

Contraponto Tonal: Um Manual Prático

por Any Raquel Carvalho

Desde 1992 venho desenvolvendo um trabalho relacionado ao ensino de contraponto. O primeiro trabalho publicado, em forma de livro, foi **O Ensino de Contraponto nas Universidades Brasileiras** (CPG em Música, UFRGS, novembro, 1995), via projeto CNPq (1992-1994), onde realizei um levantamento histórico do desenvolvimento do contraponto e questionei a necessidade do estudo de harmonia ocorrer antes de contraponto.

Em continuidade, o projeto intitulado “Contraponto Modal: Um Manual Prático” (CNPq, 1994-1996), deverá ser lançado no final deste ano como livro texto. A abordagem é histórica-teórica-prática, iniciando com uma introdução histórica do seu desenvolvimento. Seguem capítulos sobre a importância do estudo de contraponto modal, os modos eclesiásticos, as cinco espécies de contraponto conforme Johann Fux em seu *Gradus ad Parnassum* (1725) e, exemplos e exercícios práticos a serem desenvolvidos pelo aluno. O livro conclui com uma bibliografia comentada específica de livros sobre contraponto modal e poderá ser adotado como livro texto na disciplina de contraponto.

Na época de Palestrina havia uma consciência vertical, mas somente com relação à combinação de intervalos. O sistema modal começa a perder sua força no decorrer do século XVII, sendo substituído gradativamente pelo sistema tonal com uma harmonia funcional implícita.¹ O aperfeiçoamento dos instrumentos e o interesse cada vez maior na

¹Vários tratados são apresentados por ROBERT GAULDIN, *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint* (New Jersey: Prentice-Hall, 1988), p. 36-38.

música puramente instrumental com ênfase em uma ou duas linhas melódicas acompanhadas por acordes acarreta uma maior preocupação com o sentido horizontal, não somente vertical. Na música vocal o pensamento harmônico resulta do destaque da linha melódica do soprano. No contraponto a condução de vozes resulta na formação de acordes através da união das vozes, portanto, através dos intervalos harmônicos. Os dois aspectos, polifônico e harmônico tornam-se inseparáveis. A diferença está na sua ênfase. Conforme Bridge, a “essência do contraponto é o interesse igual entre cada voz acrescentada ao *cantus firmus*”.²

O objetivo do presente projeto, “Contraponto Tonal: Um Manual Prático”, é continuar este mesmo método introduzindo-o ao ensino de contraponto tonal, através da mesma sistemática, porém aplicada ao sistema tonal. Visa propor e justificar o ensino de contraponto tonal após o ensino de contraponto modal, ou no lugar deste, em casos onde o currículo permite apenas um semestre de contraponto. Como as regras se baseiam num sistema onde a cada espécie um novo motivo é introduzido, muitos autores adotam esta sistemática, aplicando-a ao sistema modal ou tonal indiferentemente. É o propósito deste trabalho utilizar as espécies como ponto de partida para a composição de formas simples como a invenção a duas vozes e o minueto. No entanto, as espécies não serão o enfoque principal, servindo apenas de base. Uma vez assimilados os diversos ritmos introduzidos a cada espécie, é possível trabalhar com contraponto livre.

As primeiras quatro espécies utilizam um único ritmo cada, aumentando progressivamente em dificuldade até chegar-se na quinta espécie, onde todos os ritmos são combinados. Este sistema auxilia não só na condução de vozes, como também na análise musical. Conforme Ferdinand Davis e Donald Lybbert (1969) as espécies não

²BRIDGE (1878), p. 4.

pretendem ser uma composição musical, mas sim, formar uma base necessária para a construção de música e para a melhor compreensão de seus elementos (p. 3). Kauder (1960) afirma que não há necessidade de ter-se uma novo método de ensinar contraponto, uma vez que é apenas uma técnica de composição polifônica, e que seus elementos básicos podem ser assimilados em qualquer sistema tonal e aplicados a qualquer estilo individual (p. viii). Thakar acrescenta que estes exercícios elementares são tratados isoladamente justamente para focalizar certos pontos a serem ensinados (1990, p. xx).

Neste trabalho as cinco espécies foram aplicadas ao sistema tonal através de regras, exemplos e exercícios. Os exemplos musicais utilizados no decorrer das regras das espécies são originais, compostos para demonstrar pontos específicos. Há também exemplos retirados da obra para teclado de J. S. Bach, no capítulo sobre as invenções. Os aspectos técnicos que compõem os elementos básicos para a escrita contrapontística, entre eles a linha melódica, notas estranhas ao acorde, seqüência e imitação, compõem o terceiro capítulo. Com isto, traça-se o caminho para a composição de uma invenção a duas vozes baseadas nas invenções de J.S. Bach (capítulo IV). Como exemplo de forma binária temos o minueto barroco (capítulo V). Segue o contraponto livre a duas vozes, concebido a partir das espécies, permitindo, então, ao aluno criar suas próprias melodias. O contraponto tonal refere-se principalmente à prática instrumental do século XVIII.

A opção de iniciar o estudo de contraponto com apenas duas vozes (o *cantus firmus* e a voz do contraponto) permite ao aluno concentrar-se apenas na linha melódica a ser criada, ao invés de compor diretamente a quatro vozes, enfatizando-se assim a linha vertical mais do que a horizontal. Ellen Doubleday em seu livro *Counterpoint (French School)* (Boston: Branden Press Publishers, 1967) compartilha desta opinião, afirmando

que a escola alemã preocupa-se mais com o sentido harmônico, o qual é mais notável com a presença do acorde completo, implicando o uso de três ou quatro vozes. A autora acredita que a escola francesa é mais adequada aos alunos principiantes, pois trata uma única voz nas cinco espécies, permitindo uma maior concentração no aspecto melódico.

Jeppesen afirma que “contraponto deve ser estudado em conexão com um estilo musical específico no qual os problemas contrapontísticos tenham sido resolvidos com sucesso; deverá haver a maior correspondência possível entre o exercício escrito e a composição. Somente dois estilos devem ser escolhidos como modelos, Palestrina ou Bach.” (Salzer & Schachter, p. xvii).

Livio Tragtenberg em seu livro *Contraponto--A Arte de Compor* (1994)afirma: “O contraponto procura sistematizar a combinação dos diversos elementos da idéia musical. A partir dele, a harmonia ganha temporalidade e ritmo. A música se constrói, se levanta. É através da condução das linhas melódicas que *ritmo, harmonia e forma* se tornam realidade.” (1994).

Como pré-requisito, o aluno deverá ter conhecimento das regras básicas das espécies apresentadas no manual de contraponto modal acima mencionado e algumas noções de harmonia, como acordes diatônicos em estado fundamental e primeira inversão e, progressões harmônicas simples. Além da pesquisa bibliográfica, foram levadas em conta as dúvidas apresentadas pelos alunos nas aulas de contraponto que venho ministrando semestralmente desde 1989 no Instituto de Artes/UFRGS. Recomenda-se que, após realizar os exercícios neste manual, o aluno utilize estas informações para expandir sua curiosidade musical através da busca em fontes da época³.

³ Para a aplicação das regras das cinco espécies no repertório musical tradicional, consulte SALZER & SCHACHTER (1969; p. 117).

Este trabalho foi realizado através de bolsa de pesquisa do CNPq para o período 1994/1996.

METODOLOGIA

Iniciei a pesquisa analisando a bibliografia pertinente verificando as formas de ensino propostas por outros autores. Estabeleci a importância do estudo de contraponto tonal após o estudo de contraponto modal, este último anterior ao de harmonia; e elaborei as regras básicas de contraponto tonal, assim como exercícios e exemplos ilustrativos para cada espécie. A sistemática foi aplicada em várias turmas de contraponto, sendo a composição de duas invenções a duas vozes o alvo final para cada aluno, em apenas um semestre. A pesquisa divide-se da seguinte maneira:

Introdução - Capítulo 1: Contraponto Tonal - Capítulo 2: As cinco espécies de contraponto - Capítulo 3: Aspectos técnicos: (a) a linha melódica, (b) notas estranhas ao acorde, (c) a seqüência e, (d) a imitação - Capítulo 4: A invenção a duas vozes: (a) diferenças entre invenções e fugas, (b) semelhanças entre invenções e fugas, (c) terminologia e, (d) como compor uma invenção a duas vozes - Capítulo 5: O minueto - Capítulo 6: Contraponto livre a duas vozes - Bibliografia Comentada - Bibliografia.

RESULTADOS FINAIS

Para exemplificar apenas uma parte desta pesquisa, escolhi um dos resultados: a composição de uma invenção a duas vozes no estilo barroco. Segue o exemplo, passo a passo, de como alcançar este objetivo, o qual foi testado com várias turmas de contraponto.

Primeiramente é necessário compor um motivo⁴ (ver Ex.1).

Ex. 1. O motivo



Acrescenta-se a este um contramotivo, isto é, material que será apresentado simultaneamente com o motivo principal, acima e/ou abaixo dele (tanto o motivo como o contramotivo devem ser simples, de poucas notas e com ritmos diferentes). (ver Ex. 2).

Ex. 2. O contramotivo (voz inferior)



Se iniciarmos com apenas uma voz, a outra voz entrará com o mesmo motivo em imitação à oitava (acima ou abaixo, indiferentemente). Ao entrar a segunda voz, a primeira poderá ter o contramotivo, o qual também deve ser repetido na outra voz após o motivo principal (Ex. 3).

Ex. 3. Entrada desacompanhada.

⁴ Exemplos retirados de invenções compostas por alunos.



Na segunda seção, sempre mais longa do que a primeira, o material motívico apresentado até então é desenvolvido principalmente através de seqüências. Outra alternativa é o uso de material novo na seqüência. Há modulações para tons vizinhos e o retorno ao tom original no final da seção, geralmente com repetição do motivo inicial (Ex. 4).

Exemplo 4. Invenção completa



b: V

e: V

CONCLUSÃO

A sistemática deste trabalho está fundamentada nas cinco espécies organizadas por Fux, pois através deste conhecimento e, iniciando com apenas duas vozes, aprende-se como utilizar ritmos diversos separadamente. Partindo da linha melódica resultante, com o cantus firmus na outra voz, transforma-se este cantus firmus numa linha melódica

independente. Com isto, o aluno aprende a compor linhas melódicas simultâneas, podendo ater-se à composição de motivos e contramotivos, estruturando uma peça simples passo a passo. Espera-se, com isto, facilitar o entendimento não só da função do contraponto, mas de sua importância para todos os músicos, independente da área de concentração.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, T. *Counterpoint in the Style of J.S. Bach*. New York: Schirmer Books, 1986.
- Cherubini, L. *A Treatise on Counterpoint & Fugue*. New York: Kalmus, no date.
- Davis, Ferdinand and Donald Lybbert. *The Essentials of Counterpoint*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1969.
- Doubleday, Ellen. *Counterpoint (French School)*. Boston: Branden Press, 1967.
- Duckworth, William and Edward Brown. *Theoretical Foundations of Music*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company, Inc., 1978.
- Gauldin, Robert. *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1988.
- Jeppesen, Knud. *Counterpoint - The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 199.
- Kauder, Hugo. *Counterpoint --An Introduction to Polyphonic Composition*. New York: The Macmillan Company, 1960.
- Kennan, K. *Counterpoint Based on Eighteenth-Century Practice*. New Jersey: Prentice-Hall, 1972.
- _____. *Counterpoint Workbook*. 3rd. edition. New Jersey: Prentice-Hall, 1987.
- Kostka, Stefan and Dorothy Payne. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1984.
- Middleton, Robert E. *Harmony in Modern Counterpoint*. Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1967.
- Morris, R.O. *Introduction to Counterpoint*. New York: Oxford University Press, 1944.

_____. *Foundations of Practical Harmony and Counterpoint*. London: MacMillan & Company Limited, 1943.

Norden, Hugo. *Fundamental Counterpoint*. Boston: Crescendo Publishing Co., 1969.

Owen, Harold. *Modal and Tonal Counterpoint from Josquin to Stravinsky*. New York: Schirmer Books, 1992.

Pires, Felipe. *Elementos Teóricos de Contraponto e Cânon*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

Piston, Walter. *Counterpoint*. New York: W.W. Norton & Co., 1947.

Richardson, A. Madeley. *Fundamental Counterpoint*. New York: American Book Company, 1936.

Rothgeb, John. "Strict Counterpoint and Tonal Theory", *Journal of Music Theory*, vol. 19.2 Fall, 1975. p.260-285.

Salzer, Felix and Carl Schachter. *Counterpoint in Composition*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1969.

Silva, José Paulo da. *Curso de Contraponto*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1933.

Thakar, Markand. *Counterpoint - Fundamentals of Music Making*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Tragtenberg, Livio. *Contraponto - Uma Arte de Compor*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

Westergaard, Peter. *An Introduction to Tonal Theory*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1975.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**