

# GUIAS MUSICAIS

## CONTRAPONTO

### NO CHORO

UFRB  
CECULT

2022

CENTRO DE CULTURA,  
LINGUAGENS E TECNOLOGIAS  
APLICADAS

3

AUTOR

SÓLON ALBUQUERQUE MENDES

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFRB.  
Bibliotecária: Luciana Oliveira CRB5/1731

---

M538 Mendes, Sólton de Albuquerque  
Guia musical 3: contraponto no choro / Sólton de Albuquerque.  
Mendes. - Santo Amaro da Purificação, BA: UFRB/ CECULT, 2022.

16 p.: il., color

Disponível em:  
ISBN da coleção: 978-65-87743-83-7.  
ISBN do volume: 978-65-87743-82-0.

1. Música - instrução e estudo. 2. Instrumentos musicais. 3. Guia pedagógico. 4. Música popular. I. Mendes, Sólton de Albuquerque. II. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. III. Título.

---

**CDD 780.7**

---

**Acesse nosso site**



# Aula 1

## Contraponto no choro

Autor: **Sólon Albuquerque Mendes** Professor de Arranjo e Composição, nível Adjunto III (dedicação exclusiva) da UFRB, lotado no CECULT (Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas). Possui graduação em Composição e Regência pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2009), graduação em Música Bacharelado Em Instrumento pela Universidade Federal de Santa Maria (2002), mestrado em Teoria e Criação - UFPR (2009) e doutorado em composição musical pela UFBA (2014). Estudou composição com importantes compositores, como Dimitri Cervo, Harry Crawl, Maurício Dottori, Arrigo Barnabé, Rodolfo Coelho, Paulo Costa Lima, e arranjo com Daniel Morales, Ian Guest e Alfredo Moura. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: composição, análise musical, arranjo, música do séc. xx, música experimental e música eletrônica. Realizou estágio pós-doutoral em Teoria musical pela UDESC, sob supervisão do prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, entre fevereiro de 2021 a fevereiro de 2022. Trabalhou como arranjador e/ou instrumentista com importantes grupos e cantores(as), como Orquestra Sinfônica de Santa Maria, Nova Camerata de Curitiba, Grupo de Percussão COX, Orquestra Sinfônica da EMBAP, Orquestra Sinfônica da UFBA, Orquestra de Câmara do Palácio de Itaboraí, Coletivo Novos Cachoeiranos, Coletivo Xaréu, Nenito Sarturi, Analise Severo, Josyara, Sued Nunes, Ana Paula Albuquerque, Mateus Aleluia, Mateus Aleluia Filho, Lia Lordelo, Daniel Morales, Márcio Correia, Ian Guest, Leila Paiva, Banda Amanaê, entre tantos.



## INTRO

A ausência de uma tradição teórica, sobretudo em língua portuguesa, no âmbito do contraponto aplicado à música popular, representa um desafio para pesquisadores e educadores que desenvolvem seus trabalhos em cursos de música popular, que são relativamente novos no Brasil e carecem de suporte teórico para seus conteúdos curriculares.

*Apesar de existirem livros, como o **Contraponto em Música Popular: Fundamentação Teórica e Aplicações Compositivas**, de Carlos Almada, que abordam diretamente o assunto, faltam até então maiores sistematizações e recortes mais profundos. Deve-se ainda levar em conta a imensa diversidade de gêneros que fazem parte da música popular brasileira, assim como a variedade estilística trazida pela bagagem musical dos discentes, presumidamente renovada a cada turma.*

*A pesquisa intitulada **Contraponto Aplicado à Música popular: Aspectos Teóricos e Práticos**, registrada junto à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e iniciada em 2016, de minha autoria, tem como objetivo geral a investigação e aprofundamento de estratégias teórico-aplicadas relativas à polifonia e contraponto na música popular, através de revisão bibliográfica, análise de obras e aplicações compositivas. Apresentamos nesta publicação um dos recortes desta pesquisa, que trata do contraponto no choro e sua possível utilização pedagógica em cursos de graduação em música popular, baseando-se nos duos entre flauta e saxofone tenor compostos por Pixinguinha e Benedicto Lacerda.*

Em relação aos objetivos específicos do presente recorte, buscamos realizar uma revisão bibliográfica juntamente com análise de partituras do gênero choro, com a finalidade de extrair parâmetros para criar uma metodologia aplicada ao contraponto no choro, que possa ser utilizada no ensino de alunos de cursos de extensão e graduação em música.

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Adotamos uma abordagem metodológica mista, envolvendo aspectos da pesquisa experimental, bibliográfica, fenomenológica, qualitativa e quantitativa. A prática composicional e criativa constitui parte intrínseca do projeto, visto que o fenômeno necessita ser observado através dessas duas facetas: a teórico-analítica e a composicional.

Segundo Almada (2013, p. 43), no “contraponto aplicado à música popular, as regras se diluem e viram fruto dos regionalismos e demandas tanto do mercado quanto da cultura popular em si”. Realizamos uma revisão bibliográfica de trabalhos que abordam contraponto tradicional e teoria da Gestalt, além de análise de partituras barrocas, choro (duetos de Pixinguinha), big bands, transcrições de claves de matriz africana e obras de músicos situados na fronteira entre o erudito e o popular (MOTTE, 1991).

Realizamos um levantamento dos padrões recorrentes através de análises de obras representativas, dentro dos duos de flauta e saxofone tenor de Pixinguinha – considerado o pai da estética de arranjos na Música Popular Brasileira – e Benedicto Lacerda). Através destes dados, realizamos uma série de procedimentos que foram aplicados em forma de exercício composicional coletivo no contexto do projeto de extensão Coletivo Xaréu (vinculado ao CECULT/UFRB), resultando em composições próprias dentro do estilo contrapontístico de Pixinguinha.

Diether de La Motte, em seu método de contraponto, dedica um capítulo à técnica compositiva bachiana, enfatizando a escrita imitativa, que nos interessa justamente por seu teor de similaridade em relação à obra de Pixinguinha, sobretudo nos contrapontos entre saxofone tenor e flauta. Por fim, desenvolvemos modelos composicionais para serem aplicados no ensino de alunos do curso de Música Popular Brasileira de nosso centro.

## DESENVOLVIMENTO COM APORTES TEÓRICOS

Podemos encontrar duas perspectivas hegemônicas relativas ao estudo do contraponto. Uma delas é a da tradição do estudo do contraponto modal, tendo como modelo obras do compositor Palestrina (geralmente abordando as cinco espécies), baseadas no famoso tratado de Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, de 1725. A outra geralmente utiliza como modelo a prática estilística do contraponto tonal do século XVIII, tendo em Johann Sebastian Bach seu grande referencial. Alguns autores identificam estas duas abordagens como “contraponto estrito” e “contraponto livre”, respectivamente. Podemos identificar diversas ramificações, metodologias híbridas e adaptações de aspectos estruturais derivadas das abordagens supracitadas.

Segundo Any Raquel Carvalho, estes modelos são hegemônicos nas universidades brasileiras, sobretudo em curso de formação erudita, fornecendo aos estudantes familiaridade na estruturação e morfologia de gêneros musicais da renascença e barroco. Porém, as necessidades, aptidões e demandas dos discentes em cursos de licenciatura em música popular brasileira exigem uma abordagem múltipla, que não se restrinja a um único recorte ou gênero de música erudita, e que contemple a música popular. Ao mesmo tempo, determinados aspectos do chamado contraponto tradicional ainda podem ser úteis, devido a sua perenidade e transponibilidade técnica aplicável a diversos gêneros diferentes:

*Analisando esses volumes, que representam importantes revisões teóricas do contraponto, foi possível reconhecer os elementos perenes que atravessam os diferentes períodos de reelaboração teórica. Tal perenidade deve-se ao fato de que são elementos ligados à própria natureza do som. Sendo assim, devem ser preservados e transmitidos numa representação atual da técnica. (TRAGTENBERG, 1994, p. 18)*

O autor Diether de La Motte, em seu livro de *Contraponto*, adota uma abordagem histórica, começando pelo contraponto do período medieval, tendo como modelo o compositor Perotinus, seguindo o percurso histórico e culminando em compositores do século XX. Cada capítulo discorre sobre um compositor, grupo de compositores ou período histórico específico. No capítulo que trata do contraponto bachiano, o autor apresenta uma abordagem vertical do contraponto tonal, denominando-o “contraponto harmônico”, e enfatiza a necessidade de se levar em conta as regras harmônicas típicas do barroco, como fator determinante para a técnica contrapontística deste período. Nos capítulos seguintes, dedicados a outros estilos, La Motte aborda o contraponto tonal de maneira diferente para cada período, considerando as diferentes relações entre harmonia, fraseologia e contraponto para Bach, Haydn ou Wagner. A importância deste autor é apresentar a relatividade das regras, a maneira como um mesmo sistema pode apresentar diferenças significativas em sua realização

Ao abordar a prática instrumental livre, Lívio Tragtenberg, em seu livro

Contraponto: uma arte de compor, realiza uma catalogação de tipologias contrapontísticas envolvendo contrapontos subordinados e de acompanhamento, que possuem aplicabilidade prática na música popular. O autor considera o contraponto uma técnica perene, adequável a qualquer estilo:

[...] o contraponto oferece bases seguras que podem ser utilizadas em qualquer estilo musical: dodecafônico, jazz, serial integral, na música popular e na improvisação. Isso porque os princípios básicos do contraponto tonal estão fundados sobre a análise e estrutura da própria natureza físico-acústica do som. (TRAGTENBERG, 1994, p. 16)

Carlos Almada, em seu livro *Contraponto em Música Popular: Fundamentação Teórica e Aplicações Compositivas*, enfatiza justamente os aspectos verticais a serem considerados num contraponto em música popular, afirmando que questões rítmicas e de gênero valeriam apenas para recortes muito específicos):

[...] o tratamento do ritmo apenas é possível sob uma perspectiva essencialmente prática, dada a inviabilidade de se delinearem para o tópico diretrizes teóricas mais profundas, sob pena de se obter um resultado demasiadamente rígido e distante da própria realidade musical, e, portanto, ineficaz como proposta pedagógica. (ALMADA, 2013, p.129)

Tanto Paula Veneziano Valente, em seu artigo *Pixinguinha e o Modelo Vertical de Improvisação no Choro Brasileiro*, quanto André Repizo Marques, em seu artigo *O contraponto no duo de Pixinguinha e Benedicto Lacerda*, exploram a ideia do pensamento vertical na concepção contrapontística de Pixinguinha. Segundo Valente (2010, p. 492): “No contexto do choro, contraponto ou contracanto é uma melodia de acompanhamento que dialoga com a melodia principal sendo uma das principais características desta linguagem”. No mesmo artigo, a autora enfatiza a importância do aspecto vertical para a improvisação em Pixinguinha, assim como a maneira que seu improviso estava ligado ao seu contraponto.

Já no artigo de André Repizo Marques, o autor, através de análise de partituras do contraponto entre sax tenor e flauta da música *Cochichando*, aponta diversos momentos nos quais o sax tenor desenvolve microimitações em relação ao material temático da flauta. Apesar de muitos historiadores acreditarem que esses contrapontos foram improvisados, eles se assemelham à técnica contrapontística bachiana, tanto nas relações motivicas entre as vozes, quanto no caráter vertical, que Diether de La Motte chama de “contraponto harmônico”.

Dentro desta perspectiva, vislumbramos algumas possibilidades de estudos polifônicos/contrapontísticos aplicados à música popular. Iniciamos em 2016 o estudo, análise, catalogação e criação de algumas tipologias polifônicas e/ou contrapontísticas, tais como: 1) contraponto no choro; 2) polifonia baseada nas



claves de matriz africana do Recôncavo Baiano; 3) polifonia ou contraponto de riffs; 4) contraponto de “blocos” em arranjos de big band; 5) contracantos subordinados na música popular; 6) contraponto por funções instrumentais nas filarmônicas do Recôncavo. O presente trabalho apresenta o recorte do primeiro item.

Em relação ao contraponto no choro, estão entre os objetos de estudo os de sax tenor e flauta de Pixinguinha. Neste tópico, os estudantes poderão desenvolver o fator vertical do contraponto ligado ao sistema tonal. Apesar do fato de muitos terem sido criados de improviso por Pixinguinha, é possível distinguir certos padrões e escolhas de notas que tornam este contraponto harmônico, fundamentalmente tonal, assim como era o de Johann Sebastian Bach. Segundo Alexandre Caldi, podemos encontrar nos contracantos de Irineu de Almeida o embrião da linguagem contrapontística de Pixinguinha:

*Escutando as gravações do grupo “Choro Carioca”, percebe-se nos contracantos de oficleide de Irineu de Almeida a semente do que seriam os contracantos de Pixinguinha mais de trinta anos depois. Lá estão o caráter improvisatório, a colocação dos motivos nos espaços vazios deixados pelo solista, as figurações de arpejos, elementos que Pixinguinha desenvolveria a ponto de criar verdadeiras melodias independentes. (CALDI, 1998, p.8)*

No exemplo abaixo, podemos observar a maneira como o contraponto em Pixinguinha é diretamente associado ao aspecto vertical, ou seja, aos acordes e progressões harmônicas que ocorrem em decorrência da fraseologia musical e sintaxe tonal:

Mesmo sendo improvisado, percebemos elementos motivicos no contracanto, assemelhando-se com elementos do contraponto bachiano, sobretudo aqueles encontrados nas invenções a duas vozes.

① **Exemplo 1** Transcrição dos compassos iniciais do contraponto entre tenor e flauta. André de Sapato Novo, Pixinguinha.

The musical score is written for tenor saxophone and flute in 2/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The chords are Gm, Cm7, D7/F#, and Gm. The tenor saxophone part starts with a quarter rest, followed by eighth notes. The flute part starts with a quarter note, followed by eighth notes and sixteenth notes.

## APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Através de análise de partituras, observamos a semelhança no tipo de construção motivica/polifônica utilizada por Johann Sebastian Bach em suas invenções a duas vozes, embora no caso de Pixinguinha, existam relações politemáticas entre as duas partes (saxofone tenor e flauta). No caso da música intitulada *Proezas de Sólon*, observamos algumas situações, que foram organizadas em forma de regras e aplicadas em exercícios de contraponto.

O contraponto de saxofone tenor, por exemplo, utiliza seis figuras rítmicas que se recombina e se alternam (com exceção da figura rítmica 6). Além disso, em 90% do tempo, o compositor utiliza regras contrapontísticas condizentes com a técnica bachiana, e quando diverge é através de estereótipos de utilização, como a aplicação de dissonâncias não preparadas através de 4as e 7as como suspensões, e aparecimento de 5as diretas.

Existe uma abundância de arpejos (em torno de 50% do trecho musical), aparecem oito sincopas (ver Exemplo 2, figura rítmica 1 de semicolcheia – colcheia – semicolcheia); seis figuras de quatro semicolcheias (figura rítmica 3), sendo quatro arpejos direcionais e dois arpejos quebrados. Figuras de notas do acorde (figura rítmica 2, colcheia pontuada com antecipação de semicolcheia), em torno de 14%. A figura rítmica 5 aparece com 25% da proporção temporal da música, e a figura rítmica 6 aparece somente uma vez, sendo a única não recorrente. No exemplo abaixo transcrevemos o contraponto de saxofone tenor da primeira parte da composição *Proezas de Sólon*, de Pixinguinha.

O saxofone tenor segue um caminho melódico com características independentes, porém com extrema complementaridade em relação à melodia da flauta, como podemos observar na transcrição do exemplo abaixo:

Através destas análises, realizamos uma série de exercícios que resultaram em algumas composições que apresentam características musicais recorrentes em aspectos morfológicos do repertório abordado. O exemplo abaixo demonstra um trecho de uma das composições criada por discentes:

Através da pesquisa, conseguimos realizar um recorte importante dentro do âmbito da música popular brasileira, pois os mesmos parâmetros de contraponto tonal utilizados por Pixinguinha seguiram sendo aprimorados por importantes arranjadores da indústria cultural ligados à MPB, provando, portanto, serem técnicas seminais para o desenvolvimento de uma abordagem teórica para o estudo do contraponto aplicado à música popular.

2

fig. 1 fig. 2 fig. 3 fig. 4 fig. 5

7

fig. 6

14

3

8<sup>va</sup>

Flute

Tenor Sax

(8<sup>va</sup>)

5

Fl.

T. Sax.

**Exemplo 2** Contraponto de saxofone tenor  
Proezas de Sólón, Pixinguinha.

**Exemplo 3** Contraponto entre Flauta e Saxofone  
Tenor. *Proezas de Sólón* (c. 1 - 8), Pixinguinha.

## Chorinho barroco No 1

Felipe Passos, Igor Fraga, Matheus souza, Victor Souza, Aristides Neto, Sólton Mendes

The image displays two systems of musical notation for the piece "Chorinho barroco No 1". The first system includes parts for Flauta 1 (Flute 1) and sax tenor 2 (Tenor Saxophone 2). The second system includes parts for Fl. 1 (Flute 1) and sax 2 (Saxophone 2). The music is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system starts with a repeat sign and a first ending bracket. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The notation features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

**Exemplo 4** Trecho de Chorinho barroco No 1  
Composição realizada por discentes da UFRB  
utilizando as técnicas desenvolvidas no presente  
trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA, Carlos. *Contraponto em Música Popular: Fundamentação Teórica e Aplicações Compositivas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto Tonal e Fuga – Manual Prático*. Porto Alegre: Editora Novak Multimedia, 2002.
- GANN, Kyle. *The Music of Conlon Nancarrow*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- JEPENSEN, Knud. *Counterpoint – The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. 3rd ed. New York: Prentice Hall, 1992.
- KENNAN, Kent. *Counterpoint – Based on Eighteenth Century Practice*. 4th ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- MARQUES, André Repizo. O contraponto no duo de Pixinguinha e Benedito Lacerda. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, XXVI, 2016, Belo Horizonte. Anais do [...]. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2016/4202/public/4202-14318-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4202/public/4202-14318-1-PB.pdf).
- MOTTE, Diether de la. *Contrapunto*. Milano: Ricordi, 1991.
- SWINDALE, Owen. *Polyphonic Composition – An introduction of composing vocal counterpoint in the sixteenth century style*. London: Oxford University Press, 1962.
- TRAGTENBERG, Livio. *Contraponto: Uma Arte de Compor*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- VALENTE, Paula Veneziano. Pixinguinha e o Modelo Vertical de Improvisação no Choro Brasileiro. *In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA*, I, 2010, Rio de Janeiro. Anais do [...]. p. 489 – 496. Disponível em: <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/2729>.



## FICHA TÉCNICA

Concepção: Danillo Barata  
Coordenação Geral: Daniele Canedo e Danillo Barata  
Curadoria: Cláudio Manoel, Daniele Canedo, Danillo Barata e Ellen Mello  
Coordenação Pedagógica: Cláudio Manoel e Sólton Mendes

Coordenação de Mesas e Grupos de Trabalho: Anderson Brasil, Cláudio Manoel, Daniele Canedo, Jorge Lampa, Layno Pedra, Lia Lordelo, Luciano Simões, Lúcio Agra, Nadja Vladi, Regiane Miranda, Rodrigo Heringer e Tatiana Lima  
Coordenação de Produção: Ellen Mello  
Produção Administrativa: Layno Pedra  
Equipe de Produção: Bianca Ribeiro, Catriel Chamusca, Laís da Conceição, Marília Pereira, Marina Martinelli e Thainá Oliveira

Coordenação Técnica: Larissa Lacerda  
Técnicos de Som: Caetano Mendes e Caji  
Iluminação: Larissa Lacerda e Milena Pitombo  
Diretor de Palco: César Jr. (Sopa)  
Motoristas: Diércio Ribeiro, Fernando Augusto da Silva, Marcelo Nunes dos Santos e Kleber Santos Conceição

Coordenação de Comunicação: Paula Berbert – Marcatexto  
Redes Sociais: Paula Berbert e Rhanna Rosa  
Coordenação de Registro: Larissa Lacerda  
Assessoria de Imprensa: Atila Barros – Marcatexto  
Identidade visual e Projeto Gráfico: Grida e Gil Maciel  
Site: Diego Fox  
Painel Artístico: J.Cunha  
Intervenção Artística: Coletivo Grão

Bolsistas de Produção: Ana Cristina de Andrade da Cruz, Débora Ladislau de Medeiros, Iraí Iakowsky Barbosa, Rodrigo Mota da Silva e Willian do Rosário de Andrade  
Bolsistas de Comunicação e Mobilização: Andressa de Figueirêdo Carvalho, Humberto Moreira dos Reis Filho, Josimar Gaspar dos Santos (junho a setembro), Leticia Siqueira, Manuela de Jesus Paulino, Maria Clara Falcón Lago de Jesus e Wilis de Jesus Araújo  
Bolsistas de Registro: Messias Araújo dos Santos, Sheila Araujo da Silva e Victor Levy Silva de Oliveira

## COLETIVO XARÉU

Coordenação Geral: Sólton Mendes – Maestro/Professor

Vocais: Carlos Vasco, Del Irerê, Mariana Brandão, Rebeca Lima e Suzi Jardim  
Sopro: Germano Filho (Papyllon sax), Jordaine Santos (Clarinete Bb), Lucas Ferreira (Trompete), Matheus Yves (Sax Tenor), Paulo Chagas (Tuba Bb), Pedro Henrique (Trombone) e Wagner Wanderley (Trombone) (junho a setembro)

Percussão: Cléber Costa Serra, Débora Ramos, Janaina Melo, Jão à Experiência e Josinan Assis (Nãnan)

Harmonia: Gabriela Bárbara (Piano), John Jazz (Guitarra), Moisés Maia (Baixo) e Sólton Mendes (Flauta transversal/Teclados)

Corda: Micael Saturnino (Violino)

Beats/Mixagem de Áudio/Master: André Johann  
Captação/Mixagem de Áudio: Leinne Portugal

Apoio Cultural: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Esporte e Lazer – Prefeitura de Santo Amaro, Educadora FM Bahia e TVE Bahia  
Apoio: Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão (FAPEX) e Pró-Reitoria de Extensão (Proext)

Realização: Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Cecult/UFRB) e Fundação Nacional de Artes (Funarte)



Pró-Reitoria de  
Extensão e Cultura

