

Capítulo 1

CÂNONE

Se uma idéia melódica em uma voz é duplicada numa segunda voz que começa antes que a primeira tenha terminado, o resultado é chamado um cânone. Um tipo de cânone, o circular, é familiar mesmo para não músicos através de melodias como “Três Ratos Cegos” [Three Blind Mice] e “Rema, Rema, Rema o Seu Bote” [Row, Row, Row Your Boat]; outros tipos têm sido usados em música mais séria durante séculos. Como regra, o tratamento canônico é aplicado meramente a uma porção de uma obra mais do que à composição inteira, embora exceções como os cânones da *Arte da Fuga* de Bach poderiam ser citados.

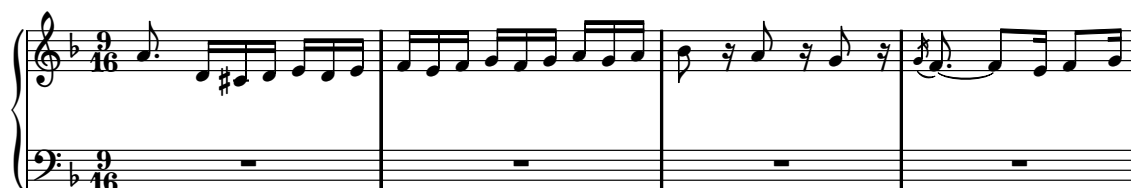
Uma distinção é às vezes feita entre o cânone verdadeiro, no qual a imitação é efetuada consistentemente, e a “imitação canônica,” na qual a imitação pode ser abandonada após cada voz ter apresentado o material inicial, como nas seções de stretto de algumas fugas. (Strettos serão discutidos em breve).

A primeira voz de um cânone é conhecida como “líder”, enquanto a voz imitante é chamada “seguidor.” Os termos em Latim para estas são *dux* e *comes*, respectivamente. Se mais de duas vozes estão envolvidas, os termos “primeiro seguidor,” “segundo seguidor,” e assim por diante são usados.

O CÂNONE A DUAS VOZES À OITAVA

As duas variáveis na escrita canônica são o intervalo harmônico – isto é, a distância medida verticalmente entre a primeira nota do líder e aquela do seguidor – e o intervalo de tempo. O intervalo harmônico mais comum é a oitava, e este é o empregado nos Exemplos 1, 2, e 3. (O uso de outros intervalos harmônicos será demonstrado em exemplos posteriores.) O intervalo de tempo nos cânones pode ser qualquer um desde uma nota até vários compassos, embora o uso de ambos os extremos é raro. Se o intervalo de tempo é muito curto, as probabilidades são de que o ouvinte não possa ouvir o suficiente do líder para reconhecê-lo no seguidor; se o intervalo é muito longo, ele pode ter dificuldade de reter o início do líder na mente até que o mesmo material apareça no seguidor. No Exemplo 1a o intervalo de tempo é quatro compassos, em *b*, dois compassos. Os relacionamentos canônicos persistem durante a maior parte da invenção citada em *b*. Ela é altamente atípica neste aspecto; muitas invenções são construídas de acordo com outro plano.

Exemplo 1a **BACH:** *A Arte da Fuga*, Cânone No. 2, à oitava

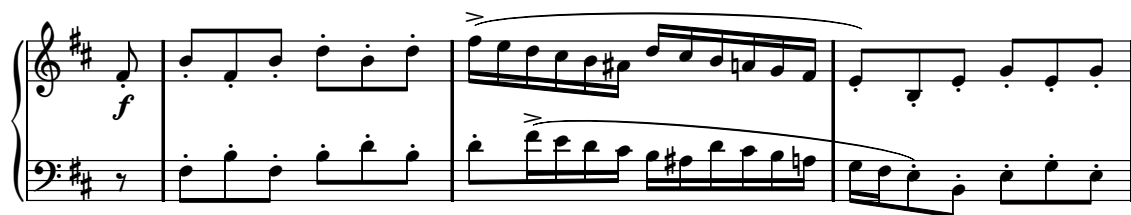




Exemplo 1b BACH: Invenções a Duas Partes, Cânone No. 2



O cânone no exemplo 2 emprega um intervalo de tempo extremamente curto. A imitação neste caso é particularmente ouvida porque as vozes estão colocadas em diferentes posições métricas, a primeira começando numa anacruse e a segunda no tempo.

Exemplo 2 MOZART: Sonata, K. 576

O Exemplo 3 ilustra a técnica canônica na música de um período posterior.

Exemplo 3 SHUMANN: *Pappillons*, N.º. 3

Musical score for Shumann's Pappillons, N.º. 3. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves. The right staff begins with a fortissimo (ff) dynamic and a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left staff begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The two staves are connected by a brace on the left. The score ends with a double bar line.

CÂNONES A DUAS VOZES A OUTROS INTERVALOS HARMÔNICOS

Cânones a duas vozes ao uníssono são raros, especialmente desacompanhados. No Exemplo 4, a mão direita da parte do cravo reproduz a linha do violino um compasso depois, enquanto a parte da mão esquerda é uma voz livre que não faz parte do cânone mas provê a definição harmônica e o fluxo rítmico. O tratamento canônico continua através do resto do movimento.

Exemplo 4 BACH: Sonata (em Lá Maior) para Violino e Cravo, BWV 1015



Nos cânones ao uníssono, o cruzamento das vozes é inevitável, e é provável que ocorra também em intervalos menores tais como a 2ª e a 3ª.

A 4ª, 5ª, e 6ª, todas figuram freqüentemente como intervalos harmônicos na escrita canônica. A 7ª é também usada, mas mais raramente. No Exemplo 5 um cânone à 5ª abaixo de uma obra para órgão de Bach é mostrado. A nota pedal no último compasso do exemplo é o início da melodia coral, para a qual o cânone forma um acompanhamento.

Exemplo 5 BACH: Variações Canônicas sobre *Vom Himmel hoch*, Var. 2



Nos cânones a intervalos outros que não a oitava e o uníssono, é geralmente necessário mudar as inflexões de certas notas no seguidor para obter unidade de tonalidade. Isto é, os acidentes que seriam necessários para produzir uma imitação *exata* das notas originais são geralmente omitidos, de modo que as notas no seguidor permanecerão dentro da escala diatônica. Outras vezes, mesmo em cânones à oitava ou ao uníssono acidentes podem ser adicionados de modo a implicar as progressões harmônicas desejadas. O Fá sustenido e o Sol sustenido no último compasso do Exemplo 5 ilustra este dispositivo. (Eles são os equivalentes dos sexto e sétimo graus da escala elevados numa escala menor melódica em Lá, com o Sol sustenido sugerindo V/vi em Dó.) De qualquer modo, o cânone é ainda considerado “estrito” na extensão em que as alturas básicas, à parte dos acidentes, conformam-se ao padrão canônico.

Os finais dos cânones são geralmente livres, de modo a permitir uma cadência satisfatória.

Cânones à 9ª e 10ª são algo mais fáceis de escrever do que aqueles à 2ª e 3ª porque o cruzamento das vozes não é tão provável de acontecer. A 9ª é o intervalo harmônico no Exemplo 6.

Exemplo 6 BACH: *Variações Goldberg*, Var. 27



A 12ª não é incomum como um intervalo harmônico, mas a 11ª é raramente encontrada. Intervalos harmônicos maiores do que uma 12ª são raros.

O uso de intervalos harmônicos diminutos ou aumentados no estilo que estamos considerando está normalmente fora de questão por causa das dificuldades envolvidas na preservação da unidade da tonalidade e de implicações cordais razoáveis.

Se uma melodia pode ser tratada canonicamente (e se pode, que intervalo será bem sucedido) é determinado pela natureza da própria melodia. Muitas melodias não conduzem a todos os tratamentos canônicos, enquanto outras podem resultar em cânones efetivos em muitos intervalos. Em qualquer caso, uma certa quantidade de tentativa e rejeição é geralmente requerida antes de serem obtidos resultados bem sucedidos. Ocasionalmente entretanto, um compositor pode chegar a uma disposição canônica feliz por acaso.

Uma excelente obra para estudo em conexão com cânones é a *Variações Goldberg* de Bach citadas no Exemplo 6. Naquele monumental conjunto de trinta variações, a Variação 3 e aquelas cujos números são múltiplos de três são cânones, cada qual a um determinado intervalo. Além disso, o intervalo em cada caso é o número da variação dividido por três. Por exemplo, na Variação 9 o cânone é a 3ª.

COM RELAÇÃO À ESCRITA DE CÂNONES A DUAS VOZES

Embora a escrita de cada tipo de cânone envolva problemas particulares, alguns dos quais serão mencionados brevemente, há uma sugestão geral que pode ser dada. Em vez de compor o líder inteiro e então tentar fazê-lo formar um cânone com ele próprio, comece escrevendo o líder somente até o ponto onde o seguidor entra. Este mesmo material é então escrito no seguidor a qualquer intervalo harmônico que esteja sendo usado, e o líder é continuado de maneira consistente com o bom contraponto. Este material no líder irá por sua vez ser transferido para o seguidor, e assim por diante. Como ilustração deste procedimento, os segmentos do cânone no Exemplo 7 foram colocados entre chaves para mostrar a ordem na qual eles foram escritos.

Exemplo 7 K.W.K.: Cànone à oitava

O principal problema na escrita de cânones à oitava ou ao uníssono é o de evitar a monotonia harmônica. O problema surge porque as notas do segmento 1 no líder são repetidas como segmento 2 no seguidor. O segmento 3, que é um contraponto para o segmento 2, é então repetido como segmento 4 no seguidor, e assim por diante. Consequentemente, se às notas é sempre dada a mesma implicação harmônica, é provável que o cânone reitere a mesma harmonia indefinidamente. A solução é obviamente mudar as implicações harmônicas de certas notas onde parecer indicado para causar variedade. Em Dó maior, por exemplo, a nota Sol pode ser a quinta do acorde de tônica, a fundamental da dominante, a terça da mediante, ou a sétima de um acorde de submediante com sétima. Ela pode até mesmo soar como não harmônica.

Não tenha medo de usar pausas de tempos em tempos. Estas podem servir para articular os segmentos da linha e dar um senso de “respiração.” Além disso, elas aumentam o sentido de independência entre as linhas e adicionam interesse ao mudarem a atenção de uma voz para a outra.

Deve ser lembrado que o teste para as disposições canônicas é o quão convincentes elas *soam* e não o quão impressionantes elas podem parecer no papel. Elas não devem ser consideradas fins em si mesmas mas antes dispositivos para adicionar interesse musical em pontos onde elas ajustam-se naturalmente.

CÂNONES USANDO ARTIFÍCIOS ESPECIAIS

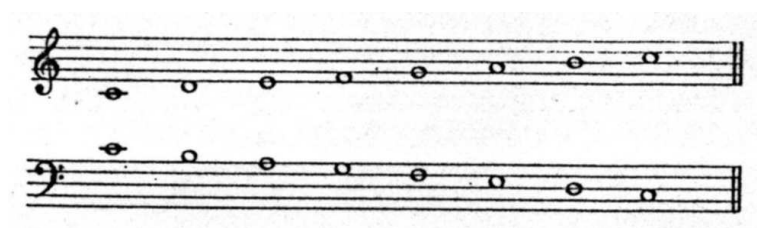
Os artifícios do movimento contrário (inversão), aumentação, diminuição, e movimento retrógrado podem ser aplicados na escrita canônica.

Movimento Contrário

No movimento contrário a direção ascendente ou descendente do líder é revertida no seguidor, mas os intervalos melódicos básicos permanecem os mesmos. O Exemplo 8 deve tornar esta relação clara. Nele o seguidor entra uma 4ª justa mais grave do que o líder, e um compasso mais tarde.

Exemplo 8 K.W.K.: Cânone em Movimento Contrário à 4ª Abaixo

A figura no Exemplo 9 mostra o resultado da imitação dos vários graus da escala por movimento contrário num cânone ao uníssono ou à oitava.

Exemplo 9

A nota Ré no líder será respondida pelo Si no seguidor, Lá por Mi, e assim por diante. Note que a nota dominante no líder é respondida pela nota subdominante no seguidor, e a nota subdominante pela nota da dominante. Figuras similares podem ser feitas para mostrar quais notas resultarão quando as vozes começam em intervalos outros do que a oitava e o uníssono e procedem por movimento contrário. Lembre-se que as notas vistas na mesma linha verticalmente em tais figuras não irão na verdade soar juntas num cânone usando o movimento contrário, já que as notas não começam ao mesmo tempo. Se elas comessem – isto é, se o intervalo de tempo fosse reduzido a zero – o resultado seria chamado um “espelho”¹ mais do que um cânone em movimento contrário. Num espelho não há obviamente uma distinção *dux-comes* (líder-seguidor).

Nas fugas, o sujeito é geralmente tratado à moda de cânone por curtos períodos para formar um stretto. Um stretto é uma passagem na qual a idéia musical em uma voz é superposta pela mesma idéia – ou, raramente, por uma diferente – em outra voz. A palavra *stretto* significa “apertado” em italiano e é aplicada a esta disposição porque as apresentações são comprimidas em vez de serem distribuídas consecutivamente. O exemplo 10 mostra um stretto que é excepcional ao envolver o movimento contrário nas últimas duas aparições do sujeito. (Cada anúncio do sujeito foi colocado entre chaves.).

Exemplo 10 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 6



Uma excelente ilustração de um stretto mais típico a duas vozes (sem movimento contrário) ocorre nos compassos de 7 a 10 do Exemplo 4, página 190 [do livro].

O movimento contrário é geralmente referido como inversão. Infelizmente este último termo é também usado para descrever uma situação diferente, a troca de posição pelas vozes no contraponto invertível (discutido no Capítulo 9). Embora isso consequentemente ofereça alguma probabilidade de confusão, o contexto normalmente torna claro qual significado é pretendido.

Aumentação

Na aumentação, os valores originais das notas são incrementados (muito freqüentemente dobrados) no seguidor. Por exemplo, no Exemplo 11 as duas vozes externas formam um cânone à oitava, com a voz inferior movendo-se em valores duas vezes mais longos do que aqueles no líder. A voz média é livre, mas imita a superior no início.

Exemplo 11 BACH: *Variações Canônicas sobre Vom Himmel hoch*, Var. 4



Um caso raro de combinação de aumentação e movimento contrário num cânone é visto no excerto de *A Arte da Fuga* que é mostrado no Exemplo 12.

Exemplo 12 BACH: *A Arte da Fuga*, Cânone N.º. 1



Embora estes exemplos usem a aumentação na qual o seguidor move-se duplamente mais lento do que o líder, outras relações de tempo entre as vozes são possíveis numa versão aumentada. Por exemplo, se o líder está em 6/8, 9/8, ou 12/8, suas colcheias irão normalmente ser respondidas por semínimas pontuadas no seguidor aumentado, já que semínimas não ajustar-se-iam com a divisão natural do compasso. É mesmo possível ter um seguidor duplamente aumentado, com valores quatro vezes mais longos do que aqueles do líder. Note que quando a aumentação está envolvida o seguidor nunca pode alcançar o líder e que, de fato, aquele fica mais e mais para trás, em termos de imitação, conforme o cânone progride. Bach às vezes soluciona este problema apresentando o líder duas vezes contra uma apresentação aumentada do seguidor.

Ao compor um cânone por aumentação, evite valores muito longos ou sugestões continuadas da mesma harmonia no líder. Se isto não for feito, a imitação aumentada irá tender a arrastar-se rítmica ou harmonicamente.

Diminuição

Num cânone em diminuição, o seguidor move-se em valores *mais curtos* do que aqueles do líder e podem alcançá-lo. Se um cânone é à oitava e é contínuo, oitavas paralelas entre as vozes são inevitáveis naquele ponto. Isto é mostrado no Exemplo 13.

Exemplo 13



Daí em diante, as vozes revertem seus papéis. Aquela que começou como seguidor torna-se o líder, e o líder original segue na que equivale a aumentação. Em música real, o processo de “alcançar” recém mencionado e os consequentes intervalos paralelos que ele impõe raramente são permitidos de acontecer, especialmente num cânone à oitava. Às vezes o tratamento canônico é abandonado antes que uma voz possa alcançar a outra. Na

fuga citada no Exemplo 14, por exemplo, a voz inferior termina a apresentação do sujeito e vai para outro material antes que a imitação por diminuição na voz média alcance o ponto onde oitavas paralelas teriam ocorrido.

Exemplo 14 BACH: A Arte da Fuga, Fuga No. 6



A terceira voz, que entra no terceiro compasso, ilustra a diminuição somente (em relação à primeira voz), enquanto que a segunda voz, começando no compasso 2, envolve o movimento contrário além de diminuição.

Outro meio de evitar o processo do alcance num cânone por diminuição é começar ambas as vozes ao mesmo tempo, no que teria sido o ponto de alcance – por exemplo, no compasso 3 no Exemplo 13. Embora uma tal disposição seja contrária à nossa definição de cânone no que uma voz entre junto em vez de consecutivamente, a exceção parece permitida aqui, ao passo que não seria no caso de um “espelho.” Isto é porque as vozes movem-se em velocidades diferentes, sendo o efeito da diminuição mais consecutivo do que simultâneo. Conforme sugerido anteriormente, um tal cânone pode igualmente bem ser ouvido como envolvendo *aumentação*, já que nenhuma das vozes é claramente líder ou seguidor.

Ao escrever um cânone por diminuição, um ponto para lembrar-se é este: se o líder contém valores muito curtos, a diminuição no seguidor provavelmente soará artificialmente apressada, algo como uma gravação sendo tocada numa velocidade muito rápida. Similarmente, as mudanças harmônicas implicadas não devem suceder-se muito rapidamente no líder, ou o resultado será não musical e desconcertante quando a voz é tocada duplamente mais rápida no seguidor.

Movimento Retrógrado

Num cânone por retrogradação, também chamado cânone caranguejo ou *canon cancrizans*, a melodia tocada de trás para a frente acompanha a melodia na sua forma original. Como pode ser esperado, este tipo de cânone pode facilmente tornar-se uma mera proeza mecânica na qual os difíceis requisitos da forma são satisfeitos sem contribuir com algo satisfatório como música. Além disso, poucos ouvidos podem detectar a relação imitativa entre as vozes quando elas soam juntas para a frente e para trás, particularmente quando elas começam ao mesmo tempo. O Exemplo 15 mostra um dos poucos cânone caranguejo da literatura musical. O início e o fim da notação original são dados primeiro, doze compassos intermediários foram omitidos aqui por razões de espaço. Então segue a realização completa.

O procedimento para escrever um cânone em movimento retrógrado é compor a primeira metade do líder, então escrever aquela parte de trás para a frente como a última metade do seguidor. Depois, por um processo de tentativa e erro, encontre uma linha que funcione para a frente como a última metade do líder, e para trás como a primeira metade do seguidor.

Exemplo 15 BACH: *A Oferenda Musical*, Cânone Retrógrado

Original notation

12 measures
etc.

Realization

5

9

13

17

21

25

O CÂNONE ACOMPANHADO

Em alguns dos cânone citados até aqui (Exemplos 4, 5, 11), havia acompanhamento na medida em que a voz não envolvida no cânone estava presente. Às vezes um acompanhamento muito mais elaborado, seja harmônico ou linear, é empregado. Indubitavelmente o mais conhecido de todos os cânone acompanhados é o citado no Exemplo 16, do último movimento da *Sonata para Violino e Piano* de Franck. O acompanhamento é essencialmente harmônico, embora não sem interesse linear.

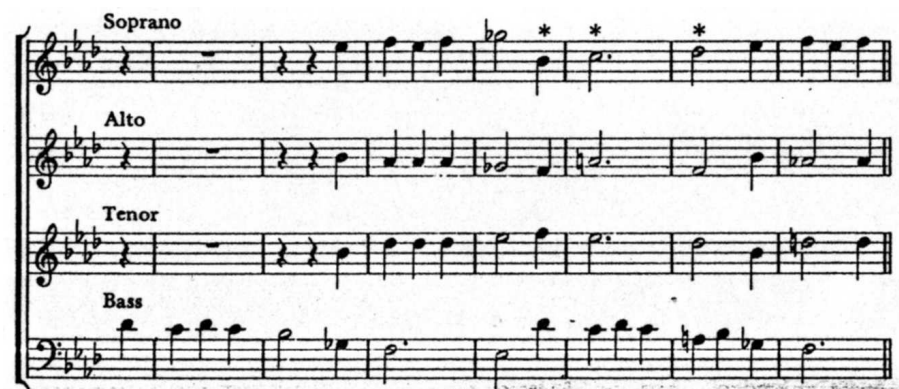
Exemplo 16 FRANCK: Sonata para Violino e Piano



No excerto de Schumann que segue, o acompanhamento é mais linear.

Exemplo 17 SCHUMANN: *Canonisches Liedchen*

No Exemplo 18 a voz superior imita a voz inferior em movimento contrário enquanto as vozes médias provêm preenchimento harmônico. As palavras dos cantores estão omitidas aqui. Dois pianos, cujas partes não estão mostradas, tomam as linhas canônicas bem como alguns contornos harmônicos.

Exemplo 18 BRAHMS: *Liebslieder Waltzes*, No. 16

* Numa imitação estrita estas notas seriam uma oitava mais agudas. O uso das oitava abaixo é obviamente necessária aqui por razões de extensão vocal.

CÂNONES A TRÊS OU MAIS VOZES

Texturas com múltiplas vozes que envolvem um cânone a duas vozes acompanhadas por uma ou duas vozes outras não são infreqüentes na literatura musical. Mas passagens nas quais três ou mais vozes realmente tomam parte em um cânone ocorrem somente raramente (à parte dos cânones circulares [rounds] e o breve efeito imitativo nos strettos). Consequentemente, em muitos cursos de contraponto a escrita de cânones é provavelmente centrada principalmente naqueles a duas vozes.

Os exemplos que seguem, então, são oferecidos principalmente com o propósito de informação mais do que de modelos que o estudante irá imitar. Se cânones em mais de duas vozes (ou cânones a duas vozes acompanhadas) *devem* ser escritos, eles não devem ser tentados antes que o material sobre contraponto a três vozes tenha sido lido.

Quando três ou mais vozes são combinadas à moda canônica, o intervalo harmônico e o intervalo de tempo usados entre as duas primeiras vozes podem ou não ser usados novamente para as vozes seguintes. No cânone a três vozes mostrado no Exemplo 19, o intervalo harmônico entre as primeiras duas vozes é um uníssono, enquanto que entre a segunda e a terceira é uma oitava. O intervalo de tempo é de dois compassos em cada caso.

Exemplo 19 BACH: Sonata para Órgão No. 5





Os dispositivos mencionados anteriormente em conexão com os cânones a duas vozes podem certamente ser aplicados àqueles fazendo uso de mais vozes. No stretto citado no Exemplo 20, a voz superior é uma aumentação da voz inferior, enquanto que a voz média é aumentada em parte e contém algumas mudanças no valor relativo das notas.

Exemplo 20 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 8



No Exemplo 21 uma frase de uma melodia coral é iniciada na voz superior, enquanto as três vozes inferiores fazem algumas apresentações da mesma frase em diminuição dupla. Destas, as duas primeiras formam um breve cânone. No final do exemplo a voz do contralto alcança a do soprano, mas o paralelismo resultante não é repreensível porque ele não envolve oitavas ou 5as. Também, quando combinadas com outras vozes, ela forma uma boa progressão harmônica.

Exemplo 21 BACH: *Dies sind die heil'gen zehn Gebot'* (Órgão)





No cânone a quatro vozes mostrado no Exemplo 22, o intervalo de tempo é o mesmo em cada caso, enquanto que o intervalo harmônico não é. Entretanto, as entradas do contralto e do soprano estão separadas pela mesma distância [intervalar] que aquelas das vozes do baixo e do tenor.

Exemplo 22 ALBRECHTSBERGER: Cânone a Quatro Vozes



O Exemplo 30 na página 112 [do livro] pode ser citado como uma ilustração de um cânone a quatro vozes que usa o mesmo intervalo de tempo (dois tempos) e o mesmo intervalo harmônico (uma 5^a) entre todas as entradas.

Cânones em mais do que quatro vozes são extremamente incomuns. O Exemplo 23 mostra um stretto final de uma fuga, um exemplo impressionante de escrita canônica a cinco vozes. O uso de uma 5^a descendente em vez de uma 4^a no início das respostas (a segunda e quarta apresentações do sujeito da fuga aqui) é uma aplicação do princípio da imitação tonal, a ser discutida no Capítulo 13. Um pentagrama extra foi adicionado aqui de modo que o movimento das vozes individuais possa ser visto mais claramente do que na notação usual de dois pentagramas.

Exemplo 23 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 22



O CÂNONE PERPÉTUO

Cânones que levam de volta ao princípio e portanto permitem tantas repetições quantas forem desejadas são chamados cânones perpétuos, cânones infinitos, cânones eternos, ou cânones circulares. Por causa de sua construção particular, eles não tem um final cadencial verdadeiro, a menos que um seja adicionado ou que os executantes concordem antes em terminar em algum ponto onde as partes coincidam com uma harmonia de tônica. Tais possíveis pontos finais são às vezes marcados por uma fermata. Em certos cânones na *Arte da Fuga*, o corpo principal do cânone é perpétuo, e podem ser repetidos ad libitum, mas há uma coda de uns poucos compassos para prover um final satisfatório.

Cânones perpétuos não necessariamente envolvem mais de duas vozes, mas eles são mencionados sobre este título porque o seu tipo mais conhecido, o circular [round], geralmente envolve ao menos três.

O Cânone Circular [round]

Normalmente um cânone circular com palavras, o cânone circular é comumente escrito para três ou mais vozes, e cada cantor ou grupo de cantores volta para o início após completar a última frase. Ao invés de ser escrito em pentagramas separados de modo a mostrar as vozes como elas soarão juntas, os cânones circulares são geralmente notados como uma única linha, na clave de sol, com figuras para mostrar onde cada cantor ou grupo deve começar. Em tais casos o cânone é ao uníssono até aonde a notação está concernida. Se homens bem como mulheres executam o cânone, os homens irão obviamente cantar uma oitava abaixo. À seguir está um exemplo de um cânone circular como ele seria usualmente notado (*a*) e com os segmentos dele colocados um sobre os outros para mostrar como ele soará uma vez que todas as três vozes tenham entrado (*b*).

Exemplo 24 MICHAEL PRAETORIUS: *Viva la Musica!*

The image displays two musical staves for a circular canon. Part (a) shows a single staff with three voices (1., 2., 3.) and the lyrics 'Vi - va, vi - va la Mu - si - cal'. Part (b) shows three staves (1., 2., 3.) with the lyrics 'Vi - va, vi - va la Mu - si - cal' and 'Vi - va la Mu - si - cal'.

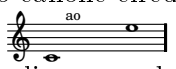
O plano num cânone circular é normalmente como segue:

Primeira voz: a b c ||: a b c :||

Segunda voz: a b ||: c a b :||

Terceira voz: a ||: b c a :||

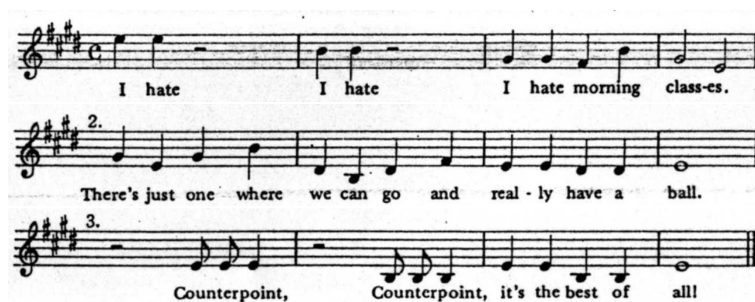
(As letras a, b, e c representam os três segmentos da melodia.)

Ao compor um cânone circular, o estudante deve notar os segmentos do cânone um sobre o outro como no Exemplo 24b, de modo que o seu efeito combinado possa ser facilmente visto. Assumindo que o cânone circular é para vozes, ele deve ser mantido dentro de uma extensão prática. Do  é uma extensão escrita adaptável para todos os tipos de vozes, as vozes masculinas soando uma oitava abaixo, obviamente.

Um tipo especial de cânone circular é o “armadilha” [catch], o qual era extremamente popular Inglaterra nos séculos XVII e XVIII. As palavras para ele são escritas de tal modo que quando as partes são combinadas, significados inesperados (geralmente obscenos) emergem. Um artifício para produzir este resultado é o uso de pausas em certos pontos. Quando estas são preenchidas com palavras das outras partes, o que parecia ser um texto inocente pode adquirir conotações totalmente diferentes. Tem havido uma renovação de interesse no durante anos recentes. Coleções de cânone armadilha [catches] estão disponíveis,² e clubes tem sido formados. Alguns destes grupos tem publicado gravações comerciais.

O Exemplo 25, um cânone armadilha escrito por um compositor durante seus dias de estudante, toma vantagem da possibilidade do sentido oculto.

Exemplo 25 ROBERT XAVIER RODRÍGUEZ: Catch



O CÂNONE DUPLO

O cânone duplo consiste de dois cânone soando simultaneamente. As duas vozes condutoras de cada cânone podem começar juntas ou consecutivamente. Um cânone pode ser subserviente ao outro e ter a qualidade de um acompanhamento, ou os dois podem ser de igual importância. No Exemplo 26 o cânone da melodia coral parece ser algo mais importante do que o cânone em quiálteras. (Incidentemente, quiálteras de *semínimas* seriam usadas aqui, na notação atual.)

Exemplo 26 BACH: *In Dulci Jubilo* (Órgão)



Nos Exemplos 27 e 28, os quais mostram duas outras disposições possíveis na escrita em cânone duplo, as vozes são aproximadamente de igual importância. O excerto de Mozart é um exemplo raro de um cânone perpétuo para instrumentos ao invés de vozes. Compassos adicionais não mostrados aqui levam de volta ao início.

Exemplo 27 MOZART: Cânone Duplo, K. 228



As palavras para serem cantadas no cânone de Schumann que seguem foram omitidas aqui.

Exemplo 28 SCHUMANN: *Die Kapelle*



O CÂNONE ENIGMÁTICO

Um tipo de cânone popular muito antes dos dias de Bach é o cânone “enigma,” “quebra-cabeça,” ou “charada”. A notação usualmente consiste de uma única linha melódica, com claves ou outras pistas para indicar o intervalo harmônico ou o intervalo de tempo a ser

usado ao elaborar a realização real do cânone. O Exemplo 29 mostra o início de um destes cânone, primeiro na sua notação original e depois na sua forma realizada. Este excerto é da *Oferenda Musical*, que Bach escreveu para Frederico o Grande, usando como base um tema composto pelo próprio rei. O cânone nas duas vozes externas formam um acompanhamento para uma versão ornamentada do tema do rei na voz média. A inscrição em Latim no início diz, “Possa a fortuna do Rei aumentar com as notas aumentadas,” uma referência, certamente, à aumentação envolvida.

Exemplo 29 BACH: *A Oferenda Musical*, Cânone por aumentação e movimento contrário

Original notation
“Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis”

Thema

Realization

O Exemplo 30 mostra primeiro a notação e depois a realização do início de um cânone a quatro vozes no qual cada voz entra uma 5ª acima da voz precedente.

Exemplo 30 BACH: Cânone

Notation 1. 2. 3. 4. etc.

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a,

Realization

O CÂNONE ESPIRAL

No cânone espiral, um tipo muito raro, a melodia termina numa tonalidade diferente daquela em que começou. Deve haver tantas repetições quantas forem necessárias para retornar à tonalidade original, assumindo-se que ela deva ser alcançada. Por exemplo, na *Oferenda Musical* de Bach há um cânone espiral que vai de Dó para Ré na primeira vez, de Ré para Mi na segunda vez, e assim por diante, sendo necessárias seis antes que a tonalidade de Dó seja alcançada novamente. Tais cânones podem percorrer o círculo de quintas ou progredir por algum outro intervalo, como faz este recém citado.

TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Escreva exemplos dos seguintes cânones conforme especificado pelo instrutor:

duas vozes

à oitava

a outro intervalo

em movimento contrário

por aumentação

por diminuição

em movimento retrógrado

acompanhado

(Se os cânones listados à seguir forem determinados, o material sobre contraponto a três vozes deve ser lido antes.)

três vozes:

à qualquer intervalo desejado

um cânone circular (uso de palavras opcional)

quatro vozes:

à qualquer intervalo

um cânone duplo

- 2 Trazer um exemplo de cânone a duas vozes à oitava e um cânone a duas vozes a outro intervalo.