

CONTRAPONTO MODAL E TONAL

De Josquin a Strawinsky

Harold Owen

OWEN, Harold. Modal and Tonal Counterpoint: from Josquin to Strawinsky. Nova Iorque: Schirmer, 1992.

Harold Owen é professor da Escola de Música da Universidade de Oregon.

Traduzido por Hugo L. Ribeiro

Última versão de 6 de janeiro de 2015

Os exemplos foram gentilmente cedidos pelo autor. Atualmente eu não tenho intenção de publicar esse livro em português. Pretendo deixá-lo para livre acesso a toda a comunidade da internet. Como é uma tradução livre, peço que, no caso de citações, utilize o livro e a paginação original. Se gostou do livro, compre o original.

PRIMEIRA PARTE

Conceitos Introdutórios

CAPÍTULO 1

A NATUREZA DA MÚSICA POLIFÔNICA

Termos e conceitos gerais

A música polifônica existe desde a Idade Média, e é uma parte importante da música de nosso século, mas, ainda assim, polifonia não é um termo fácil de se definir. Uma tradução literal de “polifonia” seria “muitos sons”, mas uma boa definição deve ir muito além dessa simples descrição. Músicos concordarão que polifonia é um tipo de textura musical, mas isso é só o começo.

Considere essa pequena composição sobre o “Amen” mostrada no Ex.1-1¹. Se possível, cante-a ou toque-a na sala.

Ex.1-1

A - - - men, a - - - men, a - - - - - men.

A - - - men, a - - - - - men, a - - - - - - - - - - - men.

A - - - - - men, a - - - - - - - - - - - men.

Este é, obviamente, um exemplo de polifonia. Mas, porquê? Antes que nos aventuremos no estudo do contraponto, nós precisaremos considerar alguns termos básicos e os conceitos que eles representam. As perguntas a seguir devem ser usadas como base para uma discussão em classe, depois da qual vocês deverá tentar formular sua própria definição para cada um desses ítems.

Questões para Discussão

- 1 O que é polifonia? Quantas partes ela envolve? Pode existir tantas quanto quarenta? Poucas como duas, ou mesmo uma? O que as partes compartilham e como elas mantêm sua independência?
- 2 O que é contraponto? É uma textura? É uma técnica? É o nome de um estudo formal? É parte da música em questão? O que ele tem a ver com polifonia?

¹Exemplos neste livro que não são identificados pelo título e compositor foram compostos pelo autor

- 3 O que é homofonia? Como ela difere da polifonia? Como você compararia uma textura de um coral de Bach tal como “Jesu, meine Freude” com aquela de um hino como “Amazing Grace”?
- 4 O que é simultaneidade? É polifônico? É contrapontístico?
- 5 O que cria unidade numa obra de música contrapontística?
- 6 O que cria diversidade numa obra de música contrapontística?
- 7 O que é imitação? O que é um cânone? O que é um *round*?
- 8 “Um *round* é um tipo especial de cânone; um cânone é um tipo especial de imitação; uma imitação é um tipo especial de contraponto.” Essa afirmação está correta? Quais as suas implicações?

Observações

Polifonia e Contraponto

Sua definição de *polifonia* deve incluir diversos ingredientes: (a) música na qual existe ao menos duas partes distinguíveis de mais ou menos igual importância; (b) as partes mantêm uma identidade melódica; (c) elas mantêm independência de movimento tanto melódico quanto rítmico; (d) elas compartilham um mesmo contexto métrico e harmônico; (e) elas frequentemente compartilham idéias motivicas; e (f) eles se complementam, criando um todo unificado.

A palavra *Contraponto* vem da frase em Latim “*punctum contra punctum*” que significa “nota contra nota”. Músicos utilizam essa palavra de diversas formas. Ela é o nome de um estudo formal – a técnica de composição polifônica. “O Contraponto” também pode se referir à teia da textura musical de uma peça. Contraponto pode ser sinônimo de polifonia, uma vez que uma música contrapontística é polifônica, e vice versa.

Homofonia e Simultaneidade

Apesar de que um hino como “Amazing Grace” geralmente aparece num acompanhamento a quatro partes, existe pouca identidade melódica nas partes do contralto, tenor e do baixo, e existe pouca, se é que existe, independência de movimento rítmico. A melodia da parte do soprano é de principal importância. Este é um claro exemplo de *homofonia*.

Imagine este cenário: Você está em pé no corredor do lado de fora de duas salas de prática com suas portas abertas. Em uma delas uma soprano está praticando escalas. Na outra, um saxofonista está tocando jazz. O que você está ouvindo seria um exemplo de *simultaneidade*. Isso poderia ser considerado um tipo especial de “textura polifônica”, mas não seria pensado como um contraponto. Compositores deste século e do século XX, tais como Charles Ives, utilizaram com muita propriedade este tipo de textura.

Imitação, Cânone; *Round*

Quando as partes de uma peça polifônica compartilham idéias, diz-se que estão em *imitação*. Se a imitação é exata e continua por toda a peça, a peça é chamada de *cânone*. Uma porção da peça é descrita como *canônica* se a imitação persiste por toda a seção. Ao descrever pontos de imitação, existem duas medidas cruciais a se considerar: (a) a distância entre a melodia inicial e a que segue; e (b) a distância *intervalar* entre a primeira nota da melodia inicial e a da que a segue. Cântones do século XVI frequentemente usam intervalos de uma quarta perfeita ou de uma quinta perfeita, assim como de oitavas e de uníssonos. Um *cânone charada* [*puzzle canon*], é aquele que o compositor dá somente o *dux*, ou voz principal, e fica a cargo do executante descobrir o tempo correto e distância intervalar do *comes*, ou voz secundária (ou vozes quando o cânone é escrito para três ou quatro partes). Diversos cântones charada estão inclusos nos exercícios.

Um *round* é um tipo familiar de cânone no qual a distância entre a entrada das vozes é de uma frase completa, e a distância intervalar é de uníssono (ou uma oitava, quando homens e mulheres cantam juntos). *Rounds* são cíclicos: assim que cada voz atinge o final, ela reinicia novamente. Um *round* geralmente é cantado tantas vezes quantas vozes existirem.

Exemplos

Aplique suas definições para cada um desses excertos no Ex.1-2. Quais deles são inquestionavelmente polifônicos? Quais deles são inquestionavelmente homofônicos? Qual exibe uma textura híbrida? ALgum deles se qualifica como um cânone? Quais são imitativos? (Nota: estes exemplos estão identificados no Appendix A).

Be - ne di - ctus qui ve - nit in no - mine Do -

Be - ne di - ctus qui ve - - - -

Be - - - ne di - ctus qui ve - nit in

6

mi - ni, Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex -

nit in no - mi - ne Do - - - mi - - - ni, Ho - san - na in ex -

no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na

11

cel - sis. Ho - san - na, Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

cel - sis. Ho - san - na, in ex - cel - sis, in ex - cel - - - sis.

in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - - - sis,

Ex. 1-2b

Largo

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 1-4) is marked *ff* and includes a *riten.* marking at the end. The second system (measures 5-8) is marked *p* and includes a *riten.* marking at the end. The third system (measures 9-12) is marked *pp* and includes *a tempo* and *cresc.* markings. The score features complex polyphonic textures with multiple voices in both hands, often using ledger lines and slurs to indicate phrasing. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is common time (C).

Ex. 1-2c

faster (half spoken) *recite...following the piano*

by a cow-horse falling, while run-ning af - ter stock; 'Twas on the spring round-up, A

faster
f (octs. ad lib.)

4 (hold back) *fast*
ff

place where death men mock, He went for - ward one morn - ing on a

(hold back here) *fast*
ff (Whoopie ti yi yo, git a-long lit - tle do - gies,

6 *faster (half spoken)*

cir - cle through the hills, He was gay and full of glee, and

Whoopie ti yi yo, etc.) 8-
3

(etc.)

Ex. 1-2d

Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass

Glo - ri - a sei dir ge - sun - - - gen
 Von zwölf Per - len und die Pfor - - - ten,

6

mit an Men - schen und eng sind - li - schen Zun - gen,
 an dei - ner Stadt sind wir Kon - sor - ten,

12

mit der Har - fen gel und hoch mit um Zim - beln schon.
 der En - gel hoch um dei - ner Thron.

Ex. 1-2f Para informações sobre direitos autorais ver o Apêndice A.

Gay (♩ = ca. 200)

The musical score is written for piano in 5/8 time, marked *mf*. It consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a *mf* dynamic marking. The second system starts at measure 5, the third at measure 10, and the fourth at measure 14. The piece concludes with the word *etc.* at the end of the fourth system.

Ex. 1-2g

Sop. I
O — wie sanft die Quel - le sich durch die Wie - se win - -

Sop. II
O — wie sanft die Quel - le sich durch die

Alto I
O — wie sanft die Quel - le sich durch die Wie - se win - - det!

Alto II
O — wie sanft die Quel - le sich durch die Wie - se

8

det! O wie schön, o wie schön, wenn Lie - be sich zu der Lie - be

Wie - se win - - det! O wie schön, o wie schön, wenn Lie - be

O wie schön, o wie schön, wenn Lie - be sich zu der Lie - be fin

win - - det! O wie schön, o wie schön, wenn Lie - be sich zu der

17

fin - - - det! O wie sanft, o — wie sanft die

sich zu der Lie - be fin - - - det! O wie sanft,

- - - det! O wie sanft, o — wie sanft die Quel - le

Lie - be fin - - - det! O wie sanft, o — wie

Exercícios

Exercício 1-1 Compare sua definição de polifonia, homofonia, contraponto, imitação, cânone e *round* com aqueles dados em dicionários de música tradicionais (ver “Leituras” no final do capítulo) e o Glossário.

Exercício 1-2 Liste diversas composições as quais você consideraria ser: (a) puramente polifônica; (b) puramente homofônica; (c) híbrida em textura.

Exercício 1-3 Encontre um exemplo de polifonia a três ou quatro partes que praticamente não demonstre imitação.

***Exercício 1-4** Encontre um exemplo de (a) cânone a quatro partes no qual cada parte inicie numa altura diferente; e (b) um cânone duplo (no qual duas partes diferentes são “respondidas” em cânone pelas duas outras partes)².

***Exercício 1-5** Encontre uma peça de música polifônica escrita para instrumento de corda solo.

***Exercício 1-6** Classifique do Ex. 1-2a ao 1-2g de acordo com: (a) período estilístico; e (b) data aproximada da composição. Identifique quantas puder por título e compositor.

Fontes para estudo futuro

NOTA: As fontes listadas no final de cada capítulo inclui somente o último nome do autor e ocasionalmente o título. Consulte a bibliografia para detalhes completos.

Partituras:

Antologias como as que seguem contém música variadas em termos de texturas, gêneros e períodos históricos.

Berry and Chudacoff: *Eighteenth-Century Imitative Counterpoint: Music for Analysis*

Brandt: *The Comprehensive Study of Music*; quatro volumes

Burkhart: *Anthology for Music Analysis*

Hardy and Fish: *Music Literature*; dois volumes

Harvard Anthology of Music; dois volumes

Palisca: *Norton Anthology of Western Music*; dois volumes

Turek: *Analytical Anthology of Music*

Wennestrom: *Anthology of Music Structure and Style*

Wennestrom: *Anthology of Twentieth-Century Music*

Leituras:

Dicionários e enciclopédias de música tais como as que seguem devem ser consultadas em relação à suas definições de polifonia, contraponto, homofonia, simultaneidade, imitação, cânone e *round*.

²Exercícios marcados por um asterisco são problemas avançados direcionados para estudantes de composição e pós-graduandos em outros campos musicais.

The New College Encyclopedia of Music

The New Grove Concise Encyclopedia of Music

The New Grove Dictionary of Music and Musicians

The New Harvard Dictionary of Music

CAPÍTULO 2

POLIFONIA E ESTILO

Uma comparação de exemplos do século quatorze ao século vinte

Apesar da evolução do estilo através das eras, a técnica contrapostística mudou pouco desde o Séc. XIV. Neste capítulo nós examinaremos algumas diferenças técnicas que existem entre peças contrapontísticas do Séc. XIV ao Séc. XX.

Examine esses cinco exemplos de contraponto a duas partes (Ex. 2-1a-e), e em seguida discuta-os em classe usando as questões abaixo como um guia

Ex. 2-1a. Ballata: "Angelica biltà" by Francesco Landini (1325-1397)

Superius



1, 5. An - ge - li - ca bil - tà ve - nu - t'è in ter -
4. Ma non cre - do, con pa - ce tan - ta guer -

Tenor



8

Fine


- - ra, 2. Dun - que cia - scun c'a - ma ve -
- - ra. 3. Ven - g'a ve - der cos - tei ch'è



16

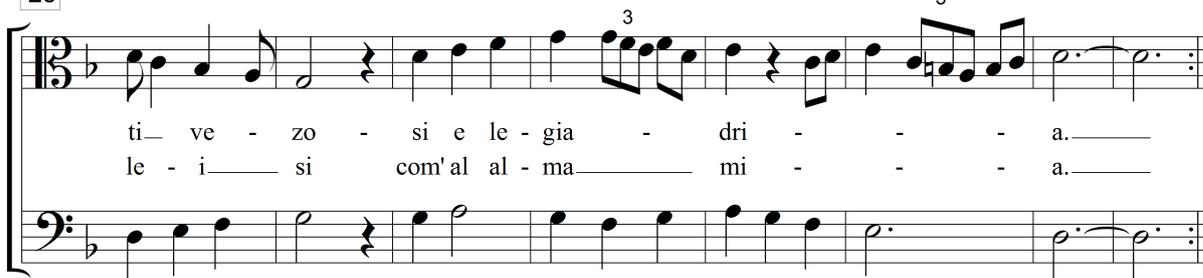


der bel - lez - - - za, Vir - tù, at -
sol va ghez - - - za. A - rà di



D. C. al Fine

23



ti - ve - zo - si e le - gia - dri - - - a.
le - i si com' al al - ma mi - - - a.



Ex. 2-1b Benedictus from *Missa ad imitationem moduli I ager* by Orlando di Lasso (1532-1594)

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne, in no - mi - ne. in no - mi - ne Do - mi - ni.

6

11

16

Ex. 2-1c Invention No. 4 in D minor by J. S. Bach (1685-1750)

The image displays the first 13 measures of Invention No. 4 in D minor by J.S. Bach. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (Bb). The piece begins with a treble clef and a bass clef, both with a 3/4 time signature. The first six measures show the initial development of the piece, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand providing a steady accompaniment. Measure 7 is marked with a box containing the number 7. The right hand continues with a series of eighth notes, while the left hand plays a steady accompaniment. Measure 13 is marked with a box containing the number 13. The right hand plays a series of eighth notes, followed by a trill (tr) and a quarter note. The left hand continues with a steady accompaniment. The piece ends with the word "etc." written below the final note of the right hand.

Ex. 2-1d Opening of the Fugue from *Prelude, Chorale, and Fugue* by César Franck (1822-1890)

The image displays a musical score for the opening of the Fugue from *Prelude, Chorale, and Fugue* by César Franck. The score is written for piano and is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is divided into three systems, each with a measure number in a box at the beginning.

The first system (measures 1-5) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The dynamic gradually decreases to mezzo-forte (*mf*) by measure 5, with a *dim.* marking above the staff.

The second system (measures 6-9) continues the melodic development in the right hand and the accompaniment in the left hand. The dynamics remain at *mf*.

The third system (measures 10-13) shows the right hand playing a descending melodic line. The dynamic is marked *dim.* above the staff, and it reaches a piano (*p*) dynamic by measure 13.

Ex. 2-1e "Chromatic Invention" from *Mikrokosmos*, Book III by Béla Bartók (1881-1945)

Lento

Musical score for "Chromatic Invention" from *Mikrokosmos*, Book III by Béla Bartók. The score is in 4/4 time and consists of five systems of piano and bass staves. The tempo is marked "Lento".

Dynamics and performance instructions include:

- p* *espr.* (measures 1-3)
- p* (measures 4-6)
- mp* (measures 4-6)
- mf* (measures 4-6)
- mf* (measures 7-9)
- dim.* (measures 7-9)
- p* (measures 10-13)
- più p* (measures 10-13)
- pp* (measures 14-16)
- rallentando* (measures 14-16)
- smorzando* (measures 14-16)

Measure numbers 4, 7, 10, and 14 are indicated in boxes.

Questões para Discussão

- 1 Todos os exemplos são polifônicos? Todos cabem na definição de polifonia que você desenvolveu no último capítulo? Quais qualidades todos os exemplos têm em comum (além de serem escritos a duas partes)?
- 2 Como você descreveria as melodias? O quanto do movimento melódico em cada exemplo é em grau conjunto comparado aos saltos (grau disjunto)? Seria a melodia tonal ou cromática, modal, tonal ou vaga em relação à tonalidade¹? Como os exemplos se relacionam em termos de alcance melódico e tessitura?
- 3 Como os exemplos podem ser comparados em relação ao pulso e ao ritmo? Será que o ritmo transmite uma sensação forte de pulso ou métrica regular? Qual a extensão dos diferentes valores rítmicos? Será que o movimento rítmico entre as partes é principalmente na relação de 1:1 mais do que 2:1?
- 4 Como as partes se movem em relação uma com a outra? Às vezes se movem em paralelo, algumas vezes na mesma direção, algumas vezes em direções opostas, outras vezes uma parte se move e outra permanece estacionária. Como você classifica a frequência de cada tipo de movimento: paralelo, similar, contrário e oblíquo?
- 5 Quais são os intervalos favorecidos em cada exemplo? Com que frequência os intervalos de uníssono perfeito, quintas justas, oitavas justas, terças maiores e menores, e sextas maiores e menores são formados entre as partes? Esses intervalos são tradicionalmente considerados consonâncias. Com que frequência você encontra segundas, sétimas, quartas justas, trítonos e qualquer outro tipo de intervalo aumentado ou diminuto? Esses são considerados dissonâncias. Quais intervalos aparecem mais frequentemente? Estime a frequência de consonâncias em relação às dissonâncias em relação a cada exemplo.
- 6 Quais intervalos aparecem quando duas notas iniciam ao mesmo tempo? Quando duas notas soam juntas, o intervalo tem um impacto mais forte do que o intervalo resultante quando uma nota se move enquanto outra permanece estacionária. Como os exemplos se relacionam em termos desses “intervalos fortes”?
- 7 Como esses exemplos diferem um do outro? As respostas para as Questões 1 a 6 deverão dar pistas de como responder essa importante questão.

Observações

Textura; Características Melódicas; Tonalidade

Uma boa definição das palavras “polifonia”, “polifônico” e “contrapontístico” deveria ser utilizada com sucesso a todos os exemplos. Eles têm os ingredientes necessários: as partes melódicas mantêm independência de movimento uma em relação à outra, no que diz respeito tanto às notas quanto ao ritmo; elas compartilham o mesmo contexto métrico e tonal; e elas complementam uma à outra.

¹Modal, tonal, or vague in tonal focus?

Os exemplos exibem mais diversidade em suas características melódicas do que em seus aspectos rítmicos. Movimento em grau conjunto predomina, mas semitons consecutivos e saltos de trítone somente aparecem nas duas últimas. Os primeiros exemplos são diatônicos, enquanto os últimos são mais cromáticos. Apesar da *música ficta* (notas que são tradicionalmente alteradas durante a execução, mas não são indicadas pelo compositor), os exemplos de Landini e Lasso exibem tendências modais. O exemplo de Bach é fortemente tonal. Tonalismo no exemplo de Franck é forte somente nos momentos cadenciais; o uso frequente do cromatismo tende a obscurecer a tonalidade entre as cadências. O exemplo de Bartók não tem, absolutamente, um único centro tonal distinguível.

Ritmo e pulso métrico; Tipos de movimento

Todos os exemplos parecem distribuir o movimento rítmico entre as partes, e nenhum tem uma grande variedade de figuras rítmicas. Uma forte sensação de pulso métrico ocorre somente nos Ex. 2-1c e 2-1d. Os tamanhos de frases desiguais e a sobreposição tendem a “obscurecer” as barras de compasso no Ex. 2-1e. Os Exemplos 2-1c ao 2-1e exibem um movimento rítmico na razão de 2:1 e 1:1 mais consistentemente do que os demais exemplos, os quais contém uma maior variedade de relações.

Movimento oblíquo excede muito o uso de movimento contrário, similar e paralelo em todos os exemplos. Isto é verdadeiro para toda a polifonia desde o Século XII.

Intervalos; consonância e dissonância

Consonância e dissonância têm sido as principais preocupações dos compositores e teóricos desde o início da música polifônica. Ambas são essenciais em todo tipo de música. É lamentável que teóricos antigos tenham descrito consonâncias em termos de “pureza”, “suavidade”, “perfeição”, e outros atributos positivos enquanto caracterizavam a dissonância como “impura”, “discordante”, e “desagradável”. Talvez seja mais útil para nós considerarmos intervalos em um continuum do uníssono, representando o mais alto grau de consonância, com a segunda menor e trítone, representando os mais altos graus de dissonância. As “consonâncias perfeitas” poderiam ser descritas como “passiva”, “estável” ou “desprovida de tensão”, enquanto as mais fortes dissonâncias seriam “ativa”, “menos estável”, e “mais elevada em tensão”. Para alguns ouvidos a sétima menor e a quarta justa soam consonante, enquanto que para outros ouvidos estes intervalos parecem dissonantes. Para nossos propósitos, no entanto, é necessário classificar os intervalos da forma tradicional: consonâncias são uníssono perfeito, oitava justa, quinta justa, terça maior, terça menor, sexta maior, sexta menor, e seus equivalentes compostos (décima segunda justa, décima maior, décima menor, décima terceira maior, décima terceira menor, etc.); dissonâncias são sétima maior, sétima menor, segunda maior, segunda menor, trítone, todos os intervalos aumentados ou diminutos, e os seus equivalentes compostos; a quarta justa geralmente é considerada uma dissonância na música a duas partes.

Você vai perceber que terças e sextas são os intervalos favorecidos em todos os exemplos, com exceção do último. Oitavas, quintas, e uníssonos também estão no topo da lista para os três primeiros exemplos. A proporção de consonância para dissonância nos exemplos de Landini e Lasso é bastante grande. A proporção é menor para os exemplos de Bach e Franck, e é o inverso no de Bartók.

Quando duas notas começam juntas no Ex. 2-1b, intervalos consonantes são utilizados de forma consistente. Isto é verdadeiro no Ex. 2-1a, mas em um grau um pouco menor, e a quinta justa é usada com mais frequência. No Ex. 2-1c, consonâncias aparecem quando duas notas começam juntas a maior parte do tempo, mas em várias ocasiões a parte com movimento mais rápido cria uma dissonância com uma nota de passagem acentuada. No exemplo de Franck, muitos dos “intervalos fortes” são dissonâncias causadas por apojeturas, notas de passagem acentuadas, e harmonias de sétima diminuta implícitas. No exemplo de Bartók, o movimento melódico é tão forte, que os intervalos entre as partes pode ser qualquer intervalo (com a possível exceção do uníssono e oitava).

Características específicas

Os cinco exemplos parecem diferir mais em seu tratamento da consonância e dissonância, e no papel da tonalidade e da harmonia. Nos Séculos XIV, XV e XVI, consonâncias superam dissonâncias em uma proporção de cerca de 3:1, e a harmonia é o resultado da condução de vozes. Na época Barroca a harmonia começou a ditar a condução de vozes, o que poderia agora dar mais vez à dissonância. Até o final da era Romântica, a harmonia cromática tinha começado a obscurecer a tonalidade, e o contraponto tornou-se cada vez mais livre no uso de dissonâncias mais fortes. Pelos idos de 1920, a dissonância havia se “emancipado” nas mãos de Bartók, Stravinsky e Schoenberg e seus contemporâneos. A condução de voz já não estava mais vinculada pelas restrições da harmonia tonal.

Exercícios

Exercício 2-1 Encontre um exemplo de um moteto a duas partes do Séc. XVI e analise-o de forma a determinar a proporção aproximada entre consonância e dissonância. Faça o mesmo para uma peça contrapontística a duas partes do Séc. XVIII. Discuta brevemente seus achados.

Exercício 2-2 Explique como Ex. 1-2g é construído. Que tipo de peça ela é?

Exercício 2-3 Faça um diagrama da Invenção Cromática de Bartók (Ex. 1-2e) mostrando como a imitação é utilizada.

Exercício 2-4 Tabela 2-1 tem a intenção de ser uma generalização grossiera. Preencha as informações que faltam. (Você pode querer expandir e refiná-la ao tempo em que for lendo os próximos capítulos.)

<i>Era</i>	<i>Principais compositores</i>	<i>razão entre c:d</i>	<i>Tipos de dissonância</i>
Alta Idade Média (c. 1300-1450)	Machaut Landini Ciconia Dunstable Jacopo da Bologna		
Renascença (c. 1450-1600)	Josquin des Prez Lasso Palestrina Byrd Victoria	mais ou menos 4:1	nota de passagem bordadura ritardo cambiata bordadura dupla
Barroco (c. 1600-1750)	Monteverdi Schütz Purcell Vivaldi Bach Haendel		
Clássico			
Romantismo			
Século XX			

Fontes para estudo futuro

Partituras:

Hardy and Fish: *Music Literature: A Workbook for Analysis*, Vol. II: *Poliphony*

Leituras:

Crocker: O livro traça o desenvolvimento do estilo musical do Canto Gregoriano à metade do século vinte. Informação sobre o Séc. XV está contida nos Capítulos 5 e 6; Séc. XVI nos Capítulos 6 e 7; Séc. XVII nos Capítulos 8 e 9; Séc. XVIII nos Capítulos 10, 11 e 12; Séc. XIX nos Capítulos 13, 14 e 15; e Séc. XX no Capítulo 16.

SEGUNDA PARTE

Contraponto no
Renascimento Tardio
(1500-1600)

22

di - li - gunt il - lum, qui di -

qui di - li - gunt il - - - lum, qui di - li -

27

li - gunt il - - - lum.

gunt il - - - lum.

1. Write a strict *note-against-note* counterpoint to each cantus firmus.

c. f.

2. Complete this canon at the octave.

3. Complete the upper part in expanded first species.

* 4. Write an imitative counterpoint to the given melody.

8

6. Write a strict first species counterpoint above the c.f.

7. Write a strict second species counterpoint below the c.f.

8. Complete the canon.

* 9. This is a puzzle canon. Try to find the right time and interval distance which will produce good first and second species counterpoint. [Hint: The *comes* does not begin on E.]

* 10. Use only whole notes and half notes in your counterpoint. (The melody is based on a pavane from Arbeau's *Orchesographie*, 1589.)

Ex. 5-2 Strict Third Species counterpoint

8 6 5 3 6 3 (tt) 6 (7) 6 8 3 (4) 6 (tt) 3 8 (2) 3 3 (2) (4) 3 8

pt nt camb pt dn

Ex. 5-3 Expanded Third Species counterpoint

pt pt camb. pt dn

8 (7) 6 3 (4) 5 8 (7) 6 3 (4) 5 3 3 (2) (7) 8 3 (tt) 6 (7) 5 6 8

pt pt

Ex. 5-4 Strict Fourth Species counterpoint

(S) P S R (S) P S R (S) (S) (S)

8 5 6 (7) 6 3 6 (7) 6 5 3 5 3 5 6 8

Ex. 5-5 Expanded Fourth Species counterpoint

P S R P S R P S R P S R P S R

(2) 3 (7) 6 (2) 3 (7) 6 (7) 6 (4) 3 (2) 3 3 6 8 (7) 6 5 (7) 6 5 6 8

P S R P S R P S R

Ex. 5-6 Fifth Species counterpoint

pt pt nt P S R

8 3 (4) 5 (4) 3 5 6 8 5 8 5 3 (2) 3 5 6 8 (7) 6 5 6 8

cantus firmus

Ex. 5-7. Embellished resolution of suspensions

Ex. 5-8. Steps for writing canonic imitation

1. Continue the upper part with quarter notes; move the c.f. to the upper voice and write a new counterpoint below it.

2. Continue the lower part with 3 or more notes to 1 in the c.f.

3. Solve this puzzle canon. [Hint: *Canon in subdiapente*]

7. Complete this Fourth Species canon. Appropriate use of *musica ficta* is advised.

* 8. Use Third and Fourth Species. Include at least one suspension.

* 9. Solve this puzzle canon. There will be suspensions if your solution is correct.

10. Try to include some each of First through Fourth Species.

Note that the *alla breve* meter may be used for 4/2 as well as for 2/2 in Renaissance music.

11. Take note of the clef of the c.f. and align your counterpoint carefully.

12. Complete this canon for soprano and alto recorders. Notice the clef for the soprano recorder part.

The first system of musical notation for exercise 12 consists of two staves. The top staff is a soprano recorder part, indicated by a soprano clef (C1) and a 2/2 time signature. It begins with a whole rest, followed by a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), and D4 (half). The bottom staff is an alto recorder part, indicated by an alto clef (C3) and a 2/2 time signature. It begins with a whole rest, followed by a sequence of notes: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), and D3 (half).

The second system of musical notation for exercise 12 consists of two staves. The top staff continues the soprano recorder part with notes: C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), and C4 (half) with a sharp sign (#) above it. The bottom staff continues the alto recorder part with notes: C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), and C2 (half).

12. Complete this canon for soprano and alto recorders. Notice the clef for the soprano recorder part.

The first system of musical notation for exercise 12 consists of two staves. The top staff is a soprano recorder part, indicated by a soprano clef (C1) and a 2/2 time signature. It begins with a whole rest, followed by a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), and D4 (half). The bottom staff is an alto recorder part, indicated by an alto clef (C3) and a 2/2 time signature. It begins with a whole rest, followed by a sequence of notes: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), and D3 (half).

The second system of musical notation for exercise 12 consists of two staves. The top staff continues the soprano recorder part with notes: C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), and C4 (half) with a sharp sign (#) above it. The bottom staff continues the alto recorder part with notes: C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), and C2 (half).

* 13. Complete this canon for two lutes (or guitars). Cadence on E.

The first system of musical notation for exercise 13 consists of two staves. The top staff is a lute part, indicated by a soprano clef (C1) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), and D4 (half). The bottom staff is a lute part, indicated by an alto clef (C3) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a sequence of notes: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), and D3 (half).

The second system of musical notation for exercise 13 consists of two empty staves, one for each lute part, intended for the student to complete the canon.

* 13. Complete this canon for two lutes (or guitars). Cadence on E.

The image shows a musical exercise for two lutes or guitars. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the canon: the upper staff starts with a treble clef, a common time signature, and a series of notes (G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4, G4); the lower staff starts with a bass clef, a common time signature, and a series of notes (G3, A3, B3, C4, D4, E4, D4, C4, B3, A3, G3). The second system shows two empty staves for completion.

CAPÍTULO 6

MOTETOS A DUAS PARTES

Escrita do texto; considerações formais

EXEMPLO 6-1

Ex. 6-1 *Pleni sunt coeli* from *Missa L'homme armé* by Josquin Despréz (1440-1521)

The musical score is presented in mensural notation on two staves per system. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score is divided into four systems, each beginning with a measure number in a small box: 6, 11, and 15. The lyrics are: "Ple - - - ni, ple - - ni sunt coe - li, ple - - ni sunt coe - li, ple - - ni sunt coe - li, et ter - - ra. ra." The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, with some notes beamed together. The final system ends with a double bar line and repeat dots.

Ex. 6-2. Double counterpoint

a) at the octave

b) at the twelfth

c) at the tenth

Ex. 6-3 Two types of interior cadences.

a) One voice sustains while the other moves

b) One voice provides the close for both parts.

1. Set one (or more) of the following texts to the music below:

- a) DE - o GRA - ti - as
- b) Lau - DA - te DO - mi - num
- c) Ho - SAN - na in ex - CEL - sis

9

2. Complete this *Benedictus*.

Alto

Be - ne - di - ctus qui ve - - - -

Tenor

Be - ne

7

nit in no - mi -

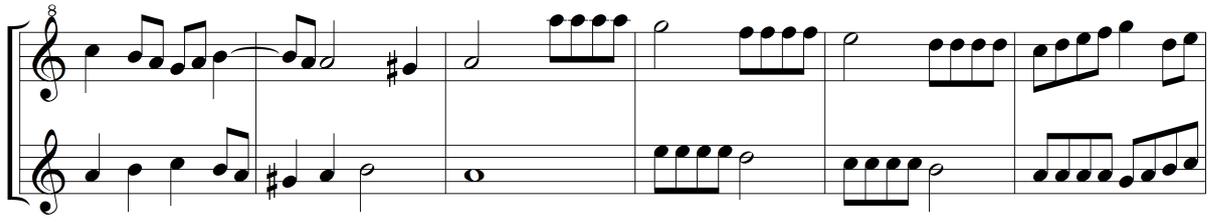
Be - ne di - - - - ctus qui ve - nit

13

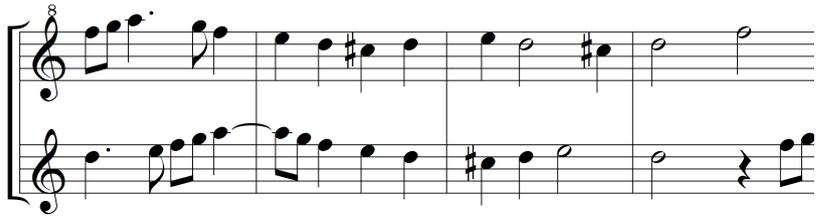
ne, in no - mi - ne Do - - - mi - ni.

EXERCISE 6-3 Complete in double counterpoint at the octave. Design the counterpoint in the first two measures so that it will make a successful counterpoint in the last two measures.

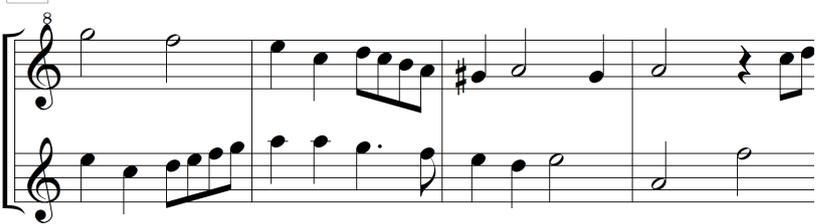
25



31



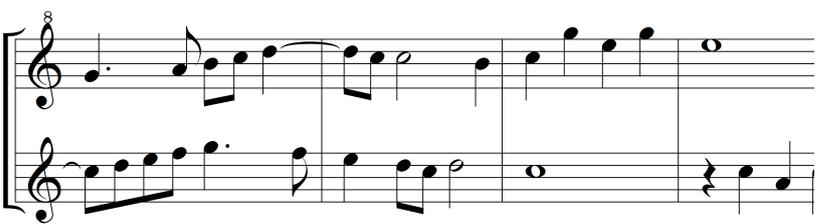
37



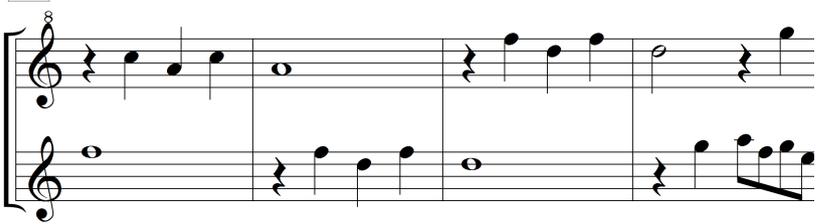
43



49

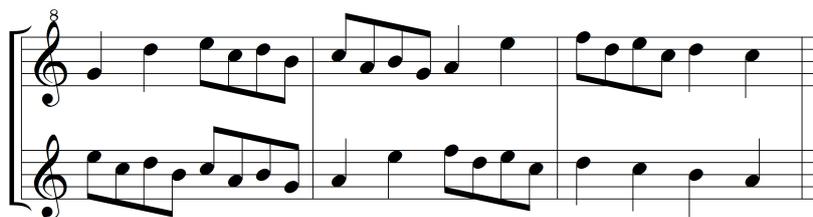


55



The image displays a musical score for a piece, likely a piano or lute, consisting of six systems of two staves each. The score is numbered 25, 31, 37, 43, 49, and 55, indicating the starting measure of each system. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is characteristic of the late Renaissance or early Baroque period, consistent with the title 'CONTRAPONTO MODAL E TONAL: DE JOSQUIN A STRAWINSKY'.

61



Ex. 7-2 "I goe before my darling" from *Canzonets to two voyces*, 1595, by Thomas Morley

Cantus (Soprano) I goe be - fore my dar - - - - ling, I goe be -

Tenor (or Soprano) I goe be - fore my dar - - - -

5

fore my dar - - - - ling, I goe be - fore my dar - - - - ling. I

- ling, I goe be - fore my dar - - - - ling,

10

goe be - fore my dar - - - - ling, I goe be - fore my dar - - - -

I goe be - fore my dar - - - - ling. I goe be -

14

ling, I goe be - fore my dar - - - - ling.

fore my dar - - - - ling, I goe be - fore my dar - - - - ling, Fol-low

19

Fol - low thou to the bowre in the close al - ley, Ther wee will to-geth -

thou to the bowre in the close al - ley, Ther wee will to-geth - er

23

er Sweet-ly kisse each ey - ther, And like two wan - tons

Sweet-ly kisse each ey - ther, And like two wan - tons

27

dal - ly dal-ly dal - ly dal-ly dal - ly, Dal-ly dal-ly dal-ly

Dal - ly dal-ly dal - ly dal-ly dal - ly, Dal-ly dal-ly dal-ly dal -

32

dal-ly dal-ly dal - ly. Ther wee will to - geth - er sweet-ly kisse each

dal-ly dal-ly dal - ly. Ther wee will to-geth - er sweet-ly kis

36

like two wan - tons Dal - ly dal-ly da

like two wan - tons Dal - ly dal-ly dal - ly dal-ly da

41

ly, Dal - ly dal -

ly, Dal - ly dal -

Ex. 7-3 Continuo accompaniment for the opening of Ex. 7-2

6 6 4 6 4 ♯ 4 ♯

Exercise 7-1. Complete the alto recorder part. NOTE: Lowest note on the alto recorder is bottom space F

2. Complete this canon for two 'celli or viole da gamba.

* 3. Write a short duet based on the following subject for two trombones or sackbuts. Length: about 20

1. Fill in the missing parts (including text).

2. Find an appropriate clef and meter for each part. Add a signature if needed.

Rich man, poor man, beg-gar man, thief, be ye

Rich man, poor man, beg - gar man, thief,

tink - er, tail - or, In - di - an chief?

tink - er, tail - or, In - di - an chief?

Ex. 8-3 Other possible constructions: (a) The 6/5 harmony and (b) the consonant fourth.

(a) (a) (b) (b)

Ex. 8-4 Phrygian cadences

A B

Ex. 8-4 Canzonet: "The nightingale, the organ of delight" by Thomas Weelkes (1576-1623)

The night-in-gale, the organ of delight,
The night-in-gale, the organ of delight,
The night-in-gale, the organ of delight, The

6

The nimble, nimble, nimble, nimble lark, the black-bird, the black-bird,
The nimble, nimble, nimble, nimble lark, the black-bird, the black-bird,
nimble, nimble, nimble, nimble lark, the black-bird, the black-bird,

11

bird, and the thrush, the thrush, And all the pret - ty chor - isters of
bird, and the thrush, And all the pret - ty choristers of flight
and the thrush, And all the pret - ty chor - isters of flight That

16

flight That chant their mu - sic notes in ev - 'ry bush, That cha
That chant their mu - sic notes in ev - 'ry bush, That chant their r
chant their mu - sic notes in ev - 'ry bush, That chant their mu - sic no

21

notes in ev - 'ry bush, Let them no more con - tend who
ev - - 'ry bush, Let them no more con - tend who
ev - 'ry bush, in ev - 'ry bush, Let them no more con - tend who

27

cuck-oo, cuck-oo, the cuck - oo, cuckoo, cuckoo, the cuck - o
— The cuck - oo, cuck - oo, the cuck - oo, cuck-oo, cuckoo, the
The cuck-oo, the cuck - oo, is the bird the cuck-oo,

32

oo, cuckoo, cuck-oo, cuck-oo is thebird that bears the bell.
is thebird cuckoo, cuckoo, cuck-oo is thebird that bears the bell.
cuckoo is the bird that bears the bell.

1

Ex. 8-6 Fantasia by William Byrd (1543-1623)

6

11

16

21

26

31

36

41

Ex. 8-7 Escape tones

a) in Second Species

b) in Third Species

6 7 6 3 2 5 6 5 6 7 6 1 2 3 4 3

* 8. Set this Italian verse for three tenors in the style of a conzonet. The accented syllables are shown in upper case. The opening measures are given below.

AHI, di-spe-RA-ta VI-ta,
Ah, life without hope
 che fug-GEN-do il MI-o BE-ne
that, fleeing my beloved,
 mi-se-ra-MEN-te CA-de in MIL-le PE-ne!
falls miserably into boundless distress!
 DEH, TOR-na AL-la TU-a LU-ce AL-ma e gra-DI-ta
Oh, it returns to your pure and pleasant light
 che TI vuol DAR a-I-ta!
for it desires your help!

Ahi, des-pe-ra - ta vi - ta, che fug - etc.

Ahi, des-pe-ra - - ta vi - - ta, che etc.

Ahi, des-pe-ra - - - ta vi - - - ta,

Exercise 8-1. a) Complete this three-part canon. b) Continue the interval identification and label dissonant tones. c) Identify all complete triads by root and quality.

Intervals A to S: 3 5

S. Let now

Intervals B to S: 8

A. Let now thy ser - vant

Intervals B to A: 3 3 4 6 8 7 6 5

B. Let now thy ser - vant de - part

Triads:

4

in peace, in peace, de - part in peace.

2. a) Continue the treble part in whole notes to create a First Species counterpoint.
 b) Convert the middle part to Second Species by changing the whole notes to half notes and adding a half note to each measure but the last.
 c) Using your solution to a) above, convert the bass part to Third Species (all quarter notes except for the final bar).

3. Add a treble part to this *Magnificat* verse.

- * 4. Provide outer parts.

6. Supply the missing parts.

7

13

7. Complete the following opening of a *balletto*. Set the verse in *familiar style* and the "fa la" in imitative style.

* 8. Set this Italian verse for three tenors in the style of a conzonet. The accented syllables are shown in upper case. The opening measures are given below.

AHI, di-spe-RA-ta VI-ta,
Ah, life without hope
 che fug-GEN-do il MI-o BE-ne
that, fleeing my beloved,
 mi-se-ra-MEN-te CA-de in MIL-le PE-ne!
falls miserably into boundless distress!
 DEH, TOR-na AL-la TU-a LU-ce AL-ma e gra-DI-ta
Oh, it returns to your pure and pleasant light
 che TI vuol DAR a-I-ta!
for it desires your help!

9. Provide two upper parts for "The Browning" tune given in the bass.

10. Complete the variation below using the following basic pitches:

Variation:

* 11. Using this as a beginning, write a short fantasia for the three brass instruments indicated. (15 to 20 measures)

B-flat Trp.

F Horn

Trombone

* 12. Write two variations for three recorders on "The Carman's Whistle", one with the tune in the upper voice, the other with the tune in the middle voice.