

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. Consequentemente 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 exequíveis 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^{as} 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 consequentemente intensifica o contraste.

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

(G minor)

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, with a repeat sign at the beginning. Various notes are marked with an 'S' above or below them, indicating suspensions. The key signature has two sharps (F# and C#).

Pode ser instrutivo examinar o efeito das várias suspensões. As seguintes são todas satisfatórias.
Exemplo 11

Exemplo 11

The image shows three systems of musical notation. The first two systems each have two staves (treble and bass clef). The first system has four measures labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Below the bass staff, intervals are indicated: '4 - 3' under 'a', '4 - 3' under 'b', '5 - 6' under 'c', and '7 - 6' under 'd'. The second system has four measures labeled 'e', 'f', 'g', and 'h'. Below the bass staff, intervals are indicated: '9 - 8' under 'e', '4 - 3' under 'f', '4 - 3' under 'g', and '9 - 8' under 'h'. The third system has two staves (treble and bass clef) with two measures labeled 'a Poor' and 'b Possible'. Below the bass staff, fingerings are indicated: 'I' under 'a' and 'iii' under 'b'. The key signature has two sharps.

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 decendentemente 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

The image shows two musical examples, 'a' and 'b', in a grand staff. Example 'a' is labeled 'Poor' and shows a suspension in the upper voice resolving to a chord where the resolving note is doubled in the lower voice. Example 'b' is labeled 'Possible' and shows a suspension resolving to a secondary triad where the resolving note is a double third.

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

The image shows a musical example with a chain of suspensions. The bass line features a sequence of notes where each note is suspended from the previous one, creating a descending and then ascending pattern.

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

Exemplo 14

The image shows a musical example with a chain of suspensions. The bass line features a sequence of notes where each note is suspended from the previous one, creating a descending and then ascending pattern.

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 ascendente-mente.

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

A musical score for a fugue in G minor, showing two systems of staves. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The text "(G minor)" is written below the first system.

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

A musical score for a fugue in E major, showing two systems of staves. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). The text "(S)" is written above the first system, and "S" is written above the second system.

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. Consequentemente, combinações verticais de três notas, como aquelas vistas no Exemplo 18a, 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 a musical score for two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. It is divided into two sections: 'a' and 'b'. Section 'a' is labeled 'Usable(frequent)' and 'fifth omitted'. It contains four measures of music. Section 'b' is labeled 'Usable(rare)' and 'third omitted'. It also contains four measures of music. The notes are arranged in a way that demonstrates the omission of the fifth or the third of a triad.

Note que enquanto no contraponto a duas vozes a 4^a justa era insatisfatória para o uso como intervalo essencial, na escrita a três vozes 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 18c. Entretanto, a 4^a 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 19a). 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 V⁷ 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 a musical score for two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. It is divided into two sections: 'a' and 'b'. Section 'a' is labeled 'Usable(frequent)' and 'fifth omitted'. It contains four measures of music. Section 'b' is labeled 'Usable(rare)' and 'third omitted'. It also contains four measures of music. The notes are arranged in a way that demonstrates the omission of the fifth or the third of a triad.

c
d

Avoid
Usable

third and fifth omitted
root omitted (= vii°)

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)

ii7
iii7
vi7
vii°7
I
vii°⁴/₃
I₆

b (in minor)

ii°7
III7
VI7
vii°7
i°
vii°⁴/₃
i₆

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

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 21 *a* movem-se em 10^{as} paralelas parece retirar o estigma das 5^{as}, enquanto que na versão *b* as 5^{as} são proeminentes por causa de sua posição como vozes externas.

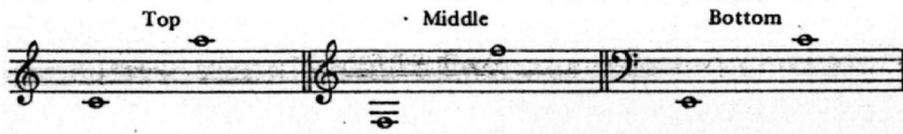
Parcialmente por causa do caráter algo menos proeminente da voz média, e parcialmente porque é extremamente difícil escrever uma voz média que não envolva repetição consecutiva, a proibição contra as notas repetidas nos exercícios 1:1 é relaxada com respeito à voz média somente. Mesmo aí, entretanto,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

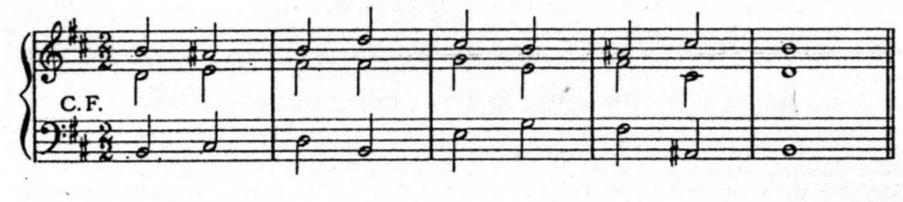


As regras de espaçamento que são aplicadas na harmonia a quatro vozes são um pouco relaxadas aqui; isto é, às vezes é necessário ter mais de uma oitava entre as vozes superiores, embora tais disposições não devam continuar por muito tempo.

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

O exemplo mostra duas pautas musicais. A primeira pauta, rotulada 'Given', mostra duas vozes inferiores com notas em dois compassos. A segunda pauta, rotulada 'With suspension created', mostra a mesma música, mas com uma suspensão criada em uma das vozes inferiores. A suspensão é indicada por uma linha curva sobre a nota e um símbolo de suspensão (um ponto). Abaixo da pauta, há uma contagem de compassos: '4' e '3'.

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 (vozes 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).