

# APOSTILA DE MÚSICA

## CONTRAPONTO TONAL

### BARROCO

UFRB  
MÚSICA

2022

CENTRO DE CULTURA,  
LINGUAGENS E TECNOLOGIAS  
APLICADAS

4

AUTOR

SÓLON ALBUQUERQUE MENDES

# SUMÁRIO

AULA 1	P.03
AULA 2	P.07
AULA 3	P.13
AULA 4	P.25
AULA 5	P.35
AULA 6	P.41
AULA 7	P.49
AULA 8	P.57
AULA 9	P.67
AULA 10	P.73
AULA 11	P.79
AULA 12	P.85
AULA 13	P.93
AULA 14	P.99

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

---

M538 Mendes, Sólon de Albuquerque  
Guia musical 4: contraponto tonal Barroco / Sólon de  
Albuquerque Mendes. - Santo Amaro da Purificação, BA:  
UFRB/CECULT, 2022

108 p.: il., color.

Disponível em:  
ISBN da coleção: 978-65-87743-83-7  
ISBN do volume: 978-65-87743-85-1

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

CDD 780.7

---

**Acesse nosso site**



# Aula 1 Introdução e aspectos históricos do contraponto barroco

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.



---

**Contraponto tonal estilo Bach – séc. XVIII, cerca de 1730 – barroco tardio.** Também chamado de “contraponto harmônico” (La Motte, p. 264, 1995);

---

**A escrita bachiana<sup>1</sup> é muito mais livre que a escrita de Palestrina<sup>2</sup>, pois** explora os recursos virtuosísticos dos instrumentos musicais. Além disso, a música barroca teve influência direta na música popular brasileira, seja em aspectos harmônicos (tipos de acordes, progressões harmônicas e modulações), seja em aspectos de fraseologia melódica (a fraseologia barroca influenciou muito gêneros como o choro, o maxixe, a polca brasileira, entre outros), e também em aspectos formais e estruturais (o choro, por exemplo, explora muito a forma rondó<sup>3</sup>).

---

**O sistema temperado<sup>4</sup> foi fundamental para o desenvolvimento do** contraponto harmônico;

---

**No séc. XVII os compositores trabalharam em pesquisas individuais,** por este motivo se torna difícil estudar o contraponto deste período. Compositores como Biagio Marini, Girolamo Frescobaldi e Jean Baptiste Lully possuem estilos diferentes (existem exemplos ainda mais contrastantes!);

---

**O *Tratado de harmonia de Rameau*<sup>5</sup> – a teoria das inversões teve** importância para o reconhecimento de que a tríade poderia aparecer em diversas disposições;

---

**Reconstituição racional da tonalidade – estudantes com ouvidos** contemporâneos, acostumados a todo tipo de progressão harmônica, devem, em seus exercícios práticos, submeter-se às regras harmônicas do estilo em questão;

---

**Peças para instrumento solo de Bach – ex. suítes para violoncelo;**

---

**Quatro “pilares<sup>6</sup>” do sistema harmônico teorizado por Rameau:**

---

**Conceito de T, S e D (Tônica, Subdominante e Dominante)**

---

**Interpretação dos acordes de 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, e de 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> como inversão do** estado fundamental

---

**Estreita relação entre as tonalidades paralelas (Dó maior – Lá menor)**

---

**Conceito de Dominante secundária**

AULA 2 – ESCRITA HARMÔNICA A UMA VOZ



# **Aula 2** Escrita harmônica a uma voz





## CONTORNO MELÓDICO

O contraponto se caracteriza pela simultaneidade de linhas melódicas. Então, como introdução ao estudo do contraponto tonal, começaremos estudando a linha melódica, para adquirirmos senso de direcionamento e ápice.

O mais comum neste período é uma linha melódica que suba até determinado ponto, depois entre num leve declínio para finalizar a frase musical. É claro que, antes da melodia atingir seu ápice (nota mais aguda), ocorrerão pequenos “picos” em que ela oscila, mas mantém o sentido de ascensão. No exemplo abaixo temos uma frase de seis compassos, com extensão de fá 3 a fá 4 N no terceiro compasso ela atinge seu ápice, justamente com a nota fá 4. No quarto compasso a melodia começa a descer, atingindo no sexto compasso a sua nota mais grave, o fá 3.

A redução melódica feita pelo teórico norte-americano Kent Kennan ajuda a observar o “esqueleto” da harmonia, sem as notas ornamentais. O ápice pode acontecer no meio da melodia, como no exemplo anterior, mas também pode ocorrer no começo ou no final da frase. Em todos os casos teremos ocorrências de linhas melódicas ascendentes e descendentes.

Existem casos em que o ápice da melodia acontece na região grave, ou seja: começa com uma linha descendente, chega ao clímax, e depois vem à linha ascendente, para finalizar. O trecho abaixo ilustra bem este caso, em que a melodia, que tem como nota mais aguda o sol 4 e nota mais grave o mi 3, chega ao ápice de maneira descendente, em oposição ao exemplo anterior.

A sensação de que a linha melódica atingiu seu ponto culminante não depende exclusivamente da altura (nota), mas também de outros fatores como duração (acento agógico), nível de dinâmica, a relação das notas com a melodia e as relações motivicas existentes na frase. A tessitura das linhas melódicas deste período fica no âmbito de um intervalo de 12ª, mas existem casos em que este limite é ultrapassado.

## ASPECTOS HARMÔNICOS

**“Ritmo harmônico” é um termo usado para descrever os padrões de mudança harmônica na música.** Nos primeiros exercícios, utilizaremos progressões harmônicas bem simples, que contenham somente os acordes de Tônica, Subdominante e

①

Allegro

Re-joice, re-joice, re-joice great-ly,  
re-joice, O daugh-ter of Zi-on!

②

③

Figura 1 - *Messiah*, Handel  
Figura 2 - *Concerto para dois violinos*, Bach  
Figura 3 - Escrita harmônica a uma voz

Dominante, com o ritmo harmônico fixo, de um acorde por compasso.

No trecho seguinte, extraído de obras para instrumento solo de Bach, a sequência harmônica utilizada é: T – D – T – S – T – D – T. É um exemplo de 7 compassos, em que todas as notas fazem parte da harmonia. A última nota de cada compasso chega ao compasso seguinte por grau conjunto ou intervalos pequenos, e sempre procura compensar os direcionamentos melódicos com mudanças de direção.

Reparem que nos compassos 1 e 4 os acordes aparecem com a 5ª no baixo. É possível utilizar, a quinta no baixo, desde que tenha justificativa melódica. O ápice da frase ocorre na passagem do 3º para o 4º compasso, em que atinge as notas dó 5 e lá 4. Logo após este ápice, a melodia segue de maneira descendente, mas sempre compensando com mudanças de direção .

No exemplo abaixo, representado pela Figura 4, percebe-se que existe a utilização de motivos rítmicos, mas a composição segue ainda o esquema de um acorde por compasso.

Exercícios – Realizar pelo menos três exercícios com cada uma das seguintes progressões harmônicas:

1 - T - D - T - T - S - T - S - D - T .

2 - t - s - D - t - D - t - s - D - t - s - t - D - t .

Cada exercício deverá ser feito com tonalidades e fórmulas de compasso diferentes.

## DISSONÂNCIA CARACTERÍSTICA

Um próximo passo é aumentar o número de acordes por compasso e incluir as dissonâncias características na composição das linhas melódicas. São elas: S6/5, S6 e D7. É muito comum na música de Bach que a subdominante apareça com a sexta, muitas vezes sem a quinta. As funções harmônicas podem ser percebidas com apenas dois sons do acorde, o mais importante é que a 3ª esteja presente, seja 1ª + 3ª, ou 3ª + 5ª. Se usarmos na melodia uma dissonância como a sétima do acorde de dominante, esta dissonância deverá ser resolvida na mesma oitava em que apareceu.

No exemplo abaixo, criado por Dietter de La Motte, importante professor de contraponto e teórico, podemos observar que no início da frase os acordes se movem de maneira mais lenta. A partir do 5º compasso a atividade harmônica fica mais intensa, e no final diminui novamente. Esta movimentação harmônica ajuda na percepção do arco melódico e do ápice da melodia.

No compasso 2, a Subdominante aparece com a 6ª e com a 5ª, e no compasso 7 os acordes de Subdominante e Dominante são representados por apenas 2 notas de cada.

④

⑤

**Figura 4** - Escrita harmônica a uma voz  
**Figura 5** - Uso de dissonâncias características  
e de ritmo harmônico mais intenso

# **Aula 3** Linha melódica composta



Em peças para instrumentos solo do período barroco, principalmente para instrumentos de corda, a melodia pode se dividir em duas ou mais linhas melódicas, utilizando como recurso técnico a troca de registro. Mas esta troca não pode ser feita de maneira aleatória: deve-se construir pequenos diálogos entre estes registros, procurando dar continuidade à melodia formada entre eles.

No exemplo abaixo, extraído de uma *chacone* de Bach, percebemos que a linha do baixo tem uma continuidade, e ambos os registros têm fluência e sentido melódico. A última nota de cada compasso tem ligação com a primeira, percorrendo o seguinte caminho melódico: ré 3 – dó # 3, dó 3 – si 2, sib 2 – lá 2. Estas notas representam o registro grave. Deve-se ignorar a ocorrência de notas estranhas aos acordes, pois este assunto será abordado posteriormente.

Esta técnica de trabalhar com diferentes registros para obter uma melodia composta não deve ser utilizada em toda a música, mas em determinados momentos. É importante que, juntamente com os exercícios práticos, o estudante ouça suítes para instrumento solo de Bach e, se possível, leia as partituras dessas obras. No exemplo abaixo mostramos uma possível transcrição para dois instrumentos da melodia do exemplo anterior.

Através deste segundo exemplo, podemos observar com muita clareza os pequenos motivos que formam cada linha. São motivos simples, que se repetem em outras alturas. Ao trabalhar exercícios com este tipo de técnica, é recomendável que se procure motivos simples, que propiciem diálogo entre as partes, como no exemplo da *chacone* de Bach.

Nos dois exemplos seguintes, feitos na aula anterior, mostramos como transformar uma melodia normal em melodia composta. O exemplo abaixo, representado pela figura 3, mostra a melodia “normal”, sem trocas significativas de registro.

**Aqui** temos uma melodia de sete compassos, em que a frase é dividida de maneira irregular: a primeira parte com quatro compassos e a segunda parte com três compassos. Era muito comum no período barroco que as frases fossem irregulares. Os filhos de J. S. Bach compunham frases muito mais regulares que ele. No exemplo abaixo (Figura 4), feito por um aluno com ajuda da classe, a melodia da Figura 3 é transformada em composta através da técnica de troca de registro.

Exercício – Para trabalhar esta técnica, pode-se pegar os exercícios da Aula 2 e tentar transformá-los em melodias compostas. Se não der certo, componha

①

Handwritten musical notation for exercise 1, consisting of two staves. The top staff is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff continues the melody with notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and ends with 'etc...'.

②

Handwritten musical notation for exercise 2, consisting of two staves. The top staff is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff continues the melody with notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and ends with 'etc...'.

③

Handwritten musical notation for exercise 3, consisting of two staves. The top staff is in 8/8 time with a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff continues the melody with notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and ends with a double bar line.

④

Handwritten musical notation for exercise 4, consisting of two staves. The top staff is in 8/8 time with a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff continues the melody with notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and ends with a double bar line.



melodias pensando na possibilidade de dividi-las em duas. Faça como nos exemplos anteriores (Figuras 3 e 4), em que a melodia é feita primeiramente com o registro reduzido, e posteriormente este registro é expandido.

A regra de que a melodia geralmente fica no âmbito de um intervalo de 14ª tem mais validade em composições que envolvem mais vozes, como fugas a três partes, por exemplo.

Nas peças para instrumento solo, o compositor tende a explorar todo o registro do instrumento (pelo menos aquele usado na época), mas em nossos exercícios devemos ir para o extremo grave ou extremo agudo só em casos em que tiver justificativa melódica e/ou motivica.

## JOHANN SEBASTIAN BACH ASPECTOS GERAIS DA MÚSICA DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach foi um compositor (além de cantor, cravista, maestro, organista, professor, violinista e violista) nascido em Eisenach, em 31 de março de 1685, e faleceu em Leipzig, em 28 de julho de 1750. Nascido em uma família de músicos, começou a estudar cedo música. Ao longo de sua vida, desempenhou vários cargos em cortes e igrejas alemãs, sendo as mais destacadas as de *Kantor* na igreja de São Tomás (em sua juventude) e diretor musical da cidade de Leipzig.

Possuía grande conhecimento acerca das técnicas de composição da música europeia de gerações anteriores e de seu tempo. Absorveu a música contrapontística germânica como base de seu estilo e mais tarde foi influenciado pela música italiana e francesa, realizando uma síntese de diferentes estilos. Compôs para quase todos os gêneros musicais conhecidos de seu tempo, com exceção da ópera (apesar de suas últimas cantatas possuírem influências de ópera barroca).

O contraponto tonal que Bach praticava é usualmente ensinado em disciplinas de contraponto e fuga, La Motte (1978, p. 264) intitulou este estilo de contraponto harmônico, sendo que seu desenvolvimento está intimamente ligado ao desenvolvimento do sistema temperado. Ainda segundo La Motte, a escrita de Bach é mais livre que a escrita de Palestrina, pois explora recursos instrumentais, ao passo que Palestrina possui várias restrições ligadas à

**Figura 1** – *Chacone* de Bach  
**Figura 2** – Transcrição para dois instrumentos da *Chacone* de Bach  
**Figura 3** – Exemplo criado em aula  
**Figura 4** – Melodia transformada em “melodia composta”

prática coral.

Outro fato importante deste período foi o tratado de harmonia de Rameau, com a teoria das inversões, que teve importância para o reconhecimento de que a tríade poderia aparecer em diversas posições. Quatro “pilares” do sistema harmônico teorizado por Rameau:

1. Conceito de T, S e D. (Tônica, Subdominante e Dominante)
2. Interpretação do acorde de 3ª e 6ª, e de 4ª e 6ª como inversão do estado fundamental.
3. Estreita relação entre as tonalidades paralelas (Do maior – La menor).
4. Conceito de Dominante secundária

Neste tópico, iremos analisar duas obras do compositor Johann Sebastian Bach, a Suíte para Violoncelo em Sol maior BWV 1007 e o Concerto para Violino em Lá menor BWV 1041. Na Suíte para Violoncelo, o compositor utiliza um recurso chamado linha melódica composta<sup>7</sup>. Em peças para instrumento solo do período barroco, principalmente para instrumentos de corda, a melodia pode se dividir em duas ou mais linhas melódicas, utilizando como recurso técnico a troca de registro. Esta troca de registro não acontece de maneira aleatória, geralmente existem pequenos diálogos entre estes registros, dando continuidade à melodia formada entre os registros.

No exemplo 2.4.1 – 1, extraído de uma *Chaconne* de Bach, percebemos que a linha do baixo tem uma continuidade, e ambos os registros tem fluência e sentido melódico. A última nota de cada compasso tem ligação com a primeira nota de cada compasso, percorrendo o seguinte caminho melódico: Ré3

5

Exemplo: *Chaconne* de Bach.

The image shows a musical score for a Chaconne by J.S. Bach. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Primeira voz' and the bottom staff is labeled 'Segunda voz'. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation shows a continuous melodic line that moves between the two staves, illustrating the concept of a 'linha melódica composta' (compound melodic line). The notes are connected by stems, and there are slurs over the phrases. The bottom staff starts with a bass clef, while the top staff has a treble clef.

– Dó#3, Dó3 – Si2, Sib2 – Lá2, estas notas representam o registro grave.

Esta técnica de trabalhar com diferentes registros para obter uma melodia composta geralmente não é utilizada em toda a música, mas em determinados momentos. No exemplo abaixo mostramos uma possível transcrição para dois instrumentos da melodia do exemplo anterior, com uma terceira melodia

6

**Exemplo:** Transcrição para dois instrumentos da *Chacone* de Bach.

participando no c. 4:

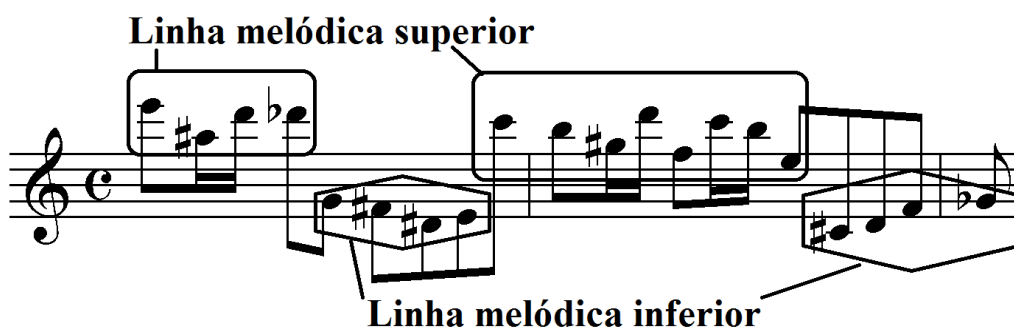
Através deste segundo exemplo, podemos observar com muita clareza os pequenos motivos que formam cada linha. São motivos simples que se repetem em outras alturas.

## MODELOS BACHIANOS DE MELODIA COMPOSTA APLICAÇÃO COMPOSICIONAL

Neste subtópico, apresento um exemplo composto para ilustrar possíveis abordagens composicionais utilizando a técnica de melodias simultâneas. O exemplo 3.1.8.1 – 1 ilustra um trecho, com linguagem atonal, onde uma flauta

7

Exemplo: Linha melódica composta.

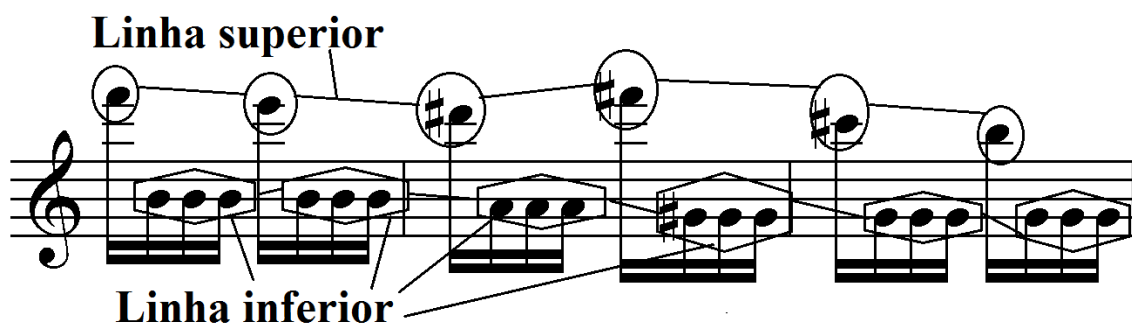


solo executa uma linha melódica composta:

As notas marcadas com retângulo arredondado representam as notas da linha melódica superior, enquanto as notas marcadas com hexágono representam as notas da linha melódica inferior. O exemplo abaixo ilustra outra possibilidade, onde duas linhas melódicas, separadas por registros distintos, alternam periodicamente, na proporção de 3/1 (uma semicolcheia da voz aguda para

8

Exemplo: Linha melódica composta.



cada três semicolcheias da voz grave):

As notas circuladas individualmente representam as notas da linha melódica superior, ao passo que as notas marcadas com hexágonos em grupos de três representam a linha melódica inferior. A separação dos registros em oitavas diferentes, e a continuidade de cada uma das linhas constituem os dois principais recursos a serem desenvolvidos para a geração de linha melódicas compostas.

# APONTAMENTOS ANALÍTICOS DA OBRA SUÍTE PARA VIOLONCELO NO. 1 EM SOL MAIOR BWV 1007 (PRELUDIO E COURANTE)

Nos compassos 4 e 6 do prelúdio, existem dois registros bem separados (registro grave, representado pelas notas com cabeça pequena e registro agudo, representado pelas notas com cabeça grande), causando a percepção da existência de duas vozes. No quinto compasso os registros se fundem, porém a continuidade de cada registro cria uma sequência melódica para cada registro. O exemplo 2.4.2 – 1 ilustra os c. 4 – 6. As notas com cabeça pequena são

9

**Exemplo 2.4.2 – 1:** Prelúdio da suíte para violoncelo em Sol maior BWV 1007, c. 4 – 6.

Primeira voz

4

Segunda voz

as notas da segunda voz.

Nos c. 31 – 32 do prelúdio existem três patamares de registro (cada qual representado por uma figura geométrica), onde as vozes grave e aguda executam a nota Lá, enquanto a voz intermediária utiliza movimentos melódicos. Mesmo com a proximidade entre o registro das vozes aguda e intermediária (intervalo mínimo de segunda maior), a continuidade faz com que agrupemos com as notas que estão se movimentando, e não com a nota estática (Lá). O

10

**Exemplo:** Prelúdio da suíte para violoncelo em Sol maior BWV 1007, c. 31 – 32.

Voz aguda

31

Voz grave

Voz intermediária

exemplo abaixo ilustra os c. 31 – 32 do prelúdio:

No início do terceiro movimento da suíte (*courante*) o compositor trabalha com dois motivos, um para o registro grave e outro para o registro agudo (marcados por figuras geométricas). O motivo da voz grave é mais curto, possui basicamente duas notas, a primeira serve como anacruse para a segunda nota, que é executada na cabeça de cada compasso (c. 2 – 5). O motivo da voz aguda aparece com seis semicolcheias e uma colcheia nos compassos 2 e 4, mas nos compassos 3 e 5 aparece com variações. O exemplo 2.4.2 – 3 ilustra os c. 1 – 7 do terceiro movimento da suíte. Nos compassos 6 – 7, as notas

① ①

**Exemplo:** *Courante* da suíte para violoncelo em Sol maior BWV 1007, c. 1 – 7.

Motivo - voz aguda

Motivo - voz grave

6

Voz grave

da voz grave estão circuladas.

Nos compassos 14 – 15 a voz grave mantém um padrão sendo repetido, enquanto a voz aguda realiza movimento ascendente, da nota Fá# até a nota

① ②

**Exemplo:** *Courante* da suíte para violoncelo em Sol maior BWV 1007, c. 31 – 32.

14

Voz aguda

Voz grave

Ré. O exemplo 2.4.2 – 4 ilustra este trecho:

Nos compassos 34 – 35, o compositor retoma os motivos utilizados nos primeiros compassos deste movimento, e nos compassos 36 – 37, utiliza o mesmo material motivico apresentado nos compassos 14 – 15. O exemplo 2.4.2 – 5 ilustra os c. 34 – 37, as notas com cabeça pequena ilustram a voz grave, enquanto as notas com cabeça grande representam a voz aguda.

① ③

**Exemplo:** *Courante* da suíte para violoncelo em Sol maior BWV 1007, c. 31 – 32.

34

Voz aguda

Voz grave





# **Aula 4** Notas estranhas à harmonia (notas ornamentais básicas)



Agora vamos começar a inserir notas que não pertençam ao acorde. Nesta aula veremos duas possibilidades de inserirmos estas notas estranhas, que são a bordadura e a nota de passagem no tempo fraco. Nos exemplos abaixo, demonstro algumas possíveis utilizações destes recursos.

Com a simples adição deste recurso, a melodia adquire maiores possibilidades de ficar parecida com o estilo bachiano. Estes recursos eram tão comuns, que são considerados os tipos mais básicos de notas ornamentais. No primeiro compasso, que está em mi menor (ou seja, na tônica), a nota ré# não pertence ao acorde de mi menor, é uma nota sensível. O terceiro compasso está na dominante, que neste caso é o acorde de si maior com sétima. No primeiro tempo deste compasso a nota mi é estranha ao acorde, e no segundo tempo deste mesmo compasso a nota sol # é estranha ao acorde de si maior com sétima. Portanto, as três notas assinaladas são as que não pertencem aos acordes em questão, e todas elas são bordaduras inferiores.

No exemplo seguinte (Figura 2), a bordadura inferior atua como elemento motivico na melodia. Isto era muito comum no período barroco podendo ser considerado um clichê de certos compositores.

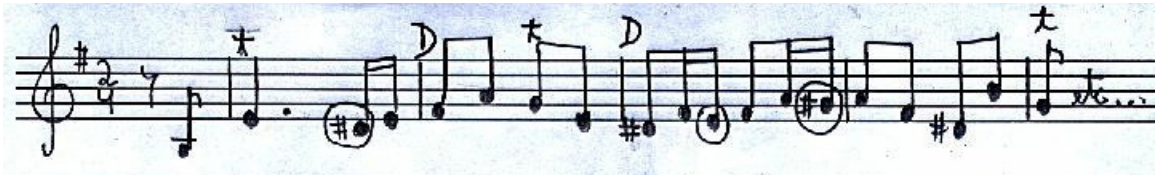
No primeiro compasso, que está em ré maior, o dó# não pertence à harmonia, mas é inserida como bordadura inferior. No segundo compasso acontece a mesma bordadura, só que na/uma oitava acima. O terceiro compasso está na subdominante, que no caso é sol maior. Portanto o fá# que acontece no segundo tempo deste compasso é uma nota estranha ao acorde, mas também é inserida como bordadura inferior. No quarto compasso acontece o mesmo que nos anteriores.

O exemplo abaixo é uma variação da Figura 2, em que utilizo bordadura superior nos compassos 1 e 3.

No primeiro compasso, que está em ré maior (a tônica), utilizo uma bordadura superior no 2º tempo, a nota circulada. O compasso 3 está em sol maior (a subdominante), e utilizo uma bordadura superior novamente no 2º tempo.

Agora vamos estudar a nota de passagem em tempo fraco. As notas de passagem ocorrem com muita frequência nas melodias de Bach. No exemplo abaixo (Figura 4), ocorrem três notas de passagem, todas circuladas. A presença de duas notas estranhas no 1º tempo do primeiro compasso não interfere na percepção de que o acorde em questão é a tônica (mi menor). No segundo compasso, que está em lá menor, a nota si é uma nota de passagem.

①



②



③



④



⑤



Figura 1 - Bordadura inferior

Figura 2 - Bordadura inferior

Figura 3 - Bordaduras superior (comp. 1 e 3) e inferior (comp. 2 e 4)

Figura 4 - Nota de passagem no tempo fraco

Figura 5 - Nota de passagem no tempo fraco

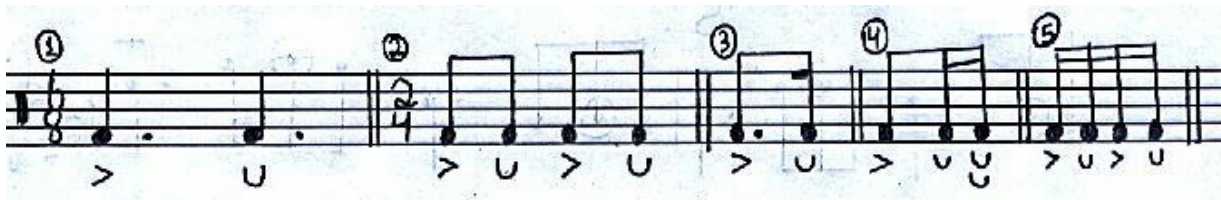
O exemplo abaixo, em 6/8, segue o mesmo princípio de utilização de notas de passagem no tempo fraco. No primeiro compasso, que está em mi menor, que é a tônica da tonalidade, a nota fá# não pertence ao acorde. Mas esta nota é inserida como nota de passagem em tempo fraco. No compasso 2, o 1º tempo está em lá menor, a subdominante da tonalidade, e a nota si é inserida como nota de passagem.

Outros exemplos Bachianos:

The image displays several musical staves illustrating chromatic passing notes in Bach's compositions. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various notes and rests. Circled letters (V, O, I) indicate specific measures or notes. Labels 'B' and 'P' are placed above notes, while 'T', 'S', and '6' are placed below notes. The examples show how notes outside the current chord are used as passing notes in weak beats to create a sense of motion and harmonic progression.

Existem certos padrões rítmicos de utilização das notas ornamentais:

6 **Figura 6** – exemplos de tempos fortes e tempos fracos em clichês rítmicos do período barroco



No número 1, a primeira nota, por cair no tempo forte, teria que ter uma nota do acorde; e a segunda nota, marcada com um semicírculo, poderia ter uma nota de passagem ou uma bordadura.

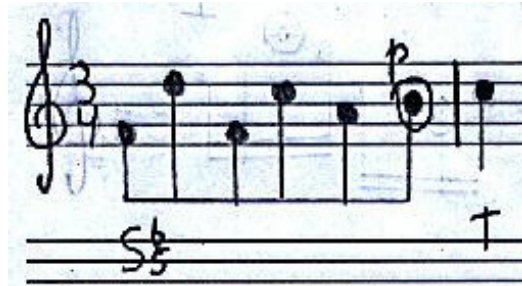
Nos números 2, 3, 4 e 5 as notas marcadas com o semicírculo poderiam ter notas ornamentais. O caso do número 4 é diferente, pois a nota de passagem poderia acontecer tanto na segunda quanto na terceira nota.

Outra consideração: na Tônica, entre “5” e “8”, temos duas notas estranhas ao acorde, por este motivo, se pretendermos evitar notas de passagens em tempo forte nesta situação, temos esta fórmula básica, muito comum no período barroco, sobretudo em Johann Sebastian Bach:



7

Figura 6 – Subdominante com 5ª e 6ª



A sétima do acorde de dominante (sensível descendente = 4º grau) deve ser resolvida descendentemente para a terça da tônica;



A oitava da resolução pode aparecer deslocada em alguns casos:



ou ascendentemente, onde a terça da dominante (ou sensível ascendente = 7º grau da escala) resolve para a tônica (I grau).



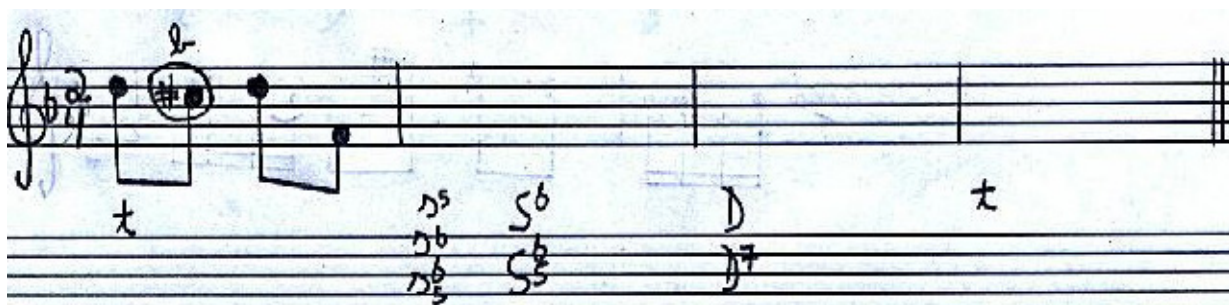
A oitava da resolução pode aparecer deslocada em alguns casos:



Exercício – Completar a melodia abaixo seguindo algumas regras:

8

Figura 8 – Exercício para a aula do dia 09/08/07



Regras:

- 2º compasso – inserir uma bordadura na mesma posição em que aparece no 1º compasso, ou inserir uma nota de passagem na última nota do compasso;
- 3º compasso – se no 2º compasso foi usado o recurso de bordadura, deverá ser usado o de nota de passagem na última nota do compasso; mas se no 2º compasso foi utilizada nota de passagem, deveremos empregar bordadura na mesma posição do primeiro compasso;
- 4º compasso – deverão ser utilizadas duas semínimas neste compasso;
- As funções dos compassos 2 e 3 poderão ser escolhidas pelo próprio estudante. A recomendação é que se experimente todas as possibilidades, ouça cada uma delas, leve em conta como soa o exercício (que não pode nunca ficar só no papel: deve ser executado num instrumento e, se preciso, reescrito).



Na figura abaixo apresento uma possível resolução:

9

Figura 9 -- Resolução do exercício



No compasso 2, optei por utilizar uma subdominante menor e nota de passagem no último tempo, e no 3º compasso uso a dominante sem a sétima. Por ter empregado nota de passagem no compasso 2, usei a bordadura neste 3º compasso, e no 4º compasso finalizo com duas semínimas – ambas em ré, mas com troca de 8ª.



# Aula 5 Notas estranhas à harmonia



Veremos nesta aula mais duas possibilidades de ornamentar uma melodia com notas que não pertençam ao acorde: o “gancho” (G) e o “retardo” (r), deverão ser utilizados juntos com os apresentados nas aulas anteriores (nota de passagem e bordadura). O gancho é uma nota ornamental que não pertence ao acorde, e que acontece por salto (geralmente em tempo fraco) para resolver por grau conjunto na nota seguinte (geralmente um outro acorde com nova função harmônica).

No exemplo abaixo, utilizo o gancho nas últimas notas do 1º compasso e do 2º compasso, além das notas de passagem. Reparem que sempre que aparece o gancho, ocorre uma mudança na função harmônica.

Junto com o gancho, utilizo várias notas de passagem, e como estas dissonâncias são utilizadas com critério, a função harmônica não é obscurecida. É importante frisar que o gancho deve ser resolvido em uma nota que pertença à harmonia seguinte, e também utilizá-lo com sentido melódico.

No exemplo seguinte (Figura 2), o gancho resolve para cima, ao contrário do anterior.

Aqui, a única nota que não pertence ao acorde é o gancho, representado pelo ré#, última nota do 1º tempo.

Muitas vezes o gancho é utilizado para mudar o sentido da melodia, como no exemplo abaixo, em dó maior, que também contém muitas notas de passagem:

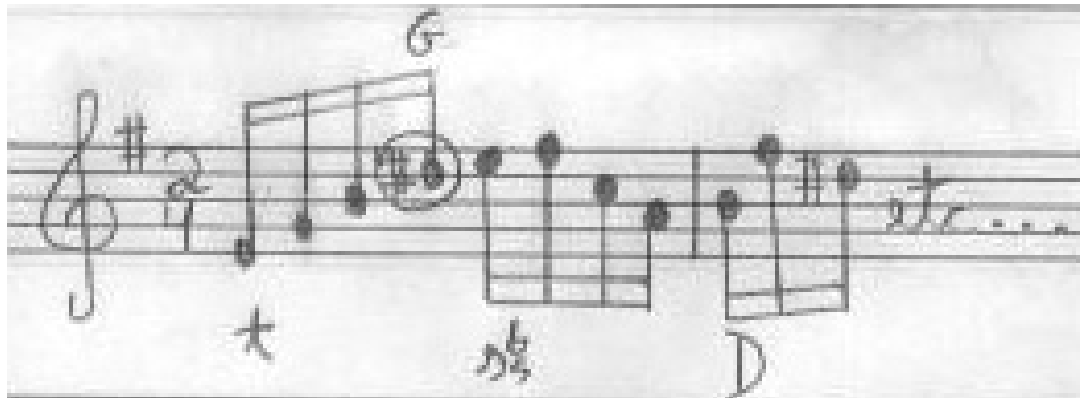
Agora veremos o retardo, é uma nota pertencente à função harmônica anterior, que deverá ser resolvida para uma nota da atual função harmônica. O exemplo seguinte apresenta duas possibilidades de retardo: a primeira, que ocorre no segundo compasso, é a 4ª que resolve na 3ª (o acorde em questão é sol maior). A outra possibilidade, no compasso seguinte, é a 7ª que resolve na 8ª (o acorde em questão é dó maior).

No primeiro compasso o retardo resolve descendentemente, que é o mais comum. Mas ele pode resolver ascendentemente, se inserido como 7ª e resolvido como 8ª (fundamental). Mas a 9ª também pode resolver na 8ª.

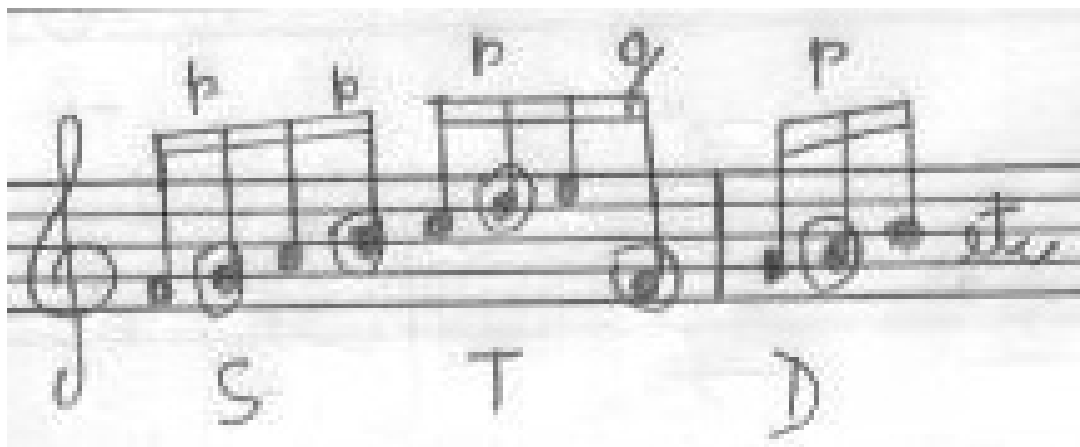
①



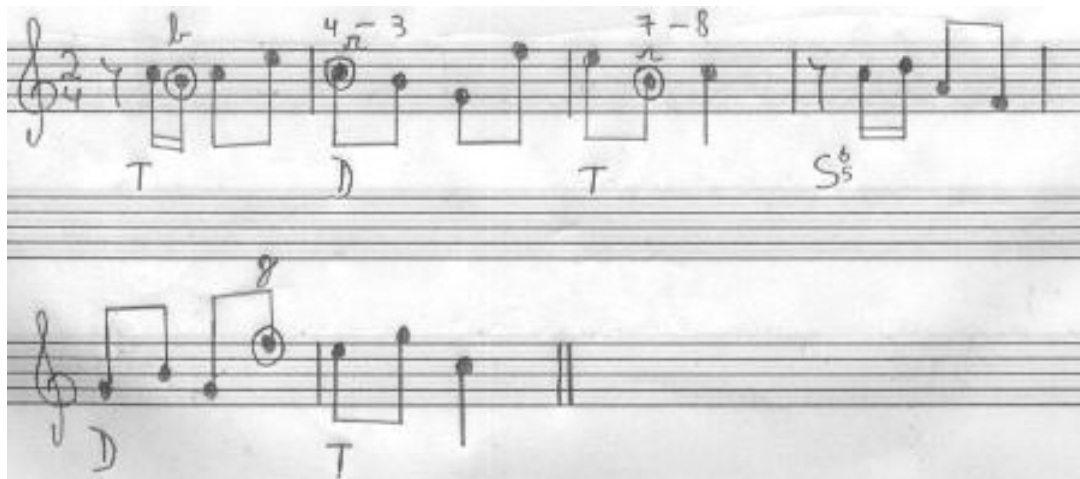
②



③

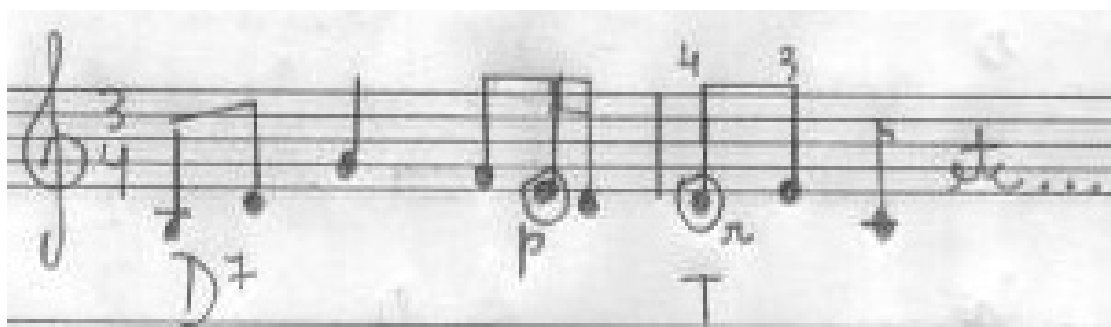


④



A nota a ser “retardada” pode ser a última do compasso anterior:

5 Figura 5 – Retardo



## FUNÇÕES HARMÔNICAS

Veremos mais algumas possibilidades harmônicas. Até aqui, toda vez que aparecia a dominante, esta tinha que ser resolvida para a tônica, mas agora a dominante pode ir para a subdominante com a 3ª no baixo, e depois para a tônica: D – S3 – T.

Outra regra importante é que se a subdominante só tiver a 6ª, a 3ª não pode estar no baixo, para não obscurecer a função harmônica. Também começaremos a utilizar a “tônica paralela” (tp)<sup>8</sup>, que é a mesma coisa que a tônica relativa, nomenclatura que os tratados generalistas de harmonia utilizam. Mas aqui, por estarmos embasados em outros autores, como Dietter de Lamotte, utilizaremos esta nomenclatura. Então, em dó maior, a tônica paralela (tp), é lá menor. No seguinte exercício, a tp aparece no 4º compasso. O 1º compasso já está dado, e as funções e ritmos de todos os outros também (com exceção do último compasso, em que a função é dada, mas o ritmo não).

Apresento a seguir duas possíveis soluções para o exercício proposto. Estes exercícios não são perfeitos, apresentam alguns problemas. Além disso, o contraponto lida com a percepção, portanto constatar o que precisa ser melhorado faz parte do aprendizado da matéria.

Neste primeiro exercício, os compassos 3 e 5 apresentam problemas no 1º tempo. O retardo, que é teoricamente correto, no 3º interfere na percepção da função harmônica: por ser a mesma figura (ritmo e notas) do início da frase, é inevitável que remeta à sonoridade do início, que está na tônica. O mesmo pode se dizer do 5º compasso. Os compassos 2 e 4, apesar de terem a mesma figuração rítmica, não têm o mesmo desenho melódico, e isto não ajuda na percepção de continuidade da linha melódica.

Na Figura 8 os problemas do exemplo anterior não aparecem, porém o contorno melódico não ficou tão interessante quanto o contorno apresentado na Figura 7.

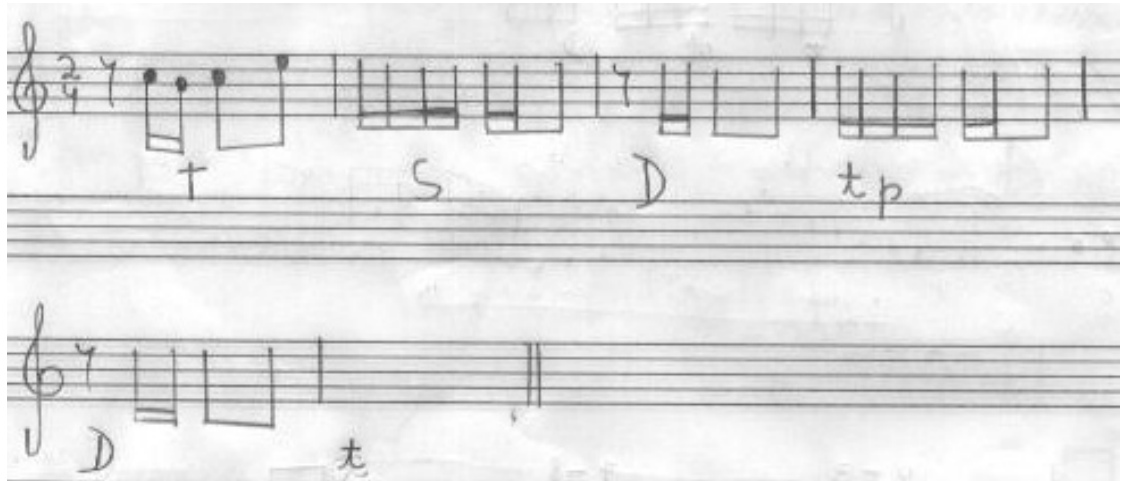
Figura 1 – Possível utilização do gancho

Figura 2 – Possível utilização do gancho

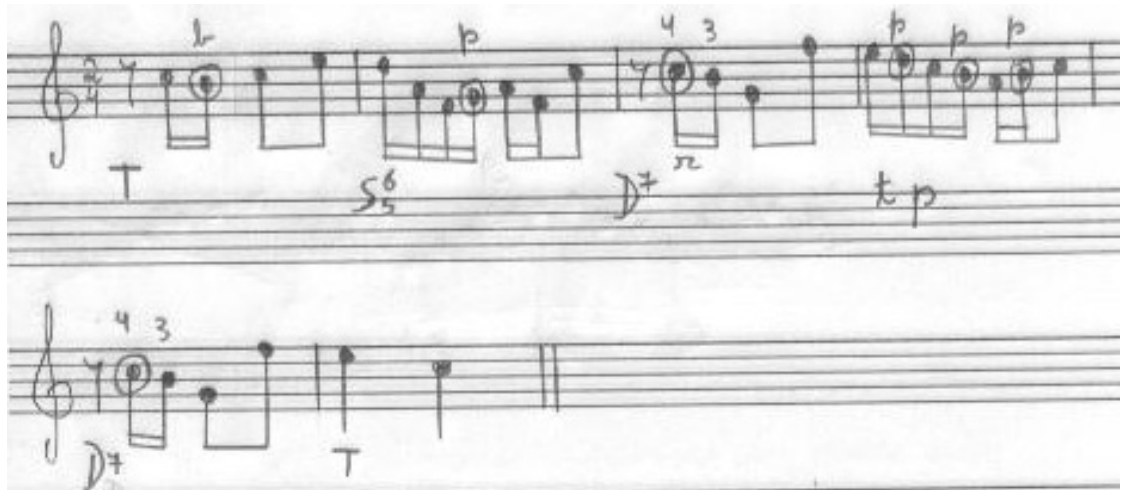
Figura 3 – Gancho com notas de passagem

Figura 4 – Possibilidade de utilização do retardo, junto com bordadura e gancho

⑥



⑦



⑧

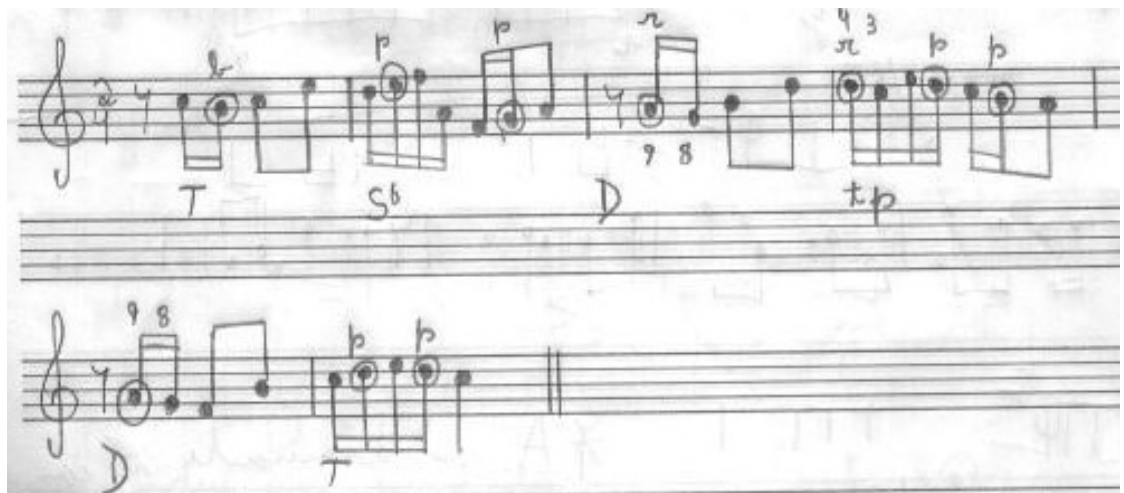


Figura 6 - Exercício

Figura 7 - Possível solução do exercício

Figura 8 - Possível solução do exercício



# **Aula 6** Funções harmônicas



Funções paralelas – toda função poderá ter sua correspondente paralela, em dó maior:

dó M – lá m tp  
Fá M – ré m sp  
Sol M – mi M DP

Cada função poderá aparecer separadamente, mas deve ter uma dominante individual que a anteceda.

Ex: t – (D) – tp – D – t.

A próxima função que estudaremos é a tônica do contra (Tc). Só acontece no modo menor, e está situada uma 3ª abaixo da tônica. Em lá menor, a tônica do contra é fá. Aparece depois da dominante e, em vez de resolver na tônica, vai para a do contra. No exemplo abaixo, em lá menor, apresento uma possibilidade de uso da Tc.

① **Figura 1 – Tônica do contra**



O  $\overline{D^{\flat}}$  é uma função que reúne (e portanto substitui) as de subdominante e de dominante, e só aparece no modo menor. Na prática, gera um acorde diminuto, pois reúne a 1ª e 3ª da subdominante (em lá menor são as notas ré e fá), e a 3ª e 5ª da dominante (em lá menor são as notas sol# e si). Em passagens que utilizem esta função, é comum o salto melódico de 7ª diminuta.

② **Figura 2** – Ds indo para a tônica, e salto característico de 7ª diminuta



Mas o Ds também pode se encaminhar para a dominante, e depois ir para a tônica:

③ **Figura 3** – Ds indo para a dominante



A função Ds também pode aparecer com as notas de cada função claramente separadas:

④ **Figura 4** – Ds com duas notas da subdominante e duas da dominante



As duas primeiras notas (ré e fá), pertencem à subdominante, enquanto as outras duas (sol# e si) pertencem à dominante (lá menor).

## NOTAS ORNAMENTAIS (CONTINUAÇÃO)

Poderemos usar em nossos exercícios a nota de passagem em tempo forte, embora somente quando a função estiver clara. Em escrita a duas ou mais vozes, a utilização deste recurso é mais fácil, devido à possibilidade das outras vozes reforçarem a harmonia. Mas em peças para instrumento solo também é possível utilizar este ornamento:

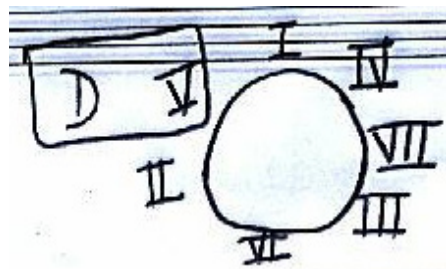
⑤ **Figura 5** – Nota de passagem no tempo forte



## SEQUÊNCIA

Sequência é um padrão rítmico-melódico que se repete em outras funções. Sequências a uma voz seguem o ciclo das quintas:

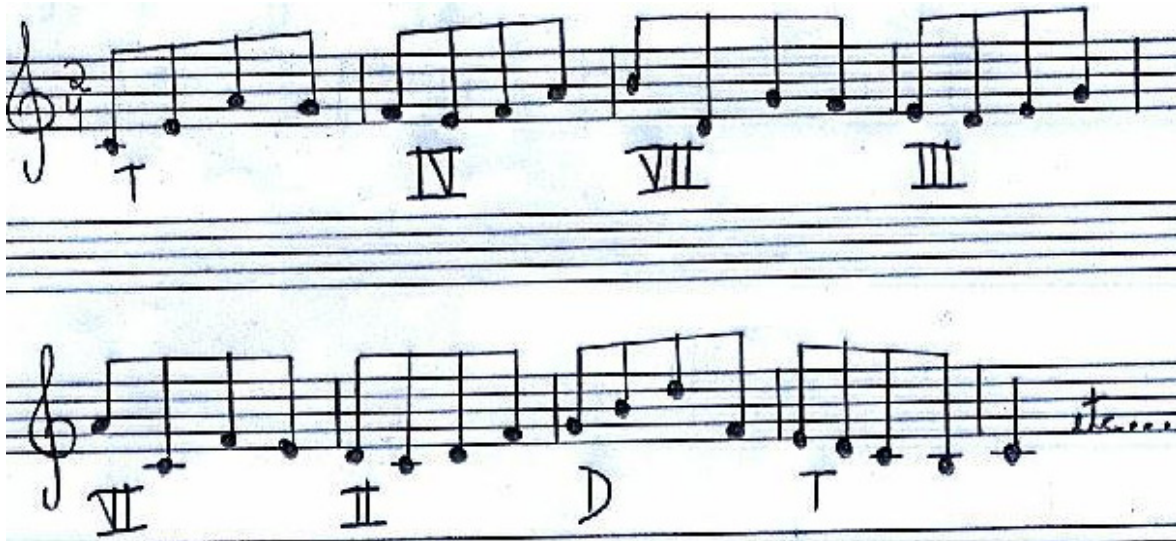
⑥ **Figura 6** – Ciclo das quintas



A duas ou mais vozes, pode-se entrar em uma função e transformá-la em dominante individual para sair da sequência, mas por enquanto usaremos todo o ciclo das quintas. O máximo de sequências tolerado no estilo bachiano é de três, e no final da terceira já se pode modificar um pouco a melodia para preparar a saída.

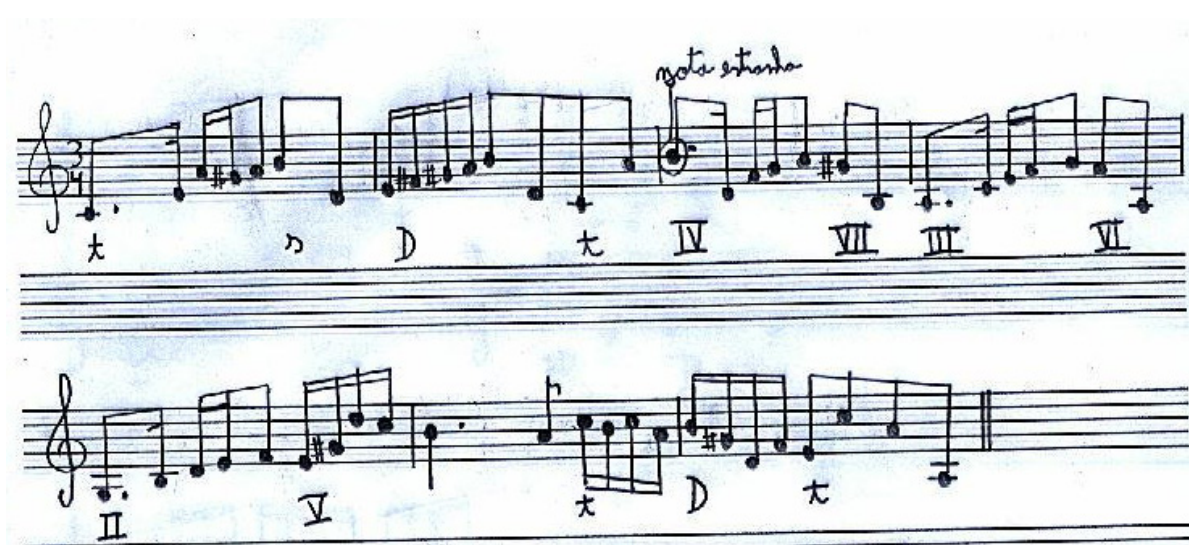
No exemplo abaixo, os dois primeiros compassos são o modelo a ser sequenciado:

7 Figura 7 – Sequência pelo ciclo das quintas



Os compassos 3-4 e 5-6 são repetições do padrão criado nos dois primeiros. O compasso 8 sai da sequência, resolvendo posteriormente na tônica. Vejamos abaixo uma outra possibilidade de utilização do recurso :

8 Figura 8 – Sequência melódica pelo ciclo das quintas









# **Aula 7** Trabalho – escrita harmônica a uma voz



Finalizaremos o módulo temático de escrita harmônica a uma voz com um exercício de dez compassos, dividido em duas partes. A primeira parte terá quatro compassos, subdivididos em duas partes de dois compassos cada. A segunda parte será parecida com a primeira, mas no meio dela terá dois compassos que serão reservados à “sequência”. A sequência, no período barroco, era usada para encompridar um trecho musical, como neste exercício .

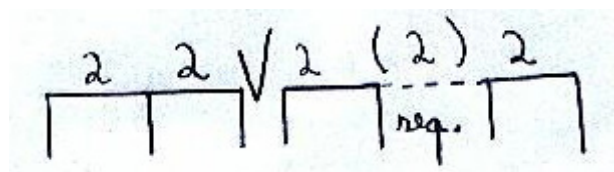
O primeiro compasso será o seguinte:

① **Figura 1** – Primeiro compasso do exercício



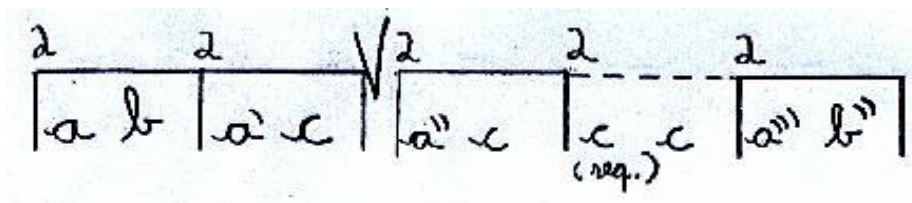
O modelo formal deste exercício é :

② **Figura 2** – Modelo do exercíci



As partes internas seguirão o modelo abaixo:

3 Figura 3 – Esquema das partes do exercício



Reparem que o 1º compasso tem duas notas ornamentais, um gancho e uma bordadura inferior, ambos representados pela nota dó#. Todas as vezes que estiver no **a** (**a'**, **a''**, **a'''**), estes ornamentos terão que aparecer. O 6º compasso será o modelo da sequência, que irá durar até o final do 8º compasso, e por fim, **a'''** e **b''**.

As funções que poderão ser usadas na sequência, além do ciclo das quintas, serão:

4 Figura 4 – Funções que poderão ser usadas no exercício



## CONTRAPONTO A DUAS VOZES

Para iniciarmos o estudo do contraponto a duas vozes, vamos fazer uma melodia com um baixo contínuo. A obra de Bach (pelo menos boa parte dela) tem um impulso mecânico. Muitas de suas músicas são semicolcheias do início ao fim. Neste tipo de exercício, o baixo tende a ser mais mecânico que a melodia, e suas paradas rítmicas têm que ser muito bem justificadas.

O primeiro passo é delimitar as funções harmônicas da melodia.

5 Figura 5 – Melodia que será usada para compor um baixo



Reparem que muitas destas funções não estão claras somente com a melodia. Por exemplo, no compasso 1, o lá poderia fazer parte da tônica, e não da dominante. No 2º compasso, a sua segunda metade poderia pertencer à função de subdominante, dependendo das notas do baixo. As funções escolhidas não são as únicas aplicáveis, mas são as que usaremos no exercício.

Abaixo, uma solução possível:

6 Figura 6 – Contraponto a duas vozes

No 3º tempo do 2º compasso, a dominante aparece com a 5ª no baixo, mas sua presença é justificada por ser uma nota de passagem. E no 3º tempo do 4º compasso ocorre o acorde 6-4, que estudaremos a seguir.

## ACORDE 6-4

Estudaremos quatro possibilidades de uso do acorde 6-4,

1. 6-4 cadencial sobre a Dominante:



2. O baixo salta rapidamente para a 5ª, e logo retorna, e ocorre em qualquer função:



3. 3 - 6-4 de passagem:



O baixo é que está de passagem, e pode ocorrer em tempos fortes e em tempos fracos. Também pode ser tanto ascendente quanto descendente.

4. 6-4 por bordadura:







# **Aula 8** Considerações sobre o contraponto a duas vozes



Vamos voltar um pouco e reforçar alguns conceitos. Devemos reclassificar os intervalos para o estudo do contraponto a duas vozes. Intervalos considerados consonantes por livros de teoria, como a quinta justa, não serão usados com tanta freqüência. Na realidade, a duas vozes deve-se evitar sistematicamente as quintas, tratando-as como dissonância., por causa do “contraponto invertível a 8ª”, recurso que Bach usava com abundância em sua música e que estudaremos adiante.

## TABELA DE INTERVALOS

Por este quadro, percebemos que os intervalos mais comumente empregados são as sextas, terças e oitava – esta última mais utilizada em inícios e finais de frase (tônica), e às vezes na nota da dominante. Em outras funções, ocorre mais raramente.

### Consonantes

3ª maior  
3ª menor  
6ª maior  
6ª menor  
8ª justa

frequente

5ª justa

infrequente

### Dissonantes

4ª aumentada  
5ª diminuta

bastante frequentes;  
utilizáveis principalmente  
como intervalos  
essenciais implicando V

2ª maior  
7ª menor

infrequentes como  
intervalos essenciais

2ª menor  
7ª maior

muito infrequentes como  
intervalos essenciais

As duas vozes deverão ter certo grau de independência, e muitas vezes os seus contornos serão diferentes:

①

Figura 1 – Invenção n.º. 11, Bach



Melodia do baixo atinge um pequeno ápice no 3º tempo, e no 4º decresce. A voz aguda atinge, então, um pequeno ápice, justamente quando a grave reduz temporariamente sua aparição.

Quanto ao ritmo harmônico, vale o que foi visto anteriormente. No período barroco o ritmo harmônico é movimentado. Embora não chegue a se configurar como uma regra, o ritmo harmônico costuma ser mais lento em início de frase, e ir aumentando. – . Um conselho importante é procurar evitar que uma harmonia se sustente de um tempo forte para um tempo fraco. Ex: ΘηΘ.

## UTILIZAÇÃO DO ACORDE 6-4 NA PRÁTICA COMPOSICIONAL

O contraponto, como técnica de composição, é muito mais antigo que a harmonia (se é que se pode dizer que a harmonia é uma técnica de composição). O contraponto sempre foi uma técnica empírica de empilhar sonoridades, diferentemente da harmonia, que é um método cartesiano. Foi sistematizado por Rameau em seu tratado de harmonia, e influenciou uma prática posterior. Por isto que no estudo do contraponto devemos praticar muito, pois esta é a história do ensino de contraponto, prática de compor. E vamos nos exercitar, utilizando acordes 6-4 num trecho musical.

Sendo assim, vamos nos exercitar, utilizando acordes 6-4 num trecho musical. Sobre uma melodia vamos criar um baixo onde tenha uma ocorrência grande de acordes com a 5ª no baixo. Mesmo que seja um pouco artificial (embora seja possível em certas músicas barrocas, como óperas, por exemplo), o exercício é válido para adquirirmos mais alguns recursos técnicos, que poderão ajudar na nossa prática estilística.

②

**Figura 2** – Exemplo de possível utilização do acorde 6-4



No 1º compasso é utilizado o 6-4 como bordadura, e no 2º compasso como passagem. No 1º tempo do 3º compasso o 6-4 é de passagem, e no 2º tempo deste mesmo compasso temos um 6-4 cadencial (embora não seja um ponto importante). No 4º compasso temos um 6-4 por salto. Desta maneira são utilizados todos os quatro tipos de 6-4 num trecho musical curto.

## CONTRAPONTO INVERTÍVEL

Um contraponto é considerado “invertível” quando cada uma das melodias pode ser usada tanto na voz superior quanto na inferior. É mais comum inverter duas vozes, mas três também é possível.

Existem três tipos de contraponto reversível: à 8ª, à 10ª e à 12ª. No barroco só se utilizava o contraponto reversível à 8ª. Este pode ser um dos motivos pelo qual a música deste período tem poucas quintas, pois quando elas são invertidas viram quartas. A seguinte relação exemplifica como funciona a inversão:

**Tabela 1 – Inversão à 8ª**

1 2 3 4 5 6 7 8  
8 7 6 5 4 3 2 1

Intervalos de 2ª viram 7ª, de 3ª viram 6ª, e assim por diante. Mas observem que a 5ª vira 4ª – por este motivo trataremos a 5ª como dissonância.

As inversões à 10ª e 12ª eram usadas na música renascentista, por isso não as aplicaremos na prática. Mas é interessante percebermos a lógica destes outros modelos de inversão.

Tabela 2 – Inversão à 10ª

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Reparem que, neste tipo de inversão, o que era consonância permanece consonância; e o que era dissonância permanece dissonância. Mas as terças viram oitavas e as sextas viram quintas, por isso deve-se evitar terças e sextas paralelas, para que não virem quintas e oitavas paralelas quando forem invertidas.

Tabela 3 – Inversão à 12ª

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

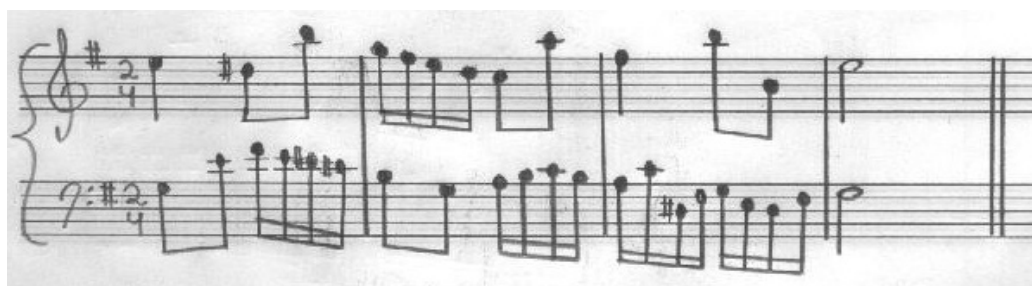
Na inversão à 12ª, a 6ª vira 7ª, por isso deve-se tratar a 6ª como dissonância. No exemplo abaixo, a melodia superior irá para o grave e vice-versa:

③ Figura 3 – Trecho a ser invertido



As quintas são evitadas e tratadas como dissonância. Neste outro exemplo apresento o contraponto invertido:

④ Figura 4 – Contraponto invertido



No penúltimo compasso, o acorde 6-4 deixou de existir. De resto, não existem problemas. Embora pareça simples de fazer, é um recurso composicional bastante sofisticado.

5 **Figura 5** – Trecho a ser invertido

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system consists of four measures. The notes in the bass clef are: Measure 1: G4, B4, D5; Measure 2: B4, D5, F#5; Measure 3: D5, F#5, A5; Measure 4: G4, B4, D5. Chords are labeled below: t, t5, B5, D3, t3, D7, t, B5, t5, t3, d. The second system consists of three measures. The notes in the bass clef are: Measure 1: G4, B4, D5; Measure 2: B4, D5, F#5; Measure 3: D5, F#5, A5. Chords are labeled below: D, t5, D2, 3, t.

No 3º compasso a nota dó é a nona da dominante que irá resolver na oitava. Apesar de estarmos na função de dominante, o dó não é suspenso por ser um tipo de resolução padrão. Se estivesse em outro contexto, teria que ser suspenso.

Vejamos abaixo a inversão dos quatro primeiros compassos do exemplo anterior:

6 **Figura 6** – Contraponto invertido dos quatro primeiros compassos da Figura 5

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system consists of four measures. The notes in the bass clef are: Measure 1: G4, B4, D5; Measure 2: B4, D5, F#5; Measure 3: D5, F#5, A5; Measure 4: G4, B4, D5. Chords are labeled below: t, t5, B5, D3, t3, D7, t, B5, t5, t3, d. The second system consists of three measures. The notes in the bass clef are: Measure 1: G4, B4, D5; Measure 2: B4, D5, F#5; Measure 3: D5, F#5, A5. Chords are labeled below: D, t5, D2, 3, t.





8

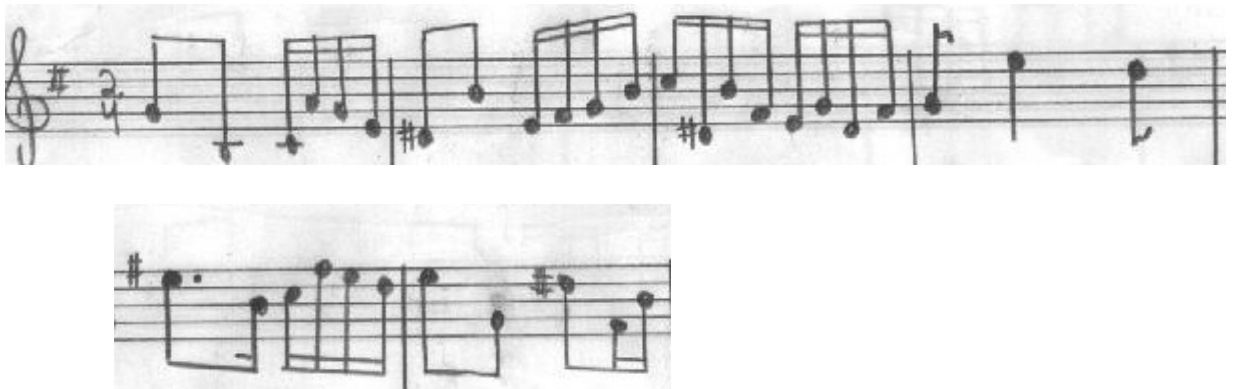
**Figura 8** – Resultado do espelhamento melódico pela mediantes



Façamos agora um exercício tomando os seis compassos iniciais abaixo por modelo:

9

**Figura 9** – Modelo para exercício



Depois destes seis compassos, deverá aparecer o espelhamento dos quatro primeiros, e então mais dois compassos para finalizar. Serão, portanto, doze compassos. Uma vez composta a melodia, faça a linha do baixo, pensando como contraponto invertível à 8ª, tratando a 5ª como dissonância.



# **Aula 9** Sequências por segundas descendentes



Em nossos exercícios a uma voz, estudamos a sequência pelo ciclo das quintas. Mas existem outros tipos mais raros, como a sequência por terças e a por segundas. Estudaremos a duas vezes a sequência por segundas descendentes.

Ao compor, seguiremos o mesmo procedimento da sequência pelo ciclo das quintas, com a diferença que moveremos a harmonia por segundas descendentes, começando, de preferência, pela tônica.

No exemplo abaixo, temos uma possível sequência por segundas descendentes. Se fosse uma música barroca, este trecho não seria o início, pois as músicas não começavam com este recurso. O ritmo harmônico é de um acorde por compasso, e temos a seguinte progressão harmônica:

i - VII - VI - V7 - i.

① **Figura 1** - Sequência por segundas descendentes



Este trecho foi escrito como contraponto invertível à 8ª, e, portanto, poderia ser usado para continuar a música. A sequência era uma dentre muitas técnicas de prolongar uma composição musical.

Para nossas aulas utilizaremos esta sequência padrão:

I - VII - VI - V - I.

As mesmas regras das sequências por quintas são válidas aqui.

No exemplo abaixo, temos a inversão da figura anterior:

② **Figura 2** – Trecho invertido pela 8ª (contraponto invertível à 8ª)



É aconselhável que se pratique a sequência por segundas descendentes, realizando exercícios a duas vozes, e tocar para “sentir” a sonoridade. De preferência, fazer como contraponto invertível.

## PEÇAS CURTAS A DUAS VOZES

Vamos começar a compor pequenas peças, mas já pensando na forma. Todas as técnicas aprendidas até agora podem ser usadas, tais como sequências, espelhamento, contraponto invertível, notas ornamentais, etc.

Existem movimentos de suíte do barroco – e também pequenas peças, como as do famoso livro *Ana Madalena Bach* – que se enquadram numa pequena forma binária (**A B**). Alguns destes são um pouco mais compridos, outros extremamente curtos, tendo a parte **A** apenas oito compassos.

A parte **A** pode ser estruturada em duas frases de quatro compassos cada, formando uma espécie de “antecedente e conseqüente”. A parte **B** será derivada da parte **A**, não configurando de fato um contraste, mas uma variação do material já exposto. Também poderá ser composta de duas frases, ter o mesmo tamanho da parte **A**, ou até um pouco maior.

Quando a parte **A** chega ao fim, geralmente termina a frase na dominante. Também pode terminar na medianta em modo menor, ou em subdominante em modo maior, embora ocorra com menos frequência. O exemplo abaixo apresenta um modelo um pouco diferente, pois nele é usada uma sequência a partir do 4º compasso, o que era comum na época. O 8º compasso termina na dominante menor (lá menor). Reparem que no 7º compasso a tônica aparece com a 6ª, e acaba assumindo a função de subdominante de lá menor. Este recurso é utilizado para modular, já que a parte **B** vai começar na dominante.

3

Figura 3 – Peça curta a duas vozes

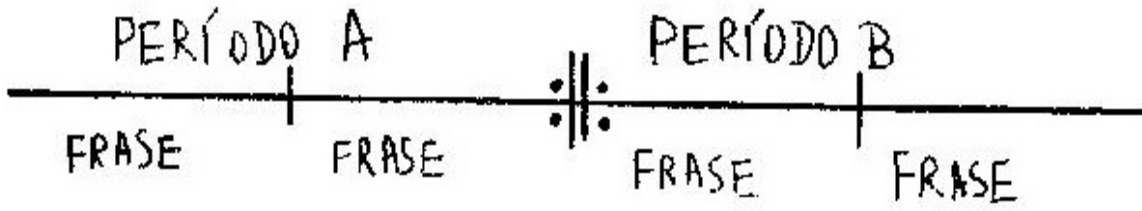
Na parte **B** o material temático é composto de algumas figuras que lembram a parte **A**, e outras figuras mais distantes, porém nada fortemente contrastante. E a modulação só ocorre por acorde comum.

Tabela 1 – Esquema

A I - V | V - I

Neste tipo de peça, não ocorre tanta repetição melódica literal, por ser muito breve. Mas a unidade da obra pode ser obtida por diversos meios, como através do uso do mesmo ritmo em cada parte, semelhança geral dos valores durante a peça, e certas ligações melódicas e harmônicas

④ **Figura 4** – Forma das pequenas peças a duas vezes a serem escritas





# Aula 10 Sarabanda



A sarabanda é uma dança lenta em tempo ternário, de origem espanhola, inicialmente dançada em pares, e mais tarde passa a ser representada cenicamente. Existem autores que confirmam sua presença nas Américas, no séc. XVI. Termina sendo incorporada às suítes barrocas, se tornando um movimento tradicional.

A sarabanda possui uma acentuação específica, representada pela seguinte figuração:  $\Theta\eta$  |  $\Theta\eta$

Esta figuração deve ser “sugerida”, ou seja: as acentuações principais devem insinuar este ritmo, o que não quer dizer que a música vai ter somente esta figura. A acentuação no 2º tempo pode ser feita com uma nota aguda, como no exemplo abaixo:

① **Figura 1** – Acentuação para sugerir a figuração da sarabanda



Outra característica da sarabanda é o uso de dissonâncias em tempos fortes, geralmente apojeturas, sobretudo no 1º e 2º tempos do compasso ternário, que ajudam na acentuação típica desta dança. A dissonância é usada de maneira hierárquica.

Podemos seguir o mesmo padrão formal do exercício da aula anterior (A B) para compormos uma sarabanda. O que vai caracterizá-la são as acentuações rítmicas e o uso sistemático das dissonâncias em tempos fortes.

Abaixo segue exemplo de uma possível parte A de uma sarabanda:

② **Figura 2** – Exemplo de parte A de sarabanda

The image displays two systems of handwritten musical notation for a sarabanda in D minor. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The bass line includes figured bass notation: I and IV. The second system continues the melody and bass line, with figured bass notation: VII III, VI II, V, and 7. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Exercício – Compor uma sarabanda em dó menor

# REVISÃO

---

## Aula 1

- prolegômenos
- 

## Aula 2

- contorno melódico
  - aspectos harmônicos – funções – T – S – D
  - Dissonância característica – S<sup>6</sup> – S<sup>6/5</sup> – D<sup>7</sup>
- 

## Aula 3

- linha melódica composta
- 

## Aula 4

- notas estranhas à harmonia – bordadura inferior, bordadura superior, nota de passagem
- 

## Aula 5

- notas estranhas à harmonia parte 2 – gancho, retardo
  - funções harmônicas – D – S<sup>3</sup> – T
  - funções paralelas
- 

## Aula 6

- Funções paralelas parte 2
- D<sub>s</sub> – DD – DDT
- notas ornamentais – continuação – nota de passagem em tempo forte
- sequência pelo ciclo das quintas

---

### Aula 7

- trabalho final de contraponto harmônico a 1 voz
- contraponto a 2 vozes – acorde 6/4 – 4 tipos de utilização

---

### Aula 8

- tabela de intervalos para o contraponto a 2 vozes
- utilização do acorde 6-4 na prática composicional
- contraponto invertível
- espelhamento melódico pela mediantes

---

### Aula 9

- seqüências por segundas descendentes
- peças curtas a 2 vozes – forma “**A B**”

---

### Aula 10

- Sarabanda

# Aula 11 Invenção a duas vozes





J. S. Bach escreveu quinze composições a duas vozes, que ele chamou de *INVENTIONEN*, e quinze obras a três vozes, chamadas *SYMPHONIEN*. Hoje em dia elas são conhecidas como “invenções a duas vozes” e “invenções a três vozes”. Uma invenção pode ser definida como uma obra contrapontística curta centrada em torno do desenvolvimento do material de um ou dois motivos, e são geralmente peças curtas. É a “estrutura” ou os “princípios” de construção de uma invenção aparece em alguns prelúdios, e também como parte de grandes formas, como trechos de cantatas ou de suítes.

A ideia das invenções é muito próxima da arte da retórica, na qual a argumentação e o desenvolvimento das ideias são utilizados para gerar discurso musical. Apesar de cada invenção ter uma forma específica, podemos destacar três características importantes: início em imitação (geralmente à 8ª ou 5ª); o desenvolvimento terá amplas relações com o material motivico do início da peça; o final terá sempre uma volta ao tema original, que pode ser até levemente variado, mas que aparece reconhecível como uma “reprise”.

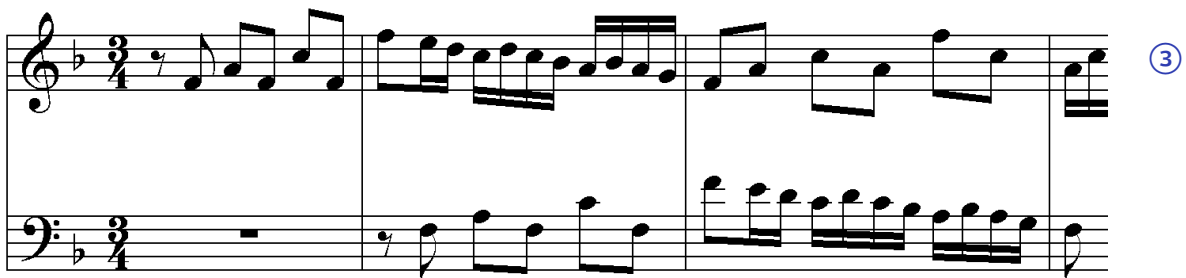
As invenções – por serem peças curtas, a duas vozes, e por serem composições tão refinadas e explorarem o material motivico de maneira tão magistral – são partes do estudo do contraponto tonal. Além disso, existe uma economia de materiais que obriga o compositor a explorar ao máximo um único recurso. Os princípios composicionais presentes numa invenção a duas vozes serão os mesmos presentes em uma fuga a três ou quatro vozes, só que apresentados de maneira mais simples e breve.

## MOTIVO

Existem controvérsias em torno do termo “motivo”, mas o usaremos aqui para designar um pequeno trecho, menor que uma frase musical, dotado de características marcantes.

O motivo de uma invenção pode ser de meio até quatro compassos. O número de compassos, o motivo será sempre conciso, sem desperdício de material, e, juntamente com o contramotivo, será o gerador de ideias de toda a peça. Na figura abaixo, apresentamos o motivo de uma das invenções de J. S. Bach.

Como podemos perceber, o motivo não é uma frase musical completa, pois a partir da nota fá do segundo compasso, a frase continua.



**Figura 1** - Motivo da *Invenção em fá maior* de J. S. Bach

**Figura 2** - Contramotivo

**Figura 3** - Motivo seguido pelo contramotivo

**Figura 4** - Apresentação inicial da *Invenção em fá maior* de J. S. Bach

## CONTRAMOTIVO

Logo após o motivo aparecer em uma das vozes, ele será imitado pela outra voz, geralmente com intervalo de oitava. Quando isso acontece, a voz inicial apresentará o contramotivo, que será, via de regra, ritmicamente contrastante com o motivo.

Este contramotivo é composto com a técnica do contraponto invertível, pois, no decorrer da música, irá aparecer tanto como voz superior e quanto como voz inferior.

## EXPOSIÇÃO OU APRESENTAÇÃO INICIAL

A forma de cada uma das quinze invenções de Bach é única. Podemos achar inúmeras semelhanças entre elas na maneira de construir e concatenar as ideias, mas reduzi-las todas a uma única forma seria ir contra os princípios do termo “invenção”. No entanto, existem, sim, algumas características comuns importantes, que iremos estudar por partes. Nesta primeira aula sobre invenção a duas vozes, iremos aprender a compor a apresentação inicial, que consiste em uma imitação, geralmente à 8ª.

A voz aguda apresenta o motivo no 1º compasso, o contramotivo, no 2º compasso, e é imitada pela voz grave. No 3º compasso, enquanto a segunda voz toca o contramotivo, a voz aguda faz um contraponto livre, baseado no motivo.

Pode acontecer de que o motivo apareça acompanhado, o que não muda a estrutura da apresentação, pois, ainda assim, ele será imitado pela outra voz. A *Invenção a duas vozes nº 15* é um exemplo em que o motivo já começa acompanhado.

Exercício – Compor uma apresentação inicial dentro dos parâmetros apresentados em aula.



# **Aula 12** Invenção a duas vozes (continuação)



## ARTIFÍCIOS ESPECIAIS

Após termos exercitado a exposição de uma invenção, estudaremos algumas técnicas utilizadas na seção de desenvolvimento da invenção – ou seja, após a exposição – chamadas de “artifícios especiais”.

Estas técnicas serão apresentadas em forma de exemplos musicais analisados, para uma melhor compreensão do assunto. A melodia abaixo representa o motivo que vai ser “desenvolvido”.

① **Figura 1** – Motivo original



Supondo que este é o motivo de uma invenção, e que aparece desta maneira na “exposição”, uma das maneiras de trabalhar a música depois do desenvolvimento é utilizar o recurso da “aumentação”, que consiste em incrementar todos os valores de maneira proporcional, geralmente multiplicando por 2 o valor original:

② **Figura 2** – Aumentação da melodia original



A aumentação costuma ser utilizada na voz grave, mas eventualmente pode aparecer na voz aguda. Outro recurso polifônico característico é a diminuição. Embora apareça como “resquício” da polifonia antiga, pode ser usado como método de unificação formal da obra.

③ **Figura 3** – Diminuição do motivo original



A inversão melódica (dos intervalos) é outra técnica para se usar no desenvolvimento temático:

④ **Figura 4** – Inversão do motivo original



O fato de o motivo aparecer na versão “retrógrada” é algo raro no séc. XVIII, embora muito comum na música polifônica de séculos anteriores. Mas Bach gostava de usar recursos “estranhos” ao seu tempo, como a “retrogradação” que aparece, por exemplo, na *Arte da Fuga*, entre outras obras do compositor.

⑤ **Figura 5** – Retrogradação do motivo original



A mudança de modo na apresentação do motivo também pode acontecer, embora não seja muito comum:



6 **Figura 6** – Mudança de modo do motivo original



Outra técnica usual em seções posteriores à exposição, é a mudança de intervalos na melodia (motivo):

7 **Figura 7** – Mudança de intervalos



Na versão original, da 2ª para a 3ª nota tem um intervalo de 2ª menor, e aqui tem um intervalo de 3ª menor. Outros intervalos também são mudados.

Outro modo de criar variação melódica é acrescentar notas ornamentais ao motivo, como notas de passagem, bordaduras, ganchos, notas arpejadas, entre outros. No exemplo abaixo, usou-se basicamente notas de passagens e notas arpejadas.

8 **Figura 8** – Adição de notas ao motivo original



Um outro recurso – simples porém com resultados sofisticados-, é usar um pedaço do motivo e desenvolvê-lo, seja em forma de sequências, seja intercalado por outros. No exemplo abaixo, o trecho do motivo é sequenciado:

9 **Figura 9** – Desenvolvimento de um pedaço do motivo



As cinco primeiras notas constituem o “pedaço” do motivo que vai ser desenvolvido. Na prática, o tamanho do “pedaço” pode variar muito, desde as três primeiras notas do motivo, até sete ou oito notas. Se utilizar menos de três notas, ou mais de oito, corre-se o risco de, no primeiro caso, obscurecer demais o motivo, ou, no segundo caso, estendê-lo demais, e tornar inútil a redução motivica desejada.

Pode-se também, em finais de frase com cadências fortes, ou até finais de música, fazer uma “extensão” utilizando o final do motivo e trabalhá-lo harmonicamente para que chegue ao seu objetivo tonal.

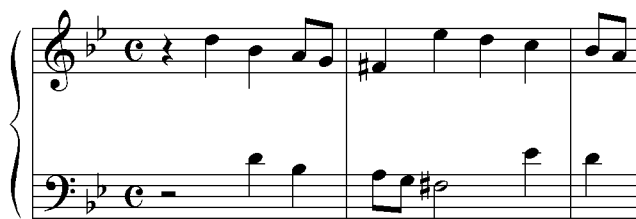
1 0 **Figura 10** – Extensão utilizando o final do motivo



O intervalo de 7ª diminuta (9 semitons), vira 6ª maior, e juntamente com o ritmo de notas longas, faz com que esta passagem (compassos 2 a 4) seja entendida como um processo de “liquidação temática”.

O último recurso que será estudado é o *stretto*, que em italiano quer dizer “estreito”, e refere-se ao “estreitamento” temporal que ocorre na imitação, geralmente no final da música. Neste nosso exemplo, a imitação do motivo original iria acontecer logo após o 2º compasso. Mas no *stretto*, a imitação irá acontecer logo após a entrada da primeira nota do motivo:

1 1 **Figura 11** – *Stretto*



Quando se utiliza a técnica do *stretto*, deve-se “moldar” a melodia de acordo com as possibilidades. Por exemplo, a quinta nota do motivo era uma mínima, mas teve que virar semínima (voz superior), modificando um pouco a melodia, para que a imitação pudesse ser concretizada. A regra geral é: imita-se as primeiras notas (o necessário para se reconhecer o motivo) e, com a entrada da 2ª voz (imitação), a prioridade passa a ser da 2ª voz, que vai tocar

as notas “certas”, enquanto que a 1ª voz, que entrou por primeiro, mudará eventualmente algumas notas.

Existem motivos que se encaixam perfeitamente em *stretto*, e não precisam de alterações, e outros ainda que não admitem a aplicação da técnica. Portanto, não são em todas as invenções, nem em todas as fugas que o *stretto* aparece.

## PRÁTICA COMPOSICIONAL

Para compormos nossa exposição, vamos tomar como exemplo a *Invenção nº 1* a duas vozes de J. S. Bach. No primeiro compasso, a 1ª voz (superior) toca o motivo nos dois primeiros tempos, e o contramotivo nos tempos 3 e 4. No segundo compasso acontece o mesmo, só que 5ª J acima. A voz inferior toca apenas o motivo, nos tempos 3 e 4. O baixo, que toca a nota sol no 1º tempo do 2º compasso, em 2 oitavas diferentes, serve para evidenciar a cadência em sol, já que o motivo será apresentado em sol na voz superior.

① ② **Figura 12** – Exposição da *Invenção nº. 1* de J. S. Bach



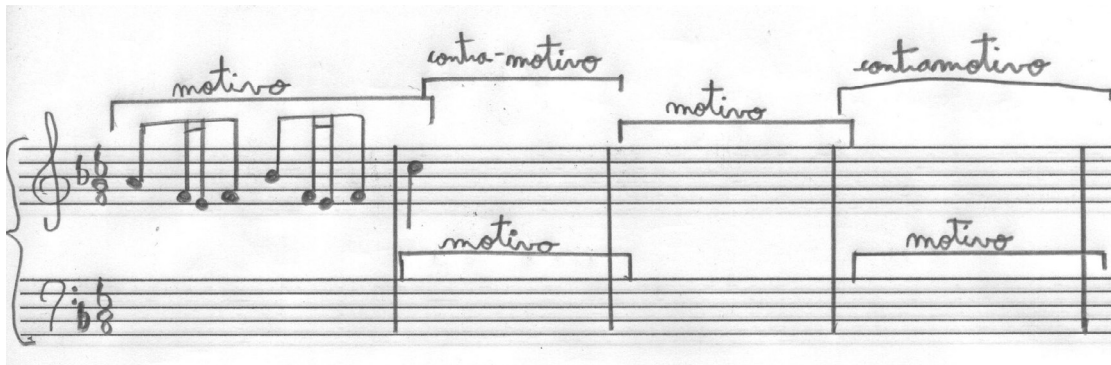
Seguindo este modelo, vamos compor um exercício com a mesma forma da exposição analisada, mas em outra tonalidade e usando outra fórmula de compasso:

O exercício consiste tão somente em completarmos este modelo, criando o contramotivo em cima do motivo, e depois preencher o resto conforme o esquema da Figura 13.

Depois disso, deve-se compor um desenvolvimento, e pôr em prática alguns dos artifícios especiais. Não iremos adiante no estudo da invenção a duas vozes, mas recomenda-se que se componha pelo menos cinco exposições, e ao menos uma invenção inteira.

① ③

Figura 13 - Modelo para a composição do exercício



# **Aula 13** Aspectos gerais do contraponto a três vozes



Muitos dos principais teóricos modernos de contraponto têm exaltado as virtudes da textura a três vozes. Eles argumentam que esta textura permite uma maior completude e riqueza harmônica se comparado ao contraponto a duas vozes. Também chamam a atenção para o fato de que muito da mais fina música do período barroco é baseado numa estrutura a três vozes. Como exemplo, citamos as *trio-sonatas*, as *fugas a três vozes* e as *sinfonias* de Bach. Grande parte das fugas a quatro ou mais vozes, inclusive, são redutíveis a texturas a três vozes.

## ASPECTOS HARMÔNICOS

Do ponto de vista harmônico, a principal diferença do contraponto a duas e a três vozes é que as harmonias podem ser mais completas e mais claras no último caso. Pode-se, obviamente, fazer soar todas as três notas de um acorde de maneira simultânea, ou três das quatro notas de um acorde de sétima da dominante.

## DOBRAMENTOS

É fato que nem sempre todas as notas do acorde soarão juntas, portanto será necessário que se dobre certas notas e que se omita outras. No caso de tríades, a fundamental tem preferência na ordem de dobramentos, caso seja necessário. No caso da nota a ser omitida, a preferência é que seja a quinta.

Em casos em que não seja possível dobrar a fundamental, pode-se dobrar a terça, desde que a função harmônica esteja clara. Não se deve dobrar a quinta, pois poderia obscurecer a função harmônica, além de não ser usual entre os compositores da primeira metade do séc. XVIII.

Podemos omitir a terça e, em certos casos, até a fundamental (depende da situação, se a função harmônica estiver clara). Mas devemos ter cuidado com a omissão da fundamental, e reservar seu uso somente a casos em que seja melodicamente necessário e não obscureça a harmonia.

## RELAÇÕES RÍTMICAS

Várias relações rítmicas são possíveis a três vozes, apesar de termos algumas situações básicas. Podemos ter uma voz que mantém notas mais longas e outras duas que se move m com notas mais curtas:

① **Figura 1** – Possível textura a três vozes



Uma outra possibilidade é uma voz mantendo notas curtas, enquanto as outras duas tocam, alternadamente, notas de valores médios e longos . Teremos assim uma textura de notas curtas, médias e longas, como no exemplo da Figura 2:

② **Figura 2** – Possível textura a três vozes



Também é comum que duas vozes toquem o mesmo ritmo, enquanto a terceira toca um ritmo diferente. No exemplo da Figura 3, as duas vozes que dobram o ritmo tocam notas mais lentas do contraponto, mas poderia ser o contrário.



3 Figura 3 – Possível textura a três vozes



No exemplo abaixo as vozes inferior e intermediária estão emparelhadas, formando um acompanhamento bastante refinado para a voz superior, uma melodia bem ornamentada e proeminente:

4 Figura 4 – Possível textura a três vozes



É possível também que as três vozes se movam com ritmos diferentes, sem que duas delas alternem os ritmos. O exemplo da Figura 5 demonstra um caso típico:

5 Figura 5 – Possível textura a três vozes



Em obras para órgão, como prelúdios corais, é comum que uma voz mantenha notas longas enquanto as outras se alternam entre valores longos e médios:

6

Figura 6 – Possível textura a três vozes



Podemos ter alguns trechos em que todas as vozes toquem valores curtos, ou que todas as vozes toquem valores longos, e alguns outros tipos de texturas, variações destas apresentadas aqui. É muito comum que vozes se alternem em valores rítmicos e em importância. Existem situações de igualdade, em que a alternância é tão presente que o entrelaçamento das vozes e as relações hierárquicas ficam igualadas.

Como exercício, o estudante pode analisar alguns trechos de prelúdios e fugas do cravo bem temperado (escolha aqueles que sejam a três vozes), observando como ele distribui as vozes ritmicamente. Compare com os tipos estudados em aula e verifique possíveis variações nestes modelos básicos.

# Aula 14 Fuga a três vozes



A fuga é, sem dúvida alguma, o auge do estudo contrapontístico, pois nela são exploradas todas as técnicas desenvolvidas anteriormente. Desde regras básicas de condução de vozes, até regras harmônicas estilísticas são levadas em conta quando se compõe uma fuga. Vamos começar estudando o “sujeito”.

## SUJEITO

Os sujeitos variam consideravelmente em comprimento. alguns são bem curtos, de um compasso, e outros são muito mais longos, podendo ter oito ou mais compassos. De qualquer forma, o sujeito não deve ser tão curto a ponto de não o percebermos como uma idéia acabada, nem tão longo a ponto do ouvido ter dificuldade em retê-lo.

No exemplo da figura 1, uma fuga de Pachelbel, temos um sujeito extremamente curto:

① **Figura 1** – Sujeito de uma fuga de Pachelbel



Na figura 2, uma fuga para órgão de Buxtehude, temos um sujeito bem maior que o do exemplo anterior, pois dura 6 compassos. O tamanho do sujeito muitas vezes reflete o da fuga. No exemplo da Figura 1, a fuga inteira dura treze compassos, enquanto que a fuga do exemplo da Figura 2 dura quase cem compassos.

② **Figura 2** – Sujeito de uma fuga de Buxtehude



De qualquer maneira, o sujeito deve ser bem marcante e particular, e seu caráter será o mesmo/aquele da fuga. Por exemplo, se o sujeito for composto por certos intervalos muito ressaltados, eles darão a cor da peça. O mesmo se aplica para padrões rítmicos, pequenos motivos, ou até determinados tipos de ornamentações que o caracterizem.

Muitas vezes o sujeito é dividido em três partes: a cabeça, o corpo e a cauda. A cauda do sujeito geralmente muda na resposta.

## RESPOSTA REAL

A resposta real é uma adaptação do sujeito para o tom da dominante. Nela, todas as relações intervalares do sujeito são mantidas, tudo é transposto uma 5ª J acima. No trecho abaixo, extraído de uma fuga de Pachelbel, temos um exemplo claro:

③ **Figura 3** – Resposta real



Note-se que, aqui, o sujeito vai do primeiro compasso até o 3º tempo do segundo na voz grave. A resposta acontece na voz média, na segunda metade do 3º tempo do segundo compasso. Todos os intervalos são mantidos, apenas transpostos uma 5ª J acima.

## RESPOSTA TONAL

Existem teóricos que explicam o funcionamento da imitação tonal no período barroco através de uma linha temporal, que envolve a música da renascença, os modos, e certas sistematizações de técnicas imitativas. Como o nosso objetivo é a prática composicional através do estudo estilístico, não iremos adentrar em questões históricas.

Existem duas situações básicas em que a resposta terá que ser tonal.

1. Quando a “nota” da dominante está numa posição de destaque no sujeito:

④ **Figura 4** – Exemplo de resposta tonal



Este exemplo, de Pachelbel, está em dó maior, portanto a nota enfatizada no início é a da dominante. Por isso, a resposta, que ocorre a partir da segunda metade do 3º compasso, tem uma pequena modificação no conteúdo intervalar em relação ao sujeito na passagem do 3º para o 4º compasso, entre as notas dó e si, na voz grave. No sujeito, ali era um intervalo e 3ª maior, representado pelas notas sol e mi, e na resposta passa a ser uma 2ª menor. Este ponto é chamado de “ponto de mutação”. Depois dele, a relação intervalar é a mesma do sujeito.

5 Figura 5 – Exemplo de resposta tonal



Neste outro exemplo, ocorre o mesmo: a nota da dominante é enfatizada, e por isso necessita que em algum ponto, de preferência logo no início, ocorra uma mutação intervalar, fazendo com que a resposta seja tonal. Reparem que a nota da dominante vira nota da tônica. O que acontece é que se a nota da dominante fosse respondida uma 5ª J acima, estaria enfatizando a nota da dominante muito cedo na peça.

2. Quando o sujeito modula no fim para o tom da dominante:

6 Figura 6 – Sujeito que modula para o tom da dominante



Este é um sujeito relativamente comprido, que no último compasso modula para o tom da dominante. Se a resposta fosse real, no final estaria modulando para o tom da dominante. Por isso o final do sujeito terá que ser modificado.

7 Figura 7 – Resposta tonal





No primeiro caso, quando a nota da dominante é enfatizada, a mutação será no início da resposta, e no segundo caso, quando o sujeito modula para a dominante, a mutação será no final da resposta.

Como exercício, escreva sujeitos enfatizando a nota da dominante, e sujeitos que modulem para o tom da dominante no final. Depois componha respostas tonais, observando o local apropriado para as mutações. Após estes exercícios, componha sujeitos que possibilitem respostas reais

## NOTAS

1

O termo “escrita bachiana” se refere a um tipo de prática estilística composicional, geralmente ligado ao estudo do contraponto tonal, que desenvolve e sistematiza procedimentos técnicos típicos do compositor Johann Sebastian Bach (1685 - 1750). Vale ressaltar que Bach ajudou a consolidar o sistema tonal como conhecemos hoje, portanto muitas estruturas melódicas, harmônicas e formais que utilizou possuem grandes semelhanças com vários gêneros do repertório da música popular brasileira.

2

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 - 1594) foi um compositor italiano cuja escrita composicional é tomada como o grande exemplo do contraponto modal renascentista por diversas universidades. Ao contrário da música de Bach, sua obra não apresenta muitas semelhanças harmônicas, fraseológicas e formais com o repertório da música popular brasileira. Por este motivo, não iremos inserir aspectos da técnica da escrita de Palestrina no presente estudo.

3

O rondó é uma forma musical que tem suas origens no século XIII, na França, como forma de canção. Se consolidou na transição do período barroco para o classicismo vienense, sobretudo em obras instrumentais. Basicamente, o rondó possui uma parte principal e várias partes contrastantes. O rondó pode aparecer com diversas variações e tamanhos. No caso do choro, a forma que se consolidou foi a seguinte: AABACCA.

4

O sistema temperado de afinação é uma convenção que estabeleceu a igual divisão entre as notas musicais de uma oitava. Até o século XVI, os intervalos musicais não eram iguais. Numa escala musical, dentro do sistema de afinação não temperado, a distância entre os intervalos varia conforme a tonalidade e a função estrutural de cada nota. Desta maneira, uma nota si bemol (que geralmente resolvia no Lá) era um pouco mais grave que um lá sustenido (que geralmente resolvia no Si). Um teclado, por exemplo, está afinado dentro do sistema temperado. Por outro lado, instrumentos como violino e trombone são capazes de tocar no sistema não temperado. É muito comum, em orquestras que têm predominância de instrumentos capazes de tocar no sistema não temperado, que as notas bemóis soem mais graves que as notas sustentadas.

5

Jean-Phillipe Rameau (1683 - 1764) foi um importante compositor e teórico francês do período barroco-rococó. Em 1722, escreveu seu famoso tratado de harmonia, que sistematizou o tonalismo a partir do conceito de Baixo Fundamental e da inversão de acordes, além de muitas premissas que ainda hoje são válidas dentro do sistema tonal. Por este motivo, é considerado o primeiro tratado de harmonia tonal com relevância histórica, visto que muitos compositores de várias gerações estudaram este livro.

6

Estes quatro assuntos abordados por Rameau seguem sendo válidos até os dias de hoje. As relações funcionais dentro do tonalismo, tendo a tônica, subdominante e dominante como as principais funções, foram teorizadas por Rameau e estabelecidas como fundamentos do sistema tonal. Baste citar os temas de jazz, que são basicamente modulações dessas três funções harmônicas. Outro ponto importante foi a interpretação das inversões como sendo entidades cordais equivalentes. As tonalidades paralelas também foram de suma importância para a compreensão do repertório tonal, assim como o conceito de dominantes secundárias – fundamentais e muito presentes no repertório de música popular.

7

Linha melódica composta consiste em melodias executadas por instrumentos monódicos (por exemplo, flauta ou violoncelo), que devido à troca sistemática de registro, nos dá a impressão de duas ou três melodias sendo executadas simultaneamente.

8

“Tônica paralela” é a mesma coisa que a “tônica relativa”, nomenclatura que os tratados generalistas de harmonia utilizam. Mas aqui, por estarmos embasados em outros autores, como Dietter de Lamotte, utilizaremos a primeira.

## 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 Sólón 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 Cají  
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: Sólón 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 Sólón 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

