

ou a mensuração à antiga. Os grandes nomes dessa Idade de Ouro do contraponto são Roland de Lassus, Palestrina e Vittoria.

No período seguinte, profundas mudanças iriam ocorrer levando a uma especificidade mais harmônica; o contraponto dessa época é do sob o nome de contraponto *harmônico* ou *tonal*. A organização torna-se preponderante, e o estabelecimento dos tons maior e menor a destruir toda a concepção de contraponto puramente linear. O homofônico consolida essas aquisições tonais. É nesta encruzilhada encontramos o nome de Monteverdi. A música inclina-se, então, à junção entre a concepção contrapontística e o conceito harmônico. Johann Sebastian Bach pode-se dizer que resume admiravelmente, e com força, toda a evolução da escrita a partir do século XVII: nele encontramos a mais estreita ligação entre os dois tipos de escrita, numa função que, depois dele, nunca mais será alcançada com tanta facilidade. Ainda hoje, o contraponto de escola é ensinado segundo os exemplos de sua obra. Este autor nos deixou uma *suma contrapontística* que está condensada toda a ciência da escrita que podemos adquirir. *Suma* comporta a *Arte da Fuga*, a *Oferenda Musical*, as *Variações* (para cravo) e as *Variações sobre "Von Himmel Hoch"* (para violão). Nestas quatro obras encontram-se todas as formas de contraponto e rigoroso, desde a imitação até o cânone estrito.

Depois de Bach a situação muda completamente; o equilíbrio se inclina a favor da harmonia, assim é que salvo raras exceções, não encontramos grandes exemplos de contraponto nas primeiras obras de Johann Sebastian Bach, sob a influência de Bach, realizou no fim da vida, uma volta às formas severas do contraponto. Um dos exemplos mais notáveis é o final da *Sinfonia Júpiter*, que pode ser considerado como um dos modelos mais brilhantes de virtuosidade no manejo das formas contrapontísticas estritas. Entretanto, na maioria das fugas de Mozart esta função é o estilo puramente contrapontístico não está isenta de um certo lirismo; isto prova que a escrita assim concebida tinha ficado ligada, tanto quanto esteticamente, a um certo estilo. A divergência entre a função e harmonia se acentua com Beethoven, e pode-se considerar as últimas obras marcadas por um violento conflito entre o controle verbal e o resultado produzido por superposições lineares e as exigências de uma linha melódica. Beethoven, seguindo sua natureza, resolve o conflito entre esses dois aspectos da escrita e encontra uma audácia não seria igualada até o princípio do século XX; podemos citar como exemplos característicos a fuga que fecha a *Sonata para piano* 106, e a *Grande Fuga para Quarteto de Cordas*.

Todo o período romântico não parece estar absolutamente interessado na escrita puramente contrapontística e, quando não se trata de uma escrita estritamente em acordes, pode-se, quando muito, constatar uma escrita mais cuidada daquilo que, em harmonia, chamamos *partes interiores*. É assim que em Wagner e em Brahms encontramos uma espécie de falso contraponto, muito embora algumas superposições sejam espetaculares como aquela sempre citada dos *Mestres Cantores*. Paradoxalmente será desses compositores que irá surgir o verdadeiro renascimento do contraponto, no início do século XX, renascimento que nem Debussy nem Ravel parecem ter pressentido.

Tratemos de liquidar certas tentativas de volta ao contraponto tão formalistas quanto errôneas, simbolizadas nas experiências de escrita linear que pulularam entre 1914 e 1940 e que se baseavam em uma espécie de renascimento e de "volta" às escolas mais antigas: todas as tentativas são de uma pobreza aflitiva e, ao mesmo tempo, partem de um ponto de vista histórico completamente falso. Esses compositores, que praticam uma espécie de contraponto livre numa tonalidade ampliada, de diatonicismo sumário, não lograram êxito; eliminam a noção de *responsabilidade* de uma nota a outra, noção que está na base de todo o florescente desenvolvimento da polifonia. Conseguiu-se apenas uma espécie de libertinagem de escrita em que a tristeza só se equipara à pobreza.

A verdadeira revolução contemporânea deveria vir de uma atitude muito mais séria face aos problemas da escrita. A rigor esta atitude veio de necessidades profundas na expressão, e não de uma atitude estética *a priori* vazia de qualquer necessidade. Foi mesmo a necessidade que guiou a evolução do que se chama a Escola de Viena, evolução que levou esse grupo a reviver certos processos de escrita mais ou menos caídos em desuso. É bom lembrar que a série comporta as quatro formas clássicas do contraponto, isto é, *original*, *inversão*, *retrogrado* e *retrogrado da inversão*; as duas últimas formas eram, aliás, raramente empregadas no contraponto tonal ou modal. Esta concepção da série derivou da escrita canônica estrita, uma vez que as figuras sonoras assim concebidas eram todas idênticas a um mesmo esquema matricial. Digamos que este emprego das formas estritas do contraponto é uma ambigüidade essencial, que permitiu a passagem do mundo tonal para o mundo não-tonal; estaríamos nos enganando muito se atribuíssemos, no pensamento criador dos três vienenses, uma importância exagerada a esse emprego das formas canônicas por si mesmas: entretanto foi nesta armadilha que caíram certos compositores decafonistas que não souberam discernir que as formas contrapontísticas estritas eram apenas uma etapa de transição. Disto resultou, aliás, uma divertida confusão que contaminou até os musicólogos. Assim é que