da Fuga* de Bach é freqüentemente citada como um exemplo de uma obra escrita sem qualquer meio de execução específico em mente. Entretanto, tem havido mais argumentos persuasivos para o efeito de que ela foi claramente concebida para o cravo.<sup>11</sup> Em qualquer caso, ela permite-se, felizmente, ser executada por uma variedade de instrumentos, dos quais o órgão e o quarteto de cordas são provavelmente as escolhas mais freqüentes.

## TAREFAS SUGERIDAS

1 Analise o seguinte e esteja preparado para apresentar uma análise oral em aula:

- a) Fuga 4 no Livro I do *Cravo Bem Temperado* (fuga a cinco vozes)
- b) Fuga 22 no Livro I do *Cravo Bem Temperado* (fuga a cinco vozes)
- c) Fuga 10 no Livro I (fuga a duas vozes)
- d) Um exemplo de cada tipo de fuga dupla
- e) Um exemplo de cada tipo de fuga tripla
- f) Um exemplo de “fuga de grupo”
- g) Um exemplo de fuga de concerto
- h) Fugas da *Arte da Fuga* de Bach conforme especificado pelo instrutor.

2 Escreva o seguinte:

- a) A exposição de uma fuga dupla, Tipo 1
- b) Uma fuga dupla completa, qualquer tipo
- c) A exposição de uma fuga tripla, qualquer tipo
- d) Uma fuga tripla completa, qualquer tipo
- e) Uma fuga de concerto

3 Faça o auto-teste No. 4.

---

<sup>11</sup> Veja de Gustav M. Leonhardt, *The Art of Fugue, Bach's Last Harpsichord Work* (The Hague: Martinus Hijhoff, 1952).

# Capítulo 18

## Formas Baseadas no Chorale

Desde os dias de Lutero, o chorale<sup>12</sup> tem sido a base principal da música da igreja Protestante. As melodias corais eram, em muitos casos, canções folclóricas seculares adaptadas para o uso na igreja pela adição de palavras sacras, sendo estas freqüentemente translações para o alemão de textos latinos usados no serviço Católico.

Os séculos XVII e XVIII produziram um corpo impressionante de obras baseadas no chorale—prelúdios corais, variações, fantasias, fugas, e fughetas (quase todas escritas para órgão), bem como motetos e cantatas. Entre os compositores daquele período que fizeram contribuições importantes a este respeito estão Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Jakob Walther (1650-1717?), Johann Pachelbel (1653-1706), Georg Philipp Telemann (1681-1767), e J. S. Bach (1685-1750). Estes compositores (Bach em particular) mantiveram não somente a tradição da harmonização coral datando do século XVI, mas também a prática iniciada por Scheidt e Schein de incorporar a melodia coral em peças escritas no verdadeiro estilo de órgão. As composições corais de Bach são tão ricas e variadas que elas representam a realização suprema neste reino da música, e é portanto natural fazer citações extensivas delas.

Porque os exemplos que seguem são de obras para órgão, o leitor irá achar útil conhecer algo acerca do funcionamento daquele instrumento. Certas informações básicas foram dadas na página 195 [do livro] e deveriam ser referidas agora no caso de não terem sido lidas anteriormente.

### O PRELÚDIO CORAL

O prelúdio coral originou-se como uma composição para órgão designada para ser tocada durante o serviço religioso antes ou depois do canto do coral pela congregação, ou entre as stanzas. O termo conforme é usado hoje não necessariamente implica este uso de fato num serviço religioso e é aplicado num senso mais geral para obras que são elaboradas sobre um coral. Entretanto, supõem-se usualmente a exclusão de harmonizações diretas de melodias corais, conforme poderiam ser usadas para acompanhar o canto de fato do coral. A maioria dos prelúdios corais faz uso de quatro vozes. Embora alguns bons envolvem três, o uso de cinco ou seis vozes ou de somente duas é muito menos comum.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Esta grafia parece preferível a choral [coral], a grafia alemã que é às vezes usada em inglês, porque ela evita possíveis confusões com o adjetivo “choral” [coral]. [Não faremos esta diferenciação pois não é costumeira em português, além do que, neste livro, coral significa sempre o coral protestante. N. do T.]

<sup>13</sup> Um exemplo raro de um grande número de prelúdios corais a duas e três vozes em um volume ocorre *nos Forty-Eight Chorale Preludes* de Telemann (Madison, Wis.: A-R Editions, Vol. II do *Recent Researches in Music of Baroque Era*, 1965). Naquela coleção, um plano altamente não usual e interessante é empregado: cada melodia coral aparece primeiro num conjunto a três vozes envolvendo tratamento imitativo, e depois num conjunto a duas vozes.

Os principais elementos a serem mencionados em conexão com os prelúdios corais são estes:

- a) A melodia coral, ou C.F. para *cantus firmus*. Na sua forma original, *cantus firmi* eram escritos em valores de notas longos, principalmente mínimas ou mais longas, e eles às vezes retinham esta característica nos prelúdios corais. A fermata (<sup>[F055?]</sup>) era usada para marcar a última nota de cada frase da forma original das melodias corais. (Se ela necessariamente representa uma sustentação real é uma assunto para debate.) Nos prelúdios corais, as fermatas são geralmente omitidas. Quando elas são incluídas, elas não devem ser interpretadas como indicando uma sustentação; o movimento continua em tempo estrito em tais pontos.
- b) Material motivico derivado do C.F., mais freqüentemente do início, mas envolvendo valores mais curtos de tempo e muito maior variedade e interesse rítmico do que a melodia original.
- c) Outro material, não derivado do C.F., que acompanha um ou ambos dos acima (a e b).

Não há, infelizmente, nomes amplamente aceitados para os vários tipos de prelúdio coral. Na discussão destes que seguem, cada tipo é identificado por uma curta frase descritiva.

**Tipo 1:** *Harmonização ornamentada.*

A melodia coral é harmonizada em quatro vozes e ornamentada abundantemente com notas de passagem, suspensões, ou outras notas não harmônicas ou harmônicas. Como regra, o C.F. recebe menos ornamentos do que as outras vozes, e é provável que seja apresentado com somente afastamentos ocasionais da sua forma original. Este tipo de prelúdio coral não está obviamente muito distante de uma harmonização não ornamentada básica. No exemplo que segue, a melodia coral original está mostrada acima do excerto com o propósito de comparação.

Exemplo 1 BACH: *Herzlich thut mich verlangen* (Vol. V,<sup>14</sup> No. 27)

<sup>14</sup> Aqui e em outros lugares deste capítulo, os números de volumes citados em conexão com as obras para órgão de Bach são aqueles da Edição Peters.



### Exemplos do Tipo 1

Bach, Composições para Órgão, Vol. V, No. 36; Vol. V, Appendix, No. 4.

#### Tipo 2: C.F. Ornamentado.

A melodia coral, usualmente na voz superior, é ornamentada, freqüentemente bastante elaboradamente, enquanto as outras partes permanecem relativamente simples. Às vezes as notas do C.F. original são modificadas no processo de ornamentação. O objetivo aqui é obviamente o de converter o C.F. em uma linha mais plástica e florida. Este tipo de prelúdio coral mostra a influência da elaboração na música vocal.

Exemplo 2 BACH: *Wenn wir in Nöthen sein* (Vol. V, No. 51)

No Exemplo 3 a ornamentação do C.F. é bem menos florida. De fato, a simplicidade do padrão rítmico aqui é mais característica do Tipo 1, e o exemplo poderia mesmo ser considerado um tipo de ponte entre aquela espécie a disposição mais ornamentada característica do Tipo 2. Entretanto, ele parece caber sob este tópico por causa da sua ênfase principal na decoração do C.F., obtida neste caso principalmente pelo uso de notas não harmônicas. Estas freqüentemente ocorrem *no tempo* aqui e então resolvem nas notas do C.F., de modo que a melodia coral original é algo escondida ou disfarçada.

Mais adiante neste prelúdio coral, frases do C.F. ornamentado são apresentadas nas vozes internas em vez de no soprano.

Exemplo 3 BRAHMS: *Es ist ein Ros' entsprungen* (No. 8 dos Onze Prelúdios Corais,

Op. 122)

Es ist ein Ros' ent - sprung - en aus  
ei - ner Wur - zel zart.

## Exemplos do Tipo 2

Bach, Composições para Órgão, Vol. V, Nos. 26, 45, 52; Vol. V, Appendix, Nos. 2, 5.

**Tipo 3:** *Acompanhamento motivico.*

O C.F. é apresentado, usualmente na voz superior, mais ou menos na forma original, sem interrupções extensas entre as frases. Ele pode ser acompanhado por material motivico em todas as outras vozes. O Exemplo 4 ilustra esta disposição bem como a derivação do motivo recorrente do início do C.F.

Exemplo 4 BACH: *Christ ist erstanden* (Vol. V, No. 4)

Man.  
Ped.

Ou os pedais podem ter material independente não derivado do C.F. (Exemplo 5).

Exemplo 5 BACH: *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* (Vol. V, No. 1)

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is labeled 'Man.' (Manual) and contains a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staff is labeled 'Ped.' (Pedal) and contains a simpler, more rhythmic accompaniment. The bottom staff is unlabeled but contains a bass line with a similar rhythmic pattern to the middle staff. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Tal disposição é provável de ser usada quando o material motivico tocado nos manuais não permite a sua execução nos pedais; ou pode ser introduzida por razões puramente musicais. Frequentemente, partes independentes para os pedais envolvem uma figura característica que aparece repetidamente em diferentes graus da escala, tal como um salto de oitava descendente aqui no Exemplo 5.

Uma terceira, embora infreqüente, possibilidade do Tipo 3 é aquela em que as vozes que acompanham o C.F. podem ser todas diferentes umas das outras, como no Exemplo 6. Neste excerto, não há uma derivação nítida do material motivico do C.F. como nos exemplos precedentes, embora hajam insinuações ocasionais do C.F. nas outras vozes.

Exemplo 6 BACH: *Da Jesu na dem Kreuze stund* (Vol. V, No. 9)

### Exemplos do Tipo 3

Bach, Composições para Órgão, Vol. V, Nos. 2, 5, 22, 42, 56, e numerosos outros.

#### Tipo 4: *Canônico*.

O C.F. ou o material motívico, ou ambos, são tratados canonicamente. No exemplo seguinte a melodia coral aparece em cânone à 15<sup>a</sup> nas vozes externas, enquanto as duas vozes internas tem um tratamento canônico bem mais livre do outro material.

Exemplo 7 BACH: *Christus, der uns selig macht* (Vol. V, No. 8)

### Exemplos do Tipo 4

Bach, Composições para Órgão, Vol. V, Nos. 3, 19, 37; Vol. VI, No. 19; Vol. VII, No. 52 (C.F. ornamentado).

Os Exemplos 5, 11, 21, e 26 no Capítulo 8 sobre o cânone envolvem melodias corais e deveriam ser reexaminados neste ponto.

#### Tipo 5: *Material derivado do C.F.*

O C.F. na sua forma original não aparece, mas o material motívico usado é derivado de alguma porção dele, geralmente a primeira linha, ou em alguns casos de várias porções diferentes a cada vez. A abordagem é normalmente imitativa e seccional (Exemplo 8).

Exemplo 8 BACH: *Christus, aller Welt Trost* (Vol. VII, No. 40b)



### Exemplos do Tipo 5

Bach, Composições para Órgão, Vol. VI, No. 7; Vol. VII, Nos. 40a, 40c, 60 (baixo livre).

**Tipo 6:** *Frases do C.F. superpostas periodicamente sobre material imitativo que é essencialmente o mesmo globalmente.*

Há uma seção de abertura envolvendo imitação em entradas sucessivas e normalmente baseadas no material derivado da primeira frase do C.F. O termo alemão para esta técnica é *Vorimitation*, significando “imitação anterior,” ou “pré-imitação.” Esta seção pode sugerir o início de uma invenção ou—especialmente se entradas sucessivas na tônica e na dominante estão envolvidas—de uma fuga. Contra uma continuação deste material, a primeira frase do C.F. aparece em valores mais longos. Esta voz então cai fora enquanto o material original continua. A segunda frase do C.F. é introduzida, e assim por diante, até que a melodia coral inteira tenha sido ouvida. O Exemplo 9 ilustra este tipo.

Exemplo 9 BACH: *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (Vol. VI, No. 4)



Incidentalmente é interessante e surpreendente notar o número de diferentes motivos que Bach deriva deste mesmo C.F. nas nove composições baseadas nele que aparecem no Volume VI de suas composições para órgão. O início de seis destes motivos, incluindo o usado no Exemplo 9, são mostrados no Exemplo 10, junto com o início do C.F. Note a variedade de metros.

Exemplo 10 BACH: *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (Vol. VI, Nos. 4-9)

C. F.

Motives derived by Bach from this C. F.

a

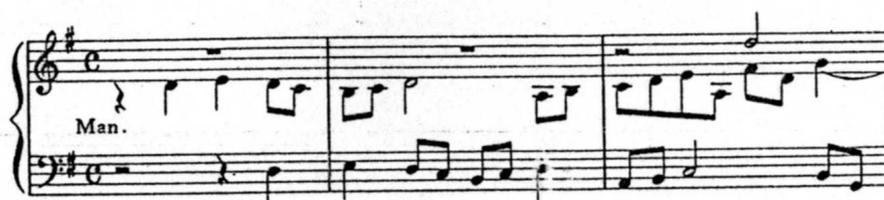
b

c

d

e

f



### Exemplos do Tipo 6

Bach, Composições para Órgão, Vol. VI, Nos. 5, 6, 9 (C.F. ornamentado), 17; Vol. VII, Nos. 39a, 39b, 39c (envolve movimento contrário), 47, 59.

**Tipo 7:** *Frases do C.F. superpostas periodicamente sobre material imitativo que muda para cada frase.*

Um novo motivo (ou sujeito) é introduzido no *Vorimitation* precedendo cada frase do coral, sendo o motivo derivado em cada caso da frase que segue. As entradas imitativas nestas passagens podem ser feitas a qualquer intervalo. Se os níveis alternados tônica-dominante característicos do tratamento das fugas estão envolvidos, o resultado é, em efeito, uma sucessão de exposições de fugas, cada qual baseada num sujeito diferente. O termo “moteto coral” é freqüentemente aplicado a obras construídas deste último modo porque o seu plano é similar ao do moteto do século XVI.

O Exemplo 11 mostra o início de um prelúdio coral que faz uso de imitação não como na fuga que muda para cada frase coral. (Duas frases estão envolvidas na porção dada aqui.)

Exemplo 11 TELEMANN: *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*

O Exemplo 12, a primeira seção de uma moteto coral antigo, inclui a passagem imitativa

inicial (baseada na primeira frase do C.F.) e a própria primeira frase, nos pedais. Esta frase está na tônica, em vez de na dominante a qual poderia ser esperada como uma continuação das relações de tonalidades da fuga vistas naquele ponto.

Exemplo 12 BUXTEHUDE: *Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort*

O excerto no Exemplo 13 é também de um moteto coral. Neste caso as *duas* seções iniciais estão mostradas. A primeira delas envolve pré-imitação da primeira frase do coral até o compasso 11, onde a própria primeira frase em valores mais longos entra como uma quarta voz na textura da fuga. A imitação baseada na segunda frase começa no compasso 16, a segunda frase propriamente no compasso 20. A mesma abordagem continua durante a composição. O *stretto*, visto aqui no compasso 16, é freqüente nos motetos corais e encurta a passagem imitativa que o emprega.

Duas diferenças entre este exemplo e o Exemplo 12 merecem ser notadas: o C.F. aqui está na voz superior, que é a disposição mais usual; e é apresentado em valores duplamente mais longos do que aqueles do material imitativo precedente. Tal aumento é um aspecto freqüente neste tipo.

Exemplo 13 BACH: *Gelobet seist du, Jesu Christ* (Vol. VI, No. 23)

The image displays four systems of musical notation for organ, each consisting of three staves. The first system includes the labels 'Man.' and 'Ped.' indicating manual and pedal parts. The second system is marked with a box containing the number 8, the third with a box containing 12, and the fourth with a box containing 16. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing marks.

### Exemplos do Tipo 7

Bach, Composições para Órgão, Vol. VI, Nos. 1, 13, 14 (envolve movimento contrário), 28 (moteto coral); Vol. VII, Nos. 43, 45 (baixo inteiramente livre, também C.F. ornamentado), 58 (envolve movimento contrário); Cantatas Nos. 16, 27, 58, 73 (primeiro movimento em cada caso).

Buxtehude, Composições para Órgão, Vol. II (Edição Peters), a maioria dos prelúdio corais. Em quase todos estes, O C.F. é ornamentado; em muitos, a primeira frase começa imediatamente, junto com o material imitativo.

Pachelbel, *Choralbearbeitungen*, em *Denkmäler der Tonkunst*, Jg. IV, Band I, Part II (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903), quase todas as setenta e duas composições baseadas em melodias corais neste volume. Em alguns casos a primeira seção imitativa é tão extensa que constitui uma pequena fuga em si mesma.

G. P. Telemann, *Quarenta e Oito Prelúdio Corais*, em *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, Alan Thaler, ed., Vol. II (Madison, Wis.: A-R Editions, Inc., 1965), a maioria dos prelúdio corais a três vezes.

**Tipo 8:** *Ritornelle com coral.*

Neste tipo há uma seção inicial (precedendo a primeira frase do C.F.) que é construída de acordo com o esboço do período, em vez de imitativamente como nos Tipos 6 e 7. Além disso, ela é geralmente mais estendida—às vezes tanto quanto um duplo período—e tem a qualidade de um tema, em oposição a uma sucessão de entradas motivicas. Ela pode terminar com uma cadência autêntica. Em alguns casos, porções dela são derivadas muito livremente do C.F. As frases do C.F. então aparecem periodicamente contra ela, e é reapresentada—geralmente com poucas mudanças ou de forma incompleta—entre certas daquelas frases e no final, seguindo a última frase do C.F. (Daí o nome “ritornelle.”)

O plano deste tipo obviamente guarda alguma semelhança com aquele do Tipo 6 no sentido em que em ambos, o material ouvido no início recorre mais adiante. Mas a distinção entre os dois tipos não deve ser um problema se as diferenças mencionadas acima são mantidas em mente. As mais importantes destas são a extensão e a natureza de tema do material recorrente no Tipo 8 e o fato de que o material retorna sozinho no final, uma característica não encontrada no Tipo 6.

O Exemplo 14, o qual ilustra o ritornelle com coral, inclui o material do ritornelle na sua aparição inicial (compassos 1-13), a primeira frase do coral nos pedais (compassos 13-18), e a continuação do material do ritornelle sozinho aquela frase e a próxima. A indicação “Pedal 4 Fuss” no início significa que um registro de quatro pés é para ser usado nos pedais, de modo que a parte irá soar uma oitava acima do que escrita. Mais comentários sobre este artifício são dados na página 265 [do livro].

Exemplo 14 BACH: *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (Vol. VII, No. 38)

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system consists of three staves: a treble clef staff labeled 'Man.' (Mantel), a bass clef staff labeled 'Pedal 4 Fuss.' (Pedal 4 Fuss), and a lower bass clef staff. The music is in G major and 3/8 time. The second system also consists of three staves, with a measure rest '4' in the treble clef staff. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

7

Musical score for measures 7-9. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 7 features a complex rhythmic pattern in the treble with sixteenth notes and a quarter note, while the bass line is simpler. Measure 8 continues the treble's complexity with a melodic line. Measure 9 shows a more active bass line with eighth notes.

10

Musical score for measures 10-12. The system consists of three staves. Measure 10 has a treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with quarter notes. Measure 11 continues the treble's sixteenth-note texture. Measure 12 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with quarter notes.

13

*Fine*

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves. Measure 13 begins with a treble staff containing a half note and rests, marked with *Fine*. The bass staff has quarter notes. Measure 14 has a treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with quarter notes. Measure 15 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with quarter notes, including a trill (*tr*) in the final measure.

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of three staves. Measure 16 has a treble staff with quarter notes and rests, and a bass staff with quarter notes. Measure 17 features a treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with quarter notes. Measure 18 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with quarter notes, including a trill (*tr*) in the final measure.

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of three staves. Measure 19 has a treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with quarter notes. Measure 20 continues the treble's sixteenth-note texture. Measure 21 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with quarter notes.

### Exemplos do Tipo 8

Bach, Composições para Órgão, Vol. VI, Nos. 2, 3 (somente duas vezes); Vol. VII, Nos. 38, 42, 46, 57.

Os prelúdios corais nem sempre encaixam-se facilmente em uma das categorias recém discutidas. Alguns mostram elementos de dois ou mais tipos diferentes. Por exemplo, uma composição essencialmente canônica pode provar o envolvimento de alguma ornamentação do C.F., enquanto que características canônicas podem figurar no tipo usando acompanhamento motivico.

### USO DA MELODIA CORAL EM VÁRIAS VOZES

Como temos visto, o C.F. é mais freqüentemente colocado na voz superior nos prelúdios corais. Mas ele pode aparecer em quaisquer das outras vozes, seja durante toda a composição ou em qualquer ponto desejado. Certamente que cada frase é terminada pela voz que a começou. Às vezes as várias frases do coral são dadas para respectivas vozes por seu turno.

Ao tocar prelúdios corais ao órgão, é geralmente desejável destacar um pouco o C.F. em relação às outras vozes usando uma registo ligeiramente mais forte e/ou diferente para aquela voz. Consequentemente é usualmente melhor planejar de ter o C.F. num manual separado ou nos pedais. Um artifício especial empregado às vezes por Bach (especialmente quando o baixo é tão rápido que seria impraticável para os pedais) consiste em ter o C.F. tocado pelos pedais como uma voz de tenor, enquanto o baixo é tocado por uma das mãos em um dos manuais. O uso de um registo de quatro pés para o tenor nos pedais é freqüentemente necessário de modo a destacar aquela voz no registo adequado. Isto é verdade para todos exceto um dos exemplos citados abaixo.

#### Exemplos de C.F. como Voz de Tenor nos Pedais

Bach, Composições para Órgão, Vol. VII, Nos. 38, 56, 59, 63

### VARIAÇÕES CORAIS<sup>15</sup>

As variações corais do período Barroco geralmente usam o C.F. completo (embora não necessariamente em valores longos) como base para cada variação. As vozes de suporte muito freqüentemente envolvem contraponto fluente, figurações de acordes, padrões imitativos, ou harmonia ornamentada. (Qualquer das disposições descritas na seção sobre os prelúdios corais podem ser usadas para variações individuais.) Às vezes as notas do C.F. são incorporadas como pontos focais numa linha rápida, como na Partita II do Exemplo 15. Mudanças de metro, valores das notas, ou harmonia de uma variação para outra adicionam interesse renovado.

Embora o uso moderno iguale o termo *partita* com “suite,” seu significado original e mais válido era “variação.” Assim encontramos muitos conjuntos de variações corais dos séculos XVII e XVIII intituladas “partite” (o plural). O Exemplo 15 mostra o início de duas *partiten* (a versão alemã da palavra) de um conjunto de oito. Cada excerto dado aqui corresponde com a primeira frase da melodia coral.

<sup>15</sup> Variações Corais (bem como fantasias corais) são às vezes também classificadas como tipos de prelúdios corais, com aquele termo sendo freqüentemente usado num sentido amplo.

Exemplo 15 *Alle Menschen müssen sterben* (primeira frase da melodia coral)



PACHELBEL: Choral mit 8 Partiten (Coral com 8 Variações): *Alle Menschen müssen sterben*

Two systems of musical notation for variations of the choral melody. The first system is labeled 'Partita I' and includes a 'Man.' (Mandolin) part. The second system is labeled 'Partita II'. Both systems are in G major, common time, and show the original melody in the right hand with various rhythmic and melodic variations in the left hand.

Nas variações corais de Bach e compositores anteriores, o número de variações geralmente corresponde ao número de stanzas no coral, e a atmosfera das stanzas individuais é geralmente refletida na música. O Exemplo 16 mostra o início de cada uma das três variações contidas numa composição deste tipo.

Exemplo 16 PACHELBEL: *O Lamm Gottes unschuldig* (Variationes per omnes Versus)

Two systems of musical notation for variations of the choral melody. The first system is labeled 'Versus 1: à 2 Clavier' and shows a two-part setting. The second system is labeled 'Versus 2' and shows another variation. Both systems are in G major, common time, and feature complex rhythmic patterns in both hands.

The image displays three musical staves. The first staff shows a single system of music. The second staff is divided into three sections labeled 'Versus 3 per Echo', 'Rückpositiv', 'Oberwerk', and 'Rückpositiv'. The third staff is a single system of music.

Os termos *Rückpositiv* e *Oberwerk* na Variação 3 do Exemplo 16 referem-se a divisões do órgão Barroco, cada qual controlada por um manual particular. (Outras eram *Hauptwerk* e *Brustwerk*.) O uso alternado daqueles é especificado de modo a produzir um efeito de eco.

### Exemplos de Variações Corais

Bach, Composições para Órgão, Vol. V, Variações sobre *O Gott, du frommer Got*; Variações sobre *Christ, du bist der Helle Tag*; Variações sobre *Sei gegrüßet, Jesu gütig*; Variações Canônicas sobre *Vom Himmel hoch da komm' ich her*.

Brahms, Moteto, Op. 74, No. 2

### A FANTASIA CORAL

Como o nome implica, a fantasia coral é extremamente livre. Ela é às vezes baseada somente numa porção do C.F. mais do que na melodia toda. Embora a forma seja freqüentemente seccional num sentido geral, as seções não são prováveis de serem incisivamente definidas (por exemplo, por cadências perfeitas nos finais) como são nas formas de variação.

### Exemplos

Bach, Composições para Órgão, Vol. V, No. 34; Vol. VI, Nos. 7, 15, 27; Vol. VII, No. 36

## A FUGA CORAL

Embora no passado o termo “fuga coral” fosse freqüentemente usado como sinônimo de “moteto coral,” hoje em dia ele é geralmente aplicado a *qualquer* fuga com uma base coral. O tipo de fuga coral mais freqüentemente visto envolve um sujeito derivado da primeira frase de uma melodia coral. Às vezes duas ou mais frases são usadas a cada vez. Por exemplo, a fughetta e a fuga citadas no Exemplo 17 empregam a primeira frase de um coral (dada no início do Exemplo 10) como base para as porções mostradas aqui, mas depois cada uma também inclui uma seção imitativa baseada na segunda frase.

Exemplo 17a BACH: Fughetta sobre *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (Vol. VI, No. 10)



Exemplo 17b BACH: Fuga sobre *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (Vol. VI, No. 11)

Se, como acontece muito freqüentemente nas fugas, *cada* frase de um coral é usada por sua vez como base de uma exposição de fuga, a estrutura é essencialmente aquela do moteto coral. Em tais casos, entretanto, não há normalmente aparições das frases do C.F. em valores mais longos do que aqueles das outras vozes, como em muitos motetos corais. As seguintes fugas poderiam ser mencionadas nesta conexão: Bach, Fuga sobre *Vom Himmel hoch da komm' ich her* (Composições para Órgão, Vol. VII, No. 55), na qual todas as quatro frases da melodia coral são usadas; Bach, Fuga sobre *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (Vol. VI, No. 21), que usa cinco das seis frases, sendo a frase que falta substituída por outra que assemelha-se a ela muito intimamente.

### Exemplos de Fugas e Fughettas Corais

Bach, Composições para Órgão, Vol. VI, Nos. 20, 33, 34; Vol. VII, Nos. 54, 61.

#### TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Descreva a estrutura dos excertos dos prelúdios corais dados no *Livro de Exercícios*. Indique a que extensão cada qual conforma-se com um dos tipos discutidos no texto.
- 2 Analise o prelúdio coral dado no *Livro de Exercícios*.
- 3 Analise uma quantidade de obras baseadas no coral, conforme especificado pelo instrutor. Todas as seguintes são para serem escritas para o órgão e podem ser baseadas tanto em uma das harmonizações de Bach dadas nas páginas 87 e 88 do *Livro de Exercícios* quanto numa harmonização original ou outro tratamento de uma das melodias corais dadas nas páginas 89 e 90 do *Livro de Exercícios*.
- 4 Escreva os inícios (até a primeira frase) de três prelúdios corais que ilustrem os três primeiros tipos descritos neste capítulo.
- 5 Complete um dos prelúdios corais começados em 4.
- 6 Escreva um prelúdio coral de qualquer um dos outros tipos discutidos neste capítulo.
- 7 Escreva um conjunto de variações corais.
- 8 Escreva uma fantasia coral.

# Capítulo 19

## Formas de Variações Contrapontísticas

### TIPOS DE VARIAÇÕES COM CANTUS FIRMUS:

#### O GROUND, A PASSACAGLIA, E A CHACONNE

Um tipo de forma de variação, aquela baseada numa melodia coral, já foi descrita. Lá, a melodia inteira normalmente serve como base para as variações. Os tipos de variações com cantus firmus, por outro lado, fazem uso de um padrão mais curto, melódico ou harmônico, isto é apresentado repetidas vezes. As variações são contínuas; não há um cessar real do movimento entre elas.

#### O Ground<sup>16</sup>

No ground, o elemento fixo é uma linha melódica curta, mais freqüentemente de quatro a seis compassos de extensão, embora ocasionalmente mais curta ou mais longa, que ocorre repetidamente na voz inferior. O Exemplo 1 mostra uma porção pequena de uma passagem operática construída desta maneira. (A voz inferior é uma parte de contínuo a ser realizada na execução.) Este exemplo envolve as três primeiras aparições (de vinte) do padrão recorrente do baixo.

Exemplo 1 PURCELL: “Ah! My Anna,” de *Dido e Aeneas*

The image shows a musical score for the aria "Ah! My Anna" from the opera *Dido and Aeneas* by Henry Purcell. The score is written for a single voice and a basso continuo. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The title "Dido" is centered above the first system. The lyrics are: "Ah! Ah! Ah! my An - na, I am press'd with tor - ment,". The ground pattern, a four-measure melodic phrase in the bass line, is repeated throughout the piece. The first system shows the vocal line and the first appearance of the ground pattern. The second system shows the vocal line and the second appearance of the ground pattern.

<sup>16</sup> Não há equivalente em português para ground; motivo pelo qual não o traduzimos. [N. do T.]

Ahl Ahl Ahl — my — An - na,  
etc.

Note que os inícios e as terminações das frases vocais nem sempre correspondem com aqueles da frase repetida. Em tais casos, uma interação agradável entre as linhas resulta, e um forte senso indesejável de divisão entre os segmentos de quatro compassos é evitado.

O Exemplo 2 mostra excertos de uma obra para teclado (também de Purcell) intitulada *A Ground in Gamut* [Um Baixo em Escala]. O tema de oito compassos na sua aparição inicial e a última variação estão citados inteiramente; somente os dois primeiros compassos de cada uma das seis variações intervenientes estão dados aqui, entretanto.

Exemplo 2 PURCELL: *A Ground in Gamut*



O Exemplo 3, de uma obra orquestral escrita aproximadamente dois séculos após o exemplo de Purcell, mostra a primeira aparição de um ground de cinco compassos que recorre umas dezessete vezes. Note a imitação canônica parcial nas violas.

Exemplo 2 BRAHMS: *Variações sobre um Tema de Haydn*, Finale

O termo *basso ostinato* pode apropriadamente ser aplicado a um ground de qualquer extensão. Na prática real, entretanto, ele é mais freqüentemente usado em conexão com passagens envolvendo um padrão melódico bem mais curto—digamos, dois compassos ou menos—que é apresentado repetidamente na voz inferior.

### *Exemplos de Ground*

Purcell, *Dido e Aeneas*, “Lamento de Dido”; Ground em Mi menor, para cravo.

Bach, Missa em Si menor, *Crucifixus*.

Beethoven, Sinfonia No. 9, primeiro movimento, compassos 513-530.

Brahms, *Variações sobre um Tema de Haydn*, Finale.

### A Passacaglia e a Chaconne

Embora estes termos fossem usados mais ou menos intercambiavelmente durante o período Barroco, os comentários que seguem refletem uma distinção comumente feita entre eles hoje em dia; na passacaglia a base para a variação é uma linha melódica, enquanto que na chaconne é uma sucessão harmônica. Entretanto, as passacaglias freqüentemente envolvem um padrão harmônico implícito que recorre, enquanto que as chaconnes geralmente incluem elementos contrapontísticos fortes. Assim, a linha divisória entre as duas formas não é sempre bem delimitada, mesmo sob as definições atuais.

Tradicionalmente, a passacaglia é em metro triplo e modo menor; o tema, que é ouvido sozinho no início, é mais freqüentemente de oito compassos de extensão. (Estas características não tem sido sempre retidas pelos compositores do século XX que tem usado a forma, entretanto.) Além de serem mais longos do que muitos grounds, o tema da passacaglia é geralmente uma linha melódica mais significativa e satisfatória. As variações tendem a ser mais calmas no início e a aumentar em animação e complexidade conforme a obra progride. Ocasionalmente o tema é transferido para uma voz superior para dar mais variedade.

A chaconne, como a passacaglia, é usualmente em metro triplo e em menor. O ritmo harmônico da sucessão dos acordes que servem como tema é lento, freqüentemente envolvendo somente uma harmonia por compasso. Embora a primeira e a última harmonias do tema sempre permaneçam constantes, em certas variações harmonias diferentes às vezes substituem aquelas originalmente ouvidas internamente.

Enquanto é impossível fazer generalizações acerca da extensão das passacalias e chaconnes, é suficiente notar que algumas das mais famosas são monumentais em suas proporções. Por exemplo, a Passacaglia em Dó menor para órgão de Bach envolve vinte variações, a sua chaconne para violino desacompanhado, trinta. O Exemplo 4 mostra o tema e o início de quatorze das variações da Passacaglia. Em casos onde a figura característica de uma variação é introduzida no compasso final da variação precedente, o compasso completo (em vez de simplesmente a anacruse) está incluído no exemplo. Entre os aspectos a serem notados estão: (1) o aumento da atividade rítmica nas seis primeiras variações; (2) o fato de que o tema é às vezes movido para uma voz superior; (3) o uso de pausas nos pedais e/ou uma atenuação da textura em certos pontos (e.g., Variação 14); (4) o agradável contraste entre as texturas altamente lineares e as com mais acordes.

Exemplo 4 BACH: Passacaglia em Dó Menor

The image displays the musical score for Bach's Passacaglia in D minor. It is organized into two main sections: 'MANUAL' and 'PEDAL'. The 'MANUAL' part is written in a single treble clef staff, while the 'PEDAL' part is written in a single bass clef staff. The score begins with the theme, followed by 14 variations. Each variation is numbered from 1 to 14. The variations show a progression of increasing complexity and rhythmic activity. Some variations, such as variation 14, show a change in texture or the use of rests in the pedal part. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

### *Exemplos de Passacaglia*

Bach, Passacaglia (Dó menor), para órgão (Composições para Órgão, Vol. I).

Buxtehude, duas Ciaconas, para órgão (*Dietrich Buxtehude: Complete Organ Works*, ed. J. Hedar, Vol. I).

Couperin, Passacaglia (*Pièces de Clavecin de Louis Couperin*, ed. P. Brunold, rev. Ed. By T. Dart, 1959).

Pachelbel, Ciaconas, para cravo (*Antologia di musica . . . per pianoforte*, ed. G. Tagliapietra, Vol. 9, página 59).

Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea*, dueto, "Pur ti miro" (*Geschichte der Musik in Beispielen*, ed. A. Schering, No. 178).

### *Exemplos de Chaconne*

Bach, Chaconne (Ré menor), para violino.

Frescobaldi, *Cento Partite sopra il passacaglio* (*Antologia di musica . . . per piano-forte*, ed. G. Tagliapietra, Vol 2); *Partite sopra Passacagli e Partita sopra la Follia* (*Giro-lamo Frescobaldi: Selected Organ Works in Two Volumes*, ed. H. Keller, Vol. II).

Georg Muffat, Passacaglia (Sol menor) (*Historical Anthology of Music*, ed. A. T. Davison e W. Apel, No. 240).

Pachelbel, Chaconne (Ré menor), para órgão.

Vitali, Chaconne (Sol menor), para violino.

## TEMA E VARIAÇÕES

Muitas obras intituladas “tema e variações” são predominantemente homofônicas em caráter e não são portanto material apropriado para estudo num curso de contraponto. Das exceções, de todas a mais famosa é as *Variações Goldberg* de Bach, originalmente intitulada *Aria mit verschiedenen Veränderungen* (Aria com várias alterações). A inclusão de cânone a diferentes intervalos como as variações 3, 6, 9, etc., foram mencionadas no Capítulo 8 sobre o cânone, e porções de dois destes cânone foram citadas lá. As outras variações são mais livres; cada qual mantendo um padrão característico globalmente, e muitas são decididamente virtuosísticas.

O Exemplo 5 mostra os oito primeiros compassos da porção da “aria.” Note a forte similaridade entre esta passagem e o tema no Exemplo 2; o padrão do baixo comum às duas era um popular usado por muitos compositores.

Exemplo 5 BACH: *Variações Goldberg*, Aria



Nas trinta variações que seguem, o *princípio* do ground pode ser visto em operação: a voz inferior do tema (em vez da melodia da aria ou o padrão harmônico) provam ser a base principal, o elemento fixo. Certamente o título “Ground” não teria sido apropriado aqui porque o tema tem trinta e dois compassos de extensão e em forma de duplo período.

Uma vez mais, a inclusão de exemplos musicais destas variações foi sentida impraticável, devido ao seu número. Entretanto, uma porção da Variação 30 é mostrada no Exemplo 6 para ilustrar um aspecto especial envolvido aqui, o *quodlibet*. Este é um tipo de música na qual um ou mais melodias bem conhecidas são combinadas na textura musical contra o material regular. O efeito é geralmente humorístico—às vezes mesmo sacrílego quando melodias populares ou obscenas são combinadas com outras de natureza religiosa. No quodlibet citado aqui, Bach habilmente trabalha porções de duas melodias populares de seus dias (indicadas por “1.” E “2.” no Exemplo 6) cujos títulos traduzidos são, “Eu não tenho estado com você faz muito tempo,” e “Repolho e nabos.”

Exemplo 6 BACH: *Variações Goldberg*, Var. 30

The image displays a musical score for a three-voice exercise. The top system is labeled 'Quodlibet' and includes a 'Theme' in the bass clef. The bottom system shows a continuation of the piece with first and second endings. The score is in G major and 3/4 time, featuring complex rhythmic patterns and counterpoint.

### TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Esteja preparado para dar as características do ground, da passacaglia, e da chaconne.
- 2 Usando um dos temas na página 31 do *Livro de Exercícios* (ou um suprido pelo instrutor), escreva um curto ground ou passacaglia. Este deve incluir ao menos quatro variações, as quais devem ser progressivamente mais animadas (por exemplo, 2:1, depois 3:1, etc.). Se esta tarefa for empreendida antes que o material sobre contraponto a três vozes ter sido coberto, ela deve envolver somente duas vozes (veja a tarefa 9 na página 77 [do livro]); se for feita depois, três ou mais vozes podem ser usadas. (O instrutor deve especificar o número.)
- 3 Escreva uma passacaglia sobre um tema original
- 4 Faça o auto-teste No. 5.