

Capítulo 1

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 quáteras 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

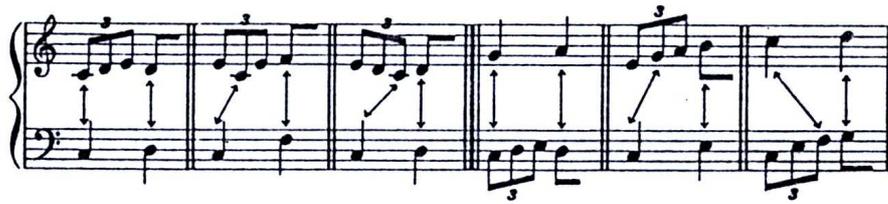
Quadros semelhantes podem certamente ser feitos para intervalos maiores e para intervalos ascendentes em vez de descendentes. Além disso, outros contrapontos na voz inferior teriam implicações harmônicas diferentes e poderiam em troca permitir outros padrões melódicos na voz superior. Lembre-se de que 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

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 contraponto 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, lembrando, 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:

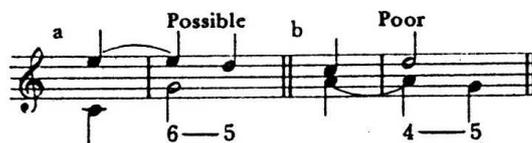
Exemplo 16



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



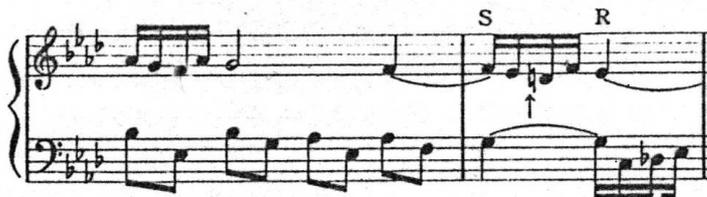
C.B.T., Livro I, Fuga 22



Em *c* no último exemplo a nota suspensa move-se ascendentemente antes de resolver descendentemente para F^á. 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

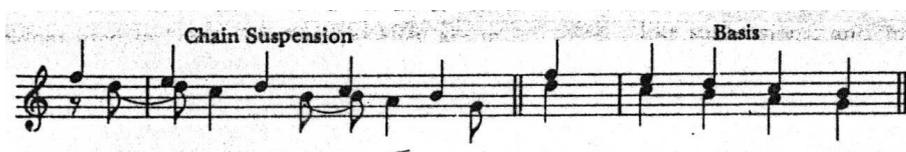


Exemplo 20b BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 8



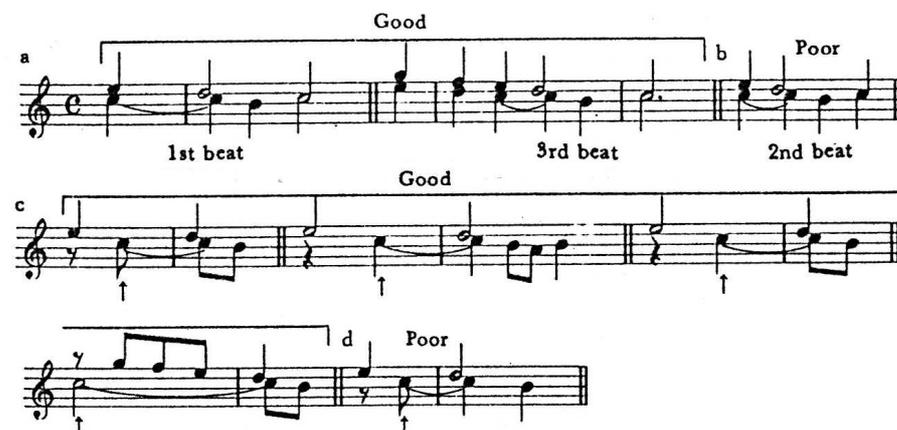
O Exemplo 11a fez uso de muitas suspensões em série. Um expediente conhecido como uma “cadeia de suspensões.” O princípio de cadeia é mais freqüentemente aplicado à uma série de suspensões baseadas em 3as paralelas.

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 shows three systems of musical notation for Example 23. The first system, labeled 'a', shows a piano piece with a treble and bass clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third measure. The second system, labeled '5', shows the same piece with a slur over the first two measures and a fermata over the third measure. The third system, labeled 'b', shows the same piece with a slur over the first two measures and a fermata over the third measure. The text '1:1 basis of mm. 5-8' is written above the first system of the third system, and a circled '1' is written above the notes in the first measure of the third system.

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 shows two systems of musical notation for Example 24. The first system, labeled 'a', shows a piano piece with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third measure. The second system, labeled 'b', shows the same piece with a slur over the first two measures and a fermata over the third measure. The text 'I' is written below the notes in the first measure of the first system, and 'I' and 'vi' are written below the notes in the first measure of the second system.

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 quiâteras 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 staves of musical notation. The first staff is labeled 'a' and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second staff is labeled 'b' and shows a single melodic line with slurs and 'S' labels. The third staff is labeled 'c' and shows a single melodic line with a '1:1 basis' label.

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 aquelas 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.”¹ 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

¹Johann 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, $\text{♩} \text{♫}$ ou $\text{♪} \text{♫}$. Por outro lado, os ritmos $\text{♫} \text{♫}$ e $\text{♫} \text{♫} \text{♫}$ são bons e inteiramente utilizáveis. Em qualquer caso, uma ligadura da última nota daquela figura com o próximo tempo é geralmente efetiva: $\text{♫} \text{♫} \text{♫}$ ou $\text{♫} \text{♫} \text{♫}$.

Normalmente é fraco ligar uma nota com outra de maior valor. Assim, padrões como $\text{♫} \text{♫} \text{♫}$ e $\text{♫} \text{♫} \text{♫}$ 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.