

H. J. Koellreutter

**Contraponto  
Modal  
do  
Século XVII  
(Palestrina)**



H. J. Koellreutter

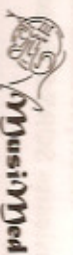
# Contrapunto

## Modal

### Do

# Século XVIII

## (Palestrina)



Musical  
Edición de H. J. Koellreutter  
1958



Série Musicologia - 18

Editor: Bohumil Med

©H.J. Koellreutter

Capa: Dora Galesso

Composição do texto e de

partituras: prof. Haroldo Mauro Júnior,  
realizadas no computador Macintosh Performa©

Revisão: profª Vera Helena M. Cury

Impresso pela: Brasília Artes Gráficas

ISBN: 85-85886-03-X

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

H.J. Koellreutter, Hans Joachim, 1915-

Contraponto modal do século XVI : Palestrina /

H.J. Koellreutter. -- Brasília, DF : Musimed Editora, 1996.

1. Contraponto 2. Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 1525-1594  
I. Título

96-4735

CDD-781.286

Índices para catálogo sistemático:

1. Contraponto modal : Música 781.286

Direitos para esta Edição contratadas com:

Musimed Edições Musicais, Importação e Exportação Ltda

CGC: 37.146.172/0001-88 Inscrição Estadual: 07313754/001-46

Sede: Musi Med Edições Musicais - SCRS 505 Bloco A - Loja 65

Cep: 70350-510 - Brasília-DF

Telefone: (061) 3244-9799 - www.livrariamusimed.com.br

e-mail: contato@livrariamusimed.com.br

Impresso no Brasil



## HANS JOACHIM KOELLREUTTER

Nascido na Alemanha e naturalizado brasileiro, estudou com grandes mestres europeus, como Marcel Moyse e Herman Scherchen, começando a carreira como concertista de flauta e regente. No Brasil, atua como professor e compositor desde 1938, introduzindo conceitos modernos e exercendo grande influência nas novas gerações de compositores e intérpretes. Para difundir seus conceitos, criou em 1939 o grupo Música Viva, cujas idéias e produção eram veiculadas pela revista de mesmo nome. Fundou diversas escolas, exerceu crítica musical e publicou diversos livros, tanto no Brasil quanto no Japão e na Índia, países nos quais atuou e é também muito estimado e reconhecido. Sua ópera "Café", com texto de Mário de Andrade estreou em 1996. Inúmeros musicólogos se dedicam ao estudo de sua obra musical, em todo o Brasil. Igualmente considerado em seu próprio país, representou-o, através do Instituto Goethe, em diversas ocasiões. Recebeu medalhas, troféus, cidadanias honorárias, títulos honorários em universidades e inúmeros prêmios, sendo o mais recente o Prêmio Nacional de Música 1995, ano em que completou os oitenta anos.







G. Machaut: Missa de Notre Dame  
 ITE, MISSA EST

Musical score for the beginning of the 'ITE, MISSA EST' section. It features four vocal parts: TRIPLUM, MOTETUS, TENOR, and CONTRA TENOR. The lyrics 'I De' are written below the notes.

Musical score for the first system of the 'ITE, MISSA EST' section. The lyrics 'I De' are written below the notes.

Musical score for the second system of the 'ITE, MISSA EST' section. The lyrics 'I De' are written below the notes.

Josquin des Prés (1440-1521) é um dos primeiros compositores que, preparando o período humanista e racionalista da música, desenvolve valores de caráter acentuadamente subjetivos em sua obra polifônica (**música reservata**). Articulação clara e facilmente apreensível, lógica e coerência formal, períodos contrastantes, princípio de repetição de trechos pequenos, sequências, ostinato e o estabelecimento definitivo do estilo imitativo são características da obra de Josquin des Prés.

Josquin des Prés : Missa da Pacem

AGNUS DEI

I

Musical score for the beginning of the 'AGNUS DEI' section. It features four vocal parts. The lyrics 'Agnus Dei' are written below the notes.

Musical score for the second system of the 'AGNUS DEI' section. The lyrics 'Agnus Dei' are written below the notes.



10

i De

ja gaus De-i, qui tol

De e bus no

a di e bus nus De - i, qui tol - lis

in di e bus no - i, qui - a non

15

qui tol - lis, qui

li, qui tol - lis, qui

qui tol - lis, qui

pec - ca - ta

20

tol - lis pec - ca - ta

pec - ca - ta

pec - ca - ta

men - di, qui pu - gnet pro - no

25

di: mi - se - re - re no - bis, mi -

men - di: mi - se - re - re no - bis, mi -

pec - ca - ta, qui pu - gnet pro - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi -

di, qui pu - gnet pro - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi -

30

20

no - ro - to ao - bis, mi - se - re - re no - bis

no - ro - to ao - bis, mi - se - re - re no - bis

De - us no - ster, mi - se - re - re no - bis, De - us no - ster

bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis

25

Os compositores desse período áureo da polifonia vocal são, além de Josquin des Prés:

Guillaume Dufay (1400-1474)

Gilles Binchois (1400-1460)

Johannes Ockeghem (1420-1495)

Jacob Obrecht (1450-1517)

Heinrich Isaak (1459-1517)

Adrian Willaert (1480-1562)

Orlando de Lasso (1532-1594)

Tomás Luis de Victoria (1540-1611)

Thomas Morley (1557-1603)

e

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).

O princípio que orienta o contraponto do século XVIII, cujo representante máximo é J. S. Bach, é o da harmonia tonal (contraponto funcional). A interdependência das linhas melódicas é estabelecida na base e lógica das progressões harmônicas, dentro do âmbito do princípio da tonalidade. Como características desse estilo destacam-se: um tratamento mais livre da dissonância, a preparação sistemática da sétima, notas de passagem e bordadura cromática, notas estranhas à função do acorde (*notae abjectae*) e as resoluções ornamentais da dissonância.



J. S. BACH: FUGA I  
A 4 VOZES

BWV 846

The first system of musical notation shows the beginning of the first voice of the fugue. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.

The second system of musical notation shows the beginning of the second voice. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note A4, followed by a quarter note B4, and then a quarter note C5. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.

The third system of musical notation shows the beginning of the third voice. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note B4, followed by a quarter note C5, and then a quarter note D5. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.

The fourth system of musical notation shows the beginning of the fourth voice. It starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G3, followed by a quarter note F#3, and then a quarter note E3. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.

The fifth system of musical notation shows the beginning of the first voice. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.

The sixth system of musical notation shows the beginning of the second voice. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note A4, followed by a quarter note B4, and then a quarter note C5. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.

The seventh system of musical notation shows the beginning of the third voice. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note B4, followed by a quarter note C5, and then a quarter note D5. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.

The eighth system of musical notation shows the beginning of the fourth voice. It starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G3, followed by a quarter note F#3, and then a quarter note E3. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.

The ninth system of musical notation shows the beginning of the first voice. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.

The tenth system of musical notation shows the beginning of the second voice. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note A4, followed by a quarter note B4, and then a quarter note C5. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.

The eleventh system of musical notation shows the beginning of the third voice. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note B4, followed by a quarter note C5, and then a quarter note D5. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.

The twelfth system of musical notation shows the beginning of the fourth voice. It starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G3, followed by a quarter note F#3, and then a quarter note E3. The notation continues with a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the fugue's intricate texture.



Os princípios do contraponto do século XIX são, basicamente, os de Albrechtsberger, professor de Beethoven, que parte dos princípios da harmonia diatônica. Talvez se possa dizer que tal contraponto represente mais um sistema de harmonia movimentada do que um de contraponto, propriamente dito. O som cheio e rico de dissonâncias desse tipo de contraponto resulta, geralmente, do uso frequente de acordes de sétima sem preparação, de apojeturas e outras notas estranhas ao acorde, de pedais e, na segunda metade do século, do uso, cada vez mais amíúde, de acordes de nona e décima terceira e de acordes aumentados e diminutos sem preparação (harmonia cromática).

G. VERDI: AVE MARIA

Primeira das "Quatro Peças Sacras" (parte final)

SCALA ENIGMÁTICA

*estremamente piano*  
*pp*

*un po' cresc.*

A - ve, Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o - ra

San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o - ra

San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i, o - ra pro

San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i, o - ra

*dim. poco a poco* .....

a, A - ve A - ve Ma -

pro no - bis pec - ca - to - ri bus nunc et in ho - ra mor -

no - bis pec - ca - to - ri bus nunc et in ho - ra mor -

pro no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra

*P morendo*

*allarg.*

*P allarg.*

*men. A - allarg. men.*

*P allarg.*

*men. A - allarg. men.*

*P morendo*

*allarg.*

*men. A - allarg. men.*

ri - a, A - men. A - men.

is no - stis. A - men. A - men.

is no - stis. A - men. A - men.

mor - tis no - stis. A - men. A - men.

O contraponto dodecafônico da primeira metade do século XX é, basicamente, linear, lembrando, nesse sentido, o contraponto renascentista. O contraponto dodecafônico segue, em primeiro lugar, a ordem intervalar da série, não deixando, no entanto, de considerar a qualidade dos intervalos harmônicos, resultante da sobreposição das linhas melódicas. Readquirem importância os meios tradicionais de estruturação contrapontística, tais como cânone, inversão, retrogradação, aumento e diminuição. Deixa de existir, na prática, o dualismo tradicional consonância-dissonância, que cede lugar a um critério mais tímbrico da qualidade dos intervalos (emancipação da dissonância).



A. SCHOENBERG: VARIAÇÕES PARA ORQUESTRA, OP. 31

*poco calando*

Fl. 1  
Fl. 2  
Cl.  
Bsn.  
Trp.  
Tbn.  
Perc.  
Viol. I  
Viol. II  
Vla.  
Vcl. & Db.

*poco calando*

P.  
P.  
Fl. 1  
Fl. 2  
Cl.  
Bsn.  
Trp.  
Tbn.  
Perc.  
Viol. I  
Viol. II  
Vla.  
Vcl. & Db.

O desenvolvimento do contraponto atonal e dodecafônico parece favorecer o surgimento de uma estruturação gestáltica, que prescinde de elementos como melodia e harmonia, preparando o chamado estruturalismo musical (Webern).



A. WEBERN: QUARTETO DE CORDAS, OP. 28

III

Solo flüchtig J. ca 112  
mit Dämpfer

1 2 3 4

pizz. poco rit. arco tempo

mit Dämpfer

mit Dämpfer

mit Dämpfer

mit Dämpfer

p p p pp pp

poco rit. . . . . tempo

5 6 7 8

arco p p pp

arco

poco rit. . . . . tempo

9 10 11

f p p p

pizz. arco

pizz. arco

pizz. arco

poco rit. . . . . tempo

12 13 14 15

mf f p p

Dämpfer ab

pizz.

poco rit. . . . . tempo

16 17 18 19

arco am Steg Dämpfer ab

p p p

Dämpfer ab

ohne Dämpfer

ppp f

poco rit. . . . . tempo

20 21 22

ohne Dämpfer

p p pp

ohne Dämpfer

ohne Dämpfer

pizz.

p p



## 1 - NOTAS PRELIMINARES

### 1.1 - Modos litúrgicos ou eclesiásticos

- Os modos litúrgicos ou eclesiásticos são formas de gamas utilizadas na música medieval e renascentista.
- Os modos dividem-se em autênticos e plagais. Os modos plagais, no entanto, não são distintos dos autênticos. A diferença entre uma linha melódica autêntica e uma outra plagal consiste unicamente no fato da plagal encontrar-se numa tessitura mais grave do que a autêntica.

Exemplo Mnemônico - séc. XVI

- A nota mais importante de cada modo recebe o nome de *Finalis* (F), sendo esta nota com a qual o contraponto, em via de regra, deve terminar. A segunda nota mais importante do modo recebe o nome de *Confinalis* (C). Esta é, normalmente, a quinta do modo.
- O prefixo "hipo" (grego) significa "abaixo". Refere-se à linha melódica, indicando que esta se estende abaixo da *Finalis* do modo.
- Nos modos autênticos e plagais, a *finalis* é a mesma. A *confinalis* dos modos plagais encontra-se geralmente na terça abaixo da *confinalis* dos autênticos (exceção: modos frígio e mixolídio)

## MODOS AUTÊNTICOS

## MODOS PLAGAIS

\* Alguns teóricos da época consideravam a nota sol como confinalis do modo hipofrígio.

### 1.2 - Alterações - Música Ficta

Entende-se por música *ficta* (fictícia) aquela fase da música modal em que foram introduzidas alterações nos modos (séc. XIII e XIV). Essas alterações tinham por objetivo evitar o trítono (*diabolus in musica*), enfatizar a *finalis* e impedir a terça menor no encontro final das vozes (a três ou mais vozes). A música *ficta* representa historicamente a transição do idioma modal para o tonal.

Modo dório - o si pode ser alterado para si bemol quando é bordadura de lá.

o dó pode ser alterado para dó sustenido quando é bordadura de ré ou quando tem função de sensível, isto é, leva ao ré.



Modo frígio - a princípio não há alterações. Muito raramente o ré surge alterado para ré sustenido.

Modo lídio - o si pode ser alterado para si bemol, principalmente se a linha melódica é descendente.

Modo mixolídio - o fá pode ser alterado para fá sustenido quando tem função de sensível, isto é, leva ao sol.



Modo eólio - o sol pode ser alterado para sol sustenido quando tem função de sensível. Se essa alteração ocorre numa linha melódica ascendente, é necessário alterar também o fá para fá sustenido, evitando assim o intervalo de segunda aumentada entre fá e sol sustenido.



Em todos os modos, também no jônio, o si pode ser alterado para si bemol sempre que haja necessidade de evitar o trítono.

### 1.3 - Transposições

- Qualquer modo dório transposto tem na armadura os acidentes da escala maior que se encontra uma segunda maior abaixo da *finalis* do modo.



- Qualquer modo frígio transposto tem na armadura os acidentes da escala maior que se encontra uma terça maior abaixo da *finalis* do modo.

- Qualquer modo lídio transposto tem na armadura os acidentes da escala maior que se encontra uma quarta justa abaixo da *finalis* do modo.

- Qualquer modo mixolídio transposto tem na armadura os acidentes da escala maior que se encontra uma quinta justa abaixo da *finalis* do modo.

- Qualquer modo eólio transposto tem na armadura os acidentes da escala menor homônima.
- Qualquer modo jônio transposto tem na armadura os acidentes da escala maior homônima.

### 1.4 - Consonâncias e Dissonâncias

- São consideradas consonâncias perfeitas os intervalos de uníssono, oitava e quinta justas.
- São consideradas consonâncias imperfeitas os intervalos de terça e sexta, maiores e menores.
- São consideradas dissonâncias os intervalos de segunda e sétima, maiores e menores, assim como todos os intervalos aumentados e diminutos.
- O intervalo de quarta justa, no contraponto a duas vozes, é considerado dissonância. No contraponto a três ou mais vozes a quarta justa é considerada consonância quando a nota inferior da mesma não estiver na voz mais grave.





## 2 - CANTUS FIRMUS

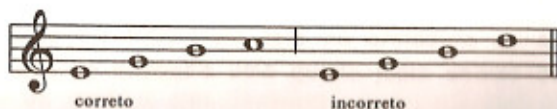
O cantus firmus consiste numa linha melódica que serve de base para a composição contrapontística.

Para tomar conhecimento dos princípios melódicos do estilo de Palestrina, é importante que se adquira habilidade para compor o próprio cantus firmus, desenvolvendo dessa forma a capacidade criativa do estudioso.

- 2.1 - Empregam-se exclusivamente semibreves, em número de dez, aproximadamente (linha isométrica).
- 2.2 - Empregam-se exclusivamente os modos litúrgicos.
- 2.3 - O cantus firmus deve ser iniciado e terminado na finalis do modo.
- 2.4 - A última nota deve ser alcançada por grau conjunto, ascendente ou descendente.
- 2.5 - O âmbito melódico não deve exceder uma oitava.
- 2.6 - A linha melódica deve consistir de pequenos intervalos, facilmente cantáveis.

Para tanto, deve ser usado o maior número possível de graus conjuntos.

- 2.7 - Não devem ser usados os seguintes intervallos:
  - sétima maior e menor
  - sexta maior
  - sexta menor descendente (somente a sexta menor ascendente é usada)
  - todos os intervallos aumentados e diminutos
- 2.8 - Não são permitidos mais de dois saltos consecutivos na mesma direção.

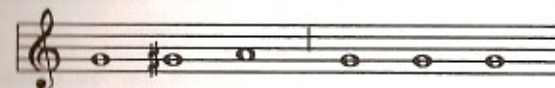


- 2.9 - Havendo dois saltos consecutivos ou um salto e um grau conjunto na mesma direção, é aconselhável, à medida do possível, localizar o maior intervalo abaixo do menor.

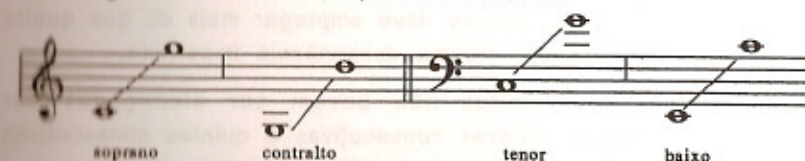


As alternativas A) B) C) e D) são mais aconselháveis que E) F) G) e H)

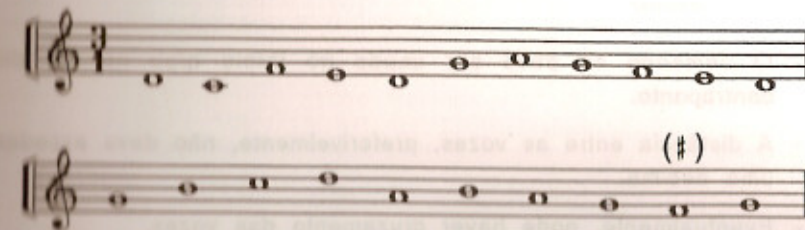
- 2.10 - Não são corretos: movimento cromático, repetição seguida de notas, seqüências tonais (marchas), repetição de motivos.



- 2.11 - As vozes para as quais o contraponto é composto, têm as seguintes extensões, aproximadamente:



- 2.12 - O cantus firmus deve ter, de preferência, um só ponto culminante (nota mais aguda).





### 3 - CONTRAPONTO A DUAS VOZES DIRETRIZES

#### 3.1 - PRIMEIRA ESPÉCIE

O contraponto de primeira espécie (nota contra nota) consiste numa linha melódica de semibreves que se contrapõe ao cantus firmus, podendo estar acima ou abaixo do mesmo.

- 3.1.1 - O desenho melódico, em princípio, obedece às mesmas diretrizes de composição do cantus firmus.
- 3.1.2 - O primeiro e o último intervalos devem ser de uníssono ou de oitava. O último intervalo deve ser alcançado por grau conjunto ascendente e descendente (movimento contrário). Se o cantus firmus estiver na voz inferior, o primeiro e o último intervalos poderão ser de quinta justa.
- 3.1.3 - As duas vozes devem formar, exclusivamente consonâncias perfeitas ou imperfeitas.
- 3.1.4 - Deve ser empregado o maior número de consonâncias imperfeitas. Porém, não se deve empregar mais do que quatro vezes consecutivas a mesma consonância imperfeita.
- 3.1.5 - Consonâncias perfeitas não devem ser alcançadas por movimento direto. Oitavas consecutivas e quintas consecutivas (paralelas ou não) são consideradas incorretas.



- 3.1.6 - O uníssono só deve ser usado no início e/ou no fim do contraponto.
- 3.1.7 - A distância entre as vozes, preferivelmente, não deve exceder uma décima.
- 3.1.8 - Eventualmente, pode haver cruzamento das vozes.

3.1.9 - Devem ser evitados, à medida do possível, saltos simultâneos nas duas vozes na mesma direção. Se inevitável, nenhuma das vozes deve saltar mais do que uma quarta. É permitido, nesse caso, que numa das vozes haja um salto de oitava, sendo considerado repetição de nota.

3.1.10 - Os pontos culminantes (notas mais agudas) das duas vozes não devem coincidir.





### 3.2 - SEGUNDA ESPÉCIE

O contraponto de segunda espécie (duas notas contra uma) consiste numa linha melódica de mínimas que se contrapõe ao cantus firmus, podendo estar acima ou abaixo do mesmo. A primeira das duas mínimas é considerada tempo principal (tesis) e a segunda, tempo secundário (arsis). (\*)

Obs.: os conceitos de tempo forte e tempo fraco ainda não existiam na Renascença.

3.2.1 - O desenho melódico obedece às diretrizes de composição do contraponto de primeira espécie.

3.2.2 - O contraponto pode ser iniciado em tempo principal ou em tempo secundário.

Se iniciado em tempo principal, obedece às mesmas diretrizes da primeira espécie quanto ao primeiro intervalo.

Se iniciado em tempo secundário, o primeiro intervalo pode ser qualquer consonância, perfeita ou imperfeita.

3.2.3 - Em tempo principal só devem ocorrer consonâncias.

3.2.4 - Quintas sucessivas e oitavas sucessivas, assim como quintas e oitavas em tempos principais consecutivos são incorretas.

correto

incorreto

3.2.5 - Em tempo secundário podem ocorrer dissonâncias. Porém, somente como notas de passagem, isto é, alcançadas e deixadas por grau conjunto na mesma direção.

correto \*

incorreto \*

3.2.6 - Eventualmente pode ocorrer uníssono, somente em tempo secundário.

3.2.7 - A nota que antecede a semibreve final, de preferência, deve ser alcançada por grau conjunto.

3.2.8 - A repetição de notas de tempo secundário para tempo principal deve ser evitada.

correto

incorreto

3.2.9 - As duas mínimas que antecedem a nota final podem ser substituídas por uma semibreve.

(\*) Arsis (grego) = o levantar do pé ou da mão indicando o tempo que precede a primeira de cada duas mínimas (tesis). Os romanos, no entanto, empregaram o termo arsis para a acentuação tônica, interpretação esta que foi seguida não somente por teóricos da Idade Média, mas também por musicólogos atuais.



### 3.3 - TERCEIRA ESPÉCIE

O contraponto de terceira espécie (quatro notas contra uma) consiste numa linha melódica de semínimas que se contrapõe ao cantus firmus, podendo estar acima ou abaixo do mesmo. As semínimas são consideradas partes principais e secundárias das mínimas. Assim, o tempo principal e o tempo secundário dividem-se, cada um, em uma parte principal e outra secundária.

3.3.1 - O desenho melódico obedece às seguintes diretrizes:

- é incorreto mais de um salto consecutivo na mesma direção;
- saltos ascendentes são possíveis somente partindo da parte secundária à parte principal;



- saltos descendentes podem partir de qualquer parte;
- qualquer salto maior que uma terça deve ser compensado em direção oposta;
- havendo um salto e um grau conjunto na mesma direção, o salto deve ser localizado abaixo do grau conjunto;

3.3.2 - O contraponto pode ser iniciado na parte principal ou na parte secundária do tempo principal.

Se iniciado na parte principal, obedece às diretrizes das espécies precedentes quanto ao primeiro intervalo.

Se iniciado na parte secundária, o primeiro intervalo pode ser qualquer consonância, perfeita ou imperfeita.

3.3.3 - Em parte principal devem ocorrer exclusivamente consonâncias.

3.3.4 - Em parte secundária podem ocorrer dissonâncias como notas de passagem ou bordaduras inferiores.



3.3.5 - O tratamento das dissonâncias sofre uma exceção com a chamada cambiata. Esta consiste em uma dissonância em parte secundária, introduzida por grau conjunto descendente e seguida de uma terça descendente. Esta última é seguida por grau conjunto ascendente. As partes principais da cambiata (primeira e terceira semínimas) devem ser consonantes. A quarta nota pode ser consonância ou dissonância em forma de nota de passagem.



3.3.6 - Não é correta a repetição seguida de notas.

3.3.7 - Eventualmente, pode haver uníssono nas partes secundárias e na parte principal do tempo secundário.





### 3.4 - QUARTA ESPÉCIE

O contraponto de quarta espécie consiste numa linha melódica de mínimas, na qual se liga a mínima do tempo secundário à do tempo principal seguinte (retardo), podendo estar acima ou abaixo do cantus firmus.

- 3.4.1 - O contraponto deve ser iniciado e terminado como nas espécies anteriores. Convém iniciá-lo em tempo secundário.
- 3.4.2 - A mínima do tempo secundário ligada ao tempo principal seguinte deve ser consonante.
- 3.4.3 - A mínima do tempo principal ligada ao tempo secundário precedente pode ser consonante ou dissonante. Quando é dissonante, a dissonância deve ser resolvida por grau conjunto descendente numa consonância imperfeita. Quando é consonante, a linha melódica pode seguir por grau conjunto ou disjunto.



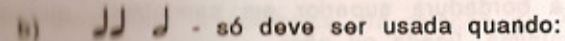
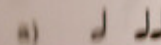
- 3.4.4 - Ocasionalmente, a ligadura do tempo secundário ao principal pode ser suspensa, valendo então as diretrizes da segunda espécie.



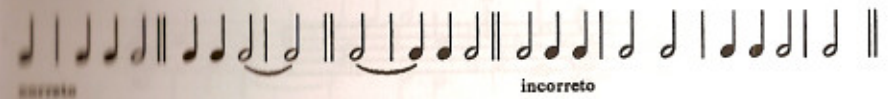
### 3.5 - QUINTA ESPÉCIE

O contraponto de quinta espécie (florido) consiste numa linha melódica que reúne os valores de duração apresentados nas espécies precedentes. O cantus firmus nesta espécie deve ter doze semibreves, preferivelmente.

3.5.1 - São possíveis as seguintes combinações rítmicas:



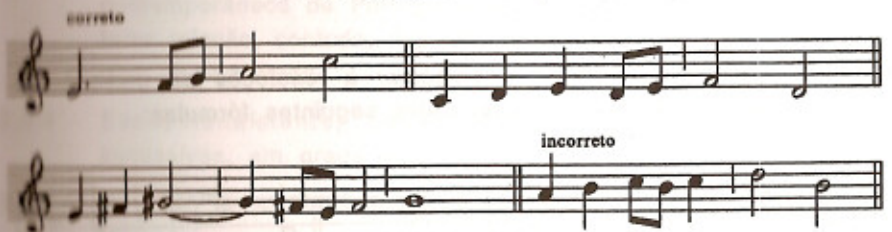
- só deve ser usada quando:
- é precedida por uma semínima
  - a mínima está ligada ao tempo seguinte
  - a primeira semínima está ligada ao tempo anterior



- d)
- usada com ou sem ligadura, conforme a segunda e a quarta espécies.



- f)
- duas colcheias podem ser usadas, ocasionalmente, como notas de passagem ou bordadura inferior. Devem ser colocadas sempre em parte secundária. São frequentes na cadência final:



3.5.2 - Não devem ser usadas semibreves no decorrer do contraponto.

3.5.3 - Aconselha-se usar um bom número de notas ligadas para evitar a simetria de desenhos melódicos. No decorrer da linha melódica são permitidas somente ligaduras de mínimas com mínimas e de mínimas com semínimas:





3.5.4 - Os valores de duração devem ser distribuídos de maneira irregular, evitando-se a repetição de motivos, assim como periodização e simetria, elementos esses que prejudicam o fluxo do desenho melódico.

3.5.5 - É permitida a bordadura superior em semínimas, quando é seguida por mínima, ligada ou não:

3.5.6 - Quando é empregado o ritmo ♩ ♩ numa linha melódica descendente, a primeira semínima pode ser uma dissonância em forma de nota de passagem:



3.5.7 - A cambiata pode ser feita com as seguintes variações rítmicas:



3.5.8 - É permitido preparar e antecipar a resolução da dissonância suspensa (quarta espécie) pelas seguintes fórmulas:



corretos

### 3.6 - CONTRAPONTO A DUAS VOZES SEM CANTUS FIRMUS

3.6.1 - Em princípio, é aconselhável combinar valores de duração longa em uma das vozes com valores de duração curta na outra voz (ritmo complementar).



3.6.2 - Semínimas e colcheias, na relação de nota contra nota, em parte secundária, podem formar dissonâncias, caso cada uma das mesmas seja tratada corretamente, ou seja, de acordo com as normas anteriormente expostas para o tratamento de dissonâncias:



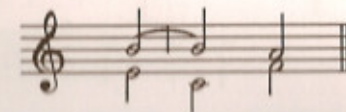
3.6.3 - Deve ser evitada a falsa relação, isto é, a alteração cromática de uma determinada nota, de uma voz à outra.



Obs.: Não há uma distância estabelecida como regra entre uma nota e sua alteração cromática em outra voz. No estilo de Palestrina, observa-se uma distância maior do que no de seus contemporâneos de Portugal e Espanha. Para ser percebida a falsa relação, contudo, depende muito do andamento em que a obra é executada.

3.6.4 - Excepcionalmente, podem ser usadas quatro colcheias sucessivas, em graus conjuntos.

3.6.5 - No caso de mínimas ligadas, cujo tempo principal é dissonante (retardo), a voz não sincopada pode deixar de esperar a resolução da dissonância, prosseguindo por grau conjunto ou não. A dissonância deve ser resolvida por grau conjunto descendente, numa consonância imperfeita:





3.6.6 - No caso de quatro semínimas descendentes, a terceira pode ser dissonante quando tratada como nota de passagem com caráter de apojatura:



3.6.7 - A nota final, na voz inferior pode ser alcançada por grau disjunto ascendente ou descendente, partindo do quinto ou do quarto grau do modo (no modo frígio exclusivamente do quarto grau).



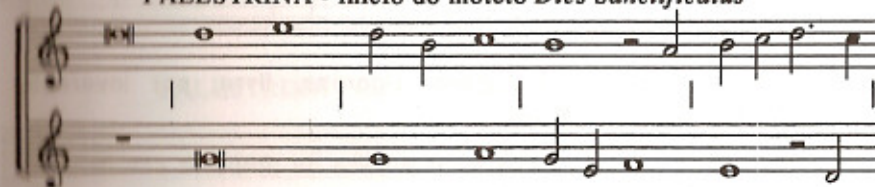
## 4 - IMITAÇÃO

### 4.1 - IMITAÇÃO A DUAS VOZES

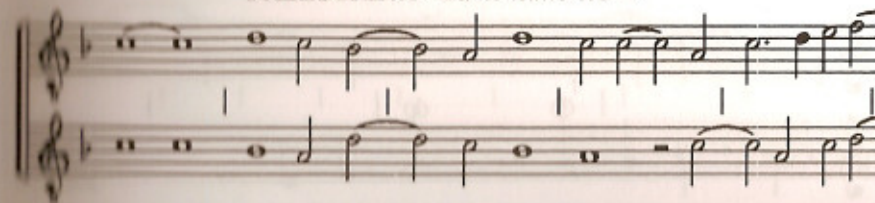
O contraponto imitativo consiste em reproduzir nas diversas vozes trechos melódicos e/ou rítmicos, com maior ou menor fidelidade, propostos por uma das vozes. O princípio da imitação é dos mais importantes do estilo polifônico da Renascença: estilo imitativo.

O início das composições consiste, neste estilo, na apresentação de uma proposta em uma das vozes e na reprodução da mesma em todas as outras vozes (resposta).

#### PALESTRINA - início do moteto *Dies Sanctificatus*



#### PALESTRINA - *Lamentationes II*







4.1.1 - A proposta, cabeça da linha melódica, deve ser concisa e aperiódica.

4.1.2 - A resposta (imitação) pode ser iniciada em qualquer grau do modo, preferivelmente na quinta superior, na quarta inferior ou na oitava.

4.1.3 - A entrada da resposta pode ser consonante (consonância perfeita ou imperfeita) ou dissonante, quando a nota da proposta estiver ligada à nota precedente e resolvida por grau conjunto descendente.



4.1.4 - Distinguem-se as imitações: rigorosa, livre, por inversão, aumento e diminuição:

4.1.4.1 - Imitação rigorosa: todos os intervalos da proposta são imitados rigorosamente na resposta.

PALESTRINA - "Missa Spem in alium", Agnus I



4.1.4.2 - Imitação livre: intervalos maiores da proposta tornam-se menores na resposta e vice-versa, conservando as características da proposta.

PALESTRINA - "Missa Nigra sum", Hosanna



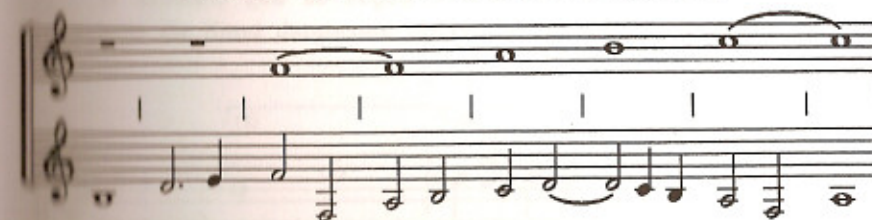
4.1.4.3 - Imitação por inversão: os intervalos ascendentes da proposta tornam-se descendentes na resposta e vice-versa.

PALESTRINA - "Magnificat primi toni", liber tertius



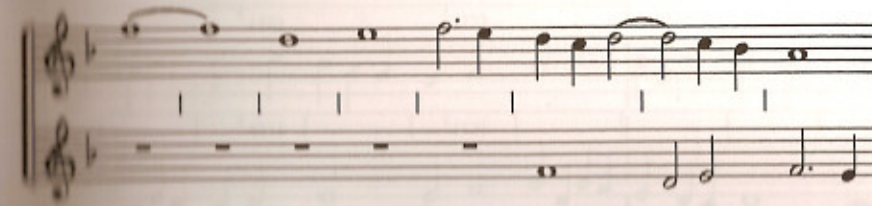
4.1.4.4 - Imitação por aumento: os valores de duração da proposta são aumentados, oportunamente, na resposta.

PALESTRINA - Moteto Gaude Virgo Gloriosa



4.1.4.5 - Imitação por diminuição: os valores de duração da proposta são diminuídos, oportunamente, na resposta.

PALESTRINA - "Missa Brevis", Kyrie I







4.1.5 - A composição do contraponto imitativo pode obedecer ao seguinte esquema de procedimento:

- compor a proposta a ser apresentada, em qualquer uma das vozes;
- imitar a proposta (=resposta);
- compor o contraponto da resposta;
- compor um trecho livre levando a uma cadência final (apêndice);
- compor o contraponto do trecho livre e da cadência final.

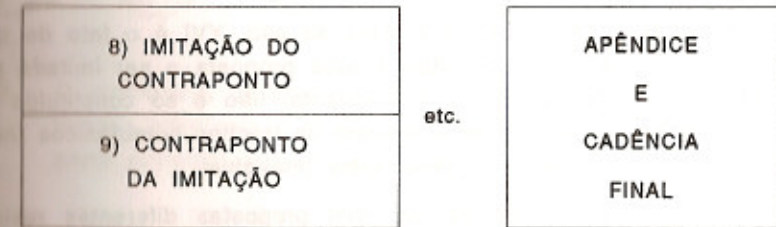
a) PROPOSTA	c) CONTRAPONTO DA RESPOSTA	e) CONTRAPONTO DO TRECHO LIVRE E DA CADÊNCIA FINAL
	b) RESPOSTA (IMITAÇÃO)	d) TRECHO LIVRE E CONCLUSÃO

## 4.2 - CÂNONE A DUAS VOZES

No cânone, a imitação não é limitada ao motivo inicial, mas prossegue através de toda a extensão da composição, exceto no final. Este deve ser composto de tal maneira que as duas vozes concluem simultaneamente.

A composição do cânone obedece ao seguinte esquema de procedimento:

	2) IMITAÇÃO	4) IMITAÇÃO DO CONTRAPONTO	6) IMITAÇÃO DO CONTRAPONTO
1) PROPOSTA	3) CONTRAPONTO DA IMITAÇÃO	5) CONTRAPONTO DA IMITAÇÃO	7) CONTRAPONTO DA IMITAÇÃO



O exemplo que se segue consta de um tratado de Contraponto, de autoria de Knud Jeppesen, notável estudioso da obra de Palestrina.



## 5 - MOTETO

O moteto é a forma musical mais importante da polifonia do séc. XVI, forma esta que teve seu apogeu na criação artística de Palestrina, Victoria e Lasso. Consiste na composição polifônica sobre um texto religioso em língua latina. Os compositores do período que antecede o de Palestrina serviram-se também de textos profanos e até misturaram religiosos e profanos em idiomas diferentes.

Característica da forma de moteto do séc. XVI é o fato de que o início de cada verso é associado a uma proposta a ser imitada por todas as vozes (estilo imitativo). No entanto, não é só constituído de seções de caráter polifônico, mas também de trechos homofônicos (nota contra nota), visando tornar o texto mais inteligível.

A sucessão de várias seções com propostas diferentes resulta facilmente numa espécie de "catálogo", carecendo da necessária coerência para uma unidade formal. Por isso, é indispensável que o compositor inter-relacione as propostas, recorrendo aos princípios de variação e transformação. Só assim a forma constituirá um todo orgânico, um dos critérios mais importantes da composição musical.

### 5.1 - LINHA MELÓDICA

Antes de iniciar a prática de composição do Moteto, é aconselhável que se pratique a composição de linhas melódicas com características do estilo de Palestrina, exercitando desta maneira o controle do aspecto linear e fluente característico do mestre.

Two staves of musical notation in G-clef and C-clef. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics "E - go sum pa - nis vi -" are written below the first staff. The second staff continues the melody with quarter and eighth notes, ending with a double bar line. The word "VUS" is written below the second staff.

A princípio, a linha melódica obedece às mesmas diretrizes que regem as espécies quanto à condução rítmica e melódica. No entanto, convém enfatizar alguns aspectos, retomando itens já trabalhados nas espécies, para garantir a organicidade da linha melódica.

5.1.1 - São usados os seguintes valores de duração:



A colcheia é usada em parte secundária em grupos de duas, raramente de quatro, que se movimentam, preferivelmente, por graus conjuntos.

5.1.2 - Podem ser ligados os seguintes valores de duração:



5.1.3 - O movimento rítmico obedece ao princípio da alternância de tempos principais e secundários. Cada tempo se divide em uma parte principal e uma secundária.

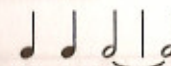


5.1.4 - Em tempo principal só deve haver duas semínimas quando:

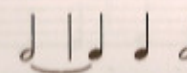
• são precedidas ou seguidas por outras semínimas:



• são seguidas por uma mínima ligada ao tempo seguinte:



• a primeira das duas mínimas é ligada ao tempo anterior:





5.1.5 - A maior parte dos valores de duração deve ser de mínimas ou de valores maiores, distribuídos de maneira variada, evitando-se a repetição de motivos, a periodização e a simetria. Em trechos ascendentes, convém empregar no início valores menores, tornando-os maiores em direção ao ponto culminante. O oposto vale para trechos descendentes.

5.1.6 - Uma grande parte dos tempos principais não deve ser articulada, isto é, deve ser ligada aos tempos precedentes para manter o fluxo contínuo da linha melódica.

5.1.7 - Os intervalos utilizados são os mesmos vistos nas espécies, devendo-se dar preferência sempre ao movimento melódico por graus conjuntos.

5.1.8 - Em trechos compostos de mínimas ou de valores maiores, não se deve dar mais do que dois saltos na mesma direção.

5.1.9 - Em trechos compostos de simínimas, não se deve dar mais do que um salto na mesma direção, sendo que os saltos ascendentes só devem partir de parte secundária para principal.

5.1.10 - Com referência a todos os valores de duração, preferivelmente:

- saltos ascendentes não devem ser precedidos por grau conjunto ascendente;
- saltos descendentes não devem ser precedidos por grau conjunto descendente;
- saltos maiores do que uma terça devem ser compensados por movimento em direção contrária.

No caso de semínimas esses itens devem ser rigorosamente observados.

5.1.11 - A linha melódica termina na finalis do modo, em tempo principal, alcançada por grau conjunto, ascendente ou descendente. É frequente a antecipação da finalis na cadência final:



## 5.2 - SISTEMA MÉTRICO

Na música polifônica do séc. XVI emprega-se um sistema duplo de acentuação métrica.

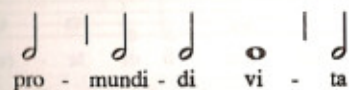
A acentuação métrica - precursora dos futuros tempos forte e tempo fraco - de cada voz individual é livre, isto é, os acentos não ocorrem em períodos simétricos e estritamente regulares e dependem da acentuação das palavras.

A composição como um todo, no entanto, orienta-se por um esquema métrico fixo, no qual tesis e arsis se sucedem numa ordem pré-determinada, ou seja, tempo principal e tempo secundário.

## 5.3 - COLOCAÇÃO DE TEXTO

Como os acentos métricos na polifonia vocal do séc. XVI não ocorrem em períodos estritamente regulares, e sim dependem da acentuação das palavras, aconselha-se levar em consideração alguns princípios que caracterizam a colocação do texto no estilo de Palestrina.

5.3.1 - Valores de duração mais longa que a semínima podem receber sílabas separadas (estilo silábico).

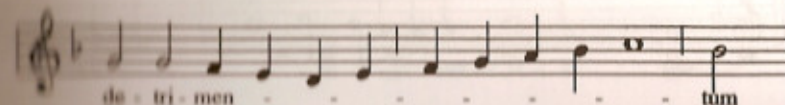
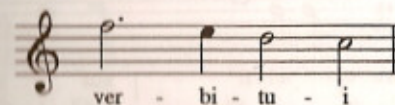


5.3.2 - Em grupos de valores diferentes pode haver uma só sílaba (estilo melismático).



5.3.3 - Colcheias não podem ser portadoras de sílaba.

5.3.4 - A semínima pode ser portadora de sílaba quando precedida e seguida de valores de duração mais longa ou seguida de um grupo de várias semínimas.





5.3.5 - Cada nota repetida deve receber uma sílaba nova.



A nota repetida com caráter ornamental como o portamento, não recebe sílaba nova. O portamento consiste na antecipação de notas, sincopadas ou não, geralmente na cadência final.



5.3.6 - À medida do possível, os acentos tônicos das palavras devem coincidir com os tempos principais.



5.3.7 - Sílabas tônicas tendem a receber melismas longos.



5.3.8 - As imitações (respostas) reproduzem literalmente a colocação do texto na proposta.



5.3.9 - Cada verso do texto deve concluir com uma cadência melódica claramente articulada.



## 5.4 - EXEMPLO DE MOTETO A DUAS VOZES

### SICUT ROSA

Orlando di Lasso (1530 - 1594)

si - - - | - - - | - - - | cut ro - | - - | - - - | sa, si - |

si - - - cut ro - - - - - sa, si -

cut ro - - - - - sa in - - - - -

ter | spi - - - | nus il - - - | lis | ad - | dit spe - | - - - |

ter spi - - - - - nus il - - - - - lis ad -

ci - | em, | sic | ve - | nu - - | stat su |

ci spe - - - - - ci - em sic



... am | Vir - go Ma - ri - a | pro - ge -

nu - stat su - - - - am Vir - - go Ma - ri - a

ni - em, Ma - ri - a | pro - ge -

pro - ge - ni - em Ma - ri - a pro - ge - ni -

ni - em: | ger - mi - na - vit | e - nim flo -

em ger - mi - na - vit e - - enim flo - - -

rem, | qui vi - ta

rem qui vi - ta - - -

lem dat | o - do - - - rem, | qui vi - ta -

lem dat o - do - - - rem, qui vi - ta -

lem dat | o - do - - - rem.

lem dat o - do - - - rem.

## 6 - CONTRAPONTO A TRÊS E MAIS VOZES

### 6.1 - DIRETRIZES COMUNS A TODAS AS ESPÉCIES

- 6.1.1 - Continuam válidas, a princípio, as diretrizes do contraponto a duas vozes.
- 6.1.2 - São consideradas consonâncias os intervalos de quarta justa, quarta aumentada e quinta diminuta entre a voz superior e a intermediária (a três vozes) e entre as vozes acima da inferior (a quatro e mais vozes). Continuam consideradas dissonâncias entre qualquer uma das vozes superiores e a inferior.
- 6.1.3 - São disponíveis as seguintes combinações intervalares:

a três vozes

8	10	5	6	8	12	10	10	12	13	8	13	10
3	3	3	3	5	5	5	8	8	8	6	6	6
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

a quatro vozes

8	10	12	12	12	8	10	13	12	10	8	10	12	12	12
8	8	8	10	5	6	10	6	8	8	8	8	8	10	12
3	3	3	3	3	3	3	3	5	5	5	8	8	8	8
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

- 6.1.4 - A três vozes - é correto o movimento direto para quintas e oitavas entre uma das vozes extremas e a intermediária.

A quatro e mais vozes - é correto o movimento direto para quintas e oitavas entre uma das vozes extremas e uma das intermediárias, assim como entre as vozes intermediárias.

- 6.1.5 - É possível o movimento direto para quintas entre as vozes extremas quando a voz superior se move por grau conjunto.



- 6.1.6 - Deve ser evitado o movimento direto para oitavas entre as vozes extremas, com exceção da passagem da penúltima à última semibreve do cantus firmus (cadência).
- 6.1.7 - A três vozes - é admissível o uníssonos de duas vozes. De três vozes, no entanto, só é permitido no início e no final.
- 6.1.8 - O contraponto pode ser iniciado e concluído por combinações intervalares incluindo a terça e a quinta do modo (tríade completa). Neste caso, a terça deve ser maior, implicando na alteração ascendente do terceiro grau dos modos dório, frígio e eólio. A terça pode ser menor quando o contraponto inicia em tempo secundário, depois de uma pausa.
- 6.1.9 - Não devem ser dobradas as notas dó sustenido no modo dório, fá no frígio, fá sustenido no mixolídio, sol sustenido no eólio, assim como si no jônio.
- 6.1.10 - A distância entre as vozes superiores, à medida do possível, não deve ultrapassar uma oitava.
- 6.1.11 - As vozes extremas não devem saltar mais do que uma quarta quando todas as vozes se movem na mesma direção.
- 6.1.12 - A finalis, na voz inferior pode ser alcançada por grau disjuncto ascendente ou descendente, partindo do quarto ou do quinto grau. Nas vozes superiores pode-se proceder da mesma forma. É preferível, no entanto, que se alcance a nota final por grau conjunto.

### ESPÉCIES DE CONTRAPONTO A TRÊS VOZES

The first species of three-voice counterpoint is shown on three staves. The top staff contains the cantus firmus, a sequence of eight half notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The middle and bottom staves show two voices that move in parallel motion with the cantus firmus, maintaining a constant interval of a third between them. The bottom voice starts on G3 and ends on C4, while the middle voice starts on E3 and ends on G4.

The second species of three-voice counterpoint is shown on three staves. The top staff contains the cantus firmus (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5). The middle and bottom staves show two voices that move in parallel motion with the cantus firmus, maintaining a constant interval of a fourth between them. The bottom voice starts on C3 and ends on C4, while the middle voice starts on F3 and ends on F4.

The third species of three-voice counterpoint is shown on three staves. The top staff contains the cantus firmus (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5). The middle and bottom staves show two voices that move in parallel motion with the cantus firmus, maintaining a constant interval of a fifth between them. The bottom voice starts on C3 and ends on C4, while the middle voice starts on G2 and ends on G3.

The fourth species of three-voice counterpoint is shown on three staves. The top staff contains the cantus firmus (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5). The middle and bottom staves show two voices that move in parallel motion with the cantus firmus, maintaining a constant interval of a sixth between them. The bottom voice starts on C3 and ends on C4, while the middle voice starts on E2 and ends on E3.

The fifth species of three-voice counterpoint is shown on three staves. The top staff contains the cantus firmus (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5). The middle and bottom staves show two voices that move in parallel motion with the cantus firmus, maintaining a constant interval of an octave between them. The bottom voice starts on C2 and ends on C3, while the middle voice starts on C3 and ends on C4.

The sixth species of three-voice counterpoint is shown on three staves. The top staff contains the cantus firmus (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5). The middle and bottom staves show two voices that move in parallel motion with the cantus firmus, maintaining a constant interval of a second between them. The bottom voice starts on C3 and ends on C4, while the middle voice starts on D3 and ends on D4.

The seventh species of three-voice counterpoint is shown on three staves. The top staff contains the cantus firmus (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5). The middle and bottom staves show two voices that move in parallel motion with the cantus firmus, maintaining a constant interval of a seventh between them. The bottom voice starts on C3 and ends on C4, while the middle voice starts on B2 and ends on B3.



System 1: A three-staff musical system. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The middle and bottom staves contain a bass line with quarter and eighth notes, including rests.

System 2: A three-staff musical system. The top staff features a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves contain a bass line with quarter notes and rests.

System 3: A three-staff musical system. The top staff has a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves contain a bass line with quarter notes and rests.

System 4: A three-staff musical system. The top staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves contain a bass line with quarter notes and rests.

System 5: A three-staff musical system. The top staff has a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves contain a bass line with quarter notes and rests.

System 6: A three-staff musical system. The top staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves contain a bass line with quarter notes and rests.

System 7: A three-staff musical system. The top staff has a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves contain a bass line with quarter notes and rests.

System 8: A three-staff musical system. The top staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves contain a bass line with quarter notes and rests.

System 9: A three-staff musical system. The top staff has a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves contain a bass line with quarter notes and rests.



6.1.13 - Aconselha-se a praticar as seguintes mesclas de espécie a três vozes:

6.1.13.1 - Cantus firmus em semibreves (em qualquer uma das vozes); um contraponto em mínimas (segunda espécie) e outro em semínimas (terceira espécie).

IMPORTANTE: os contrapontos compostos de mínimas (segunda espécie) devem formar, com o *cantus firmus*, exclusivamente consonâncias.

A musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in G major. The Cantus Firmus is in the Soprano voice, consisting of a sequence of semibreves: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Alto voice has a contrapuntal line of minims, and the Bass voice has a contrapuntal line of semiminims. Vertical bar lines indicate the alignment of notes across the staves.

6.1.13.2 - Cantus firmus em semibreves (em qualquer uma das vozes); um contraopndo de semínimas (terceira espécie) e outro em mínimas ligadas (quarta espécie).

A musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in G major. The Cantus Firmus is in the Soprano voice, consisting of a sequence of semibreves: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Alto voice has a contrapuntal line of semiminims, and the Bass voice has a contrapuntal line of minims. Vertical bar lines indicate the alignment of notes across the staves.

6.1.13.3 - Cantus firmus em semibreves (em qualquer uma das vozes); dois contrapontos aplicando todos os valores de duração (quinta espécie).

A musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in G major. The Cantus Firmus is in the Soprano voice, consisting of a sequence of semibreves: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Alto and Bass voices have contrapuntal lines using various note values (minims, crotchets, quavers, and semibreves). Vertical bar lines indicate the alignment of notes across the staves.

6.1.13 4 - Sem cantus firmus.

A musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in G major. This exercise does not feature a cantus firmus. Instead, it shows three independent contrapuntal lines for Soprano, Alto, and Bass, each composed of various note values. Vertical bar lines indicate the alignment of notes across the staves.

### ESPÉCIES DE CONTRAPONTO A QUATRO VOZES

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in G major. The Cantus Firmus is in the Soprano voice, consisting of a sequence of semibreves: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The other three voices have contrapuntal lines of minims. Vertical bar lines indicate the alignment of notes across the staves.

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in G major. The Cantus Firmus is in the Soprano voice, consisting of a sequence of semibreves: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The other three voices have contrapuntal lines of semiminims. Vertical bar lines indicate the alignment of notes across the staves.



System 1, left page: Three staves of music. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

System 2, left page: Three staves of music. The top staff continues the melodic line with a long note. The accompaniment remains consistent with the previous system.

System 3, left page: Three staves of music. The top staff has a melodic line with a long note. The accompaniment continues with quarter and eighth notes.

System 4, left page: Three staves of music. The top staff features a melodic line with eighth notes. The accompaniment continues with quarter and eighth notes.

System 1, right page: Three staves of music. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

System 2, right page: Three staves of music. The top staff continues the melodic line with a long note. The accompaniment remains consistent with the previous system.

System 3, right page: Three staves of music. The top staff has a melodic line with a long note. The accompaniment continues with quarter and eighth notes.

System 4, right page: Three staves of music. The top staff features a melodic line with eighth notes. The accompaniment continues with quarter and eighth notes.



First system of musical notation on page 60, featuring four staves with various rhythmic and melodic patterns.

Second system of musical notation on page 60, continuing the piece with similar rhythmic and melodic structures.

Third system of musical notation on page 60, showing further development of the musical themes.

## 6.2 - AMPLIAÇÃO DAS NORMAS DO CONTRAPONTO

6.2.1 - Terças e sexta paralelas podem ser aplicadas em maior quantidade quando se trata de semínimas sucessivas.

### PALESTRINA: Moteto "Viri Galilei"

Musical score system for Palestrina's Moteto "Viri Galilei", showing two staves with a complex polyphonic texture.

6.2.2 - No moteto a mais de quatro vozes, permite-se maior liberdade no uso de oitavas e quintas consecutivas, quando em movimento contrário.

6.2.3 - São possíveis as chamadas "dissonâncias parasitas". Estas ocorrem em relação a uma mínima ligada. São alcançadas através de um salto descendente e deixadas por salto ascendente para a nota anterior.

Musical score system illustrating parasitic dissonances, showing a voice with a tied eighth note and another voice with a descending leap followed by an ascending leap to the previous note.

6.2.4 - É permitida, excepcionalmente, a combinação intervalar  $\frac{6}{4}$  em tempo secundário quando a quarta, em relação a uma voz com nota longa, é alcançada por grau conjunto, ligada ao tempo principal seguinte, onde é dissonante com uma outra voz e resolvida regularmente.

Musical score system illustrating the combination intervalar  $\frac{6}{4}$ , showing a voice with a long note and another voice with a quarter note that is dissonant and resolved.



6.3 - EXEMPLO DE MOTETO A TRÊS VOZES

PARS MEA DOMINUS

G. P. Palestrina  
(1525-1594)

Musical score for the first system of 'Pars Mea Dominus'. It features three staves with vocal lines and lyrics: Pars me a Do mi nus, Do -

Musical score for the second system of 'Pars Mea Dominus'. It features three staves with vocal lines and lyrics: me a Do mi nus, Do mi -

Musical score for the third system of 'Pars Mea Dominus'. It features three staves with vocal lines and lyrics: nus Di - xit a - ni - ma me -

Musical score for the fourth system of 'Pars Mea Dominus'. It features three staves with vocal lines and lyrics: a, di - xit a - ni - ma me - a: Prop -

Musical score for the first system of 'Sicut Cervus'. It features three staves with vocal lines and lyrics: ter e - a ex - spe - cta - bo e - - -

Musical score for the second system of 'Sicut Cervus'. It features three staves with vocal lines and lyrics: um.

6.4 - ANÁLISE COMPARADA

dos motetos

*Sicut cervus e Alleluia tulerunt*

de

PALESTRINA

MOTETO: SICUT CERVUS

Palestrina

Musical score for the first system of 'Sicut Cervus'. It features three staves with vocal lines and lyrics: Sic - - - ut cer - vus de -

Musical score for the second system of 'Sicut Cervus'. It features three staves with vocal lines and lyrics: Sic - - - ut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - - - rum.



7

si - de - rat ad fon - - - tes a - qua rum,  
tes a - qua - - - rum  
sic - - - ut cer - vus de -  
- - - ut cer - - - vus de - si - de - rat ad fon - tes a -

11

a - - - qua rum  
Sic ut cer - vus de - si - de - rat ad -  
si - de - rat ad fon - tes a - - - qua - - -  
qua - rum Sic - - - ut cer - - -

15

Sic - - - ut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a -  
fon - tes a - qua - rum de - si - de - rat ad fon - tes  
- - - rum de - si - de -  
vus de - si - de - rat ad fon - tes de - si - de - rat

20

a qua - - - rum i - - - ta  
rat ad fon - tes a - qua - - - rum i - - -  
ad fon - tes a - qua - rum i - - - ta

25

i - - - ta de - si - - -  
rum: i - - - ta de -  
ta de - si - - - de - rat i - - -  
de si - - - de - rat

30

de - si - de - rat, i - - -  
si - - - de - rat i - - - ta  
ta de - si - de - rat, i - - - ta de - si - - - de -  
i - - - ta de - si - - -







MOTETO: ALLELUIA TULERUNT

Paestrina

Musical score for page 68, measures 1-16. It features five vocal staves: Cantus, Altus, Tenor, Quintus tenor, and Bassus. The lyrics "Al - le - lu - ia" are written below the notes.

Musical score for page 69, measures 17-22. It features five vocal staves: Cantus, Altus, Tenor, Quintus tenor, and Bassus. The lyrics "Al - le - lu - ia" are written below the notes.

Musical score for page 69, measures 23-28. It features five vocal staves: Cantus, Altus, Tenor, Quintus tenor, and Bassus. The lyrics "Al - le - lu - ia" are written below the notes.

Musical score for page 69, measures 29-34. It features five vocal staves: Cantus, Altus, Tenor, Quintus tenor, and Bassus. The lyrics "Al - le - lu - ia" are written below the notes.



11  
tu - le - runt Do - mi - num me  
tu - le - runt Do - mi - num me  
sal - tu - le - runt Do - mi - num  
sal - tu - le - runt Do - mi - num

13  
tu - le - runt Do - mi - num me  
tu - le - runt Do - mi - num me  
tu - le - runt Do - mi - num me  
tu - le - runt Do - mi - num me

14  
tu - le - runt Do - mi - num me  
tu - le - runt Do - mi - num me  
tu - le - runt Do - mi - num me  
tu - le - runt Do - mi - num me

15  
Al - le - lu - ia  
Al - le - lu - ia  
Al - le - lu - ia  
Al - le - lu - ia

16  
Al - le - lu - ia  
Al - le - lu - ia  
Al - le - lu - ia  
Al - le - lu - ia

17  
Al - le - lu - ia  
Al - le - lu - ia  
Al - le - lu - ia  
Al - le - lu - ia



u - bi po - su - e - runt e - runt e - runt  
 ne - sci - o u - bi po - su - e - runt e - runt e - runt  
 bi po - su - e - runt e - runt e - runt e - runt  
 o u - bi po - su - e - runt e - runt e - runt

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia  
 Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia  
 Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

si tu su - stu - li - e - runt e - runt  
 tu su - stu - li - e - runt e - runt e - runt  
 in si tu su - stu - li - e - runt e - runt  
 in si tu su - stu - li - e - runt e - runt

um, di - ci - to mi -  
 su - stu - li - e - runt e - runt e - runt  
 . . . . .  
 si tu su - stu - li - e - runt e - runt e - runt  
 il - li e - runt e - runt e - runt

in di - ci - to mi -  
 mi in di - ci - to mi -  
 to mi - di - ci - to mi -  
 di - ci - to mi -

in Al - le - lu - ia in Al - le - lu - ia  
 in Al - le - lu - ia in Al - le - lu - ia  
 in Al - le - lu - ia in Al - le - lu - ia  
 in Al - le - lu - ia in Al - le - lu - ia



71

et e - go e - um tol - lam tol - lam  
 et e - go e - um tol - lam  
 et e - go e - um tol - lam  
 et e - go e - um tol - lam  
 et e - go e - um tol - lam

72

et e - go e - um tol - lam  
 et e - go e - um tol - lam  
 et e - go e - um tol - lam  
 et e - go e - um tol - lam  
 et e - go e - um tol - lam

80

Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in

84

Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in

88

Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in

89

Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in  
 Al - le - lu - in



6.5 - EXEMPLO A OITO VOZES

Extraído do "Stabat Mater" - Palestrina

tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit

tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit

tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit

tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit  
 tis et fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit



## SÍNTESE E APLICAÇÃO NA PRÁTICA DAS NORMAS CONTRAPONTÍSTICAS

A obra de Palestrina pode ser considerada como apogeu daquele grandioso estilo da história da música ocidental denominado polifonia vocal da segunda metade do século XVI. Trata-se do ponto culminante da música renascentista, despertar de um novo pensamento musical, pensamento este que, até nossos dias, influencia e marca a música de nossa cultura.

Palestrina, no entanto, não era inovador. Sua missão histórica, aparentemente, teria sido a de nivelar e aprimorar a linguagem musical em uso no ocidente há mil anos aproximadamente, idioma musical, aliás levado a um alto grau de expressividade por Josquin des Prés, mais de setenta anos atrás.

Os seis volumes de motetos de Palestrina, publicados entre 1563 e 1584, contém nada menos de que 177 motetos. Mas 72 desses motetos foram publicados como obras póstumas. A maior parte deles é composta para cinco vozes. Observa-se neles uma predileção pela diversidade do estilo imitativo e uma sensibilidade extraordinária pelos timbres que resultam do agrupamento das vozes.

A manutenção do equilíbrio, em todos os parâmetros, parece ser o critério central de toda a sua obra. Equilíbrio sonoro de movimento, timbre, forma, ritmo e conjunto vocal.

A distribuição consciente e racional de graus conjuntos e disjuntos, assim como o controle das dissonâncias resultam numa textura de grande pureza e consistência sonora. Assim, não se encontra na obra de Palestrina o acento patético que caracteriza, por exemplo, a obra de Orlando de Lasso. Palestrina enfatiza o "desabrochar" gradativo e sutil dos motivos e não o seu "desenvolvimento" racional. Cada frase musical encontra-se bem adaptada ao texto. Cada vez mais surgem harmonias completas, ou seja, tríades que apresentam fundamental, terça e quinta. Desaparecem gradativamente as harmonias "vazias" sem terça, que caracterizavam a polifonia pré-palestriniana.

O idioma sonoro usado por Palestrina é o modal do século XVI (música ficta).

No moteto "Sicut cervus", um dos mais belos do mestre, Palestrina serve-se da gama de sete sons do modo jônio transposto para a nota Fá, usando uma só vez, no compasso 27, um Si natural como sensível acidental (subsemitônio), por assim dizer, não pertencente ao modo. No moteto "Alleluia tulerunt", o mestre serve-se da gama de sete sons do modo mixolídio, prescindindo, no entanto, de sons não pertencentes ao modo. O Fá-sustenido como sensível de Sol deve ser considerado "sensível acidental" (subsemitônio) e o Si-bemol que ocorre nos compassos 33, 67 e 80 como som próprio do modo. Pois, em todos os modos da música polifônica da Renascença, o Si-bemol, tem sido, frequentemente usado para evitar relações de quinta diminuta ou quarta aumentada (trítone = *diabulus in música*).

Essas alterações não anotadas pelo compositor, tradicionalmente são subentendidas na estruturação modal, ocorrendo só em colcheias, semínimas e mínimas. Palestrina, no entanto, usa as mesmas também em semibreves, enriquecendo assim consideravelmente sua paleta sonora.

Os valores de duração, utilizados pelo mestre nos motetos "Sicut cervus" e "Alleluia tulerunt", compreendem:

longa	≡	mínima	∩
breve	≡	semínima	∩
semibreve	o	colcheia	β

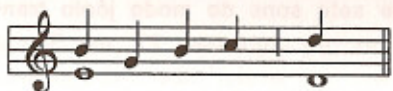
As seguintes características marcam o estilo de Palestrina, distinguindo-o dos outros compositores da Renascença e, principalmente, de Josquin des Prés, Orlando de Lasso e Ludovico Victoria:

- o uso da bordadura superior, a qual, no entanto, ainda bem menos frequente do que a inferior - ocorre sempre em grupo de três ou mais semínimas ("Alleluia tulerunt", compasso 86);
- a cambiata, a qual Palestrina usa também em forma temporalmente ampliada (cambiata delongada). Por exemplo, da seguinte maneira:





- c) - o movimento melódico ascendente, usado frequentemente da forma seguinte: após mudanças de direção, salto de terça e grau conjunto:



Saltos ascendentes não ocorrem a partir de semínimas localizadas em partes principais:



O movimento melódico descendente ocorre frequentemente por grau conjunto e salto de terça, seguido de grau conjunto ou disjuncto ascendente:



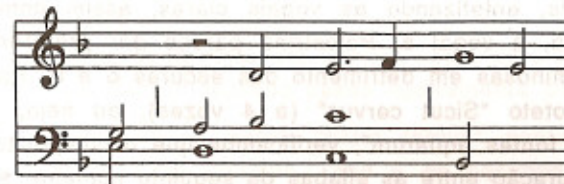
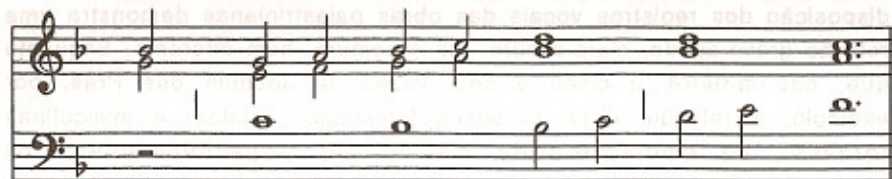
- d) - semínimas isoladas, alcançadas e/ou deixadas por grau disjuncto (raramente):



- e) - uso frequente de semínimas isoladas repetindo um som precedente de duração mais longa, visando a fluência da linha melódica e evitando desenhos melódicos de caráter ogival:



- f) - Dissonâncias na segunda e quarta mínima ocorrem geralmente em trechos em que não há semínimas, ou seja, em que a mínima é o valor de menor duração.



- g) - um mínimo possível de contraponto a duas vozes. Os motetos e as missas de Palestrina reduzem a um lapso de tempo mínimo a imitação inicial a duas vozes. Poucos são os trechos compostos a duas vozes no percurso de suas composições. Exemplo: "Sicut cervus", compassos 3 e 4, exclusivamente, e "Alleluia tulerunt", compassos 3, 4, 5 e 22, exclusivamente.
- h) - preferência por terças e sextas, intervalos acentuadamente harmônicos, de eficaz amalgamento sonoro (devido à natureza de seus sons diferenciais).
- i) - O fato de que melismas de extensão maior ocorrem, geralmente, no final da frase; frequentemente, no meio; muito raramente, no início. A esse princípio estrutural corresponde uma espécie de arco melódico que parece obedecer ao seguinte tipo de expressão musical: calma-movimento-retenção-calma. Exemplo: "Alleluia tulerunt" (cantus), compassos 81-93.

Os melismas desenvolvem-se com a tendência de tornar mais movimentada a linha melódica, ultrapassando, no entanto, raramente o número de dez semínimas.



Comparando o som (timbre) do conjunto vocal das obras da maioria dos compositores renascentistas com o das obras de Palestrina, observa-se facilmente que estas últimas se destacam por um colorido bem mais claro e bem mais luminoso do que as primeiras. É que a disposição dos registros vocais das obras palestrinianas demonstra uma relação grave-agudo, claro-escuro, luz e sombra, bem diferente. Enquanto que, nos motetos a cinco e seis vozes de Josquin des Prés, por exemplo, a relação entre as vozes femininas (agudas) e masculinas (graves), na média, era de 1:4 ou 1:5 respectivamente (com predominância das vozes graves, portanto), a relação, nos motetos de Palestrina, é de 3:2 ou até 4:2, dando preferência às vozes agudas.

Ademais, enfatizando as vogais claras, assim como e ou i e, principalmente, a vogal a, Palestrina parece dar preferência a vogais abertas e luminosas em detrimento das escuras o e u. Assim, na frase inicial do moteto "Sicut cervus" (a 4 vozes), ou seja, "Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum", verificamos que o compositor distribui os valores de duração entre as sílabas da seguinte maneira: sic (4 tempos) - tempo = mínima -, ut (2 tempos), cer (2 tempos), vus (1 tempo), de (1 tempo), si (1,5 tempo), de (0,5 tempo), rat (1 tempo), ad (1 tempo), fon (2 tempos), tes (1 tempo), a (1 tempo), qua (6 tempos), rum (2 tempos), a (7 tempos), qua (1 tempo), rum (2 tempos).

O moteto inteiro apresenta a letra a da palavra "aquarum" em forma de melismas que consomem 74 mínimas ao todo.

No moteto "Alleluia tulerunt" (a 5 vozes), o compositor enfatiza a vogal a, no primeiro Alleluia (compassos 1-21) por meio de melismas. Ao todo, nesse primeiro Alleluia, a vogal a consome 225 tempos! a sílaba lu, ao contrário, consome apenas 63 mínimas de duração. As vozes femininas (cantus e altus) gastam 115 mínimas na vogal a, enquanto que as vozes masculinas mais graves (bassus e quintus tenor) apenas 66. A terceira voz (tenor), com 44 mínimas de duração ao todo, parece manter o equilíbrio tímbrico entre os dois extremos. O último Alleluia do moteto (compassos 79-93) obedece ao mesmo critério quanto à estruturação do parâmetro timbre.

As seis partes intermediárias do moteto mantêm o equilíbrio das vozes com referência ao timbre.

O intervalo entre as vozes extremas, soprano e baixo, do moteto "Sicut cervus", é, em média, de uma décima; a do moteto "Alleluia tulerunt", de uma décima segunda, aproximadamente. A maior distância intervalar entre soprano e baixo, em ambos os motetos, é de uma décima sétima. Acontece, porém, que o âmbito melódico do soprano

em "Sicut cervus" é apenas o de uma oitava e o do baixo de uma décima primeira, fato este que comprime e intensifica as forças melódicas do moteto.

O âmbito melódico do soprano em "Alleluia tulerunt", assim como o do baixo, são de uma nona, sendo que a nota mais aguda do soprano (Sol) aparece uma só vez (compasso 59) e a nota mais aguda do baixo (Ré) duas vezes (compassos 80 e 82). Estes sons concorrem consideravelmente para a valorização expressiva do trecho respectivo por estarem revestidas de um colorido nunca antes ouvido no decorrer da obra.

É interessante que soprano e baixo do moteto "sicut cervus" apresentam suas notas mais agudas nos compassos 9 e 11 (soprano) e 10 (baixo), não voltando a estas em trechos posteriores (com exceção do compasso 20, em que o soprano passa ligeiramente pela nota Dó).

Não há, no soprano do moteto "Sicut cervus", pontas melódicas, isto é, a linha melódica do soprano não é de desenho ogival, mas sim de tipo curvo, o que dá ao moteto um caráter sereno e meditativo. "Sicut cervus" não é dinâmico e direcional, visando um centro de gravidade, mas sim, estável e equilibrado, dentro de um âmbito relativamente reduzido. O soprano do moteto "Alleluia tulerunt" apresenta os dois tipos de composição melódica, o ogival e o curvo, o que imprime à obra um caráter mais tenso e mais dinâmico.

Chama a atenção o grau de densidade relativamente alto dos sons que se fazem ouvir simultaneamente em ambos os motetos, qualidade que favorece o amalgamento das vozes. E é justamente a esse amalgamento que Palestrina dá preferência em todas as suas obras, em detrimento da perfilação das vozes, tão característica da maioria das obras polifônicas da Renascença.

Ambos os motetos seguem rigorosamente os princípios do estilo imitativo do século XVI.

O moteto "Sicut cervus" apresenta, nos quatro primeiros compassos, uma proposta que gera, a rigor, tanto as variantes dessa mesma proposta, quanto o material dos contrapontos. A primeira imitação da proposta ocorre no contralto depois de uma pausa de oito tempos de mínima. A segunda imitação ocorre no soprano depois de mais uma pausa de seis, e a quarta no baixo, depois de uma pausa de oito tempos. Dessa maneira, a distância entre as entradas das imitações é de 8:6:8 mínimas, distanciamento assimétrico que favorece o fluxo melódico devido ao princípio de que igualdade separa e desigualdade



une. Ademais acontece que a assimetria das entradas ativa o processo de expectativa, tão essencial na percepção e apreciação das ocorrências musicais. Segue uma segunda exposição da mesma proposta com suas respectivas imitações.

No compasso 23, o compositor introduz uma variante da proposta que prepara um trecho de movimento levemente abrandado (retenção). As entradas das imitações da nova proposta obedecem à ordem dos distanciamentos 2:10:6 tempos.

O moteto conclui com um trecho que apresenta uma transformação da proposta (compasso 40), seis vezes respondida, obedecendo à ordem 4:7:8:6:9:9 tempos das entradas da imitação.

Em "Alleluia tulerunt", uma espécie de entrada ou introdução sobre a palavra "alleluia" apresenta como proposta uma linha melódica, da qual Palestrina deriva todos os motivos estruturais da composição. Esta introdução é oito vezes imitada na seguinte ordem de entradas: soprano (cantus), contralto (altus), primeiro tenor (tenor), baixo (basso), segundo tenor (quintus tenor), primeiro tenor, soprano, contralto, primeiro tenor. O distanciamento das entradas obedece à ordem 8:12:8:12:9:7:9:8.

#### Entre as entradas de

soprano e contralto	há	8	tempos de distância,
contralto e 1º tenor	há	12	tempos de distância
1º tenor e baixo	há	8	tempos de distância
baixo e 2º tenor	há	12	tempos de distância
2º tenor e 1º tenor	há	9	tempos de distância
1º tenor e soprano	há	7	tempos de distância
soprano e contralto	há	9	tempos de distância
contralto e 1ºtenor	há	8	tempos de distância.

Os matizes de timbre que resultam da preferência de entradas das vozes intermediárias (contralto, tenor), contribuem para o enriquecimento do parâmetro timbre e para um clima de júbilo desprendido e espontâneo.

As imitações ocorrem geralmente na quinta e quarta em relação à nota inicial da proposta. Segue a este primeiro Alleluia o trecho "tulerunt Dominum meum" que apresenta uma variante da proposta, predominantemente silábica, em terça paralelas (nota contra nota) nos compassos 21, 22 e 23, entre soprano e contralto. Esta segunda

proposta é imitada seis vezes, e é concluída com um curto Alleluia (articulação).

Seguem-se uma terceira e quarta partes, separadas por um breve "Alleluia (articulação), sobre as palavras "si tu sustilisti eum" e "et ego eum tollam". O estilo silábico das propostas - as quais, aliás, remetem à segunda parte - e o distanciamento relativamente pequeno entre as entradas das respostas contrastam notavelmente com o estilo melismático e generoso dos Alleluias inicial e final.

Um grandioso Alleluia conclui o moteto. Esta parte final da composição utiliza a proposta inicial, recapitulação indispensável para causar ao ouvinte a sensação da unidade. Os compassos 88-90 voltam nos compassos 8-10, coincidindo, esta vez, as notas mais agudas do soprano com as mais graves do baixo, levando as vozes extremas a uma distância de décima nona, fato este que só ocorre mais duas vezes, passageiramente. O Alleluia final é enfatizado por meio de um contraponto que une a forma da proposta inicial (baixo) à uma imitação **per augmentationem e per motum contrarium**.



**LIVROS de interesse MUSICAL**  
**editados pela MUSIMED**

**TEORIA DA MÚSICA - 2ª Edição - MED, Bohumil**

Numa linguagem simples e objetiva, aborda todos os temas da Teoria incluindo assuntos pouco usuais em livros desse tipo, tais como: modos litúrgicos e suas transposições; escalas e acordes alterados; escalas exóticas, etc.

**TEORIA DA MÚSICA - 4ª Edição revista e ampliada - MED, Bohumil**

O mais completo manual de Teoria da Música existente em português.

**SOLFEO - 2ª Edição - MED, Bohumil**

Dois métodos de ensino de solfejo: solfejo tonal, através dos graus das escalas e solfejo atonal, através dos intervalos.

**RITMO - 4ª Edição Ampliada - MED, Bohumil**

A versão definitiva do método de ritmo adotado em inúmeras escolas e instituições de música. Inclui também exercícios de quílfteras a uma e a duas vozes.

**CADERNO de EXERCÍCIOS para CLASSES de INICIAÇÃO MUSICAL - ROCHA, Carmem Maria Mettig**

A autora apresenta uma série de exercícios para fixação de conteúdos dados nas aulas de iniciação musical.

**CADERNO de EXERCÍCIOS para classes de TEORIA MUSICAL - ROCHA, Carmem Maria Mettig**

Exercícios para serem trabalhados em casa, fixando diversos conteúdos dados de forma dinâmica e criativa nas aulas de música. Complemento do "Caderno de Exercícios para classes de Iniciação Musical".

**VAMOS TOCAR FLAUTA DOCE - PROSSER, Elisabeth Seraphin**

Um guia para iniciação à flauta doce idealizado para crianças a partir de seis anos de idade. Especialmente indicado para a musicalização infantil em escolas de ensino regular, pode ser usado também com adolescentes e até adultos em aulas individuais ou em grupo.

**BÊ-A-BÁ da TÉCNICA VOCAL - OITICICA, Vanda**

Vanda Oiticica, cantora brasileira que com sua voz e sua arte encantou o mundo, reúne toda sua experiência e segredos num pequeno livro.



**CORAL, UM CANTO APAIXONANTE** - MATHIAS, Nelson  
Manual prático e moderno para regentes de coral.

**CURSO de INTERPRETAÇÃO** - CORTOT, Alfred  
Importante obra sobre a estética da interpretação pianística.

**CURSO de PIANO para JOVENS e ADULTOS - Aspectos Técnicos e Estéticos** - QUEIROZ, Suzy  
Método de introdução ao piano.

**IMPROVISAZÃO na MÚSICA POPULAR** - MARANESI, Elenice  
Manual de exercícios.

**LITERATURA e MÚSICA** - PIVA, Luiz  
Análise séria e competente das atividades que envolvem literatura e música.

**HEITOR VILLA-LOBOS - Sua Obra para Violão** - PEREIRA, Marco  
Análise da obra violonística do compositor Heitor Villa-Lobos.

**MÚSICA SACRA** - CULLEN, Thomas e Lynch, S.J.  
Guia para um melhor entendimento e uma melhor apreciação de obras sacras.

**RAGTIME e os CAMINHOS do JAZZ** - VONO, Caio  
Surgimento do *jazz*; grande metamorfose do seu primeiro estilo; o *ragtime* e seus renascimentos. Os estilos *New Orleans*, *Dixieland*, *Chicago*, *Swing*, *Bebop*, *Cool Jazz* e *Free Jazz*. Ilustrado.

**PRESENÇA da BAHIA na MÚSICA POPULAR BRASILEIRA** - LISBOA, Jr. Luiz Américo  
Uma pesquisa abrangente que inclui as primeiras manifestações musicais na Bahia desde o tempo da Colônia até o presente. Menciona músicos populares, intérpretes, compositores e respectivas músicas com letras analisadas ano a ano numa verdadeira viagem musical.

**COLEÇÃO SACI PERERÊ** - MACIEL, Emanuel Coelho  
Método de iniciação ao violino com base no folclore brasileiro.

**ALÉM do CÍRCULO de GIZ** - BARCELLOS, Helena  
Uma reflexão sobre experiências pedagógicas adquiridas ao longo de décadas. A autora discute as possibilidades e funções do teatro na educação formal e informal. Sugestões para reformulação do papel da linguagem dramática na escola.



Precisão e articulação das idéias, controle rigoroso dos detalhes e equilíbrio de um constante jogo de suaves e delicadas tensões e afrouxamentos são as qualidades que caracterizam o estilo polifônico de Palestrina e seus contemporâneos: Tomás Luís de Victoria e Orlando Lasso.

O conhecimento de Contraponto embasa uma sólida cultura musical sem o qual não seria possível a análise e a interpretação das obras musicais renascentistas, ou até mesmo contemporâneas.

Este livro é um manual bastante objetivo, com informações condensadas, que apresenta os fundamentos do Contraponto de forma eficiente e racional, deixando de lado outras abordagens, consideradas supérfluas e prolixas.

ISBN 85-85886-03-X



9788585886039