

POSSIBILIDADES DE ANÁLISE RÍTMICA À PARTIR DA *CARTILHA RÍTMICA PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO: UMA ANÁLISE INTRODUTÓRIA DE TRÊS EXERCÍCIOS*

Alan Caldas Simões

Mestrando em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e licenciado em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Resumo

O presente artigo apresenta a análise, de três peças da *Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado: Mudanças de Compassos; Valsa em Quatro Andamentos; Diferentes articulações*. Tal cartilha, compostas por Almeida Prado e organizado por Sara Cohen e Salomea Gandelman, apresenta uma série de exercícios para piano onde o estudante é introduzido, de maneira didática, a aspectos da linguagem composicional própria do século XX. Em nosso trabalho apresentamos uma possibilidade introdutória de análise rítmica, fundamentada em autores como LESTER (1986); HASTY (1981); WINOLD (1975); e em nossas próprias intuições musicais. A partir de tais análises, concluímos que o estudo de questões rítmicas próprias da música, pode servir como fonte de discussões e reflexões que ampliam as possibilidades de escuta e performance musical. Neste sentido a *Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado*, configura-se, como relevante instrumento de estudo e pesquisa para pianistas, e músicos interessados nestes aspectos.

Palavras-chave: Almeida Prado - Cartilha rítmica - Ritmo no século XX.

Abstract

This article presents the analysis of three pieces of *Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado: Mudanças de Compassos; Valsa em Quatro Andamentos; Diferentes articulações*. This work, composed by Almeida Prado and organized by Sara Cohen and Salomea Gandelman, presents a series of exercises for the piano where the student is introduced in a didactic manner, the compositional aspects of the language itself of the twentieth century. In our work we present an introductory analysis rhythmic ability, based on authors as LESTER (1986); HASTY (1981); WINOLD (1975); and in our own musical intuitions. From such analysis, we conclude that the study of issues peculiar to the rhythmic music can serve as a source of discussion and reflection that expand the possibilities of listening and musical performance. In this sense the *Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado*, set up, as relevant study and research tool for pianists and musicians interested in these aspects.

Keywords: Almeida Prado - Primer rhythmical - Rhythm in the twentieth century.

Considerações iniciais

O presente trabalho é resultado das discussões e sistematizações que realizei como requisito parcial para aprovação na disciplina *Tópicos Especiais V*, ministrada pela professora Sara Cohen, no programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nesta disciplina tive contato com a *Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado* e, contato também, com discussões sobre a natureza do ritmo na música do século XX; possibilidades de análises rítmicas; relações entre *performance* e análise da estrutura métrica de uma peça, entre outros.

Apresentaremos a seguir: (a) breve revisão de literatura sobre questões rítmicas na música tonal; (b) apresentação da *Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado*; (c) análise de três composições de Almeida Prado: *Mudanças de Compassos*; *Valsa em Quatro Andamentos*; *Diferentes articulações*; (d) considerações finais.

Ressaltamos que as análises que apresentaremos não correspondem a uma análise formalista/estruturalista. Optamos por realizar uma análise musical apoiada em elementos fornecidos pela escuta musical atenta, elementos visuais presentes na partitura (representação gráfico-musical) e relações entre escuta e leitura de mundo, bem como, relações 'intertextuais', elemento presente e característico na Obra de Prado.

Introdução: A 'problemática' do 'ritmo'

"O fenômeno da música nos é dado com o único propósito de estabelecer uma ordem nas coisas, incluindo, particularmente, a coordenação entre o homem e o tempo" (STRAVINSKY, 1962, *apud* WINOLD, 1975, p. 268, tradução nossa). O aspecto rítmico é um dos mais emblemáticos e difíceis de definir em música.

Se observarmos atentamente, perceberemos que na literatura atual, desenvolvida em pesquisas em música, pelo menos no Brasil, são poucas as que abordam questões rítmicas. Pensando no dilema de *Agostinho* talvez ali encontremos a resposta: "Então, o que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; Se eu for explicar isso a alguém, então eu não sei" (AGOSTINHO, *Confessions* XI. 17, *apud* MORAIS, 2003, p. 123, tradução nossa). Abordando questões rítmicas, abordamos também, implicitamente, questões sobre o tempo, sobre temporalidade, relações *crono-intervalares*, entre outras.

A maior parte dos músicos, ou mesmo apreciadores de música, compreendem que o 'ritmo' é um aspecto importante da música. Ele é quem apresenta o tom vivificante e torna este fenômeno, a música, realizável. "[A]dmite-se que o ritmo é para a música, especialmente a música tonal, o elemento fundamental, ou mesmo fundante" (MORAIS, 2003, p. 122). Dessa forma,

cada músico, seja intérprete, compositor, ou teórico vai concordar que 'No princípio era o ritmo'. Porque o poder de modelação do ritmo e, mais

amplamente falando da organização temporal da música é uma condição *sine qua non* dessa arte (Cooper & Meyer, 1960, *apud* MORAIS, 2003, p. 122, tradução nossa).

Contraditoriamente, o 'ritmo', este aspecto mais 'fácil' de discernir ao se ouvir uma música; é um dos mais difíceis, como já mencionado, de definir e evasivo para se discutir. Sua descrição, mesmo por músicos experientes, "[...] é muitas vezes, vaga, superficial e incompleta [...]" (WINOLD, 1975, p. 208, tradução nossa). Em outras ocasiões, o 'ritmo', é definido por sua representação, ou seja, defini-se como ritmo a representação da notação musical tradicional, a partitura. Dessa forma, o 'ritmo' passa a ser aquilo que a notação musical consegue representar. Entretanto, tal notação, possui suas limitações, levando a erros e simplificações na descrição dos eventos rítmico-sonoros (WINOLD, 1975, p. 208).

O que comumente se chama de teoria musical, não representa uma real teoria, no sentido estrito da palavra, pois sua base consiste, na descrição literal dos *signos visuais* da notação musical. Dessa maneira, "[s]e o método científico não é extensível à teoria musical, então a teoria musical não é teoria em nenhum sentido da palavra" (HACKMAN, *apud* MORAIS, 2002). Jackendoff e Lerdahal acrescentam ainda, que "[a] teoria musical isola (aparta/afasta) as questões da arte [musical] de uma investigação racional mais profunda e trata a música como se ela nada tivesse a ver com outros aspectos do mundo" (JACKENDOFF, R.; LERDAHAL F., 1983, *apud* MORAIS, 2002). Devido a

simplificações, ou posicionamentos como estes, a 'problemática' do 'ritmo' camufla-se, apresentando-se como resolvida no meio musical.

Quando consideramos o significado da raiz de 'ritmo' a palavra é fluxo, como no fluxo de um rio, somos lembrados de uma das maiores armadilhas em qualquer consideração do ritmo na música. Nós nunca podemos parar o fluxo de um rio para examinar e descrevê-lo, porque então já não temos um fluxo, mas apenas água. Assim também, a experiência do ritmo na música deve ser sempre a experiência de sons que se deslocam no tempo. Se paramos este movimento, não teremos mais o ritmo, mas apenas sons isolados no espaço ou inanimadas notas no papel (WINOLD, 1975, p. 209, tradução nossa).

No decorrer deste texto não buscamos definir o que seja o 'ritmo', que apresentamos grafado entre aspas, ou elucubrar sobre sua natureza, mas reconhecer que, quando falamos sobre 'ritmo' estamos falando de toda uma *temporalidade*, de todo um universo em música que se relaciona intimamente com o todo musical, não podendo ser esquecido ou isolado em uma análise musical formal. Assim, uma análise rítmica de uma peça, não envolve somente aspectos duracionais; mas relações com: a ordenação das unidades temporais das estruturas rítmicas (agrupamentos); altura; harmonia; textura; dinâmica; timbre; acentuação e metro, entre outros. Conforme Cooper e Meyer, compreendemos que, "[e] estudar o ritmo é estudar a música como um todo" (1960, *apud* MORAIS, 2002).

Uma dificuldade em análises rítmicas é a ausência de uma teoria sobre ritmo que seja suficientemente abrangente e aplicável a músicas de vários períodos e estilos, incluindo músicas do século XX (WINOLD, 1975, p. 209). Outra dificuldade está em definir o que seja o 'ritmo'. Segundo Hasty (1981, p. 183), o termo adquiriu uma extraordinária gama de significados que podem ser agrupados em três categorias: (1) Observações específicas relativas a proporções de duração quantitativas, padrões de pulso e metro, agrupamentos de pulsos acentuados e não acentuados; (2) Desdobramentos da forma musical; (3) Natureza geral da organização temporal na música. Sendo que, a maior parte dos estudos sobre ritmo, concentram-se sobre essa primeira categoria assinalada.

Em vez de isolarmos o componente rítmico de uma música "[...] parece mais razoável ver o ritmo como convergência, sob o aspecto da temporalidade, de qualquer componente que nós escolhemos para isolar em análise (duração, acento, tom, timbre, e assim por diante)" (HASTY, 2009, p. 184, tradução nossa).

Através desta breve revisão de literatura fica evidenciado que existem questões sobre o 'ritmo' e sua natureza temporal que ultrapassam as questões notacionais, requerendo uma investigação holística e abrangente do *fenômeno* temporal em música.

A Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado

Ao longo dos séculos assistimos a grandes transformações na maneira de se fazer música e no modo como os homens se relacionam com ela. Acompanhamos a evolução e o desenvolvimento do sistema de notação musical, seja ele convencional ou não-convencional; o processo de dilatação da tonalidade, culminando no nascimento de uma nova linguagem musical, entre outros.

Em paralelo a estas transformações de índole musical, a estrutura rítmica também se modificou. Acompanhando o caráter de busca por liberdade da música do século XX, a estrutura rítmica, gradualmente, libertou-se da métrica rígidas dos compassos, buscando independência agógica do fraseado melódico, o que culminou na polirritmia, rítmica alternada e na total abolição do mensuralismo.

Para introduzir o aluno de música, e principalmente alunos de piano, a tais transformações, de modo natural e, ao mesmo tempo didático, Almeida Prado¹ compôs uma série exercícios, organizados em forma de cartilha, que introduzem o musicista às "[...] principais configurações rítmicas ocorridas ao longo do processo de libertação da quadratura setecentista"

1 Dr. José Antônio Rezende de Almeida Prado, nasceu em 1943. Foi aluno de: Dinorá de Carvalho, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda e Gilberto Mendes, Nádía Boulanger, Olivier Messiaen e Annette Dieudonné, entre outros.

(KRIEGER, 2005, *apud*, COHEN, 2006, prefácio).

Na verdade, ninguém melhor do que ele [Almeida Prado] para essa tarefa: sua própria criação musical é, em si mesma, um vasto mostruário de invenção rítmica, fruto de uma fecunda imaginação criadora tanto no campo da rítmica quanto nos da linguagem e da expressão. Essa fértil imaginação criada não raro provoca arrepios nos intérpretes, ao visualizar a complexidade da estrutura métrica e rítmica de suas partituras. Mas depois de uma aproximação mais serena, sua execução resulta de uma fluência e naturalidade que identificam o primado do pensamento musical sobre as aparentes elucubrações matemáticas, confirmando a presença de um mestre (KRIEGER, 2005, *apud*, COHEN, 2006, prefácio)².

Segundo Cohen (2006, p. 14), responsável pela concepção e coordenação do projeto que originou *A Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado*, seu desejo é que os estudos organizados na cartilha sejam

[...] um incentivo àqueles que se aventurarem pelas trilhas rítmicas da música, em busca de aprofundamento do conhecimento, da competência para a solução de questões de performance e do desenvolvimento e processos criativos.

2 “Conceitos tais como modulação métrica, ritmos aditivos e divisivos, polirritmia, politemporalidade, assincronia, entre outros suscitados pela notação musical, são contemplados em pequenas miniaturas impregnadas pela musicalidade do compositor santista.” (GANDELMAN; COHEN, 2006, p. 719)

A cartilha é composta por cento e três exercícios organizados progressivamente, distribuídos em quatro volumes, compostos, em sua maioria entre 1992-1999. Nela encontramos partituras revisadas e editadas com a supervisão do autor; textos que introduzem o leitor às concepções rítmicas próprias do século XX; uma relação de teses e dissertações sobre a obra pianística de Almeida Prado; e um CD onde foram registrados 75 minutos dos 95 minutos de duração da cartilha. Sobre o registro fonográfico ressalta-se

[...] o excelente registro sonoro de grande parte dos exercícios, brilhantemente executados por Sara Cohen, comprovando, com sua perfeição técnica, a fluência musical que faz das mais complexas figurações rítmicas um acontecimento sonoro fascinante (KRIEGER, 2005, *apud*, COHEN, 2006, prefácio).

Apesar da cartilha ser idealizada para o piano, ela levanta questões, que abrangem todos aqueles interessados em se aventurar nas estratégias rítmicas do século XX (GANDELMAN; COHEN, 2005, p. 1499). Seu potencial pedagógico pode ser um relevante instrumento de pesquisa e estudo para compositores, alunos de graduação e pós-graduação em música, instrumentistas e músicos em geral³.

3 Ressalta-se que os exercícios presentes na cartilha são organizados de maneira gradativa em níveis de dificuldade. Entretanto, deste o primeiro, requerem do pianista em questão boa leitura musical, coordenação motora e controle técnico prévios.

The musical score consists of three systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 16-18) starts in 9/8 time, changes to 4/4 at measure 17, and returns to 9/8 at measure 18. The second system (measures 19-21) starts in 4/4, changes to 12/8 at measure 20, and returns to 4/4 at measure 21. The third system (measures 22) starts in 9/8, changes to 4/4 at measure 22, and ends with a double bar line and a *ff* dynamic marking. The piece is titled "Campinas, jan/1999".

Figura 1 - Mudanças de Compassos (COHEN; GANDELMAN, 2006, p. 62-63)

Mudanças de Compassos: Ciranda

Inicialmente, partindo de uma análise estrutural⁵ da peça, observamos que ela está construída sob a alternância entre o compasso 4/4 e compassos compostos. Tal alternância se revela através da seguinte lógica: 4/4 – 2/8 – 4/4 – 3/8... 4/4 – 13/8. Ou seja, a cada repetição do compasso 4/4 temos o acréscimo de 1/8 até alcançarmos a razão 13/8.

Harmonicamente, a voz expressa na mão esquerda, desenvolve-se cromaticamente, exceto pelo penúltimo compasso, que, seguindo a lógica, deveria ser Ré bemol. No primeiro compasso temos o acorde de Dó maior seguido pelo acorde “dominante” de Ré bemol. Assim, alterna-se hora tríades maiores, hora acordes dominantes. O que segue a lógica, apresentada na alternância de compassos. Obtemos, desta forma, a seguinte nova relação: [4/4 + Dó (tríade maior)] – [2/8 + Ré bemol (tétrade “dominante”)] – [4/4 + Ré (tríade maior)] – [2/8 + Mi bemol (tétrade “dominante”)]...

Nesta música a harmonia não funciona sob as égides da hierarquia tonal. Assim, embora auditivamente ouçamos os acordes dominantes, eles não possuem função dominante. Dessa forma, não temos a relação dissonância resolução, os acordes apenas se movimentam seguindo a lógica anteriormente estabelecida.

Podemos dizer que este diálogo representa

⁵ Análise estrutural entendida aqui como: análise dos aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos.

a intertextualidade da tradição com a modernidade, uma vez que se utilizam dos mesmos elementos pianísticos introdutórios (como melodia da mão direita apoiada em cinco dedos que realizam movimentos ascendentes e descendentes em graus conjuntos, e acordes, mão esquerda, que se movimentam em graus conjuntos cromaticamente), no entanto, utilizando linguagens diferentes. Enquanto em Czerny temos as funções harmônicas e quadratura rítmica estabelecidas e bem definidas; em *Mudança de Compassos* esta harmonia perde sua função e a organização métrica é modificada radicalmente.

Relacionando a composição de Prado, *Mudanças de Compassos*, com a *ciranda* observamos a circularidade como estrutura central da composição. Cada compasso é acentuado em primeiro tempo, simulando o ataque da zabumba. A seguir, desenvolveremos a idéia de circularidade e jogo na composição *Mudanças de Compassos* de Almeida Prado.

A composição apresenta, em nossa análise, dois perfis cíclicos, uma estrutura macro (E.M.) e outra estrutura micro (E.m.). A estrutura desencadeadora do movimento está presente no primeiro compasso. Assim, temos o movimento do-re-mi-fa-sol-fa-mi-re como E.m. circular que busca “resolução” em dó, seu ponto culminante⁶ e, ao mesmo tempo, início. Entretanto, a melodia somente se “resolve” ao chegar no último compasso, alcançando a nota dó. No segundo compasso temos a melodia buscando imitar o primeiro

⁶ Ponto culminante aqui entendido por: ponto mais alto (mais agudo) da estrutura melódica.

compasso: do-re-mi-fa-sol-fa-mi-re-(do); mas este movimento se inicia de nota à nota em consonância ao aparecimento de cada compasso composto. A harmonia, mão esquerda, também apresenta sua E.M. cíclica, inicia em dó e tende a retornar a dó.

No compasso 13 a harmonia atinge seu ponto culminante e inicia seu processo de retorno ao ponto inicial. No compasso 14 a melodia, mão direita, atinge seu objetivo - do-re-mi-fa-sol-fa-mi-re-do. Como num jogo a brincadeira terminou para a E.m. iniciada no segundo compasso, mas a brincadeira somente termina quando todos estão satisfeitos. Como a harmonia não concluiu seu movimento retornando ao ponto inicial, se inicia mais uma rodada neste jogo cíclico e circular. Assim, enquanto a harmonia busca chegar a dó, a melodia do compasso composto (compasso 14) se duplicará, aguardando a chegada da harmonia a estrutura triádica de dó maior.

Observamos ainda que, auditivamente, a peça mantém seu andamento constante e pulsação evidenciada pelas “colcheias” presentes na voz para mão direita, que acaba servindo, ao mesmo tempo, como estrutura mínima de pulsação – o que mantém o fluxo rítmico. Segundo Winold (1975, p. 213),

normalmente os pulsos em um determinado nível são ouvidos como unidades básicas de movimento ou de cronometragem. Pulsos neste nível são chamados de *beat* e o nível em si é chamado de *beat level*. Níveis mais rápidos ou mais lentos que o nível do *beat* são ouvidos em relação a

ele e podem ser chamados de níveis de divisão e de múltiplos níveis, respectivamente.(WINOLD, 1975, p. 213, tradução nossa).

Dessa forma, este pulso mínimo, representado pela ‘colcheia’ pode ser estabelecido como “unidade de cronometragem”, podendo ser fixado como o primeiro nível de pulsação, ou *beat level*. Embora, nesta música, o primeiro nível de pulsações seja estabelecido pela harmonia. Os pulsos podem se desdobrarem em vários níveis, sendo subdivididos ou multiplicados, entretanto

[...] o complexo pulsativo relevante para o ritmo musical é limitado a uma faixa de freqüências determinada por fatores que se reportam às limitações de nosso humano ‘aparelho’ perceptivo e cognitivo e mesmo motor (na psicomotricidade, por exemplo) (MORAIS, 2003, p. 155).

Embora a peça apresente a grafia das fórmulas de compassos, esta não se faz necessária, pois, após o estabelecimento da estrutura mínima de pulsação, aliada aos *staccatos* grafados, indicações de dinâmica e ligaduras de expressão, o estabelecimento das fórmulas de compasso se tornam redundância. Conforme Lester,

supondo-se que a notação representa plenamente a música ouvida podemos ser levados a soluções fáceis que concordam com nossa percepção visual da notação, mas não necessariamente com a nossa percepção auditiva da música ouvida (LESTER, 1986, p. 3, tradução nossa).

Dessa forma, os elementos que estabelecem o *metro* ultrapassam os limites do estabelecimento da fórmula de compasso. Todos os elementos presentes na música, entre eles altura, duração, acentuações e harmonia, entre outros, corroboram para fixação do metro que pode ser percebido auditivamente, não necessitado, estritamente, do registro gráfico. Segundo Hasty, “[p]ara a formação do metro são necessárias duas coisas: primeiro, uma unidade de medida continuamente recorrentes de duração determinada e, segundo, a recorrência de um evento que tem como duração um múltiplo da unidade de pulso” (HASTY, 1981, p. 185, tradução nossa).

Retornando a nossa análise, a primeira vista, temos a impressão que a harmonia (mão esquerda) e a melodia (mão direita) realizam movimentos independentes e não correlacionados, pois o ouvido acostumado ao tonalismo, busca um ponto de apoio, ou caminho auditivo familiar, e não encontra. Se imaginarmos a execução somente da harmonia, que auditivamente acaba conduzindo a escuta, sem a melodia, é provável que tenhamos dificuldades de execução. Por que supomos isto? Pois a tradição musical nos acostumou a pensarmos as durações como unidades estáticas e pré-definidas, entretanto Prado, em *Mudanças de Compassos*, questiona implicitamente este conceito.

Por fim problematizamos: Por que o compositor não manteve sempre a mesma harmonia e melodia, variando apenas os

compassos. Não seria mais fácil? Certamente. Entretanto a intenção do compositor não era apenas trabalhar a passagem de uma fórmula de compasso simples para outra composta, e vice-versa, e sim introduzir o pianista à linguagem rítmica e harmônica da música contemporânea partindo da tradição, neste caso, representada por pelos exercícios de Czerny.

Valsa em quatro andamentos
Sonhos em lilás
Homenagem à Chiquinha Gonzaga

Saudoso, ♩ = 126

1.4

p

cantabile

p

5

10

15

(para acabar direto à coda)

19 *p*

27 *f = f*

34 *p*

38

44 *8va* *D.C.*

Coda

50 *p*

55 *f* *p*

60 *f* *p*

64 *p* *pp*

8^{va}

Ado * *Ado* *

Campinas, jan/1999

Figura 2 - Valsa em quatro andamentos (COHEN; GANDELMAN, 2006, p. 68-70)

Valsa em Quatro Andamentos: Sonhos em Lilás (Homenagem a Chiquinha Gonzaga)

Inicialmente, observando-se o título da peça e seu subtítulo, constatamos a busca do compositor por estabelecer um diálogo musical com a tradição, seja ela recente ou antiga, erudita ou popular. Dessa maneira, o estudante da cartilha é conduzido, através dos jogos intertextuais, ao pensamento composicional de Prado e, ao mesmo tempo, a lógica rítmica do século XX.

Tal característica faz-se presente desde os primeiros exercícios da cartilha, onde em *Mudanças de Compassos* (COHEN, 2006, p. 62-63), dialogamos com a tradição pianística representada por Czerny; em *Diferentes articulações* (COHEN, 2006, p. 64-65), dialogamos com Bach, possuindo inclusive uma citação direta ao prelúdio em Dó menor de Bach; e em *Acentuações diversas em 6/8*, dialogando com a tradição musical popular representada pela catira (COHEN, 2006, p. 66-67).

Na valsa composta por Prado, em sua primeira parte, ou primeiro andamento/movimento, o compositor procura utilizar elementos musicais característicos da valsa seresteira, como a melodia *cantabile*, cadências harmônicas do tipo I – V – I, disposição melódica apresentada sob forma: exposição, desenvolvimento, reexposição; e a utilização de uma métrica ternária, entre outros.

No tocante a rítmica desta primeira sessão

observamos, tanto visualmente como auditivamente, uma métrica ternária que se confirma fortemente pela estruturação da harmonia. Segundo Lester,

os padrões duracional de mudanças harmônicas, às vezes chamado ritmo harmônico ou o ritmo de mudança harmônica, geralmente é um fator crucial no estabelecimento de nossa percepção do metro na música tonal [...] (LESTER, 1986, p. 8, tradução nossa).

A presença do baixo seguido por dois acordes em registro agudo, comparando-se a primeira nota executada, sendo repetido como estrutura métrica padrão do primeiro ao sexto compasso, permite ao ouvinte confirmar a forma ternária da primeira sessão. Assim, tendemos a manter este padrão métrico invariável uma vez que estabelecido (WINOLD, 1975, p. 217).

Num contexto métrico ternários tendemos a perceber o primeiro tempo como acentuado⁷. Segundo Lester,

um acento é um ponto de ênfase. Para que um ponto no tempo musical seja acentuado, algo deve ocorrer para marcar este ponto. É o início de um evento musical marcado fora dos pontos acentuados no tempo. Acentos são, portanto, pontos de iniciação (LESTER, 1986, p. 16, tradução nossa).

⁷ O conceito de acento na literatura sobre ritmo é variado. Vários fatores são responsáveis por definições inadequadas do mesmo. Sobre esta discussão consultar LESTER (1986, p. 13-15). Neste trabalho adotamos a definição de acento de Lester (1986, p. 16).

Ao ouvirmos a execução do trecho inicial da música imaginamos estar diante de uma valsa 'característica', sem maiores novidades. Entretanto ao acompanharmos o desenvolvimento da peça esta afirmação não se mantêm.

Entre os vários fatores que podem provocar o nascimento de um acento, além da mudança de registro, como no exemplo citado acima, estão: mudanças de padrões duracionais; textura; ritmo harmônico; metro; timbre; articulação; dinâmica; mudanças no fraseado e variações na continuidade do fluxo musical, entre outros (LESTER, 1986, p. 5-6). Portanto, "[...] é impossível discutir a maior parte dos aspectos musicais, sem considerar o ritmo, pelo menos implicitamente, sendo impossível discutir o ritmo de forma isolada de outros aspectos musicais" (LESTER, 1986, p. 4, tradução nossa).

A organização métrica dos dois primeiros compasso da sessão (34, 35) sugerem uma organização binária, apesar do agrupamento das semicolcheias em disposição de três pares, o que também permite uma leitura ternária (2+2+2). Já nos compasso 36 e 37 a lógica se inverte, as semicolcheias são agrupadas em grupos de três, mas dispostas em dois grupos por compasso.

No compasso 55 observamos um ritmo resultante de 12 semicolcheias, o que permite tanto uma organização em três grupos de quatro semicolcheias; como uma organização em três grupos de três semicolcheias. Novamente temos expressa na peça a relação 3:2 e/ou 2:3 como sinal de

ambigüidade.

Nesta composição Prado utiliza o conceito de *Hemiólia* aplicada à métrica ternária da Valsa. A *Hemiólia*, em música, descreve padrões rítmicos onde dois compassos ternários são articulados como se houvesse três compassos binários. O termo foi cunhado pelos gregos antigos, significando um-e-meio, referindo-se à proporção 3:2, que equivale à proporção do intervalo de quinta perfeita. Na Idade Média e Renascimento o conceito foi usado para significar o uso de três breves quando o material musical predominante segue um ritmo de duas breves pontuadas em cada compasso. Na prática temos uma métrica 1-2-3; 1-2-3 soando como 1-2; 1-2; 1-2.

Este movimento hemiólico permeia toda peça *Valsa em quatro andamentos* aliado às modificações na organização métrica. Tais modificações oferecem ao ouvinte a sensação de aceleração ou desaceleração presentes no que o compositor chama de quatro andamentos. A peça se apresenta como quatro momentos ternários dispostos em velocidades/andamentos distintos de pulsação.

No compasso 47 percebemos auditivamente um *rallentando*, apesar da manutenção do andamento, pois saímos de uma organização ternário, presente desde o compasso 38, para uma lógica binária (compassos 47 ao 49) expressa por duas semicolcheias pontuadas.

Do compasso 50 em diante, o compositor

após deixar explícita a idéia central de construção da peça, quanto às variações métricas e utilização da *Hemiólia*, realiza a passagem de um compasso para outro sem antecipar estas modificações, como observamos anteriormente nos compasso 19, 32-33.

Diferentes articulações
Após o prelúdio BWV999 de J.S.Bach

$\text{♩} = 100$

I.2

p continuo

cresc.

cresc.

f

10

15

ff

Ado

Coda

p *rall.* *pp*

Campinas, jan/1999

Figura 3 - Diferentes articulações após o prelúdio BWV999 de J. S. Bach (COHEN; GANDELMAN, 2006, p. 64-65)

Diferentes articulações (Após o prelúdio BWV999 de J.S.Bach)

Conforme indica o subtítulo da música esta sugere um complemento ao estudo de articulações⁸ presentes no prelúdio em Dó menor BWV 999 de Bach. O prelúdio de Bach se apresenta no tom de Dó menor; sob organização métrica ternária simples; possuindo um mesmo motivo rítmico do início ao fim, apresentado sob a forma rítmica resultante de 12 semicolcheias. Tal motivo é exposto no primeiro compasso da peça; quanto às articulações se apresentam da seguinte forma: (a) a voz da mão direita: em *legatto*, excetuando a penúltima e a última nota que são articuladas em *stacatto*; (b) voz da mão esquerda: as duas últimas notas são articuladas em *stacatto* recebendo uma ligadura de expressão que se estende até a primeira nota do segundo compasso que é articulada em *tenuto*. Conforme Figura 4 abaixo:

Zur Laute.
Leicht bewegt.
Leggermente.

3. (p) (con ottava bassa ad libitum, sempre, fino al fine)

simile

Figura 4 - Prelúdio em Dó menor BWV 999 de Bach (compassos 1, 2 e 3).

Apesar do prelúdio de Bach possuir uma harmonia modulante, esta se apresenta dentro do sistema e hierarquias do tonalismo. As mudanças de tonalidade são

8 Neste texto entenderemos articulações como formas de emitir o som, ou seja, o modo como nos portaremos para produzir o som.

sempre 'sinalizadas' pela presença de um acorde com função dominante e procedidas pela nova região tônica, dessa forma a harmonia passeia de Dó menor a Sol maior, região tônica final da peça.

Em Prado a harmonia se move de modo inusitado, se comparada a Bach. Os caminhos harmônicos escolhidos pelo compositor não são comuns aos da chamada 'música da prática comum'⁹. No segundo compasso observamos uma sobreposição de quartas, seguidas por uma sobreposição de quintas no terceiro compasso. Tal estrutura se apresenta como fora dos padrões da harmonia tradicional, que utiliza formação triádica em blocos, em posição fundamental, ou em inversões.

Além da utilização de uma nova lógica de construção harmônica, digamos moderna, a composição *Diferentes articulações*, no tocante ao ritmo, apresenta variadas

mudanças métricas indicadas por fórmulas de compasso. Seguindo as mudanças de fórmulas de compasso teremos a seguinte seqüência numérica: 3/4; **11/16**; 3/4; **13/16**;

9 Tradução nossa para o termo *Common practice*: utilizado para designar a prática musical comum ao período compreendido entre os séculos XVII e XIX (WINOLD, 1975).

3/4; **17/16**; 3/4; **5/16**; 3/4. Dessa forma, o ritmo resultante, expresso pela unidade mínima semicolcheia, de cada compasso se altera. Seguindo a mesma lógica teremos: 12; **11**; 12; **13**; 12; **17**; 12; **5**; 12.

Conforme podemos observar tais compassos assinalados em negrito, interpolados por compassos ternários simples, não possuem uma divisão perfeita, onde resulte o agrupamento de forma igual entre as notas do compasso. Os números 11, 13, 17 e 5 são números primos, ou seja, são divisíveis apenas por si mesmo e por um. Dessa forma, as notas agrupadas sob estas fórmulas de compassos se apresentam de modo não regular. Assim: 11/16 (3+3+3+**2** =11); 13/16 (3+3+3+**4** =13); 17/16 (3+3+3+3+**5** =17); 5/16 (**5**).

Assim observamos que o compositor conscientemente não escolheu fórmulas de compassos onde a quadratura seria perfeita, seja de forma ternária ou binária. Assim, não utilizou compassos como: 12/16 (3+3+3+3 =12); 14/16 (2+2+2+2+2+2+2 =15); 15/16 (3+3+3+3+3 = 15), entre outros, como sugeriria uma possível lógica matemática.

No tocante as articulações a peça *Diferentes articulações, Após o prelúdio BWV 999 de J. S. Bach* possui, realmente, diferentes articulações se comparada a composição de Bach. Não somente pelas articulações grafadas, mas pelas acentuações naturais que surgem das escolhas composicionais de Prado.

Tais escolhas estabelecem um senso

métrico que nós, como ouvintes tendemos a manter. Observando os fatores produtores de acento, conforme anteriormente citado, poderíamos dizer que “[...] quanto maior o número de fatores produtores de acentos que convergem para uma determinada nota ou evento existe maior força de acentuação sobre aquela a nota ou evento” (LESTER, 1986, p. 41, tradução nossa). Entretanto esta afirmação desconsidera três aspectos: (1) nem todos os fatores de acento possuem a mesma força de acentuação; (2) o acento é um evento musical que ocorre em um contexto métrico, portanto o metro é produto de certos padrões de acentuação, mas uma vez estabelecido, tende a exercer um influência sobre esta mesma acentuação; (3) cada ouvinte possui uma capacidade para perceber as acentuações em uma passagem musical, ocorrendo uma tendência a conforma-se/adequar-se aos padrões de acentuação mais familiares. Cada um destes aspectos deve ser considerado neste julgamento sobre acentuações (LESTER, 1986, p. 41). E, por fim, resta “[...] o performer, que interpreta e projeta todos os padrões de acentuação. Embora todos os fatores, incluindo metro, que dão origem a padrões de acentuação estão ‘na música’, é o artista que decide como trazê-los à tona” (LESTER, 1986, p. 44, tradução nossa).

No terceiro compasso da música a abertura da Harmonia, por sobreposição de quintas, anuncia as mudanças no tratamento harmônico que ocorreram dali em diante. No quarto compasso a repetição das notas fá e si bemol, presentes na voz para mão direita, deixam em evidência a seqüência melódica,

realizada em saltos de quarta, da voz para mão esquerda. Auditivamente soam como acentos, embora não sejam grafadas como tal. O mesmo ocorre no compasso 6.

Outro aspecto quanto às acentuações não grafadas por Prado nesta peça, fica expresso nos compassos 7, 8, 10-19. Auditivamente percebemos uma ênfase, ou acentuações, nas regiões onde existe uma nota grave seguida por outra de altura superior. Quanto maior é a distância consecutiva entre as alturas, maior é a sensação de acentuação sobre as notas mais graves.

Nos compassos assinalados pela fórmula de compasso 5/16 a segunda nota do agrupamento melódico, é acentuada; contrapondo-se as notas graves dobradas em oitava, executadas pela voz para mão esquerda. Observamos que os sons graves, entre outros fatores, pelo dobramento (oitava), tendem a ser auditivamente mais presentes que as notas executadas na mão direita.

Dessa forma, compreendemos que a peça de Prado, *Diferentes Articulações*, representa um complemento aos estudos das articulações presentes no prelúdio em Dó menor de Bach. Não por que existam diversas articulações grafadas na partitura, mas por que as variações métricas, aliadas a mudanças harmônicas, variação de timbre, registro e altura, apresentadas como tal, criam naturalmente acentuação e variações no tempo musical. Por fim concluímos, que “[m]ais importante do que a descrição de cada um dos gestos rítmicos é uma análise

do modo como os gestos se relacionam uns com os outros” (WINOLD, 1975, p. 240, tradução nossa).

Considerações finais

Diante de todo o exposto concluímos que uma análise morfológica das peças acima descritas não seria capaz de revelar a estrutura particular de cada composição. Com este exercício de análise aprendemos que a partitura é apenas uma representação gráfica da mesma e não é capaz de representar a música com total fidelidade. Aprendemos ainda que as escolhas em composição ou em *performance* não são aleatórias e se configuram dentro de uma lógica que deve ser coerente do início ao fim. Faz-se necessário “[...] minimizarmos a importância das convenções de notação, não a transformando na única base para uma análise do ritmo” (WINOLD, 1975, p. 217, tradução nossa).

Compreender a lógica da estruturação e organização rítmica, aliada aos aspectos harmônicos e melódicos, oferecem elementos para ampliar as possibilidades de escuta, *performance* e criação musical do estudante de música, este em fase inicial ou avançadas de estudos. No exercício *Mudanças de Compasso*, que podemos chamar de uma pequena peça musical, encontramos todos estes elementos expressos, o que confirma o gênio musical e veia composicional articulada a aspectos didáticos do compositor.

O ponto principal em uma análise rítmica é

compreender que a fórmula de compasso, não necessariamente representa a estrutura métrica da música. A fórmula de compasso “[...] deve ser traduzida em uma estrutura métrica em diferentes níveis, para ser bem compreendido” (WINOLD, 1975, p. 218, tradução nossa). Dessa forma, “[...] metro é apenas um caso especial de *musical motion* e que *motion*, embora possa estar imbuído de uma grande variedade de qualidade, surge da unificação estrutural dos eventos [rítmicos]” (HASTY, 2009, p. 192, tradução nossa).

Compreendemos ainda que, estudar os aspectos rítmicos de uma peça, não significa isolar o ‘ritmo’ dos outros aspectos da música; e sim estudar e analisar todos os fatores que dão origem a continuidade e fluxo musical como um todo (LESTER, 1986, p. 12). Em nossas análises percebemos, em consonância ao pensamento de Lester, que

[e]stabelecer a hierarquia métrica de uma peça ou seção envolve o estabelecimento de um pulso e a organização desse pulso. O pulso surgiu do valor rítmico recorrente em uma parte, no ritmo composto, ou da regularidade que ocorre em meio a outros padrões duracionais. A atividade contínua faz cada unidade de pulso palpável. Mas não é necessário ouvir todas as unidades, a fim de saber que estas unidades existe. (LESTER, 1986, p. 67, tradução nossa) _

A peça *Valsa em quatro andamentos*, representa, além dos aspectos já mencionados, uma forma de introdução a diferentes maneiras de se pensar a *performance* musical e aspectos

composicionais. Analisando-se a peça, fora do âmbito morfológico, podemos construir argumentos que embasariam diferentes performances e escolhas em composição. Todos estes aspectos ressaltam a figura de Prado como grande compositor, que através de uma mesma ‘idéia’ musical pode desenvolver diversas variantes que, ao mesmo tempo, soam como ‘idéias’ inteiramente novas.

Por fim, acreditamos que o estudo de questões rítmicas na música podem servir como fonte de reflexões musicais que ampliam as possibilidades de escuta, composição e execução musical. Neste sentido, a *Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado*, configura-se como relevante instrumento de estudo e pesquisa.

Referências Bibliográficas

COHEN, Sara; GANDELMAN, Salomea. *Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2006.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. A cartilha rítmica para piano, de Almeida Prado: vertentes pedagógicas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Nacional de pesquisa e pós-graduação em música, 2005, p. 1491-1499. Disponível em: <http://www.unirio.br/mpb/textos/AnaisANPPOM/anppom%202005/sessao25/salomeagandelman_saracohen.pdf>. Acesso em 1 dez. 2011.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. Tempo fixo e tempo livre na Cartilha rítmica para piano. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16.,

2006, Brasília. *Anais...* Brasília: Associação Nacional de pesquisa e pós-graduação em música, 2006, p. 719-724. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/06_Com_Perf/sessao04/06COM_Perf_0404-085.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2011.

HASTY, Christopher F. Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion. *Journal of Music Theory*, v. 25, n. 2, p. 183-216, 1981. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/843649>>. Acesso em: 15 jan. 2009.

LESTER, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale: Southern Illinois University press, 1986.

MORAIS, Marcos Ribeiro de. *Teoria Musical: Algumas anotações didáticas*. 2002. Material não publicada preparado para os alunos da disciplina Fundamentos da Música I, do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

_____. *Musicalidade Métrico tonal: Condições primeiras para a comunicação verbal sobre a música*. 2003. 190f. Tese (Doutorado em Comunicação e semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

WINOLD, Allen. Rhythm in the Twentieth-Century Music. In: DELONE, Richard et al. *Aspects of Twentieth-Century music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1975.