DOI 10.20504/opus2018b2401

Por um desemaranhamento do contraponto

Mauricio De Bonis
(Universidade Estadual Paulista - UNESP, Instituto de Artes, São Paulo)

Resumo: A diversidade das propostas e soluções pedagógicas agrupadas em torno do que se veio a denominar contraponto no ensino musical não elimina um risco comum a grande parte delas, sempre que a falta de clareza sobre um sistema de referência bem definido compromete sua efetividade. O repertório referencial declarado nem sempre é suficiente para sanar tal incongruência, uma vez que muitas das estratégias pedagógicas mais comuns se situam em diametral incompatibilidade com o pensamento musical da época evocada. Faz-se necessária uma revisão crítica dos tratados mais utilizados sob a luz da precisão da abordagem do sistema musical empregado – de cada especificidade referencial dentro dos universos modal e tonal. Da mesma forma, a proposta do ensino por espécies pede uma reavaliação crítica, assim como o exigem as soluções propostas nos tratados que não utilizam essa metodologia. Nesse ponto, reivindicamos uma proposta conceitual de Arnold Schoenberg para uma distinção entre o pensamento homofônico e o pensamento polifônico na música tonal, para expandi-la de modo a revelar apontamentos sobre a especificidade do pensamento melódico e contrapontístico na música modal. Pode-se, assim, embasar uma discussão crítica sobre quais seriam de fato as funções e a efetividade de uma proposta pedagógica dessa ordem na formação musical hoje.

Palavras-chave: Contraponto. Melodia. Polifonia. Estruturação musical.

Counterpoint Unravelled

Abstract: The diversity of pedagogical proposals and solutions grouped around what has come to be called counterpoint in music education does not eliminate a common issue shared by most: the lack of clarity of a well-defined reference system compromises its effectiveness. Defining a referential repertoire is not always sufficient to remedy this incongruity, since many of the most common pedagogical strategies are diametrically incompatible with the musical thought of an era. It is necessary to critically review the most commonly used treatises in light of their precision of the approach of the musical systems employed; of each referential specificity within the modal and tonal systems. Likewise, the teaching approach by species calls for a critical reappraisal, as do the treatises that do not employ this methodology. At this point we bring forth a concept proposed by Arnold Schoenberg to distinguish homophonic thinking and polyphonic thinking in tonal music as we expand it in order to reveal considerations on the specificity of melodic and contrapuntal thinking in modal music. It is thus possible to base a critical discussion on what would be the functions and effectiveness of a pedagogical proposal of this order in music training today.

Keywords: Counterpoint; melody; polyphony; musical structure.

DE BONIS, Mauricio. Por um desemaranhamento do contraponto. *Opus*, v. 24, n. 2, p. 1-21, maio/ago. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018b2401

Submetido em 07/04/2018, aprovado em 12/06/2018.

A inserção do contraponto como disciplina no currículo dos conservatórios europeus, estratégia que tem como uma de suas maiores influências o *Gradus ad Parnassum* escrito por Johann Joseph Fux no início do século XVIII, acabou por determinar sua presença nas estruturas curriculares dos cursos superiores de música no século XX, como se se tratasse de um conteúdo obrigatório para a formação de qualquer aspirante a intérprete, compositor, professor ou pesquisador. Não obstante, a bibliografia especializada e os conteúdos dessas disciplinas em cada caso diferem de forma tão acentuada que se torna claro que esse conteúdo, largamente considerado imprescindível para a formação do músico, não é consensual. Na maior parte dos casos, sua permanência nas estruturas curriculares diz respeito a uma oposição à disciplina harmonia, essa de constituição muito mais consensual e recente.

Partindo da oposição lógica entre os fundamentos da harmonia e do contraponto como eixos da formação musical, há uma frutífera dialética a ser explorada entre as dimensões "vertical" e "horizontal": entre a organização das alturas em superposições (gerando conjuntos com funcionalidades em potencial) ou em justaposições (no fluxo linear de informações no tempo). Essa dialética atesta a inseparabilidade dessas dimensões, essenciais para cada fenômeno sonoro na história da música erudita: de um lado a harmonia, que abarca em todas as combinações possíveis (sejam elas verticais, horizontais ou mais discretas) as superposições funcionais resultantes; de outro o contraponto, controle pontual das distâncias intervalares de um fluxo de simultaneidades lineares que não é diretamente condicionado pelos critérios de controle vertical – a "noção de *responsabilidade*", segundo a expressão de Boulez, em um texto de abordagem acentuadamente tradicional sobre as potencialidades pedagógicas da disciplina (1995: 263).

Em livre analogia com as ideias de Wölfflin (2001), o conflito entre essas duas tendências é uma das forças a organizar as transformações e transições históricas em larga escala na história da música erudita, como fica evidenciado em uma comparação entre duas grandes "zonas" de linguagem: uma feudal, modal e contrapontística, a outra mercantil, tonal e harmônica. Nas sutis subdivisões e transições entre essas tendências universalizantes pode-se observar, por exemplo, a tendência harmônica nos últimos tempos da música modal renascentista, ou ainda uma eventual tendência contrapontística na primeira geração do barroco, na soleira da tonalidade – tendência que retornaria também eventualmente no século XIX –, após a conquista do espaço cromático das alturas como um campo harmônico capaz de organizar o discurso musical de forma autônoma em larga escala. Ressalte-se ainda como justamente esse momento de conquista da funcionalidade harmônica em larga escala, o século XVIII, situa um dos nomes mais marcantes em toda a história da composição contrapontística: Johann Sebastian Bach.

Considerando a falta de perspectiva temporal suficiente, a ausência da clareza crítica sobre a definição de um sistema de referência particular para cada etapa da história da música poderia ser esperada na obra teórica de Johann Joseph Fux, mas não deveria ser tolerada em seu anacronismo em compêndios de contraponto, como os publicados nos séculos XX e XXI. Fato é que, na falta de uma clareza de contextualização histórica da prática musical à qual os tratados se referem, coloca-se em seu lugar a premissa (não declarada) de que a pedagogia pode prescindir de uma exposição de seus fundamentos e objetivos, e que o aluno deveria seguir os exercícios técnicos recomendados sem a construção de uma capacidade crítica quanto aos próprios métodos que ele leva a cabo. Em perspectiva histórica, foi a falta dessa clareza crítica que fez com que o estudo do contraponto estrito se tornasse tradicionalmente uma teoria encerrada em si

mesma, um conjunto de princípios pretensamente universais de treinamento, assumidamente distanciados de sua aplicação prática no repertório. Já é extensa hoje a bibliografia, não apenas em tratados dedicados ao assunto como os de Křenek (1959), Benjamin (1979) e De la Motte (1981), que expõe de que forma o fundamento inicial do contraponto, seja como ferramenta de controle a serviço da invenção polifônica, seja em oposição lógica à dimensão harmônica como tendência histórica, é contradito e até evitado com a aplicação da metodologia de ensino "por espécies" (difundida por tratados como o de Fux) sem sua devida contextualização crítica.

Derivada, em um primeiro momento, dos primeiros esboços de teorias de classificação intervalar – em uma época de aperfeiçoamento de uma notação que desse conta da prática musical em curso na Idade Média –, e, em um segundo momento, da supremacia da dimensão vertical (acórdica) e funcional, perante a qual o controle da simultaneidade do fluxo linear de alturas é uma propriedade secundária e em certo sentido prescindível, a metodologia de ensino do contraponto por espécies afasta o estudante da compreensão do fundamento linear do material musical em momentos-chave da história da música, do estabelecimento da relação dialética entre as dimensões vertical e horizontal, da consciência da unidade essencial existente entre a busca de variedade na dimensão temporal e no espaço das alturas. Se em suas origens medievais e renascentistas essa metodologia pode ter servido como um enfrentamento da excessiva ornamentação, em uma prática que nascera e se desenvolvia em estreita ligação com a improvisação (GAGNEPAIN, 1996: 12), sua manutenção em um repertório essencialmente distinto a partir do século XVIII faz com que seu estudo reforce o pensamento harmônico propriamente dito (característico desse período), ao invés de complementá-lo com o vislumbre de outra ordem de organização do discurso.

Do palimpsesto à renovação das definições

Durante o século XX difundiram-se métodos voltados à substituição dessa metodologia por orientações para a composição polifônica que se colocaram como livres das restrições do contraponto por espécies. Em alguns desses métodos (comentados adiante), o afastamento da metodologia tradicional não foi acompanhado de uma reflexão crítica sobre sua origem. Da compreensão das limitações (especialmente de ordem rítmica e métrica) da metodologia tradicional, esses autores partiram para uma formulação de novas orientações e restrições para a criação melódica e polifônica. Mesmo quando há como fundamento para essas regras um lastro claro em uma prática histórica que as situasse em um contexto funcional, a pertinência pedagógica de um exercício de criação melódica e polifônica circunscrito a essas restrições não é suficientemente fundamentada ou mesmo justificada, pura e simplesmente.

É nesse sentido que tratados como, por exemplo, os de Hindemith (1939), Salzer e Schachter (1989), Schenker (1987) e mesmo os de Křenek (1958, 1959) oferecem um reforço – em muito agravado – do anacronismo presente (ainda de forma compreensível) nos tratados do século XVIII, propondo uma técnica sem lastro mais profundo em uma prática histórica muito mais variada; um exercício autorreferente que não contribui nem a uma compreensão histórica da linguagem musical, nem a uma formação crítica para a composição ou a interpretação. Por mais interessantes que possam vir a ser, pontualmente, os resultados dos exercícios propostos nesses métodos circunscrevem-se à restrição de uma orientação estética particular (no que fazem corpo

com a tradição inicial do ensino nos conservatórios), ao invés de se constituírem em trabalhos sobre os fundamentos da linguagem.

Nessa perspectiva, tem sido de fundamental importância para o estado da arte dessa disciplina a difusão em larga escala de métodos que, mesmo considerando o largo escopo da diversidade entre suas propostas e objetivos, se dedicam à pedagogia do contraponto partindo de uma clara contextualização histórica de suas premissas, do material musical e dos procedimentos composicionais evocados. Entre esses métodos, podemos situar, como alguns exemplos (entre muitos outros), os de Forner e Wilbrandt (1979), Jeppesen (1992) – mesmo que nesses dois exemplos, em contrapartida, empreenda-se ainda a metodologia do ensino por espécies –, Swindale (1962), Merritt (1949), Křenek (1959), Benjamin (1979), Trachier (1995) e De la Motte (1981).

A discussão apontada aqui está presente desde o início do século XX. Em seu *Sixteenth Century Polyphony*, Arthur Merritt aponta como os livros *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*, de Reginald Morris, e *The Style of Palestrina and the Dissonance*, de Knud Jeppesen (publicados respectivamente em 1922 e 1923; o segundo em tradução para o inglês em 1927), sem que se propusessem a uma aplicação pedagógica direta como manuais de contraponto, finalmente superaram a pura e simples "matemática das notas" que predominava na abordagem desse repertório e permitiram que se estudasse "contraponto como música" (MERRITT, 1949: ix). Reconhecendo a fundamental contribuição de Jeppesen, lamenta em seguida que ao publicar, poucos anos depois, um tratado dedicado à aplicação pedagógica de suas pesquisas, esse autor tenha mantido a pedagogia das cinco espécies. Merritt verifica na bibliografia o quanto, no contraponto por espécies, "cada texto varia as regras do jogo de acordo com o capricho de seu autor. A base dos exercícios é sempre harmônica"[1] (MERRITT, 1949: xii, tradução nossa). Enfatiza com clareza que, nesses tratados,

> […] nunca ocorre para o autor que a variedade rítmica é a própria alma da boa música contrapontística. Ainda por cima, os exercícios nesses livros nunca têm mais de que dezesseis compassos. Nenhum dos problemas de construção musical pode ser abordado em fragmentos tão curtos, e tudo que o aluno tem de fazer é o malabarismo das notas até chegar ao fim – trunfo nada fácil de realizar, é verdade, se ele obedece todas as regras, já que os obstáculos são tão grandes quanto o autor escolher fazê-los […]. É impossível relacionar o resultado a qualquer música de relevo que jamais tenha existido, e, tenhamos a esperança, a qualquer música que jamais existirá no futuro[2] (MERRITT, 1949: xii, tradução nossa).

[1] "[…] each text varies the rules of the game according to the caprice of its author. The basis of the exercises is always harmonic" (MERRITT, 1949: xii).

[2] "[…] it never occurs to the author that rhythmic variety is the very soul of good contrapuntal music. Moreover, the exercises in these books are never more than ten to sixteen measures long. No problems of musical construction are involved in such short bits, and all the student has to do is to juggle notes until he gets to the end – a feat not easy to perform, it is true, if he obeys all the rules, for the handicaps are as great as the author chooses to make them. […] It is impossible to relate the product to any great music that has ever existed, and, let us hope, to any that will ever exist in the future" (MERRITT, 1949: xii).

No livro de Morris, a crítica à bibliografia já se projetava para além do ensino por espécies, acusando a falta de lastro histórico nas regras propostas "em quase todos os tratados de contraponto", usando os de Rockstro e Prout como exemplos. Essa escolha resultaria em um produto "puramente acadêmico", "música que nunca houve em mar ou terra" (parafraseando Wordsworth[3]). Morris argumenta com clareza a que ponto o contraponto escolástico resulta apenas em um estudo de "harmonia elementar" (1975: 1-6).

Desde essa época a bibliografia se divide entre a utilização ou não da metodologia por espécies, havendo a possibilidade de um lastro histórico cada vez maior para um trabalho dessa ordem, seja pela maior facilidade no acesso a partituras renascentistas, seja pela multiplicação da bibliografia crítica sobre os processos de estruturação musical no século XVI. Um dos momentos seguintes que chama a atenção nessa discussão é o argumento de Owen Swindale em seu *Polyphonic Composition: An Introduction to the Art of Composing Vocal Counterpoint in the Sixteenth-Century Style* (1962).

> A preservação das "cinco espécies" como método de ensino merece, talvez, uma breve explicação. A pesquisa sobre a música dos séculos passados mostrou que o método de ensino do "contraponto estrito" em uso generalizado era baseado em uma incompreensão do estilo de Palestrina. Originando-se com Fux, cujo (em muitos aspectos excelente) *Gradus ad Parnassum* parece ter sido a causa original do problema, o erro rastejou de um teórico a outro. Para abrir o caminho, R. O. Morris e seus seguidores fizeram muitos bons trabalhos; mas eles deixaram de replantar a árvore. Parece mais claro agora que, para Morris, podemos ter o melhor de ambos os mundos – as espécies e o verdadeiro estilo do século XVI.
>
> Portanto eu preservo as espécies; elas amadureceram com a idade (a composição era certamente ensinada no século XVI por esse meio) e pode-se confiar nelas para produzir algum resultado desde o mais lerdo dos alunos[4] (1962: ii, tradução nossa).

Não acreditamos ser necessário se estender sobre o quanto a visão conservadora sobre a bibliografia, para Swindale, faz corpo com uma visão pedagógica integradora, que recusa ao aluno supostamente menos apto o papel de sujeito criador na construção do domínio da linguagem. Naturalmente, nessa abordagem a verificação da aptidão do aluno não se dá em termos musicais, mas na capacidade da memorização mecânica de objetos e procedimentos esvaziados de sentido –

[3] "The light that never was, on sea or land, / The consecration, and the poet's dream"; verso de *Elegiac Stanzas, Suggested by a Picture of Peele Castle, in a Storm, Painted by Sir George Beaumont* (WORDSWORTH, 1984: 326-328).

[4] "The retention of the 'Five Species' as a method of teaching deserves, perhaps, a word of explanation. Research into the music of previous centuries has shown that the method of teaching 'strict counterpoint' in general use was based on a misunderstanding of the style of Palestrina. Originating with Fux, whose (in many ways excellent) Gradus ad Parnassum seems to have been the original cause of the trouble, the error crept from one theorist to another. In clearing the undergrowth, R. O. Morris and his followers did much fine work; but they failed to replant the tree. It seems clearer now than it did to Morris, that we can have the best of both worlds – the species and the true sixteenth-century style.

So I retain the species; they are hallowed with age (composition was certainly taught in the sixteenth-century by this means) and they can be trusted to produce some results from the dullest of students" (SWINDALE, 1962: ii).

alguns situados fora de seu contexto original, outros criados para o exercício, sem que possam ser encontrados em repertório musical algum.

Se o livro de Merritt tem a vantagem de valorizar o aluno como sujeito criador ao deixar o mais aberta possível a definição clara de regras precisas, preferindo apontar os procedimentos mais comuns no repertório e aqueles de ocorrência mais rara, Thomas Benjamin (1979) propõe uma "tradução" do longo tratado de Merrit em uma sequência de exemplos do repertório. Com isso, facilita o acesso aos casos de maior e menor ocorrência no século XVI, ao mesmo tempo em que corre o risco de privilegiar sua escolha pessoal, e portanto de uma maior arbitrariedade na escolha de regras e sugestões de exercício. Esse risco é potencializado na extrema condensação de toda a história da polifonia ocidental em tratados como o de De la Motte (1981) e o de Forner e Wilbrandt (1979), substituindo a descoberta e a exploração do repertório pela sua própria abordagem pessoal e por necessárias simplificações e generalizações.

Trachier (1995) faz o caminho inverso, da recuperação e das atualizações da musicologia histórica para um longo levantamento de questões de notação e de história da teoria, combatendo o risco da arbitrariedade na criação de regras para o exercício, ao mesmo tempo em que dificulta sua tradução em um trabalho criativo pessoal pelo excesso de restrições na imitação precisa de cada traço do estilo da época. Já o pequeno tratado de Křenek (1959) segue o caminho oposto: tenta sintetizar ao máximo, em um mínimo de páginas e eliminando exemplos do repertório, as propostas de Merrit. Elimina o ensino por espécies, mas ainda chega a algumas orientações rítmicas e métricas restritivas sem lastro no repertório.

Estabelecida essa clareza de contextualização histórica em sua premissa, cabe sempre uma precisão conceitual sobre a função pretendida para esse conteúdo na formação musical, assim como na estratégia adotada de abordagem histórica do repertório polifônico, para que se possa empreender o aprofundamento da revisão crítica da bibliografia nesses casos em que se parte de uma referencialidade declarada a um repertório bem definido. A interdisciplinaridade com que essa área tem sido abordada no nível superior não deveria prescindir da clara definição de sua especificidade em relação a seus conteúdos correlatos, sejam quais forem os autores evocados como referência – dando condições para a abordagem crítica da bibliografia escolhida.

A escolha da abordagem do contraponto tonal, referenciado na obra de J. S. Bach, situa-se metodologicamente em oposição direta à estratégia da abordagem do contraponto modal na formação musical. Uma vez centrado sobre o repertório tonal, esse trabalho se colocaria como um laboratório de criação polifônica tendo como pré-requisito o estudo da harmonia. Há, de qualquer forma, uma forte tensão estrutural entre um fundamento harmônico propriamente dito e a adoção de procedimentos contrapontísticos em larga escala no discurso musical.

Há uma contradição acentuada, é mister ressaltar, entre as obras musicais de referência e a metodologia de ensino do contraponto através do sistema tonal em grande parte da bibliografia específica, como em Křenek, Schenker e Salzer, entre outros, já que se buscam padronizações contrapontísticas, ou seja, regras precisas para um rigoroso controle intervalar que emule uma prática histórica que não era calcada sobre tal precisão. Muitas das regras por eles promulgadas transparecem ou como um juízo estético dentro do repertório histórico, ou como uma escolha pedagógica de restrição ao exercício que talvez só tenha como lastro uma espécie de desafio lógico como estratégia. Paul Hindemith, que pretende seu *Prática da composição a duas vozes* como uma continuação de seu *Manual de composição* e como uma proposta de trabalho que prescinda,

inclusive, de conhecimento prévio de harmonia e contraponto por espécies, afirma que o aluno deve conhecer o efeito da força melódica de uma estrutura linear com o "menor acréscimo possível de elementos rítmicos e harmônicos", "quase isenta de toda expressão"[5] (HINDEMITH, 1939: 13, tradução nossa). Ele expressa, em seguida, sua proposta com tal clareza e em tal afinidade com boa parte da metodologia dos tratados de contraponto por espécies, que optamos por reproduzi-la aqui:

> O material com o qual trabalhamos é tão reduzido, os limites do domínio de sua aplicação tão estreitos, que os resultados não podem pretender valor artístico algum, nem muito menos ainda impressionar o ouvinte. Não são senão ensaios de laboratório, que não se apresentam na prática musical como melodias autônomas, dado que não é desejável nem possível subtrair constantemente de linhas melódicas a influência do ritmo e da harmonia, tal como aqui se faz. Não obstante, devemos considerar essas estruturas, aparentemente de tão magra importância, como o núcleo vital até das melodias mais complicadas [6] (HINDEMITH, 1939: 13, tradução nossa).

A questão perpassada aqui também é de natureza ideológica, como responsabilidade do educador sobre a formação da capacidade crítica do educando e, portanto, enquanto risco de se estabelecer tal conjunto abstrato de regras sem atenção às soluções individuais encontradas, e mais grave ainda, sem verificação plausível no repertório por parte do aluno, no estágio em que leva a cabo tal formação. A questão é melhor problematizada, pelo menos no tocante à relação entre o método e o repertório, por Schoenberg, sugerindo que o aluno deve ter a consciência das origens das regras propostas e de que tais regras poderão ser desconsideradas em um estágio ulterior:

> O ensino deve conduzir através da evolução. Se não se fizesse desse modo e os resultados finais fossem dados em forma de regras, sem fundamentação, a petrificação dos resultados do conhecimento, despojados de suas raízes, poderia conduzir a erros semelhantes aos que acabo de desmascarar. As formulações demasiado rígidas podem, além de estrangular a evolução, perturbar a visão do passado, tornando incompreensível muito daquilo que outrora foi vivo (SCHOENBERG, 2001: 74).

Schoenberg advogava por essa consciência clara em uma época ainda próxima de uma vivência cotidiana do repertório tonal. Um século mais tarde, podemos vislumbrar desafios lógicos

[5] " […] mit der geringstmöglichen Beigabe rhythmischer und harmonischer Elemente auftritt. […] zunächst fast jeden Ausdrucks baren Tonreihen" (HINDEMITH, 1939: 13).

[6] "Das Material, mit dem wir arbeiten, ist so spärlich, die Umrißlinien seines Anwendungsgebietes sind so eng gezogen, daß die Ergebnisse keinerlei Anspruch auf künstlerischen Wert oder gar auf tiefen Eindruck beim Hörer erheben können. Sie sind reine Laboratoriumsversuche, die in der praktischen Musik als selbständige Melodien nicht vorkomenn, da es weder wünschenwert noch ausführbar ist, melodische Linien ständig so weit wie hier dem Einflusse des Rhythmus und der Harmonie zu entziehen. Gleichwohl sind sie scheinbar so bedeutungsschwachen Gebilde als die Keimzelle selbst der kompliziertesten Melodien anzusehen" (HINDEMITH, 1939: 13).

de outras ordens; se estamos cada vez mais distantes da música tonal como prática comum na sociedade, deveríamos correr cada vez menos o risco de substituir alguns de seus parâmetros por restrições arbitrárias em um ambiente didático.

O fundamento harmônico, como potencialidade funcional a ser consolidada *a posteriori* pelo ouvinte, articula historicamente uma tal variedade de meios melódicos e contrapontísticos (segundo a escolha poética de cada compositor e a prática comum a cada época) que a tradição da pedagogia musical chegou a criar seus próprios princípios referenciais, fora do repertório. O conservatório tinha como um de seus maiores desafios lógicos a serem enfrentados pelo estudante a fuga escolástica, em variadas categorias muito precisas, uma rigorosa arquitetura a restringir sobremaneira as possibilidades de invenção melódica e polifônica sem atender a nenhuma contrapartida estética precisa, nem para a análise do repertório histórico, nem para a emulação de uma prática composicional contextualizada historicamente no âmbito de um laboratório de composição.

Dentro do mesmo pensamento tonal, Arnold Schoenberg opõe o procedimento "homofônico-melódico" à composição contrapontística, com uma profundidade que não possui contrapartida na bibliografia sobre contraponto tonal em geral. Em um ensaio sobre Bach, Schoenberg pondera que, na maneira homofônica de apresentação de uma ideia musical, a construção do discurso se dá através da "variação progressiva". "Isso significa que a variação das características de uma unidade de base produz todas as formulações temáticas que proveem fluência, contrastes, variedade, lógica e unidade, por um lado, e caráter, atmosfera, expressão e toda diferenciação necessária, por outro"[7] (1984: 397, tradução nossa). A variação a que Schoenberg se refere aqui é inseparável da ideia de desenvolvimento tonal, articulação de instabilidade no discurso (em larga escala) a partir de uma derivação modulatória a partir das regiões de partida. "Em contraste, a composição contrapontística não produz seu material por desenvolvimento, mas por um procedimento melhor denominado desemaranhamento" [8] (SCHOENBERG, 1984: 397, tradução nossa). Schoenberg busca uma definição que dê conta do que, para ele, permanecia como uma entidade mínima geradora de toda a dialética entre unidade e variedade no discurso musical, uma espécie de princípio unificador ou perfil essencial (traduções livres de *Grundgestalt*). Se na composição homofônica tonal essa conformação básica se converteria em uma forma-motivo através de sua repetição e variação (progressiva), na composição contrapontística (Schoenberg privilegia aqui o caso dos procedimentos imitativos), esse elemento, "separado e recomposto em uma ordem diferente, contém tudo que posteriormente produzirá uma sonoridade diversa daquela da formulação original. […] há uma combinação básica que é a fonte de todas as combinações"[9] (SHOENBERG, 1984: 397, tradução nossa).

É um sinal da efetividade da definição encontrada por Schoenberg para o pensamento contrapontístico na composição tonal o quanto ela prescinde de dados precisos relacionados ao controle intervalar. Sua lógica de definição, dentro do mesmo sistema tonal, esclarece-se a partir

[7] "This means that variation of the features of a basic unit produces all the thematic formulations which provide for fluency, contrasts, variety, logic and unity, on the one hand, and character, mood, expression, and every needed differentiation, on the other hand" (SCHOENBERG, 1984: 397).
[8] No original, "unravelling".
[9] "[…] taken asunder and reassembled in a different order contains everything that will later produce a different sound than that of the original formulation. […] there is a basic combination which is the source of all combinations" (SCHOENBERG, 1984: 397).

da negação do procedimento hegemônico de variação motívica através de um desenvolvimento harmônico, ou seja, da oposição conceitual ao trabalho com a dimensão "vertical", da natureza funcional das superposições de alturas. Ele alcança com a ideia de "desemaranhamento" a ênfase sobre a responsabilidade para com a dimensão "horizontal", a construção do discurso pela sucessão temporal de combinações e recombinações dos mesmos elementos. Uma vez que no repertório tonal o contraponto não está em primeiro plano como dado estrutural *a priori* nos discursos musicais polifônicos e que o repertório em questão deixa claro o quanto sua estruturação pode plenamente prescindir do extenso rol de regras elencadas nos tratados sobre o assunto, a manutenção de uma etapa da formação musical dedicada ao contraponto tonal nesses termos nos parece dificilmente justificável. Na maior parte dos casos, essa justificativa é pretendida com o argumento da imitação precisa do "estilo" de J. S. Bach, ou seja, na já tradicional negação diametral da inseparabilidade entre teoria e prática, entre criação, análise e interpretação na formação musical. Um longo estudo hagiográfico pode ser realizado apenas em tratados de contraponto, na defesa que empreendem da perfeição do "estilo" de um único mestre (seja G. P. da Palestrina ou J. S. Bach) a suplantar toda a prática social em um mesmo sistema de referência, não apenas a possibilitar a expressão desses mestres incontestes, mas, antes, a lastrear tantos outros trabalhos polifônicos por toda a história[10].

É em sentido similar (embora raramente com a mesma profundidade) à distinção de Schoenberg entre a variação progressiva e o "desemaranhamento" polifônico que a bibliografia especializada se divide entre a abordagem do contraponto tonal e a do contraponto modal, referenciado seja na obra de Giovanni Pierluigi da Palestrina, seja na música sacra do século XVI de forma mais geral. Esse repertório pode servir de lastro para um laboratório de criação melódica e polifônica que se situe em relação direta com a música medieval e renascentista – largamente ausente no rol da interdisciplinaridade da imensa maioria das instituições de formação musical, que tratam majoritariamente do repertório tonal –, além do fato deste laboratório poder ser realizado com mínimos pré-requisitos de teoria musical. Estabelece-se assim a oposição diametral entre a abordagem do contraponto modal e o estudo da harmonia tonal. Ao mesmo tempo, essa abordagem não é um fim em si para o contraponto, que nessa proposta é calcado sobre o estabelecimento de um laboratório de criação melódica e polifônica que, coerentemente, vale-se dos princípios composicionais dos períodos da história da música que de fato tinham como fundamento a linearidade melódica e o rigoroso controle das resultantes intervalares.

Lugar e deslocar

Se em boa parte da bibliografia o contraponto já sofre de falta de clareza sobre sua caracterização sem a referência a um sistema específico de organização das alturas, naturalmente a melodia, como um dos fundamentos da linguagem, se ressente ainda mais, somando a isso a dificuldade de articulação de definições mais claras sobre um elemento tão diversificado e de difícil sistematização em toda a história da música. Do ponto de vista de um laboratório de criação musical, a abordagem desse repertório como referência para primeiros exercícios de escrita pode ser realizada de forma a enfatizar seu dado poético, na criação de soluções para princípios mais

[10] Como um breve sinal desse estado de coisas, lembremos de como Jeppesen (1970: 83-84, 201) se refere a Palestrina como o "Grande Mestre", e à sua obra como um "penhor de uma cultura suprema", em seu trabalho (não obstante indispensável) sobre sua obra.

gerais de organização do discurso, ao invés de se propor pura e simplesmente uma lógica rígida de construção.

Essa orientação rígida, em muitos tratados, chega a prescindir da sonoridade resultante (como pode ser verificado na citação de Hindemith e na revisão da bibliografia mais acima), seja pelas poucas possibilidades de se atender satisfatoriamente a todas as restrições composicionais a cada ponto do exercício (o que reduz um potencial exercício de criação a uma questão de lógica), seja por uma escolha deliberada do autor. Uma das principais características do tratado de contraponto de Schoenberg (1963) é, mantendo rigorosamente a eliminação do campo de escolha do aluno no que se refere ao ritmo nas quatro primeiras espécies (como em qualquer abordagem dessa natureza), elencar todas as soluções intervalares possíveis para cada problema. O resultado do trabalho é condicionado, assim, a uma proficiência visual, teórica e numérica sem lastro direto no repertório da história da música.

A busca de soluções para a negação de uma lógica rígida (e, portanto, previsível) pode ser um ponto de partida muito mais efetivo para um trabalho sobre a dimensão melódica, em todo seu potencial, desde que se opere, como argumentaremos a seguir, com duas premissas claras. Em primeiro lugar, a definição precisa de um campo de ação para as alturas, determinado pelos limites de tessitura e suas especificidades no meio a ser utilizado (vocal ou instrumental), com a consciência das informativas variantes de significado em cada uma de suas regiões. Em segundo lugar, a busca pelo controle da mobilidade e da imprevisibilidade do desenho melódico, tanto nos aspectos rítmico e métrico, quanto no perfil a informar o campo de tessitura.

Se o contraponto modal em sua história se apresenta como uma forma de controle intervalar rigoroso para a sustentação do livre fluxo da simultaneidade melódica, o objetivo claro de sua escolha como referência para um laboratório de criação deve ser sempre a construção do movimento linear em simultaneidade, e não o controle rigoroso que o situa em uma prática histórica e lhe dá sustentação. O necessário aprendizado desse controle intervalar não deveria se tornar um fim em si. Em um laboratório de criação dessa ordem, parte-se de um dado potencial de toda a linguagem musical, a possibilidade de uma expressão em plena simultaneidade de informações, em que qualquer dado discursivo tem seu significado transfigurado a partir da natureza da suas contrapartes simultâneas – e ainda, no caso da existência de fato de procedimentos contrapontísticos, da escolha da natureza da superposição em cada ponto do discurso. O discurso resultante dessa superposição é um terceiro, que não pode prescindir de cada uma de suas partes, mas que não é formado por sua coexistência pura e simplesmente, e sim pela sua interação – pelo quanto cada parte é profundamente transformada por ser uma parte de um discurso polifônico, e pela forma como esse discurso é construído, pela maneira como cada parte se contrapõe a cada uma das outras, ponto após ponto. Se a universalidade dessa proposição é um penhor da importância dessa etapa da formação musical, sua especificidade enquanto abordagem da simultaneidade melódica atende a uma frutífera referência a uma era melódica e contrapontística por excelência na história da música ocidental, o modalismo medieval e renascentista.

Um caminho para a constituição de um laboratório de criação melódica e polifônica modal para a formação musical nos dias de hoje seria não apenas a oposição lógica à variação e ao desenvolvimento motívicos como eixos do pensamento composicional (como Schoenberg propõe na expressão "desemaranhamento"), mas também a emulação de um laboratório de composição modal em oposição ao pensamento harmônico tonal – ou seja, a reconstituição de

alguns elementos de uma prática histórica a partir da negação de seus frutos ulteriores. Os tratados de contraponto modal que se baseiam na emulação do repertório renascentista incidem em sua totalidade sobre restrições precisas para a articulação métrica e rítmica (na configuração melódica e polifônica) que já se impunha como embrião da estruturação do espaço tonal de alturas, permitindo a conformação em curto espaço de tempo de uma dialética funcional entre entidades superpostas, verticais, cada vez mais distanciadas de sua origem propriamente modal, linear, melódica, em sua essência primeira. A monodia cristã na Idade Média concentra a mobilidade do desenho melódico na tessitura, em constante renovação de sua imprevisível articulação temporal, aliada a uma acentuada indeterminação das durações (e à ausência de qualquer significado métrico), deixando parte da imprevisibilidade do desenho a cargo do intérprete. Da mesma forma, o significado do salto (maior do que uma terça) como tensão melódica se estabelece da maneira a mais clara possível naquele sistema através da continuidade linear como cláusula pétrea do discurso: o fluxo de tensões e distensões na tessitura e no tempo na sutileza imprevisível dos menores caminhos (que chamam a atenção para qualquer deslocamento mais brusco) sem pausas, tropeços e proporções claras (definidoras de recortes e seccionamentos na percepção do tempo) que desviem o ouvido da vivência de um só sopro até seu repouso final.

Essa essência melódica derivada do canto gregoriano permanece a influência mais determinante, em inúmeras derivações e variantes, por toda a Renascença, como revela por exemplo a expressão de Knud Jeppesen sobre o estilo de Palestrina, em que "o interesse primordial reside na linha […], com impulsos melódicos que se distendem a partir do impacto com os requisitos sonoros apropriados"[11] (1970: 84, tradução nossa). A reflexão de Ernst Křenek sobre a música de Johannes Ockeghem aprofunda essa visão:

> Assim como suas frases melódicas parecem estar suspensas em pleno ar por causa da localização indefinida, sempre cambiante e imprevisível de seus pontos de apoio, sua música se desenrola por longas distensões sem pontos de parada claramente discerníveis. Sempre que algum dos cordões melódicos hiperarqueados parece ter se exaurido de sua incrível energia e se aproximar de um ponto de repouso, novos se manifestam, imperceptivelmente gerados logo antes daquele ponto ser alcançado, e o processo musical é incansavelmente levado adiante por sobre outra área extensa. É como se uma longuíssima ponte fosse construída sem pilares; a cada momento em que um trecho fosse concluído, no ponto em que um pilar de sustentação seria normalmente requerido, algum milagroso dispositivo de engenharia causasse a emanação de outro arco, e assim o processo continuaria até que a margem oposta fosse alcançada[12] (KŘENEK, 1953: 63, tradução nossa).

[11] "[…] the primary interest lies in the line […], one has to do with melodic impulses, which recoil from the impact with the sonorous requirements" (JEPPESEN, 1970: 84).

[12] "Just as his melodic phrases seem to be suspended in mid-air because of the indefinite, ever shifting, and unpredictable location of their points of emphasis, so his music rolls on for long stretches without clearly discernible stopping points. Whenever some of the wide-arched melodic strands seem to have run out of their unbelievable energy, and to be approaching a resting point, new ones, generated imperceptibly just before that point is reached, manifest themselves, and the musical process is tirelessly carried forth over another extended area. It is as if a very long bridge were to be built without pillars; each time a span was completed, at the point

A imagem proposta por Křenek de uma protensão sem estais ilustra de que forma a estabilidade pétrea da melodia modal pode ocultar uma imensa quantidade de energia, acumulada pela natureza de seu deslocamento no espaço e no tempo. Se em suas origens monódicas essa acumulação se dava em grande parte devido ao meio vocal e à conquista gradual do campo de tessitura, a experiência polifônica posterior modula essa carga para uma semântica intervalar, projetada já na Idade Média, da verticalidade espectral à horizontalidade melódica. O controle do deslocamento horizontal fornece as ferramentas para sua síntese "diagonal" com a verticalidade, como se a tensão acumulada se distendesse pelo espaço das alturas por treliças autoportantes.

Assim como no caso do ensaio de Schoenberg sobre Bach, as reflexões históricas desses compositores resultam mais prospectivas com o passar do tempo do que suas propostas didáticas pontuais. Křenek, como um compositor serial, pode projetar elementos de seu próprio pensamento musical na obra de Ockeghem (ou até, de forma mais efetiva, projetar elementos da obra do flamengo na sua, como ele leva a cabo na obra *Lamentatio Jeremiae Prophaetae*), uma vez que há suficiente identidade entre o dodecafonismo e o modalismo como sistemas não tonais. Se Webern foi o primeiro a propor essa associação estrutural direta (desde sua pesquisa sobre a obra de Heinrich Isaac até a abundância de procedimentos imitativos derivados da Renascença em suas composições dodecafônicas[13]), ela permeia o dodecafonismo de forma geral, pelo quanto Schoenberg concebe um método que almeje se projetar como sistema em negação às premissas do tonalismo, incorporando ao mesmo tempo o material musical legado por esse sistema como um dado cognitivo cultural – servindo de lastro também à sua proposta[14].

A consciência do sistema de referência empregado (seja ele modal, tonal ou dodecafônico), como uma base que permite a articulação de um exercício de criação polifônica, é um dado fundamental para a efetividade do exercício. De fato, um curso de contraponto, sem prescindir de toda a consciência e o controle funcional das resultantes intervalares, da conquista da articulação melódica, da independência das partes na polifonia, da resultante textural em larga escala e da relação clara entre todos esses parâmetros e o repertório histórico relacionado à estratégia do curso, poderia também ser levado a cabo unicamente sobre o sistema dodecafônico. Há que se esclarecer apenas o quanto a proposta central desse tipo de exercício pode ser colocar a unidade estrutural em torno de um sistema de referência a serviço da expressão de ideias polifônicas, e não o contrário – caso que pode ocorrer em uma disciplina como essa sem uma crítica mais detida à bibliografia, levando-a a consistir em uma série de leis que supostamente substituem um conhecimento do repertório polifônico em sua variedade estrutural, ou, ainda, a substituir classes elementares de teoria e notação musical.

Da delineação imprevisível de fluxos pneumáticos

Ao sistema musical do período polifônico modal como um todo, construiu-se a cada momento a solução técnica e gráfica (cristalizando a cada vez novas propostas de notação do

where a supporting pillar would normally be required, some miraculous engineering device would cause another span to issue from it, and thus the process would continue until the opposite shore was reached." (KŘENEK, 1953: 63).

[13] Cf. a *Sinfonia op. 21* e as *Variationen op. 27*.

[14] Se a obra de J. S. Bach é talvez a referência concreta historicamente mais distante para Schoenberg, a força da herança da polifonia flamenga na obra de Bach, ao lado da marca do hinário luterano e do hibridismo harmônico modal/tonal (acrescido de surpreendentes ousadias cromáticas), seria suficiente para florescer quando da supressão da funcionalidade tonal, atestando a identidade entre esse repertório e o moderno.

pensamento musical) para o controle necessário do tempo musical, de suas conformações mais pontuais às mais globalizantes. A história da conquista do controle do espaço das alturas, desde o tratado *Musica Enchiriadis* (século IX) até os extertores do período gótico, foi registrada em notação superposta, à maneira das partituras modernas, de forma a explicitar visualmente cada uma das relações pontuais entre seus elementos. No período do pleno controle do fluxo melódico e da invenção polifônica modal, do século XIV até o final do século XVI, o pensamento musical é registrado em partes separadas, independentes, fazendo corpo com a essência melódica do repertório, no conflito dialético entre a autonomia e a interação entre as partes – sem que os procedimentos comuns que regem essa interação se alcem indevidamente ao primeiro plano do discurso. Dado compartilhado pela prática comum, o controle intervalar e a organização das resultantes verticais são determinados e condicionados pela própria natureza da linha, sendo esta o espaço primeiro da invenção e da articulação do pensamento musical. É a partir de uma linha melódica conotativamente carregada – linearidade que por todo o período medieval e renascentista permanece calcada sobre princípios de construção derivados da monodia gregoriana – que a polifonia modal se desemaranha em certa gradação do sagrado ao profano, da Idade Média à Renascença[15].

De uma origem mais simbólica (e funcional no que diz respeito à sua aplicação prática) do que propriamente um registro de um pensamento particular (embora surpreenda sempre como invenção na solução coletiva para uma prática comum), as possibilidades de notação e mensuração das durações convertem-se em matéria-prima, em larguíssimo manancial para renovadas combinações melódicas e configurações texturais – esse o objetivo principal do trabalho com a **variedade** dos elementos da composição contrapontística. Na nomenclatura contemporânea, a **textura** concentra de maneira concisa e direta o objeto da busca de variedade por parte do compositor de música polifônica sacra da Ars Nova até o final da Renascença.

A noção de *varietas* como cláusula pétrea do discurso permeia os mais cuidadosos tratados sobre o assunto desde sua aprofundada abordagem e difusão no tratado *Liber de arte contrapuncti* (1477), de Johannes Tinctoris. Após uma série de detalhamentos processuais, ao final de seu tratado, o autor condensa as principais diretrizes para a composição contrapontística em oito regras gerais. Na oitava, afirma que "a variedade deve ser meticulosamente perseguida, conforme o que Horácio diz na *Arte Poética*: ri-se do citaredo que erre sempre em torno de uma mesma corda"[16] (TINCTORIS, 1961: 140, tradução nossa). Tinctoris segue sugerindo que a conquista dessa variedade ocorreria

> […] ora pelo uso de uma quantidade, ora pelo uso de outra; ora através de um certo acabamento, ora através de outro; ora segundo uma proporção específica, ora segundo outra; ora sincopadamente, ora sem síncopas; ora pela imitação, ora não; ora com pausas, ora sem elas; ora diminuído, ora pleno[17] (TINCTORIS, 1961: 140, tradução nossa).

[15] Passagem de um desdobramento do espírito a uma arquitetura do espírito, ou ainda, a serviço de um esquartejamento do pensamento, nas expressões de Beaussant (2006: 41, 228).

[16] "[…] varietas accuratissime exquirenda est, nam ut Horatius in sua poetica dicit: Cytharedus ridetur corda si semper oberrat eadem" (TINCTORIS, 1961: 140).

[17] "[…] si nunc per unam quantitatem, nunc per aliam, nunc per unam perfectionem, nunc per aliam, nunc per unam proportionem, nunc per aliam, nunc per unam conjunctionem, nunc per aliam, nunc cum syncopis, nunc sine syncopis, nunc cum fugis, nunc sine fugis, nunc cum pausis, nunc sine pausis, nunc diminutive, nunc plane." (TINCTORIS, 1961: 140).

Conclui afirmando ainda que a composição contrapontística

> […] deve ser diversificada em quantidades e qualidades, conforme infinitas obras o ensinam – não apenas as minhas, mas também as de inúmeros compositores a florescer em nosso tempo. Portanto, em verdade, há mais variedades nas missas "*L'homme armé"*, de Guillerme Dufay, e "*Et vivus*", de G. Faugues, do que nos motetos "*Clangat*", de Joanis Regis, e "*Congaudebant*", de Anthonius Busnois; e mais variedades nestes motetos do que nas cantilenas "*Ma maistresse*", de J. Ockeghem, e "*La Tridaine, à deux*", de Firminus Caron[18] (TINCTORIS, 1961: 139-140, tradução nossa).

Alexis Luko (2007, 2008) faz um estudo detalhado sobre a utilização do termo "varietas", em tradução livre por diversos autores, em uma discussão sobre o sentido original que pode ser recuperado na sua utilização como recomendação central no tratado de Tinctoris – em estreita relação com o *De oratore* de Cícero e os ensaios sobre arquitetura de seu contemporâneo Leon Batista Alberti.

> Para Tinctoris, *varietas* deveria, por um lado, se refletir em uma obra musical através de uma grande quantidade ou copiosidade de diferentes ideias musicais (ou contrapontísticas). Por outro lado, *varietas* deveria se refletir através de diferenças qualitativas entre apresentações das mesmas ideias musicais – através de imitação e repetição contrapontística variada.
> Primeiro […], um compositor pode alcançar *varietas* de *res* – ou um tipo de *varietas* quantitativa, integrando um grande número de diferentes ideias contrapontísticas em uma peça musical. O que exatamente constitui uma ideia contrapontística? A resposta é revelada nas Regras 3, 4, 5 e 7, onde Tinctoris discute: variedades de intervalos verticais (Regra 3), variedades de intervalos melódicos (Regra 4), variedades de cadências (Regra 5), e variedades de figuras de suspensão (Regra 7). Segundo […], Tinctoris revela como um compositor pode atingir *varietas* de *verba* – ou um tipo de *varietas* qualitativa […], tomando ideias musicais – motivos melódicos – e repetindo-os em uma variedade de maneiras. […] um compositor deveria variar ideias musicais imitando e repetindo motivos em contextos contrapontísticos variados[19] (LUKO, 2007: 105-106, tradução nossa).

[18] "[…] pro qualitate et quantitate ejus diversificanda est prout infinita docent opera non solum a me, verum etiam ab innumeris compositoribus ævo præsenti florentibus edita. Plures enim ac aliæ varietates existunt tam in missis 'L'homme armé' Guillermi Dufay, 'Et vivus' G. Faugues, quam in motetis 'Clangat' Joanis Regis, et 'Congaudebant', Anthoni Busnois; et plures ac aliæ tam in his motetis quam in cantilenis 'Ma maistresse' J.o Okeghem, et 'La Tridaine, à deux' Firmini Caron." (TINCTORIS, 1961: 139-140). Agradecemos a Vitor Martins Pinto de Queiroz pela colaboração com a tradução do texto latino.

[19] "For Tinctoris, varietas should, on the one hand, be reflected in a piece of music through a great quantity or copiousness of different musical (or contrapuntal) ideas. On the other hand, varietas should be reflected through qualitative differences between statements of the same musical ideas – through imitation and varied contrapuntal repetition.
First […], a composer can achieve varietas of res – or a type of quantitative varietas, by integrating a large number of different contrapuntal ideas into a piece of music. What exactly constitutes a contrapuntal idea? The

Mesmo se abordada em tradução livre, sem a tradição retórica implicada em Tinctoris (e detalhada por Luko), a busca da variedade no discurso polifônico pode ser entendida ao mesmo tempo como sua finalidade principal e sua propriedade a menos claramente sistematizável. Nesse sentido é que, por exemplo, uma autora como Coeurdevey comenta sobre a variedade polifônica na música de Josquin, desde o tratamento diversificado do *cantus firmus* de uma missa a outra até a manifestação dos contrastes em diversos aspectos do processo de composição, como na variação de textura (da escritura linear e imitativa à silábica e homofônica), densidade, métrica e rítmica (2011: 103-107).

A imprevisibilidade do desenho da linha melódica, como dado essencial da dimensão horizontal na história da música, encontra sua última fronteira quando uma linha vertical invade a representação visual do discurso. Organizadora de uma expressão em que a simultaneidade se sobrepõe à autonomia das partes, a barra de compasso simboliza uma linha divisória entre essas duas grandes eras do pensamento musical[20]. A superação da funcionalidade litúrgica na afirmação individualista da Renascença engendra uma nova forma de expressão, em que a polifonia serve não mais a padrões comuns que circunscrevem a expressão melódica estabelecendo os limites da sua imprevisibilidade. Todo o discurso polifônico passa a se mover de forma imprevisível, segundo uma unidade de expressão coletiva que objetiva uma assertividade mais individualizada. Modula-se em outra direção a dialética entre as dimensões horizontal e vertical, entre a linha e a textura polifônica; pende-se para o lado da expressão individual, acentuando-se seu conflito dialético com a função social da linguagem e com a comunicabilidade do discurso. "Nenhum homem é uma ilha, completa em si mesma; todo homem é um pedaço do continente, uma parte da terra firme"[21] (DONNE, 1923: 98, tradução nossa).

Estratégias de aplicação pedagógica

Retomando, à luz das discussões propostas, a responsabilidade sobre a abordagem desse repertório na formação musical – ou ainda, sobre o que pode-se conceber de frutífero para a formação musical na incorporação desse repertório –, é possível vislumbrar um caminho distinto daqueles comentados nos métodos acima. As diretrizes que esboçaremos brevemente como sugestão para a construção de uma proposta pedagógica não se apresentam ou justificam por um pretenso ineditismo, mas pela defesa de uma abordagem pedagógica fundada antes na criação do que em uma teoria desconectada de uma prática histórica. Nesse sentido é que propostas de trabalho similares podem ser eventualmente encontradas em tratados nessa área, porém sem o potencial de significado e de efetividade que a presente contextualização pode fornecer.

---

answer is revealed in Rules 3, 4, 5 and 7, where Tinctoris discusses: varieties of vertical intervals (Rule 3), varieties of melodic intervals (Rule 4), varieties of cadences (Rule 5), and varieties of suspension figures (Rule 7). Second […], Tinctoris reveals how a composer can achieve varietas of verba – or a type of qualitative varietas (comparable to varied body positions in the istoria), by taking musical ideas – melodic motives – and repeating them in a variety of ways. […] a composer should vary musical ideas by imitating and repeating motives in varied contrapuntal contexts" (LUKO, 2007: 105-106).

[20] Vejam-se as duas publicações feitas da obra de Gesualdo, enquanto o compositor ainda era vivo: uma segundo o costume renascentista em partes separadas para cada voz, e outra já com as partes sobrepostas em uma só partitura, favorecendo a leitura das resultantes verticais.

[21] "No man is an Iland, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine" (DONNE, 1923: 98).

Da mesma forma, se, por um lado, a abordagem da criação musical proposta nesse ambiente (ainda que em estágio inicial de formação musical) não se baliza por regras abstratas e estranhas ao material, por outro lado, ela não se realiza em seu pleno potencial sem a problematização histórica do material e da linguagem.

A partir de um laboratório de análise de momentos-chave da história da linguagem, pode-se depreender do repertório exercícios de criação de duas a quatro vozes que capacitem o aluno a desenvolver o controle da relação entre o fluxo independente das linhas e a especificidade do tratamento das resultantes intervalares em cada caso. Pode-se com isso capacitar o aluno para uma abordagem interdisciplinar do pensamento polifônico na linguagem musical, com a contextualização histórica do material musical desde suas origens na música erudita ocidental, do canto gregoriano às primeiras polifonias, encerrando sua referencialidade modal no repertório sacro do século XVI. Deve-se exigir um mínimo conhecimento de classificação intervalar, mas sem excluir a possibilidade de uma capacitação simultânea em leitura e teoria musical (podendo ocorrer anteriormente ao estudo da harmonia, no caso do contraponto modal e dodecafônico). Com o mínimo de restrições arbitrárias e a ausência de modelos diretos, pode ser operada uma proposta de exercício próximo à ideia de uma improvisação (como um primeiro laboratório de criação), havendo um sistema preciso para a organização de todas as alturas implicadas e suas relações, e um conjunto de parâmetros de escritura regido pela busca de variedade e pela sua exequibilidade no meio escolhido. Se o princípio, bem formulado em boa parte da bibliografia comentada aqui, da variedade de figuras e da não repetição de padrões rítmicos pode servir de lastro para a busca da imprevisibilidade rítmica e métrica, a restrição empírica a ser colocada pode ser a condição do próprio aluno realizar com precisão a apresentação de seu exercício, seja ele vocal ou instrumental. Em casos como esse, o controle intervalar (como penhor do sistema de organização das alturas escolhido) pode ser a relação mais concreta com o período histórico de referência, enquanto a articulação rítmica e métrica das linhas melódicas aproxima o exercício de um laboratório de criação mais aberto e atual.

A coerência da relação desse laboratório de criação com o sistema de referência modal se dá a partir de algumas diretrizes centrais: a ausência de barras de compasso, a ênfase sobre o pensamento vocal, a construção de um trabalho em continuidade linear, o domínio do sistema modal, a manutenção do tratamento intervalar em cada época (separados aqui os dois contextos modais referenciais da Ars Nova e da Renascença). Com isso, pode-se objetivar, a um tempo, uma experiência de parametrização da criação melódica e polifônica em notação moderna, além de revelar ao ouvido a polifonia antiga, mantendo-se um claro controle do espaço das alturas e do tratamento intervalar. A estratégia para a construção dos exercícios pode partir de um olhar do compositor do século XXI sobre a história – uma criação do passado à sua imagem. O uso seletivo de dados objetivos da prática polifônica modal transportáveis para um laboratório contemporâneo de criação melódica e polifônica modal se define em larga escala pela negação da tonalidade que o sucedeu – e que tradicionalmente se impõe de forma hegemônica em nossa memória.

É nesse sentido que os exercícios propostos podem, por um lado, convidar o aluno a emular a composição com os sistemas modais medieval e renascentista, mantendo a consciência do tratamento intervalar em cada contexto evocado, enquanto empreendem um laboratório de criação para a conquista da escritura da livre fluência linear e polifônica (sem restrições de ordem rítmica e métrica) em notação moderna. A imprevisibilidade e a variedade como cláusulas basilares

do discurso seriam perseguidas objetivamente, com um trabalho específico sobre os parâmetros da altura e da duração. Se nesses dois parâmetros a diretriz mais geral seria, em um exercício preliminar como esse, a ênfase sobre a não repetição, do ponto de vista das alturas, a metáfora da linearidade como representação visual é reforçada na busca pela variedade do desenho melódico também como dado visual, a se refletir na construção melódica. Ao mesmo tempo, essa variedade do desenho ocorreria em tensões e distensões da linha melódica vocal pelo seu movimento em uma tessitura restrita e pela expectativa de compensação gerada por cada salto que se inflija à continuidade linear.

Do ponto de vista das durações, far-se-ia necessária a parametrização dos elementos disponíveis para uma notação musical de leitura simples, como fonte de materiais para uma sequência de figuras e agrupamentos métricos regidos pelo princípio da não repetição. A maior parte dos tratados dedicados ao contraponto modal sugere que se limitem as figuras utilizadas a seis, da longa à colcheia; com o acréscimo do ponto de aumento nos quatro valores intermediários, chegaríamos a dez figuras distintas. Dentro desse campo graduado de durações, convida-se o aluno à busca da variedade melódica pela atrofia da repetição seja da mesma figura, seja de padrões e motivos rítmicos similares[22]. Da mesma forma, os agrupamentos das figuras, mesmo que variados entre si, não devem sugerir continuamente uma mesma métrica, para o que contribuem ainda as pausas e ligaduras de duração. Essas mesmas recomendações se projetam a partir da busca de variedade no interior de cada linha para o controle da independência das linhas em cada ponto, e da independência das linhas para a construção da variedade textural da polifonia como um todo. A apreciação do repertório leva ainda autores como Merritt, Benjamin e Trachier a enfatizarem o quanto, nesse repertório, a acentuação está mais diretamente ligada à duração e ao perfil melódico do que à métrica.

Toda essa ordem de recomendações abre possibilidade de expressão e criação de exercícios a partir da escuta do repertório, ao invés de restringir tal expressão por regras arbitrárias ou tal variedade por barras de compasso. Uma boa medida de limite a ser observado nesse contexto é aquela encontrada pelo próprio aluno em sua proficiência vocal ou em sua leitura musical. A apresentação do exercício pelo próprio aluno que o escreveu se constitui em elo imprescindível com sua consciência crítica da linguagem enquanto sujeito. Sua responsabilidade para com a variedade rítmica permitida no exercício tem a medida de seu próprio desenvolvimento enquanto intérprete em potencial.

A multiplicação dessas problematizações desde a linha até a textura polifônica constitui-se em um laboratório de criação em que a mobilidade do discurso se dá pela manipulação do fenômeno musical em sua materialidade, sem uma funcionalidade convencional que se imponha de fora para dentro – funcionalidade que, no modalismo renascentista, ocorreria de forma mais nítida apenas nas cadências finais.

Considerações finais

A proposta de Schoenberg de compreender a composição polifônica, em oposição ao pensamento motívico e à composição homofônica por desenvolvimento, como um "desemaranhamento", pode trazer luz sobre um repertório que ele não chegou a abordar. Mesmo que ele se refira precisamente aos desdobramentos de imitações tonais, seja pelo quanto

[22] Observar a similaridade entre uma proposta dessa natureza e o pensamento serial.

esse repertório rescende (direta ou indiretamente) à música polifônica renascentista, seja por uma feliz intuição, pode-se revelar um fundamento particular da linguagem musical, florescente nas eras anteriores à tonalidade, que por essa mesma oposição se renove, redivivo, a partir do século XX – ainda que nesse novo contexto a oposição à tonalidade se articule sem lastro em uma prática compartilhada. Simulacro de linguagem redivivo em língua morta. Essa seria uma possibilidade de manter a consciência de um sistema preciso para a organização das alturas, cláusula de unidade estrutural, possibilitando a variedade dos outros parâmetros do discurso no fluxo linear.

Se o penhor desse fundamento se definira, em um momento primevo, como desdobramento e multiplicação da monodia (experimento linear em estado puro), a comparação com o tonalismo (como sistematização de uma prática de fato universalizante) clarifica a ausência de uma estruturação mnemônica do discurso musical no tempo. A ênfase sobre a imprevisibilidade do fluxo do desenho linear faz corpo com a era anterior à conquista da autonomia do material musical para articular discursos mais extensos sem um aporte externo, estivesse esse mais diretamente ligado ao texto ou à sua função social apenas.

Essa mesma atrofia dos recursos de estruturação do discurso em larga escala clama o reforço, especialmente em um contexto pedagógico, das cláusulas comuns do sistema modal como lastro mínimo para um laboratório de criação. Ao mesmo tempo, observa-se o quanto o modalismo como sistema se caracterizou muito mais pela cristalização de um conjunto de procedimentos composicionais frequentes, compartilhados por seus agenciadores, do que pela estruturação de discursos no tempo que objetivassem uma clareza de recepção e percepção por parte de uma classe de ouvintes – classe que, de fato, ainda não se constituíra historicamente.

No contexto de propostas pedagógicas como as que discutimos aqui, o vislumbre de recursos que permitissem tanto a estruturação do discurso em larga escala quanto um laboratório de criação linear e polifônico em plena variedade e imprevisibilidade poderiam suplantar a referência direta ao modalismo e à música medieval e renascentista como estratégia, além de transcender o universo linear e contrapontístico nas propostas de exercícios. Uma estratégia que traria consigo o potencial de se constituir em uma pedagogia para a criação musical que transcenda as especificidades tanto do tonalismo quanto do modalismo, ao mesmo tempo em que incorpore as cláusulas de ambos que, como já comentamos, permanecem como fundamentos para um trabalho dessa ordem, é o método dodecafônico.

Extensa bibliografia aborda de forma detalhada esse repertório sem incorrer na sugestão de estratégias pedagógicas mais detalhadas, como em Perle (1992), Brindle (1968) e, em especial, os livros de René Leibowitz (1947, 1948, 1949), que incluem, para além do detalhamento do sistema, uma contextualização histórica do material musical como fundamento da proposta de Schoenberg. Outros trabalhos nesse sentido, como os de Delamont (1973), Rufer (1965), Křenek (1940) e Jacchino (1948), já apontavam inicialmente para uma aplicação pedagógica do dodecafonismo na formação musical, inclusive integrando os conteúdos do contraponto. Esses tratados se mostravam muito incipientes no escopo das implicações e problematizações possíveis, além de carecer de um maior afastamento crítico de estratégias pedagógicas tradicionais incoerentes com os próprios fundamentos do método dodecafônico, sejam elas reminiscentes do ensino tradicional de contraponto, sejam aplicações anacrônicas de modelos formais derivados do tonalismo. A utilização pedagógica do método dodecafônico demandaria uma renovação crítica e uma atualização de suas premissas, de forma a realizar plenamente todo o horizonte de possibilidades que ele permite antever.

Da mesma forma que nos dois casos anteriores (e com especial afinidade com o pensamento modal), o estudo do contraponto dodecafônico possibilita a construção de um laboratório de criação em um ambiente de consciência e compartilhamento de um sistema de organização das alturas, de um claro lastro no repertório da história da música[23]. A prática nesse sistema traria consigo duas vantagens diretas sobre as outras duas: a capacitação para uma ferramenta de análise de grande parte do repertório desde o início do século XX composta sob a influência do pensamento serial (mesmo quando não se trate propriamente de obras dodecafônicas) e o domínio de ferramentas e procedimentos composicionais mais diretamente prospectivos na formação do compositor no século XXI.

Referências

BEAUSSANT, Phillipe. *Passages*: de la Renaissance au Baroque. Paris: Fayard, 2006.

BENJAMIN, Thomas. *The Craft of Modal Counterpoint*: A Practical Approach. New York: Schirmer Books, 1979.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Trad. Stella Moutinho; Caio Pagano; Lidia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. Signos/Música, 4.

BRINDLE, Reginald Smith. *Serial Composition*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

COEURDEVEY, Annie. *Josquin Desprez*: de l'Abstraction à l'Expression. Paris: Cité de la musique, 2011.

DE LA MOTTE, Diether. *Kontrapunkt*: ein Lese- und Arbeitsbuch. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1981.

DELAMONT, Gordon. *Modern Twelve-Tone Technique*. New York: Delavan, 1973.

DONNE, John. *Devotions upon Emergent Occasions*. Ed. John Sparrow. Cambridge: University Press, 1923.

FORNER, Johannes; WILBRANDT, Jürgen. *Schöpferischer Kontrapunkt*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1979.

GAGNEPAIN, Bernard. *Histoire de la Musique au Moyen Âge*. Paris: Seuil, 1996.

HINDEMITH, Paul. *Unterweisung im Tonsatz II*: Übungsbuch für den zweistimmigen Satz. Mainz: B. Schott's Söhne, 1939.

JACCHINO, Carlo. *Tecnica Dodecafonica*: Trattato Pratico. Milano: Curci, 1948.

JEPPESEN, Knud. *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover, 1970.

_____. *Counterpoint*: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. New York: Dover Publications, 1992.

KŘENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*. New York: Schirmer, 1940.

_____. *Johannes Ockeghem*. New York: Sheed & Ward, 1953.

[23] Esse repertório possui inúmeros casos não apenas de clara expressão contrapontística como de referência direta ao contraponto na história da música, não apenas em Schoenberg e Webern como em Křenek, Dallapiccola, Eisler, Skalkottas, Pousseur, Stockhausen.

_____. *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth Century*. New York: Boosey and Hawkes, 1958.

_____. *Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century*. New York: Boosey and Hawkes, 1959.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg et son École*: l'Étape Contemporaine du Langage Musical. Paris: J.B. Janin, 1947.

_____. *Qu'est-ce que la Musique de Douze Sons?* Le Concerto pour Neuf Instruments, op. 24, d'Anton Webern. Liège: Éditions Dynamo, 1948.

_____. *Introduction à la Musique de Douze Sons*: les Variations pour Orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg. Paris: L'Arche, 1949.

LUKO, Alexis. Tinctoris on Varietas. *Early Music History*, v. 27, p. 99-136, 2008.

_____. *Unification and Varietas in the Sine Nomine Mass from Dufay to Tinctoris*. Tese (Doutorado em Musicologia). Schulich School of Music, McGill University, Montreal, 2007.

MERRITT, Arthur T. *Sixteenth-Century Polyphony:* A Basis for the Study of Counterpoint. Cambridge: Harvard University Press, 1949.

MORRIS, Reginald O. *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*. London: Oxford University Press, 1975.

PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern. Berkeley: University of California Press, 1992.

RUFER, Josef. *Composition with Twelve Notes Related only to One Another.* Trad. Humphrey Searle. London: Barrie and Rockliff, 1965.

SALZER, Felix; SCHACHTER, Carl. *Counterpoint in Composition*: The Study of Voice Leading. New York: Columbia University Press, 1989.

SCHENKER, Heinrich. *Counterpoint*. New York: Schirmer Books, 1987.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition, 1922.

_____. *Preliminary Exercises in Counterpoint*. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1963.

_____. *Style & Idea*: Selected Writings of Arnold Schoenberg. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1984.

_____. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.

SWINDALE, Owen. *Polyphonic Composition*: An Introduction to the Art of Composing Vocal Counterpoint in the Sixteenth Century. London: Oxford University Press, 1962.

TINCTORIS, Johannes. *Liber de Arte Contrapuncti*. Ed. Albert Seay. American Institute of Musicology, 1961.

TRACHIER, Olivier. *Aide-mémoire du Contrepoint du XVIe siècle*. Paris: Durand, 1995.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins, 2001. 348 p.

WORDSWORTH, William. *William Wordsworth*. Ed. Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 1984.

Mauricio De Bonis nasceu em São Paulo em 1979. Compositor e pianista, graduou-se em Composição pela ECA-USP, sob a orientação de Willy Corrêa de Oliveira. Concluiu o Mestrado e o Doutorado em Música pela mesma instituição, realizando pesquisa de campo na Fundação Paul Sacher (Basileia). Participou como bolsista dos Ferienkurse für Neue Musik (Darmstadt) e teve suas composições apresentadas na Itália, no Chile, na Colômbia, no México, no Panamá, nos Estados Unidos e nos principais festivais de música contemporânea no Brasil. Como pianista, mantém um duo com a soprano Caroline De Comi e integra o Núcleo Réplica, dedicando-se à música contemporânea e em especial à música brasileira. É professor assistente no Instituto de Artes da UNESP, onde também atua como coordenador dos cursos de Graduação em Música e como tutor do PET Música, além de integrar o Programa de Pós-Graduação em Música. mauriciodebonis@gmail.com