

Johann Joseph Fux

O estudo do contraponto
(do Gradus ad Parnassum)

Traduzido por Jamary Oliveira a partir da versão em inglês:

THE STUDY OF COUNTERPOINT from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum. 1971. 3° ed., traduzida e editada por Alfred Man. New York, London: W. W. Norton.

Tradução de notas, Prólogo, Revisão e Edição feita por:

Hugo L. Ribeiro

em

Agosto de 2002

Conteúdo

Prólogo do autor ao leitor	Pg. 4
<i>O Diálogo</i>	Pg. 5
Primeira Parte	
I. Nota contra nota	Pg. 8
II. A segunda espécie do contraponto	Pg. 16
III. A terceira espécie do contraponto	Pg. 22
IV. A quarta espécie do contraponto	Pg. 26
V. A quinta espécie do contraponto	Pg. 30

JOHANN JOSEPH FUX, Compositor e teórico austríaco, nasceu em 1660 e morreu em Vienna em 1741. Em 1698 ele se tornou compositor da corte; em 1704 ele foi eleito mestre de capela em St. Stephen (Kapellmeister), e eventualmente mestre de capela da corte. Nesse mais alto posto musical ele serviu três imperadores sucessivos. Entre suas inúmeras composições musicais estão óperas, oratórios, obras sacras, e peças instrumentais. Seu trabalho mais duradouro é seu tratado de contraponto, *Gradus ad Parnassum*.

Prólogo do autor ao leitor

Algumas pessoas irão talvez se admirar porque eu me encarreguei de escrever sobre música, existindo tantos trabalhos feitos por homens excepcionais que trataram do assunto de forma mais minuciosa e erudita; e mais especificamente, porque estaria fazendo justamente nesta época quando a música se tornou quase arbitrária, e compositores se negam a estarem limitados por quaisquer regras e princípios, detestando qualquer escola ou lei como a morte em si. Para esses quero deixar claros meus objetivos. Têm existido, certamente, muitos autores famosos por seus escritos e competência, que tem deixado uma abundância de trabalhos sobre teoria da música; mas sobre a prática de escrever música eles tem dito muito pouco, e este pouco não é facilmente entendido. Geralmente, eles se dão por satisfeitos de darem uns poucos exemplos, e eles nunca sentiram necessidade de inventar um simples método o qual o aprendiz pode progredir gradualmente, ascendendo passo a passo até alcançar o domínio desta arte. Eu não devo deixar-me desanimar pelos mais calorosos inimigos da escola, nem pela decadência dos tempos.

Medicina é dada aos doentes, e não àqueles que estão em boa saúde. No entanto, meus esforços não tendem – nem credito a mim mesmo tal força – a obstruir o rumo de uma corrente que segue tão rapidamente para além de seus limites. Eu não acredito que possa trazer de volta compositores de sua não moderada insanidade em suas composições, para os padrões normais. Vamos cada qual seguir sua própria consciência. Meu objetivo é ensinar jovens que querem aprender. Eu conheci e ainda conheço muitos que são talentosos, e que estão ansiosos para estudar; mas na falta de meios e de um professor, eles não podem realizar sua ambição, mas permanecem, para sempre desesperadamente ávidos.

Procurando uma solução para esse problema, eu comecei, então, alguns anos atrás, a trabalhar em um método similar aquele no qual crianças aprendem as primeiras letras, depois sílabas, depois combinações de sílabas, e finalmente como ler e escrever. E não tem sido em vão. Quando eu usei esse método em aula, observei que os alunos fizeram impressionantes progressos dentro de um curto espaço de tempo. Então pensei que poderia prestar um serviço à arte se eu o publicasse para o benefício de jovens estudantes, e compartilhar com o mundo musical a experiência de quase trinta anos, nos quais servi a três imperadores (no qual posso com toda modéstia, ter orgulho). Além de, como Cícero citou de Platão: “Nós não vivemos somente para nós mesmos: nossas vidas pertencem também a nosso país, aos nossos pais, e nossos amigos.”

Você irá notar, caro leitor, que eu deixei muito pouco espaço para teoria neste livro e muito mais para a prática, desde que (a ação sendo o teste da excelência) essa era uma necessidade maior.

Finalmente, para um melhor entendimento e maior claridade, eu usei a forma do diálogo. Por *Aloysius*, o mestre, referi-me à Palestrina, o celebrado luz da música, de Praeneste (ou, como outros dizem, Praeeste), a quem eu devo tudo que sei sobre essa arte, e cuja memória nunca devo parar de cultivar com um sentimento de profunda reverência. Por *Josephus* eu me refiro ao aluno que deseja aprender a arte da composição.

E por último, não se ofendam pela humildade de minha escrita; desde quando eu não clamo por uma latinidade outra que e de um viajante que retorna à terra que ora chamou de casa. E gostaria preferencialmente ser compreensível do que ser eloqüente. Adeus, bons proveitos, e seja paciente.

O DIÁLOGO

Josephus – Venho a ti, venerável mestre, para ser introduzido às regras e princípios da música.

Aloysius - Desejas, então, aprender a arte da composição?

Josephus – Sim.

Aloysius – Mas, não estás ciente que este estudo é como um imenso oceano, que não se esgota mesmo na duração de vida de um Nestor? Estás certamente empreendendo uma pesada tarefa, um fardo maior que o Etna. Se é em qualquer caso muito difícil escolher uma profissão – desde que, da escolha, quer seja certa ou errada, dependerá a boa ou má sorte, para o resto da vida – quanto cuidado e perspicácia aquele que ingressa nesta arte utiliza antes que ouse decidir. Porque músicos e poetas nascem como tais. Deves tentar lembrar se mesmo na infância sentiste uma forte inclinação natural para esta arte e se estiveste profundamente comovido pela beleza das harmonias.

Josephus – Sim, o mais profundamente mesmo antes que eu pudesse argumentar, fui conquistado pela força deste entusiasmo estranho e voltei todos os meus pensamentos e sentimentos para a música. Agora o ardente desejo de entendê-la me possui, e me conduz quase contra meus desejos, e dia e noite agradáveis melodias parecem soar em torno de mim. Portanto penso não ter mais razão para duvidar de minha propensão. Nem as dificuldades do trabalho me desencorajam, e espero que com a ajuda da boa saúde eu deva ser capaz de dominá-la. Certa vez ouvi um sábio dizer: O estudo, mais que uma tarefa, é um prazer.

Aloysius – Estou contente em reconhecer tua aptidão natural. Há apenas um ponto que ainda me preocupa. Se ele for removido aceitar-te-ei entre meus alunos.

Josephus – Por favor, digas qual é, reverendo mestre. Contudo, certamente nem esta nem qualquer outra razão me fará desistir de meus planos.

Aloysius – Talvez a esperança de futuras riquezas e posses induziram-te a escolher esta vida? Se este for o caso, acredita-me que deves mudar de idéia; quem governa o *Parnassum* é Apolo e não Plutão. Aquele que deseja riquezas deve tomar outro caminho.

Josephus – Não, certamente não. Por favor, esteja certo que não tenho outra intenção a não ser seguir minha vocação pela música sem qualquer pensamento de ganho. Lembro-me também que meu professor sempre me disse que devemos nos contentar com uma vida simples e lutar não por riquezas, mas por proficiência e por um bom nome, porque a virtude é a própria recompensa.

Aloysius – Estou contente em encontrar um jovem estudante tal como desejaria. Mas, disse-me, estás familiarizado com tudo o que foi dito a respeito dos intervalos, a diferença entre consonâncias e dissonâncias, a respeito dos diferentes movimentos, e a respeito das quatro regras no livro precedente?

Josephus – Acredito conhecer tudo isto.

(Insiro aqui a conclusão do primeiro livro ao qual Fux se refere:)

[CONSONÂNCIAS

O Uníssono, a terça, a quinta, a sexta, a oitava e os intervalos formados entre estes e a oitava são consonâncias. Alguns destes são consonâncias perfeitas, os outros imperfeitas. O uníssono, a quinta e a oitava são perfeitas a sexta e a terça, imperfeitas. Os intervalos restantes, como a sexta, a quarta¹ a quinta diminuta, o trítono, a sétima, e os intervalos formados entre estes e a oitava, são dissonâncias.

¹ Em um capítulo anterior, Fux distingue entre a quarta obtida pela divisão aritmética da oitava, e aquela obtida pela divisão harmônica (n.e., Alfred Mann anexa um appendix explicativo sobre divisão aritmética e harmônica). No primeiro caso, onde a nota mais grave da quarta é ao mesmo tempo a fundamental – ou seja, em qualquer momento no tratamento a duas vozes – a quarta é considerada dissonância. No segundo caso, seu caráter dissonante é invalidado por

Estes são os elementos que explicam toda a harmonia em Música. O propósito da harmonia é ocasionar prazer. O prazer é despertado pela variedade de sons. Esta variedade é o resultado da progressão, de um intervalo para outro, e esta progressão finalmente, é obtida através de movimento. Resta então examinar a natureza do movimento.²

Movimento em música significa a distância percorrida ao passar de um intervalo para outro na direção ascendente ou descendente. Tal fato pode ocorrer de três formas conforme ilustrado abaixo:

MOVIMENTO DIRETO, MOVIMENTO CONTRÁRIO e MOVIMENTO OBLÍQUO

O **movimento direto** resulta quando duas ou mais partes sobem ou descem na mesma direção por grau conjunto ou salto, conforme visto nos exemplos:



Fig. 1

O **movimento contrário** resulta quando uma parte sobe por grau conjunto ou salto e a outra desce - ou vice versa; e.g.:



Fig. 2

O **movimento oblíquo** resulta quando uma parte movimenta-se por grau, conjunto ou salto enquanto a outra permanece estacionária, conforme mostrado nos exemplos:



Fig. 3

Considerando que estes três movimentos estão esclarecidos, resta ver como eles são usados na prática. Isto é exposto nas quatro **regras fundamentais** seguintes:

Primeira regra: De uma consonância perfeita para outra consonância perfeita devemos proceder em movimento contrário ou oblíquo.

Segunda regra: De uma consonância perfeita uma consonância imperfeita podemos proceder em qualquer dos três movimentos.

Terceira regra: De uma consonância imperfeita para uma consonância perfeita devemos proceder em movimento contrário ou oblíquo.

Quarta regra: De uma consonância imperfeita para outra consonância imperfeita podemos proceder em qualquer um dos três movimentos.

O movimento oblíquo, se usado com o devido cuidado, é permitido com todas quatro progressões.^{3]}

uma nova fundamental, e pode ser considerada uma consonância imperfeita. Ao classificar a quarta entre as dissonâncias, Fux toma sua decisão de acordo com o que chama “uma famosa e difícil questão”. Martini, baseando sua posição sobre a de Zarlino (*Institutioni Harmoniche*, Part III, Ch. 5), vai mais além ao chamar a quarta de consonância perfeita (*Esemplare*, pp xv e 172). Haydn e Beethoven seguem Fux. Mozart (*Fundamente dès General-Basses*, p. 4) também classifica a quarta como dissonância.

² As afirmações, que introduzem as regras fundamentais seguintes, podem ao mesmo tempo ser consideradas uma explicação dos princípios de condução de vozes as quais elas englobam. A “variedade de sons” é a base na qual todas as regras seguintes são derivadas: primeiro, a proibição de sucessões paralelas de consonâncias perfeitas, como privando as vozes de sua independência; segundo, a regra em que mesmo consonâncias imperfeitas devem ser cuidadosamente usadas em sucessão paralela (não mais do que três ou quatro seguidas).

³ Beethoven (Nottebohm, *Beethoveniana*, I, p. 178) observa que as quatro regras são, “estritamente falando, somente duas”; Martini (*Esemplare*, p. xxiii) as reduz para uma única: a única progressão proibida é o movimento direto indo para uma consonância perfeita.

Aloysius – Passemos então ao trabalho, e comecemos em nome de Deus todo-poderoso, a fonte de toda sabedoria.

Josephus – Antes que iniciemos os exercícios, caro mestre, posso perguntar o que devemos entender pelo termo **contraponto**? Tenho visto esta palavra sendo usada não somente por músicos mas também por leigos.

Aloysius – Esta é uma boa pergunta, considerando ser este o primeiro assunto de nosso estudo e trabalho. É necessário saber que em tempos passados usavam-se pontos em lugar de nossas figuras modernas. Então, usava-se chamar uma composição na qual um ponto era disposto contra o outro ponto, **contraponto**; este uso é mantido ainda hoje, embora a forma das figuras tenha mudado.⁴ Pelo termo contraponto portanto, entende-se uma composição escrita estritamente em acordo com regras técnicas. O estudo do contraponto compreende diversas espécies que devemos considerar convenientemente. Primeiro, portanto, as espécies mais simples.

⁴ Compare a explicação em Bellerman, *Contrapunkt*, p. 129.

PRIMEIRA PARTE

Capítulo I

Nota contra Nota

Josephus – Respondeste amavelmente minha primeira questão. Dizei-me também, por gentileza, o que significa esta primeira espécie do contraponto, nota contra nota?

Aloysius – Eu explicar-te-ei. É a mais simples composição a duas ou mais vozes, as quais, contendo notas de igual valor, consiste apenas de consonâncias. A duração das notas não é importante exceto pelo fato de que deve ser a mesma para todas elas. Entretanto, desde que a semibreve produz um resultado mais claro, penso que devemos empregá-la em nossos exercícios. Com a ajuda de Deus, comecemos com a composição para duas vozes. Para isto, tomamos como base uma melodia dada⁵ ou *cantus firmus*, que inventamos ou o selecionamos de um livro de corais, e.g.:



Fig. 4

Para cada destas notas, portanto, deve ser justaposta uma consonância apropriada em uma voz superior; e devemos ter em mente os movimentos e regras que foram explicados na conclusão do livro anterior. Os movimentos contrario e oblíquo devem ser utilizados sempre que possível, desde que com os seus usos podemos mais facilmente evitar erros. É necessário grande cuidado' ao movimentar de uma nota para outra em movimento direto. Neste caso, porque o perigo de erro é maior, devemos prestar maior atenção às regras.

Josephus – Supondo que conheço os movimentos e as quatro regras, penso ter entendido tudo que disseste. Lembro-me entretanto que fizeste uma distinção entre consonâncias perfeitas e imperfeitas. Pode ser necessário saber se elas devem também ser usadas diferentemente.

Aloysius – Tenhas paciência. Explicarei tudo, Certamente, há uma grande diferença entre as consonâncias perfeitas e imperfeitas, mas falarei disto mais tarde. Por ora elas devem ser empregadas imparcialmente a não ser pelos diferentes usos em acordo com os movimentos, e pela regra de que devem ser empregadas, mais consonâncias imperfeitas que perfeitas. A exceção refere-se ao início e ao fim que devem conter consonâncias perfeitas.

Josephus – Importarias em me explicar, caro mestre, porque devem ser usadas mais consonâncias imperfeitas do que perfeitas; e porque o início e o fim devem conter consonâncias perfeitas?

Aloysius – Tua impaciência, embora louvável, força-me, a explicar quase tudo na ordem errada. Contudo, responderei tua questão, embora ainda não discutindo cada detalhe para que não fiques confuso com tantos detalhes ao começar. As consonâncias imperfeitas então, são mais harmoniosas que as perfeitas, pela razão que explicarei no devido tempo. Portanto, se uma composição desta espécie, tendo apenas duas partes e sendo aliás muito simples, contivesse muitas consonâncias perfeitas, ficaria necessariamente carente de harmonia. A regra referente ao início e o fim explica-se da seguinte forma: o início deve expressar perfeição e o fim relaxamento. Considerando que as consonâncias imperfeitas carecem especificamente de perfeição, e não podem expressar relaxamento, o início e o fim devem conter

⁵ Princípios para a formação de melodias são discutidos posteriormente no curso da obra. A regra básica, no entanto, a qual todas as outras são derivadas, deve ser mencionada de antemão: a possibilidade da execução vocal deve sempre ser levada em consideração. Dessa forma, nenhum intervalo aumentado, diminuto, ou cromático devem ser usados, nem intervalos maiores que a quinta (exceto a oitava e a sexta menor que, posteriormente, no entanto, poderá ser utilizada somente em movimento ascendente). Registros muito agudos ou muito graves, saltos seguidos em mesma direção, e saltos que não são subseqüentemente compensados também devem ser evitados.

consonâncias perfeitas. Finalmente, deve-se notar que no penúltimo compasso deve estar uma Sexta maior se o *cantus firmus* estiver na parte inferior, e uma terça menor, se estiver na parte superior.⁶

Josephus – Isto é todo o necessário para a primeira espécie do contraponto?

Aloysius – Não é tudo, mas é o suficiente para começar; o restante tornar-se-á claro com as correções. Para começar, então, tomai o *cantus firmus* como uma base e tentai construir um contraponto sobre ele, utilizando a clave de soprano, e tendo em mente tudo o que foi dito até aqui.

Josephus – Farei o melhor que puder.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Contraponto' and the bottom staff is labeled 'Cantus Firmus'. Both staves are in treble clef. The Contraponto staff has 11 measures, each containing a single note. Above each note is a number from 1 to 11. The Cantus Firmus staff also has 11 measures, each containing a single note. Below each note is a number from 5 to 8. The notes in the Cantus Firmus staff are: G4, E4, E4, G4, E4, G4, E4, E4, A4, A4, B4. The notes in the Contraponto staff are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The numbers above the Contraponto notes are: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. The numbers below the Cantus Firmus notes are: 5, 3, 3, 5, 3, 5, 3, 3, 6, 6, 8.

Fig. 5⁷

Aloysius – Excelente; estou admirado com tua inteligência e atenção. Mas por que colocaste números acima do soprano e do contralto?

Josephus – Pelos números acima do contralto desejei mostrar as consonâncias que usei para que corresse menos risco – pelo fato de ter o movimento de uma consonância diante de mim – de esquecer o tipo certo de progressão. Os números acima do soprano, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, etc., são apenas numeração de compassos para que pudesse mostrar-te reverendo mestre, que se trabalhei corretamente, não o foi por acidente, mas por intenção.

Disseste-me que o início deve conter uma consonância perfeita. Utilizei uma escolhendo a quinta. Do primeiro para o segundo compasso, que é de uma quinta para uma terça ou de uma consonância perfeita para uma imperfeita, fui por movimento oblíquo, a qual progressão, contudo, teria sido possível por qualquer dos três movimentos. Do segundo compasso para o terceiro, isto é, de uma terça para uma terça ou de uma consonância imperfeita para outra, escolhi o movimento paralelo, em acordo com a regra: de uma consonância imperfeita para outra consonância imperfeita pode-se ir por qualquer dos três movimentos. Do terceiro para o quarto compasso, ou de uma terça, uma consonância imperfeita, a uma quinta, uma perfeita, utilizei o movimento contrário seguindo a regra: de uma consonância imperfeita para uma consonância perfeita deve-se ir em movimento contrário. Do quarto para o quinto compasso, ou de uma consonância perfeita para uma imperfeita, usei movimento semelhante em conformidade com a regra. Do quinto para o sexto compasso, uma consonância imperfeita para uma perfeita, movimento contrário, desde que a regra o exige. Do sexto para o sétimo compasso, movimento oblíquo, onde nenhum erro é possível. Do sétimo para o oitavo compasso, uma consonância imperfeita para uma consonância imperfeita, movimento paralelo, permitido pela regra. Do oitavo para o nono compasso, uma consonância imperfeita para uma consonância imperfeita, estava livre para escolher qualquer movimento. Do nono para o décimo compasso o mesmo ocorreu. Estando o *cantus firmus* na voz inferior, o décimo par de notas, surgindo como o penúltimo, é, conforme aconselhaste, uma sexta maior. Do décimo para o décimo primeiro compasso finalmente, agi em acordo com a regra que diz: de uma consonância imperfeita para uma consonância perfeita deve-se ir por movimento contrário. O décimo primeiro par de notas, a conclusão, é, conforme orientaste, uma consonância perfeita.

Aloysius – Demonstraste ter trabalhado com muita consciência. Portanto podes estar certo, apenas se dominares completamente os três movimentos e as quatro regras – de forma que com pequeno auxílio da memória não mais cometes erros – o caminho para maiores progressos estará à tua disposição. Agora adiante, deixai o *cantus firmus* na clave de contralto e fazei um contraponto sob ele na clave de tenor,

⁶ Logo, o sétimo grau tem que ser elevado nos modos Dórico (Ré), Mixolídio (Sol) e Eólio (Lá). (O segundo grau de um modo ocorre sempre antes da fundamental no *cantus firmus*, o sétimo grau sempre precedendo a tônica no contraponto).

⁷ Segundo e sétimo compasso da Fig. 5: a repetição de uma nota – a única forma de usar movimento oblíquo na primeira espécie – deve ocorrer ocasionalmente no contraponto; no entanto, a mesma não deve ser repetida mais do que uma vez.

embora com esta diferença: que assim como no exemplo anterior consideraste as consonâncias a partir do *cantus firmus* para cima, considerá-las-á agora descendentemente do *cantus firmus* para aparte inferior.

Josephus – Isto parece-me mais difícil.

Aloysius – É apenas aparência. Lembro-me que também outros alunos consideraram-no mais difícil. Contudo não é tão mal contanto que tomes cuidado, conforme te disse, para considerar as consonâncias do *cantus firmus* descendentemente para a parte inferior.

Fig. 6

Josephus – Porque marcaste um erro no primeiro e no sexto compasso, venerável mestre? Não iniciei com uma quinta, uma consonância perfeita? Dela, fui para o segundo par de notas, uma terça, em movimento direto, em conformidade com a regra: de uma consonância perfeita para uma consonância imperfeita pode-se proceder em qualquer dos três movimentos. Por favor ajude-me em minhas dificuldades; estou muito envergonhado.

Aloysius – Não fiques preocupado meu filho, o primeiro erro não aconteceu por causa de uma falha tua, desde que não conhecias a regra de que o contraponto deve estar no mesmo modo que o *cantus firmus*; ia justamente explicá-la para ti. Desde que, neste exemplo, o *cantus firmus* está em Ré (lá, sol, ré)⁸ conforme o início e a conclusão mostram, e começaste com Sol (sol, ré, ut), obviamente forçaste o início para fora do modo. Devido a isto, corrigi a quinta para a oitava, a qual estabelece o modo conforme o *cantus firmus*.

Josephus – Estou contente que a falta de conhecimento e não a desatenção explica este erro, do qual certamente me lembrarei. Mas que erro cometi no segundo compasso?

Aloysius – O erro não ocorreu na progressão do primeiro para o segundo compasso, mas na do segundo para o terceiro. Realizaste o movimento da terça para a quinta em movimento direto contra a regra: de uma consonância imperfeita para uma consonância perfeita deve-se ir em movimento contrário. Este erro é facilmente corrigido. A voz inferior permanece, por meio do movimento oblíquo, no ré (lá, sol, ré) grave, resultando uma décima, caso em que se torna possível ir do segundo para o terceiro par de notas, i.e., de uma décima para uma quinta, ou de uma consonância imperfeita para uma perfeita, em movimento contrário, conforme a regra exige. Este pequeno erro não deve perturbar-te, porque é quase impossível para um iniciante estar suficientemente atento para evitar cada erro. A prática é a chave de todas as coisas. Por ora debes ficar contente em ter realizado o restante corretamente – e principalmente, que tenhas usado uma terça menor no penúltimo compasso, considerando que o *cantus firmus* está na voz superior, conforme te disse anteriormente.

Josephus – Poderias explicar-me a razão por que não podemos ir de uma consonância imperfeita em movimento direto para uma perfeita a fim de que eu possa entender melhor esta regra e fixá-la mais profundamente em minha memória?

⁸ Essa denominação quádrupla da mesma nota deriva de uma antiga distribuição das notas em três hexacordes (escalas de seis notas):

Hexacorde duro (*hexacordum durum*); Hexacorde mole (*hexacordum molle*); Hexacorde natural (*hexacordum naturate*)

Os graus de cada hexacorde são chamados assim, *ut, re, mi, fa, sol, la*, e era costume indicar a posição de uma nota em todos os três hexacordes.

Aloysius – Certamente. Neste caso não podemos fazê-lo porque duas quintas suceder-se-iam imediatamente, uma das quais aparente ou aberta, e a outra, contudo, dissimulada ou oculta, o que sobressairia pela figuração do intervalo, conforme te mostrarei agora no exemplo.

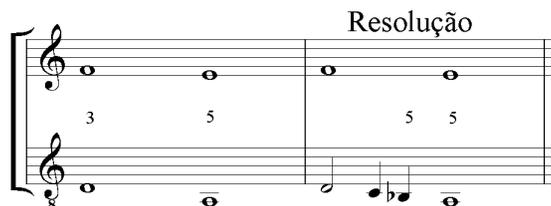


Fig. 7

Tal figuração não seria feita por um bom cantor, especialmente ao cantor solo.⁹ O mesmo é verdade para a progressão de oitava para uma quinta em movimento direto onde duas quintas suceder-se-iam imediatamente, conforme o exemplo seguinte mostra:

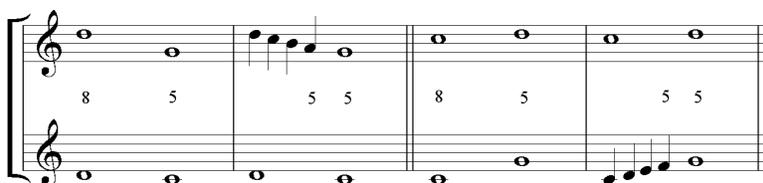


Fig. 8

Notai, então, como pela figuração do salto de quinta, duas quintas, uma das quais era anteriormente oculta, tornam-se aparentes. Disto, podes admitir que os legisladores de uma arte não apresentaram nada obtuso e sem deliberação.

Josephus – Eu compreendo e estou muito admirado.

Aloysius – Continuai agora o mesmo exercício em todos os modos dentro desta oitava, em sua ordem natural. Começaste com Re; então Mi, Fá, Sol, o Lá e Do seguinte.¹⁰

Josephus – Porque deixaste de lado o Si entre o Lá e o Do?

Aloysius – Por que ele não tem a quinta justa e portanto não pode ser o final de um modo o que discutiremos mais detalhadamente no momento oportuno.



Fig. 9

Esta quinta é diminuta e dissonante, desde que consiste de dois tons inteiros e o mesmo tanto de semitonos, enquanto a quinta justa, ou consonante, contém três tons inteiros e um semitono.

Josephus – Não poderíamos mudar a quinta diminuta para uma justa alterando descendentemente a nota inferior, ou ascendentemente a superior, como no exemplo seguinte?



Fig. 10

⁹ Ele refere-se a antiga prática de ornamentação improvisada, especialmente a então chamada diminuição (preenchimento de intervalos, e quebra de notas de valores longos em outras mais curtas).

¹⁰ I. e., os modos que começam nessas notas.

Aloysius – Poderemos, mas neste caso, onde a quinta deixa o sistema diatônico, ela não mais pertenceria a qualquer dos modos naturais – com os quais devemos lidar exclusivamente, no momento – mas a um modo transposto, que discutiremos separadamente em outra ocasião.

Josephus – Há alguma distinção entre estes diferentes modos?

Aloysius – Sim, uma grande diferença. Desde que a posição variável dos semitonos resulta em uma linha melódica diferente com cada destas oitavas. Isto, contudo, não necessitas saber ainda. Retomai então teu exercício, tentai encontrar um contraponto para o *cantus firmus* que estou escrevendo para ti em Mi.

Fig. 11

Muito bem. Ponhas agora o *cantus firmus* na parte superior e escrevas um contraponto abaixo na clave de tenor.

Fig. 12

Josephus – Então erreí novamente? Se isto acontece comigo na composição a duas partes da espécie mais simples, o que acontecerá na composição a três, quatro, e mais partes? Por favor, dizei-me qual erro é indicado pela ligadura do sexto para o sétimo compasso e pela cruz acima.

Aloysius – Não te preocupes com aquele erro. Não poderias evita-lo porque tua atenção não foi ainda chamada para ele. Não te entristeças antecipadamente a respeito da escrita para mais vozes, porque a prática te tornará gradualmente mais perspicaz e habilidoso. Certamente ouviste com freqüência o tão conhecido verso:

*mi contra fá
é o diabo na música.*¹¹

Este mi contra fá¹² escreveste na progressão do sexto para o sétimo compasso através de um salto de uma quarta aumentada, ou trítono, o qual é difícil para cantar e soa mal, e pela qual razão é proibido no contraponto rigoroso¹³. Tenhas confiança e sigas adiante do mi para o próximo modo, Fá:

Fig. 13

¹¹ *Mi* (a terça nota do hexacorde) e *fá* (a quarta nota do hexacorde) ocorre na maioria das combinações dos diferentes hexacordes em um intervalo de trítono ou semitom cromático, o que faz seu uso no contraponto estrito impossível nesses casos.

¹² *Fa*: a quarta nota do hexacorde natural, *f*, e *mi*: a terça nota do hexacorde duro, *b*.

¹³ O trítono deve ser evitado mesmo quando alcançado gradualmente, se a linha não é contínua e na mesma direção. A regra é menos rigorosa, no entanto, se o trítono surge pela progressão de duas vozes. Ver Jeppesen, *Counterpoint*, p.100

Ótimo, do início ao fim..

Josephus – Neste exemplo colocaste o *cantus firmus* na clave de tenor. Há alguma razão especial para isto?

Aloysius – Nenhuma, exceto que deves tornar-te mais familiar com as diferentes claves. Notes que devemos sempre usar claves vizinhas em combinação, de forma que os intervalos possam ser distinguidos mais prontamente, os simples dos compostos.¹⁴ Usando a clave do baixo, escrevas agora um contraponto, na parte inferior, para o *cantus firmus*.

Fig. 14

Aloysius – Correto. Mas porque permitiste que o contraponto movimentasse acima do *cantus firmus*, do quarto até o sétimo compasso?

Josephus – Porque de outra forma eu teria que usar movimento direto até este ponto, o que resultaria em uma condução de vozes menos satisfatória.¹⁵

Aloysius – O fizeste muito bem, especialmente a maneira como trataste o *cantus firmus* neste caso, onde ele é simplesmente como uma voz inferior, como um baixo, e teres considerado portanto as consonâncias a partir dele. Vamos em frente para o Sol.

Fig. 15

Josephus – Escrevi o contraponto com a maior atenção e contudo vejo dois erros assinalados; do nono para o décimo compasso e do décimo para o décimo primeiro.

Aloysius – Não deves ser tão impaciente, embora eu, esteja muito contente com teu cuidado em não fugir às regras. Mas como podes evitar aqueles pequenos erros para os quais não tiveste ainda as regras? Do nono para o décimo compasso usaste um salto de uma sexta maior, a qual é, proibida no contraponto estrito onde tudo deve ser tão cantável quanto possível. Em seguida, do décimo para o décimo primeiro compasso, conduziste as vozes de uma décima para uma oitava, por grau conjunto, a parte superior descendentemente e a inferior ascendentemente. Esta oitava, a qual é chamada *battuta*¹⁶ pelos italianos e *thesis*¹⁷ pelos gregos – porque ela ocorre no início do compasso – é proibida. Já há muito tenho procurado pela razão, mas não encontrei nem a natureza do erro nem a diferença que torna a oitava neste exemplo aceitável,

Fig. 16

¹⁴ Intervalo composto: a combinação de um intervalo simples e a oitava. O uso de posição cerrada é essencial para uma sonoridade equilibrada.

¹⁵ Cruzamento de vozes se mostrará bastante útil, especialmente na escrita a três e quatro partes. Cf. Jeppesen, *Counterpoint*, p.113.

¹⁶ Literalmente: batido [*beaten*].

¹⁷ Literalmente: pôr abaixo [*putting down*]. Ambos os termos se referem ao efeito do tempo forte (*downbeat*).

no seguinte, contudo,



Fig. 17

inaceitável, desde que em ambas figuras ela é alcançada por movimento contrário. Tal fato deve ser considerado diferentemente se o uníssono é alcançado da mesma forma, i.e., de uma terça, e.g.:



Fig. 18

Neste caso as vozes, já que se acham na relação de absoluta igualdade, não seriam ouvidas suficientemente claras e pareceriam nulas e vazias. Por causa disto o uníssono não deve, de forma alguma, ser utilizado nesta espécie de contraponto exceto no início e no fim. Contudo, retomando à oitava acima referida, a *battuta*, deixarei à tua discrição a escolha de usá-la ou evitá-la; isto é de pouca importância. Mas o movimento de uma consonância mais remota para a oitava por meio de um salto não deve, em minha opinião, ser tolerada¹⁸ mesmo na composição para mais de duas vozes, e.g.:

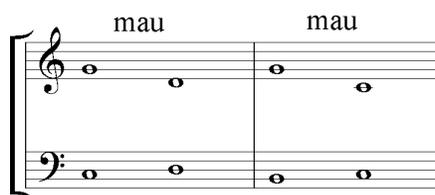


Fig. 19

O Mesmo é verdade com relação ao uníssono, e. g.:

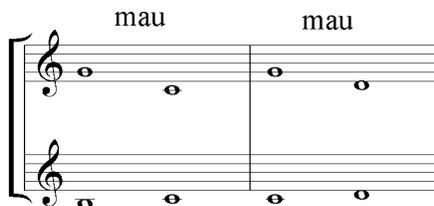


Fig. 20

Na composição para oito vozes, semelhantes saltos dificilmente podem ser evitados nos baixos ou nas partes que o substituem conforme será discutido no devido tempo. Mas precisamos ainda um contraponto na voz inferior para o último exemplo:

C. F. ^{N. B.}

Cpt.

Fig. 21

Josephus – O que indica o N.B. sobre a primeira nota deste exemplo?

¹⁸ Cf. Roth, *Elemente der Stimmführung*, p.72, onde a *ottava* e a *quinta battuta* significam somente tais progressões e são, então, definitivamente proibidas.

Aloysius – Significa que a progressão do uníssono para outra consonância por salto é má em si mesma, assim como a progressão para um uníssono é má em si mesma, conforme expliquei brevemente antes. Desde que este salto, contudo, aparece na parte do *cantus firmus* que não deve ser mudado, ele pode ser tolerado. Seria diferente se não estivesse restringido pelo *cantus firmus*, e a invenção fosse de tua própria escolha. Mas porque puseste um sustenido no décimo primeiro compasso? Isto geralmente não é usado no sistema diatônico.

Josephus – Desejei escrever uma sexta neste ponto, mas quando estudei canto, aprendi que o fá conduz descendentemente e o mi ascendentemente. Desde que a progressão é ascendente de uma sexta para uma terça, usei um sustenido para enfatizar a tendência para subir. Além disto, o fá do décimo primeiro compasso resultaria em uma relação desagradável com o fá sustenido no décimo terceiro compasso.

Aloysius – Tens sido aplicado. Penso que agora cada obstáculo foi removido e podes continuar com os modos restantes, La e Do:

Fig. 22

The musical notation for Fig. 22 consists of two staves: Cpt. (Canto) and C. F. (Cantus Firmus). The C. F. staff has figured bass numbers written below it: 8, 3, 6, 3, 3, 6, 3, 5, 6, 6, 6, 8. The Cpt. staff contains a single melodic line with notes corresponding to these figures.

Fig.22

Fig. 23

The musical notation for Fig. 23 consists of two staves: C. F. (Cantus Firmus) and Cpt. (Canto). The C. F. staff has figured bass numbers written below it: 1, 3, 3, 6, 6, 8, 10, 10, 5, 3, 3, 1. The Cpt. staff contains a single melodic line with notes corresponding to these figures.

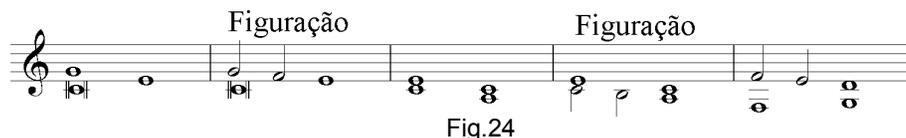
Fig.23

Considerando estes dois últimos exemplos é evidente que sabes o necessário sobre esta espécie do contraponto. Sigamos para a próxima.

Capítulo II

A Segunda Espécie do Contraponto

Aloysius – Antes que eu inicie a explicação desta espécie do contraponto deves saber que neste caso há a implicação de um compasso binário compasso binário consiste de duas partes iguais, a primeira das quais é representada pelo descer da mão, a segunda, pelo subir. O descer da mão é chamado *thesis* em grego, o subir, *arsis*, e penso ser de grande conveniência usar estes dois termos em nossos exercícios.¹⁹ A segunda espécie resulta quando duas mínimas são dispostas contra uma semibreve. A primeira delas esta no *thesis* (tempo forte) e deve sempre ser consonante, a segunda esta no *arsis* (tempo fraco) , e pode ser dissonante se ela progride da nota precedente e para a nota seguinte por grau conjunto. Contudo, se ela progride por salto, ela deve ser consonante. Nesta espécie uma dissonância pode ocorrer apenas por figuração, i.e., pelo preenchimento do espaço entre duas notas que estão a um intervalo de terça, e.g.:



Não faz qualquer diferença se a nota que resulta da figuração é consonante ou dissonante; ela é satisfatória se o espaço entre as duas notas, a um. intervalo de terça, é preenchido.

Josephus – Além disto, devemos seguir o que foi escrito na primeira espécie do contraponto com respeito a movimento e progressão?

Aloysius – Sim, certamente; exceto que nesta espécie o penúltimo compasso deve conter uma quinta, seguida por uma sexta maior, se o *cantus firmus* – ou melodia *choral* – estiver na voz inferior. Se o *cantus firmus* estiver na voz superior, deve então conter uma quinta seguida por uma terça menor. O exemplo tornará isto claro:



Fig. 25

Será de grande ajuda se considerares o final antes que comeces a escrever. Sigamos agora, retomando os mesmos *cantus firmus*.

Josephus – Eu tentarei. Mas espero que sejas paciente se eu cometer erros, tenho ainda muito pouco conhecimento do assunto.

Aloysius – Faça o melhor que podes, eu não me importarei. As correções esclarecerão o que estiver obscuro para ti.

¹⁹ Utilizei os termos “downbeat” e “upbeat”, uma vez que esses termos adquiriram uso musical corrente na língua inglesa. Geralmente, os dois termos gregos são usados ao contrário, *thesis* para *upbeat* e *arsis* para *downbeat* (mesmo Bellermann e Jeppesen). Isto pode ser explicado pelo fato de Fux derivar seus termos do subir e descer do braço, onde usualmente é derivado do subir e descer da voz. (N. E. para a presente versão em português, o tradutor achou mais útil manter a nomenclatura original *thesis* e *arsis*).

Fig. 26

Josephus – Meu receio em cometer erros não foi sem fundamento. Vejo dois sinais de erros, um na primeira nota do nono compasso, e o outro na primeira nota do décimo compasso, e não sei o que está errado em cada caso. Ambas as vezes progredi de uma consonância imperfeita para uma consonância perfeita por movimento contrário.

Aloysius – Argumentas corretamente. Há dois erros do mesmo tipo. Contudo, não poderias saber disto desde eu não tinhas sido alertado a respeito. É fato que o salto de uma terça não evita a sucessão de duas quintas ou duas oitavas. A nota intermediária no *arsis* (tempo fraco) é considerada como apenas existente, desde que devido à sua curta duração e a pequena distância entre as notas ela não pode compensar a tal ponto que o ouvido deixe de perceber as duas quintas ou oitavas sucessivas. Consideremos o exemplo novamente, começando do oitavo compasso.

Fig. 27

Se deixarmos de lado as notas intermediárias que ocorrem no *arsis* (tempo fraco), aqueles compassos ficariam da seguinte forma:

Fig. 28

o mesmo é verdade para as oitavas:

Fig. 29

Seria diferente, se o salto fosse com um intervalo maior; e.g., uma quarta, quinta ou sexta. Em tal caso a distância entre as duas notas faz com que o ouvido esqueça, por assim dizer, a primeira nota no *thesis* (tempo forte) até a próxima nota no *thesis*. Observemos o último exemplo com o salto de quarta invalidando a sucessão de oitavas.

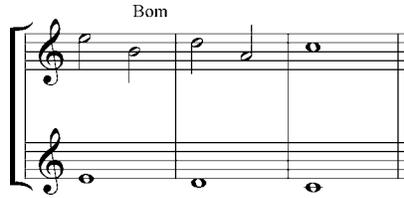


Fig. 30

Foi, também por esta razão, que não marquei como errada a progressão do terceiro para o quarto compasso; considerando que se não levássemos em conta a nota intermediária, a passagem resultaria na seguinte:

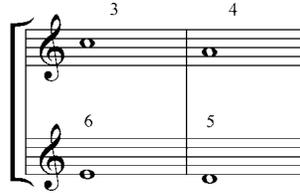


Fig. 31

Esta progressão estaria contra a regra que diz: de uma consonância imperfeita para uma consonância perfeita deve-se proceder em movimento contrário. Contudo, o erro é evitado pelo salto de quarta da seguinte forma:

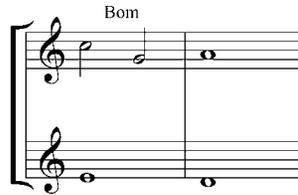


Fig. 32

Agora, corrija o exercício anterior.

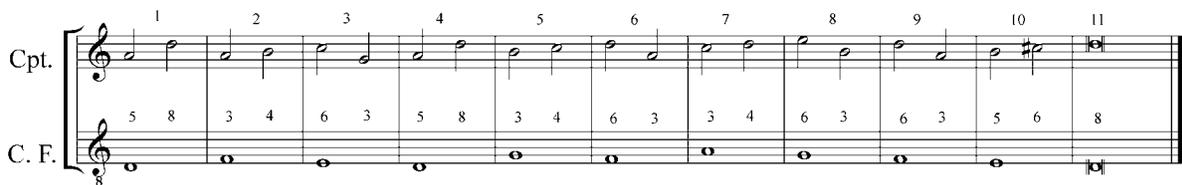


Fig. 33

Aloysius – Vejo que entendestes suficientemente tudo o foi explicado até aqui. Todavia, antes que realizes um exemplo com o contraponto na voz inferior, gostaria de chamar a atenção para alguns processos que serão de grande utilidade para ti. Primeiro, pode-se usar uma pausa de mínima em lugar da primeira nota. Segundo, se as duas partes tiverem sido conduzidas de forma que estejam bem próximas e que não saibamos para onde movimentá-las; e caso não haja possibilidade de usar o movimento contrário, este movimento pode ser efetuado pelo uso do salto de sexta menor (a qual é permitida) ou de uma oitava, como nos exemplos seguintes:

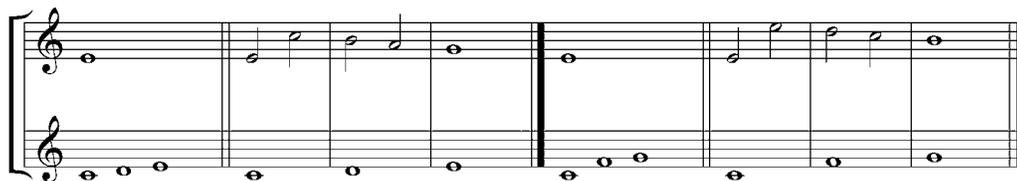


Fig. 34

Continuai, agora, e realizai o mesmo exercício com o contraponto na voz inferior.

Fig. 35 shows a musical exercise with two staves. The top staff is labeled 'C. F.' and the bottom staff is labeled 'Cpt.'. The C. F. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Cpt. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in the Cpt. staff.

Fig.35

Tomai agora todos os *cantus firmus* dados para a primeira espécie do contraponto, e realizai os cinco modos restantes, colocando uma vez o contraponto na voz superior e uma vez na inferior.

Fig. 36 shows a musical exercise with two staves. The top staff is labeled 'Cpt.' and the bottom staff is labeled 'C. F.'. The C. F. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Cpt. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in the Cpt. staff.

Fig. 36

Fig. 37 shows a musical exercise with two staves. The top staff is labeled 'C. F.' and the bottom staff is labeled 'Cpt.'. The C. F. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Cpt. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in the Cpt. staff.

Fig. 37

Josephus – Lembro-me que disseste há pouco que no penúltimo compasso deveria primeiro estar uma quinta, se o contraponto ocorresse na voz inferior nesta espécie. Alias, obviamente, neste modo a quinta, sendo dissonante, não poderia ser usada por causa do contraponto. Conseqüentemente usei uma sexta em vez da quinta.

Aloysius – Estou muito satisfeito em que sejas tão cuidadoso. Continuai, escrevendo o mesmo exercício nos outros modos restantes.

Fig. 38 shows a musical exercise with two staves. The top staff is labeled 'Cpt.' and the bottom staff is labeled 'C. F.'. The C. F. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Cpt. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in the Cpt. staff.

Fig.38

Fig. 39 shows a musical exercise with two staves. The top staff is labeled 'C. F.' and the bottom staff is labeled 'Cpt.'. The C. F. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Cpt. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in the Cpt. staff.

Fig. 39

Fig. 40 shows a musical exercise with two staves. The top staff is labeled 'Cpt.' and the bottom staff is labeled 'C. F.'. The C. F. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Cpt. staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in the Cpt. staff.

Fig. 40

Capítulo III

A Terceira Espécie do Contraponto

Aloysius – A terceira espécie do contraponto consiste de uma composição tendo quatro semínimas contra uma semibreve. Neste caso, antes de tudo, devemos observar que se cinco semínimas são sucessivas ascendente ou descendente, a primeira tem que ser consonante, a segunda pode ser dissonante e a terceira deve ser consonante novamente. A quarta pode ser dissonante se a quinta for consonante, conforme mostra os exemplos.²⁰

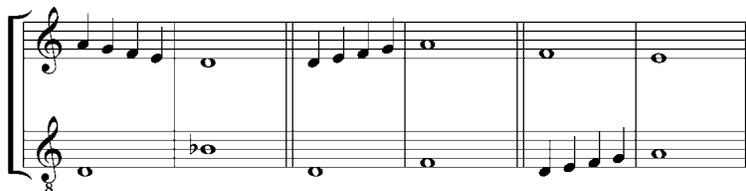


Fig. 47

Isto não é válido se, primeiro, a segunda e a quarta nota são consonantes, no qual caso a terceira nota pode ser dissonante, como nos exemplos seguintes:

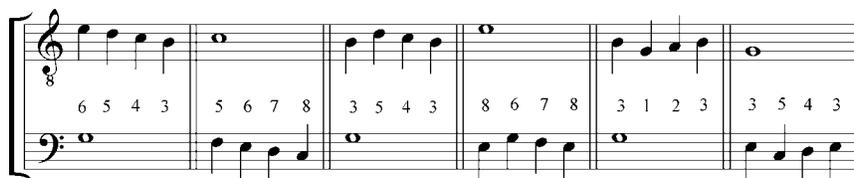


Fig. 48

Aqui, a terceira nota é sempre dissonante, e pode ser descrita como uma figuração ou um preenchimento de um salto de terça. Para ilustrar este processo mais claramente devemos comparar estes exemplos com suas formas originais:



Fig. 49

Podemos, então, observar que a terceira nota, a dissonância, nos exemplos anteriores, nada mais é que uma figuração do salto de terça. Ela preenche o espaço entre a segunda e a terceira nota, o qual espaço pode sempre ser preenchido por uma figuração, i. e., pela utilização de uma nota intermediária.

O segundo caso no qual fugimos à regra geral, é o da escapada, a qual é chamada *cambiata*²¹ pelos italianos. Ela ocorre se procedemos da segunda nota – quando dissonante – para uma nota consonante por salto, conforme os exemplos seguintes:

²⁰ Roth, *Elemente der Stimmfuehrung*, p. 77, cita como a única exceção mencionada em Martini, *Esemplare*, p. xxvi.

²¹ Literalmente: a “nota trocada”. Esta é a primeira menção já feita na literatura musical da *nota cambiata*, desde que tem sido usada nos primeiros idos da polifonia.



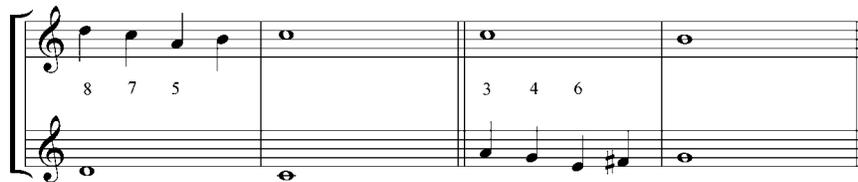


Fig. 50

Rigorosamente falando, o salto de terça da segunda nota para a terceira nota deveria ocorrer da primeira para a terceira nota, neste caso a segunda nota formaria uma sexta consonante.

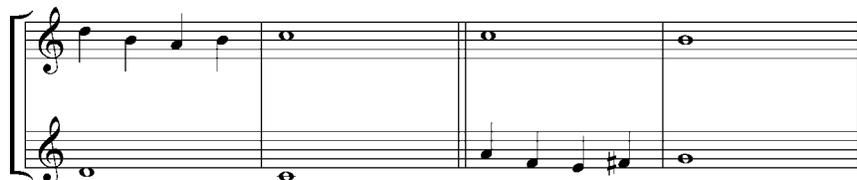


Fig. 51

Se preenchermos o salto da primeira para a segunda nota, resultará a seguinte linha:

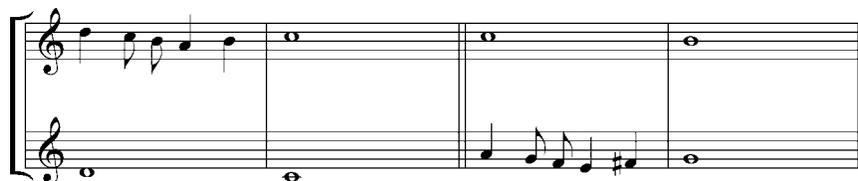


Fig. 52

Desde que nesta espécie as colcheias não devem ainda serem usadas, os velhos mestres aprovaram o primeiro exemplo onde a segunda nota forma uma sétima²² – possivelmente porque é mais fácil para cantar.²³ Finalmente, devo mostrar como o penúltimo compasso deve ser tratado, sendo ele, como sempre, mais difícil que os outros. Se o *cantus firmus* estiver na parte inferior, dá as seguintes possibilidades:

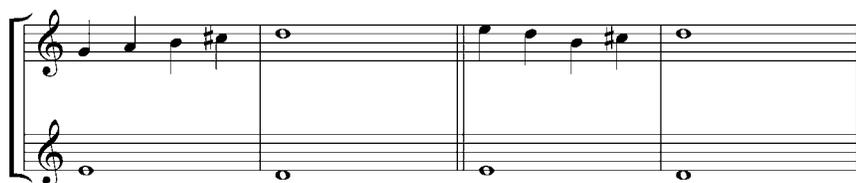


Fig. 53

Se o *cantus firmus* estiver na parte superior, as possibilidades são:

²² Ou quarta, respectivamente – Nota marginal [*Marginal note*] no original.

²³ O salto de uma nota acentuada para uma nota não acentuada era considerada difícil de ser cantada quando se utilizavam notas de valor curto (especialmente na direção ascendente; ver Jeppesen, *Das Sprunggesetz des Palestrinastils bei betonten Viertelnoten*).

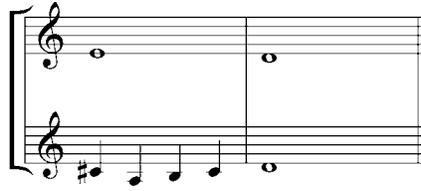


Fig. 54

Se souberes isto e, em adição, tiveres em mente o que foi dito anteriormente a respeito das outras espécies, não terás dificuldade com esta espécie. Todavia desejo lembrar-te no novamente de prestar a máxima atenção aos compassos seguintes; de outra forma, podes as vezes encontrar-te incapaz de seguir adiante. Comeces a trabalhar agora, utilizando cada dos *cantus firmus* usados na primeira lição:²⁴



Fig. 55

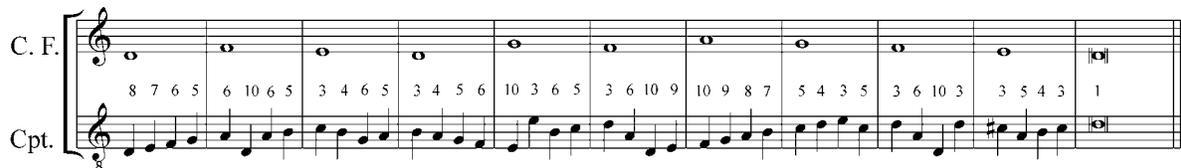


Fig. 56



Fig. 57

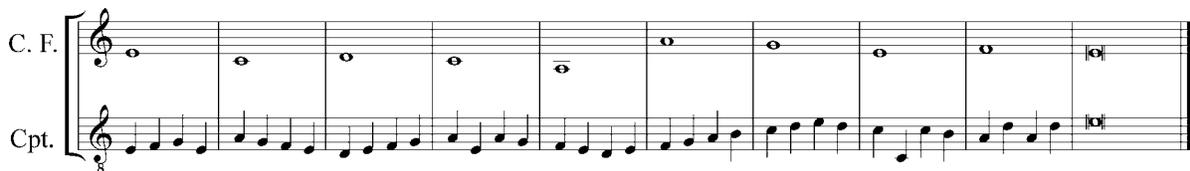


Fig. 58²⁵

²⁴ Aqui, como nas espécies anteriores, é possível usar uma pausa no lugar da primeira nota no contraponto, intensificando, dessa forma, a independência das duas linhas.

²⁵ Para a Fig. 58: A formação de seqüências (a tão chamada monotonia) deve ser evitada o máximo possível. No original a seguinte correção para o último compasso foi adicionada no manuscrito:



Fig. 59 shows two staves of music. The top staff is labeled 'Cpt.' and the bottom staff is labeled 'C. F.'. Both staves are in treble clef. The Cpt. staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a few accidentals (sharps and flats). The C. F. staff contains a bass line with whole notes, mostly on a single pitch, with some lower notes.

Fig. 59

Fig. 60 shows two staves of music. The top staff is labeled 'C. F.' and the bottom staff is labeled 'Cpt.'. Both staves are in treble clef. The C. F. staff contains a melodic line with whole notes, mostly on a single pitch, with some lower notes. The Cpt. staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a few accidentals (sharps and flats).

Fig. 60

Aloysius – Por que usaste bemóis em, alguns lugares? Geralmente eles não aparecem no sistema diatônico com o qual estamos trabalhando agora.

Josephus – Pensei que de outra forma poderiam ocorrer relações desagradáveis por causa do mi contra fá e pareceu-me que estes bemóis não interfeririam com o sistema diatônico desde que são usados inessencialmente, e não funcionalmente.

Aloysius – Trabalhaste muito cuidadosamente. Pela mesma razão os sustenidos tem que ser usados; quando e onde eles devem ser usados, contudo, deve ser cuidadosamente considerado. Pelo último exemplo, parece-me que sabes todo o necessário para essa espécie. Deixarei a ti a realização dos três modos restantes, Sol, Lá e Dó, para que não nos retardemos muito. Sigamos portanto para

Capítulo IV

A Quarta Espécie do Contraponto

Aloysius – Nesta espécie duas semínimas são dispostas contra uma semibreve. Estas mínimas estão sobre uma e a mesma nota e são conectadas por uma ligadura, a primeira das quais esta espécie deve ocorrer na *arsis*, e a segunda no *thesis*. Esta espécie é chamada *ligature* ou *síncopa*, e pode ser consonante ou dissonante. A ligadura consonante resulta quando as duas mínimas, a no *arsis* e a no *thesis* são consonantes tornarão isto claro:

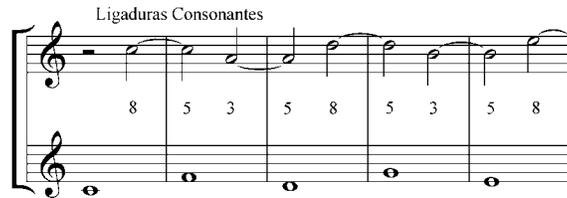


Fig. 61

A ligadura dissonante resulta quando a mínima no *arsis* é consonante (que deve sempre ser o caso), a mínima no *thesis*, contudo, é dissonante, conforme pode ser visto nos seguintes exemplos:

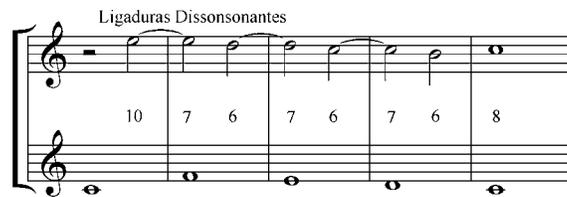


Fig. 62

Desde que as dissonâncias não ocorrem, neste caso, inessencialmente – por figuração – como nos exemplos precedentes, mas funcionalmente, e no *thesis*; e desde que elas não satisfazem por si mesmas, sendo ofensivas ao ouvido, elas devem adquirir suas eufonias da resolução na consonância seguinte. Portanto, algo deve ser dito agora sobre

A RESOLUÇÃO DAS DISSONÂNCIAS

Aloysius – Antes que eu passe a explicar como as dissonâncias devem ser resolvidas, debes saber que as notas ligadas e, por assim dizer, confinadas com grilhões, nada mais são que ritardos das notas seguintes, e por conseguinte precede como se trazida da escravidão para a liberdade. Por isto as dissonâncias devem resolver sempre por grau conjunto descendente para as consonâncias seguintes, como pode ser visto no seguinte exemplo:

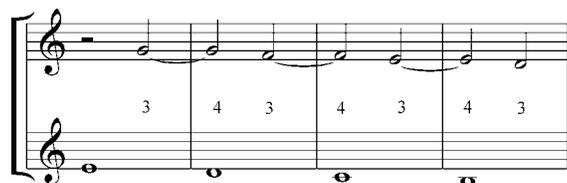


Fig. 63

Esta figura, se o ritardo fosse removido, resultaria em:

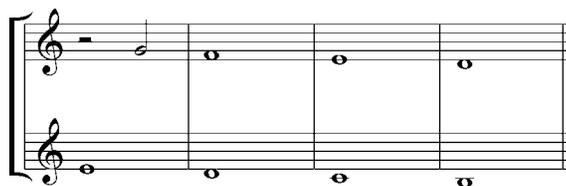


Fig. 64

Podemos então ver que é fácil encontrar a consonância na qual qualquer dissonância deve resolver; isto é, ela deve ser resolvida na consonância que deveria ocorrer no *thesis* do compasso seguinte caso o ritardo fosse omitido. Portanto se o *cantus firmus* estiver na voz inferior, o intervalo de segunda deve ser resolvido no uníssono, o de quarta no de terça, o de sétima no de sexta, e o de nona no de oitava. Por causa disto não é permitido proceder do uníssono para a segunda ou da oitava para a nona quando se usa ligaduras, como é visto nos seguintes exemplos:

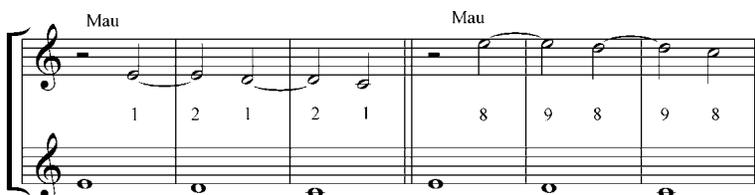


Fig. 65

Porque se os ritardos forem removidos resultaria em uma sucessão imediata de dois uníssonos no primeiro caso, e uma sucessão imediata de duas oitavas no segundo.²⁶

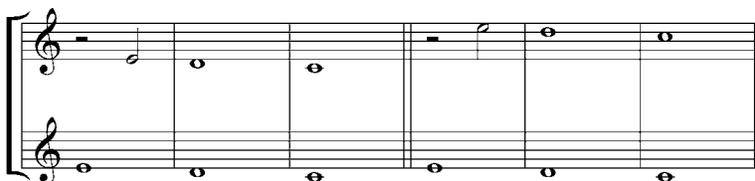


Fig. 66

Seria diferente se fossemos da terça para a segunda ou da décima para a nona:

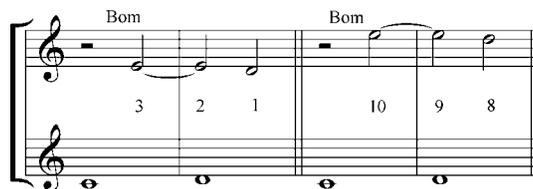


Fig. 67

Estas passagens estão corretas porque elas soam bem se os ritardos ou ligaduras forem removidos:

²⁶ No caso das quintas, no entanto, o retardo pode suavizar o efeito de movimento paralelo. Sucessões de quintas podem, então, serem usadas com sincopações.

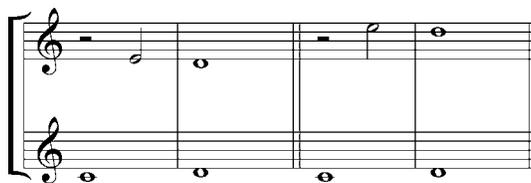


Fig. 68

Agora que foi visto que dissonâncias podem ser usadas e como elas devem ser resolvidas no caso do *cantus firmus* estar na voz inferior, é necessário explicar que dissonâncias podem ser usadas se o *cantus firmus* estiver na voz superior, e como elas devem ser resolvidas. Gostaria de dizer, portanto, que podemos usar aqui a segunda resolvendo para a terça, a quarta resolvendo para a quinta, e a nona resolvendo para a décima, e.g.:

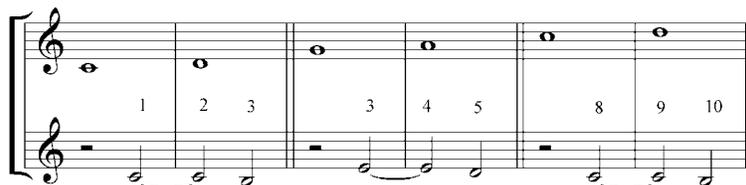


Fig. 69

Josephus – Por que omitiste a sétima? Não seria possível usá-la se o *cantus firmus* estiver na voz superior? Por favor, não te ofendas com a minha pergunta.

Aloysius – Omiti a sétima intencionalmente. Contudo dificilmente existe alguma razão a ser dada exceto o modelo dos grandes mestres, para os quais devemos sempre prestar a máxima atenção em nosso trabalho. Não existe um entre eles que tenha usado a sétima resolvendo desta forma para a oitava:

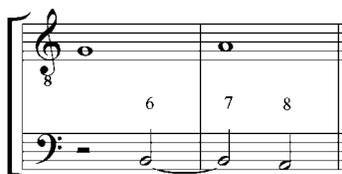


Fig. 70

Poderíamos dizer, talvez, que esta resolução da sétima não é boa porque ela progride para uma consonância perfeita, a oitava, da qual ela adquire muito pouca eufonia. Porém nos mesmos grandes mestres encontramos freqüentemente a segunda, a inversão da sétima, resolvendo para o unísono, do qual como a mais perfeita de todas as consonâncias, uma dissonância pode obter muito menos eufonia. Parece-me que neste caso devemos seguir a prática dos grandes mestres. Consideremos o exemplo da sétima invertida para a segunda e resolvendo para o unísono.

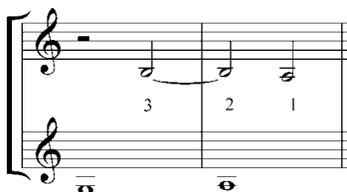


Fig. 71

Josephus – Antes que eu comece os exercícios posso perguntar, caso não te importes, se o ritardo ou ligadura na dissonância pode também ser usado ascendente? Parece-me que os exemplos seguintes lidam com o assunto:

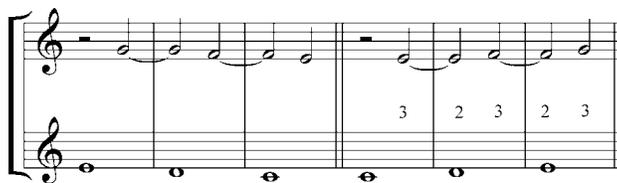


Fig. 72

Aloysius – Levantaste um problema que é mais difícil de desatar que o nó górdio. Falarei disto mais tarde porque, estando no limiar da arte não o compreenderias plenamente no momento. Embora pareça ser indiferente se uma série de terças suba ou desça, mesmo que removas o ritardo, alguma distinção ainda permanece. Isto, conforme eu disse, será explicado de alguma forma separadamente.²⁷ Por ora, como teu professor, aconselho-te a resolver todas as dissonâncias descendentemente para a próxima consonância. De resto, nesta espécie uma sétima resolvendo em uma sexta deve aparecer no penúltimo compasso caso o *cantus firmus* esteja na voz inferior. Se o *cantus firmus* estiver na voz superior devemos concluir com uma segunda resolvendo em uma terça finalmente progredindo para o uníssono.

Josephus – Deve haver uma ligadura em cada compasso.

Aloysius – Em geral, sim, onde quer que seja possível. Contudo, ocasionalmente estaremos diante de um compasso onde nenhuma ligadura pode ser introduzida. Em tal caso devemos escrever mínimas ordinárias até que haja uma oportunidade para usar a sincopa novamente. Começai então com as ligaduras:

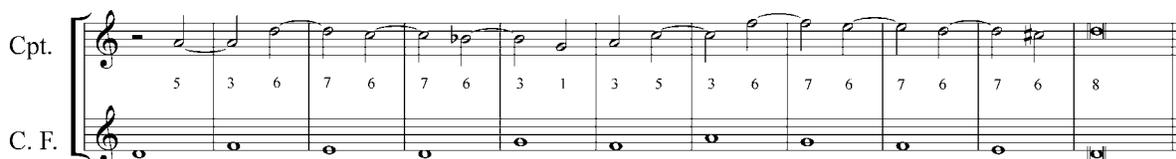


Fig. 73

Aloysius – Correto. Mas, porque omitiste a ligadura no quinto compasso? Poderias ter usado uma caso tivesses escrito uma quinta após a terça. Esta seria a primeira nota da ligadura; então, permanecendo na mesma linha, terias uma sexta no *thesis* do compasso seguinte como a segunda nota da ligadura. Eu disse que não devemos perder qualquer ocasião para usar uma sincopa.

Josephus – Sim. Mas assim o fiz intencionalmente, para evitar uma má repetição. Eu tinha usado as mesmas ligaduras imediatamente antes no terceiro e no quarto compasso.

Aloysius – Isto é muito atento e cuidadoso, porque devemos considerar igualmente a facilidade de cantar e a exatidão da progressão. Agora vás em frente.

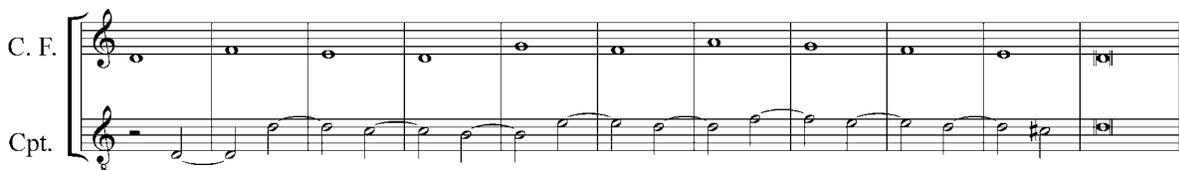


Fig. 74²⁸

²⁷ A melhor e mais simples explicação para isso é a lei natural da gravidade; ver Roth, *Elemente der Stimmfuehrung*, p.84.

²⁸ Para a Fig. 74: Uma dependência do contraponto sobre o *cantus firmus*, como aparece nesse exemplo, geralmente deve ser evitado; ver Roth, *Elemente der Stimmfuehrung*, p. 104.

Fig. 75²⁹

Fig. 76

Fig. 77

Fig. 78

Aloysius – Estes exemplos podem ser suficientes no momento. Entretanto desde que as ligaduras contribuem para um efeito particularmente belo na música, aconselho-te a trabalhar da mesma forma não somente os três *cantus firmus* restantes, mas também de refazer os outros nesta mesma espécie, para que adquiras o máximo de experiência que possas – quase nunca terás o bastante.

A respeito da próxima espécie gostaria de dizer antecipadamente que as ligaduras discutidas até aqui podem também ser usadas de outra forma, onde a forma original é dificilmente modificada, resultando, entretanto, em um movimento vivificador, e.g.:

Fig. 79

Podemos ver claramente que o primeiro e o terceiro exemplos representam a forma original, as seguintes onde *idem* é adicionado são variantes utilizadas no interesse da linha melódica ou do movimento. As ligaduras podem também ser interrompidas da seguinte forma:

²⁹ Para a Fig. 75, segundo compasso, e Fig. 77, décimo compasso: Aqui a sucessão de consonâncias perfeitas deve ser considerada mais indulgentemente do que na Fig. 65.



Fig. 80

Alem disto, duas colcheias podem ser usadas ocasionalmente na próxima espécie; isto é, no segundo e no quarto tempos do compasso – nunca no primeiro e no terceiro.



Fig. 81

Se compreendes isto, vamos adiante para:

Capítulo V

A Quinta Espécie do Contraponto

Aloysius – Esta espécie é chamada contraponto florido. Assim como um jardim é cheio de flores esta espécie do contraponto deve ser cheia de excelências de todos os tipos, uma linha melódica plástica, vivacidade de movimento, e beleza e variedade de forma. Assim como usamos todas as outras operações da aritmética – o contar, a adição, a multiplicação, e a subtração – na divisão, esta espécie nada mais é que uma recapitulação e combinação de todas as precedentes. Nada há de novo que deva ser explicado, exceto que devemos ter o máximo cuidado em escrever uma linha melódica cantável – uma preocupação que rogo tê-la sempre em mente.

Josephus – Farei o melhor que posso, mas hesito em tomar a caneta, não tendo qualquer exemplo diante de mim.

Aloysius – Sejas otimista, fornecer-te-ei primeiro exemplo:

Fig. 82

Fig. 83

Segundo estes modelos podes realizar os contrapontos nos *cantus firmus* restantes.

Fig. 84

Fig. 85

Aloysius – Trabalhaste muito diligentemente e o que me agrada particularmente é que, não somente estiveste atento para escrever uma boa linha melódica, mas também que, ao aproximar-se o *thesis*, fizeste uso do movimento oblíquo – ou sincopas – na maioria dos casos. Gostaria de especialmente recomendar-te este expediente, desde que ele embeleza grandemente o contraponto.

Josephus – Estou muito contente em ver que não estás no todo insatisfeito com meus esforços, e estou certo que com tal encorajamento eu deverei logo conseguir uma boa colheita. Deverei realizar os modos restantes em tua presença, ou por mim próprio?

Aloysius – Considerando que esta espécie é mais valiosa do que eu possa afirmar, desejaria que realizasses estes três modos em minha presença. Em geral, desejo solicitar-te a trabalhar esta espécie constantemente e com especial cuidado, mais que todas as outras.³⁰

Josephus – Seguirei teu conselho como lei.

Fig. 86

Fig. 87

Fig. 88

Josephus – O.que significa o N.B. no quinto compasso da voz, no último exemplo?

Aloysius – Não deixe isto perturbar-te, considerando que não foste informado a respeito. Mas, deixe-me dizer-te agora, não como uma regra mas como conselho: desde que a linha melódica parece retardar-se se duas semínimas são usadas no início do compasso sem uma ligadura e seguindo imediatamente, seria melhor – se desejarmos escrever duas semínimas no início do compasso – conectá-las por uma ligadura com as notas seguintes, ou fazer com que estas duas semínimas sigam em frente utilizando algumas semínimas adicionais como mostra o exemplo.

³⁰ Ver Jeppesen, *Counterpoint*, p. xv.

