

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*¹ (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.

0.1 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



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

Exemplo 1b BEETHOVEN: Sonata, Op. 13

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 harmônicas² 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. 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 tones on a treble clef staff. Each example is labeled with its name and specific characteristics. The notes are circled in the original image. The examples are: **PASSING TONES** (Unaccented, Accented, Two in succession, Double, Chromatic); **NEIGHBOR TONES (Auxiliaries)** (Diatonic Upper/Lower, Chromatic Upper/Lower, Changing Tones (Cambiata), Characteristic Cambiata); **APPOGGIATURAS** (Characteristic, Unaccented); **ESCAPE TONES (Echappées)**; **SUSPENSIONS** (4-3, 2-3 (Retardation), 7-8, In a cadence); **ANTICIPATIONS**; and **PEDAL POINT**.

Abreviaturas

P = [Passing tone] Nota de Passagem

L = [Leaning tone] Apojatura

(App = [Appoggiatura] Apojatura)

N = [Neighbor tone] Bordadura

²Às 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.]

E = [Escape tone] Escapada (Aux = [Auxiliary] Auxiliar)
 Ch = [Changing tones³] 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).

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 apojatura (“nota encostada⁴”) é uma nota não harmônica abordada por salto que resolve por grau conjunto, mais freqüentemente 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 apojatura é às vezes escrita como uma pequena “grace note⁵”, 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 apojatura. Como a apojatura, 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.

³Kostka usa: Neighbor group. [N. do T.]

⁴Leaning tone, literalmente: nota encostada. É o que chamamos: apojatura. [N. do T.]

⁵Sem 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 Cravo⁶

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

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

⁶A 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 — 2, I⁶, ii⁷ — 7, 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

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 pêlos 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: possível⁷
- 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.

⁷Entretanto, 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