

ANY RAQUEL CARVALHO

O ENSINO DE  
**CONTRAPONTO**  
NAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS

*Prof. Dr. Hugo L. Ribeiro*  
hugoleo75@gmail.com

# O ENSINO DE **CONTRAPONTO** NAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS

ANY RAQUEL CARVALHO

**NEA**

núcleo de estudos avançados

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO E DOUTORADO - UFRGS

# CONSELHO EDITORIAL

Estercio Marques Cunha  
Glacy Antunes de Oliveira  
Jamary Oliveira  
Raimundo Martins (editor)  
Vanda Freire  
William Gomes

# ÍNDICE

Apresentação, 05

Introdução, 07

A evolução do contraponto, 09

Contraponto e harmonia, 23

A importância do estudo de contraponto no currículo de graduação  
nas universidades brasileiras, 29

Anexo, 35

Bibliografia comentada, 39

Bibliografia, 55

# APRESENTAÇÃO

O Curso de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul é um polo gerador de conhecimento e cultura musical que tem estabelecido linhas de investigação científica na área e formado profissionais capazes de gerar conhecimento musical e artístico. Com uma configuração própria, nascida das características da formação pós-graduada do corpo docente em distintas áreas do conhecimento musical, o Curso está em sintonia com as necessidades educacionais e culturais do país.

Partindo do princípio de que a produção de conhecimento é um elemento essencial para a aquisição de autonomia e competência musical, foi criado em 1993 o Núcleo de Estudos Avançados -NEA. O NEA tem por objetivo realizar pesquisas de caráter institucional estabelecendo, através de um fórum de estudos especializados, intercâmbio com grupos de pesquisa e instituições em nível nacional e internacional.

O registro das atividades do NEA tem sido realizado através de um Boletim com periodicidade semestral. O lançamento da Série Estudos, tem a função precípua de socializar o conhecimento gerado pelo NEA, tornando-o acessível a profissionais e estudantes da área. O primeiro número da Série, de autoria da Dra. Any Raquel Carvalho, docente do CPG-Música, veicula o resultado de um estudo financiado pelo CNPq a respeito de uma questão-problema de interesse dos docentes e pesquisadores: O Ensino de Contraponto nas Universidades Brasileiras.

Com esta ação editorial, o NEA inicia uma nova etapa de atuação mantendo-se fiel aos princípios de geração e desenvolvimento do conhecimento musical.

# INTRODUÇÃO

O ensino de contraponto nos cursos de música nas universidades brasileiras é um assunto controverso, uma vez que alguns cursos de graduação não oferecem esta disciplina. Em outras universidades esta disciplina não é obrigatória ou, muitas vezes, é obrigatória mas ocorre antes ou depois do estudo de harmonia, sem critério definido. Estes fenômenos levaram-me a questionar qual a importância real do estudo de contraponto em nível de graduação em música, e que tipo de dificuldades musicais poderão ser encontradas na carreira musical de alunos que simplesmente nunca estudaram esta disciplina.

No decorrer de minha experiência como professora de história da música no Curso de Pós-Graduação em Música - Mestrado e Doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a dificuldade maior apresentada por alunos que nunca estudaram contraponto foi detectada na análise musical. Os alunos apresentaram maior dificuldade na compreensão do texto musical, uma vez que a análise das linhas melódicas toma outra conotação do ponto de vista contrapontístico.

Ao mesmo tempo, como professora da disciplina de contraponto nos cursos de graduação em música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi possível constatar uma melhor compreensão do texto por alunos que estudam contraponto modal e contraponto tonal.

Além deste aspecto, interessei-me em saber qual a necessidade de o aluno possuir conhecimento prévio de harmonia para estudar contraponto. Não seria o contrário? Estas questões compõem a base deste tema, o qual tem como objetivo mostrar a importância do estudo de contraponto nos cursos superiores de música.

Para alcançar suas conclusões, este estudo foi dividido nas seguintes etapas:

- 1) A evolução do contraponto;
- 2) Contraponto e harmonia;
- 3) A importância do estudo de contraponto no currículo de graduação nas universidades brasileiras.

Segue-se ao estudo, uma bibliografia comentada incluindo referências específicas sobre o objetivo de vários autores com relação ao ensino de contraponto, assim como a bibliografia geral utilizada neste trabalho.

Finalmente, levarei em conta que, hoje em dia, divide-se o ensino de contraponto em duas partes: contraponto modal, baseado principalmente na prática vocal característica do século XVI, como vista na obra de Palestrina; e contraponto tonal do século XVIII, com J. S. Bach como seu principal representante.

O presente trabalho foi realizado através de bolsa de pesquisasa do CNPq para o período 1992/1994.

# A EVOLUÇÃO DO CONTRAPONTO

As teorias sobre a origem da música são inúmeras, sendo que as primeiras eram ligadas a personagens bíblicos e figuras da mitologia grega. No entanto, sabe-se hoje que a origem da música data de muito antes, já com os sons proferidos pelo homem ancestral. De acordo com Ulrich & Pisk (1963, p.6), foram muitos os filósofos e sociólogos que tentaram formular teorias para explicar a origem da música, mas estas na maioria são contestáveis devido à falta de pesquisa que as fundamente. No princípio da década de 1750, o filósofo Jean-Jaques-Rousseau definiu a música como sendo uma forma elevada da linguagem; mais tarde, Herbert Spencer desenvolveu esta mesma teoria. O naturalista inglês Charles Darwin percebeu a música como originária do canto dos animais. O psicólogo alemão Carl Stumpf foi adepto da teoria de que a música derivou-se da pronúncia enfática das palavras em determinadas alturas. Porém, no século XX uma nova ciência chamada musicologia comparativa (etnomusicologia) produziu uma teoria mais convincente: a música começou com o canto, independentemente da linguagem (ULRICH; PISK, 1963, p.6). A música primitiva usava uma extensão de dois ou três tons com maior frequência de intervalos principalmente de segunda, ou intervalos maiores em passagens descendentes. Pensava-se que havia uma forma bastante rudimentar quanto à polifonia, e o ritmo era reforçado na execução da música. O paralelismo era freqüente, assim como a duplicação da melodia em oitavas (ULRICH; PISK, 1963, p.6).

Numerosas referências bíblicas apontam o aparecimento da música no início da formação das primeiras tribos judaicas através das canções de vitória, luto, adoração e salmos.

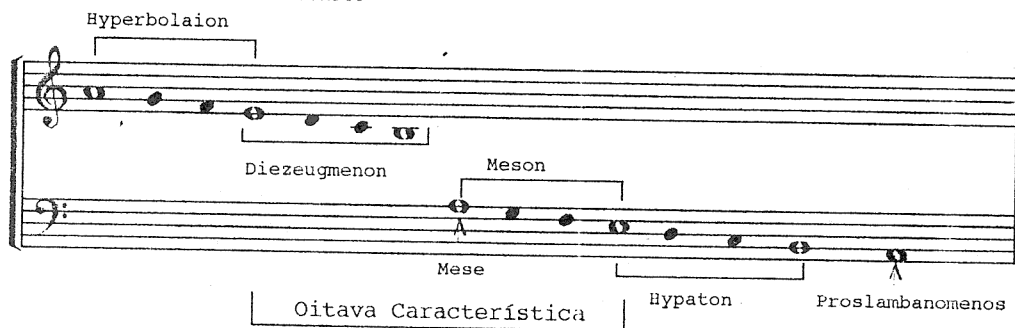
Na Grécia antiga a música teve forte influência oriental. Sua música, considerada uma ciência ao invés de uma arte, era de grande importância para o desenvolvimento cultural do povo. A crença no poder da influência da música no comportamento humano assegurou a esta seu lugar na vida política, religiosa e individual.

Não há evidência na música grega de que houvesse mais do que uma linha melódica independente e simultânea. Sabe-se apenas que às vezes a voz era dobrada à oitava por outra voz ou instrumento. Eventualmente duas notas poderiam ser ouvidas simultaneamente, mas estes sons não eram organizados, portanto não caracterizavam um pensamento harmônico.

Pouco se sabe a respeito dos sistemas musicais que antecedem os gregos devido à falta de um sistema de notação musical. A música da antiga Grécia era associada a cerimônias religiosas, magia, guerra, trabalho e rituais. No entanto, há evidências concretas que exemplificam a música desta cultura.

O sistema de escalas dos antigos gregos tinha como base o tetracorde, cuja combinação conjunta ou disjunta determinava a escala a ser formada. O sistema perfeito maior (século IV A.C.) era constituído por quatro tetracordes compostos por tom-tom-semitom e colocados de forma conjunta ou disjunta com uma nota acrescentada formando uma escala descendente. Os nomes das notas são oriundos da técnica de tocar cítara (GROUT, 1980, p.30) (ex. 1).

Ex. 1 Sistema Perfeito Maior



Os modos gregos diferenciavam-se conforme seu caráter; seus nomes vêm das tribos gregas. Estes modos não devem ser confundidos com os modos eclesiásticos (ascendentes) utilizados na Igreja Ocidental.<sup>1</sup> Distinguiam-se três modos principais: dórico, frígio e lídio, e junto a eles, seis secundários: três designados pelo prefixo *hipo* (que significava "abaixo") e três pelo prefixo *hiper* ("acima"), ambos antecedendo o nome da escala. O modo *hipo* era resultante da transposição à oitava abaixo do tetracorde superior da escala principal descendente, com o acréscimo na parte inferior da escala de uma nota a distância de tom para completar os oito da escala. O modo *hiper* resultava da inversão das operações anteriores. As escalas resultantes eram nove, sendo que alguns modos receberam outra denominação: o hipodórico foi também chamado eólio; o hiperdórico, mixolídio; o hipofrígio, jônico; o hiperfrígio, lócrio. Destes nove modos, os repetidos eram: hiperfrígio (hipodórico), hiperlídio (hipofrígio), os quais, acrescentadas as denominações formadas com o prefixo *hiper*, foram caindo em desuso, reduzindo-se os modos a oito: dórico, frígio, lídio e mixolídio e seus correspondentes modos *hipo* (ZAMACOIS, 1986, vol.3, p.390-392).

No início da era cristã, Roma tornou-se a autoridade eclesiástica. O repertório de cantos originários desta cidade se espalhou por todo continente europeu. A música dos romanos serviu de ponte entre as músicas egípcia, hebráica, grega e a dos cristãos. Consistia, na verdade, na imitação e adaptação da música grega (GLEASON, 1954, p.5).

O cristianismo originou-se do judaísmo. Na Palestina, a liturgia dos novos cristãos continuou a ser celebrada em aramaico, a língua de Jesus, mas o cristianismo adotou o grego ao difundir-se a língua internacional da época.

Dois novos rituais foram desenvolvidos na nova Igreja: a Eucaristia, ou seja, a rememoração da última ceia de Jesus, e as reuniões para a realização dos cantos e salmos, leituras bíblicas e orações. A eucaristia denominou-se Missa Ocidental e as outras são conhecidas hoje como a celebração das Horas Canônicas ou Ofício.

O cantochão representou a principal música da civilização ocidental por quase mil anos. É também a base da polifonia religiosa da Idade Média e Renascença. Era monofônico, cantado em latim, *a cappella*, com base nos oito modos eclesiásticos, e utilizava principalmente movimento por grau conjunto, movimento contrário, e um âmbito restrito. Sua origem foi influenci-

1. No século IV, Sto. Ambrósio arranjou a música da Igreja de acordo com quatro escalas ascendentes, iniciando com as notas ré, mi, fá, sol respectivamente, chamadas "modos autênticos". Junto com os modos plagais ou graves, os oito modos formaram as escalas eclesiásticas originais. Durante os séculos VIII e IX, os teóricos convenceram Carlos Magno a acrescentar mais quatro, formando um total de doze escalas (MILLER, 1941, p.9-10).

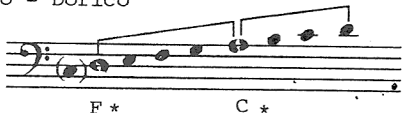
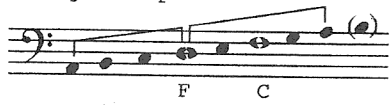
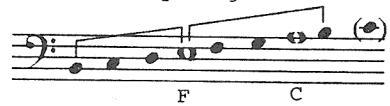
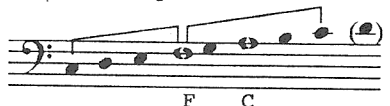
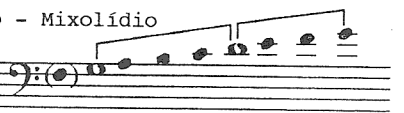
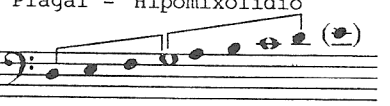
da principalmente pelas tradições judaicas e pelos cantos da igreja cristã oriental bizantina, siria e armênia. O canto gregoriano constituía música funcional, não podendo ser desvinculado da liturgia.

Na igreja ocidental o cantochão deu origem aos cantos ambrosiano (Milão), mozarábico (Espanha), gálico (França) e gregoriano (Roma). No entanto, os cantos de Roma tornaram-se os mais conhecidos devido à sua organização no antifonário romano do Papa Gregório (590-604) adotado em quase toda a Europa, de onde o nome canto gregoriano. O cantochão era estritamente funcional e ligado à liturgia católica. Os cantos dividiam-se em bíblicos (ofício, salmos, cânticos) e não-bíblicos (antífonos, hinos, seqüências) conforme seu texto. Eram cantados de três formas: antifonal (coros alternados), responsorial (solista alternado com coro) ou direto (sem alternção). Também foram classificados como silábicos, neumáticos ou melismáticos conforme a relação das notas com as sílabas.

A sistematização do cantochão e seu material melódico em padrões definidos (eventualmente resultando nos oito modos eclesiásticos) levou vários séculos. A melodia dos cantos foi composta e cantada durante séculos antes de qualquer tentativa de classificação em padrões de tons e semitons. Esta tentativa acarretou o aparecimento de uma teoria musical ligada ao cantochão. O desenvolvimento e a formulação desta teoria ocorreram entre os séculos VI e XI. Entre os teóricos que contribuíram para este desenvolvimento estão Boethius (c. 480-524), o qual classificava a música junto com o estudo de matemática, geometria e astronomia, vários autores anônimos do século X no tratado *Aliamúsica*, Guido d'Arezzo (c. 990-1050) e Hermanus Contractus (1013-1054) (ULRICH; PISK, 1963, p.41).

Os modos eclesiásticos surgiram no século IX com os nomes *protus* (modos 1 e 2), *deuterus* (modos 3 e 4), *tritus* (modos 5 e 6) e *tetrardus* (modos 7 e 8), formando a base dos cantos adotados pela Igreja Católica para seu culto. No entanto, seu desenvolvimento foi um processo gradativo atingindo seu amadurecimento somente no século XI. Os modos eram reconhecidos pelas suas extensão, *finalis* ("tônica") e *confinalis* ("dominante") (ex. 2).

# Ex. 2 Os Modos Eclesiásticos

|           |   |                           |                                                                                      |
|-----------|---|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Protus    | { | 1. Autêntico - Dórico     |    |
|           |   | 2. Plagal- Hipodórico     |     |
| Deuterus  | { | 3. Autêntico - Frígio     |    |
|           |   | 4. Plagal - Hipofrígio    |     |
| Tritus    | { | 5. Autêntico - Lídio      |    |
|           |   | 6. Plagal - Hipolídio     |     |
| Tetrardus | { | 7. Autêntico - Mixolídio  |  |
|           |   | 8. Plagal - Hipomixolídio |   |

\* F = Finalis  
C = Confinalis

A sistematização dos modos passou à história graças aos teóricos medievais. Os oito modos foram mais tarde ampliados para doze, de forma que todos os tons pudessem servir de base, com exceção do modo iniciado com a nota si (modo lócrio), pois este carecia de uma quinta consonante (ZAMACOIS, 1986, vol.3, p. 395).

Com a progressiva padronização da liturgia, novos tipos de cantos deixaram de ser introduzidos. No entanto, a prática dos cantos permitia a modificação de melodias pré-existentes. Com isto surgiram as interpolações de novos textos e melodias (chamados tropas e seqüências) como manifestação criativa.

No século IX passou-se a usar tropas verticais, acrescentando-se material novo acima ou abaixo do texto original, e não dentro dele. Esta significativa mudança na maneira de se cantar a música gregoriana gerou o princípio da polifonia. Nos tratados *Musica enchiriadis* ("Manual de Música") e *Scholia enchiriadis* ("Notas sobre o manual"), ambos anônimos do final do século IX, observamos uma forma de cantar com vozes superpostas de forma detalhada. Este novo procedimento denominou-se *organum*, a primeira tentativa de polifonia.

Neste final do primeiro milênio da era cristã, portanto, se dá uma das maiores contribuições à história da música: o advento da polifonia através do acréscimo de uma segunda voz à monofonia em movimento paralelo. A melodia gregoriana passou a ser chamada *vox principalis*, enquanto a voz acrescentada uma quarta abaixo, *vox organalis* (ex. 3a).

### Ex. 3 Organum Paralelo

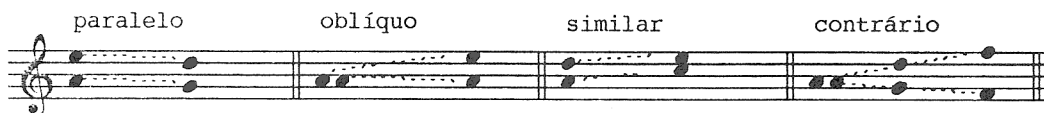


c) à quarta



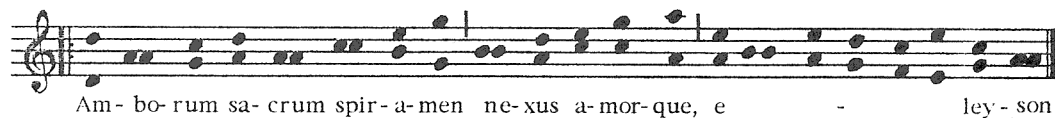
Com o tempo, o *organum* (organum paralelo: c. 900-1050) tornou-se a sobreposição de várias vozes de forma paralela, em intervalos de quartas, quintas e oitava (ex. 3b, 3c). Ao longo de seu desenvolvimento, foram introduzidos o movimento oblíquo e movimento contrário (c. 1050-1150), possivelmente para evitar o trítone causado pelo movimento paralelo em quartas e quintas.

Ex. 4 Movimentos:



Este *organum* chamado livre afastava o uso estrito de movimento paralelo. O intervalo de segunda maior, assim como o de terça maior, então considerado uma dissonância, aparecem como notas de passagem entre os intervalos de quarta e uníssono. Surge, então, a possibilidade de se criar duas linhas melódicas independentes (ex. 5).

Ex.5 Organum livre



Os *organa*, paralelo e oblíquo, foram utilizados inicialmente nas seções corais da liturgia. O *organum* livre, por outro lado, era usado exclusivamente para as partes solo dos cantos, principalmente nos Alleluias. Era caracterizado (1) pela ênfase no movimento independente da voz, (2) pelo uso de cruzamento de vozes e movimento contrário, (3) pelo freqüente acréscimo de

uma voz acima do canto, (4) pela execução por solistas e (5) pela expansão da conscientização da polifonia controlada pelos intervalos (WILSON, 1990, p.121).

De acordo com Ulrich & Pisk (1963, p.59), o aparecimento do *organum* representa uma mudança radical no status da melodia e sua natureza. Quando se ouve uma única melodia, notas individuais são subordinadas ao desenho geral da melodia. Ao acrescentar outra voz, cada nota adquire uma relação vertical com a nota acima ou abaixo dela. As duas notas simultâneas formam um intervalo musical percebido não apenas como a soma de duas notas, mas como um novo fenômeno tonal integrado. A atenção sobre a primeira linha melódica é desviada para a resultante vertical. Um novo ingrediente penetra a consciência musical: o pensamento vertical. Mais tarde, este pensamento sistematizado denominou-se harmonia, mas neste momento existe apenas um pensamento vertical não-sistematizado decorrente da sobreposição das vozes organizadas como intervalos a partir da voz principal. No decorrer do século XI a *vox organalis* torna-se cada vez mais independente. Os intervalos consonantes de uníssono, quarta, quinta e oitava são misturados e não aparecem apenas em movimento paralelo. Os intervalos dissonantes, especialmente as terças maiores e as sextas menores são mais freqüentes. O movimento contrário é usado com maior freqüência dentro da frase e não só nas cadências. O cruzamento de vozes torna-se mais comum e quando aparece o trítono entre as notas fá e si, esta última é substituída pelo si bemol. Em alguns exemplos a *vox organalis* aparece acima e não abaixo da *vox principalis*, fator de grande importância no desenvolvimento da estrutura polifônica. Grupos melismáticos na *vox organalis* surgem sobre uma única nota da *vox principalis* que assume o nome de *tenor* (do latim "tenere", sustentar).

É no século XII que surge o organum florido (ou melismático) com a melodia gregoriana na voz inferior em notas longas e melismas na voz superior com frases de durações variadas. Conseqüentemente, as obras tornaram-se mais longas e a voz inferior, o tenor, perde seu caráter inicial de sustentar uma melodia específica, uma vez que as notas longas perdem seu caráter melódico (ex. 6).

#### Ex.6 Organum melismático



No final do século XII surge o estilo discanto. A voz inferior não contém notas longas, mas ambas as vozes se deslocam com ritmos semelhantes numa textura nota-contranota. Quando o texto na melodia gregoriana original era silábico, ou seja, quando haviam poucas notas para cada sílaba, usava-se o *organum* com o tenor em notas longas. Nos trechos onde originalmente havia texto melismático, isto é, várias notas para uma só sílaba, o tenor passou a receber notas de valores menores para não prolongar demais a composição. Estes trechos, construídos sobre fragmentos melismáticos do cantochão no estilo discantus passaram-se a chamar *clausulae*. O mesmo texto era utilizado para as duas vozes. Cada *clausula* era distinta e com sua própria cadência (GROUT, 1980, p.93) (ex. 7).

Ex. 7 Clausula sobre "nostrum"  
(Léonin: início do verso do "Alleluia Pascha nostrum")

The musical score consists of three systems of Gregorian chant notation. Each system has a soprano staff (treble clef) and a tenor staff (bass clef). The notes are square neumes on four-line red staves. The first system shows the beginning of the phrase 'Pascha' with a long note in the tenor and a melisma in the soprano. The second system continues the melisma. The third system shows the end of the phrase 'nostrum' with a long note in the tenor and a melisma in the soprano. The text 'Pascha' is written below the first system, 'no' below the second, and 'strum' below the third. A Roman numeral 'I' is at the bottom left.

Léonin, grande expoente da Escola de Notre Dame na metade do século XIII, combinava passagens de *organum* no estilo florido com discantus utilizando *clausulae*. Aos poucos o *organum purum* foi perdendo sua força para o estilo discanto, tornando a *clausula* uma composição quase independente. No momento em que cada voz deste gênero recebe seu próprio texto, surge o moteto (da palavra francesa "mot" significando "palavra") com o *cantus firmus* na voz inferior.

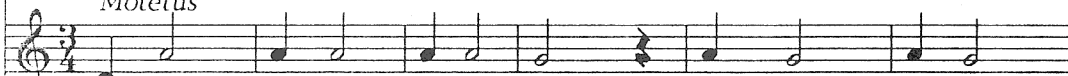
Ex. 8 Moteto: *Pucelete—Je languis—Domino*

*Triplum*



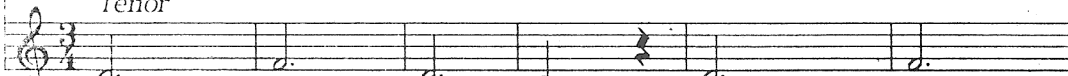
Pu-ce-le-te bele et a-ve nant, Jo-li e--te, po-lie et plai-sant,

*Motetus*



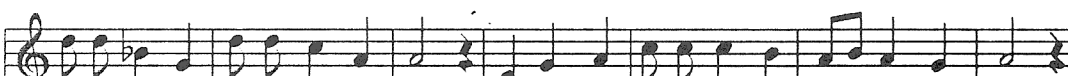
Je lan-gui des maus d'a-mours; Mieuz aim as-sez

*Tenor*



Do [mino]

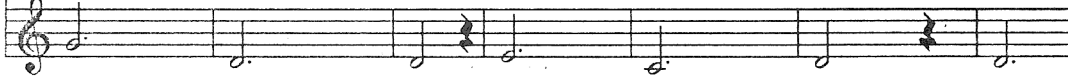
*Clausula*



La sa-de-te que je de-sir tant Mi fait liés, jo-lis, en-voi-siés et a-mant.



qu'il m'o-ci-e (Que nul au-tre maus; trop



Pérotin, sucessor de Léonin, e seus contemporâneos continuaram a desenvolver o *organum*, sem mudar sua estrutura básica constituída por trechos de cantochão intercalados com seções polifônicas. Sua contribuição foi no sentido de maior precisão rítmica e a freqüente mistura de modos tanto nas partes de *discantus* como de *organum* (ULRICH; PISK, 1963, p:67). Segundo Ulrich & Pisk, a independência rítmica das vozes na música de Pérotin marca o início da polifonia (1963, p.69).

Pérotin e seus contemporâneos inovaram o *organum* expandindo-o para três e até quatro vozes. Estas novas vozes foram chamadas de *triplum* e *quadruplum* respectivamente. Na verdade, o *organum triplum* nada mais é do que uma elaboração do *organum duplum* com duas vozes rápidas e contrastantes sobre um tenor lento (GROUT, 1980, p.96).

Apesar do uso de três sons simultâneos com Pérotin, ainda não havia um pensamento funcional com relação à tríade resultante. Não se pode falar em progressões harmônicas, apenas em sucessão de acordes. Até então, o pensamento ligava-se apenas ao uso de consonâncias e dissonâncias, desconsiderando-se o sentido vertical e sua conseqüente função harmônica. O intervalo de terça ainda era considerado dissonante, enquanto as consonâncias incluíam os intervalos de oitava, quinta e quarta.

O intervalo de quarta começa a ser tratado como dissonância no início do século XIII, e a terça torna-se mais freqüente e é aceita como uma consonância imperfeita. A preocupação era mais no sentido de um equilíbrio de elementos musicais com um vocabulário harmônico elementar, usando-se principalmente quintas e oitavas, assim como uma textura linear marcante (GROUT, 1980, p.109). As consonâncias precisavam aparecer em certos pontos do discurso musical, intercaladas com dissonâncias.

No século XIII surge o *conductus* polifônico, a primeira composição verdadeiramente original, pois apesar de seguir a estrutura do *triplum* ou *quadruplum*, nele o tenor não era extraído da melodia gregoriana pré-existente, mas sim livremente escrito. Baseados em poemas em latim, muitos falavam sobre temas sacros, não-litúrgicos e até mesmo temas seculares. Todas as vozes utilizavam um único texto, geralmente seguindo uma estrutura silábica. Assim como o *organum*, os *conducti* de duas, três, ou até mesmo quatro vozes não ultrapassavam um âmbito bastante restrito. Cruzamento de vozes era comum. O *conductus* era cantado durante as pausas no ritual litúrgico quando o celebrante necessitava deslocar-se de um lado para outro, sendo "conduzido" pela música (ULRICH; PISK 1963, p.69). No *organum*, a variedade rítmica das vozes era importante. No *conductus*, menos complexo que o *organum*, todas as vozes possuíam quase o mesmo ritmo, enfatizando muito mais a tríade.

Na Inglaterra neste período os músicos tinham uma predileção pelo uso de terças paralelas, ao contrário das outras culturas que usavam as consonâncias perfeitas (quartas, quintas e oitavas). Este estilo de *organum* paralelo em terças denominou-se *gymel* ("gêmeos"). No século XIV acrescentou-se sextas paralelas a estas terças, fator importante no desenvolvimento do estilo *discantus* inglês e do *fauxbourdon* (ULRICH; PISK, 1963, p.71).

Depois de 1250, o uso de *organum* e *conductus* torna-se menos freqüente devido ao advento do moteto. O termo moteto foi usado para designar os textos em francês que foram acrescentados ao *duplum* da *clausula*. Os manuscritos mais importantes do século XIII que contém motetos são os códices de Montpellier, Bamberg e Las Huelgas. O desenvolvimento do moteto se deu de várias formas: (1) às vezes utilizando o mesmo tenor para várias composições distintas; (2) utilizando uma mesma melodia tanto para textos sacros como para textos seculares; e (3) suprimindo o tenor, restando apenas duas vozes superiores. O moteto totalmente em latim deu lugar ao moteto com o tenor em latim e as outras vozes em francês. Os textos utilizados nas vozes superiores eram escolhidos livremente, podendo ser textos diferentes para cada voz, em geral ambos em latim ou francês, sacros ou seculares.

Na segunda metade do século XIII, Franco de Cologne estabeleceu a possibilidade de medir-se a duração do som no seu tratado *Ars cantus mensurabilis* (c. 1280). Nos seus motetos, as duas vozes superiores tornam-se ritmicamente independentes entre si. O *triplum* em geral possuía texto mais longo do que o *motetus*, consequentemente esta voz continha maior número de notas. O tenor era escrito primeiro, e sobre ele escrevia-se o *duplum*. A terceira voz poderia ser acrescentada, devendo ser composta de acordo com o tenor ou *duplum*, ou seja, a polifonia era escrita a duas vozes com o acréscimo de uma terceira voz, resultando, muitas vezes, em dissonâncias bastante ásperas (ULRICH; PISK, 1963, p.79).

Nos motetos de Pétrus e Cruce, o tenor é composto por notas de valores menores do que até então, com as duas vozes superiores mais rápidas. estas mudanças rítmicas no decorrer do século XIII predominaram enquanto o sentido harmônico permaneceu igual. Nos tempos fortes usava-se os intervalos de quinta e oitava, e a quarta começa a ser tratada cada vez mais como uma dissonância (GROUT, 1980, p. 109).

A utilização de textos distintos para cada voz no moteto provocou mudanças na notação musical durante o século XIII, a qual utilizava até então os modos rítmicos. A organização da música na primeira metade do século XIII baseava-se nos seis modos rítmicos onde nenhuma nota tinha valor fixo e a indicação do modo era feita através de ligaduras. Porém, a colocação do texto de forma silábica tornou o uso de ligaduras inviável, pois estas nunca recebiam mais de

uma sílaba. Consequentemente, surgiu a necessidade de se estabelecer o valor rítmico de cada nota, tornando sua execução mais eficaz. No tratado de Franco de Cologne, novas regras foram estabelecidas para os valores de notas individuais, pausas e ligaduras (GROUT, 1980, p.111). Aos poucos a atenção com o aspecto linear, ou contrapontístico, começa a dar lugar ao aspecto harmônico. (ex. 9).

### Ex. 9 Modos rítmicos

Deo confitemini/ Domino  
(Motet 47, Las Huelgas Codex)

De - o con - fi - te ni - ni. Qui, su - a ele - men - ci - a

Car - nem su - o nu - mi - ni lun - sit in Ma - ri - a,

O princípio do século XIV representa uma época de mudança na história da música. Os avanços rítmicos e sua notação constituem algumas das maiores contribuições deste século. Uma nova expressividade da melodia, novos acordes e um novo princípio estrutural dentro do moteto alteraram consideravelmente a música. A politextualidade no moteto do século XIII foi substituída por novas formas com um único texto enfatizando a importância de sua clareza. Cresce o interesse pela música secular polifônica e o novo conceito de missa como uma unidade musical gera novas formas vocais. Era a chamada Ars Nova (ULRICH; PISK, 1963, p.81). Os modos rítmicos utilizados até então tornam-se obsoletos por interferirem na liberdade e na inde-

pendência das vozes. O uso da métrica tripla, refletindo a perfeição da trindade, dá lugar à binária demonstrando uma diminuição no interesse pela música sacra.

Foi durante o século XIV que surgiram inúmeras formas de canções seculares, algumas com textos para cada voz, outras com um mesmo texto para todas as vozes. Conseqüentemente é possível distinguir entre formas polifônicas e homofônicas. Surge o pensamento que estabelece uma visão diferenciada entre o horizontal e o vertical, ou seja, entre contraponto e harmonia, mesmo que inconscientemente.

No século XV há um progresso constante no desenvolvimento da textura musical: as vozes tornam-se realmente independentes e cada voz possui a mesma importância. Na música de John Durable é evidente a precocação harmônica. No estilo discanto inglês e no *fauxbourdon* começa-se a observar a relação que se estabelece entre acordes vizinhos. Esta técnica resultou numa textura harmônica menos dissonante devido ao uso constante de intervalos consonantes (terças e sextas), e ao desenvolvimento de uma relação de semelhança entre as duas vozes superiores.

Nas obras de Dufay a quatro vozes, também no século XV, o tenor aparece como a penúltima voz, em direção ao registro grave. A voz mais grave ("bassus") passa a funcionar como suporte para as outras vozes. Na música de seu contemporâneo Ockeghem, o contraponto atinge uma forma livre e contínua com quatro vozes iguais e entrelaçadas, caracterizando a época. Somente com Josquin des Pres é que a música renascentista chega ao seu apogeu através de uma textura polifônica, com contrastes e grande expressividade.

No início do século XVII estabelece-se a distinção entre *prima prattica* (*stile antico*) e *seconda prattica* (*stile moderno*). A primeira engloba a polifonia vocal derivada dos compositores dos Países Baixos e representada principalmente pelas obras de Willaert e teorizadas por Zarlino. Na *prima prattica*, a música domina o texto. Na *seconda prattica*, observada na música de Monteverdi, Marenzio e Rore, entre outros, o texto domina a música, dando lugar ao livre uso de dissonância no intuito de expressar sentimentos através de palavras.

A preocupação com os aspectos verticais na música com um pensamento direcionado à harmonia só ocorre concretamente com o aparecimento da melodia acompanhada no início do século XVII. A polifonia vocal, com suas vozes igualmente importantes, dá lugar à melodia ornamentada sobre um baixo denominado baixo contínuo. Este baixo, no entanto, servia apenas para denominar o acorde a ser utilizado, não descrevendo sua função harmônica. A conscientização da harmonia e de sua funcionalidade torna-se presente apenas no decorrer do período barroco e no princípio do classicismo. A função tônica-dominante se concretiza, embora o pensamento voltado à função harmônica tarde a existir por si só.

# CONTRAPONTO E HARMONIA

## Contraponto

Willi Apel define contraponto como "a arte de combinar duas ou mais melodias independentes simultaneamente de acordo com um sistema de regras" (APEL, 1974, p.208), acrescentando que a palavra contraponto também tem a conotação de um estudo sistemático, com fins didáticos, dos séculos XVI ao XVIII. O termo, apesar de já existir na prática desde o século IX, começou a ser utilizado no século XIV, chegando ao seu apogeu no final do século XVI e início do século XVII.

Apesar de atribuir-se a Johannes de Garlandia a primeira *Introdução ao Contraponto*, sua autoria é questionável. Outros tratados desta época como, por exemplo, os de Johannes de Muris e de Philippe de Vitry, demonstram que muitos foram os autores que escreveram sobre este assunto. No *Tratado de Contraponto* de Prosdócimo de Beldemandis (1412), encontramos evidências de que havia uma crescente preocupação em criar um *cantus contra cantum* (melodia contra melodia) ao invés de nota contra nota (MANN, 1971, p.viii). Com isto, inicia-se o processo de integração de conceitos verticais e horizontais, com o reconhecimento gradativo do fenômeno de contraponto e sua complexidade.

Foi Johannes Tinctoris (c. 1435-1511) o primeiro teórico a descrever os princípios sistemáticos da colocação de nota sobre nota e a determinar o uso de duas espécies de contraponto: simples e florido (ULRICH; PISK, 1963, p. 133). Franchino Gafori (1451-1522), nos seus tratados teóricos, estabeleceu regras sobre o uso de consonâncias e dissonâncias, intervalos e condu-

ção de vozes. O suíço Henricus Glareanus (1488-1563) revisou o uso dos oito modos eclesiásticos no seu tratado *Dodecachordon*, publicado em 1547, acrescentando os dois pares de modos eólio e jônico. Com o tratado *Institutioni armoniche* de Zarlino (1562-1573) temos, pela primeira vez, a descrição do uso das tríades como estruturas harmônicas ultrapassando o mero aspecto intervalar.

O ensino de contraponto foi sistematizado por Zacconi, em sua *Prattica di musica* (dois volumes, 1592 e 1619), com o uso de quatro espécies. Zarlino, contemporâneo de Palestrina, explica o termo não só em relação à nota propriamente dita, mas também relaciona tematicamente um "ponto" da composição a outro.

Monteverdi distingue entre *prima prattica* e *seconda prattica* na composição, lançando desta forma, um desafio para a época: a formulação básica teórica para a nova prática e a reformulação da antiga prática. O sistema de estudo progressivo que formou a base das cinco espécies de contraponto foi estabelecido por Johann Joseph Fux. Apesar de contemporâneo de Johann Sebastian Bach, Fux baseou seu trabalho na música de Palestrina. No entanto, ele viu e ouviu este repertório com olhos e ouvidos do século XVIII, isto é, com uma base harmônica diferente daquela existente na época de Palestrina. Seu tratado *Gradus ad Parnassum*, publicado em 1725, apresenta seu método, o qual consistia na adaptação da prática do século XVI às convenções harmônicas do século XVIII. Este tratado foi aceito como a base do contraponto de espécies (WESTRUP, 1976, p. 143).

Até o início do século XVII, o uso de acordes era resultante do movimento simultâneo entre as diversas vozes. Não existia uma preocupação com uma provável função harmônica, uma vez que as dissonâncias só ocorriam nos tempos fracos e como notas de passagem, e a melodia era resultante da combinação intervalar determinada pelos modos eclesiásticos.

Com o surgimento da melodia acompanhada, escrevia-se somente a melodia e o baixo. Os acordes implícitos na interação destas vozes eram improvisados conforme sua indicação correspondente. Neste novo estilo monódico os intervalos dissonantes foram incorporados pelos acordes, ampliando-se assim as progressões harmônicas resultantes. Por outro lado, ainda não havia um sentido tonal propriamente dito.

Até o final do século XVI, o contraponto formava a base de praticamente toda música. Com o aparecimento da melodia acompanhada e da ópera, maior ênfase foi colocada no aspecto harmônico da música, uma vez que os compositores pensaram que a harmonia adequava-se mais à expressão dramática do que ao contraponto. Porém o contraponto continuou a existir, apenas com uma modificação: seu vocabulário harmônico aumentou.

O termo contraponto é sinônimo de polifonia, termo mais aplicado à música antiga (APEL, 1974, p. 208). A polifonia, nos seus primeiros anos de existência, nada mais era do que "uma ornamentação da liturgia, iniciando como uma elaboração não-escrita do canto-chão" (HOPPIN, 1978, p.187). No século XI, a composição escrita começou a substituir a improvisação como forma de criar novas obras musicais (GROUT, 1980, p.79). A notação musical proporcionou a conservação da execução de uma obra de forma definitiva, possibilitando sua repetição. Com o decorrer do tempo, a polifonia substituiu a monofonia. Conforme Owen (1992, p.4), a polifonia "é composta de vários ingredientes: (1) música com no mínimo duas vozes distintas de igual importância; (2) cada voz mantém sua identidade melódica; (3) as vozes mantêm movimento rítmico e melódico independentes; (4) as vozes compartilham o mesmo contexto métrico e harmônico; (5) as vozes podem compartilhar idéias motivicas; e (6) as vozes se complementam, criando uma única idéia."

Conforme Ernst Krenek (1958, introdução), contraponto consiste em "regular os intervalos gerados em qualquer ponto através do progresso simultâneo de duas ou mais linhas melódicas de acordo com algum princípio pré-determinado e reconhecido como esteticamente satisfatório." Contraponto, portanto, nada mais é do que a polifonia (várias melodias simultâneas) que segue certas regras.

As melodias individuais de uma composição contrapontística compõem o elemento horizontal de sua textura, enquanto os intervalos que resultam entre as diversas vozes representam seu elemento vertical. O elemento gerador horizontal é essencial enquanto o aspecto vertical é sua decorrência. No entanto, o elemento vertical (harmônico) é responsável pela classificação do tipo de contraponto empregado desde a Idade Média até hoje (APEL, 1974, p. 208).

## Harmonia

Nas composições mais antigas conhecidas (final do século IX) não havia ritmo e a independência melódica era quase inexistente. Cada nota de uma voz era acompanhada por apenas uma nota na outra voz, e as linhas melódicas eram quase na sua totalidade paralelas (*organum*). Portanto, surgiu primeiramente a independência melódica, depois a rítmica. No final do século XIII encontramos o contraponto maduro (moteto) ao lado de uma simples sucessão de acordes sem independência rítmica ou melódica. No século XIV surge a liberdade rítmica e os modos rítmicos caem em abandono. No século XV aumenta o uso da imitação, a qual tornou-se parte integral da escrita musical do século seguinte, formando a base para a fuga do século XVII.

Neste século surge a melodia acompanhada, a qual fortalece o conceito harmônico, trazendo na prática o baixo cifrado no qual cifras expressam acordes. O compositor limitava-se a escrever a melodia principal e o baixo cifrado, sendo a realização da harmonia confiada à perícia do executante. No aspecto vertical, o baixo cifrado ganhou uma atenção muito maior do que até então, mas isto às custas do sacrifício do interesse horizontal, uma vez que não escrevendo as partes harmônicas complementares, o compositor abria mão dos seus direitos neste sentido, demonstrando que o fato era-lhe completamente indiferente (ZAMACOIS, 1986, vol.3, p.360-361).

Jean Philippe Rameau, cuja obra *Traité de l'harmonie* (1722) apresenta uma nova interpretação da harmonia da época, distingue entre os termos "contraponto" e "harmonia". Na sua obra teórica, ele fundamentou os princípios da harmonia nas leis de acústica e estabeleceu o uso de acordes de tônica, dominante e subdominante como pilares da tonalidade. Com isto, nascem as primeiras noções da harmonia funcional (GROUT, 1980, p.413).

No século XVIII surge o estilo galante, um estilo essencialmente harmônico. A concepção de tonalidade torna-se um elemento vital na estrutura do discurso musical influenciando a escrita contrapontística sem enfraquecer seus princípios. Isto perdurou no pensamento do século XIX. O estilo galante transforma-se nas mãos dos compositores românticos devido ao abandono das fórmulas estereotipadas de acompanhamento.

O século XX tende a liberar o contraponto de sua dependência da harmonia tradicional, deixando-o desenvolver suas próprias linhas, criando assim novas relações e conceitos harmônicos (WESTRUP, 1976, p.143).

É absolutamente impossível estabelecer-se uma fronteira entre harmonia e contraponto. Zamacois (1989, vol. 1, p.219) afirma que "na harmonia o protagonista principal é o acorde, sendo que o movimento melódico das vozes é o resultado ocasional da sucessão de acordes, estando sujeito às limitações que impõem o melhor engajamento destes acordes entre si. No contraponto ocorre o inverso: o protagonista principal é o movimento melódico das vozes, e a simultaneidade sonora é resultado ocasional de tal movimento." Como a harmonia não pode simplesmente ignorar o movimento melódico das vozes, o contraponto também não pode deixar de considerar os resultados harmônicos.

Westrup, por sua vez, (1976, p.142) reconhece que a combinação de duas ou mais linhas melódicas resulta numa série de acordes relacionados. A relação entre as notas de cada acorde e a relação de um acorde com os demais acordes constituem a harmonia. Sendo assim, Westrup afirma que não se pode separar contraponto de harmonia. No entanto, é possível escrever uma série de acordes sem interesse melódico ou rítmico. A harmonia pode existir sem o contraponto,

isto é, alguns critérios referentes à escrita contrapontística resultam em relações harmônicas que se tornaram tão familiares que foram estereotipados e passaram a existir por si só. Westrup conclui que a harmonia é a cristalização do contraponto.

Salzer (1967, p.97) o define como a prolongação do acorde e cita vários conceitos. Não havia um conceito harmônico nas obras polifônicas medievais, assim como a condução de vozes não sofria influência das progressões harmônicas tais como I-V-I ou I-IV-I. Todos os acordes são resultantes da condução de vozes de duas, três ou quatro linhas melódicas simultâneas. Portanto, na polifonia medieval encontramos a tonalidade contrapontística. Como o movimento linear na música medieval baseia-se nos modos, Salzer denomina isto de tonalidade modal-contrapontística. O uso constante das tríades no decorrer dos séculos XIV e XV acarreta uma descoberta, provavelmente inconsciente, das relações entre uma tríade e outra. O nascimento do conceito harmônico com suas progressões harmônicas resultantes baseadas em I-V-I não diminui a importância do contraponto. Apenas surge nele uma nova perspectiva e orientação. Este novo conceito de tonalidade é denominado tonalidade harmônica-contrapontística por Salzer (1967, p.98) fundamentada na dualidade maior-menor. Ele conclui dizendo que o movimento que circunda um som é o elemento unificador da textura da condução contrapontística de vozes.

Concluindo, Zamacois resume bem os dois conceitos: "a polifonia criou o contraponto; a melodia acompanhada deu origem à harmonia" (1986, vol.3, p. 286). Ambos, contraponto e harmonia, são inseparáveis e indispensáveis à formação do músico.

# A IMPORTÂNCIA DO ESTUDO DE CONTRAPONTO NO CURRÍCULO DE GRADUAÇÃO NAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS

## Estudo Efetuado

Durante este trabalho foi enviado um questionário para várias universidades brasileiras. Infelizmente, ainda não há uma conscientização total da parte dos professores neste país sobre a importância da resposta a questionários de pesquisa. O referido questionário, como pode ser visto no Anexo, é bastante sintetizado para simplificar o trabalho do responder. Apesar de ter enviado uma segunda cópia para aqueles que não responderam dentro de um determinado prazo, recebi somente treze respostas num total de vinte e cinco questionários enviados. Creio que, de certa forma, isto já representa uma resposta.

Dentre os questionários recebidos, somente um curso de música de nível superior não possui a disciplina de contraponto, mas admite que a mesma é de grande importância. Em duas escolas, o conteúdo da disciplina ocorre dentro de outra e não isoladamente. No entanto, em todos os cursos onde existe, o estudo de contraponto é de caráter obrigatório, embora não para todos os cursos de música oferecidos naquelas instituições. Em uma das instituições não há professor de contraponto no momento.

O número de semestres oferecido varia de um a seis conforme a obrigatoriedade dentro dos cursos. Todos utilizam a combinação de aulas práticas e teóricas; mas, somente quatro oferecem o estudo de contraponto modal e tonal. As outras escolas se dividem igualmente entre um ou outro tipo de contraponto.

A maioria dos cursos em questão respondeu que esta disciplina é oferecida em duas aulas semanais. Em três das escolas esta ocorre apenas uma vez por semana e em outra existem quatro aulas semanais. O número de créditos varia de dois a quatro.

Entretanto, o dado mais importante, na minha opinião, é em que ponto do estudo esta disciplina ocorre. Em somente um curso o estudo de contraponto antecede o de harmonia. Em três este ocorre depois de um ou dois semestres de harmonia. Em outras três escolas a disciplina é oferecida simultaneamente com harmonia; em uma acontece junto com o último semestre de harmonia. Ainda em outras três instituições, o contraponto é estudado após quatro semestres de harmonia, e em um dos cursos o aluno pode escolher quando quer cursar a disciplina.

Entre os professores que responderam este questionário apenas três gostariam de aumentar a carga horária oferecida. Outros dois gostariam que a disciplina começasse antes ou junto com o estudo de harmonia.

## A importância do estudo de contraponto

Até o final do século XVI, toda prática musical baseava-se no contraponto. Somente com a chegada da ópera é que maior ênfase foi colocada no aspecto harmônico da música, uma vez que a harmonia era mais adequada à expressão dramática. No entanto, compositores do século XVII continuaram a usar técnicas contrapontísticas. Com o estabelecimento dos modos maior e menor no final do século XVII, a harmonia começa a desempenhar um papel mais importante. No século XVI as linhas melódicas governam a progressão harmônica. No século XVIII o aspecto principal é a harmonia, e as linhas melódicas são geradas a partir dela. A linha melódica pode ser examinada detalhadamente do ponto de vista linear, mas a harmonia precisa ser analisada ao acrescentar-se outras vozes à linha melódica. O elemento linear não pode ser considerado sem o aspecto vertical.

O estudo de contraponto de espécies é uma disciplina autônoma que oferece um programa sistematizado do ensino das cinco espécies, introduzindo e organizando novos elementos musicais gradativamente. Ali ensina-se a criar melodias independentes sobre um *cantus firmus* sem a

necessidade de conhecimento prévio de progressões harmônicas, mas apenas de alguns princípios básicos de teoria, principalmente de intervalos. As sonoridades verticais são classificadas apenas como consonâncias ou dissonâncias, sem querer especificar qualquer outra propriedade harmônica. É através do uso de dissonâncias, movimento contrário e oblíquo; evitando a coincidência de padrões rítmicos e acentuação rítmica, que se desenvolve um conteúdo contrapontístico. Portanto, o estudo de contraponto de espécies nada mais é do que o estudo da condução de vozes de forma sistemática.

Assim como tudo na vida evolui e se desenvolve naturalmente, o aluno que optar por um estudo de contraponto modal antes de dedicar-se ao estudo e análise de harmonia na música tonal estará adquirindo ferramentas básicas de conhecimento musical sem grandes esforços e de uma forma natural, condizente com sua evolução na história da música.

Alguns conhecimentos que poderão ser adquiridos e desenvolvidos através do estudo de contraponto são:

- 1) desenvolvimento do ouvido interno através da prática de exercícios (os quais devem ser sempre cantados);
- 2) desenvolvimento da capacidade do aluno de discernir uma voz da outra; o reconhecimento de cada voz como uma melodia distinta;
- 3) conhecimento histórico-musical da evolução da linha melódica;
- 4) a distinção entre polifonia e homofonia;
- 5) a utilização da técnica de contraponto livre para compôr como resultado do estudo das cinco espécies;
- 6) análise de repertório característico para uma maior compreensão do discurso musical, como auxílio à análise de música de períodos subseqüentes.

Outros aspectos relacionados à importância deste estudo incluem:

- 1) na análise musical, o conhecimento de contraponto permite distinguir entre passagens polifônicas e homofônicas e reconhecer o uso de imitação e estilos específicos de cada período;
- 2) para o intérprete, o conhecimento de contraponto auxilia na compreensão do texto musical, tornando sua execução mais precisa, resultando conseqüentemente numa interpretação mais rica e coerente. O reconhecimento da independência de cada voz num contexto polifônico faz com que seu resultado sonoro seja coerente e eficaz;
- 3) o educador tem o dever de saber criar sua própria melodia e a partir desta compor novas idéias. Compreender os princípios da técnica contrapontística permite ao educador transmitir ao aluno uma bagagem musical muito mais completa;

4) o compositor, por sua vez, precisa ter domínio da técnica de contraponto como ferramenta básica de seu trabalho, pois a linha melódica é a base da composição musical;

5) para o estudante de música, o conhecimento de contraponto garante uma compreensão da coerência do discurso musical, ajudando a compreender o sentido de união entre as vozes, e do interrelacionamento entre as obras musicais.

Ainda não há um consenso geral sobre a melhor forma de estudar contraponto. Arnold Schoenberg afirma que o estudo de contraponto não deve ser baseado nas obras de Palestrina, uma vez que "este não era superior aos seus contemporâneos holandeses, por exemplo" (STEIN, 1963, p.223). Ele considera a música de Bach de uma perfeição impossível de ser imitada. Schoenberg afirma que o estudo de contraponto é um método de treinamento para que o aluno aprenda a compor. Em seu livro *Preliminary Exercises in Counterpoint* (1963, p.223), Schoenberg utiliza as cinco espécies para ensinar contraponto tonal. Por outro lado, Glen Haydon, tradutor de um dos livros de contraponto mais utilizados hoje (*Counterpoint - The Polyphonic Vocal Style of the Sixteen Century*) divide o estudo de contraponto em três sistemas principais: o francês, o inglês e o sistema modal (HAYDON, 1934, p.219). No sistema por ele denominado de francês, somente um acorde por compasso é permitido. O sistema inglês, representado por Pearce, Rockstro e Kitson (HAYDON, 1934, p.220), permite dois acordes por compasso. No contraponto modal, por sua vez, as regras de contraponto baseiam-se não só na música do século XVI, mas também nas obras teóricas do período. Haydon afirma que estudar contraponto modal desenvolve primeiramente o domínio da técnica de composição, oferecendo enfoques sobre os aspectos da evolução histórico-musical. Contraponto tonal difere deste no sentido melódico, rítmico e harmônico conforme o desenvolvimento dos conceitos de composição da época.

O estudo de contraponto modal pode e deve preceder o de harmonia conforme os motivos citados neste trabalho. O contraponto tonal, no entanto, requer um certo conhecimento harmônico para sua compreensão, até mesmo pela sua evolução histórica. O importante é que exista a disciplina de contraponto modal ou tonal (de preferência ambos) nos currículos de cursos de música de nível superior. Este estudo proporciona enfoques sobre os princípios do estilo musical não só de uma época, mas também demonstra princípios adotados em vários períodos distintos. Caso o currículo não permita o mínimo de dois semestres de contraponto (modal e tonal), então reconheço que ao menos o estudo de contraponto tonal, seguindo a sistemática das cinco espécies, seja imprescindível e fundamental a todo aluno de formação musical superior, independente da sua ênfase ou titulação pretendida. Muitos cursos obrigam o aluno a estudar vários semestres de harmonia, mas não reconhecem que, sem uma base de contraponto, o estudo de

harmonia perde muito do seu valor. Afinal, as linhas melódicas são componentes do aspecto vertical na música e formam um dos alicerces da estrutura básica musical. Grandes compositores como Mozart, Haydn e Beethoven deram maior ênfase ao estudo de contraponto do que ao de harmonia. A harmonia é uma arte onde a melodia é acompanhada sem referência específica ao interrelacionamento das vozes entre si. A essência do contraponto está no interesse igual de cada voz acrescentada ao *cantus firmus*. É minha opinião que o estudo de uma disciplina não pode nem deve existir sem a outra.

Recomendo que todos os cursos de música reavaliem seus currículos com respeito à disciplina de contraponto. Quando comecei a lecionar na UFRGS, contraponto modal ocorria após um semestre de harmonia. Depois de muita luta conseguiu-se modificar o currículo de tal forma que a mesma seja oferecida junto com o primeiro semestre de harmonia. A partir do primeiro semestre de 1996 se chegará à situação ideal: contraponto modal será oferecido um semestre antes do primeiro semestre do estudo de harmonia, sendo que contraponto tonal seguirá simultaneamente ao segundo semestre de harmonia. No Instituto de Artes da UFRGS contraponto é oferecido para todos os cursos de música, embora somente o primeiro semestre de contraponto (modal) seja oferecido, e em caráter opcional, ao curso de licenciatura. Espera-se num futuro próximo, poder sanar esta situação que existe devido ao grande número de créditos no currículo deste curso.

A maioria dos alunos que inicia um curso de música não sabe exatamente o que é contraponto, portanto deixá-lo decidir se quer ou não cursar a disciplina parece-me incoerente. O mais importante, ao meu ver, é que esta disciplina faça parte integrante do currículo de música, mesmo que seja por apenas um semestre optando-se, neste caso, pelo estudo somente de contraponto tonal (através do estudo das cinco espécies) ou só modal. Esperamos que com o decorrer do tempo o estudo de contraponto seja elevado ao seu status merecido em todas as escolas de música em nosso país. Se isto acontecer, certamente o estudo da música no Brasil e todos nós lucraremos.

# ANEXO

(Questionário enviado a várias universidades brasileiras)

Este Questionário é de grande importância para a pesquisa que está sendo realizada. Por favor, devolva-o o mais breve possível no envelope fornecido em anexo. Favor responder o Questionário mesmo que sua instituição não ofereça esta disciplina. Obrigada.

## QUESTIONÁRIO

Nome da Instituição: \_\_\_\_\_

Nome do Professor respondendo o Questionário \_\_\_\_\_

Disciplinas que leciona nesta Instituição \_\_\_\_\_

Telefone para Contato \_\_\_\_\_

1. Quais os cursos de música existentes nesta instituição? \_\_\_\_\_

2. Existe a disciplina de contraponto? \_\_\_\_\_

3. A disciplina é de caráter

(a) obrigatória

(b) opcional

(c) outro \_\_\_\_\_

4. A disciplina de contraponto é oferecida para quais cursos?  
\_\_\_\_\_

5. Quantos professores lecionam esta disciplina? \_\_\_\_\_

6. Esta disciplina tem duração de:

(a) um semestre

(b) 2 semestres

(c) outro \_\_\_\_\_

7. Qual a bibliografia utilizada nesta disciplina? (Favor anexá-la)

8. O conteúdo baseia-se em contraponto:

(a) do século XIV

(b) do século XVI

(c) ambos, no mesmo semestre

(d) ambos, em semestres distintos

(e) outro \_\_\_\_\_

9. Existem aulas:

(a) práticas

(b) teóricas

(c) ambas

10. Quantas aulas semanais?

(a) uma

(b) duas

(c) outras \_\_\_\_\_

11. Qual a carga horária? \_\_\_\_\_

12. Quantos créditos são? \_\_\_\_\_

13. Esta disciplina ocorre

- (a) antes do estudo de harmonia
- (b) depois de ao menos um semestre de harmonia
- (c) simultaneamente com o estudo de harmonia
- (d) outro \_\_\_\_\_

14. Qual a sùmula da disciplina? (Favor anexá-la. Se houver o ensino de contraponto modal e tonal separadamente, incluir ambas as sùmulas.)

15. Você gostaria que houvesse alguma mudança quanto a esta disciplina no currículo atual de sua instituição? Qual? (assinalar TODAS as alternativas pertinentes)

- (a) criar esta disciplina, pois ainda não existe no currículo atual
- (b) aumentar sua carga horária
- (c) diminuir sua carga horária
- (d) oferecê-la para outros cursos de música onde ainda não ocorre
- (e) oferecê-la para apenas os cursos de \_\_\_\_\_
- (f) transformar seu caráter de opcional para obrigatória
- (g) transformar seu caráter de obrigatória para opcional
- (h) mudar seu posicionamento no currículo quanto ao estudo de harmonia. Como? \_\_\_\_\_

16. Como você consideraria o aproveitamento dos alunos nesta disciplina?

17. Observações.

Favor enviar este questionário no envelope fornecido, incluindo seu remetente.  
Muito obrigada por sua colaboração.

# BIBLIOGRAFIA COMENTADA

Ao realizar um levantamento bibliográfico sobre contraponto, fica evidente que existem caminhos diversos a percorrer. O ensino de contraponto modal ou tonal? O uso das cinco espécies como meio de ensinar contraponto é mais eficaz? As cinco espécies devem ser ensinadas somente no contraponto modal ou também no tonal? Este processo não contribui para "limitar" a liberdade do aluno? Qual o conhecimento prévio necessário? Harmonia? Ou apenas noções básicas de teoria musical? Estas são algumas das perguntas que surgiram ao realizar esta pesquisa. O objetivo desta bibliografia comentada é fornecer dados específicos de cada trabalho. Cabe-rá ao professor a escolha do método ou meio mais eficaz de ensinar contraponto, baseando-se no número e no posicionamento dos semestres da disciplina no currículo.

*Adrian, Jack. "Pedagogy Speaking: On Studyng Species Counterpoint Before Studyng Harmony", in : Theory Only, vol. 8, Number 2. August, 1984, p. 15-19.*

O autor argumenta que o aluno não deve estudar harmonia antes de contraponto, uma vez que este engloba o estudo da condução de vozes, essencial à harmonia. Apresenta vários exemplos para ilustrar seu ponto de vista.

*Bairstow, Edward C. Counterpoint and Harmony. London : Macmillan and Co., 1949.*

O autor explica na introdução que a sugestão para escrever este livro partiu de Sir Charles Stanford, o qual pensava que contraponto e harmonia deveriam ser estudados simultaneamente.

Após muita experiência em sala de aula, o autor está convencido de que a melhor maneira de ensinar estas disciplinas é apresentando a técnica em doses pequenas e fornecendo explicações para as regras sempre que possível. O autor apresenta apenas a harmonia utilizada no século XVI na primeira parte de seu livro. Vários exemplos acompanham as regras, seguindo a ordem de contraponto de espécies com a harmonia existente neste período, e depois o contraponto livre com harmonia diatônica e cromática. No entanto, o autor apresenta exemplos tonais desde o início, deixando para falar especificamente sobre os modos após a introdução da primeira, segunda e quarta espécies. O aluno é incentivado a criar suas próprias melodias.

*Basset, L. Manual of Sixteenth-Century Counterpoint. New York : Appleton-Century-Crofts, 1967.*

Este pequeno manual descreve os princípios de contraponto modal observados na música de Palestrina e nas Cantiones de Lassus. Deve ser manuseado em conjunto com o volume *Examples of Gregorian Chant and Works by Orlandus Lassus, Giovanni Pierluigi Palestrina and Marc Antonio Ingegneri*, (Gustave Frederic Soderlund, ed. ; Appleton-Century-Crofts, New York). O material sistematicamente apresentado neste manual deve servir como referência para o aluno e não como um livro de exercícios repleto de tarefas. Devido ao espaço limitado, o autor escolheu não justificar as práticas estilísticas representadas. Recomenda no mínimo duas semanas de estudo de canto gregoriano e de todos os seus aspectos antes de iniciar o estudo de contraponto.

*Beach, David, ed. Aspects of Schenkerian Theory. New Haven : Yale University Press, 1983.*

Dentre os dez ensaios incluídos neste livro, o primeiro intitula-se "Schenker's Theories: A Pedagogical View", escrito pelo próprio editor e dividido em três partes. A primeira parte examina o ensino de contraponto e harmonia como pré-requisitos para a análise Schenkeriana (p.1-38).

*Benjamin, T. Counterpoint in the Style of J. S. Bach. New York : Schirmer Books, 1986.*

No seu prefácio, o autor explica as dificuldades encontradas em muitos dos livros sobre contraponto, resultando na compilação deste trabalho, o qual contém inúmeros exemplos musicais para análise, audição e para serem utilizados como modelo. Os exemplos são retirados das obras de Bach, tornando este livro um modelo de análise estilística, podendo ser aplicado a

outros compositores e obras. O autor não utilizou as espécies por achá-las "não-musicais" e "ineficientes".

\_\_\_\_\_. *The Craft of Modal Counterpoint. New York : Schirmer Books, 1979.* •

O autor afirma que a arte de contraponto é essencialmente igual em qualquer música linear, seja de Machaut, Bach ou Hindemith: nitidez linear, contraste de textura e coordenação dos elementos verticais e horizontais. As diferenças básicas entre os diversos estilos estão no ritmo; na textura e no equilíbrio das tendências melódicas e harmônicas. O estudo de contraponto pode funcionar como um elemento corretivo para muitos cursos de teoria que seguem uma orientação estritamente vertical e tendem a igualar música e harmonia. O autor escolheu o estilo de Palestrina como base devido às suas clareza, consistência e estilo que realmente reflete numa prática da época, incluindo elementos utilizados também pelos seus contemporâneos. Recomenda-se a audição de obras de Palestrina antes de iniciar este estudo. O livro inclui vários exemplos musicais representativos, os quais o autor incentiva que sejam cantados ou tocados em aula.

*Boyden, David D. A Manual of Counterpoint Based on Sixteenth-Century Practice. New York : Carl Fischer, Inc., 1953.*

Este manual baseia-se na prática vocal do século XVI. As regras não são arbitrárias, mas sim observações seguidas pelos compositores da época. O estudo está fundamentado principalmente nas obras de Palestrina, Lassus e Victoria. O final do manual contém um suplemento com dez obras completas destes representantes. Obras para serem ouvidas também estão listadas. Após uma exposição teórica em cada capítulo, o autor inclui uma ou mais tarefas para o aluno.

*Bridge, J. Frederick. Counterpoint. Boston : Oliver Ditson Company, 1878.*

O autor apresenta uma pequena introdução histórica da origem do contraponto. Afirma que na maioria dos países o ensino de contraponto é iniciado simultaneamente com o de harmonia, o qual ele pretende realizar neste livro, citando apenas que o aluno deverá ter um conhecimento básico mínimo de harmonia. É enfatizada a importância do estudo de contraponto para a composição de linhas melódicas. Os exemplos são na sua maioria de autoria própria e a intenção foi de reconciliar o espírito do contraponto antigo com o sentido da tonalidade moderna.

*Cherubini, L. A Treatise on Counterpoint & Fugue. New York : Kalmus, (sem data).*

Este volume inicia com dados biográficos de Cherubini. No seu tratado, o autor pressupõe que o aluno já tenha um conhecimento básico de harmonia. Recomenda que o aluno inicie seu

estudo de contraponto de acordo com o sistema tonal e não com o modal observado pelos compositores antigos. Desta forma o aluno poderá se familiarizar com a arte de escrever fugas - a base da composição.

*Davis, Ferdinand and Donald Lybbert. The Essentials of Counterpoint. Oklahoma : University of Oklahoma Press, 1969.*

Os autores pressupõem que o aluno já tenha conhecimentos básicos de harmonia, mas afirmam que o livro foi escrito para aquele que não possui conhecimento de contraponto. Exemplos musicais de outros compositores não foram incluídos por acharem os autores que cada professor deverá produzir seus próprios e inúmeros exemplos. Trata-se apenas de contraponto tonal em espécies; a escrita a três e quatro vozes é enfatizada.

*Doubleday, Ellen. Counterpoint (French School). Boston : Branden Prss, 1967.*

Este tratado acompanha o livro *A Manual of Chords* pelo mesmo autor. Tendo um conhecimento básico de harmonia, o aluno poderá estudar contraponto da escola francesa onde começa-se com o *cantus firmus* e acrescenta-se outra voz. O autor explica que a escola alemã inicia diretamente com quatro vozes e discorda por acreditar que é muito difícil para o aluno manipular quatro vozes simultâneas sem experiência prévia, e também por achar que isto geralmente gera um pensamento vertical ao invés de horizontal. O estudo de contraponto acadêmico apresentado neste livro utiliza Bach como seu modelo.

*Gauldin, Robert. A Pratical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint. New Jersey : Prentice-Hall, Inc., 1985.*

O autor cita dois objetivos principais: a aquisição de habilidades de composição de contraponto e a situação dos idiomas polifônicos sacros do século XVI. Sua apresentação é basicamente prática por natureza. Não pretende estudar um único sistema analítico, nem focalizar a evolução histórica ou a comparação de várias escolas ou compositores. O livro se destina a alunos mais adiantados do curso de graduação, assim como a alunos de pós-graduação. Não requer conhecimento prévio de contraponto, mas admite ser necessário estar familiarizado com a terminologia polifônica barroca. O autor não utiliza o sistema das espécies por achar que este método requer muito tempo para ser apresentado e assimilado, chegando-se em geral a aprender o contraponto modal de até três vozes, quando na verdade, a norma geral era o uso de quatro a cinco vozes. No entanto, o autor inclui três anexos (sobre contraponto em espécies, a Missa e aspectos históricos dos compositores deste período), assim como uma bibliografia comentada.

Goetschius, Percy. Counterpoint Applied in the Invention, Fugue, Canon and other Polyphonic Forms. Westport : Greenwood Press, 1902.

Este livro é a sequência de seu livro *Homophonic Forms*, seguindo a mesma estrutura. O autor recomenda os conhecimentos de harmonia adquiridos no *Material Used In Musical Composition* de sua autoria (ou outro tratado semelhante), assim como os conhecimentos do livro acima mencionado para que o aluno inicie seu estudo de contraponto. No entanto, o autor inicia traçando um resumo do *Material* e acredita que a melhor forma do aluno adquirir conhecimentos de contraponto é através da aplicação prática destas técnicas às formas polifônicas.

\_\_\_\_\_. Exercises in Elementary Counterpoint. New York : G. Schirmer, Inc., 1910.

O autor admite que neste livro cobrirá muito mais do que o implícito pelo título, por acreditar que o livro represente um curso de harmonia tanto quanto de contraponto, uma vez que afirma ser impossível separar as duas disciplinas. Não é necessário um conhecimento extensivo de harmonia para a utilização deste livro.

Jeppesen, Knud. Counterpoint/The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. Translated by Glen Haydon. New Jersey : Prentice Hall, 1939.

Na introdução, o tradutor explica que além de tratar do estilo vocal polifônico do século XVI, o livro também apresenta um equilíbrio entre os problemas teóricos e os práticos, e entre a metodologia histórica e a sistemática. Apesar de o autor basear-se nas regras sistematizadas por Fux, ele apresenta uma certa liberdade através de uma aderência ao estilo da época como referência. O autor afirma que baseou seu trabalho nas obras de Palestrina, e não somente nas regras sistematizadas por Fux. Primeiro surge a música, depois surgem as regras.<sup>2</sup> O estudo de contraponto pode ser baseado nas obras de Palestrina ou de J. S. Bach, dependendo do ponto de partida, pois o autor afirma que na música de Palestrina os acordes são resultantes das linhas melódicas; a música de Bach surge através de um *background* harmônico ideal e se desenvolve com uma independência enfática.

Kennan, K. Counterpoint Based on Eighteenth-Century Practice. New Jersey : Prentice-Hall, 1972.

O autor afirma que o objetivo principal do estudo de contraponto é despertar ou criar no aluno um reconhecimento do elemento contrapontístico que está presente em quase toda a mú-

2. De acordo com Leo Kraft, em seu livro *Gradus*. Jeppesen aponta vários aspectos estilísticos onde Fux havia se enganado com relação à obra e estilo de Palestrina.

sica. Apesar de ser possível obter este resultado apenas através da análise, sua experiência demonstra que uma capacidade mais aguçada é atingida quando o aluno produz seus próprios exercícios. O livro divide-se em duas partes: análise baseada na familiarização oral e visual com a música contrapontística do século XVII e XVIII, e a própria escrita de exercícios envolvendo técnicas características deste período. O autor comenta que apesar de basear seu livro na prática do contraponto tonal, isto não quer dizer que o estudo de contraponto modal não seja tão importante quanto aquele. Apenas acredita ele, é mais fácil ensinar o contraponto tonal primeiro, uma vez que o aluno está familiarizado com este repertório.

\_\_\_\_\_. *Counterpoint Workbook. 3rd. edition. New Jersey : Prentice-Hall, 1987.*

Este livro de exercícios foi escrito para acompanhar o livro chamado *Countrerpoint* do mesmo autor (edição 1987), baseando-se na prática da música do século XVIII.

*Kitson, C. H. Countrapuntal Harmony for Beginners. Westport : Greenwood Press, 1978.*

O autor inicia dizendo que muitos acreditam que o estudo de contraponto deve anteceder o de harmonia devido ao seu desenvolvimento histórico e porque muitos alunos ainda não possuem ferramentas básicas suficientes para a escrita musical com interesse melódico. Depois comenta que é de pensamento contrário a estas opiniões, pois acredita que o aluno sem conhecimento básico de progressões harmônicas terá grande dificuldade em aprender contraponto. Continua afirmando que o estudo de contraponto requer uma sólida estrutura harmônica e enfatiza este estudo como necessário. O livro não abrange contraponto modal, apenas tonal.

*Kraft, Leo. Gradus, An Integrated Approach to Harmony, Counterpoint, and Analysis, Book I. New York : W.W. Norton & Company, 1976.*

A preocupação do autor é mostrar como os sons são combinados de forma coerente na música como um todo, formando uma obra. Aponta que a maioria dos pedagogos musicais estabelece cursos distintos para cada aspecto da música (harmonia, contraponto, análise, etc.), mas a música propriamente dita envolve todos estes aspectos. Por isso, escreveu este livro abordando todos os aspectos de forma unificada na tentativa de auxiliar o estudante de música por inteiro. São poucas as regras citadas; cada ponto é exemplificado com trechos de obras musicais e seguem discussões sobre aspectos históricos e estilísticos. O contraponto apresentado neste livro é tonal.

*Krenek, Ernst. Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century. London : Boosey & Hawkes, Inc., 1959.*

O propósito deste manual resumido é justamente dirigido a professores e alunos que não dispõem de muito tempo para o estudo de contraponto modal. O estilo ensinado é semelhante ao de Palestrina, com especial atenção ao desenvolvimento de uma melodia livremente articulada. O autor não utiliza o ensino das cinco espécies, uma vez que considera que seu uso impede a aquisição de tal melodia. O método adotado foi testado durante um período de sete anos, podendo ser ensinado em um semestre subdividido em três partes.

\_\_\_\_\_. *Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique. New York : G. Shirmer, Inc., 1940.*

De acordo com o autor, a tonalidade provém de uma concepção basicamente harmônica da música. Os aspectos essenciais da tonalidade, tais como tom, a função tônica-dominante e a cadência tonal, são fenômenos harmônicos. Como a atonalidade depende das relações entre os motivos para sua organização, o fenômeno melódico torna-se extremamente importante. Portanto, o novo idioma baseia-se numa concepção essencialmente polifônica da música, comparável ao ângulo em que se percebia a música da Idade Média, antes do desenvolvimento da tonalidade. Portanto, a abordagem da técnica dodecafônica e da atonalidade através do contraponto torna-se coerente.

\_\_\_\_\_. *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteen Century. London : Boosey and Hawkes Inc., 1958.*

O objetivo deste pequeno livro é de apresentar de forma concentrada dados sobre contraponto tonal para aqueles alunos que não dispõem de muito tempo para este estudo. Devido a esta forma resumida, o livro não apresenta exemplos de Bach, mas os exemplos utilizados demonstram certos aspectos de forma sucinta. Trata-se de contraponto a duas e três após uma breve explicação sobre ritmo, métrica e melodia.

*Lytle, Victor Vaughn. The Theory and Practice of Strict Counterpoint. Philadelphia : Oliver Ditson Company, 1940.*

O autor não aborda contraponto modal por acreditar que o aluno precisa primeiro trabalhar com material mais familiar. No entanto, utiliza as cinco espécies e suas combinações a duas, três e quatro vozes na apresentação do contraponto tonal.

*Mann, Alfred, trad. & ed. The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum. New York : W.W. Norton, 1971.*

Fux comenta que o estudo de contraponto pode ser comparado ao estudo de perspectiva. Ambos refletem o crescimento do pensamento tridimensional. Ele baseou seus ensinamentos na música de Palestrina e definiu cinco tipos ou espécies para realizar exercícios de contraponto, do mais simples ao mais complexo, de forma sistemática e didática. Este livro foi escrito na forma de diálogo entre o professor (Aloysius, referindo-se a Palestrina) e seu aluno (Josephus).

*Mason, Neale B. Essentials of Eighteenth-Century Counterpoint/A Practical Stylistic Approach. Iowa : WM. C. Brown Company Publishers, 1968.*

O autor afirma que muitas escolas estão eliminando o estudo de contraponto, diminuindo sua carga horária, ou transformando esta disciplina em opcional. No entanto, o autor acredita que o treinamento básico de um músico profissional deve ser o mais completo possível e para tal, acredita que o estudo de contraponto seja fundamental. Como a prática de contraponto ou o uso de técnicas contrapontísticas estão contidos em grande parte de nossa herança musical e continuam presentes na música do século XX, o domínio prático-intelectual desta técnica deve fazer parte integrante do desenvolvimento musical do profissional. O autor baseia seu estudo nas obras de Bach e recomenda a sua análise, indicando exemplos específicos.

*McHose, Allen Irvine. The Contrapuntal Harmonic Technique of the 18th Century. New York : Apleton-Century-Crofts, Inc., 1947.*

A técnica contrapontística e harmônica do século XVIII é analisada através do estudo da música deste período sintetizando as duas técnicas correlacionadas mostrando que uma é parte integrante da outra. O livro baseia-se no estilo de J. S. Bach por acreditar ser este o maior exemplo da síntese da escrita linear e harmônica. O autor também enfatiza que uma vez que a música é uma arte auditivamente percebida, sua análise deve ser coordenada com o desenvolvimento da técnica auditiva. O manual de ditado e teclado que acompanha o texto desenvolve esta técnica.

*Merriman, Margarita. A New Look at 16th-Century Counterpoint. Washington, D.C. : University Press of America, Inc., 1982.*

O autor inicia o livro dizendo que o fato de estarmos numa era onde o compositor tem plena liberdade de criar suas próprias regras ou escolher entre uma variedade de estilos pode muitas vezes intimidar o aluno aprendiz. Comenta que o estudo de contraponto sacro da renas-

cença, como disciplina, é uma contrapartida benéfica para a liberdade do século XX. Como arte linear, enfatiza a interação das melodias entre si, minimizando a função cordal, tornando-o mais próximo da prática do século XX do que o contraponto baseado em acordes do período barroco. A composição não provém apenas da inspiração. Agrupar notas em vozes e transformá-las numa composição é uma arte, e como tal precisa ser praticada assiduamente para aperfeiçoá-la. O autor afirma que o estudo de contraponto vocal do século XVI é um estilo onde cada nota tem uma razão de ser, portanto o aluno bem sucedido nesta técnica saberá resolver problemas de forma eficaz. O estilo de Palestrina é reconhecido pela sua consistência enquanto o estilo dos madrigalistas o é pela sua audácia. O autor não pretende, com este livro, expandir os resultados encontrados por Jeppesen, Morris, Soderlund e outros, mas sim apresentá-los de outra forma. O uso das espécies foi abandonado por "pedante" e "não-musical". O aluno aprende a colocar texto quase simultaneamente com a própria composição de seus exercícios.

*Merrit, Arthur Tillman. Sixteenth-Century Polyphony. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1939.*

O propósito deste livro é basear o estudo de contraponto na própria música vocal do século XVI e não apenas nas regras das cinco espécies, um procedimento "não-musical". Serve como introdução ao estudo de contraponto. O autor explica que não escolheu a música de Bach como base por achar que na música vocal do século XVI as linhas melódicas governam a progressão harmônica. Na música de Bach, o autor cita que as linhas melódicas são geradas pela harmonia.

*Middleton, Robert E. Harmony in Modern Counterpoint. Boston : Allyn and Bacon, Inc., 1967.*

O autor comenta que assim como o estudo de contraponto tradicional pressupõe um conhecimento básico de harmonia, o estudo de contraponto moderno também pressupõe uma estrutura harmônica, só que de outro tipo. Este livro sugere princípios que criam esta estrutura utilizando exercícios de contraponto como meio de intensificar sua complexidade lenta e gradativamente. Os recursos tonais foram sistematicamente expandidos, começando com materiais diatônicos e terminando com cromatismo complexo. Os princípios abordados permitem uma variedade de estilos, assim como uma opção pessoal. O autor também chega a algumas conclusões sobre a prática harmônica durante a primeira metade deste século - um período preocupado com a expansão dos recursos de tonalidade, ou seja, em evitar as implicações tonais. O autor explica que o conceito de atonalismo não poderia existir sem o de tonalismo. A ênfase do livro é a tonalidade, a qual deve ser definida antes de ser evitada.

Miller, Horace Alden. *Modal Trends in Modern Music*. Los Angeles : Van-Del Offset Press, 1941.

A intenção do autor neste livro é auxiliar aqueles interessados na música modal e que desejam adquirir maior conhecimento da música deste estilo do ponto de vista melódico, e harmônico. Visa também apontar algumas tendências na música moderna. O autor inicia com o aspecto harmônico, mostrando as tríades para cada modo e a harmonia que governa a melodia em cada um. Não pretende ser uma autoridade sobre a escrita modal da igreja católica ou anglicana, uma vez que as restrições aplicadas aos modos eclesiásticos não precisam ser aplicadas à música secular do mesmo período. Uma certa expansão harmônica, se possível, deve ser vista como um objetivo a ser atingido, se os modos cumprirem sua missão harmônica tal como as escalas maiores e menores de hoje cumpriram.

Morris, R. O. *Introduction to Counterpoint*. New York : Oxford University Press, 1944.

Na opinião do autor o estudo de contraponto não deve começar com o contraponto modal, mas sim tonal, uma vez que o aluno em geral não está familiarizado com o sistema modal. A música de Bach e Handel e de Haydn a Brahms já faz parte do repertório auditivo do aluno. Portanto, o autor optou pelo contraponto aplicado ao sistema tonal utilizando as espécies para tal. Reconhece o autor que este não é o único método de aprender contraponto, mas os resultados tem sido positivos na sua experiência como professor. É necessário, portanto, um conhecimento básico de harmonia e modulação, sem o qual não acredita ser possível aprender contraponto tonal, uma vez que o considera essencialmente um processo de "decoreção harmônica".

Norden, Hugo. *Fundamental Counterpoint*. Boston : Crescendo Publishing Co., 1969.

O autor explica que o objetivo deste pequeno livro é fornecer uma base para o principiante em contraponto, utilizando as cinco espécies, uma vez que estas formam uma base sistemática livre de qualquer característica estilística. Desta maneira, o aluno adquire competência na manipulação do contraponto e desenvolve uma norma técnica através da qual poderá criar seu próprio estilo. A primeira parte do livro lida com contraponto a duas vozes, depois a três vozes e, em outro capítulo, quatro ou mais vozes. O autor inicia o texto com uma explicação sobre a diferença entre contraponto e harmonia.

Owen, Harold. *Modal and Tonal Counterpoint from Josquin to Stravinsky*. New York : Schirmer Books, 1992.

Owen confessa que hoje o estudo de contraponto é dividido apenas em duas modalidades seguindo o estilo de Palestrina ou de Bach. Com isto, o aluno não tem acesso a um estudo integral do desenvolvimento do contraponto através da história, como visto, por exemplo, nas obras de Monteverdi, Schütz, Purcell, e Beethoven, Mendelssohn e Brahms. Por isto, o assunto é abordado desde o século XVI até a primeira metade do século XX, sob o aspecto histórico e estilístico. No início de cada capítulo encontram-se exemplos completos e perguntas para debates. O livro serve como antologia, livro-texto e manual de exercícios. Sugere o estudo de princípios básicos de teoria antes de iniciar a leitura.

Piston, Walter. *Counterpoint*. New York : W.W. Norton & Co., 1947.

O autor optou por escrever sobre o contraponto tonal, uma vez que já existem livros muito bem conceituados sobre contraponto modal (entre os autores, cita Jeppesen, Merrit e Morris). Argumenta que o estilo de Palestrina representa um tipo de polifonia vocal com restrições e limites bem definidos. A presença de texto significa a introdução de um elemento extra-musical e a preocupação harmônica é restrita, se comparada com a música após este período. Portanto, o autor acredita que a música desta época não contém os princípios aplicados na literatura musical mais próxima ao século atual. O autor recomenda um ano de estudo de harmonia antes de iniciar a leitura.

Richarson, A. Madeley. *Fundamental Counterpoint*. New York : American Book Company, 1936.

O editor confirma a importância do estudo de contraponto mesmo que a linguagem do século XX seja diferente. Não existe nenhum meio conhecido que equivale ao estudo de contraponto no treinamento da habilidade de compôr o que se ouve interiormente, e ouvir internamente o que se compõe. O autor afirma que este livro pretende esclarecer a confusão quanto ao objetivo real do estudo de contraponto, reconhecendo os inúmeros livros existentes sobre o assunto. O contraponto fundamental trata somente das tríades diatônicas e suas inversões, ou seja, contraponto tonal. Também são tratados a importância da escrita a duas, três e até quatro vozes, o aspecto harmônico do acorde como consequência linear, e outros aspectos técnicos. Exemplos de compositores clássicos, românticos e contemporâneos são citados.

Roberts, Stella and Irwin Fischer. *A Handbook of Modal Counterpoint*. New York : The Free Press, 1967.

Os autores deste livro abordam os fundamentos técnicos do estilo do século XVI de forma explícita para o aluno que se depara com este assunto pela primeira vez. Foi adotado o uso do *cantus firmus* e das cinco espécies, uma vez que o *cantus firmus* ainda era a base do método de aprendizagem da época, formando não só seu pensamento como sua técnica. O uso das cinco espécies foi adotado por ser um meio sensato de atacar um problema rítmico de cada vez. Os autores afirmam que o uso das espécies estabelece a relação entre consonâncias, dissonâncias, o acento e a base harmônica da própria técnica. Ao aperfeiçoar este sistema, é possível descartá-lo e dar início à composição livre. Recomendam o estudo de no mínimo um ano de harmonia como pré-requisito.

Rothgeb, John. "Strict Counterpoint and Tonal Theory", *Journal of Music Theory*, vol. 19/ 2. Fall, 1975, p. 260-285.

O autor defende o estudo de contraponto de espécies como base de toda a música tonal devido à sua organização gradativa e crescente dificuldade. Comenta sobre harmonia e condução de vozes apresentando exemplos musicais.

\_\_\_\_\_. "Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum." *Music Theory Spectrum - The Journal of the Society for Music Theory*. Vol. 3, 1981, p. 142-149.

O autor inicia o artigo relatando o aspecto contrapontístico como um dos três elementos básicos na análise Schenkeriana. Fundamenta o ensino de contraponto, harmonia e baixo contínuo como pré-requisitos à análise no estilo de Schenker.

Salzer, Felix and Carl Schachter. *Counterpoint in Composition*. New York : McGraw-Hill Book Company, 1969.

De acordo com os autores, este livro foi escrito com a intenção de preencher a lacuna entre a teoria e a prática, dificuldade encontrada durante muitos anos de ensino acadêmico. Portanto, sugerem o uso de um programa teórico-compreensivo que inclui harmonia, contraponto e análise. Tratam o contraponto não somente como uma disciplina autônoma, mas também em relação a outros aspectos do desenho musical. Sugerem o uso deste livro a partir do segundo ano de graduação quando o aluno já terá conhecimentos básicos de teoria. Os primeiros cinco capítulos lidam com as cinco espécies a duas e três vozes. Seguem dois capítulos que mostram a conexão entre procedimentos contrapontísticos básicos e a música em si. Há um capítulo sobre corais

para demonstrar o uso de condução de vozes, seguido por imitação e combinação de espécies. O livro encerra com um capítulo analítico incluindo fundamentos históricos sobre a técnica contrapontística.

*Schenker, Heinrich. Counterpoint, 1910. Book I: Cantus Firmus and Two-Voice Counterpoint. Translated by John Rothgeb and Jurgen Thyn. New York : Schirmer Books, 1987.*

Este primeiro de dois volumes desta obra, escrito entre suas obras *Harmonielehre* e *Der freie Satz*, oferece um tratamento sistemático aos princípios de condução de vozes utilizando as cinco espécies originárias de Fux, assim como diversas novas combinações das espécies exploradas pela primeira vez. Suas regras e restrições, não muito diferentes das citadas por Fux, são derivadas das observações sistemáticas diretas dos efeitos que acompanham cada possível combinação de tons, tanto simultânea como sucessivamente. O objetivo de Schenker não foi o de fornecer um livro texto comum para a escrita contrapontística em algum estilo histórico específico, mas sim o de treinar e educar o ouvido musical. Contraponto seria um dos meios para alcançar este fim. Para tanto, afirma que o estudo de contraponto precisa, na sua primeira instância, estar completamente separado da composição para que possa ser desenvolvido plenamente.

*Schoenberg, Arnold. Preliminary Exercises in Counterpoint by Arnold Schoenberg. (Leonard Stein, ed.) London : Faber & Faber Limited, 1963.*

Este livro é resultado da disciplina de contraponto lecionada por Arnold Schoenberg na University of California desde 1936. Apesar de apresentar o ensino de contraponto baseado em Fux, Schoenberg vai muito além, fornecendo um número muito maior de problemas e situações do que nos textos tradicionais apresentados por Fux. No final de cada sessão, Schoenberg apresenta várias discussões e críticas, e nos exercícios mostra todas as possibilidades existentes para cada problema, todos utilizando os modos maior ou menor. O final do livro foi completado pelo editor após a morte de Schoenberg.

*Silva, José Paulo da. Curso de Contraponto. Rio de Janeiro : Instituto Nacional de Música, 1933.*

O autor define harmonia como sendo o ajustamento de acordes numa melodia, e contraponto como o estudo das melodias simultâneas. Afirma que a harmonia independe do contraponto; este apura-lhe o movimento melódico, esmera-lhe a forma. Mas, não há como conseguir-se bom contraponto sem boa harmonia. Recomenda que o aluno tente conhecimentos básicos de harmonia, principalmente em relação ao encadeamento de acordes.

Smith, Charlotte. *A Manual of Sixteenth-Century Contrapuntal Style*. Cranbury, NJ : Associated University Presses, Inc., 1989.

O propósito deste livro é desenvolver uma compreensão dos princípios de contraponto do século XVI, assim como adquirir técnicas próprias do estilo deste período através da prática vocal e aspectos históricos. O autor não segue o contraponto de espécies por achá-lo muito rígido, mas mantém seu princípio de iniciar com o simples e desenvolver gradativamente até o mais difícil. Vários exemplos são incluídos de Palestrina, Lasso, Victoria, entre outros.

Soderlund, G. *Direct Approach to Counterpoint in 16th Century Style*. New York : Appleton-Century-Crofts.

Com base nas obras de Palestrina, este livro aborda a técnica pedagógica do estilo contrapontístico do século XVI. O autor confirma que o ensino de contraponto (incluindo as cinco espécies) tem sido confinado ao sistema chamado contraponto acadêmico, primeiramente organizado por Fux no seu *Gradus ad Parnassum* (1725). No entanto, o autor discorda da suposição de Fux de que seu sistema era baseado nas práticas contrapontísticas de Palestrina com a adoção do *cantus firmus* em notas de valores rítmicos iguais (já obsoleto no século XVI). A exclusão dos modos eclesiásticos assim como a variedade rítmica da condução de vozes na polifonia vocal pintam um quadro bastante artificial e estilisticamente errôneo da prática de contraponto naquele século. Por este motivo, o autor escolheu obras sacras da segunda metade do século XVI, nas quais o tratamento da dissonância desempenha um papel fundamental. O maior expoente deste tratamento encontra-se em Palestrina. Seu outro livro, *Examples of Gregorian Chant and Works by Orlandus Lassus, Giovanni Pierluigi Palestrina and Marc Antonio Ingegneri*, deve ser usado em conjunto com este. Após uma introdução sobre a linha melódica, o autor explica o uso de contraponto a duas, três e mais vozes, sempre com exemplos de contraponto livre, sem *cantus firmus*.

Tenney, James. *A History of "Consonance" and "Dissonance"*. New York : Excelsior Music Publishing Company, 1988.

Este livro explica as diversas definições destas duas palavras de acordo com a evolução histórica da música desde Pitágoras e Aristoxenus até Rameau e Halmholtz. O autor cita cinco conceitos diferentes de consonância e dissonância e diz que cada conceito está relacionado com a prática musical por um longo período enquanto a forma prevalece. Afirma que todos os conceitos permanecem até hoje de uma forma ou de outra.

Thaker, Markand. Counterpoint - Fundamentals of Music Making. New Haven : Yale University Press, 1990.

Este livro, escrito por um regente, pretende ser um manual contrapontístico para executantes considerando-se dois aspectos fundamentais. Primeiro, reconhecendo a diferença essencial entre o som tocado e o som escrito, e também mostrando a essência dos elementos musicais. Uma compreensão consciente do que é necessário para a boa execução de uma linha melódica requer uma compreensão consciente da essência desta linha. Este livro não pretende ensinar regras, mas sim permitir que o aluno experimente princípios musicais conscientemente.

Tragtenberg, Livio. Contraponto - Uma Arte de Compor. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

O autor indica que "o propósito deste livro é transmitir da forma mais direta e prática a técnica do contraponto baseado na tonalidade, abordando a prática vocal clássica e sua aplicação instrumental livre." Destina-se ao compositor, arranjador e instrumentista. O autor diz que "a exposição vocal baseada no contraponto vocal clássico facilita o primeiro contato com as regras, normas e situações de contraponto tonal. Já a exposição instrumental estabelece pontes e conexões com a prática da composição propriamente dita."

Westergaard, Peter. An Introduction to Tonal Theory. New York : W.W. Norton & Company, Inc., 1975.

O autor baseou seu livro nos ensinamentos de Schenker, Fux e Bernhardt. Dos nove capítulos, três (no. 4-6) são sobre contraponto - aquele desenvolvido por Fux, mas através dos meios abordados por Schenker em seu *Kontrapunkt*. O objetivo de Fux era ensinar o aluno a escrever como Palestrina. O de Schenker, e do autor deste livro, é ensinar esta habilidade para a compreensão dos modelos complexos e variados de condução de vozes na música dos séculos XVIII e XIX através de modelos mais simples encontrados no contraponto de espécies. Westergard adaptou as operações lineares desenvolvidas por Schenker em seu *Der freie Satz* às limitações rítmicas do contraponto de espécies. Também demonstrou como saltos dissonantes e saltos de/para uma dissonância podem ocorrer nas espécies através de situações semelhantes à maneira como demonstra Bernhardt, o qual afirma que a condução de vozes do século XVII era baseada na prática do século anterior.

Zarlino, Gioseffe. The Art of Counterpoint. Part Three of *Le Institutioni Harmoniche*, 1558. Translated by Guy A. Marco and Claude Palisca. New York : W.W. Norton & Company, Inc., 1968.

Um dos tradutores deste compêndio inicia dizendo que o estudo de contraponto hoje continua sendo um dos pilares na construção do músico e do compositor como na época de Zarlino. Zarlino foi o mais lúcido e perspicaz expoente do século XVI, e sua obra monumental (*Le Institutioni Harmoniche*) merece ser lida na sua íntegra. A primeira seção deste compêndio, sobre contraponto, está enraizada na prática da geração que antecede Zarlino. O autor comenta sobre os elementos que compõem o contraponto: consonâncias e dissonâncias, condução de vozes, e outros aspectos básicos. Também aborda a composição a duas, três e quatro vozes, contraponto duplo e valores rítmicos.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRIAN, Jack. Pedagogically speaking: on studying species counterpoint before studying harmony, *ITheory Only*, v. 8, n. 2, p. 15-19, aug. 1984.
- ALDWELL, E. ; SHACHTER, S. *Harmony and voice leading*. New York : Harcourt Brace Jovanovick, 1978. 2 v.
- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*, .2. ed. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.
- BAIRSTOW, Edward C. *Counterpoint and harmony*. London : Macmillan, 1949.
- BAUER, John. *Music theory through literature*. New Jersey : Prentice Hall, Inc., 1985.
- BASSETT, L. *Manual of sixteenth-century counterpoint*. New York : Appleton-Century-Crofts, 1967. v. 1.
- BEACH, David, ed. *Aspects of schenkerian theory*. New Haven : Yale University Press, 1983.
- BENJAMIN, T. *Counterpoint in the style of J. S. Bach*. New York : Schirmer Books, 1986.
- \_\_\_\_\_. *The craft of modal counterpoint*. New York : Schirmer Books, 1979.
- BOYDEN, David D. *A manual of counterpoint based on sixteenth-century practice*. New York : Carl Fischer, 1953.
- BRIDGE, J. Frederick. *Counterpoint*. Boston : Oliver Ditson Company, 1878.
- CHERUBINI, L. *A treatise on counterpoint & fugue*. New York : Kalmus, [19\_\_?]
- CROKER, Richard L. Discant, counterpoint, and harmony, *Journal of the American*

- Musicological Society*, v. 15, n. 1, p. 1-21, spring 1962.
- DAVIS, Ferdinand; LYBBERT, Donald. *The essentials of counterpoint*. Oklahoma : University of Oklahoma Press, 1969.
- DOUBLEDAY, Ellen. *Counterpoint (French School)*. Boston : Branden Press, 1967.
- GAULDIN, Robert. *A pratical approach to sixteenth-century counterpoint*. New Jersey : Prentice-Hall, 1985.
- GOETSCHUIS, Percy. *Counterpoint applied in the invention, fugue, canon and other polyphonic forms*. Westport : Greenwood Press, 1902.
- \_\_\_\_\_. *Exercises in elementary counterpoint*. New York : G. Schirmer, 1910.
- GLEASON, Harold. *Music literature outlines, series 1: Music in the middle ages and renaissance*. New York : Levis Music Stores, 1954.
- GROUT, Donald Jay. *A history of western music*, 3. ed. New York : W.W. Norton & Company, 1980.
- HAYDON, Glen. Music research and modal counterpoint, *Yearbook of the Music Educators National Conference*, 27th year, 1934, p.217-222.
- HOPPIN, Richard H. *Medieval music*. New York : W.W. Norton & Company, 1978.
- JEPPESEN, Knud. *Counterpoint/the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. Translated by Glen Haydon. New Jersey : Prentice-Hall, 1939.
- \_\_\_\_\_. *The style of Palestrina and the dissonance*. London : Oxford University Press, 1946.
- KENNAN, K. *Counterpoint based on eighteenth-century practice*. New Jersey : Prentice-Hall, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Counterpoint workbook*. 3. ed. New Jersey : Prentice-Hall, 1987.
- KITSON, C. H. *Contrapuntal harmony for begginers*. Westport : Greenwood Press, 1978.
- KOSTKA, S.; PAYNE, D. *Tonal harmony*. New York : Alfred A. Knopf, 1989.
- KRAFT, Leo. *Gradus, An integrated approach to harmony, counterpoint, and analysis, book I*. New York : W.W. Norton & Company, 1976.
- KRENEK, Ernst. *Modal counterpoint in the style of the sixteenth-century*. London : Boosey & Hawkes, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Studies in counterpoint based on the twelve-tone technique*. New York : G. Schirmer, 1940.
- \_\_\_\_\_. *Tonal counterpoint in the style of the eighteenth-century*. London : Boosey and Hawkes 1958.

- LYTLE, Victor Vaughn. *The theory and practice of strict counterpoint*. Philadelphia : Oliver Ditson Company, 1940.
- MANN, Alfred, trans. & ed. *The study of counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. New York : W.W. Norton, 1971.
- McHOSE, Allen Irvine. *The contrapuntal harmonic technique of the 18th century*. New York : Appleton-Century-Crofts, 1947.
- MERRIMAN, Margarita. *A new look at 16th-century counterpoint*. Washington, D.C. : University Press of America, Inc., 1982.
- MERRIT, Arthur Tillman. *Sixteenth-century polyphony*. Cambridge : Harvard University Press, 1939.
- MIDDLETON, Robert E. *harmony in modern counterpoint*. Boston : Allyn and Bacon, 1967.
- MILLER, Horace Alden. *modal trends in modern music*. Los Angeles : Van-Del Offset Press, 1941.
- MILLER, HHugh M. *History of music*. New York : Barnes & Noble Book, 1972.
- MORRIS, R. O. *Introduction to counterpoint*. New York : Oxford University Press, 1944.
- NORDEN, Hugo. *Fundamental counterpoint*. Boston : Crescendo Publishing, 1969.
- OWEN, Harold. *Modal and tonal counterpoint from Josquin to Stravinsky*. New York : Schirmer Books, 1992.
- PISTON, Walter. *Counterpoint*. New York : W.W. Norton & Co., 1947.
- RICHARDSON, A. Madeley. *Fundamental counterpoint*. New York : American Book Company, 1936.
- ROBERTS, Stella; FISCHER, Irwin. *A handbook of modal counterpoint*. New York : The Free Press, 1967.
- ROTHGEB, John. Strict counterpoint and tonal theory, *Journal of Music Theory*, v. 19, n. 2, p. 260-285, fall 1975.
- \_\_\_\_. Schenkerian Theory : Its implications for the undergraduate curriculum, *Music theory spectrum - the Journal of the Society for Music Theory*, v. 3, p. 142-149, 1981.
- SALZER, Felix and Carl Schachter. *counterpoint in composition*. New York : McGraw-Hill Book Company, 1969.
- SCHENKER, Heinrich. *counterpoint, 1910. book I : Cantus firmus and two-voice counterpoint*. Translated by John Rothgeb and Jurgen Thym. New York : Schirmer Books, 1987.

- SCHOENBERG, Arnold. *Preliminary exercises in counterpoint by Arnold Schoenberg*. (Leonard Stein, ed.) London : Faber & Faber, 1963.
- SHIRLAW, Matthew. *The theory of harmony*. London : Novello, 1955.
- SILVA, José Paulo da. *Curso de contraponto*. Rio de Janeiro : Instituto Nacional de Música, 1933.
- SMITH, Charlotte. *A manual of sixteenth-century contrapuntal style*. Cranbury : Associated University Presses, 1989.
- SODERLUND, G. *Direct approach to counterpoint in 16th century style*. New York : Appeton-Century-Crofts, [19\_\_?]
- TENNEY, James. *A history of "consonance" and "dissonance"*. New York : Excelsior Music Publishing Company, 1988.
- THAKAR, Markand. *Counterpoint: fundamentals of music making*. New Haven : Yale University Press, 1990.
- TRAGTENBERG, Livio. *Contraponto - uma arte de compor*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- ULRICH, Homer; PISK, Paul A. *A history of music and musical style*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1963.
- WESTERGAARD, Peter. *An introduction to tonal theory*. New York : W.W. Norton & Company, 1975.
- WESTRUP, Jack; HARRISON, F.L.I. *Collins encyclopedia of music*. London : William Collins Sons, 1976.
- WILSON, David Fenwick. *Music of the middle ages: style and structure*. New York : Schirmer Books, 1990.
- ZAMACOIS, Joaquin. *Tratado de armonía*, Barcelona : Editorial Labor, 1986-1989. 3 v.
- ZARLINO, Gioseffe. *The art of counterpoint. Part three of le institutioni harmoniche, 1558*. Translated by Guy A. Marco and Claude Palisca. New York : W.W. Norton & Company, 1968.