

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**CONSIDERAÇÕES SOBRE
HARMONIA MODAL**

PROF. FERNANDO LEWIS DE MATTOS

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**CONSIDERAÇÕES SOBRE
HARMONIA MODAL**

PROF. FERNANDO LEWIS DE MATTOS

Porto Alegre, dezembro de 2006

SUMÁRIO

I. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE OS MODOS.....	1
II. ESTRUTURAÇÃO DA MÚSICA MODAL.....	5
III. MÉTODOS DE HARMONIZAÇÃO DE MELODIAS MODAIS	7
a) <i>Harmonia estática</i>	7
b) <i>Repetição circular de acordes</i>	12
c) <i>Sucessão de acordes</i>	15
IV. ORGANIZAÇÃO CONTRAPONTÍSTICA.....	21
a) <i>Espécies de contraponto</i>	22
b) <i>Ampliação das espécies de contraponto</i>	51
b) <i>Contraponto Livre</i>	61
c) <i>Contraponto imitativo</i>	64
d) <i>Contraponto Invertido</i>	76

HARMONIZAÇÃO DE MELODIA MODAL

I. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE OS MODOS

Modo é a maneira como os intervalos de determinada escala se relacionam entre si, isto é, como se sucedem os intervalos com relação à nota inicial do modo ou com relação aos sons contíguos.

Qualquer escala com combinação de diferentes intervalos pode ser organizada em diferentes modos. Abaixo, estão os modos da escala natural diatônica. A ordenação a seguir está organizada desde o modo com maior quantidade de intervalos menores e/ou diminutos até o modo com maior quantidade de intervalos maiores e/ou aumentados com relação à nota inicial de cada modo.

	Modo	Intervalo					
Menores	Lócrio	2 ^{am}	3 ^{am}	4 ^{aJ}	5 ^{ad}	6 ^{am}	7 ^{am}
	Frígio	2 ^{am}	3 ^{am}	4 ^{aJ}	5 ^{aJ}	6 ^{am}	7 ^{am}
	Eólio	2 ^{aM}	3 ^{am}	4 ^{aJ}	5 ^{aJ}	6 ^{am}	7 ^{am}
	Dórico	2 ^{aM}	3 ^{am}	4 ^{aJ}	5 ^{aJ}	6 ^{aM}	7 ^{am}
Maiores	Mixolídio	2 ^{aM}	3 ^{aM}	4 ^{aJ}	5 ^{aJ}	6 ^{aM}	7 ^{am}
	Jônio	2 ^{aM}	3 ^{aM}	4 ^{aJ}	5 ^{aJ}	6 ^{aM}	7 ^{aM}
	Lídio	2 ^{aM}	3 ^{aM}	4 ^{aA}	5 ^{aJ}	6 ^{aM}	7 ^{aM}

Quadro nº 1: modos da escala diatônica natural

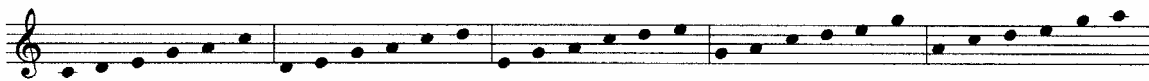
A classificação dos modos como sendo menores ou maiores diz respeito à terça maior ou menor com relação à nota inicial do modo.

Não apenas as escalas diatônicas podem ser organizadas em modos, como qualquer outro tipo de escala com intervalos diferentes.

Visto que 'modo' é a distribuição dos intervalos no interior de determinado conjunto sonoro, escalas constituídas apenas por um tipo de intervalo, como a escala cromática (formada somente por segundas menores) e a escala de tons inteiros (que tem apenas segundas maiores), não têm modos, mas transposições. Isso ocorre

porque as escalas citadas mantêm sua constituição intervalar (seqüência de segundas menores, na escala cromática; seqüência de segundas maiores, na escala de tons inteiros), mesmo quando se toma qualquer uma de suas notas como som inicial. Essa é uma das razões pelas quais a escala hexatônica (tons inteiros) e a escala dodecafônica (cromática) são consideradas como sendo atonais. A distribuição eqüidistante dos intervalos desses conjuntos sonoros faz com que haja equilíbrio total entre os sons que os constituem; isso significa que nenhuma nota específica pode ser mais ou menos atrativa das que as outras. Não há, portanto, centro tonal.

Já a escala pentatônica, por exemplo, pode ser ordenada em cinco modos diferentes, pois cada nota dessa escala pode ser tomada como som inicial e irá produzir diferente distribuição dos intervalos. Abaixo, estão os modos da escala K'in chinesa:



Exemplo nº 1

Cada uma das escalas citadas no ex. 1, acima, apresenta uma distribuição particular de intervalos, o que significa que se trata de cinco modos diferentes. Atualmente, costuma-se denominar a escala pentatônica que inicia em dó como "pentatônica maior", sendo a pentatônica que inicia em lá chamada de "pentatônica menor". Essas denominações não são exatamente adequadas, pois são terminologias derivadas da música européia. De qualquer forma, são freqüentemente encontradas.

Abaixo, está a distribuição dos intervalos de cada um dos modos da escala K'in, na ordem dos menores aos maiores intervalos com relação à nota inicial de cada modo:

Nota Inicial	Intervalo			
Dó	2 st.	4 st.	7 st.	9 st.
Sol	2 st.	5 st.	7 st.	9 st.
Ré	2 st.	5 st.	7 st.	10 st.
Lá	3 st.	5 st.	7 st.	10 st.
Mi	3 st.	5 st.	8 st.	10 st.

Quadro nº 2: modos da escala K'in chinesa.

No quadro acima, os intervalos estão organizados de acordo com o número de semitons que os compõem, pois a denominação tradicional (2^aM, 3^am, etc.) não condiz com esse tipo de organização sonora em que há somente cinco graus escalares. Os intervalos entre o I grau o II grau variam entre dois semitons (nas escalas de dó, sol e ré) e três semitons (nas escalas de lá e mi). Isso significa que, na escala K'in, 2st e 3st participam da mesma categoria intervalar, aquela existente entre o I e o II graus; os intervalos de 4st e 5st participam da categoria intervalar existente entre o I e o III graus; os intervalos de 7st e 8st fazem parte da categoria intervalar existente entre o I e o IV graus; os intervalos de 9st e 10st são aqueles presentes na categoria que há entre o I e o V graus da escala. Isso significa que as categorias intervalares da música diatônica européia (2^am, 2^aM, 3^am, 3^aM, etc.) não são adequadas ao entendimento da escala chinesa.

Assim, pode-se perceber que a escala com intervalos de menor distância é aquela iniciada em dó, que seria, portanto, o menor de todos os modos da escala K'in; sendo que a escala que tem os intervalos com maior distância é aquela iniciada em mi, o modo maior da escala chinesa. Naturalmente, o ouvinte acostumado às categorias da música tonal, percebe a escala de k'in no modo dó como sendo maior porque o intervalo de 4 semitons equivale à terça maior ocidental, que define esse tipo de modo na música ocidental. O

mesmo acontece com o modo de lá, cujo primeiro intervalo equivale à terça menor ocidental e, por isso, é comumente chamado de escala pentatônica menor, quando é um dos modos maiores da escala pentatônica, isto é, com as maiores distâncias entre a nota inicial e os outros graus.

Note-se que a ordem crescente de distribuição de intervalos dos modos da escala pentatônica coincide com o círculo de quintas: dó-sol-ré-lá-mi. Outro fator importante a ser considerado é o fato de que a escala pentatônica é plenamente estável pelo fato de estar embasada nesse círculo de quintas, o que faz com que haja bastante equilíbrio entre os sons que a compõe. As notas do conjunto sonoro formado pela escala K'in chinesa (dó, ré, mi, sol e lá) que têm maior capacidade para serem empregadas como centros tonais são o sol e o lá, pois essas notas têm o maior número de intervalos polares e o menor número de intervalos apolares com relação às outras notas do conjunto.

No quadro abaixo, estão representados todos os intervalos existentes na escala K'in chinesa e suas relações de polaridade acústica¹:

	Dó	Ré	Mi	Sol	Lá
Dó	P	A	N	P	N
Ré	A	P	A	P	P
Mi	N	A	P	N	P
Sol	P	P	N	P	A
Lá	N	P	P	A	P

Quadro nº 3 – relações de polaridade, nos modos da escala K'in

¹ Legenda: P: intervalo polar; A: intervalo apolar; N: intervalo neutro, do ponto de vista das relações de atração entre os sons (cf. COSTÈRE, 1962).

II. ESTRUTURAÇÃO DA MÚSICA MODAL

Do ponto de vista da estrutura melódico-harmônica, a música modal tem algumas características que a diferenciam de outras formas de organização sonora.

Em linhas gerais, podem-se distinguir três grandes sistemas de organização das alturas: modal, tonal e serial. Os processos de estruturação da música atonal livre não são considerados aqui, pois não se trata de um 'sistema', mas de processos de organização sonora.

O quadro abaixo demonstra algumas das principais diferenças entre esses métodos de estruturação sonora, na música ocidental:

	MODAL	TONAL	SERIAL
Centro Tonal	Presença de centro tonal fixo	Presença de centro tonal móvel	Ausência de centro tonal
Elemento mais importante	Melodia	Harmonia	Série
Método de composição	Contraponto	Harmonia	Formas seriais: original, retrógrado, inversão, retrógrado da inversão
Caráter harmônico	Estático ou Sucessivo	Progressivo	Multidirecional
Discurso	Circular: os sons circulam em torno da <i>finalis</i>	Linear: os sons se propagam na direção da tônica	Esférico: sem direcionalidade predeterminada
Escalas/Modos	Diatonismo: 12 modos para 1 escala básica	Diatonismo: 2 modos, 12 escalas para cada modo	Dodecafonismo: sem distribuição de modos

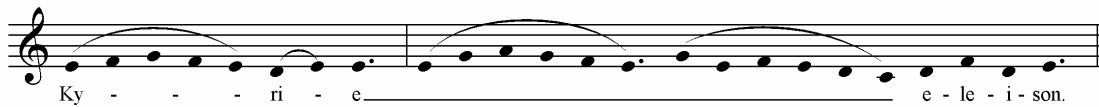
Quadro nº 4: comparação entre sistemas de organização das alturas.

O quadro nº 4 apresenta algumas características que podem ser levadas em consideração, na harmonização de linhas melódicas com caráter modal.

Em primeiro lugar, as culturas musicais de base modal são fortemente melódicas, sendo suas melodias elaboradas em torno de

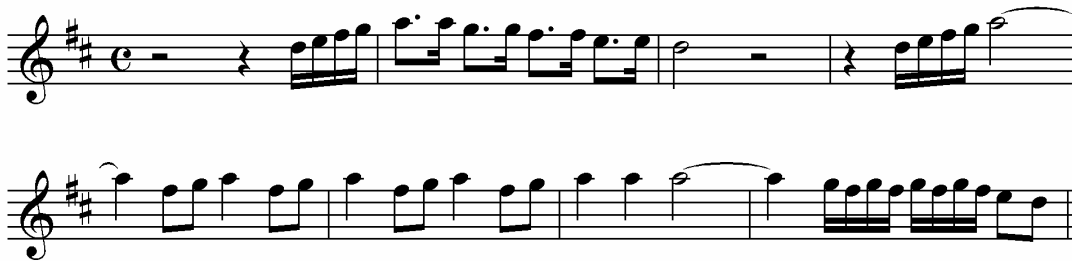
um centro tonal fixo. Na música europeia tradicional, esse centro tonal é chamado de *finalis*² do modo.

A melodia gregoriana abaixo, extraída do Kyrie da Missa nº 22 do *Liber Usualis*, está no modo frígio. Note-se como essa melodia circula em torno da nota mi, que é a *finalis* do modo.



Exemplo nº 2

Como o intervalo de 5ªJ é o mais estável, do ponto de vista acústico, é bastante comum que as melodias modais se organizem em torno desse intervalo, isto é, iniciam na *finalis* do modo e se movimentam em torno do quinto grau, como acontece na tocata de abertura do *Orfeu*, de Monteverdi.



Exemplo nº 3

Também na música brasileira, as melodias modais podem ser elaboradas em torno dos intervalos estáveis, como nesta cantiga de cego, coletada na Feira de Bonito, na Bahia. A melodia está no modo lídio em sol, sendo que seus graus principais são as notas do acorde de G.

² Latim: "nota final".



Exemplo nº 4

Na melodia acima, os principais pontos de chegada são as notas sol (c. 3-4 e 11) e a nota si (c. 6-7); além disso, a nota sol, que é o centro tonal do modo, é o ponto de partida de todos os grupos melódicos (c. 1, 4 e 7), sendo que a nota ré, que é menos importante nessa melodia do que o sol ou o si, é o ponto de apoio nos trechos em que há movimento ascendente (c. 5, 8 e 9); a nota ré também é reforçada pelo fato de que é alcançada a partir de arpejos ascendentes sobre o acorde de G (c. 5 e 8), momentos em que ocorre a bordadura ré-mi-ré.

III. MÉTODOS DE HARMONIZAÇÃO DE MELODIAS MODAIS

a) *Harmonia estática*

Por ser embasada em estruturas essencialmente melódicas, o método de composição que mais se destaca, em grande parte da música modal com diversas vozes, é o contraponto. Isso ocorre porque as técnicas de contraponto tendem a evidenciar a sobreposição de linhas melódicas independentes, isto é, colocam a melodia em evidência, mesmo em peças escritas em várias partes.

O mesmo exemplo da tocata de abertura do *Orfeu* de Monteverdi, citado anteriormente, demonstra claramente esse princípio. Neste exemplo, em modo Ré Jônio, em que está a tocata completa, o mesmo acorde de D permanece durante 16 compassos, o que produz uma harmonia completamente estática. Assim, o que gera movimento é a distribuição das diversas melodias em contraponto, com ritmos diferenciados, linhas independentes e defasagens na distribuição frasal das partes.

The image displays three systems of musical notation. Each system includes a vocal line (top staff, treble clef), a piano accompaniment line (middle staff, treble clef), and a bass line (bottom staff, bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system includes a 'D' chord marking under the piano line. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and rests, and a static harmonic structure in the piano and bass parts.

Exemplo nº 5

Esse método empregado por Monteverdi é um dos mais comumente utilizados na música moderna, sendo encontrado em obras de Stravinsky, Milhaud, Bartók, Villa-Lobos e Ginastera, entre outros.

Também na música popular e no jazz são encontradas melodias modais harmonizadas com base em estrutura harmônica estática. Isso pode ser realizado por meio de

- *Nota pedal* ou intervalo fixo, que permanece estático enquanto a melodia se movimenta no âmbito de uma escala que tem esses sons como notas atrativas;
- *Padrão ostinato*, que permanece ao longo de determinado período de tempo, enquanto a melodia ou o contraponto se movimenta com base nesse padrão;
- *Acorde fixo*, que se mantém enquanto a melodia ou contraponto são elaborados com base neste acorde.

No exemplo abaixo, da canção *De Banda* (2004), de Vitor Ramil, há três notas que permanecem fixas, na parte de violão³ (ré², ré³ e fá#³), enquanto a parte superior desse instrumento realiza variações cromáticas sobre a quinta do acorde, o que faz alternar entre os acordes de D e D(b5). A melodia contém forte efeito modal, pois apresenta caráter circular ao se manifestar como arabesco em torno das mesmas notas que fazem parte do acorde de D (respectivamente: lá, fá# e ré).

The image shows two systems of musical notation for the song 'De Banda'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The key signature is D major (two sharps). The guitar accompaniment features a steady eighth-note pattern with a pedal point on the D string (F#4), alternating between D and D(b5) chords. The lyrics are as follows:

1. És - ta - va à to - a na vi - da, o meu a - mor me cha - mou
 2. Ne-nhu-mã_i-ma-gem so - fri - da, nos des - pe - di - mos da dor

pra gen-te dar u - ma ban - da lá fo - ra fá - lan - do coi - sas de a - mor,
 pra dar a ban - da da for - ma mais le - ve fá - lan - do coi - sas de a - mor,

Exemplo nº 6

Já em *Lamentos do Morro*, de Aníbal Sardinha, conhecido como Garoto, o pedal de ré serve de base para a realização de uma

³ Note-se que o violão soa à oitava inferior do que está escrito.

seqüência harmônica variada, com acordes alterados e emprego de dissonâncias extremas (7^aM e 4^aA). Apesar de o pedal permanecer estático, esse processo configura direcionalidade ao segmento devido à sonoridade de dominante presente em grande parte dos acordes. Além disso, o último acorde, que é um G#^o, tem forte sentido modulatório. Por isso, diferentemente do efeito modal da canção de Ramil, o trecho a seguir tem caráter harmônico tonal.



Exemplo nº 7

A canção *That Old Black Magic*, de John Mercer e Harold Arlen, é introduzida por dez compassos embasados em um ostinato sobre o primeiro e o quinto graus de Fá Maior, conforme aparece no seguinte arranjo de Oscar Peterson:

Exemplo nº 8

A estaticidade da harmonia, que é elaborada em torno das mesmas notas – fundamental, 3ª, 7ªM e 13ª, do acorde de F7M(13) –, e o baixo com padrão *ostinato* configuram caráter modal a essa introdução. Um processo semelhante ocorre na introdução da *Milonga em Ré*, de Astor Piazzolla:

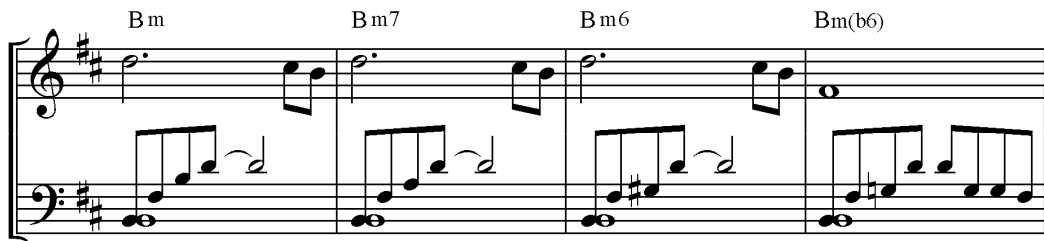
Exemplo nº 9

No exemplo acima, o ostinato é realizado sobre o primeiro e o quinto graus do modo eólio em ré (notas: ré e lá), enquanto a melodia reforça a terça desse modo (nota: fá). Assim, o conjunto gira em torno da tríade de Dm.

A *Milonga del Angel*, também de Piazzolla, inicia com um acorde fixo de Bm. Enquanto todas as outras vozes mantêm as notas desse acorde, ocorre um movimento cromático descendente em uma das partes intermediárias. O processo produz uma seqüência de diferentes sonoridades com base na mesma harmonia: Bm–Bm7–Bm6–Bm(b6)⁴. Simultaneamente, a melodia consolida o efeito

⁴ Este acorde é mais comumente cifrado como: G7M/B. A cifra empregada no texto tem a função de demonstrar as variações em torno da mesma harmonia.

estático, com caráter modal, ao se repetir em torno das mesmas notas.



Exemplo nº 10

Em *The Continental*, de Con Conrad, o acorde fixo de G aparece de maneira intermitente, alternando com o movimento melódico. Este é outro processo bastante eficiente para a organização da parte de acompanhamento, visto que se produz um efeito semicontrapontístico devido à interação rítmica, na relação entre a linha melódica e o acompanhamento.



Exemplo nº 11

b) Repetição circular de acordes

Um método bastante freqüente, amplamente empregado pelos músicos franceses da passagem do século XIX ao século XX, é a repetição de alguns poucos acordes durante longos períodos de tempo.

Um dos compositores que se destacou pelo emprego desse recurso foi Erik Satie (1866-1925). Entre suas séries mais

conhecidas, estão as *Trois Gymnopédies* (1888) e as *Trois Gnossiennes* (1890), cujos títulos são referentes a danças da Grécia antiga. A primeira *Gymnopédie* é organizada em torno da repetição incessante do encadeamento de apenas dois acordes: G7M–D7M. Alguns pontos em que aparecem outros acordes têm apenas o sentido de enfatizar a circularidade harmônica obtida pela repetição desses dois acordes.

Abaixo, estão os primeiros compassos da primeira *Gymnopédie*, de Satie:

Lent et douloureux

Exemplo nº 12

Note-se que, para criar um efeito modal, na peça de Satie, os acordes têm a sétima maior, pois se o encadeamento fosse entre os acordes G-D7, por exemplo, se produziria um efeito tonal, devido ao caráter de dominante que possui o acorde maior com sétima menor. Isso indica que é preferível evitar acordes com sonoridade de dominante, tais como acordes maiores com sétima menor, acordes de sétima diminuta, acordes de quinta aumentada e todos os acordes que possuem trítomos quando a intenção é produzir circularidade modal, na harmonia.

Uma estrutura harmônica com maior quantidade de acordes também pode ser empregada para gerar um efeito modal, conforme ocorre no exemplo abaixo, extraído de *La Danza de la Moza Donosa*, de Alberto Ginastera.

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Dolcemente espressivo' and 'pp'. The second system has 'legato' and 'p cantando' markings. The third system has 'mf' and 'dim.' markings. The fourth system has 'rit.' and 'a tempo' markings, with 'pp' appearing in the bass staff. The music features a complex harmonic structure with frequent chord changes and a melodic line that is pan-modal.

Exemplo nº 13

No exemplo 13, acima, há combinação de diferentes modos, em torno da fundamental lá. Os seguintes elementos conferem o caráter pan-modal à estrutura harmônica da peça de Ginastera:

- Acordes formados com base em intervalos de 5ª]
- Estrutura melódica que gira em torno de determinada nota, como a nota mi, até o c. 9

- Estrutura harmônica circular, gerada pela alternância dos mesmos acordes em diferentes ordenações
- Alternância equilibrada entre movimentos fracos e movimentos fortes entre fundamentais de acordes, o que confere ausência de direcionalidade
- Alternância melódica entre notas que caracterizam diferentes modos em torno de lá: dó natural: modo eólio; dó#: modo mixolídio; fá#: modo dórico; sol#: modo jônio; sib: modo frígio

É interessante notar como os movimentos cromáticos presentes na voz intermediária, entre os compassos 13 e 19, não comprometem o efeito modal, apesar de produzirem certa direcionalidade melódica.

c) *Sucessão de acordes*

Outra maneira de obter efeito modal, com diversidade harmônica alcançada pelo emprego de vários acordes distintos, podendo inclusive aproveitar a totalidade dos acordes de determinado modo ou escala, é através de sucessões de acordes. Isso pode ser realizado pelo domínio dos movimentos entre fundamentais de acordes ou por meio da inversão do ciclo tonal.

Para discutir esse processo, será necessário discutir alguns pontos determinantes do Sistema Tonal.

Conforme da definição de J.-P. Rameau, em seu *Tratado de Harmonia* (1722), os movimentos entre fundamentais de acordes são:

- Movimentos Fortes: 5ªJ descendente, 3ªM descendente ou 3ªm descendente;
- Movimentos Fracos: 5ªJ ascendente, 3ªM ascendente ou 3ªm ascendente

Os movimentos obtidos por segundas maiores ou menores, ascendentes ou descendentes, podem ser considerados neutros, pois dependem do contexto em que ocorrem, isto é, em progressões harmônicas tendem a ser fortes; em sucessões harmônicas ou em seqüências regressivas tendem a ser fracos⁵.

Tomando-se, como ponto de referência, a escala diatônica natural, com o centro tonal dó, por exemplo, tem-se a possibilidade de produzir tanto o modo de Dó Jônio quanto a tonalidade de Dó Maior. O que os diferencia um modo de uma tonalidade é a forma como a estrutura melódico-harmônica se manifesta.

Se houver uma tendência predominantemente progressiva, com direcionalidade fortemente conduzida até os pontos cadenciais, tem-se a tonalidade de Dó Maior.

Se a estrutura se manifestar como uma sucessão de acordes, sem direção determinada, em que a harmonia parece flutuar livremente, sem conduzir a pontos estabelecidos, tem-se o modo de Dó Jônio.

Assim, estas duas seqüências harmônicas têm caráter fortemente tonal:

(a)

C F Bm7(b5) Em Am Dm7 G7(9) C

5ªJ↓ 5ªJ↓ 5ªJ↓ 5ªJ↓ 5ªJ↓ 5ªJ↓ 5ªJ↓

⁵ Em seu tratado, Rameau definiu os movimentos entre fundamentais de acordes que ocorrem por segundas ascendentes ou descendentes como sendo fuper-fortes.

(b)

C Am F Dm7 C/G G C

T Tr S Sr⁷ D₄^o D T

T → **S** → **D** → **T**

Exemplo nº 14

A seqüência presente no ex. 14(a) é construída como um círculo de quintas, na tonalidade de Dó Maior, pois o movimento existente entre todas as fundamentais de acordes é de quinta justa descendente. Esse é o mais forte dentre os movimentos de fundamentais.

A seqüência harmônica presente no ex. 14(b) também é fortemente tonal porque, além de estar construída com base em movimentos fortes entre fundamentais – através de progressões descendentes de 3^am (dó-lá), 3^aM (lá-fá), 3^am (fá-ré), 5^aJ (ré-sol) e 5^aJ (sol-dó) –, segue estritamente o ciclo tonal T→S→D→T.

Na tonalidade de Dó Maior, os acordes têm as seguintes funções:

- Tônica: C [T], Am [Tr], Em [Ta], Cm [t], Eb [tR], Ab [tA]
- Subdominante: F [S], Dm [Sr], Am [Sa], Fm [s], Ab [sR], Db [sA], D7 [D⁷], Ab7 [A⁶], etc.
- Dominante: G [D], Em [Dr], Bm [Da], B^o [D⁹], B^o [D⁹>], Db7[Sub-V], etc.

No quadro acima, estão incorporados os acordes alterados e aqueles obtidos por empréstimo modal. Qualquer dos acordes citados pode ser expandido – por meio de acréscimo de 7^a, 9^a, 11^a ou 13^a –,

como também podem ser apresentados com sexta ou nona adicionadas.

Assim, estes também são acordes com função de tônica, em Dó Maior: C7M, C7M(9), C6, etc.; também são subdominantes, os acordes de F7M, F7M(9), F6, Dm7, Ab7(b5), etc.; também são dominantes: G7, G7(13), G7(b13), Db7(#11), etc.

Note-se que os acordes de dominante da dominante – D7 – e as sextas aumentadas – sexta alemã: Ab7; sexta francesa: Ab7(b5) – estão listados entre os acordes com função de subdominante. Essa classificação se deve ao fato de que esses acordes afastam da tônica e conduzem à dominante. Isso quer dizer que, em um nível mais profundo da estrutura harmônica, todos os acordes que conduzem à dominante têm a mesma função harmônica que a subdominante. Assim, a dominante da dominante é uma espécie de subdominante alterada.

Após essas considerações sobre o caráter harmônico tonal, pode-se esclarecer, por comparação, o efeito modal produzido através de sucessões de acordes, o que resulta em uma harmonia flutuante.

A maneira mais simples para se obter um efeito modal com o emprego de vários acordes que giram em torno de determinado centro tonal (seja uma nota, um intervalo ou um acorde), é através do predomínio de movimentos fracos entre fundamentais de acordes. Isso pode ser obtido com intervalos de quinta ascendente ou terça ascendente entre as fundamentais.

A canção *L'amour, la mort et la vie*, de Clément Janequin, pode ser tomada como um exemplo típico dos processos modais da música renascentista. A peça inicia com uma seqüência de acordes encadeados com base em movimento fraco entre suas fundamentais [cf. ex. 15(a)]: F – C – Bb – Bb/F – F. O caráter modal é, ainda, reforçado pela harmonia estática sobre o acorde de Bb, entre o início

do c. 3 e o primeiro tempo do c. 5 [cf. ex. 15(b)]⁶. Entretanto, para finalizar a primeira frase da música, há uma seqüência de movimentos fortes, para alcançar a semi-cadência, com os acordes [cf. ex. 15(c)]: F – G – C. Este é outro procedimento típico da Renascença: emprego de curtos trechos com caráter progressivo para preparar as cadências.

Exemplo nº 15

No trecho a seguir, extraído da mesma canção de Janequin (c. 29-34), o efeito modal é reforçado pela cadência plagal, produzida pelo movimento fraco, de 5ªJ descendente, entre as fundamentais.

Exemplo nº 16

⁶ Note-se que o acorde de Bb/F é o resultado do emprego de uma suspensão (sib-lá), no soprano, e de uma nota de passagem acentuada (mi-ré-dó), no contralto.

No exemplo acima, estão anotados todos os encadeamentos harmônicos com caráter modal, seja devido ao tipo de movimento entre fundamentais de acordes, obtido pelo predomínio de movimentos fracos ou neutros, seja devido ao caráter sucessivo obtido pela reversão do ciclo tonal.

Os movimentos fracos entre fundamentais de acordes, no trecho citado de Janequin [cf. ex. 16], estão assinalados pela indicação dos intervalos de 5ª] ascendente, sendo que os movimentos neutros aparecem por meio de intervalos 2ªM ou 2ªm ascendentes. Note-se que, em um total de treze acordes encadeados, somente dois movimentos são fortes, ambos realizados pela progressão F – Bb, isto é, tônica-subdominante, presentes na passagem do primeiro ao segundo compasso e no início do penúltimo compasso.

Os movimentos modais obtidos pela reversão do ciclo tonal estão indicados pelos colchetes dispostos abaixo das cifras das funções, sendo que os movimentos tonais estão indicados por meio de setas que indicam a progressão de uma função à outra. Note-se que há equilíbrio entre o número de progressões e sucessões, pois cada uma delas ocorre seis vezes. Conforme já foi comentado quanto à peça de Ginastera, esse equilíbrio confere sentido modal ao trecho.

Os pontos em que cada tipo de encadeamento ocorre também definem o caráter modal do segmento, isto é, o predomínio de sucessões modais presentes no início e no final do trecho, inclusive na cadência, reforçam o efeito flutuante. Além disso, um dos encadeamentos que segue o ciclo tonal, entre os acordes C – Dm, que perfaz um movimento dominante-tônica no c. 32, ocorre como uma *regressão harmônica* devido ao fato de que o acorde de Dm (tônica relativa) soaria, em um contexto progressivo, como um movimento deceptivo, após a escuta da dominante. Isso ocorre porque a tendência mais forte da dominante é conduzir para a tônica

e o encadeamento para a relativa provoca um desvio com relação àquilo que é esperado.

Percebe-se, assim, como é possível produzir um caráter flutuante com diversidade harmônica, através da forma como os acordes são encadeados. Note-se que, no trecho citado da canção de Janequin, são empregados todos os acordes do modo de Fá Jônio, com exceção do acorde construído sobre o sétimo grau, e, mesmo assim, produz-se um efeito modal através da sucessão harmônica.

IV. ORGANIZAÇÃO CONTRAPONTÍSTICA

Outra maneira de produzir um efeito modal é através da primazia do contraponto sobre a harmonia. Geralmente, os musicólogos entendem que, na música medieval e renascentista européia, a harmonia é obtida a partir da polifonia, isto é, o contraponto aparece em primeiro plano e a harmonia é o resultado da combinação de diversas vozes que formam a textura polifônica. Diz-se, também, que, na música modal ocorre uma 'harmonia de intervalos', ou seja, o processo de composição leva em consideração a combinação intervalar entre as partes para produzir a textura geral. Os acordes, assim, resultam da combinação de intervalos entre vozes individuais.

Na música tonal, ao contrário do processo descrito acima, a harmonia é planejada anteriormente à elaboração das vozes individuais, que são, portanto, o resultado de uma concepção harmônica predeterminada.

Com essas considerações em mente, podem-se elaborar estruturas modais a partir da combinação intervalar entre as vozes, sem preocupação prévia com o resultado harmônico. Geralmente, as técnicas mais comumente utilizadas para obter esse tipo de resultado são as seguintes:

- Contraponto por espécie

- Contraponto livre
- Contraponto imitativo
- Contraponto invertido

Abaixo, estão algumas considerações gerais sobre as técnicas contrapontísticas mais usuais.

Os princípios do contraponto desenvolvidos por J. J. Fux (1660-1741) em sua obra *Gradus ad Parnassum* (1725) serviram de base para o estudo do contraponto, desde então até os dias de hoje. Com base na análise da polifonia vocal de compositores como Giovanni Palestrina e Orlando di Lasso (1532-1604), Fux organizou o estudo do contraponto em cinco espécies, visando desenvolver as habilidades no controle dos diferentes tipos de dissonância (nota de passagem, bordadura, *cambiata* e suspensão). Esse sistema foi o principal método estudado pelos músicos dos séculos XVIII e XIX, na aprendizagem das técnicas de composição. No início do século XX, o musicólogo dinamarquês Knud Jeppesen (1892-1974) aprimorou o sistema de Fux com base na análise estilística do sistema modal eclesiástico do século XVI.

Assim, o sistema didático de Fux encontra seu correspondente musicológico nos princípios estilísticos de Jeppesen.

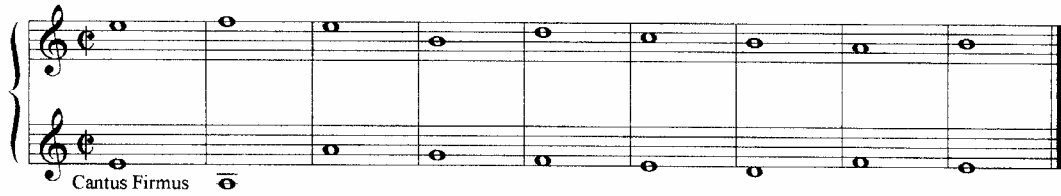
a) Espécies de contraponto

As cinco espécies de contraponto, conforme concebidas por Fux e desenvolvidas por Jeppesen, são as seguintes:

- *Primeira Espécie* – contraponto de nota contra nota.

Consiste em uma linha melódica na qual é realizada uma nota de contraponto para cada nota do *cantus firmus*. Já que, no estudo tradicional das espécies, o *cantus firmus* é escrito em semibreves, a voz de contraponto também se apresenta em semibreves.

No contraponto de primeira espécie, somente podem ocorrer consonâncias⁷.



Exemplo nº 17 – realizado por Jeppesen.

Na prática musical, porém, as melodias utilizadas como *canti firmi*, isto é, a partir das quais são escritos arranjos ou novas composições, podem aparecer com base em qualquer tipo de ordenação rítmica. Desta forma, o que deve ser considerado para a elaboração do contraponto, é a estrutura rítmica da melodia original.

Esta melodia aparece na voz de soprano, no final da canção *Mon coeur se recommande à vous*, de Lassus:



Exemplo nº 18

Se essa melodia for tomada como *cantus firmus*, para a elaboração de uma textura a quatro vozes em contraponto de primeira espécie (nota-contra-nota), obtém-se o seguinte resultado:

⁷ Todos os exemplos de contraponto renascentista apresentados a seguir foram retirados da obra *Counterpoint – the polyphonic style of the sixteenth Century*, de Knud Jeppesen.



Exemplo nº 19

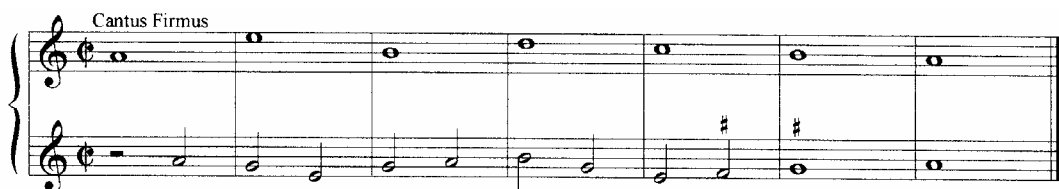
O segmento musical citado acima é a estrutura completa presente na última estrofe da canção de Lassus, que está, portanto, organizada com base em contraponto de primeira espécie. Mesmo que apresente variedade rítmica, em todos os momentos do exemplo 19 há contraponto nota-contra-nota.

Esse exemplo esclarece que a primeira espécie de contraponto, assim como qualquer outra espécie, pode ser elaborada a partir de qualquer organização rítmica. Essa compreensão é bastante útil para a elaboração de arranjos de canções brasileiras, em que a organização métrico-rítmica é, geralmente, complexa.

- *Segunda Espécie* – contraponto de duas notas contra uma

Para cada nota do *cantus firmus*, na segunda espécie, combinam-se duas notas de contraponto. Assim, a voz do contraponto consiste em uma linha melódica em mínimas contra as semibreves do *cantus firmus*.

No método formulado por Fux, nesta espécie, as dissonâncias podem ocorrer como *notas de passagem*.



Exemplo nº 20 – realizado por Jeppesen.

Uma forma de ampliação da estrutura rítmica que pode ser obtida na elaboração da segunda espécie de contraponto, é a adaptação dessa espécie à divisão ternária, ou seja, ao compasso composto. Esse processo já era aplicado pelos compositores do passado, sempre que escreviam peças em compasso ternário ou em compasso composto, como ocorre nas gigas barrocas, por exemplo.

A seguir, está o início da giga da *Suíte Inglesa nº 2*, de J. S. Bach:

Exemplo nº 21

No exemplo acima, ocorre tratamento rigoroso das duas vozes em contraponto de segunda espécie: os saltos melódicos somente ocorrem com notas da harmonia e as dissonâncias são tratadas como notas de passagem, indicadas pelo símbolo [np]; os trítonos são resolvidos como notas atrativas, isto é, como sensíveis (assinaladas com linhas que interligam as notas).

Um fator interessante, ocorre na voz inferior, no último compasso do exemplo 21. A nota fá# do quinto tempo é atacada simultaneamente ao mi da parte superior, o que poderia ser entendido como uma burla das normas do contraponto, pois se trataria de contraponto nota-contra-nota. Na verdade, o que ocorre é o seguinte: a nota mi é tomada como uma nota longa, sendo que o salto de oitava mi³-mi⁴, da voz superior, é apenas uma mudança de registro da mesma nota.

Por isso, o segmento deve ser entendido como o modelo que aparece abaixo:



Exemplo nº 22

Entendido dessa maneira, o fá# é uma nota de passagem, em contraponto de segunda espécie.

Da mesma maneira que foi comentado com relação à primeira espécie, no contraponto de segunda espécie podem ser combinados diferentes ritmos, desde que a relação entre as vozes esteja na proporção de duas contra uma ou três contra uma.

Assim, ampliam-se as possibilidades de distribuição rítmica desta espécie, sendo possíveis, entre outras, as seguintes combinações de duas ou três notas contra uma:



Exemplo nº 23

No *I Ciclo Nordestino*, de Marlos Nobre, ocorrem várias formas de organizar as duas vozes em contraponto que podem ser entendidas com base na ampliação da segunda espécie de contraponto.

Abaixo, está o trecho inicial do primeiro movimento, intitulado Samba Matuto:

Exemplo nº 24

Note-se que, no Samba Matuto, a primeira frase é construída com base em contraponto imitativo tratado como segunda espécie. Há, na relação entre as vozes, duas notas contra uma, nos compassos 2 e 5, por exemplo. No primeiro tempo do compasso 3, a segunda espécie é elaborada com base na relação de três notas contra uma, através do ritmo sincopado; o mesmo ocorre no c. 4. Naturalmente, como compositor da segunda metade do século XX, Nobre não se atém às regras estritas do contraponto tradicional, no que diz respeito ao controle das dissonâncias.

Nessa mesma peça de Nobre, percebe-se também outra possibilidade de ampliação das combinações rítmicas através da interação entre as vozes pela alternância das inter-relações: no c. 2 é a voz inferior que está na relação 2x1; no c. 3, a relação se inverte e é a voz superior que produz a relação 2x1; no c. 4, a reação 2x1 está novamente na voz superior; esse processo alterna até o final do exemplo 24.

No início do segundo movimento do mesmo *Ciclo Nordestino*, intitulado Cantiga, ocorre um processo mais sofisticado de elaboração do contraponto de segunda espécie:

Calmo e dolente $\text{♩} = 58$

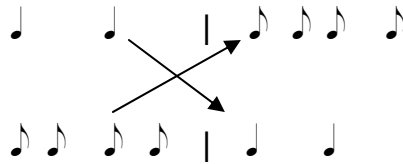
Exemplo n° 25

Já no primeiro compasso do exemplo acima, as vozes se relacionam na proporção 2x1, porém com deslocamento rítmico produzido pela introdução da figura pontuada que produz alternância rítmica na relação entre as vozes. No segundo compasso, o ponto adicionado à colcheia produz um efeito semelhante de deslocamento e alternância das vozes, porém em um nível mais detalhado da divisão rítmica. Se no primeiro compasso, a figura pontuada ocorre no nível do compasso ($\text{♩} = \text{♩} \cdot \text{♩}$), no segundo compasso, aparece no nível do tempo ($\text{♩} = \text{♩} \cdot \text{♩}$).

A seguir, está a demonstração de como ocorre a alternância de vozes e o deslocamento rítmico.

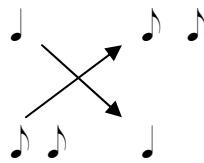
Tendo-se a semínima como referência, o contraponto de segunda espécie (2x1) ocorre da seguinte forma:

A maneira mais simples de realizar a alternância de vozes seria invertendo a colocação das semínimas e colcheias em relação às vozes, em um segundo compasso:



Esse processo ocorre em todos os compassos do ex. 24 e nos dois últimos compassos do ex. 25, devido ao processo imitativo que ocorre nesses segmentos.

Pode-se, também, operar a alternância das vozes no interior do mesmo compasso:



Esse é o primeiro procedimento para gerar o que acontece no primeiro compasso do ex. 25. O próximo passo é o deslocamento rítmico, que tem sua origem no contraponto sincopado (quarta espécie).

Na figura apresentada acima, há um ritmo complementar em colcheias, isto é, o resultado rítmico da interação entre as duas partes é a colcheia. O ritmo resultante permanece o mesmo se apenas uma das vozes articular os pontos em que há ataques concomitantes. Note-se que, na figura acima, a parte principal de cada tempo é atacada por ambas as vozes.

Para eliminar o ataque da voz superior no segundo tempo, basta ligar a semínima do primeiro tempo à colcheia que se encontra na parte principal do segundo tempo, isto é, torná-la uma semínima pontuada:



Com isso, somente a voz inferior articula o segundo tempo. A maneira mais direta de fazer com que o primeiro tempo seja articulado somente pela primeira voz, é substituir a primeira colcheia da voz inferior por uma pausa:



Se houvesse a intenção de repetir esse padrão, a primeira colcheia do segundo compasso poderia ser substituída tanto por pausa quanto por ligadura, o que produziria uma síncope de um compasso a outro:



Com os procedimentos descritos acima, é possível realizar diversas combinações entre as partes a partir do contraponto de segunda ou terceira espécie, através de alternâncias entre as vozes e por meio de deslocamentos rítmicos. É isso que ocorre em vários trechos da peça de Marlos Nobre.

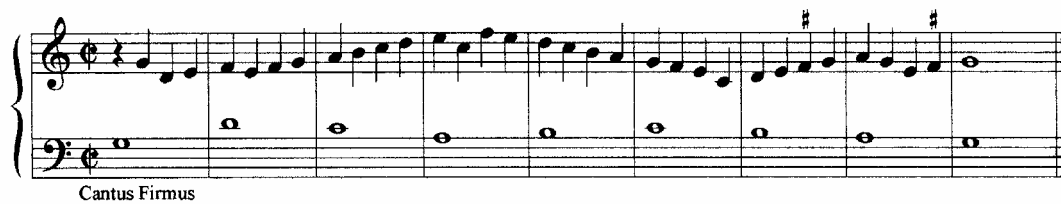
Na Cantiga, há, ainda, outros processos de distribuição rítmica e interação entre as vozes: no c. 4, o contraponto de segunda espécie é elaborado na proporção 3x1, por meio do emprego de tercinas. Nos compassos de número 5 e 6 ocorrem cruzamentos rítmicos na proporção de duas notas contra três (2x3), no segundo tempo desses compassos.

Todos esses processos de organização rítmica são oriundos da música popular brasileira, particularmente da música nordestina, repertório do qual Marlos Nobre aproveitou o material temático para a elaboração da peça.

- *Terceira Espécie* – contraponto de quatro notas contra uma

Na terceira espécie, são realizadas quatro notas de contraponto para cada nota do *cantus firmus*, ou seja, o contraponto é escrito em semínimas contra as semibreves do *c.f.*

Além de *notas de passagem*, podem ocorrer dissonâncias como *bordadura* e como *cambiata*.



Exemplo nº 26 – realizado por Jeppesen.

Nesta espécie, as relações rítmicas entre as vozes também podem ser ampliadas através da aplicação dos mesmos princípios empregados para o contraponto de segunda espécie.

Inicialmente, pode-se fazer a mesma relação de organização rítmica, que na divisão binária ocorre como 4x1, através da aplicação da divisão ternária, onde obtém-se a relação 6x1. Se for tomado o compasso 6/8 como referência, tem-se que para cada semínima pontuada são elaboradas seis semicolcheias em contraponto.

Na fuga do *Prelúdio e Fuga BWV 543*, de J. S. Bach, para órgão, em compasso binário composto, é exatamente esse tipo de relação que ocorre no contraponto.

O trecho a seguir demonstra esse processo:

Exemplo nº 27

No exemplo acima, uma das vozes intermediárias sempre se encontra em semicolcheias contra semínimas pontuadas da voz superior. A intenção de demonstrar esse tipo de contraponto através da grafia chega ao ponto de escrever as notas ré e dó, presentes nos dois últimos compassos do exemplo 27, como semínimas pontuadas ligadas, quando poderiam ser escritas como mínimas pontuadas. O baixo do trecho citado, que é executado na pedaleira do órgão, se relaciona como segunda espécie contra as outras vozes: 3x1 na relação entre baixo e soprano e 6x3 (ou 2x1) na relação entre baixo e tenor.

O mesmo tipo de relação se encontra no trecho do terceiro movimento da *Sonata Op. 120* (1825), de F. Schubert citado no ex. 28(a). As vozes extremas se relacionam como contraponto de terceira espécie, na proporção 6x1, ao passo que a voz intermediária se relaciona como contraponto de segunda espécie com as outras duas vozes: 2x1, na relação com a voz superior; 3x1, na relação com o baixo.

No exemplo 28(b), extraído do final do terceiro movimento da *Sonata nº 3* (1817), também de Schubert, as vozes inferiores realizam encadeamento de acordes em contraponto de terceira espécie (6x1) com relação à parte superior. Note-se, neste exemplo, que os acordes são executados em colcheias; isso, porém, não modifica a relação entre as partes, pois em uma redução harmônica do trecho, os sons repetidos passam a ser entendidos como notas longas.

(a)

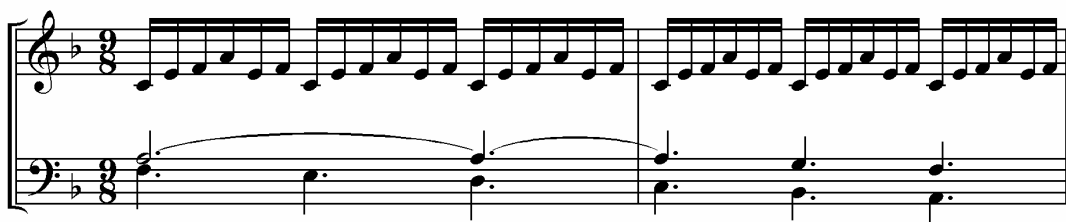
(b)

p *f*

Exemplo nº 28

Naturalmente, este processo de elaboração de seis notas contra uma pode ser realizado em qualquer tipo de métrica ou divisão ternária, como, por exemplo: em compasso ternário simples, como 3/4, a relação do contraponto seria de seis colcheias contra uma mínima pontuada; em compasso ternário composto, como 9/8, ocorreriam três vezes seis semicolcheias contra cada semínima pontuada; em compasso quaternário composto, como 12/8, ocorreriam quatro vezes seis semicolcheias contra cada semínima pontuada.

Nos dois compassos do prelúdio da *Suíte Inglesa nº 6*, de J. S. Bach, em compasso 9/8, citados no ex. 29, seis semicolcheias da voz superior são contrapostas a cada semínima do baixo; isso ocorre três vezes em cada compasso, por se tratar de um compasso ternário composto.



Exemplo nº 29

Aplicando-se o mesmo raciocínio que foi explicado anteriormente para ampliar as possibilidades de divisão regular do pulso, podem-se conceber várias possibilidades de inter-relações rítmicas entre as vozes, na terceira espécie de contraponto. Podem ser empregadas, por exemplo, quáteras de cinco, seis ou sete sons; podem ser utilizados ritmos sincopados que englobem entre quatro e oito notas contra cada nota da melodia utilizada como *cantus firmus*.

Esses processos de elaboração rítmica, apesar de terem sido sistematicamente incorporados somente na música moderna, já eram praticados pelos músicos da Ars Antiqua, no século XIII. Nesta época, os músicos europeus estavam descobrindo o princípio praticado até hoje da divisão proporcional dos valores rítmicos, o que os levou à elaboração de intrincados contrapontos com divisões que iam de duas a mais de dez notas contra uma.

O compositor Petrus de Cruce foi um dos músicos desse período que mais se dedicou a pesquisar as possibilidades de divisão dos valores rítmicos. No início do moteto *Aucun ont trouvé* (c. 1300), de Cruce, o *triplum* (voz escrita no pentagrama superior) já inicia com valores rítmicos que se contrapõem ao *cantus firmus* (voz de tenor, escrita no pentagrama inferior), na proporção de 8x1 e 9x1 [cf. ex. 30]. Para alcançar esse resultado, é necessário o emprego de quáteras, sendo que são elaboradas inclusive quintinas, no segundo compasso do exemplo abaixo.

The image shows a musical score for Example 30, consisting of three staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes with fingerings 8 and 9. The middle staff is in treble clef and contains notes with fingerings 1 and 1. The bottom staff is in bass clef and contains notes with fingerings 1 and 1. The score is divided into three measures, with a double bar line after the first measure.

Exemplo nº 30

No primeiro compasso da introdução da canção *Anoitece*, *Op. 34 nº 2*, de Alberto Nepomuceno, se contrapõem cinco notas da parte superior do piano contra cada nota do acompanhamento; no segundo compasso são 6x1. Isso é obtido através do emprego de síncopes na segunda metade de cada compasso [cf. ex. 31].

The image shows a musical score for Example 31, titled "Lenta e tristemente". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The first measure contains a single note. The second measure contains a sequence of notes with a fingering of 5x1. The third measure contains a sequence of notes with a fingering of 6x1. The bass staff contains notes with fingerings of 8 and 8. The score is divided into three measures, with a double bar line after the first measure.

Exemplo nº 31

Nos primeiros compassos de *Canto sem chão* (1976), de Bruno Kiefer, para dois violinos, é obtido um impressionante efeito contrapontístico entre os dois instrumentos, através do uso de quáteras e contratempos na parte do segundo violino, ao mesmo tempo em que o primeiro realiza notas longas [cf. ex. 32]. Este tipo de estrutura fragmentária é característica do compositor.

Moderado, calmo $\text{♩} = 76$

The musical score for Example 32 is in 3/4 time and consists of two systems. The first system features a treble clef staff with dynamics *p* and *sf sfp*, and a bass clef staff with dynamics *pp* and triplets. The second system features a treble clef staff with dynamics *sfp* and a bass clef staff with dynamics *p* and *pp*, including *pizz.* and *arco* markings.

Exemplo nº 32

Em *Terra Sofrida*, também de Kiefer, para dois violões, ocorre outro tipo de combinação contrapontística, em uma textura a três vozes. A voz intermediária executa semínimas; ao mesmo tempo, a voz superior realiza quintinas e a voz inferior semicolcheias. O resultado é um cruzamento rítmico contínuo (5x1x4), com caráter inquieto e violento.

Agitado $\text{♩} = 92$

The musical score for Example 33 is in 2/4 time and consists of two systems. Both systems feature a treble clef staff with dynamics *f* and quintuplets, and a bass clef staff with dynamics *f* and *pp*, including quintuplets.

Exemplo nº 33

Nas peças de Kiefer, que têm forte caráter atonal, o emprego dos intervalos melódicos e harmônicos não segue qualquer critério preestabelecido tradicionalmente, mas são combinados de acordo com o resultado sonoro pretendido.

Em *Terra Sofrida*, a combinação intervalar se desataca pelo emprego de dissonâncias extremas: as notas do primeiro compasso são fá, sol, dó e fá#, o que produz intervalos de 2ªM (fá-sol), 9ªm (fá/fá#), 7ªM (sol/fá#) e trítono (dó/fá#) na relação entre as partes. O restante do trecho citado é organizado como diferentes transposições desse primeiro compasso.

Outra característica notável, que ocorre nos primeiros compassos do ex. 33, é o fato de que cada uma das partes se movimenta no âmbito de uma escala diferente de tons inteiros – violão I: dó-ré-mi-fá#-sol#-lá#; violão II: fá-sol-lá-si-dó#-[ré#]⁸. Isso produz um efeito peculiar, na relação entre as partes, pois ao ocorrer o movimento simultâneo das duas escalas de tons inteiros, o resultado total da interação entre as partes é uma escala cromática completa. Note-se que essas são as duas escalas atonais, por serem construídas com base na justaposição do mesmo intervalo.

Com esses procedimentos adotados por Kiefer, obtém-se aquilo a que Schoenberg denominava como “emancipação das dissonâncias”, que passam a ser empregadas com a mesma regularidade e eficácia que as consonâncias.

Com o que foi discutido acima, percebe-se que são possíveis todas as combinações rítmicas e intervalares entre as partes, desde que haja uma estrutura de fundo que justifique as diferentes combinações contrapontísticas.

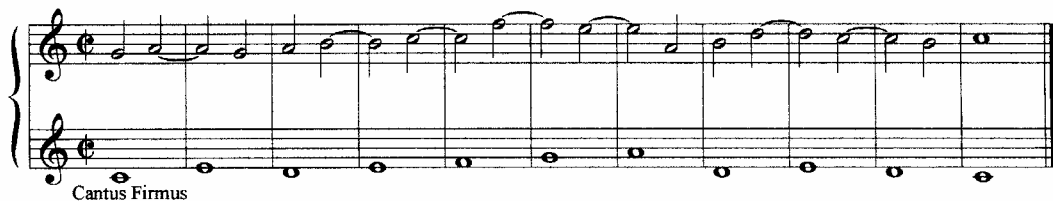
⁸ O ré# (escrito como mib) aparece somente após a interrupção do movimento de tons inteiros, por um semitom (dó#-dó natural), no c. 4, do ex. 33.

- *Quarta Espécie* – contraponto sincopado

É na quarta espécie que se estuda o controle mais rigoroso das dissonâncias. A voz que se contrapõe ao *cantus firmus*, desenrola-se como uma seqüência de síncopes resolvidas como *suspensões*.

Assim, cada uma das notas do contraponto é atacada no tempo secundário como consonância, transformando-se em dissonância no tempo principal seguinte, por meio do movimento da voz que conduz o *cantus firmus*. A dissonância gerada deve ser resolvida por grau conjunto descendente em uma consonância imperfeita no tempo secundário seguinte.

Quando ocorre consonância no tempo principal, esta pode ser movimentada livremente. No tempo secundário, somente pode haver consonâncias.



Exemplo nº 34 – realizado por Jeppesen.

Conforme já foi discutido com relação às espécies anteriores, também na quarta espécie é possível ampliar os princípios do contraponto sincopado para qualquer tipo de organização rítmica ou divisão métrica. Nesta espécie, o que importa é que as notas de cada uma das partes sejam atacadas separadamente, isto é, como síncopes ou contratempos.

Abaixo, estão algumas possibilidades de combinações rítmicas entre duas vozes elaboradas como contraponto sincopado:

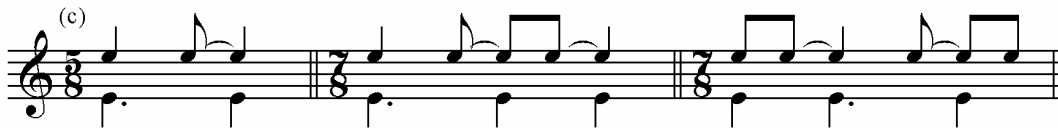
Em compassos simples:



Em compassos compostos:



Em compassos mistos:



Exemplo nº 35

Naturalmente, todas as combinações rítmicas são possíveis para a formação de contraponto de quarta espécie, com emprego de contratempos, síncopes e, inclusive, quiálteras.

Um dos exemplos mais conhecidos de emprego de contraponto sincopado em seqüência, conhecido como *cadeia de suspensões*⁹, ocorre ao longo da *Invenção nº 6*, de Bach.

⁹ Considera-se que ocorre uma cadeia de suspensões quando há várias suspensões em série. O tipo mais comum é aquele em que se emprega um único tipo de suspensão em cadeia, com as vozes se movimentando na mesma direção, como, por exemplo, 4-3 4-3 4-3 4-3 ; ou 7-6 7-6 7-6 7-6.

The musical score for Example 36 consists of two staves in 3/8 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The interval numbers below the notes are as follows:

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
Treble	8 7-6 5 5d	4-3 9-8 7-6	5d 4-3 3 4 6 7	3
Bass	8 7-6 5 5d	4-3 9-8 7-6	5d 4-3 3 4 6 7	3

Below the staves is a melodic profile diagram consisting of two lines that mirror each other horizontally, representing the relationship between the two voices.

Exemplo nº 36

No exemplo 36, acima, as duas vozes estão elaboradas como contraponto sincopado em movimento contrário. Note-se que, diferentemente dos exemplos encontrados nos tratados de contraponto, essa peça está escrita em compasso ternário simples.

A figura colocada abaixo da música indica o perfil melódico individual de cada uma das vozes e esclarece como estas se relacionam por movimento contrário, isto é, uma linha é elaborada como espelho horizontal da outra.

A análise dos intervalos existentes entre as vozes também revela a maneira como o contraponto foi construído. Inicialmente, começa com intervalo de 8ªJ, o que é típico no estudo de contraponto. Em seguida, ocorre uma suspensão de sétima que resolve por grau conjunto descendente em uma sexta (suspensão do tipo: 7-6), o que também está dentro das normas do contraponto. Entretanto, no terceiro tempo do primeiro compasso, um intervalo de 5ªJ conduz para uma 5ªd, o que é incomum, pois este é um intervalo dissonante em tempo secundário. Outros dois movimentos são inusuais, segundo as normas do contraponto: na metade do segundo compasso, um intervalo de 9ªM resolve em uma oitava, o que significa que a dissonância resolve em uma consonância perfeita, o que é impróprio segundo as regras ortodoxas do contraponto; no início do terceiro compasso, um intervalo de trítono (5ªd) conduz

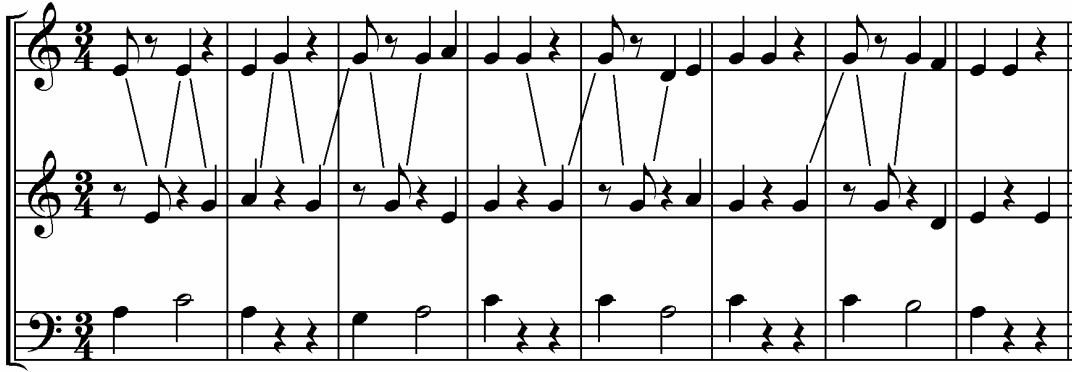
para uma 4ªJ, o que significa que uma dissonância resolve em outra dissonância. Esta 4ªJ finalmente resolve em uma 3ªM (suspensão do tipo: 4-3), concluindo adequadamente a cadeia de suspensões.

Por que razão teria Bach conduzido duas dissonâncias seguidas (5ªd-4ªJ), na passagem do primeiro ao segundo compasso e no início do terceiro compasso? A resposta é bastante simples: porque o que está em jogo aqui é a criação de um contraponto sincopado em seqüência, sendo que uma ou outra inobservância das normas do contraponto é efetuada com o intuito de realizar a idéia que deu origem à peça: a cadeia de suspensões por movimento contrário.

O contraponto sincopado também pode se manifestar como contratempo, isto é, em vez de haver sincopação por meio de alongamento das notas (ligaduras), ocorre através de notas curtas (pausas).

Um dos casos mais interessantes, nesse sentido, é o *hoqueto* da polifonia medieval. O termo *hoquetus* significa "solução", em latim, e indica que os ouvintes da época percebiam as vozes cantadas em contratempo como algo semelhante ao soluço. A técnica do hoqueto foi tão empregada, nos séculos XIII e XIV que se chegou a criar um gênero musical denominado Hoqueto, que era composto à base dessa técnica.

Abaixo, tem-se o exemplo de um hoqueto (também denominado moteto instrumental), de compositor anônimo do século XIII, em que o tenor (voz que carrega o *cantus firmus*) está escrito no pentagrama inferior. Os contratempos que caracterizam o hoqueto estão indicados por linhas que interligam as duas vozes superiores.



Exemplo nº 37

Mesmo os compositores do Período Clássico, que em geral davam preferência a estruturas rítmicas simétricas e regulares, se interessaram pela organização rítmica com base em contratempos. Um dos exemplos mais característicos, nesse sentido, é o tema do movimento final da *Sonata nº 19* (1767), de Joseph Haydn. Este tema é construído com base em uma textura transparente, obtida pela alternância de duas vozes em contratempo [cf. ex. 38].



Exemplo nº 38

Um efeito rítmico impressionante é obtido na parte de acompanhamento, nos compassos 125-133 do *Improviso nº 1*, de Franz Schubert. O simples deslocamento do baixo em contratempo produz um resultado quase heterofônico, na relação entre as três partes que constituem a textura deste trecho.

[Allegro molto moderato]

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked [Allegro molto moderato] and the dynamics are *pp* (pianissimo). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes are tied across measures. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern, often using a 'hoquetto' style where notes are grouped in pairs or groups of four, creating a syncopated feel. The piece consists of two systems of two staves each.

Exemplo nº 39

Os musicólogos atuais costumam denominar essa técnica dos músicos românticos como “acompanhamento heterofônico”. Tem-se, assim, uma combinação de duas texturas bastante diferentes, quase antagônicas: a heterofonia e a melodia acompanhada.

Os processos de organização rítmica com base em contratempos têm sido amplamente empregados pelos compositores do último século, sendo usado em larga escala na música popular com ascendência africana.

No jazz, por exemplo, há vários tipos de contratempo que servem de fundamento para a organização de estruturas harmônico-melódicas extremamente sofisticadas. Um efeito similar ao hoquetto medieval, porém com maior colorido harmônico e variedade rítmica, é alcançado em *Ninth*, do guitarrista norte-americano Joe Pass.

The image shows a musical score for Example 40. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and has a tempo marking of quarter note = 152. The bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The top staff features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff features a more regular rhythmic pattern with eighth notes and rests, including a triplet of eighth notes in the fourth measure. The overall texture is dense and rhythmic.

Exemplo nº 40

A combinação de apenas duas partes, um baixo cantante e o acompanhamento harmônico, presente na parte superior, produz um efeito rítmico extremamente variado devido à maneira como esta parte está composta.

A parte superior não é apenas organizada em contratempo com relação ao baixo, como também tem seu ritmo distribuído de forma irregular, sem ocorrer repetição do mesmo padrão rítmico em nenhum dos dez compassos citados no ex. 40. Isso, por si só, conferiria excelência musical ao trecho.

Como se isso não bastasse, a harmonia se move por encadeamentos de acordes de sétima, acordes de nona e acordes de décima terceira. Além disso, a parte superior é conduzida por movimentos paralelos de 4ª], entre o segundo e o quinto compasso do exemplo acima. Em contraponto a isso, o baixo se movimenta de forma mais regular, porém realiza síncopes ou quiálteras quando a parte superior é atacada em parte principal. Com isso se mantém uma estrutura rítmica irregular ao longo de todo o segmento citado no ex. 40.

Na canção *Sometime Ago*, de Chick Corea, ocorrem alternâncias entre contratempos, existentes entre o baixo e a parte intermediária do acompanhamento, e síncopes que projetam a linha vocal como dobramento de uma das partes da textura geral. Sobre essa canção, escreveu o autor, na partitura: "I had a dream of this melody. I kept

singing it for days. I'm sure it's from a long time ago" (Eu tive um sonho com esta melodia. Fiquei cantando ela por dias. Tenho certeza de que é de muito tempo atrás).

[Moderately, with a 2 feeling ($\text{♩} = \text{c. } 100$)]

Some -
time a - go, I had a dream.

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time, marked 'Moderately, with a 2 feeling' and a tempo of approximately 100 beats per minute. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system shows the vocal line starting with 'Some -' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with the lyrics 'time a - go, I had a dream.' and the piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with syncopation and contrapuntal elements between the upper and lower staves.

Exemplo nº 41

Já em *'Round Midnight*, de Thelonious Monk, o trecho da introdução que antecede a primeira estrofe é construído por meio de um contraponto rítmico em que a parte superior, que realiza os acordes, aparece em contratempos, enquanto o baixo, em quintas, está em síncopes. Em outras palavras: nesta peça de Monk, há contraponto entre síncopes e contratempos.



Exemplo nº 42

Outro caso interessante de contraponto em que há conjunção de processos simultâneos, ocorre no *Prelúdio nº 7* (1959), de Cláudio Santoro [cf. ex. 43]. No início da peça, o baixo é realizado por meio de síncopes internas, isto é, as síncopes ocorrem dentro da unidade de tempo (semínima). No segundo compasso ocorre uma síncope de compasso, ou seja, que se dá no interior da unidade de compasso, em 2/4 (mínima). O resultado é a produção de uma síncope dentro da outra, em um acorde de Bm7.

Em outras palavras: nesta peça de Santoro, há contraponto entre uma síncope de tempo ($\text{♩} = \text{♪♪♪}$) e uma síncope de compasso ($\text{♩} = \text{♪♪♪}$).



Exemplo nº 43

Outros fatores que chamam a atenção, no prelúdio de Santoro, são: o emprego da síncope como padrão de acompanhamento, o que

é derivado da assimilação da clave¹⁰ africana na música popular brasileira; o movimento cromático descendente, no baixo; o uso de acordes estendidos em todos os segmentos da música; a confluência entre harmonia e contraponto pelo uso de uma linha construída com base em arpejos, na parte inferior. Com isto, é possível pensar que a textura geral é construída por duas vozes em contraponto, porém a seqüência de arpejos explicita o encadeamento harmônico e acrescenta a percepção de uma melodia acompanhada.

¹⁰ O termo 'clave', neste sentido, significa um padrão rítmico que serve de base para a sobreposição de várias camadas com ritmos variados. Geralmente, a clave é um padrão fixo tocado isoladamente, antes de iniciar a música propriamente dita, podendo permanecer ou não durante toda a peça. Equivale, aproximadamente, ao 'pulso' da música européia, no sentido de orientar os músicos com relação às entradas e saídas, ao andamento e à conjunção das diversas partes da textura.

- *Quinta Espécie* – contraponto florido

O contraponto florido é a combinação das outras espécies. Contrapõe-se ao *cantus firmus* uma linha melódica livremente construída com diversos valores rítmicos, conforme os princípios de cada espécie.



Exemplo nº 44 – realizado por Jeppesen.

No exemplo acima, em cada uma das espécies de contraponto empregada, são rigorosamente observados os princípios de construção dessa espécie.

Os três compassos iniciais são tratados como quarta espécie, devido às síncopes existentes entre o *cantus firmus* e a voz em contraponto. Note-se que nos tempos secundários (segundo tempo de cada um desses compassos), ocorrem somente consonâncias. Quando a nota atacada no tempo principal (primeiro tempo do compasso) é consonante, movimenta-se livremente, por salto ou grau conjunto, para uma consonância – esse é o caso do ré atacado no início do compasso 2, que salta à oitava superior. Entretanto, no compasso 3, a nota ré é dissonante com relação ao mi da voz superior. Por essa razão, deve ser resolvida por grau conjunto descendente em uma consonância imperfeita: o ré se movimenta por grau conjunto descendente, para o dó, que é uma consonância imperfeita com relação ao mi do *c.f.*

Nos compassos 4 e 5, a relação entre as vozes é de duas notas do *cantus firmus* contra uma do contraponto (segunda espécie). Por isso, as dissonâncias somente podem aparecer no tempo secundário

e devem ser resolvidas por grau conjunto ascendente ou descendente, como notas de passagem. Como não há dissonâncias nesses dois compassos, as notas podem ser movimentadas livremente; mesmo assim, há predomínio de graus conjuntos na realização do contraponto.

O sexto compasso do exemplo nº 44 apresenta uma combinação rítmica própria da quinta espécie e que não costuma ser abordada nas espécies anteriores, nos tratados de contraponto. Trata-se do ritmo pontuado, que já foi discutido anteriormente, na abordagem sobre as ampliações da segunda espécie de contraponto [cf. ex. 23]. Assim, esta figuração rítmica deve ser tratada com base nos mesmos princípios do contraponto de duas notas contra uma, isto é, a nota que se encontra no tempo secundário (a semínima do ex. nº 44) deve ser tratada como nota de passagem, sendo isto que ocorre no referido exemplo: a nota sol é uma dissonância com relação ao fá da voz superior e é tratada como nota de passagem descendente.

Nos compassos 6 e 7, ocorre contraponto de terceira espécie, o que significa que as dissonâncias da voz inferior podem ser conduzidas como notas de passagem, bordaduras ou cambiatas. Neste caso, todas as dissonâncias são resolvidas como notas de passagem (notas: sol, si e ré). É interessante notar a combinação da terceira com a quarta espécie, na passagem do compasso 8 ao compasso 9. Na primeira metade do compasso 8, o contraponto é tratado com os princípios da terceira espécie, porém quando chega na metade do compasso, a voz do contraponto estaciona em uma consonância (nota: mi), que permanece ligada ao compasso seguinte, gerando uma síncope, isto é, produz-se a quarta espécie de contraponto.

Ao movimentar o *cantus firmus* para a nota fá, no início do compasso 9, tem-se uma dissonância de 2^am que resolve por grau conjunto descendente em uma 3^am (suspensão do tipo: 2-3). Note-

se que a nota ré semínima, que aparece na segunda metade do primeiro tempo do compasso 9, é apenas uma antecipação da nota de resolução da suspensão. Com essa antecipação, obtém-se maior movimentação rítmica.

No compasso 10 tem-se nova suspensão, que prepara a cadência final com um movimento melódico típico da música renascentista, através da bordadura inferior sobre a sensível do modo. O último compasso é tratado como contraponto de primeira espécie por ser realizado pela combinação nota-contra-nota.

Além das técnicas convencionais, todas as ampliações abordadas anteriormente para cada espécie podem ser incorporadas ao contraponto florido.

No trecho a seguir, extraído de um arranjo de Osvaldo Leite, para coro misto a quatro vozes, da canção *Samba em Prelúdio*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, a melodia original está colocada no soprano, como *cantus firmus*, enquanto as outras três vozes são elaboradas como contraponto florido, com emprego de síncopes em vários níveis da estrutura métrica: síncope de compasso [cf. ex. 45(a)], síncope de tempo [cf. ex. 45(b)] e síncope interna [cf. ex. 45(c)]. Além disso, cada uma das vozes é elaborada individualmente, sendo que a voz inferior mantém um típico padrão de baixo da música brasileira, com a dupla função de servir de base para a harmonia e organizar a seção rítmica da peça.

A liberdade de tratamento rítmico e melódico entre as partes é possível porque a combinação das vozes está embasada em uma seqüência harmônica ampliada (com acordes formados por expansão triádica e adição de notas às tríades), que serve de apoio ao contraponto. Além disso, na voz de tenor está colocada a melodia da segunda parte da canção como contraponto à melodia da primeira parte. Esse processo de estruturação em que a primeira parte é composta por uma linha melódica, a segunda parte apresenta outra

melodia e a terceira é formada pela sobreposição de ambas, em contraponto, já está presente na forma original da canção, sendo uma de suas características mais impressionantes, visto que esta é uma técnica raramente empregada na elaboração de canções. Como pode ser observado no exemplo a seguir, o contraponto florido pode resultar em uma textura bastante rica e variada, com grande diversidade rítmica e independência total entre as vozes.

The image shows two systems of musical notation in 2/4 time, featuring a complex contrapuntal texture. The first system consists of three parts: (a) the upper voice, (b) the lower voice, and (c) a third voice. The second system continues the same three-part texture. The notation includes various rhythmic values and melodic lines, demonstrating a rich and varied texture.

Exemplo nº 45

b) Ampliação das espécies de contraponto

Outro fator que deve ser considerado, a partir deste ponto, é o fato de que os conceitos tradicionais de consonância e dissonância não são necessariamente adequados para todo e qualquer tipo de composição ou arranjo. Como foi visto em alguns dos exemplos anteriores, mesmo na música de Bach ou Schubert os critérios adotados por Fux para o estudo do contraponto foram ignorados quando sua observância poderia significar limitação das possibilidades técnicas ou expressivas para a elaboração das idéias musicais.

Com isso, deduz-se que a observância dos critérios empregados para o estudo das espécies de contraponto são úteis no sentido de prover o estudante de domínio técnico sobre os materiais sonoros com os quais irá trabalhar, porém em um nível mais avançado da elaboração musical, esses critérios podem inclusive dificultar a criação de novas músicas.

Outro princípio do contraponto por espécies que pode ser dispensado, quando já se tem domínio sobre seus efeitos, é quanto ao tipo de dissonância que pode ser empregado em cada espécie do contraponto. Fux elaborou seu método com o sentido de orientar o estudante para a aquisição de controle sobre cada tipo de dissonância. Para isso, adotou os seguintes critérios:

- Primeira espécie (1x1): somente consonâncias, ou seja, não podem ser empregadas dissonâncias;
- Segunda espécie (2x1): dissonâncias são praticadas como notas de passagem;
- Terceira espécie (4x1): as dissonâncias são exercitadas como notas de passagem, bordaduras e cambiatas;
- Quarta espécie (sincopado): as dissonâncias são tratadas como suspensões ou retardos.

Com as ampliações rítmicas que foram propostas aqui, pode-se também liberar o emprego dos diferentes tipos de dissonância para todas as espécies. Isto significa que podem ser empregadas notas de passagem, bordaduras, cambiatas, escapadas, antecipações, apoiaturas, suspensões ou retardos em qualquer espécie de contraponto. Cada caso depende da intenção que se tem em produzir efeitos de tensão ou repouso ou do propósito de gerar trechos musicais estáveis ou instáveis, independentemente de critérios técnicos preestabelecidos.

Em um sentido mais amplo, também não é mais conveniente o emprego de terminologias como 'consonância' e 'dissonância', termos

já carregados de valores, conceitos e preconceitos. Podem-se empregar expressões como 'notas de acorde' e 'notas ornamentais'.

Em um acorde de $C7M(9)$, por exemplo, as notas si e ré (dissonantes com relação ao dó, na conceituação convencional) são 'notas de acorde' e, portanto, podem ser tratadas como as consonâncias da música tradicional. Assim, podem ser elaboradas livremente, tanto na melodia principal quanto nas vozes secundárias e no contraponto entre as partes.

Se a intenção é caracterizar a sonoridade desse acorde de $C7M(9)$, a nota lá, que é uma consonância com relação à fundamental do acorde (nota: dó), deve ser tratada como as dissonâncias da música tradicional, isto é, como nota de passagem, bordadura, suspensão, etc. Assim, a nota lá, que não pertence ao acorde, deve ser elaborada como 'nota ornamental', pois se for enfatizada, será percebida como nota de acorde, o que produziria um erro na condução de vozes e na definição da harmonia, pois, em vez de caracterizar um acorde de $C7M(9)$, estar-se-ia definindo o acorde de $C7M(\overset{13}{9})$.

Por essa razão, quando a intenção é definir determinado tipo de harmonia, é necessário ater-se às suas notas como pontos de apoio melódico ou como pontos de referência, na condução de vozes. Isso pode ser obtido pelos seguintes procedimentos:

- estabelecer a posição métrica das notas de acorde em tempo forte ou em parte forte de tempo;
- definir sua duração mais longa do que as notas ornamentais;
- enfatizá-las por sua repetição insistente, como foi visto em vários exemplos acima;
- alcançar as notas de acorde por saltos melódicos, ao passo que as notas ornamentais seriam conduzidas por graus conjuntos;

- utilizá-las como pontos de impulso e de chegada, em inícios e finais de frase.

No trecho abaixo, extraído da canção *Luiza*, de Antônio Carlos Jobim, as notas da melodia são elaboradas como ressonância da progressão harmônica, que segue um ciclo tonal de quintas descendentes entre as fundamentais.

Eb7M
Dm7(b5)
G7(b9)
C7M(9)
C7(b9)

Es-cu-ta a - go-ra a can-ção que eu fiz pra te es-que-cer, Lu - í - za. Eu sou a - pe-nas

Exemplo nº 46

A análise do ex. 46 revela o que foi dito acima. No primeiro compasso, a terça do acorde (nota: sol) é a nota mais longa, atacada no tempo forte e na parte principal do terceiro tempo; as notas ornamentais (notas: fá# e láb) aparecem como bordaduras cromáticas. A primeira nota do segundo compasso é uma quarta suspensa, ou seja, resulta do contraponto sincopado do tipo 4-3 – notas: sol-fá, no acorde de Dm7(b5); o último som do mesmo compasso é uma nota de passagem cromática (notas: fá-mi-mib), sendo que todas as outras são notas de acorde. No terceiro compasso, a primeira nota é uma apojatura (notas: mib-ré), ao passo que todas as outras são notas do acorde. No quarto compasso, em que está presente o acorde de C7M(9), a nona do acorde (nota: ré) está posicionada no tempo forte e é a nota mais longa, sendo que todas as notas deste compasso pertencem ao acorde.

Na canção *Reza*, de Edu Lobo e Ruy Guerra, há um processo diferenciado, na relação entre harmonia e melodia. A harmonia se movimenta de forma autônoma com relação à melodia, isto é,

enquanto o mesmo padrão motivico é repetido várias vezes, com as mesmas notas, na parte vocal, a harmonia se movimenta livremente. Assim, as notas da harmonia nem sempre servem de ressonância à parte melódica.

No ex. 47, abaixo, está um trecho desta canção. No primeiro compasso deste exemplo, todas as notas da melodia são apoiadas pelo acorde de Gm7. No segundo compasso, no entanto, a melodia realiza um arpejo sobre o acorde de Dm enquanto se escuta o acorde de C7(9). Isso produz um poliacorde, ou seja, o resultado da interação entre as partes é a combinação simultânea de dois acordes distintos – Dm e C7(9) –, em que a nota ré aparece como nota comum, que funciona como eixo de ligação entre ambos: fundamental de Dm e nona de C7(9). No terceiro compasso, a nota mais longa é o sol, que é atacado no tempo forte; a ênfase sobre essa nota, que é a nona de F, faz com que o resultado da interação entre a melodia e a harmonia seja um acorde de F₉⁶.

Estes são processos de ampliação das relações entre melodia e harmonia. Além de servir apenas de apoio à ressonância melódica, a harmonia pode ser enriquecida pela melodia, como acontece no terceiro compasso do ex. 47. Também é possível que haja relação de oposição ou contraste entre melodia e harmonia, como ocorre no segundo compasso do mesmo exemplo.

The musical notation consists of two staves. The top staff is a chordal line with three measures. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a Gm7 chord. The third measure contains a C7(9) chord. The fourth measure contains an F6 chord, which is sustained across the fifth measure. The bottom staff is a melodic line in 7/4 time. It starts with a whole rest in the first measure. In the second measure, it plays a quarter note G4. In the third measure, it plays quarter notes A4 and B4. In the fourth measure, it plays quarter notes C5 and B4. In the fifth measure, it plays quarter notes A4 and G4. In the sixth measure, it plays quarter notes F4 and E4. In the seventh measure, it plays a quarter note D4. The lyrics are: 'Eu já sei o que vou fa-zer, _____ meu se-nhor, u-ma o-ra-ção _____ vou can-tar'.

Exemplo nº 47

Esses procedimentos, entre outros, podem auxiliar em harmonizações, arranjos ou composições nas quais se busca o emprego de estruturas harmônicas ampliadas com relação à música tradicional européia. Com isso, é possível construir estruturas harmônicas ou melódicas embasadas em diversos tipos de escalas ou acordes e, mesmo assim, ter domínio sobre os resultados pretendidos. Em outras palavras: a intuição musical passa a ser apoiada por sólido embasamento acústico, sobre o qual se pode criar livremente.

Essas liberdades, que têm sido tomadas pelos músicos com relação às técnicas apreendidas da tradição, não são apenas o fruto de especulações dos músicos atuais. No exemplo nº 27, o primeiro ataque simultâneo das quatro vozes, na fuga de J. S. Bach, já apresenta uma combinação que seria entendida como incorreta, na técnica rigorosa do contraponto. A nota fá do contralto se relaciona como dissonância com todas as outras vozes: nona menor, com o baixo (notas: mi/fá); trítone com o tenor (notas: si/fá); segunda aumentada com o soprano (notas: fá/sol#).

Note-se o extremo grau de tensão e instabilidade do seguinte trecho da *Paixão Segundo São João* [cf. ex. 48], ainda de Bach, em que o uso de dissonâncias em grande quantidade está diretamente relacionado à representação musical do texto.

O *arioso* citado no ex. nº 48 corresponde ao momento da morte de Cristo na cruz, em que o tenor canta:

“Meu coração e toda a criação, com o sofrimento de Jesus também padecem: o sol de luto se veste, o véu se rasga, a rocha se fende, a terra treme, sepulcros se abrem vendo o Criador falecer. O que queres tu fazer, por tua parte?”.

A cifra do baixo contínuo (escrita abaixo da parte mais grave, na partitura de Bach), indica que o órgão deve tocar a seguinte

seqüência de acordes, que por si só, escapa a qualquer princípio das técnicas de contraponto da época. Esta é a seqüência harmônica do arioso completo, cuja armadura indica que está escrito na tonalidade de Sol Maior:

|| G-G7(b9)-Cm/G-D^ø/G-G7-A/G-C#^o-A7/C-C#^o-Dm-B^ø/D-C ||

Note-se que, com exceção do primeiro e último acordes, todas as cifras do contínuo indicam intervalos dissonantes com relação ao baixo: 2^{am}, 2^{aM}, 7^{ad}, 7^{am}, 4^{aJ}, 4^{aA} e 9^{am}. Segundo as regras do contraponto tradicional, o intervalo de 4^{aJ} é considerado dissonante quando ocorre em relação ao baixo.

Mein Herz! In - dem die gan - ze Welt bei Je - su Lei - den gleich - falls lei - det, die

2 Fl.
2 Ob.

9^b
7^b
5^b
4^b

8^b
6^b
4^b

Son - ne sich in Trau - er Kleidet, der Vorhang reist, der Fels zer - fällt, die Er - de bebt, die Gräber

6^b
4^b

7^b
5^b
4^b
2^b

7^b
5^b
4^b
2^b

4⁺
2⁺

4⁺
2⁺

7^b
5^b

The image shows a musical score for a three-part setting. The top staff is a vocal line in G major, with the lyrics: "spal - ten, wie sie den Schö - pfer sehn er - kal - ten was willt du dei - nes Or - tes tun?". The middle staff is a treble clef accompaniment, and the bottom staff is a basso continuo line with figured bass notation: 6/5, 7/5, (b), 6. The piece is in 3/4 time.

Exemplo nº 48

Desde sempre, os músicos se desobrigaram de seguir os critérios preestabelecidos quando isso poderia ter maior significado artístico do que a observância rígida de princípios ou normas.

Na sua *Fantasia X* para vihuela¹¹ [cf. ex. 49], Alonso Mudarra (1510-1580) chegou a escrever o seguinte texto, em um trecho da música repleto de falsas relações: “*desde aquí fasta acerca del final hay algunas falsas, teñiéndose bien no parecen mal*” (daqui até próximo ao final há algumas falsas, tocando-se bem não parecem mal).

O compositor parece anotar esse aviso por duas razões: primeiro, para esclarecer aos seus colegas que tinha plena consciência do que estava fazendo, isto é, conhecia as rigorosas técnicas de contraponto da época, mas resolveu não segui-las; segundo, colocou a solução do problema nas mãos do intérprete e seria este o responsável se a música não soasse bem. O que vale, no entanto, é que essa fantasia é, ainda hoje, uma das peças mais tocadas do repertório renascentista para instrumento solo devido ao seu alto nível de elaboração técnica e expressiva.

No exemplo 49, abaixo, as falsas relações estão assinaladas por setas.

¹¹ A vihuela é um instrumento de cordas dedilhadas típico da música quinhentista ibérica, sendo bastante semelhante ao violão.



Exemplo nº 49

Também W. A. Mozart realizou experiências em que as regras do contraponto, severamente estudadas com o padre Martini, foram desconsideradas. A introdução do *Quarteto K 465*, dedicado a Haydn, é um dos exemplos mais impressionantes de toda a literatura musical, nesse sentido.

Adagio

Exemplo nº 50

O quarteto está na tonalidade de Dó Maior. O violoncelo inicia realizando um pedal de dó, porém a primeira nota da viola, sobre esse pedal, é um láb, seguido pelo mib do segundo violino. Com isso, se estabelece um acorde de Ab/C para iniciar uma peça em Dó Maior. Como se isso não bastasse, o primeiro violino começa com um lá natural, que produz forte dissonância com relação ao mib (trítono) do segundo violino e falsa relação com o láb da viola.

No terceiro tempo do segundo compasso, aparece um acorde de D/C, com a função de dominante da dominante. Este acorde resolve corretamente o trítono, nos instrumentos graves. Entretanto, os violinos produzem novas dissonâncias: o primeiro violino mantém o lá como suspensão, resolvida de acordo com as normas do contraponto (por grau conjunto descendente, em consonância imperfeita com relação ao baixo); o segundo violino, que teria o caso mais simples de condução de vozes, pois executa a nota comum entre os acordes de D e G (nota: ré) e bastaria mantê-la ligada, toca um dó# que forma trítono com relação à fundamental do acorde. Esse tipo de tratamento incomum, na condução de vozes, permanece ao longo de toda a introdução.

Há outras características notáveis no início do quarteto de Mozart: o baixo se desloca por movimento cromático descendente (notas: dó-si-sib-lá, etc.); o emprego de acordes extremamente distantes da tonalidade do Dó Maior, como, por exemplo, o acorde formado sobre o quinto compasso, que é um Gb (que seria, posteriormente, chamado por Schumann de antitônica); o uso de extensões de acordes incomuns para a época, como o acorde de Cm6 que aparece no segundo tempo do segundo compasso; o emprego de inúmeras sensíveis inferiores e superiores, que dominam o trecho citado (quase todas as notas resolvem como sensíveis, inclusive a tônica, na passagem do c. 2 ao c. 3); todo o processo realizado nos quatro primeiros compassos é retomado no compasso 5 e transposto à segunda maior inferior, o que não produz qualquer tipo de interação tonal entre os dois segmentos, pois a relação entre Dó Maior e Sib Maior é de tonalidades afastadas; o mesmo processo se repete a partir do compasso 9, em Láb Maior. No c. 12, chega-se finalmente a Dó Menor, tom relativamente próximo da tonalidade principal, pois é o homônimo de Dó Maior.

Naturalmente, todos os acordes que se podem deduzir da introdução do *Quarteto K 465*, de Mozart, resultam da combinação

contrapontística entre as vozes e não de uma estrutura harmônica predeterminada. O que pode ter sido pré-definido, antes de iniciar a composição das vozes individuais, é o baixo cromático; porém, mesmo a maneira de resolver o cromatismo é bastante peculiar.

b) *Contraponto Livre*

O contraponto livre é a combinação de linhas melódicas compostas livremente, ou seja, sem a utilização de *cantus firmus*. As diretrizes de cada espécie devem ser seguidas na relação entre as vozes, da mesma maneira como ocorre no contraponto florido. Assim, semibreves devem ser conduzidas somente como consonâncias; mínimas podem ser tratadas como notas de passagem; semínimas podem ser tratadas como notas de passagem, cambiatas ou bordaduras; e síncopes dissonantes devem ser resolvidas como suspensões¹².



Exemplo nº 51 – realizado por Jeppesen.

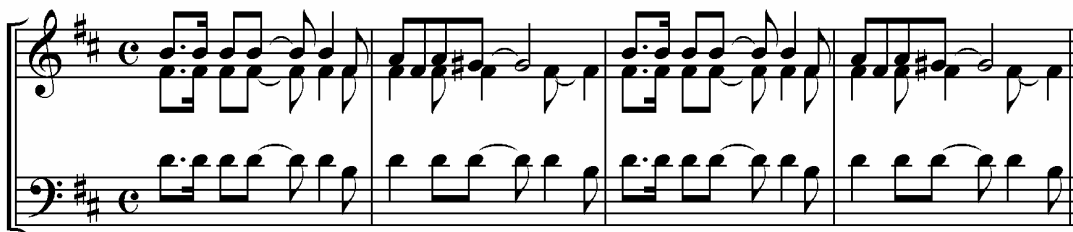
Todas as ampliações rítmicas, melódicas e harmônicas abordadas com relação às espécies de contraponto também podem ser utilizadas para a construção de contraponto livre.

Do ponto de vista das técnicas de construção musical, o contraponto livre se diferencia das espécies pela criação simultânea das diversas partes da polifonia. No contraponto por espécies, a criação do *cantus firmus* deve ser anterior à elaboração do

¹² Em alguns exemplos que seguem, o compasso 2/2 está realizado como se fosse 2/1, pois essa era uma prática comum na música renascentista. Ainda hoje, muitos editores publicam a música desse período dessa forma.

contraponto, sendo o *c.f.* geralmente tomado de uma linha melódica preexistente, seja um cantochão ou uma melodia de canção popular. No contraponto livre, que prescinde de *cantus firmus*, as vozes vão sendo construídas conjuntamente através da interação rítmica e melódica entre as partes. Nos arranjos de canções populares, esta é a técnica de construção das seções de introdução, transição entre estrofes e conclusão instrumental, pois é aí que a melodia da canção não está necessariamente presente.

Devido ao fato de que as vozes são construídas conjuntamente, como contraponto livre, grande parte dessas seções mencionadas acima possuem textura homofônica, com predomínio de contraponto nota-contra-nota. O exemplo abaixo, retirado da introdução da *Suíte dos Pescadores*, de Dorival Caymmi, com arranjo de Damiano Cozzella, demonstra essa característica.



Exemplo nº 52

Naturalmente, o contraponto livre pode ser construído com base em qualquer processo de estruturação rítmica, melódica ou harmônica, sendo comumente empregado um tratamento independente para a elaboração das diferentes partes. No seguinte trecho do segundo dos *Três Cânticos de Amor* (1978), de Almeida Prado, para coro misto *a cappella*, cada uma das vozes é elaborada individualmente, sendo que o uso de quiálteras e síncopes produz um efeito polirrítmico de caráter fantástico.

The image displays a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It is divided into two systems. The first system shows the Soprano and Alto parts concluding a section, indicated by dashed lines above them. Simultaneously, the Tenor and Bass parts begin a new section. The second system continues this overlapping structure. The score is heavily marked with triplets, indicated by brackets with the number '3' above or below the notes. The key signature features one sharp (F#), and the time signature is 7/8.

Exemplo nº 53

No início do exemplo nº 53, acima, as duas vozes superiores (soprano e contralto) estão finalizando a seção anterior [processo indicado pelas linhas pontilhadas], ao mesmo tempo em que as duas vozes masculinas (tenor e baixo) dão início à próxima seção. Esta técnica de entrelaçamento entre as seções, em que algumas vozes iniciam um novo segmento, enquanto outras vozes ainda estão finalizando o trecho anterior, é um método bastante comum de transição entre as seções na música polifônica em geral, sendo uma das características mais importantes da música vocal renascentista. Na peça de Almeida Prado, esta tradicional técnica europeia de entrelaçamento entre as seções é combinada à polirritmia e aos cruzamentos rítmicos típicos da música brasileira contemporânea, para produzir uma textura heterofônica embasada nos princípios do contraponto livre.

c) *Contraponto imitativo*

O contraponto imitativo consiste em reproduzir, em uma voz, trechos melódicos apresentados em outras vozes. Na imitação, é necessário respeitar as diretrizes de cada espécie nas relações entre as partes.

Os procedimentos para realizar um trecho em contraponto imitativo são os seguintes:

1. Compor a proposta (sujeito) em uma das vozes
2. Imitar a proposta em outra voz (resposta)
3. Compor um trecho em contraponto à resposta (continuação da proposta)

O tipo mais comum de continuação após a imitação é seguir com contraponto livre até o final da seção. Essa é a forma típica na música renascentista, em que, após um início de seção com imitação localizada, cada voz segue realizando contraponto livre até a cadência.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled '2. Resposta' and 'Contraponto Livre'. The bottom staff is labeled '1. Proposta' and '3. Contraponto à Resposta'. The score consists of two staves of music, with the first staff starting with a treble clef and the second with a bass clef. The music is in a common time signature and features various rhythmic values and melodic lines. The labels are placed above and below the staves to indicate the different sections of the piece.

Exemplo nº 54 – realizado por Jeppesen.

Outra maneira de dar continuidade é seguir com contraponto imitativo até o final da seção. Se a peça inteira é composta com esse método, tem-se um *cânone*.

Os procedimentos para a composição de um cânone são os seguintes:

1. Compor a proposta (sujeito) em uma das vozes
2. Imitar a proposta em outra voz (resposta)

3. Compor um trecho em contraponto à resposta (continuação da proposta)
4. Imitar a continuação da proposta (segmento realizado no item 3)

Os procedimentos n.º 3 e n.º 4 devem seguir até o final ou até a preparação da cadência. Geralmente, as cadências são preparadas com um pequeno trecho em contraponto livre, para que todas as vozes terminem ao mesmo tempo.

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins with a whole rest, followed by a series of notes with markings 2., 4., 4., 4. above them. The bottom staff begins with a whole rest, followed by a series of notes with markings 1., 3., 3., 3. above them. The piece concludes with a section labeled 'Contraponto Livre'.

Exemplo n.º 55 – realizado por Jeppesen.

A imitação pode ser realizada com base em qualquer intervalo, a partir da primeira nota da proposta original. Nas *Variações Goldberg*, de J. S. Bach, por exemplo, há uma seqüência de cânones, em que o intervalo de entrada da parte imitativa vai crescendo, conforme a obra avança. Assim, o primeiro cânone, que ocorre na variação n.º 3, tem sua imitação ao uníssono, sendo que a cada três variações há um novo cânone com um intervalo maior que o anterior da seguinte forma:

- Variação n.º 3: cânone ao uníssono;
- Variação n.º 6: cânone à segunda;
- Variação n.º 9: cânone à terça;
- Variação n.º 12: cânone à quarta;
- Variação n.º 15: cânone invertido à quinta;
- Variação n.º 18: cânone à sexta;
- Variação n.º 21: cânone à sétima;
- Variação n.º 24: cânone à oitava;

- Variação nº 27: cânone à nona;

Nos próximos exemplos, estão citados os compassos iniciais de algumas dessas variações, com a indicação da imitação e o intervalo sobre o qual ocorre o processo imitativo.

Variatio 3. Canone all' Unisono. a 4 Clav.

Exemplo nº 56

No exemplo nº 56, acima, as duas vozes superiores estão compostas com base em imitação canônica, enquanto o baixo se movimenta livremente, com arpejos que indicam a harmonia sobre a qual o cânone está organizado. Note-se que a voz superior apresenta a proposta, no primeiro compasso, ao passo que a voz intermediária imita ao uníssono, a partir do segundo compasso; a primeira nota da resposta configura um cruzamento de vozes, pois a nota si da segunda voz é mais aguda do que o sol da primeira voz. No compasso 3, também há vários cruzamentos de vozes, o que é bastante comum em cânone ao uníssono. A análise das partes revela que a linha melódica presente em cada compasso da segunda voz é exatamente a mesma que aquela encontrada no compasso anterior, na primeira voz.

Na variação nº 15, citada no exemplo 57, abaixo, o cânone também é realizado nas duas vozes superiores, enquanto o baixo se movimenta livremente com base na harmonia do tema da série das *Variações Goldberg*. Entre as diferenças com relação à terceira variação (primeiro cânone, citado no ex. 56), está o fato de que, agora, é a segunda voz que apresenta o material que será imitado pela primeira voz. Neste caso, a melodia imitada é transposta à quinta justa superior e realizada em inversão; daí o subtítulo “Canone alla quinta (in moto contrario)”. Note-se que a imitação, que inicia no segundo compasso, principia na nota ré, que é a quinta susta superior da nota sol que inicia a proposta, no primeiro compasso desta variação. Além disso, a melodia presente no primeiro compasso da voz intermediária é composta por um movimento de graus conjuntos descendentes, perfazendo os seguintes intervalos: 2ªM–2ªM–2ªm. A voz superior imita este movimento intervalar, porém em sentido ascendente, o que significa que se trata de uma imitação por inversão (pois a direção dos intervalos está invertida), transposta à quinta justa superior. Outra característica que diferencia essa variação das outras variações Goldberg, assim como do tema, é o fato de estar escrita em Sol Menor, que é o homônimo da tonalidade principal.

Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.
(in moto contrario)

Andante.

Exemplo nº 57

Na variação nº 24, citada no ex. 58, abaixo, a entrada da segunda voz se dá no terceiro compasso, o que indica que, neste caso, a distância entre as vozes é de dois compassos, isto é, a linha melódica da segunda voz é a mesma da primeira, porém está sempre dois compassos defasada. Trata-se de um cânone à oitava, o que significa que a resposta é realizada à oitava justa inferior, com relação à proposta inicial. No cânone à oitava, a imitação tanto pode ser realizada acima ou abaixo da apresentação da proposta.

Variatio 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav.

Exemplo nº 58

Além dos tipos comentados acima, há várias maneiras de realizar a imitação que se refletem nos diferentes tipos de cânone, sendo as mais comuns aquelas efetuadas por movimento direto, por inversão ('moto contrario'), por movimento retrógrado ('cancrizans'), por aumento rítmica e por diminuição rítmica.

As imitações por movimento direto e por inversão já foram comentadas acima, nas discussões sobre as *Variações Goldberg*, de Bach. A imitação em retrógrado é aquela em que a imitação ao tema é efetivada de trás para frente, como acontece no *Cânone por*

Movimento Retrógrado abaixo, extraído de *Música para Gente Miúda*, de Bruno Kiefer [cf. ex. 59].

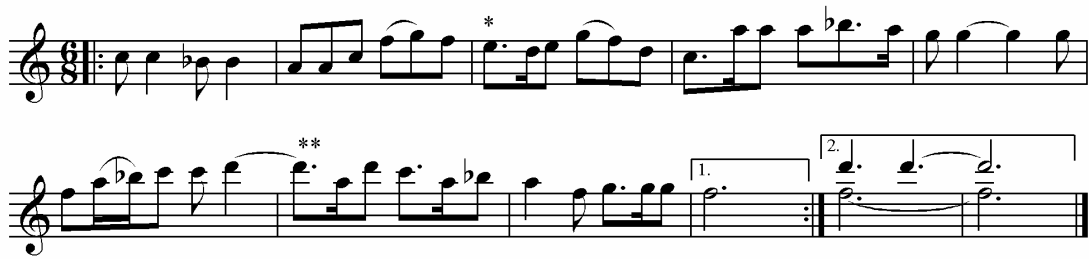
The musical score is written for two staves in 3/4 time. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 92 and a dynamic marking of *mf*. The second system features two endings: the first ending leads back to the beginning of the system, and the second ending concludes with a *rall.* (ritardando) marking.

Exemplo nº 59

Se, no exemplo acima, a melodia da voz inferior for analisada de trás para frente, desde a fermata presente na primeira casa, será percebido que ela é idêntica à linha melódica da voz superior, em sua ordem direta, isto é, na forma como está escrita na partitura. A diferenciação entre os dois finais (casa 1 e casa 2) tem a função de completar as duas vozes conjuntamente, na segunda casa, sendo necessário, para isso, interromper o processo canônico através de um trecho em contraponto livre que prepara a cadência final, conforme foi mencionado anteriormente.

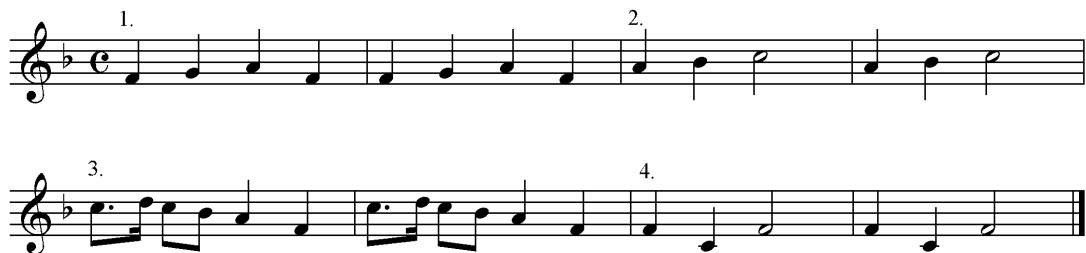
Outro tipo bastante comum é o 'cânone infinito', em que se pode repetir o processo canônico até o momento em que se deseja parar. Assim, o cânone seguinte, também retirado de *Música para Gente Miúda* de Bruno Kiefer, poderia ser tocado durante um minuto ou durante um dia inteiro, conforme a vontade dos músicos¹³.

¹³ No ex. nº 60, o sinal '*' indica a segunda entrada, isto é, o ponto em que deve estar o instrumento que toca a proposta no momento em que entra a resposta; o sinal '**' indica que o instrumento que realiza a resposta deve saltar para a segunda casa neste ponto, para ambos os instrumentos finalizarem conjuntamente.



Exemplo nº 60

A maior parte dos cânones populares, como *Frère Jacques*, por exemplo, são infinitos. Para compor um cânone infinito, tem-se que organizar a melodia em ciclos que coincidem com as entradas as vozes. Na canção *Frère Jacques*, esses ciclos estão ordenados de dois em dois compassos, sendo que toda a música está composta em torno de um único acorde de F.



Exemplo nº 61

Note-se que o acorde de F é construído gradativamente pelo acúmulo das vozes: no início do primeiro compasso está a nota fá (fundamental); no início do terceiro compasso está a nota lá (terça do acorde), com isso, quando a segunda voz entrar no primeiro compasso, a voz que iniciou o cânone estará no início do terceiro e resultará um intervalo harmônico de terça maior; o quinto compasso inicia com a nota dó (quinta do acorde), como, ao entrar a terceira voz, no primeiro compasso, a segunda estará no compasso 3 e a primeira já estará cantando o compasso 5, obtém-se, desta forma, o acorde de F completo quando se tem três vozes. Ainda é possível a

entrada de uma quarta voz, quando a primeira estiver cantando o compasso 7; com isso, tem-se o dobramento da fundamental, na primeira e na quarta vozes. Para finalizar a peça, basta todos cantarem a primeira nota de um compasso ímpar que se tem um acorde de F (tônica). Outra forma de terminar, seria fazendo com que cada uma das vozes cantasse a última nota de um compasso par, o que resultaria em um intervalo de quinta justa (notas: fá/dó). Outra maneira de finalizar o cânone seria com as vozes cantando a melodia até o final e irem parando gradativamente. Assim, em vários pontos da música em que as vozes pararem, tem-se um final conclusivo. É esse procedimento que caracteriza um cânone infinito.

O cânone de Bruno Kiefer apresentado no exemplo nº 60 está construído com base no encadeamento de dois acordes distintos: C7(9) e F6. Note-se como os compassos ímpares formam um acorde de C7(9), ao passo que, nos compassos pares, vai sendo construído um acorde de F6. Com isso, tem-se um ciclo de dois compassos, em que cada um deles apresenta um acorde diferente. Esse é um procedimento usual para conferir variedade harmônica ao cânone. O compositor acrescentou, no final da partitura, um pequeno texto de caráter levemente irônico, para instruir como finalizar a peça: "Aqui, a 2ª flauta (contralto) inicia o cânone. Se um dia quiserem terminar, a 2ª flauta entra na casinha 2 e a 1ª salta em '**' para a mesma casinha (fás)". Por estar ordenado em quatro ciclos de dois compassos, este cânone de Kiefer poderia ser realizado por até quatro músicos e o contraponto ainda daria certo.

Há também o 'cânone enigmático', em que as entradas não são indicadas, nem quanto ao lugar em que cada voz deve entrar, nem quanto ao intervalo de entrada. Para executar o cânone, os músicos devem descobrir como fazer. Para isso, têm que experimentar várias possibilidades até que encontrem a melhor forma de realizar. Em sua *Oferenda Musical*, J. S. Bach escreveu vários cânone enigmáticos. O Cânone nº 4 desta obra está escrito da seguinte maneira:



Exemplo nº 62

Note-se que, no ex. nº 62, acima, a melodia está escrita em clave de dó na primeira linha e que, no final, está escrita outra clave de dó com a armadura e a indicação de compasso, todos de cabeça para baixo e de trás para frente. O enigma é uma referência à 'Tafelmusik', comum na Alemanha oitocentista, em que, durante ou logo após as refeições, músicos amadores se reuniam em torno da mesa para tocar. Assim, se dois músicos fossem ler o cânone de Bach com a partitura posta sobre a mesa, cada um deles se posicionaria de um lado da mesa. Então, um estaria lendo a música de cabeça para baixo, com relação ao outro. Isso indica que se trata de um cânone em retrógrado e que as duas vozes devem iniciar ao mesmo tempo, pois não há pausa em nenhuma das partes.

Abaixo, está o resultado do Cânone IV, da *Oferenda Musical*, após a decifração do enigma, com as partes escritas em claves de sol.

Exemplo nº 63

Entre os tipos mais comuns de imitação, tem-se, ainda, a imitação por diminuição rítmica e por aumento rítmica. A diminuição consiste em reproduzir as proporções do tema com as figuras rítmicas reduzidas à metade, à sua quarta parte, etc.; a aumento é obtida pelo processo inverso, isto é, os valores das notas do tema original são dobrados ou quadruplicados, entre outras possibilidades. O exemplo a seguir ilustra como são realizadas a diminuição e a aumento rítmica com base em um mesmo tema.

Exemplo nº 64

A melodia apresentada no ex. 64(a) é o tema de *A Arte da Fuga*, de J. S. Bach. No ex. 64(b), o mesmo tema é apresentado com as durações reduzidas à metade de seus valores originais (mínima é convertida em semínima, semínima em colcheia, etc.) e, portanto, tem-se uma diminuição; no ex. 64(c), os valores do tema são apresentados com o dobro de suas durações originais (mínima vira semibreve, semínima vira mínima, etc.), o que significa que se trata de uma aumentação.

Esse mesmo tema é submetido a diversas transformações, ao longo das dezenove fugas que compõem *A Arte da Fuga*, em que o tema é variado por meio de processos como aumentação, diminuição, inversão, retrogradação, ornamentação e transposição.

No início da Fuga nº 6, de *A Arte da Fuga*, o tema sofre os seguintes processos: ornamentação, pelo acréscimo de notas de passagem que preenchem os intervalos de terça que compõem o tema [cf. ex. 65, (n.p.)]; inversão, que ocorre na entrada da voz superior [ex. 65, (inv.)]; diminuição, que aparece na entrada de cada uma das vozes superiores [cf. ex. 65, (dim.)]. Note-se que a entrada da primeira voz contém, simultaneamente, os três processos mencionados acima, pois apresenta as ornamentações ao tema de *A Arte da Fuga*, que já estão presentes na proposta da voz inferior, os valores rítmicos são diminuídos e os intervalos melódicos são invertidos. Este é um bom exemplo de como podem ser empregados vários métodos simultâneos de variação sobre um tema, em uma das partes que compõem a textura sonora.

The musical score for Example 65 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and markings: "[inv.]", "[dim.]", "[np]", "[np]", "[np]", and "[contr. livre]". The middle staff is also in treble clef and contains a line with a "[dim.]" marking and several "[np]" markings. The bottom staff is in bass clef and contains a line with several "[np]" markings. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

Exemplo nº 65

Nas variações corais para órgão sobre a melodia *Dies sind die heil'gen zehn Gebot*, também de J. S. Bach, o *cantus firmus* se encontra na parte superior, em mínimas. As três vozes inferiores realizam imitações por diminuição rítmica que ocorrem simultaneamente à melodia principal. Neste caso, as durações são reduzidas a um quarto dos valores do original (mínimas são convertidas em colcheias). No exemplo 66, abaixo, o tema está indicado por meio de uma linha pontilhada e as imitações por diminuição estão indicadas com colchetes.

The musical score for Example 66 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a dotted line above it. The middle and bottom staves are in bass clef and contain lines with brackets below them. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time.

Exemplo nº 66

d) *Contraponto Invertido*

O contraponto invertido, ou contraponto duplo, consiste na mudança da posição das vozes, em que a voz que se encontrava, inicialmente, na parte inferior passa para cima e/ou aquela que era inicialmente a voz superior, torna-se a voz inferior. Como, nesse processo, ocorre inversão dos intervalos harmônicos, é necessário tomar cuidado com os intervalos que mudam de categoria, na inversão, pois consonâncias podem se transformar em dissonâncias, por exemplo. Pode-se tomar qualquer intervalo como base para a inversão da posição das vozes, sendo mais comuns o *contraponto invertido à oitava*, o *contraponto invertido à décima* (terça composta) e o *contraponto invertido à décima segunda* (quinta justa composta).

Abaixo está apresentada uma tabela com as inversões intervalares em cada um dos três tipos de contraponto invertido citados acima. No quadro abaixo, os intervalos apresentados no pentagrama superior, transformam-se naqueles do pentagrama inferior em cada tipo de inversão (à oitava, à décima ou à décima segunda).

Contraponto invertido à oitava	Contraponto invertido à décima (terça)	Contraponto invertido à décima segunda (quinta)
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
		
8 7 6 5 4 3 2 1	10 9 8 7 6 5 4 3 2 1	12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Exemplo nº 67

No *contraponto invertido à oitava*, a voz inferior é transposta à oitava superior (ou, ao contrário, a voz superior é transposta à oitava inferior). O que gera as seguintes mudanças de intervalos [cf. ex. 67; quadro nº 5]:

	Intervalo							
Original	unís.	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a
Invertido	8 ^a	7 ^a	6 ^a	5 ^a	4 ^a	3 ^a	2 ^a	unís.

Quadro nº 5

Nesse processo, é necessário tomar cuidado com o intervalo de 5^aJ, pois ao ser invertido transforma-se em 4^aJ, mudando assim da categoria de consonância perfeita para dissonância quando ocorre em relação ao baixo. Nesse caso, o intervalo de 5^aJ deve ser tratado como dissonância, para aparecer de forma correta na inversão.

Cantus Firmus

Exemplo nº 68 – realizado por Jeppesen.

No *contraponto invertido à décima*, a voz inferior é transposta à terça composta superior (ou, ao contrário, a voz superior é transposta à terça composta inferior).

Assim, no quadro nº 6, abaixo, os intervalos da linha superior, transformam-se nos intervalos da linha inferior [cf. ex. 67]:

Original	Intervalo									
	unís.	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª	10ª
Invertido	10ª	9ª	8ª	7ª	6ª	5ª	4ª	3ª	2ª	unís.

Quadro nº 6

Nesse processo, precisa-se tomar cuidado com os intervalos de 3ª, 6ª e 10ª (maiores ou menores), pois ao serem invertidos transformam-se, respectivamente, em 8ª], 5ª] e uníssono, mudando assim da categoria de consonâncias imperfeitas para consonâncias perfeitas. Nesse caso, devem ser evitados movimentos paralelos de terças e sextas (simples ou compostas), pois, na inversão à décima, apareceriam movimentos de quintas e oitavas paralelas.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Cantus Firmus' and is written in the bass clef. It contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is the inversion of the top staff, written in the treble clef. The notes are: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. This illustrates the interval inversion process where intervals are transformed according to the table in Quadro nº 6.

Exemplo nº 69 – realizado por Jeppesen.

No *contraponto invertido à décima segunda*, a voz inferior é transposta à quinta composta superior (ou, ao contrário, a voz superior é transposta à quinta composta inferior).

Assim, no quadro abaixo, os intervalos da linha superior, transformam-se nos intervalos da linha inferior (cf. exemplo n.º 10):

	Intervalo											
Original	unís.	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª	10ª	11ª	12ª
Invertido	12ª	11ª	10ª	9ª	8ª	7ª	6ª	5ª	4ª	3ª	2ª	unís.

Quadro nº 7

Nesse processo, é necessário tomar cuidado com o intervalo de 6ª (maior ou menor), pois ao ser invertido transforma-se em 7ª (maior ou menor), mudando da categoria de consonância imperfeita para dissonância. Assim, os intervalos de sexta devem ser tratados como dissonâncias para aparecerem de forma correta na inversão à décima segunda.

Cantus Firmus

Exemplo nº 70 – realizado por Jeppesen.

No exemplo nº 63, o Cânone IV da *Oferenda Musical*, de Bach, há um processo sofisticado de contraponto invertido, derivado da divisão da forma em duas seções. A articulação da estrutura ocorre na metade do cânone, na passagem do compassos 9 ao compasso 10, onde a posição das vozes é invertida, isto é, a voz superior passa para baixo e a inferior, para cima [cf. ex. 63, indicado pelas setas]. Note-se que o resultado é um contraponto invertido por movimento retrógrado que aparece no interior de um cânone enigmático em retrógrado. Tem-se, assim, a combinação de técnicas de variação,

contraponto imitativo e contraponto invertido, que ocorrem ao mesmo tempo.

Na Fuga nº 2, de *O Cravo Bem Temperado*, de Bach, também ocorre um processo imitativo que resulta em contraponto invertido. Neste caso, o contraponto invertido é o resultado da combinação de um sujeito e dois contra-sujeitos em três vozes. Assim, há três linhas melódicas que estão constantemente em contraponto, sendo que mudam constantemente de voz.

No exemplo 71(a), está citada a primeira vez que as três vozes aparecem simultaneamente, em Dó Menor, sendo que o sujeito (S) está na voz inferior, o primeiro contra-sujeito (CS-1) está na voz superior e o segundo contra-sujeito (CS-2) está na voz intermediária. No ex. 71(b), o material é transposto para a relativa, Mib Maior, estando o sujeito na voz superior, o primeiro contra-sujeito na voz inferior e o segundo contra-sujeito na voz intermediária. No ex. 71(c), agora em Sol Menor, o sujeito está na voz intermediária, o primeiro contra-sujeito está na voz superior e o segundo contra-sujeito, na voz inferior.

O segundo contra-sujeito sofre pequenas modificações, em cada uma das apresentações, para se adaptar às necessidades técnicas do contraponto e da harmonia. Para facilitar a visualização das partes do contraponto, no exemplo abaixo, cada uma das vozes está escrita em um pentagrama diferente.

(a)

The image shows a musical score for Example 71(a) in D minor. It consists of three staves. The top staff is labeled [CS-1] and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The middle staff is labeled [CS-2] and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The bottom staff is labeled [S] and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures by a bar line.

(b) [S]
[CS-2]
[CS-1]

(c) [CS-1]
[S]
[CS-2]

Exemplo nº 71

Em grande medida, a fuga em Dó Menor, que é a segunda fuga do primeiro volume de *O Cravo Bem Temperado*, está composta com base neste processo. Quando uma fuga é composta inteiramente com base nesse método de organização das partes, com uma série de reexposições, sem a presença de episódios, chama-se 'fuga de permutação'. Este não é o caso da fuga mencionada, pois ela possui episódios.

As técnicas de contraponto imitativo e contraponto invertido são pouco usuais na música popular contemporânea, que tem a harmonia como seu método mais importante de estruturação. Mesmo assim, essas técnicas podem ser encontradas em composições instrumentais e, mais freqüentemente, em arranjos de canções.

O trecho seguinte foi extraído de *Vários Cantos do Povo de um Lugar*, peça de Júlio César Giudice para coro misto *a cappella*, elaborada como um arranjo de múltiplas possibilidades a partir de

Canto do Povo de um Lugar, de Caetano Veloso. As partes iniciam em forma de *bicínio*¹⁴, em que sopranos e contraltos realizam um contraponto a duas vozes que é imitado, a partir do segundo compasso, pelas vozes masculinas.

Da forma como está escrito o trecho citado no exemplo 72, este segmento se manifesta quase como um cânone infinito em que cada uma das partes é formada por um *bicínio*. O que não permite considerar o trecho como um cânone estrito é o fato de que o baixo não imita literalmente o contralto, pois inicia com contraponto imitativo e segue com contraponto livre. De qualquer maneira, o resultado musical é muito eficaz, sendo que a estrutura métrica é enriquecida pela alternância entre compassos ternários e binários, o que faz com que a mesma melodia tenha acentuações diferenciadas, conforme é cantada por uma ou outra voz.

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled '[proposta 1]' and contains a melodic line with a 3/4 time signature. The second staff is labeled '[bicínio 1]' and contains a melodic line with a 2/4 time signature, followed by a section labeled '[proposta 2]' and '[contr. livre]'. The third staff is labeled '[bicínio 2]' and contains a melodic line with a 3/4 time signature, followed by a section labeled '[imitação à proposta 1]'. The bottom staff is labeled '[imitação à proposta 2]' and contains a melodic line with a 2/4 time signature, followed by a section labeled '[contr. livre]'. The score includes various rhythmic patterns and time signature changes (3/4 and 2/4).

Exemplo nº 72

Em arranjos de canções populares e folclóricas, o emprego de contraponto invertido é útil para gerar variedade na passagem de

¹⁴ O *bicínio* (*bicinium*, em latim) é uma técnica renascentista em que um contraponto a duas vozes é tomado como uma das partes da polifonia, geralmente dividida em seis ou oito vozes, isto é, três ou quatro partes com duas vozes, cada. Assim, o processo imitativo ocorre de duas em duas vozes, e não através de cada voz, isoladamente.

uma estrofe a outra, ou de um verso a outro, pela exposição da melodia principal por diferentes vozes; o que confere maior colorido ao arranjo do que manter a melodia sempre na mesma voz.

Uma das maneiras de se tratar o arranjo é dividindo as funções musicais em diferentes partes da textura. Geralmente, as vozes são divididas entre duas ou três funções, que são estas:

Divisão em duas funções		Divisão em três funções
1. Melodia	1. Melodia	1. Melodia
2. Acompanhamento	2. Baixo	2. Acompanhamento
		3. Baixo

Quadro nº 8

Além dessas, podem-se também conceder outras funções às partes, tais como: contracanto, contraponto, instrumento *obligato*, seção rítmica, etc.

No trecho citado abaixo, do arranjo da canção folclórica brasileira *Dendê Trapiá*, escrito por Ronaldo Miranda, as quatro vozes corais são divididas em apenas duas funções: melodia e acompanhamento. Na primeira exposição do exemplo 73, a melodia está no soprano, sendo que as vozes inferiores realizam o acompanhamento de caráter harmônico-rítmico; quando a estrutura se repete, a melodia passa para o baixo e o acompanhamento fica a cargo das três vozes superiores. Essa inversão de funções entre o soprano e o baixo tem sua origem nas técnicas do contraponto invertido, mesmo que, no arranjo de Miranda, as partes de acompanhamento não sejam idênticas, na passagem de uma seção à outra.

No exemplo abaixo, para facilitar a visualização das funções, o trecho foi escrito em dois pentagramas, sendo um destinado à melodia e outro ao acompanhamento.

PRIMEIRA FRASE

SEGUNDA FRASE

Exemplo nº 73

Note-se que, no exemplo acima, a harmonia permanece basicamente a mesma, de uma frase para a outra, com a diferença da nota que está no baixo, pois quando a melodia passa para a voz mais grave é natural que os baixos dos acordes se modifiquem.

A cifra do primeiro acorde de cada frase pode falsear a interpretação do conteúdo harmônico, pois aparentemente indica acordes diferentes: F6, na primeira frase, e Dm7, na segunda. Na verdade, trata-se de acordes com os mesmos sons formadores, porém com baixos distintos, pois as notas desses dois acordes são exatamente as mesmas, em posições diferentes: fá-lá-dó-ré, no acorde de F6; ré-fá-lá-dó, no acorde de Dm7. Assim, o efeito é de contraponto invertido, sendo que uma das partes é formada por uma linha melódica e a outra é formada por acordes cujas notas são distribuídas de maneira distinta, na passagem de uma frase à outra.

Do ponto de vista fraseológico, as duas frases formam um período repetido, pois são quase idênticas e diferem apenas na finalização. A primeira frase, exposta no soprano, termina na terça do acorde, com movimento descendente, o que é uma boa técnica para

fazer a transição da melodia de uma voz aguda para uma voz grave; a segunda frase se conclui de maneira contrastante com relação à primeira devido ao movimento melódico ascendente, no baixo, em direção à tônica da tonalidade.

Naturalmente, não é necessário que a troca de funções ocorra entre as vozes extremas, pois pode ser realizada entre quaisquer duas vozes. Nas duas frases do arranjo de Kilza Setti da canção folclórica *Canoa*, para coro misto *a cappella*, citadas no ex. 74(a) e ex. 74(b), o contraponto invertido, com troca das funções de melodia e acompanhamento, ocorre entre soprano e contralto. De resto, a estrutura é bastante similar ao arranjo de Miranda, citado no exemplo 73.

The image displays two musical staves, (a) and (b), in 2/4 time. Both staves are in a key with two flats (B-flat and E-flat).
 Staff (a) is marked *mp*. The soprano line (treble clef) contains a melody starting on G4, moving through A4, B4, and C5. The alto line (bass clef) provides accompaniment with a 3-measure triplet of eighth notes. The piece concludes with a whole note chord on G4.
 Staff (b) is marked *p*. The soprano line (treble clef) contains a melody starting on G4, moving through A4, B4, and C5. The alto line (bass clef) provides accompaniment with a 3-measure triplet of eighth notes. The piece concludes with a whole note chord on G4.

Exemplo nº 74

Nesse arranjo de Setti, a melodia permanece no mesmo registro de altura, sendo que o que se modifica é o timbre que apresenta a melodia em cada uma dessas duas frases: na primeira, a melodia é apresentada pelos sopranos e na segunda, pelos contraltos. Nesta segunda frase, o acompanhamento cria uma moldura que engloba a melodia por baixo e por cima, isto é, a melodia é cantada em um registro intermediário, sendo que uma das vozes que realizam a função de acompanhamento (soprano) aparece

acima da melodia, enquanto as outras (tenor e baixo), realizam o acompanhamento abaixo da melodia.

Quando a melodia se encontra abaixo de uma parte de acompanhamento que tem o mesmo timbre, é necessário destacá-la através de algum recurso para que as partes não se confundam. Entre os recursos mais comuns, nesse sentido, estão: diferenciação da melodia através de um nível de intensidade mais forte do que as outras partes [cf. ex. 74(b)]; fazer com que as partes que estão acima da melodia carreguem notas longas que apenas têm a função de preenchimento da harmonia, sem ritmos ou movimentos melódicos característicos [cf. ex. 75(a)]; na música vocal, é comum deixar as partes superiores sem texto, realizando algum tipo de vocalize [ex. 75(b)], com lalação, *scat* ou *bocca chiusa*.

(a)

Que ca - sa é es - - - sa?

Que ca - sa é es - - - sa?

Que ca - sa é es - - - sa?

Que ca - sa é es - - - sa?

Que ca - sa é es - - - sa?

(b)

La La La La La La

La La La La La La

Pi - sa, pi-sa, mu - la - ta, na bar-ra da sai - a, mu-la - ta pi - sa.

La La La La La La

Exemplo nº 75

No trecho citado no exemplo 75(a), extraído do arranjo de *Que Casa é Essa?*, de Antônio Vaz, para coro misto *a cappella*, há um efeito de cascata, em que cada uma das vozes evoca a dúvida “que casa é essa?”, desde o registro agudo dos sopranos até o registro grave dos baixos. Cada voz, após apresentar a pergunta, mantém sua última nota estática, de modo a construir gradativamente o acorde de D7 (dominante de Sol Maior), sem obscurecer a entrada das outras vozes. Note-se que, na retórica musical do Período Tonal, a cadência à dominante era considerada equivalente à interrogação como figura de linguagem.

No trecho citado no exemplo 75(b), que é a introdução do arranjo de David Machado para a canção *Sambalelê*, a melodia principal aparece na voz de tenor. Mesmo o acompanhamento sendo realizado nas vozes superiores, com ataques incisivos, notas acentuadas e um ritmo característico que se vai construindo gradativamente, não há dificuldade em perceber a melodia. Isso ocorre porque as vozes de acompanhamento cantam uma espécie de lalação que não rivaliza com o texto da parte de tenor, que deve se destacar.