



CONTRAPONTO por Pierre BOULEZ

Apontamentos de Aprendiz. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian.

São Paulo: Editora Perspectiva. 1995. p. 263 – 266

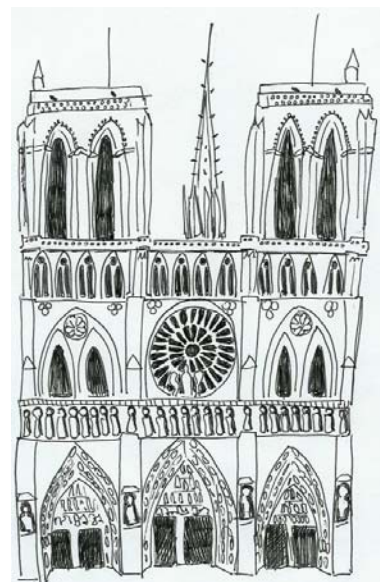
Disponível em: <http://adriano.gado.sites.uol.com.br/contraponto.1.htm>

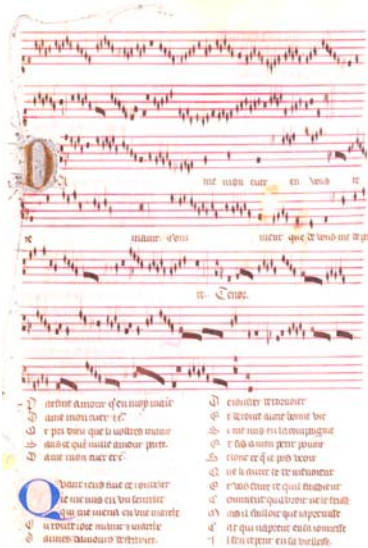
A palavra é derivada da expressão latina *punctum contra punctum* (nota contra nota). O contraponto é um fenômeno ocidental, logo, a evolução da música numa direção polifônica é um fenômeno cultural próprio da civilização européia ocidental. Nas diversas civilizações musicais que a precederam, não se observa a noção de responsabilidade, que é o caráter principal da noção do contraponto no ocidente. A noção de contraponto aplica-se às linhas que se podem desenvolver a partir de uma linha principal dada, chamada *cantus firmus*: a partir do *cantus firmus*, graças a certas relações de intervalos, podem-se estabelecer diversas linhas melódicas, mas que estão em relação única com essa linha principal. Uma linha contrapontística adquire, portanto, toda sua importância no sentido horizontal, ainda que controlada verticalmente. O estudo das relações verticais é mais especialmente o objeto da harmonia, enquanto o contraponto acentua as diversas combinações que podem ser feitas entre várias melodias, horizontalmente, sem que elas percam sua individualidade como tais. É evidente que música nenhuma pode ser dita estritamente contrapontística ou estritamente harmônica: toda música depende necessariamente de características horizontais e verticais. Quando a preponderância se manifesta mais especialmente numa direção que em outra, podemos dizer que a música é harmônica ou que é contrapontística. À medida que a música foi evoluindo, essas duas tendências foram se interpenetrando cada vez mais para dar origem a uma espécie de estilo livre, com numerosos graus de variação entre a homofonia pura e a polifonia pura. No primeiro caso, música homofônica, pode-se citar o exemplo típico da melodia acompanhada; no segundo caso, música polifônica, pode-se citar a escrita canônica estrita. O ritmo é um dos elementos mais característicos e mais decisivos nessa evolução: a condução das vozes não leva à sua independência real senão quando se tem o cuidado de diversificar as características rítmicas tanto quanto melódicas.

OS VÁRIOS PERÍODOS DO CONTRAPONTO

- O nascimento do organum (Leonin, Perotin)
- A Ars Antiqua e a Ars Nova
- O Renascimento e a Idade de Ouro do contraponto
- Os períodos barroco e clássico
- A Evolução contemporânea

1. O tipo de contraponto mais antigo é o *organum*: ele era a princípio a duas vozes, baseado na quarta e na quinta como intervalos consonantes, além do uníssono e da oitava. A evolução do organum se orientou para uma maior independência da voz superior com relação ao *cantus firmus*. A *escola de Notre-Dame* tornou-se célebre pela beleza e pela flexibilidade de seus contrapontos: é ela que está na origem de todo o futuro desenvolvimento da música. Situa-se, geralmente, por volta de 1200 a transformação do organum duplo (a duas vozes) em organum triplo (a três vozes); ocasionalmente pode-se encontrar um organum quádruplo. Neste período tardio, raramente contamos a sexta entre os intervalos empregados, enquanto a terça, ao contrário do que muitos afirmam, é muito usada, salvo na cadência final que é sempre num acorde com a oitava e a quinta vazias.





Manuscrito de Machaut

2. A *Ars Antiqua* ocupa-se principalmente em estabelecer diversas formas rígidas de composição, entre as quais se destacam o motete ou o conduto. Situa-se nesta época a descoberta do cânone. A *Ars Nova* é um dos períodos mais brilhantes do movimento polifônico; produziu-se uma evolução muito rápida, graças à descoberta da notação proporcional; a este período estão associados os nomes de grandes teóricos como *Philippe de Vitry* e o de um dos maiores compositores de todos os tempos, *Guillaume de Machaut*.

Assistimos, então, uma diferenciação rítmica e melódica das vozes; os desenvolvimentos fazem-se mais variados e flexíveis, graças à maior sutileza melódica e a uma flexibilidade rítmica que ainda hoje se apresenta surpreendente em mais de um aspecto. O resultado vertical das combinações contrapontísticas torna-se mais rico também pelo emprego de acordes perfeitos.

Começa-se a encontrar certos empregos da imitação de uma voz a outra. A música de Machaut demonstra uma complexidade, uma sutileza e um requinte notáveis; ele tinha um domínio total, tanto no campo do contraponto melódico quanto no do contraponto rítmico; essa música representa um marco capital na evolução da música europeia.

3. Essas tendências iriam se desenvolver ainda mais no século seguinte com o emprego lógico da imitação como principal meio para ligar as diferentes linhas contrapontísticas por figuras sonoras características. Depois de *Dunstable* e *Dufay*, a imitação é explorada de modo cada vez mais elaborado por *Ockeghem*, *Obrecht* e *Josquin des Prés*. A estrutura do cânone é codificada e é particularmente, na obra de Ockeghem, os mais espantosos exemplos.



Josquin des Prés



Roland de Lassus

Mas uma complexidade muito grande leva a uma desastrosa escolástica: é por isso que um bom número de músicos dessa época estão hoje em dia esquecidos. O final do século XVI deveria levar a prática do contraponto a um virtuosismo sem igual, tanto que se faz freqüentemente referência à Idade de Ouro dessa disciplina. Produziu-se uma evolução que levou os compositores a se preocuparem cada vez mais com o aspecto harmônico dos encontros, a princípio para articular claramente por meio de cadências as diversas partes do discurso musical e para melhor diferenciar as notas que constituem um acorde das notas de passagem ou dos retardos.

Essas preocupações verticais iriam minimizar cada vez mais a sutileza rítmica dos velhos mestres; houve para isso outras causas mais exteriores como a inteligibilidade do texto cantado ou a mensuração à antiga. Os grandes nomes dessa Idade de Ouro do contraponto são *Roland de Lassus*, *Palestrina* e *Vittoria*.

4. No período seguinte, profundas mudanças iriam ocorrer levando a música a uma especificidade mais harmônica: o contraponto dessa época é conhecido sob o nome de contraponto harmônico ou tonal. A organização tonal torna-se preponderante, e o estabelecimento dos tons maior e menor começa a destruir toda a concepção do contraponto puramente linear. O estilo homofônico consolida essas aquisições tonais. É nesta encruzilhada que encontramos o nome de *Monteverdi*. A música inclina-se, então, à interferência entre a concepção contrapontística e o conceito harmônico.



De *Johann Sebastian Bach* pode-se dizer que resume admiravelmente, e com que força, toda a evolução da escrita a partir do século XVII: nele encontramos a mais estreita ligação entre os dois tipos de escrita, numa concordância que, depois dele, nunca mais será alcançada com tanta facilidade; ainda hoje, o contraponto de escola é ensinado segundo os exemplos extraídos de sua obra. Esse autor nos deixou uma suma contrapontística em que está condensada toda a ciência da escrita que podemos adquirir. Esta suma comporta a Arte da Fuga, a Oferenda Musical, as Variações Goldberg (para cravo) e as Variações sobre “Von Himmel Hoch” (para órgão). Nestas quatro obras encontram-se todas as formas de contraponto, livre e rigoroso, desde a imitação até o cânone estrito.

5. Depois de Bach a situação muda completamente; o equilíbrio se deteriora em favor da harmonia, assim é que salvo raras exceções, não encontramos grandes exemplos de contraponto nas primeiras obras de *Beethoven*. *Mozart*, sob a influência de Bach, realizou no fim da vida, uma espécie de volta às formas severas do contraponto. Um dos exemplos mais conhecidos é o final da Sinfonia Júpiter, que pode ser considerado como um dos modelos mais brilhantes de virtuosidade no manejo das formas contrapontísticas escritas. Entretanto, na maioria das fugas de Mozart esta prática de estilo puramente contrapontístico não está isenta de um certo arcaísmo; isto prova que a escrita assim concebida tinha ficado ligada, tanto histórica quanto esteticamente, a um certo estilo. A divergência entre contraponto e harmonia se acentua com Beethoven, e pode-se considerar que suas últimas obras marcam um violento conflito entre o controle vertical do resultado produzido por superposições lineares e as exigências de intervalo das linhas melódicas. Beethoven, seguindo sua natureza, resolve dramaticamente o conflito entre esses dois aspectos da escrita e encontra soluções cuja audácia não seria igualada até o princípio do século XX; podem-se citar como exemplos característicos a fuga que fecha a Sonata para piano, opus 106, e a Grande Fuga para Quarteto de Cordas. Todo o período romântico não parece estar absolutamente interessado na escrita puramente contrapontística e, quando não se trata de uma escrita estritamente em acordes, pode-se, quando muito, constatar uma escrita mais cuidada daquilo que, em harmonia, chamamos partes intermediárias. É assim que em Wagner e em Brahms encontramos uma espécie de falso contraponto, muito embora algumas superstições sejam espetaculares como aquela sempre citada dos Mestres Cantores. Paradoxalmente será desses compositores que irá surgir o verdadeiro renascimento do contraponto, no início do século XX, renascimento que nem Debussy nem Ravel parecem ter pressentido. Tratemos de liquidar certas tentativas de volta ao contraponto, tão formalistas quanto errôneas, simbolizadas nas experiências de escrita linear que pulularam entre 1914 e 1940 e que se baseavam em uma espécie de renascimento e de “volta” às escolas antigas: todas as tentativas são de uma pobreza aflitiva e, ao mesmo tempo, partem de um ponto de vista histórico completamente falso. Esses compositores, que praticam uma espécie de contraponto livre numa tonalidade ampliada, de diatonicismo sumário, não lograram êxito; eliminam a noção de

responsabilidade de uma nota a outra, noção que está na base de todo o florescente desenvolvimento da polifonia. Conseguiu-se apenas uma espécie de libertinagem de escrita em que a tristeza só se equipara à pobreza. A verdadeira revolução contemporânea deveria vir de uma atitude muito mais séria face aos problemas da escrita. A rigor esta atitude veio de necessidades profundas na expressão, e não de uma atitude estética a priori vazia de qualquer necessidade. Foi mesmo a necessidade que guiou a evolução do que se chama a Escola de Viena, evolução que levou esse grupo a reviver certos processos de escrita mais ou menos caídos em desuso. É bom lembrar que a série comporta as quatro formas clássicas do contraponto, isto é, original, inversão, retrógrado e retrógrado da inversão; as duas últimas formas eram, aliás, raramente empregadas no contraponto tonal ou modal. Esta concepção da série derivou da escrita canônica estrita, uma vez que as figuras sonoras assim concebidas eram todas idênticas a um mesmo esquema matricial. Digamos que este emprego das formas estritas do contraponto é uma ambigüidade essencial, que permitiu a passagem do mundo tonal para o mundo não-tonal; estaríamos nos enganando muito se atribuíssemos, no pensamento criador dos três vienenses, uma importância exagerada a esse emprego das formas canônicas por si mesmas: entretanto foi nesta armadilha que caíram certos compositores dodecafonistas que não souberam discernir que as formas contrapontísticas estritas eram apenas uma etapa de transição. Disto resultou, aliás, uma divertida confusão que contaminou até os musicólogos. Assim é que não se pode falar atualmente de Ars Nova sem que certos musicólogos condenem os “excessos” deste período, porque os confundem com os dos dodecafonistas contemporâneos; não é raro ver certas polêmicas atuais interferirem com julgamentos sobre um período distante, sobretudo quando uma total confusão e uma total falta de discernimento estão na base dessas interferências. Parece que a evolução da música entra atualmente - depois de duas fases principais que foram a monodia e depois a polifonia (do contraponto à harmonia) - numa terceira fase que seria uma espécie de “polifonia de polifonias”; isto significa em apelar para uma repartição de intervalos e não mais para uma simples superposição. Grosso modo, poderíamos dizer que existe agora uma nova dimensão em música. A evolução desta linguagem rítmica propriamente dita favorece essa noção polifônica, e parece que desde a Idade Média nunca os problemas se colocaram com tanta acuidade como agora, em todos os campos. Eis a única aproximação que de direito, se poderia fazer entre o período contemporâneo e a Ars Nova.

O ensino do contraponto acompanhou a evolução desse tipo de escrita: os estudos teóricos dos séculos XIII e XIV são muito detalhados neste sentido; um deles, mais tardio, dá numerosos exemplos práticos e é por isto muito valioso para consulta; trata-se do *Fundamentum organisandi de Conrad Paumann* (1452). O ensino do contraponto iria se tornar cada vez mais metódico; **Zarlino** nos dá diferentes descrições dos tipos de contraponto em *Istitutioni armoniche* (1558).



Zarlino

Mas a grande obra codificadora do ensino do contraponto sobre um cantus firmus deveria surgir muito mais tarde: foi o célebre *Gradus ad Parnasum* de **Johann Joseph Fux** (1660 – 1741)¹, obra cuja autoridade se estendeu por longo tempo e da qual, em maior ou menor grau, depende sempre o ensino do contraponto nos conservatórios, uma vez que nenhum dos numerosos tratados acadêmicos do século XIX pode se igualar aos textos desta obra. O ensino do contraponto, tal como é praticado atualmente, consiste em deduzir de um cantus firmus que se desenvolvem sempre em semibreve e que comportam de oito a quatorze notas:

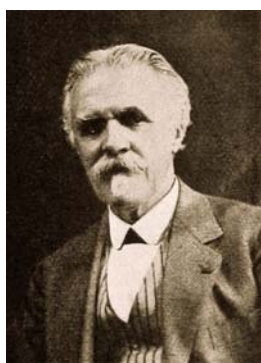


¹ Ver **FUX**, Johann Joseph. **O estudo do contraponto** (do *Gradus ad Parnassum*) Prólogo; O Diálogo e 1ª parte (as espécies à 2 vozes). Traduzido por Jamily Oliveira a partir da versão em inglês: THE STUDY OF COUNTERPOINT from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum. 1971. 3º ed., traduzida e editada por Alfred Man. New York, London: W. W. Norton. Tradução de notas, Prólogo, Revisão e Edição feita por: Hugo L. Ribeiro.

1. Nota contra nota, isto é, em semibreves; 2. Duas notas contra uma, isto é, em mínimas; 3. Quatro notas contra uma, isto é, em semínimas; 4. Em síncope, isto é, em semibreves deslocadas em meio compasso em relação àquelas do cantus firmus; 5. Contraponto florido, que é uma espécie de combinação dos quatro tipos precedentes. A partir destas cinco formas, aprende-se a escrever misturando-se de três a várias vozes, sendo cada voz escrita em uma das diferentes formas, a menos que não sejam todas em contraponto florido.

Depois desses exercícios, praticam-se os diferentes cânones e imitações em todos os intervalos diatônicos. A seguir trabalha-se o contraponto invertido que consiste em estabelecer uma linha cuja relação com o cantus firmus pode ser modificada por uma inversão a partir de um intervalo dado; este intervalo é geralmente a oitava, raramente a décima segunda e mais raramente ainda outros intervalos. O contraponto invertido à oitava realiza-se geralmente até quatro vozes. Nas inversões com outros intervalos, ou com um número maior de vozes, o exercício apresenta uma desproporção entre a dificuldade de execução e o interesse musical. Pratica-se, enfim, a técnica do coro duplo. As regras da escrita são muito severas: as notas de passagem sobre os tempos são proibidas, só se pode utilizar um esquema harmônico por compasso (isto é, a análise de um contraponto não pode revelar mais do que um acorde por compasso), enfim, o emprego da quarta e da sexta é rigorosamente proibido. As cadências devem ser feitas sobre a oitava ou sobre a quinta, nunca sobre a terça salvo no contraponto invertido. Outras regras concernentes às relações de intervalos são estabelecidas para as diversas seqüências paralelas, contrárias ou oblíquas; seria muito demorado expô-las em detalhe.

Quanto ao ritmo, vimos que o contraponto não comportava senão múltiplos de dois, mas recentemente certos professores utilizaram ritmos ternários, isto é, três ou seis notas por compasso. Na verdade, não há razão para não se adotar esses ritmos ternários, uma vez que em Bach, por exemplo, encontram-se tanto ternários quanto binários. Depois dos exercícios de contraponto estrito, a fim de dar mais flexibilidade à escrita, pode-se praticar contrapontos livres nos quais a escrita obedece a regras muito menos severas e não se tem obrigação de recorrer a um cantus firmus. O estudo do contraponto prossegue, então, pelo exercício do coral variado e do coral figurado e, enfim, pelo estudo da fuga, em que o aluno tem oportunidade de pôr em prática todos os conhecimentos adquiridos.



Vicent d'Indy

Geralmente só se começa o estudo do contraponto depois de concluir o da harmonia; é esta a ordem adotada no Conservatório Nacional de Paris. **Vicent d'Indy**, na “Schola Cantorum”, preconizou a inversão desta ordem, pretendendo assim acompanhar a evolução histórica da linguagem musical. No entanto, seria de desejar que no ensino atual do contraponto se procurasse dar maior destaque aos autores que precederam a Bach; para a maioria dos professores é com ele que começa a música. Foram feitas tímidas incursões para os lados do Renascimento, mas nenhum programa de ensino se baseou seriamente na evolução do contraponto desde o organum até a época clássica; o conhecimento dos próprios textos, aliás, é muito limitado devido a raridade e ao preço das edições.

Nem o tratado de Hindemith nem o de Schoenberg podem ser considerados marcos no ensino do contraponto. Quanto ao único tratado dodecafônico que foi escrito, é tão ridiculamente acadêmico que sua utilidade se apresenta como bastante irrisória. O ensino do contraponto espera ainda por uma metodologia que pertença verdadeiramente à nossa época (c. 1966).