



Contraponto com imitação / da imitação em geral

Prof. Flávio de Queiroz | Ufba¹

Noções

1) Diz-se *imitação* a reprodução que faz uma parte [voz] de um desenho melódico proposto por outra. O desenho a ser imitado chama-se *tema, sujeito, proposta, antecedente (dux)*; a sua reprodução, *resposta* ou *conseqüente (comes)*:

Ex. 1 : J. S. Bach, *A Arte da Fuga*, Canone II.



2) A imitação distingue-se em vários tipos: o critério da distinção é o confronto entre o sujeito e a resposta, *com relação à direção do movimento melódico e ao valor das figuras*. Com relação à *direção do movimento melódico*, a imitação pode ser *natural, retrógrada, direta* ou *inversa*.

- A imitação é *natural* quando a resposta reproduz na ordem idêntica as notas da proposta.

Proposta A B C D N.
Resposta A B C D N.

- A imitação é *retrógrada* quando a resposta reproduz as notas da proposta na ordem oposta, isto é, de maneira que a última nota desta torne-se a primeira daquela, e vice-versa.

Proposta A B C D N.
Resposta N D C B A.

- A imitação é *direta* quando os intervalos da proposta são reproduzidos na resposta em direção idêntica.

Proposta — Δ — ∇
Resposta — ∇ — Δ

- A imitação é *inversa* quando os intervalos da proposta são reproduzidos na resposta em direção oposta.

Proposta — Δ — ∇
Resposta — ∇ — Δ

¹ Fonte: Prof. Flávio de Queiroz. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical. <http://www.clem.ufba.br>. Flávio de Queiroz. Este trabalho foi desenvolvido a partir de novembro de 2004 por Flávio José Gomes de Queiroz, professor de Literatura e Estruturação Musical da Escola de Música da UFBA desde 1992, compositor, arranjador e poeta. Graduado em Órgão pela Universidade Católica de Salvador (classe do prof. Hermann Coppens). Seguiu para a Bélgica, onde estudou órgão (Kristiaan Van Ingelgem e Hubert Schoonbroodt), harmonia, contraponto, música de câmara, canto gregoriano e improvisação (passando principalmente pelo Conservatório Real de Bruxelas). Organista do Mosteiro Beneditino de Affligem, Bélgica (1985-1991). Mestre em Educação Musical, orientado por Alda Oliveira e Jmary Oliveira. Organista do Mosteiro de São Bento, Salvador, BA. Organizador do grupo de canto gregoriano *Signum Magnum*. Praticante e estudioso de *Yoga Vidya*. Doutorando em Etnomusicologia.

Com relação ao **valor das figuras** a imitação se distingue em **igual** e **desigual**, conforme os valores das figuras nas respostas sejam, ou não, os mesmos que na proposta. A **imitação desigual** pode ser **aumentada** ou **diminuída**, se os valores rítmicos na resposta sejam maiores ou menores que na proposta.

3) As diversas espécies de imitação podem-se combinar de diferentes maneiras. Dado isto, se tomarmos em consideração o sujeito abaixo, serão possíveis as seguintes respostas:

	Sujeito
Respostas	
1ª : Imitação natural direta igual	
2ª : Imitação retrógrada direta igual	
3ª : Imitação natural inversa igual	
4ª : Imitação retrógrada inversa igual	
5ª : Imitação natural direta aumentada	
6ª : Imitação natural direta diminuída	
7ª : Imitação natural inversa aumentada	
8ª : Imitação natural inversa diminuída	
9ª : Imitação retrógrada direta aumentada	
10ª : Imitação retrógrada direta diminuída	
11ª : Imitação retrógrada inversa aumentada	
12ª : Imitação retrógrada inversa diminuída	

4) A imitação, qualquer tipo que seja, pode ser **rigorosa** ou **livre**. Na imitação rigorosa a resposta conserva o gênero e a espécie dos intervalos do sujeito (ex. 1). Na imitação livre pode-se encontrar diversos casos:

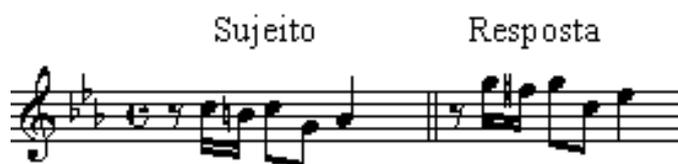
a) a resposta *conserva o gênero, mas não a espécie dos intervalos* do sujeito:

Ex. 2 : J. S. Bach, *A Arte da Fuga*, cânone III.

Neste exemplo se vê que, com exceção de três, os intervalos da resposta são de gênero igual, mas de espécie diversa dos intervalos do sujeito.

b) a resposta *conserva apenas a direção ascendente ou descendente dos intervalos* do sujeito [contorno], *mas não a mesma extensão*:

Ex. 3 : J. S. Bach, *O Cravo Bem Temperado*, vol. I, Fuga 2.



Vê-se nesse exemplo que, enquanto na proposta entre a 3^a e a 4^a nota temos um intervalo de 4^a, e entre a 4^a e a 5^a nota um intervalo de 2^a, na resposta, no local correspondente, temos um intervalo de 5^a e outro de 3^a.

c) a resposta conserva apenas as figuras do sujeito (*imitação rítmica*).

Ex. 4 : Constanzo Porta, de uma *Antifona* a 4 vozes.

The image shows four staves of music in G minor. The first staff is the 'Cantus firmus' and consists of the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second, third, and fourth staves show imitations of the cantus firmus in different voices, with the same rhythmic pattern but different pitch contours.

5) A imitação, qualquer tipo que seja, pode se dar em qualquer intervalo [de distância da proposta]: ao uníssono, à segunda, à terça, à quarta, à quinta, à sexta, à sétima, à oitava (superior ou inferior). A imitação ao uníssono e à oitava são necessariamente rigorosas; à quarta e à quinta também podem ser rigorosas; as outras são livres.

6) A imitação, qualquer tipo que seja, pode se dar ainda:

a) invertendo-se a ordem dos tempos, isto é, as notas que se encontram em tempo forte na proposta venham a se encontrar em tempo débil na resposta, e vice-versa (*imitação em contratempo*).

b) fazendo seguir cada nota da resposta de uma pausa de igual valor (*imitação interrompida*).

Imitação natural igual direta

Esta imitação é a mais comum. Seguem exemplos em todos os intervalos.

Imitação ao uníssono

Ex. 5: B. Marcello, do *Salmo XX*.

Imitação à segunda (2ª superior ou 7ª inferior)

Ex. 6 : B. Marcello, de *Salmo XLV*.

Obs.: Neste exemplo o contralto imita à 2ª superior o tema proposto no baixo, o qual imita o contralto à 7ª inferior. A resposta do contralto ao baixo não é completamente rigorosa, mas o é a do baixo ao contralto.

Imitação à terça (3ª superior ou 6ª inferior)

Ex. 2 : J. S. Bach, *A Arte da Fuga*, cânone III.

Imitação à quarta (4ª superior ou 5ª inferior)

Ex.7: Carlo Maria Clari, *Madrigal*.

Obs.: Neste exemplo vê-se a imitação à 4ª superior (A A') e depois uma imitação à 5ª inferior (B B').

Imitação à quinta (5ª superior ou 4ª inferior)

Ex. 8 : J. S. Bach, *O Cravo Bem Temperado*, vol. I, Fuga 1.

The image shows a musical score for the first fugue of the Well-Tempered Clavier, Volume I, by J.S. Bach. It features two staves. The right hand starts with a melodic line, and the left hand enters with the same melody shifted down a fifth. Dashed lines above and below the staves indicate the interval of a fifth between the two parts.

Imitação à sexta (6ª superior ou 3ª inferior)

Ex. 9 : J. Fux, *Gradus ad Parnassum*.

The image shows a musical score for the exercise 'Gradus ad Parnassum' by J. Fux. It consists of two staves. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays the same chords shifted down a sixth. The exercise is in a simple harmonic style.

Imitação à sétima (7ª superior ou 2ª inferior)

Ex. 10 : B. Marcello, do *Salmo XIII*.

The image shows a musical score for the 'Salmo XIII' by B. Marcello. It features three staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom staff is for the basso continuo. The vocal parts show a seventh interval imitation between the two voices. The basso continuo provides a harmonic accompaniment.

Imitação à oitava

Ex. 1 : J. S. Bach, *A Arte da Fuga*, Canone II.

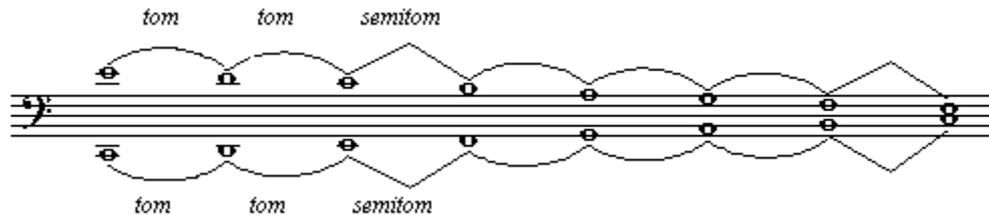
The image shows a musical score for the Canon in D major from 'The Art of Fugue' by J.S. Bach. It consists of two systems of two staves each. The right hand plays a melodic line, and the left hand plays the same melody shifted up an octave. The score is in a simple harmonic style.

Imitação natural igual inversa

1. Chama-se imitação inversa aquela cuja resposta reproduz por movimento contrário os intervalos melódicos da proposta.

2. Esta imitação pode ser rigorosa ou livre.

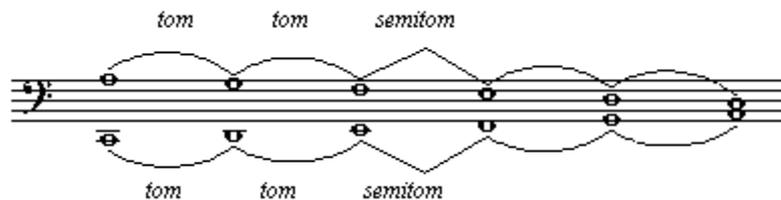
No modo maior a imitação natural inversa é rigorosa quando à tônica se responde com a 3^a e vice-versa; basicamente, como a fórmula seguinte:



Ex. 11



Quando, no entanto, o âmbito do sujeito não ultrapassa o hexacorde, a imitação natural inversa pode permanecer rigorosa, no modo maior, respondendo à tônica com a 6^a e à 6^a com a tônica, como na fórmula seguinte:

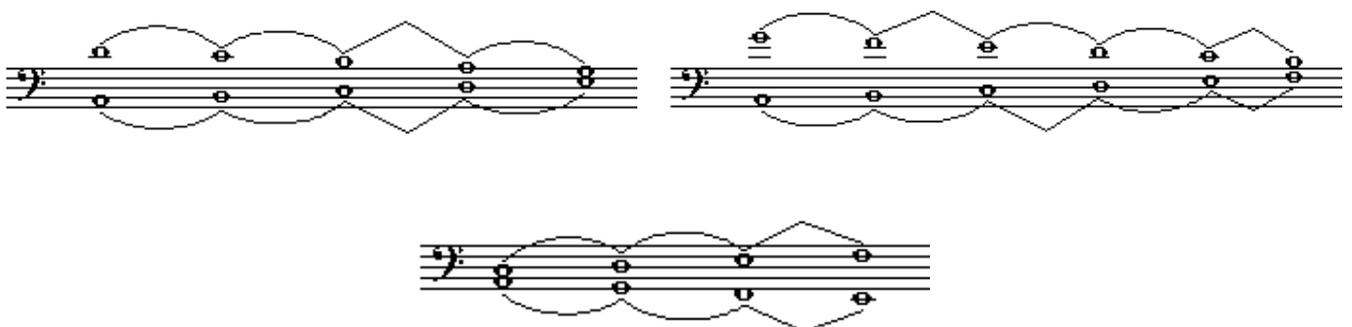


Com relação ao exemplo 11, pode-se responder rigorosamente assim:

Ex. 12



No modo menor, a imitação inversa permanece rigorosa com a seguinte fórmula (segundo o âmbito da proposta):



A imitação inversa livre é a mais empregada. Damos a seguir dois exemplos:

Ex. 13: J. S. Bach, *O Cravo Bem Temperado*, vol. I, Fuga 6.



Ex. 14: J. S. Bach, *O Cravo Bem Temperado*, vol. II, Fuga 2.



Imitação desigual

1. A imitação é desigual quando as figuras [rítmicas] da resposta têm valores diversos dos da proposta. Pode ser *aumentada* ou *diminuída*, conforme as figuras da resposta sejam maiores ou menores que as da proposta.
2. Como a imitação igual, também a desigual pode ser direta ou inversa.

Imitação desigual direta

a) *Imitação aumentada*. Tomemos um exemplo de imitação aumentada da Fuga 2 do vol. II d'O *Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach, cujo tema é o seguinte:



Eis o que encontramos nos compassos 14 e 15 da referida Fuga:

Ex. 15. Fuga 2 do vol. II d'O *Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach



b) *Imitação diminuída*. Tomemos um exemplo de imitação diminuída do início da Fuga 6 (*in stile francese*) d'A *Arte da Fuga*, de J. S. Bach:

Ex. 16.



Imitação desigual inversa

a) **Imitação aumentada.** Tomemos um exemplo de imitação aumentada inversa o princípio do cânone I (*canon per augmentationem in motu contrario*) d'A Arte da Fuga:

Ex. 17.

b) **Imitação diminuída.** Como exemplo de imitação inversa diminuída tomemos as duas partes extremas do início da Fuga 6 d'A Arte da Fuga, de J. S. Bach:

Ex. 18.

Imitação retrógrada

Chama-se imitação retrógrada ou *cancerizante*² aquela cuja resposta reproduz as notas da proposta iniciando pela última e terminando com a primeira. Muita cara aos polifonistas flamengos dos séculos XV e XVI, caiu, depois, em desuso, devido à dificuldade de ser reconhecida. Também pode ser igual ou desigual, direta ou inversa.

Limitaremo-nos, por ora, a dois breves exemplos, reservando-nos a voltar ao tema ao tratarmos do cânone.

² Assim chamada devido a palavra latina *cancer*, caranguejo.

a) **Imitação retrógrada direta:**

Ex. 19 : J. S. Bach, *O Cravo Bem Temperado*, vol. I, Fuga 4.

b) **Imitação retrógrada inversa:**

Ex. 20 :

Imitação sobre cantus firmus

Toma-se um *cantus firmus* e a ele pode-se contrapor duas, três ou mais elaborações melódicas (contrapontos), em imitação. Todo novo tema deve ser separado por uma pausa, ou, pelo menos, de um grande intervalo – isto, pela facilidade de percepção das entradas.

Ex. 21.

Neste exemplo, A é uma imitação direta e B é inversa.

Ex. 22. *Ave maris stella (vesperale Romanum, in festis B. M. V.)*, de G. P. da Palestrina

O exemplo 22 é extraído da *Ave maris stella (vesperale Romanum, in festis B. M. V.)*, de G. P. da Palestrina. O *cantus firmus* passa sucessivamente pelas três vozes; as imitações são mais ou menos livremente derivadas do mesmo.

Ex. 23.

The musical score for Example 23 consists of four staves. The top staff (Soprano) begins with a melodic line labeled 'A'. The second staff (Tenor) enters with a line labeled 'B' that imitates the Soprano's line. The third staff (Contralto) enters with a line labeled 'A' that imitates the Soprano's line. The bottom staff (Bass) enters with a line labeled 'C.F.' (Cantus Firmus) consisting of a series of whole notes. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Neste exemplo 23 são dois os temas: A e B; o primeiro, proposto no soprano, é imitado no tenor à sétima inferior; o segundo, proposto no contralto, é imitado no soprano à sexta superior e no tenor à quarta inferior. A imitação do primeiro tema é igual, a do segundo, desigual.

Ex. 24. Antifona de Constanzo Porta

The musical score for Example 24 is a choral setting in four parts (Soprano, Tenor, Contralto, Bass) in 4/4 time with one flat. It is divided into three systems. The first system shows the Soprano and Contralto parts with melodic lines. The second system shows the Tenor and Bass parts. The third system shows the Soprano and Contralto parts again. The score includes various melodic lines and imitations between the parts, with some lines starting with a fermata.

No exemplo 24 reproduzimos integralmente a *Antifona*, a quatro partes, de Constanzo Porta. O soprano propõe um motivo relacionado à palavra *descendit*; dois compassos depois responde o contralto à quinta, e, no próximo compasso, responde o tenor ao uníssonos do contralto. No sétimo compasso o contralto propõe um novo tema, ao qual responde logo o tenor [mas só com o início (*incipit*) do novo tema], e, após, o soprano. Segue, entre contralto e tenor, imitações rítmicas. No compasso 12, o contralto propõe um novo motivo, ao qual responde logo o tenor e, mais tarde (compasso 15), o soprano. Esta resposta do soprano vem a ser uma imitação diminuída do *cantus firmus*.

Imitação sobre canto dado

As regras dadas para imitações sobre *cantus firmus* são também válidas para o canto dado. Mostramos, como exemplo do gênero, o pequeno prelúdio para órgão de J. S. Bach sobre o coral *Jesus Christus unser Heiland* que, para melhor visualização, dispusemos em quatro sistemas:

Ex. 25: J. S. Bach, *Jesus Christus unser Heiland*

The image displays a musical score for a prelude by J.S. Bach, titled 'Jesus Christus unser Heiland'. The score is presented in four systems, each containing four staves. The top staff of each system is the 'cantus firmus' (canto dado), which is a simple, slow-moving melody. The subsequent three staves in each system show imitative counterpoint, where the other voices enter with variations of the cantus firmus motif, creating a complex polyphonic texture. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/8. The score concludes with a double bar line.

Imitação sem cantus firmus

Exposto o tema (sujeito) em uma parte, uma outra exporá a resposta, enquanto que a primeira continuará em contraponto, o que se chama *contrasujeito*; a terceira voz retomará o sujeito, a quarta, a resposta.

Seja o tema breve e incisivo; o *contrasujeito*, ritmicamente contrastante.

Imitação a três partes

Ex. 26: Fragmento do *Benedictus*, de Palestrina, da Missa *Emendemus*, tomo 16, p. 55, da edição de Breitkopf und Härtel.

The musical score consists of four systems, each with three staves. The first system shows the initial entry of the subject in the bass and its imitation in the tenor. The second system shows the subject in the alto and its imitation in the tenor. The third system shows the subject in the alto and its imitation in the bass. The fourth system shows the subject in the alto and its imitation in the bass.

O sujeito é proposto no baixo, e o tenor lhe responde à quinta superior, e depois o contralto, ao uníssono do tenor; mas, enquanto este imita apenas o início, o contralto imita quase todo o tema. No oitavo compasso vê-se uma breve imitação entre baixo e tenor, ao que sucede a contraexposição do tema, isto é: o contralto propõe o sujeito, ao qual responde logo o tenor à quinta e, mais tarde, o baixo na oitava do tenor.

Imitação a quatro partes

Ex. 27: Início do moteto *Gaudet, in coelis*, de Tomás Luis de Victoria.

The image displays a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in G major and 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the initial entries: the Soprano part begins with a whole note G4, while the other three parts enter with half notes (B4, D5, and G4 respectively). The second system shows the parts imitating each other's melodic lines. The third system continues the imitative texture. Dashed lines and brackets are used to highlight specific imitative passages between the parts.

Na prática é muito comum o caso em que uma parte livre seja aplicada a outras partes em contraponto imitativo.

Imitação em contratempo

Ex. 28: Da Fuga VIII, parte I do *Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach.



Imitação interrompida: Pode ser considerada também uma imitação aumentada, onde, ao invés de se dobrar os valores das notas, acrescenta-se após cada uma delas o valor das pausas correspondentes.

Ex. 29: Da Fuga 2 do vol. II d'O *Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach

