

# 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

# Capítulo 1

## 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 concerniram-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 consequentemente 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 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.”

<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.