



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES – ECA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

ADRIANO DEL MASTRO CONTÓ

Investigações sobre polirritmias no séc. XX: considerações e implicações
interpretativas para a regência em obras de Stravinsky

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES – ECA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

ADRIANO DEL MASTRO CONTÓ

Investigações sobre polirritmias no séc. XX: considerações e implicações
interpretativas para a regência em obras de Stravinsky

Tese apresentada ao Departamento de Música
da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da
Universidade de São Paulo (USP) para a
obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação
Musical

Linha de Pesquisa: Questões Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim

Coorientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Fº

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados inseridos pelo autor

FICHA CATALOGRÁFICA

CONTÓ, Adriano Del Mastro

Investigações sobre polirritmias no séc. XX: considerações e implicações interpretativas para a regência em obras de Stravinsky / Adriano Del Mastro Contó; orientador: Gilmar Roberto Jardim; coorientador: Silvio Ferraz Mello Filho. - São Paulo, 2021. 172 p.: il. São Paulo, USP, ECA, 2021

Volume único
172 p.: il.

Tese (Doutorado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Bibliografia

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

1. regência. 2. polirritmia. 3. Stravinsky. 4. interpretação. 5. música do séc. XX.

I. JARDIM, Gilmar Roberto, orientador II. Investigações sobre polirritmias no séc. XX: considerações e implicações interpretativas para a regência em obras de Stravinsky

CDD 21.ed. – 780

Errata:

(versão corrigida)

Nome: CONTÓ, Adriano Del Mastro

Título: Investigações sobre polirritmias no séc. XX: considerações e implicações interpretativas para a regência em obras de Stravinsky.

Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) para a obtenção do título de Doutor em Música.

Resultado: APROVADO em 14/09/2021.

Folha de Avaliação

Banca Examinadora

Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim

Função: Presidente / Orientador

Sigla da CPG: ECA – USP

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho

Função: Titular / Coorientador

Sigla da CPG: ECA – USP

Prof. Dr. Igor Leão Maia

Função: Titular (externo)

Sigla da CPG: UFMG

Prof. Dr. Gustavo Rodrigues Penha

Função: Titular (externo)

Sigla da CPG: UFMS

Prof. Dr. Bruno Yukio Meireles Ishisaki

Função: Titular (externo)

Sigla da CPG: ECA – USP

Data: 14 / 09 / 2021

à minha amada mãe
Edna Del Mastro Contó
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim, meu orientador, que muito me ensinou e orientou quanto a teoria e à prática interpretativa, contribuindo para meu crescimento musical, científico e intelectual.

Ao Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho que gentilmente aceitou contribuir e muito acrescentou como coorientador no último ano deste doutorado.

A Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira pela orientação no PAE – Programa de Aperfeiçoamento de Ensino – na disciplina CMU0515 Percepção Musical IV, no primeiro semestre de 2017, enriquecendo minha atividade docente na disciplina percepção musical.

À Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), os professores, colegas e funcionários que, de alguma forma, se fizeram presentes no caminho desta tese.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001, pela concessão de bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À minha família.

Aos colegas, professores e funcionários da UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora, do Conservatório de Tatuí e da Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP) pelo apoio e incentivo no caminho trilhado para a conclusão desta pesquisa.

Ao colega Alexandre Francischini pelas longas conversas sobre o tema que muito me auxiliaram no desvelamento da pesquisa.

À Gizah Garcia Leal que fez a revisão do texto.

As pessoas pensam que os cientistas existem para instruí-las e que os artistas, os poetas, os escritores, os músicos e os dramaturgos existem só para lhes dar prazer. Não ocorre às pessoas que também os artistas têm muita coisa para lhes ensinar.

Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951)
filósofo austríaco naturalizado britânico.



Stravinsky
Por Pablo Picasso
26/05/1920

RESUMO

CONTÓ, Adriano D. M. **Investigações sobre polirritmias no séc. XX: considerações e implicações interpretativas para a regência em obras de Stravinsky**. 2021. Tese (Doutorado em Música – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP)). São Paulo. 2021.

Esta pesquisa propõe um estudo sobre o tempo musical no início do séc. XX, suas estruturas métrica e rítmica e as implicações nas questões interpretativas com foco no gestual da regência. Nesse período, a escrita musical já não atendia satisfatoriamente a intenção dos compositores, já que as ideias musicais foram se ampliando e a notação tradicional já não era capaz de transmiti-las em sua totalidade. A investigação histórica apresentada é fundamentada em conceitos de música moderna, tradições inventadas e racionalização das esferas. As investigações analíticas revelam uma possibilidade de ampliação dos padrões gestuais de regência que visa acompanhar o desenvolvimento e a evolução rítmica presentes nas composições do séc. XX e tem suporte em Meier e Scherchen. Detectamos que o modelo rítmico presente nas composições até esse século foi construído sobre uma métrica fixa em que as fórmulas de compasso determinavam a organização rítmica cíclica, cujos acentos respeitavam uma estrutura hierárquica preestabelecida, precisa e funcional. A partir de 1900, essa hierarquia rítmica foi sendo desconstruída, e a sua significação, ampliada. Para conduzir este trabalho, foram apresentados trechos do repertório musical do séc. XX que nos permitiram uma reflexão sobre essas questões. Ainda foram investigados trechos de obras do repertório sinfônico de Igor Stravinsky como *A História do Soldado*, *Sagração da Primavera* e *Petrouchka*, entre outras da época com características rítmicas em que acentuações de frases e expressões rítmicas que possibilitam interpretações diversas a serem elucidadas pelo regente moderno. Nossa investigação amplia a visão do regente em obras a partir do séc. XX especificamente na interpretação de polirritmias.

Palavras-chave: regência, polirritmia, Stravinsky, interpretação, ritmo, polimetricidade, música do séc. XX, modernismo.

ABSTRACT

CONTÓ, Adriano D. M. **Investigations into polyrhythmias in the century XX: interpretative considerations and implications for conducting in Stravinsky's works.** 2021. Thesis (PhD) (Doutorado em Música – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2021.

This research proposes a study about the musical time in the beginning of the century. XX, its metric and rhythmic structures and the implications for interpretive issues with a focus on conducting gestures. During this period, musical writing no longer satisfactorily met the composers' intention, as musical ideas were expanded and traditional notation was no longer capable of transmitting them in their entirety. The historical investigation presented is based on concepts of modern music, invented traditions and rationalization of spheres. Analytical investigations reveal the possibility of expanding the gestural patterns of conducting that aims to follow the development and rhythmic evolution present in the compositions of the century. XX and is supported by Meier and Scherchen. We detected that the rhythmic model present in the compositions until that century was built on a fixed meter in which the time signatures determined the cyclic rhythmic organization, whose accents respected a pre-established, precise and functional hierarchical structure. From 1900 onwards, this rhythmic hierarchy was deconstructed and its meaning expanded. To conduct this work, excerpts from the 20th century musical repertoire were presented. XX that allowed us to reflect on these issues. Excerpts from works from Igor Stravinsky's symphonic repertoire were also investigated, such as *A História do Soldado*, *Rite of Spring* and *Petrouchka*, among others of the time with rhythmic characteristics in which accentuations of phrases and rhythmic expressions that allow different interpretations to be elucidated by the modern conductor. Our investigation expands the conductor's vision in works from the century. XX specifically in the interpretation of polyrhythmias.

Keywords: conducting, polyrhythms, Stravinsky, interpretation, rhythm, polymetricity, 20th century music. modernism.music.

RESUMÉ

CONTÓ, Adriano D. M. **Enquêtes sur les polyrythmies au XX^e siècle: considérations interprétatives et implications pour la direction d'orchestre dans les œuvres de Stravinsky**. 2021. Thèse (PhD). Doctorat en musique – École des communications et des arts (ECA), Université de São Paulo (USP). São Paulo. 2021.

Cette recherche propose une étude sur le temps musical au début du siècle. XX, ses structures métriques et rythmiques et les implications pour les problèmes d'interprétation en mettant l'accent sur la conduite des gestes. Durant cette période, l'écriture musicale ne répond plus de manière satisfaisante à l'intention des compositeurs, car les idées musicales se développent et la notation traditionnelle n'est plus capable de les transmettre dans leur intégralité. L'enquête historique présentée s'appuie sur des concepts de musique moderne, de traditions inventées et de rationalisation des sphères. Les investigations analytiques révèlent la possibilité d'élargir les schémas gestuels de la direction qui vise à suivre le développement et l'évolution rythmique présents dans les compositions du siècle. XX et est soutenu par Meier et Scherchen. Nous avons détecté que le modèle rythmique présent dans les compositions jusqu'à ce siècle était construit sur une métrique fixe dans laquelle les signatures rythmiques déterminaient l'organisation rythmique cyclique, dont les accents respectaient une structure hiérarchique préétablie, précise et fonctionnelle. A partir de 1900, cette hiérarchie rythmique est déconstruite et son sens élargi. Pour diriger cette œuvre, des extraits du répertoire musical du 20^e siècle ont été présentés. XX qui nous a permis de réfléchir sur ces questions. Des extraits d'œuvres du répertoire symphonique d'Igor Stravinsky ont également été étudiés, tels que *A História do Soldado*, *Sacre du printemps* et *Petrouchka*, entre autres de l'époque avec des caractéristiques rythmiques dans lesquelles des accentuations de phrases et d'expressions rythmiques qui permettent d'élucider différentes interprétations par le chef d'orchestre moderne. Notre enquête élargit la vision du chef d'orchestre dans des œuvres du siècle XX spécifiquement dans l'interprétation des polyrythmies.

Mots-clés : direction d'orchestre, polyrythmies, Stravinsky, interprétation, rythme, polymétrie, musique du XX^e siècle, modernisme.

•

LISTA DE FIGURAS

		pág
Capítulo 1		
figura 01	Quadro <i>Três Músicos</i> (1921) de Pablo Picasso	14
figura 02	Manuscrito de <i>Jeux</i> (1912) de <i>Debussy</i> obtido em 20/04/2020 no endereço eletrônico: https://ks.imslp.info/files	15
figura 03	Partitura digitalizada por este autor do <i>Concerto para Orquestra</i> de Bela Bartok, 4º movimento, compasso 43, obtida a partir da original em 26/08/2016 de https://imslp.hk/files	16
figura 04	Partitura da <i>Sagração da Primavera</i> de Igor Stravinsky, trecho da <i>Dança do Sacrifício</i> , nº 145. Obtido em 10/02/2019 no endereço eletrônico http://www.petrucclibrary.us/PMLP179425	17
figura 05	Seta representativa sobre o direcionamento e a evolução das artes em período anterior ao séc. XX	19
figura 06	Globo com setas representativas sobre o direcionamento das artes no modernismo, a partir do séc. XX.	19
figura 07	Acentuação dos tempos em compasso de quatro e dois tempos segundo POZZOLI, 1983, p.8	27
figura 08	Partitura do <i>Concerto de Brandenburgo</i> nº 5 de J.S. Bach obtido em 17/01/2020 no endereço eletrônico IMSLP edição da Breitkopf & Hartels Partitur nº 2343	28
figura 09	Partitura de <i>Ubi Caritas, Inno Processionale</i> de Paolino di Aquileia ca. 808, obtido em 13/05/2019 no endereço eletrônico google em scribdassets.com	29
figura 10	Partitura criada a partir da original da <i>História do Soldado</i> de Igor Stravinsky, trecho da <i>Marcha do Soldado</i> , nº 2, obtido em 04/01/2018 no endereço eletrônico IMSLP edição de <i>Wiener Philharmonischer Verlag</i> , 1924. Plate W.Ph.V 294. Vienna	32
figura 11	Partitura criada a partir da original para descrever o acompanhamento da <i>Marcha Royal</i> da <i>Historia do Soldado</i>	33
figura 12	Representação da métrica dupla em <i>Petrouchka</i> , nº 14	34
figura 13	Partitura da <i>Sagração da Primavera, Augúrios da Primavera</i> , nº13	35
figura 14	Melodia de <i>Augúrios da Primavera</i> , nº 19, trecho com acentuações deslocadas.	36
figura 15	Polirritmia em <i>Augúrios da Primavera</i> , nº 19, de CODE, 2007.	36

<hr/>		
Capítulo 2		
figura 16	Acentuação das batidas nos compassos binário e ternário segundo POZZOLI, 1983, p.11	42
figura 17	Acentuação segundo Messiaen	43
figura 18	Duração e tamanho do tempo	47
figura 19	Trecho isométrico com polimetricidade	49
figura 20	Melodia inicial da flauta em <i>Petrouchka</i> . Partitura obtida do site IMSLP em 15/11/2017. Edição Berlin: <i>Editions Russes de Musique</i> , n.d.[1912]. Plate R.M.V. 127.	50
figura 21	Reapresentação da melodia inicial da flauta nos primeiros violinos três compassos antes do nº 17 em <i>Petrouchka</i>	50
figura 22	Partitura do início de <i>La Gazza Ladra</i> de Giocomo Rossini com gráfico de intensidade dos movimentos da regência. Edição <i>Ernst Eulenburg, Leipzig / Wien</i> nº 686 obtido no site IMSLP em 05/02/2019.	53
figura 23	Representação gráfica do ritmo no método divisível	56
figura 24	Representação gráfica do ritmo no método aditivo	56
figura 25	Exercício proposto por Gramani (1988, p.12) sobre duas vozes com rítmicas independentes. Série 2-1	57
figura 26	Partitura da melodia inicial da trompa de <i>Till Eulenspiegels lustige Streiche</i> de Richard Strauss	59
figura 27	Partitura da melodia inicial alterada de <i>Till Eulenspiegels</i>	59
figura 28	Partitura da melodia no c.12 do epílogo de <i>Till Eulenspiegels</i>	59
figura 29	Reescrita clássica da melodia de <i>Till Eulenspiegels</i>	60
figura 30	Partitura de <i>L'ascension</i> (1993) de Messiaen	63
figura 31	Partitura da <i>Sagr da Prim</i> , mov. <i>Augúrios da Primavera</i> , nº 13	64
figura 32	Partitura da <i>Sagr da Prim</i> , mov. <i>Augúrios da Primavera</i> , nº 15	65
Figura 33	Partitura de <i>Clapping music</i> de Stevie Reich	71
<hr/>		
Capítulo 3		
figura 34	Notação de som multifônico na flauta. DALDEGAN, 2009, p.15	77
figura 35	Exercício para executar dois ritmos diferentes. MEIER, 2009, p.463	79
figura 36	Três possibilidades de regência para diferentes pulsos em compassos sete por oito. MEIER, 2009, p.38	81
figura 37	Partitura de <i>Sensemaya</i> de Silvestre Revueltas, nº 34. Fórmula de compasso 5 ½ por 8. Na nota de rodapé nº 52	82
figura 38	Quadro de contagem, pulsos e subdivisões	82
<hr/>		

figura 39	Exercício proposto por Gramani (1988, p.79) para duas rítmicas independentes de cinco x três.	84
figura 40	<i>Dança do Sacrifício</i> na <i>Sagração da Primavera</i> , nº 142	85
Figura 41	A – <i>Dança do Sacrifício</i> na <i>Sagração da Primavera</i> , nº 145	86
	B – <i>Dança do Sacrifício</i> na <i>Sagração da Primavera</i> , nº 147, com anotações de contagens onomatopeicas.	87
figura 42	Esboço da ideia rítmica e policordal de Stravinsky para a <i>Dança do Sacrifício</i> da <i>Sagração da Primavera</i>	88
figura 43	Transcrição do esboço da <i>Dança do Sacrifício</i> da <i>Sagração da Primavera</i> , nº 142	89
figura 44	Transcrição da versão final da partitura da <i>Dança do Sacrifício</i> da <i>Sagração da Primavera</i> , nº 142	89
Figura 45	Trecho da partitura original do <i>Concerto para Piano, op.54</i> de Schumann em três por quatro.	90
figura 46	2/4 Proposta de reescrita para trecho do <i>Concerto para Piano, op.54</i> de Schumann sobre fórmula de compasso em dois por quatro, segundo Nattiez (1984)	90
figura 47	3/2 Proposta de reescrita para trecho do <i>Concerto para Piano, op.54</i> de Schumann sobre fórmula de compasso em três por dois, segundo Nattiez (1984)	91
figura 48	Melodia com extensões e entroncamentos de <i>Petrouchka</i> nº 10. Análise de Straus. Obtido em 18/04/2021 no site mtosmt.org	92
figura 49	Outra melodia de <i>Petrouchka</i> nº 10. Análise de Straus. Obtido em 18/04/2021 no site mtosmt.org	93
figura 50	Partitura da melodia em <i>Petrouchka</i> , nº 10. Obtido em 18/04/2021 do site mtosmt.org	93
figura 51	Entendimento de Joseph N. Straus (1990) do hipercompasso “natural” sem as extensões da melodia da <i>Sagração da Primavera</i> número de ensaio 10. Obtido em 18/04/2021 do site mtosmt.org	94
Capítulo 4		
figura 52	Partitura da <i>Sagração da Primavera</i> nº de ensaio 41	99
figura 53	Partitura da <i>Dança do Sacrifício</i> da <i>Sagração da Primavera</i> número de ensaio 142	102
figura 54	Partitura resumida demonstrando o conglomerado de ideias, as variedades rítmicas e a combinação polimétrica da <i>Sagração da Primavera</i> , próximo ao nº de ensaio 16	103
figura 55	Partitura de <i>Augúrios da Primavera, Sagração da Primavera</i> nº 13	105
figura 56	Esboço da ideia rítmica de Stravinsky para o movimento <i>Augúrios da Primavera</i> da <i>Sagração da Primavera</i> .	106

figura 57	Duas ideias rítmicas na <i>Sagração da Primavera</i> , nº 19.	107
figura 58	Tabela com características composicionais na <i>Sagração da Primavera</i> , nº 14	108
figura 59	Partitura de conglomerado de ideias rítmicas sobrepostas na <i>Sagração da Primavera</i> , nº 14, 15 e 16.	109
figura 60	A – Partitura da <i>Sagração da Primavera</i> , nº 144 e 145.	112
	B – Partitura da <i>Sagração da Primavera</i> , nº 146.	113
figura 61	Partitura do início do movimento <i>Marcha do Soldado</i> da <i>História do Soldado</i> com fórmula de compasso do ostinato reescrita em dois por quatro (contrabaixo).	116
figura 62	Partitura que demonstra isoladamente o ostinato do contrabaixo no movimento <i>Marcha do Soldado</i> da <i>História do Soldado</i> .	117
figura 63	Partitura original do movimento <i>Marcha do Soldado</i> da <i>História do Soldado</i> destacando a escolha do compositor.	117
figura 64	Gráfico e partitura rítmica demonstrativos da localização da dissonância rítmica sob a melodia principal da <i>História do Soldado</i> .	118
figura 65	Partitura original do início do movimento <i>Marcha Royal</i> da <i>História do Soldado</i> .	119
figura 66	Partitura original após o nº 1 da <i>Marcha Royal</i> da <i>História do Soldado</i> .	120
figura 67	Partitura com análise dos hipercompassos do acompanhamento do movimento <i>Marcha Royal</i> da <i>História do Soldado</i> , após nº 1	121
figura 68	Gráfico que demonstra visualmente os agrupamentos rítmicos do acompanhamento x melodia x fórmula de compasso do movimento <i>Marcha Royal</i> da <i>História do Soldado</i> .	122
figura 69	Partitura com sugestão de regência segundo MEIER 2009, p.41 do movimento <i>Marcha Royal</i> da <i>História do Soldado</i> .	123
figura 70	Esboço de Stravinsky da ideia polirrítmica com melodia e acompanhamento para o movimento <i>Marcha Royal</i> da <i>História do Soldado</i> .	124
figura 71	Partitura na versão final da <i>Marcha Royal</i> da <i>História do Soldado</i> .	125
figura 72	Comparação entre o esboço e a edição final do mesmo trecho	126
figura 73	Partitura do trecho inicial de <i>Petrouchka</i> .	128
figura 74	Partitura de <i>Petrouchka</i> da repetição da melodia inicial	129
figura 75	Partitura da melodia inicial de <i>Petrouchka</i> primeira parte	130
figura 76	Partitura da melodia inicial de <i>Petrouchka</i> segunda parte	130
figura 77	Partitura da melodia inicial de <i>Petrouchka</i> reexposta nos primeiros violinos, nº 17	131

figura 78	Partitura da mesma melodia transposta, em <i>Pretouchka</i> .	131
figura 79	Entendimento de Straus sobre a periodicidade da melodia inicial de <i>Petrouchka</i> .	131
figura 80	Polimetria. Partitura de <i>Petrouchka</i> do trecho em que a melodia inicial é inserida num outro ambiente rítmico. N° de ensaio 14	132
figura 81	Exemplo de cálculo da proporção temporal do trecho com polimetricidade, segundo MEIER, 2009, p. 67	133
figura 82	Reparição da célula inicial da melodia nos primeiros violinos. <i>Petrouchka</i> primeira parte, n° 13	134
figura 83	Destaque da célula principal da melodia. Reparição. <i>Petrouchka</i> do trecho com polimetria – primeira parte, n° 15	135
figura 84	Partitura resumida de <i>Petrouchka</i> do trecho em que a melodia inicial é inserida num outro ambiente rítmico.	137
figura 85	Partitura completa de <i>Petrouchka</i> do trecho em que a melodia inicial é inserida num outro ambiente rítmico.	137
figura 86	Equivalência métrica. Sobreposição de diferentes métricas, sendo 2/4 e 3/4	138
figura 87	Sobreposição das subdivisões sobre polimetria	138
Figura 88	Pontos de coincidência na sobreposição de ritmos diferentes	139
	A – duração / tamanho / valores das notas	
	B – notas na partitura	

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 1	09
1.1 A música de Igor Stravinsky no séc. XX	09
1.2 Música moderna	12
1.3 Tradição e ruptura	22
1.4 Organização do ritmo	27
1.5 Como Stravinsky organiza os elementos rítmicos	30
1.6 Ruptura do sistema cíclico da fórmula de compasso	30
Capítulo 2	39
2.1 Teoria do ritmo	39
2.2 Teoria dos acentos	41
2.3 Métrica e ritmo	46
2.4 Fórmula de compasso	49
2.5 Pulso	51
2.6 Acentuações	54
2.7 Método divisível e método aditivo	55
2.8 Consonância rítmica e dissonância rítmica	58
2.9 Motivo-compasso	61
2.10 Ambientes Sonoros	61
2.11 Modulação rítmica	66
2.12 Tipos, categorias e variedades de polirritmias	67
2.12.1 Múltiplas periodicidades	69
2.12.2 Polimetricidade	72
2.12.3 Polimetria	73
2.13 Notação da polirritmia	73

Capítulo 3	75
3.1 Regência	75
3.2 Os gestuais da regência	80
Capítulo 4	95
4.1 Exemplos no repertório	95
4.2 A regência em polirritmias	98
4.3 A Sagração da Primavera	100
4.4 A História do Soldado	114
4.5 Petrouchka	127
Conclusão	141
Referências / Bibliografia	147

INTRODUÇÃO

Esta tese tem como objeto de pesquisa aspectos da composição musical que envolvem a performance do regente diante de situações polirrítmicas presentes em três obras do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), são elas: *Sagração da Primavera*, *História do Soldado* e *Petrouchka*. Tal estudo, em linhas gerais, apresenta-se como proposta de reflexão histórica e esteticamente orientada, tencionando possíveis tomadas de decisão que envolvem a regência do repertório da *Música Moderna* a partir do século XX.

Como sintoma do *Zeitgeist* – o binômio tradição e ruptura – situado na transição entre o séc. XIX e o séc. XX, as polirritmias apresentadas por Stravinsky configuram uma vanguarda na forma de compor, pois a maneira com que o compositor organiza os elementos rítmicos se dá numa estrutura ampla, em que a combinação entre dois ritmos simultâneos e distintos são agrupados de forma a produzir uma “sonoridade nova”. Essa nova arquitetura rítmica mostra-se, a partir de então, como gramática gerativa e mais um elemento estruturante da composição; mais especialmente, como forma de emancipação da lógica do ritmo subordinado, característico do sistema de tonalidades. Assim, a partir do séc. XX, estando o ritmo situado numa estrutura que rompe com um formato tradicional pré-determinado e subordinado às características acentuais impostas pela fórmula de compasso, ao regente torna-se imprescindível a aquisição de uma “nova lente” para tomada de decisão com vistas à performance musical em polirritmias.

Para tanto, faz-se necessária a proposição de algumas questões para nortear essa reflexão, são elas: ao se observar os movimentos de vanguarda nacionalistas do séc. XX, que posição ocupa o ritmo em Stravinsky dentro da escola musical tradicional russa? Se situado como paradigma composicional de tradição, como se posiciona frente à tradição austro-germânica? Face às técnicas de regência quanto a gestuais indicativos de fórmulas de compasso, frases ou acentuações, como reger e interpretar tais polirritmias? E que contribuição tais inovações rítmicas podem oferecer para ampliar o repertório de técnicas de regência?

A fim de nos debruçar sobre as questões sonoras e contextuais que envolvem a tese, de maneira mais ampla traçamos como objetivo geral a realização de um panorama contextual – histórico e sócio/cultural – do momento em que tais inovações musicais foram inseridas no processo composicional, objetivando o desvelamento de como são desenvolvidos os elementos polirrítmicos tomados aqui como fundamentos de *avant-garde* em Stravinsky. Desse modo, buscamos identificar, em trechos específicos do repertório stravinskyano e por meio de uma

investigação analítica, situações em que há ritmos distintos e coincidentes, com o intuito de inquirir as formas gestuais e as possibilidades de regência para polirritmias. Uma pesquisa histórica e estética sobre o gestual do regente será apresentada para que busque fundamentos para a execução de obras dos repertórios moderno e contemporâneo.

Como aparato reflexivo a pesquisa encontra apoio nos conceitos: “Música Moderna”, de Paul Griffiths (1998); “Tradições Inventadas”, de Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger (1997); e, por fim, “Racionalização das Esferas”, de Max Weber (1995).

Conforme Griffiths:

Uma das principais características da “Música Moderna”, na acepção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda música ocidental desde o século XVII. (GRIFFITHS, 1998, p.7).

Para esse autor, o prelúdio *L'Après-Midi d'un Faune*, de Debussy, apresenta-se como prenúncio dos novos tempos; somado a ele, pode-se citar o quarto e último movimento do *Segundo Quarteto em Fá# menor*, de Schoenberg, e a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, como outros dois marcos geracionais da música moderna. Nas referidas obras, Griffiths argumentou que a organização das alturas – como em melodias e harmonias – não era mais um imperativo, pois havia, naquilo que designa como “Música Moderna”, ambiguidade harmônica, liberdade formal, oscilações de andamento e ritmos irregulares. Portanto, assim como a proposta harmônica do atonalismo, de Schoenberg, Griffiths considerou também a rítmica irregular e polirrítmica de Stravinsky como marco a ponto de deixar enfatizado que “é no conjunto de características estético-estruturais composicionais dessas obras que se estabelecem os alicerces da música moderna” (p.38).

Os historiadores britânicos Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, em *A invenção das tradições*, pontuaram que, não raras às vezes, “tradições” são fabricadas como artifício de legitimação do poder com vistas à manutenção de hegemonia cultural. Segundo esses autores:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (1997, p. 9).

Adiante:

Tanto as "tradições" realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo - às vezes coisa de poucos anos apenas - estabeleceram-se com enorme rapidez. (idem).

Desse modo, os fenômenos culturais passaram a ser entendidos como resultado de um processo de construção, relacionando situações novas a anteriores ou ainda estabelecendo seu próprio passado por meio da repetição. Muitos movimentos ideológicos “sem antecessores” – inclusive os nacionalistas – “tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, através da criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real, seja pela lenda ou pela *invenção*” (Idem, p. 15). Assim como a identidade nacional aparece como um sistema de representação cultural, uma construção simbólica, as tradições nas quais os movimentos nacionalistas recorreram para legitimar seus programas ideológicos são, em muitos casos, tradições inventadas. A ideia aqui é trazer, portanto, esse conceito como lente para a investigação acerca das relações que se materializam no campo da cultura/música, com vistas, inclusive, ao desvelamento de processos de manutenção de hegemonia estética no campo das artes. Ou seja, muito embora representantes da tradição austro-germânica, como Theodor Adorno, tenham escrito críticas àqueles que não se orientaram por essa imposta “tradição”, é possível identificar que a música de Stravinsky segue traços culturais que legitimam suas composições, pois estaria posicionada numa linha de tradição evolutiva nacionalista russa, cujos costumes e procedimentos composicionais protagonizam o ritmo em detrimento das alturas.

O conceito de “Racionalização das Esferas”, criado por Weber, serve aqui como via alternativa ao conceito de vanguarda como extensão da ideia de positivismo-evolucionista unilinear tida como paradigma, inclusive no campo da historiografia musical. Em *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, tido como pilar teórico, o autor postula a

noção de linhas evolutivas – no plural – nas variadas esferas do conhecimento como traço específico da modernidade e traço característico do séc. XX (WEBER, 1995, p. 9). Considera a ampliação de tais linhas de ação (linhas evolutivas) como característica do mundo moderno. A passagem para o mundo moderno se dá do mundo social “encantado” para um mundo social “desencantado”¹. Racionalização aqui refere-se, portanto, à ação que abrange dimensões da vida social em determinadas condições de seu desenvolvimento e que suscita expandir-se a partir de sua própria história. Com isso, os movimentos nacionalistas, por exemplo, consideraram registros históricos de seu desenvolvimento a partir dos próprios costumes e de suas próprias tradições. Dando voz ao autor:

O enfoque de Weber é histórico-comparativo: diz respeito a modalidades de ações sociais examinadas numa escala que permita distinguir, de sociedade para sociedade e ao longo do tempo, o modo como se desenvolvem. (WEBER, 1995, p. 12. do Prefácio por Gabriel Cohn)

Embora Theodor Adorno pareça indicar, nas entrelinhas de seus textos, em especial no *Fetichismo na música e a regressão da audição*, como única possibilidade de vanguarda a tradição austro-germânica, os movimentos nacionalistas – musicais, inclusive –, segundo Weber, podem ser analisados seguindo uma lógica interna, ou seja, a partir de seu próprio desenvolvimento. Ao seguir outros caminhos, Stravinsky descreveu que “os elementos usados para compor uma música não eram mais restritos a itens usados, em exaustão, no romantismo, como a melodia, harmonia, etc.” (STRAVINSKY, 1996, p.16). Nesse sentido, Debussy também ampliava as possibilidades musicais explorando outros recursos em suas composições. Quanto à organização do ritmo, Stravinsky escreveu sobre as múltiplas possibilidades da liberdade técnica composicional, e como as regras tonais não se constituem mais como única opção:

Não pretendo sucumbir a ela. Superarei esse terror, e encontrarei segurança no pensamento de que tenho à minha disposição as sete notas da escala e seus intervalos cromáticos, que tempos fortes e fracos estão a meu alcance, e que em tudo isso eu possuo elementos sólidos e concretos que me oferecem um campo de experiência tão vasto quanto a perturbação e a vertigem infinita que me assustavam. (STRAVINSKY, 1996, p.64)

¹ O termo encantado estaria ligado, na música, à tradição austro-germânica, e desencantado, a uma variedade de processos evolutivos desvinculados da cultura alemã, ou seja, aqueles que caminham diferentemente da proposta de Schoenberg ligada ao dodecafonismo e ao desenvolvimento das alturas.

Em seu livro² – e em sua práxis – Stravinsky discorreu sobre as infinitas possibilidades de explorar a música com sons (alturas) e ritmos. Suas composições evoluem de forma diferente daquela designada pela tradição austro-germânica, pois o ritmo, como um elemento musical autônomo, iguala-se às alturas. Desse modo, as relações sociais e práticas do cotidiano de seu passado atuaram – como será demonstrado no capítulo 1 – como elementos legitimadores da “tradição musical russa”, uma vez que tais práticas e costumes se configuram como antecessor de um ato presente, criando uma memória na medida em que se estabelece. A partir disso, uma continuidade com um passado histórico apropriado configura uma nova tradição musical autônoma, seguindo uma lógica de desenvolvimento intrínseco, traço característico, inclusive, daquilo que se denomina Música Moderna.

Como aparato teórico para os estudos analíticos apresentados no capítulo 4, esta tese investigará termos ligados ao tempo musical, comparando-os a partir da literatura sobre teoria musical. Isso se mostra pertinente por detectarmos que há divergências sobre tais termos e suas utilizações bem como uma falta de aprofundamento sobre o tema como se observa nos livros de Kostka (1999) e Lester (1989). Serão observadas as aplicações dos termos em trechos de obras do repertório musical e as novas abordagens adotadas para a análise e compreensão da música no séc. XX, principalmente em referência ao ritmo. Assim, termos utilizados na análise da música em relação às alturas poderão ser emprestados para significar os processos rítmicos, tais como consonância e dissonância rítmicas e ambientes sonoros.

Frente a essas novas abordagens rítmicas, realiza-se uma contextualização histórica apoiando-se sobre livros, partituras e vídeos, questionando e conceituando o papel da regência sobre aspectos do repertório moderno e contemporâneo. A observação da maneira como alguns maestros posicionaram-se frente a tais questões será apresentada no capítulo 3 na tentativa de conectar a polirritmia e o intérprete.

Com foco na interpretação do regente, a bibliografia terá respaldo nos autores Gustav Meier (1929-2016) e Hermann Scherchen (1891-1966) respectivamente em “*The score, the orchestra, and the conductor*” e “*Handbook of conducting*”. Nesses livros, foi possível encontrar compilados os padrões gestuais das técnicas de regência que se estabeleceram ao longo do séc. XIX, bem como algumas abordagens interpretativas sobre ritmos irregulares,

² Poética Musical em 6 lições.

hemiolas e polirritmias, em que se destacam exemplos acerca das obras de Stravinsky aqui utilizadas.

Esta tese pretende também ampliar a reflexão sobre a interpretação, contextualizando e coadunando fatores sociais com elementos musicais no intuito de apresentar algumas considerações sobre o papel do regente na interpretação de obras do séc. XX.

A investigação analítica, presente no capítulo 4, terá respaldo nos esboços composicionais da *Sagração da Primavera* e da *História do Soldado*, compilados nos livros *The Rite of Spring – sketches 1911-1913*, editado pela Boosey & Hawkes, em 1969, e *Stravinsky's Histoire du Soldat: a fac-símile of the Sketches*, editado pela pesquisadora Maureen Carr, em 2005. Tais esboços fornecem um registro do pensamento do compositor ao longo da construção das obras, oferecendo elementos para a comparação analítica que se realizará a partir dos esboços com a versão editada da partitura final, na edição Boosey & Hawkes. Tal comparação por si só estabelece a metodologia de investigação a respeito da concepção do compositor acerca do ritmo, pois, a partir dele, é possível detectar como foram elaboradas e desenvolvidas as polirritmias, bem como registrar a opção final.

No processo investigativo há a construção de partituras que detalham mecanismos rítmicos com descrição numérica dos processos matemáticos utilizados pelos compositores. Ao constatar como as polirritmias são organizadas, desvelaram-se mecanismos do processo composicional cujos detalhes buscamos demonstrar com base no repertório recortado. Agrupamentos desalinhados, acentos deslocados, comparações e conflitos rítmicos são elucidados no processo de análise, que se demonstra uma ferramenta indispensável ao intérprete contemporâneo, principalmente ao regente moderno.

Nesse sentido, a regência pode ser discutida a partir da análise comparativa entre a versão final e os esboços do compositor com o intuito de se vislumbrar uma ação positiva para a melhora do entendimento e da performance.

No tocante à sua estrutura, o texto que segue encontra-se dividido em quatro capítulos. O primeiro apresenta um posicionamento da música de Stravinsky, bem como de seus elementos musicais característicos no cenário musical do início do séc. XX. No segundo capítulo há um arcabouço teórico sobre termos musicais que auxiliarão a compreensão de tais elementos composicionais relacionados ao tempo musical que podem ser encontrados em trechos das obras supracitadas. No terceiro, serão citados modelos de gestual da regência estabelecidos através das décadas que antecederam o período da música moderna. No quarto e último capítulo, haverá exemplos nos quais o regente se depara com situações polirrítmicas

capazes de promover um questionamento sobre as possibilidades interpretativas dos trechos musicais.

A investigação analítica faz comparações entre esboços e a partitura final editada que podem ampliar a compreensão sobre a construção polirrítmica, auxiliando o regente na busca de soluções de gestual. Assim, a interpretação fundamenta-se com vistas a uma performance estética e historicamente orientada.

CAPÍTULO 1

1.1 A música de Igor Stravinsky no séc. XX

O compositor russo Igor Fiódorovitch Stravinsky (1882-1971) entra no século XX com dezoito anos de idade e aperfeiçoa seus estudos de música em professores particulares, como, por exemplo, com o também russo, Nikolai Rimsky Korsakov (1844-1908), uma vez que seu próprio pai, o cantor lírico Fyodor Ignatievich Stravinsky (1843-1902), o orientou a não frequentar o conservatório, pois lá as lições não atendiam ao dom do filho. Após 1910, próximo dos trinta anos de idade, Stravinsky mantinha-se frequentemente na França, realizando estreias de suas obras e participando de projetos em parcerias com outros artistas. Ao fato de ter nascido na Rússia, de sua presença cada vez mais intensa na Europa e depois ter imigrado para os Estados Unidos, pesquisadores divergem ao classificar as fases do compositor; no entanto, esta pesquisa apresenta obras com polirritimias independentemente das fases nas quais foram compostas.

Em seu ofício Stravinsky investia no desenvolvimento de novos caminhos para a música por meio de atividades intelectuais especulativas que, na prática, resultaram na abertura de novas possibilidades em suas composições, nas quais notavelmente deu atenção ao tempo, à métrica e ao ritmo, que se configurou como nova circunspecção para a época. Sobre o som e o tempo escreveu que:

O fenômeno da música não é outra coisa senão um fenômeno especulativo. Não há nada nesse tema que deva assustar. Ele simplesmente supõe que a base da criação musical é uma espécie de sentimento preliminar, uma vontade que inicialmente caminha no terreno do abstrato com a intenção de dar forma a algo de concreto. Os elementos a que essa especulação necessariamente diz respeito são o som e o tempo. A música é inconcebível quando isolada desses elementos (STRAVINSKY, 1996, p. 34)

Desde o século XV a música evoluiu com ênfase na melodia e na harmonia, no entanto, a evolução em questões relacionadas ao tempo musical emergiu no século XX e ganhou cada vez mais espaço nas composições. Isso se deu como resultado do pensamento de autores que vislumbraram um desenvolvimento e uma evolução. Os elementos usados para compor uma música não eram mais restritos aos campos usados em exaustão no romantismo, como a melodia e a harmonia; entretanto, como destaca o escritor grego, George Seferis (1900-1971), o Stravinsky enfatizou o desenvolvimento rítmico e demonstrou que a pulsação é a realidade da música, sem a qual ela não se constitui como arte temporal.

Numa comparação, o compositor russo observa que a pintura é uma arte espacial assim como a música é uma arte cronológica que não existe desprovida do tempo, pois pressupõe que a música possui uma “certa organização do tempo, uma crononomia, se me permitem esse neologismo” (STRAVINSKY, 1996, p.35).

Stravinsky considera o trabalho pessoal e a organização do material importantes para a criação; desse modo, a estrutura e a forma ganham importância em relação a outros campos nas composições musicais. O autor faz um paralelo ressaltando a poética do filósofo grego, Aristóteles (384-322 a.c.), que “muitas vezes sugere ideias referentes ao trabalho pessoal, à organização do material e à estrutura” (STRAVINSKY, 1996, p.16).

Joseph Straus³ (1990, p. 17) apontou que, principalmente no início do séc. XX, para que se distanciassem de seus precedentes, os compositores dedicavam-se a uma série de novos procedimentos composicionais e à exposição de seus processos criativos em tratados, nos quais era possível encontrar como tais teorias eram desenvolvidas. Por vezes, a fim de elucidar essas técnicas, valiam-se de notações próprias.

A respeito da temporalidade na música, Jonathan D. Kramer (1942-2004), pesquisador do Departamento de Música da *Columbia University*, em Nova York, defendia a necessidade de uma nova abordagem no séc. XX, um novo significado e uma nova estratégia de escuta,

³ Joseph Straus é professor do Departamento de Música da Universidade da Cidade de Nova Iorque.

enfazando a ideia de que o tempo não é uma realidade absoluta e externa, que são os eventos contidos no trecho musical que determinam o não tempo ou o tempo que está em fluxo. Sobre isso, o teórico Kostka (1939-) afirma que “na maioria das composições do século XX, a valorização do ritmo é, pelo menos, igual à das alturas, e as células rítmicas são frequentemente variadas e complexas” (1999, p.104).

A partir do século XX, a incidência de ritmos irregulares e a constante variação de andamento nas composições musicais conferiram mais complexidade ao tempo na música, dando-lhe, portanto, maior visibilidade. O espaço principal, antes ocupado somente por melodia, harmonia e forma – que também evoluíram –, abriu lugar ao ritmo. Com relação aos novos elementos e à importância de cada um deles, Paul Griffiths (1998, p.12) constatou que:

Debussy abriu o caminho da música moderna com o abandono da tonalidade tradicional, desenvolvimento de uma nova complexidade rítmica, reconhecimento da cor como elemento essencial, criação de uma forma inteiramente nova para cada obra, exploração de processos mentais mais profundos.

Kramer (1988, p.8) observou que a música do século XX convidava compositores e ouvintes a assumir o desafio de ouvir música de novas maneiras, já que havia outros parâmetros se comparados aqueles das músicas compostas desde o séc. XV até o séc. XIX baseadas, em sua maioria, em melodias acompanhadas. A partir do século XX, numa mudança gradual, a melodia deixou de ser o centro do desenvolvimento musical e elementos rítmicos e texturais ganharam relevância na estrutura das obras.

Como John Cage (1912-1992), Olivier Messiaen (1908-1992) revelou o quanto isso se devia à técnica celular da Sagração da Primavera, pois via no ritmo o componente mais importante da música. Escreveu que: “o elemento primeiro e essencial da música é o ritmo, e o ritmo é antes de mais nada mudança de grandeza e duração” (GRIFFITHS, 1998, p.120).

Paul Griffiths (1947-) observou que a novidade rítmica da Sagração da Primavera foi imediatamente reconhecida, pois alguns a condenavam e outros a elogiavam pelo fato reconhecido de ela alterar o fluxo de tudo que a tradição musical representava. Contudo, Stravinsky não se considerou revolucionário, pois segundo ele (1996, p.20):

Foi um erro terem me considerado revolucionário. Quando a Sagração da Primavera veio à luz, muitas opiniões foram emitidas. No turbilhão das opiniões contraditórias, meu amigo Maurice Ravel interveio praticamente sozinho para restabelecer a verdade dos fatos. Ele foi capaz de ver, e afirmar, que a novidade da Sagração consistia não na escrita ou na orquestração, ou mesmo no aparato técnico da obra, mas em sua realidade musical.

Esse processo de transformação na música está sincronizado com aspectos sócio-culturais acerca da música europeia e com o surgimento dos movimentos nacionalistas. É possível identificar em Stravinsky traços culturais que “legitimam” suas composições, posicionando-as numa linha de tradição evolutiva nacionalista russa, cujos costumes e procedimentos protagonizam o ritmo, e não as alturas.

A contextualização das questões socioculturais que influenciaram as atividades musicais no século XX promovem um entendimento mais amplo de tais processos e de como se deu a ampliação de variadas vertentes estilísticas, como será descrito adiante.

1.2 Música moderna

A presença cada vez mais constante de novos elementos, o abandono da tonalidade e a exploração do ritmo impulsionaram o início de um novo período na música, a *Música Moderna*. Esses múltiplos novos elementos ganharam importância para a música moderna na qual a libertação do sistema de tonalidades (maior e menor) motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental, já que foi uma característica marcante desde o séc. XVII. Desse modo, as relações harmônicas, melódicas e as alturas, de forma geral, já não tiveram mais caráter imperativo. A harmonia diatônica era então apenas uma possibilidade entre muitas, pois outros elementos, como forma, textura e ritmo, tornaram-se também protagonistas em obras musicais.

Embora não seja datado com precisão o início da era moderna na música, vale ressaltar que, no contexto das artes, “a expressão “moderno” remete-se antes à estética e à técnica do que à cronologia” (GRIFFITHS, 1998, p.7), ou seja, nos anos que circundam a virada do séc. XIX para o séc. XX, a obra que apresentasse uma proposta inovadora quanto à técnica e à

estética pode ser considerada moderna. Nesse período, as composições musicais foram marcadas por transformações estéticas, tonais, estruturais, rítmicas e harmônicas.

Nota-se em Debussy, por exemplo, elementos relevantes mais significativos que a harmonia tradicional e uma melodia bem marcada, uma vez que a harmonia por vezes se mostra ambígua, e se utiliza de processos tonais e modais mesclados a uma liberdade formal com movimentos elípticos, oscilações de andamento, ritmos irregulares e um colorido através de orquestrações que destacam elementos texturais. O *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (1894), por exemplo, apresenta uma textura e um colorido sonoro de notável relevância, mais ainda que as relações harmônicas e melódicas. Para alguns autores, essa obra anuncia a era moderna, mesmo tendo sido composta oito anos antes da virada do século XIX para o XX.

Enquanto na Áustria e na Alemanha havia a preocupação de “resguardar e dar continuidade à tradição romântica novecentista a explorar caminhos fundamentalmente novos” (ib., p.13), é possível observar o apego de Schoenberg ao desenvolvimento musical na expansão da organização das alturas, preservando características formais anteriores a sua época como uma referência de continuidade da tradição germânica. Ainda que seja possível observar um desenvolvimento do ritmo em Schoenberg – e em outros compositores alemães – o aprimoramento de diversos procedimentos composicionais até o serialismo integral e as tentativas registradas em relação ao ritmo não atingiram um resultado que configurasse uma novidade para a época e que justifique a inclusão e a investigação em nosso trabalho.

Embora os artistas tenham percorrido caminhos próprios, não coincidentes, constatam-se nas obras modernistas questões filosóficas como mais uma característica para simbolizar o rompimento das fronteiras e a expansão das possibilidades nas artes. Além do atonalismo e do *sprechgesang* (canto falado), Schoenberg segue a linha do compositor Richard Wagner (1813-1883) ao valorizar de forma exacerbada a cultura alemã e aponta para uma questão nietzschiana⁴ em *Pierrot Lunaire* (op.21, 1912), questionando o poder do homem sobre si mesmo; Stravinsky, além da politonalidade e polimetria em *Petrouchka* (1911), remete-se à lenda de um boneco de palha que ganha vida e emoções; e os quadros do pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973)

⁴ Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi um filósofo e pensador alemão que trouxe, em seu livro *Also Sprach Zarathustra* (1885) a ideia do super-homem, que seria um novo homem que cria seus próprios valores afirmativos de vida, que não é condicionado pelos valores sociais de uma época. Seria um homem que teria a coragem de lidar a cada segundo da sua vida com o conflito de sua escolha, superando-os sem colocar a culpa em outra pessoa, ou no destino ou ainda, em Deus.

trazem questões humanas fragmentadas por traços que valorizam as formas geométricas e reconfiguram o formato do objeto.

Figura 01: Quadro *Três Músicos* (1921) de Pablo Picasso



Fonte: site www.scribbleblog.com

É importante observar que a organização das alturas no dodecafonismo de Schoenberg, a organização rítmica de Stravinsky, como na *Sagração da Primavera* (2013), e a liberdade formal de Debussy, em *Jeux* (1912), anunciaram o período moderno na música clássica (GRIFFITHS, 1998, p.7).

A nova sonoridade dada pela organização dos elementos rítmicos em Stravinsky caminha paralelamente à proposta de Schoenberg em relação à organização das alturas.

O musicólogo Jann Pasler⁵ (1982, p.72) afirma que a forma musical em *Jeux* apresenta diversas seções com cor e pulsação próprias, delimitadas por ritmos bem marcados. Acrescenta que tal atitude original em relação à forma privilegia a dimensão temporal. Em outras palavras, a forma é aberta (livre, sem demarcações), caracterizando-se como um processo e não mais como um resultado teórico que nasce e se encerra na própria obra. Abre, portanto, novos caminhos para o seu desenvolvimento na modernidade.

Figura 02 – manuscrito de *Jeux* (1912) de Claude Debussy

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'Jeux' by Claude Debussy. The title 'Jeux' is written in a stylized, cursive font at the top center. The score is arranged in several systems of staves. The first system includes parts for '2 Flûtes', '3 Hautbois', '1 Cor Anglais', '3 Cl. (en Sol)', '1 Cor Anglais (solo)', and '3 Basses'. The second system includes '1. Violoncello (solo)', '2 Harpes', and '1. Violoncello (ensemble)'. The third system includes '2. Violoncello (ensemble)', '1. Violoncello (ensemble)', and '1. Violoncello (ensemble)'. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. There are also some handwritten annotations and markings on the right side of the page, including a large '3/8' time signature and a '+' sign.

Fonte: site IMSLP

⁵ “La musique n’est pas par son essence une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés”.

Em Béla Bartók (1881 – 1945), outro compositor do mesmo período, é possível notar o uso de escalas excêntricas (alturas) e ritmos variados com muitas mudanças de fórmulas de compasso, descritas por Kostka como métrica mista⁶. O seu *Concerto para Orquestra* (1943)⁷ pode ser citado como um exemplo de novas práticas nas composições na primeira metade do séc. XX.

Figura 03: Partitura do *Concerto para Orquestra* de Béla Bartók.

Concerto para Orquestra
4o movimento compasso 43 melodia com métrica mista (compassos variados) Bela Bartok

The image shows a musical score for the 4th movement of Béla Bartók's Concerto for Orchestra, starting at measure 43. The score is for Violas and Harpa. The tempo is marked 'Calmo, ♩ = 106'. The music features complex, mixed meters and is marked 'f cantabile'. The Harpa part includes a 'a2' marking. The Violins part is marked 'violinos' and 'admc'.

Fonte: Partitura digitalizada por este autor a partir do original disponível no site imslp.org.

Um outro caso de métrica mista ocorre no número de ensaio [145] da *Sagração da Primavera*, cujas mudanças constantes da fórmula de compasso imprimem variações de periodicidade (cíclica dos agrupamentos). Entretanto, o compositor as altera de forma a classificar os pulsos, indicando, na próxima figura, na letra [A], a quantidade de pulsos a ser regido em cada compasso, e na letra [B] a indicação das unidades de tempo. Essas questões e suas nomenclaturas serão aprofundadas no capítulo 2 desta tese.

⁶ A constante mudança de fórmulas de compasso num trecho musical é chamada por Kostka de métrica mista. Neste trabalho consideramos mais adequado utilizarmos o termo polimetricidade.

⁷ A escala de DO utilizada varia cromaticamente os graus 2, 3, 6 e 7, denotando que há abertas possibilidades em um modo híbrido. Os acidentes na harpa não representam a construção da escala, mas sim atendem à uma questão idiomática do instrumento. Edição Hawkes & Son (Londres) 1946, rev. 1973. pág.70.

Figura 04: Partitura da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, após nº de ensaio 145

non div. div. non div. 146 div. non div. div.

V-ni I

V-ni II
div. in 8

V-le
div. in 8

V-c.

C-b.

A 1_2_ 1_ 1_2_ 1_ 1_ 1_2_ 1_2_3_

B

Timp.

147 non div. div. 148 non div.

V-ni I

V-ni II
div. in 8

V-le
div. in 8

V-c.
etc. sim. (7)

C-b.

A 1_ 1_ 1_ 1_2_ 1_ 1_ 1_ 1_2_

B

Fonte: site IMSLP

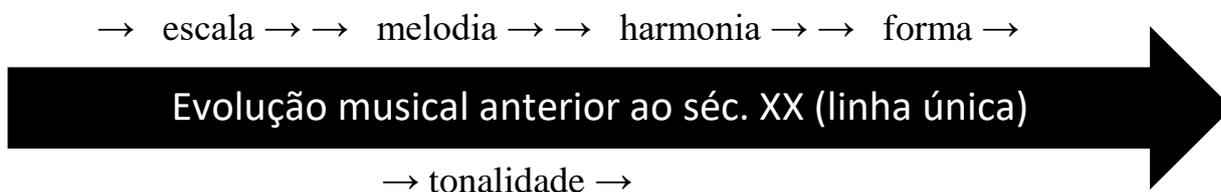
Por todo o século XX, procedimentos composicionais ligados à textura, ao timbre ou à densidade continuaram sua evolução. Quanto ao intérprete, seja regente, instrumentista ou

cantor, ele deve observar os novos elementos, como andamento, melodia, harmonia, tempos e dinâmica. De acordo com Griffiths (1998, p. 12), há uma forma inteiramente nova para cada música e assim também deve ser a execução, na qual devem ser considerados os aspectos inerentes à obra musical para que a interpretação seja mais fiel à intenção do compositor. *Trois Morceaux en forme de poire* (1903), de Erick Satie (1884-1925); as *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* (1944), de Olivier Messiaen (1908-1992); a *Sagração da Primavera* (1913), de Igor Stravinsky (1882-1971); e o *Quinteto op.26* (1939), de Arnold Schoenberg (1874-1951) são algumas composições que revelaram novas maneiras de compor com novas formas de organização rítmica e de alturas que o intérprete deve observar.

Sobre os variados grupos de ritmo que aparecem com cada vez mais frequência no século XX, Virgil Thomson (1896-1989), ao analisar a concepção musical do compositor francês, Olivier Messiaen (1908-1992), observou que o tratamento rítmico-temporal e a postura estético-musical valorizam temporalidades coemergentes, distanciando-se de uma realidade temporal externa. Ao concluir que a forma definida e rígida, como usada nos séculos XVIII e XIX, não tinha mais o protagonismo na construção da obra, afirma que “Forma para ele é nada, conteúdo é tudo” (HILL, 2005, p. 187)³. Seguindo a linha de Stravinsky, o francês construiria uma estrutura temporal à qual os conteúdos devem se submeter, pois esse conteúdo rítmico engendra seu próprio tempo, que pode “contrair, estender, colorir e qualificar” (ALMEIDA, 2017, p.2).

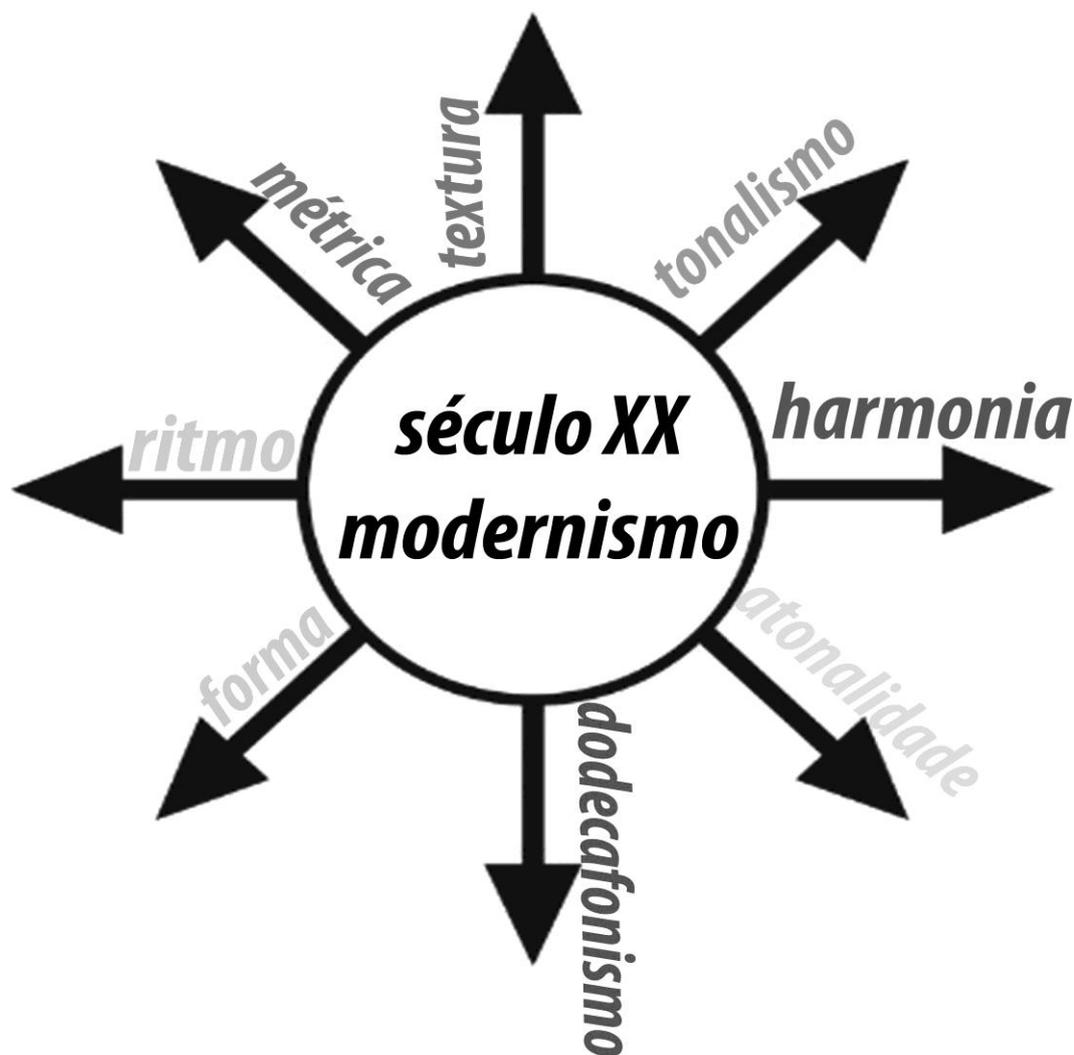
Nas artes em geral, os supostos confrontos e rivalidades entre conservadores e evolucionistas sempre existiram, mas na música do século XX estabeleceram-se como um elemento identificador do modernismo. Diferentemente de épocas anteriores, nota-se a abertura para um conjunto de técnicas e estéticas em que não existe uma corrente de desenvolvimento única construída sobre as alturas, nem uma linguagem comum, mas sim um leque de ferramentas, elementos e objetivos em permanente expansão. O início dessa divergência pode ser localizado no período entre 1890 e 1910, ponto culminante do romantismo tardio que colapsou com as fronteiras tonais conhecidas. Nesses anos, a vanguarda constituiu-se deferente, pois o elemento motivador do desenvolvimento (*avant-garde*) não se caracterizou como apenas um, apenas uma ponta de lança, mas um conjunto de elementos, buscando ampliar possibilidades técnicas e estéticas por meio de recursos ampliados apontados para variadas finalidades.

Figura 05: linha evolutiva musical anterior ao séc. XX



Fonte: o próprio autor

Figura 06: figura que simboliza a evolução musical a partir do séc. XX



Fonte: o próprio autor

A organização rítmica de Stravinsky não se dá como contraposição ao *avant-garde* alemão que prioriza a organização das alturas para a evolução musical, mas se dá de forma autônoma revelando uma nova forma na organização na combinação entre as rítmicas de um mesmo trecho. Logo, como característica modernista, uma evolução não se opõe à outra, mas são complementares. A tentativa alemã de “restringir” a evolução musical num único sentido, sendo a única flecha de lança da vanguarda, é uma teoria que naturalmente se desfez com o passar do tempo e com o surgimento de novas tendências, bem como movimentos nacionalistas ao redor do mundo nas décadas que antecederam à Primeira Guerra Mundial.

Naturalmente, compositores libertavam sua música do crivo vienense, uma vez que a fonte dos elementos sobre os quais se estruturavam suas músicas estava voltada para cada cultura nacional. Canções folclóricas, modinhas ou melodias registradas nas memórias dos compositores integravam tais fontes próprias de inspiração.

Opondo-se à hegemonia austro-germânica, tais conflitos se davam de forma natural para compositores não pertencentes àquela cultura, como russos e franceses, por exemplo. Mas Schoenberg tentava manter tal supremacia, buscava evitar os arquétipos tonais e, nesse sentido, anuncia o serialismo ao seu aluno, Joseph Rufer, dizendo ter feito “uma descoberta que garantirá a supremacia da música alemã por algumas centenas de anos” (GRIFFITHS, 1998, p.80), pois para ele a “grande tradição germânica” era o centro de referência da música, e sua continuação, uma necessidade absoluta. Mais tarde, ao observar tal rigor, o compositor vienense Ernst Krenek (1900-1991) dissera que “a América era um mundo de sonho onde o compositor podia criar sem o peso da tradição” (id, p.110).

A música moderna constituiu-se, assim, de uma pluralidade de características num período em que a ponta de lança⁸ da vanguarda amplia-se em múltiplas direções.

De modo geral, a complexidade rítmica se instalava em algumas das obras musicais desse início do século XX e recebia comentários negativos de muitos críticos musicais, que alegavam haver um exagero desnecessário no desenvolvimento de novos elementos musicais. No entanto, ao observarem a organização da complexidade rítmica em Stravinsky, construíram elogios, alegando que tal música causara uma mudança na percepção, aceitando-a como uma nova e legítima forma composicional. Associaram-na à vanguarda, uma vez que os

⁸ Na vanguarda, a ponta de lança caracteriza-se como o elemento que promove e motiva a evolução / mudança. Na música, além das alturas, a pluralidade é motivada por elementos como o ritmo, a textura, a forma, etc.

agrupamentos de frases e de tempos e a construção elaborada do ambiente sonoro contribuía para direcionar o desenvolvimento musical ao longo do século XX.

De acordo com Griffiths (1998, p.14), antes de Stravinsky as críticas sobre a complexidade rítmica eram elaboradas sob a forma de acusação; depois, o que era considerado inadequado foi absorvido como tendência e deixou, aos poucos, de receber críticas negativas. As acusações se davam, principalmente, porque os tradicionalistas germânicos, dentre eles os “críticos de arte”, apreciavam a obra musical que trazia a forma tradicional de composição construída com belas melodias e claras harmonias.

A mudança de postura dos críticos foi, entre outros fatores, que a métrica variada não era mais vista como um empobrecimento do discurso musical. Ao citar Stravinsky, os críticos tornaram-se mais cautelosos, pois observaram em sua música um discurso melódico embasado solidamente numa construção altamente organizada na harmonia, na orquestração e, principalmente, na rítmica.

Essa organização rítmica orientou o regente, durante décadas, a escolher o padrão gestual a ser usado, uma vez que se apoiava na fórmula de compasso escrita na partitura. Contudo, no séc. XX, além de observar elementos como métrica, frase, fórmula de compasso, hemíolas, o regente deveria se atentar para os conflitos de retórica, uma vez que, conforme aponta Pieter Toorn (1938, p.57), o agrupamento de frases⁹ ou de tempos era apresentado e organizado de maneira diferente. Especificamente para as questões interpretativas, a regência e seu gestual – que orienta e auxilia toda a orquestra a exercer a performance musical – devem atender a tal complexidade rítmica e à linguagem temporal da obra musical com todas as nuances rítmicas, acentuações e combinações.

Tal ampliação de possibilidades, traduzida pela presença de novos elementos simboliza a vanguarda com várias lanças apontadas para diferentes direções e carregou uma certa motivação política que se refletiu nas artes e na música do séc. XX.

⁹ Tal agrupamento de frases, tempos e/ou compassos proposto por Toorn assemelha-se com o termo hipercompasso classificado por Code. Será apresentado no cap. 2 deste trabalho.

1.3 Tradição e ruptura

Hegel (1770-1831) escreveu sobre o conjunto de fatos que cercam a história de uma época, o *Zeitgeist*, termo alemão que considera o espírito de um tempo ou um conjunto de aspectos intelectuais e culturais do mundo numa certa época. O *Zeitgeist* sintetiza as características genéricas de um determinado período de tempo em circunstâncias específicas.

Na música, o *Zeitgeist* da virada do séc. XIX para o séc. XX que evidencia o modernismo pode ser considerado o binômio tradição e ruptura. De um lado está a tradição austro-germânica sustentada por Schoenberg e seus colegas; de outro, os compositores franceses, russos e aqueles que relutavam em seguir a “dita” tradição germânica.

No final do séc. XIX a classe musical se via na necessidade de explorar mais as possibilidades que a música poderia oferecer. Nesse movimento, a Europa centralizava as possibilidades de evolução musical, apoiando-se em sua tradição secular, a tradição austro-germânica. No entanto, com um trânsito mais intenso a cada ano entre países e nações, compositores oriundos de outras regiões e nações chegavam à Europa para conhecer essa tradição, como foi o caso dos brasileiros, Antônio Carlos Gomes (1836-1896), no séc. XIX, e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), no século XX. Tais músicos traziam consigo elementos musicais nativos de suas próprias culturas, e ao aprimorar o conhecimento nas teorias musicais clássicas em passagem pelo velho continente, inseriam em suas novas composições características musicais autóctones que permitiam desenvolvimentos com novas possibilidades de evolução e em variados direcionamentos.

Ao notar que coemergiam novas possibilidades de evolução musical, uma corrente germânica apresenta, por meio do compositor Arnold Schoenberg, o sistema dodecafônico. Tal sistema, que rompia com a organização estipulada pela tonalidade, organizava as doze notas do sistema ocidental sem construir uma hierarquia entre elas. Embora a novidade tenha sido absorvida com louvor pela classe musical, ela não foi a única possibilidade considerada. Compositores ligados à vanguarda inseriam outros itens além desse enunciado. Outros elementos que se desenvolveram, como ritmo e textura, não se apresentaram à revelia daquela de Schoenberg, mas sim como uma forma possível de ser inserida na obra musical. Por incentivo de Stravinsky, o ritmo foi um dos elementos que tiveram maior destaque no início do séc. XX, uma vez que “Na maioria das composições do século XX, a valorização do ritmo é,

pelo menos, igual à das alturas, e as células rítmicas são frequentemente variadas e complexas (KOSTKA, 1999, p.104).

Schoenberg desenvolveu um sistema serial de alturas cuja técnica exige a exposição dos doze sons da escala cromática, em qualquer ordem, sem repeti-los antes de apresentar todos os outros. Tal sistema, autoassumido como a “corrente do bem” pelos germânicos, foi preterido por aqueles que se opuseram ao desenvolvimento exclusivamente da organização das alturas para construção de suas obras. Isso, de fato, não se deu como oposição, uma vez que aconteceu de forma natural; logo, o que se pode identificar é que mesmo não se posicionando contrariamente, houve uma ruptura com o sistema tradicional alemão. A exaltação alemã estimulada por Wagner ganhava força na Alemanha, ao mesmo tempo em que movimentos musicais a eles se opuseram em compositores como Debussy, Ravel e Satie, pois permitiram explorar outros elementos por considerar que a “exclusividade” alemã se tornara insuficiente para os anseios musicais da época.

Ao surgimento de novos elementos e ao fato de se apresentarem como pilares em algumas composições, ficou consolidado que qualquer prática fundamentada no uso constante, numa determinada época e num determinado local, ou mesmo qualquer prática que pudesse ser observada repetidas vezes, poderia ser considerada tradição. Isso romperia absolutamente com o discurso de que a única tradição era a alemã; logo, as novas tradições ou as tradições inventadas davam chancela a compositores e procedimentos distintos daqueles austro-germânicos.

O conceito de tradições inventadas de Erick Hobsbawn (1917-2012) e Terence Ranger (1929-2015) foi construído a partir da constatação desses alicerces múltiplos, de forma a configurar distintos direcionamentos para diversas áreas do conhecimento. Especificamente na música, era verificado o desenvolvimento de variados elementos de forma ampliada, diferentemente daquele preconizado pelos alemães que priorizaram a organização das alturas.

O passado de cada país e de cada cultura é entendido por meio da repetição. E, na observação dos mesmos procedimentos repetidas vezes em diferentes composições e em diferentes compositores, consolida-se a tradição. Hobsbawn observa que as tradições são inventadas para que se justifique teoricamente algumas práticas fora da vertente da tradição alemã.

Para grande parte dos alemães, a Alemanha era o mundo encantado tanto para eles próprios como para o resto do mundo. Era considerada por eles o país que abrigava a corrente

do correto, o país que detinha o poder de “ditar” ao mundo o próximo passo da evolução humana.

Nesse período, havia um negacionismo das técnicas que não se apoiavam nas alturas ou, mais especificamente, no dodecafonismo. Os críticos alemães classificavam uma obra como menos séria ou de menor qualidade aquela em que ritmo ou textura se destacavam mais que a organização das alturas. Em seus textos, o filósofo alemão Theodor Adorno (1903-1969) afirmava que a música de Stravinsky se aproximava da música popular, não séria, pois detectava que elementos composicionais não adotavam aqueles padrões.

No entanto, o negacionismo alemão frente a tais composições de Stravinsky ou Debussy de nada valeu, pois, esses compositores não se deixaram abalar, dispensando a aprovação de qualquer pessoa ou país. Mesmo assim, Hobsbawn compreendeu que, embora não houvesse uma ação programada com o intuito de se opor ao sistema alemão, os compositores que desbravaram novas técnicas recebiam considerações sobre suas obras dos críticos musicais, que fundamentavam que o uso de novos elementos musicais ou o desenvolvimento de novas técnicas podiam ser encontradas nas variadas culturas ao redor do mundo, quebrando assim a hegemonia da cultura alemã.

Tal justificativa tomava força num momento em que os movimentos nacionalistas ascendiam ao redor do mundo. Esses movimentos buscavam inserir nas obras musicais elementos próprios de cada povo, de cada cultura, com a possibilidade de estabelecer sua própria tradição.

Stravinsky não se declarava em oposição às técnicas alemãs, mas dizia apenas que encontrara outro caminho, pois buscava tratar o ritmo como elemento autônomo e como elemento principal em uma composição. Ao observar as considerações sobre seguir as tendências tradicionais da Alemanha, Stravinsky declara que “há infinitas possibilidades para uma composição” (STRAVINSKY, 1996, p.64). Evoluir de “forma diferente” por trabalhar vários elementos em suas composições, principalmente o ritmo, não era mais um problema, mas uma possibilidade.

Essa mudança não foi abrupta. Deu-se de forma gradativa pela classe musical, e o clima de ruptura diluiu-se em meio aos resultados sonoros das obras vindouras. Segundo Stravinsky (1996, p.21):

Na verdade, teríamos dificuldade em citar um único fato na história da arte que pudesse ser qualificado de revolucionário. A arte é, por essência, construtiva. Revolução implica ruptura de equilíbrio. Falar em revolução é falar em um caos temporário. Ora, a arte é o contrário do caos. Ela nunca se rende ao caos sem ver imediatamente ameaçadas suas obras vivas, sua própria existência.

Assim como uma nação não é uma mera soma de grupos sociais (propriedades, classes, etc.), a cultura de uma nação não é mero aglomerado, mas uma unidade constituída por culturas locais, e existe como uma unidade real e concreta, cujo todo faz-se maior que suas partes. Na medida em que falamos de cultura humana, não pressupomos uma mera unidade abstrata, independentemente de culturas multinacionais ou nacionais, mas uma unidade real e concreta apetrechada no tempo e no espaço (TARUSKIN, 1996, 448).

Uma forma de legitimar e “legalizar” o que se mostrava diferente da tradição alemã era justificar que novos procedimentos tinham origem em diferentes nacionalidades. Assim, apontar que o procedimento composicional rítmico de Stravinsky foi fundamentado na tradição russa estabelecia-a como uma vertente legítima no contexto histórico musical do planeta.

O reconhecimento das várias vertentes no processo evolutivo da música do séc. XX foi observado por Hobsbawn & Ranger e registrado no conceito de *Tradições Inventadas*. De ideal positivista e evolucionista, tal conceito possibilita a investigação e a detecção de uma origem para cada esfera do conhecimento, admitindo que tais raízes estejam imersas em culturas próprias, possuindo uma linha evolutiva autóctone. Desse modo, qualquer novo conhecimento pode ser legitimado ao ter constatada sua origem, ou seja, reconhecendo sua própria tradição. Nesses casos em que a tradição é obtida pela ação consciente de confirmação de dados, os autores denominaram-a de Tradição Inventada.

Ao descrever um mundo com múltiplas tradições, evoluídas ou criadas a partir de um determinado ponto, Weber tenta estabelecer uma continuidade para cada esfera do conhecimento, relacionando cada tradição – natural ou artificial – com seu passado histórico. Essa quebra com a fantasiosa exclusividade da supremacia alemã caracterizou o mundo moderno como “um mundo social desencantado”, causando uma racionalização nas esferas do conhecimento.

Sobre essas tradições inventadas, Hobsbawn (1997, p.10) escreveu que são:

...reações a situações novas ou que assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social.

Ao se observar as tradições inventadas, nota-se que o conceito se constitui em um caminho de duas vias, no qual a tradição é criada ou inventada com a intenção de legitimar uma prática, valendo-se de fatos passados não a ela anteriormente associados. Assim, o ritmo de Stravinsky estaria ligado à tradição russa, vinculando-se a aspectos anteriores ao ano de estreia de tais composições. A obra de Stravinsky revelou um traço cultural russo que foi entendido como tradição, bem como aconteceu com obras de outros compositores com suas respectivas culturas, assemelhando-se ao conceito de *devir*¹⁰ na análise musical. É a criação da tradição, tradição inventada ou consolidação da tradição.

Embora Stravinsky tenha evitado ser classificado como um nacionalista, nunca negou seu fascínio pela tradição russa e nem declarou oposição à tradição austro-germânica. Pretendia que sua música estivesse além das fronteiras estabelecidas pelas denominações. Ele estava conectado a um movimento no qual o pintor Pablo Picasso fez parte: o cubismo. Sobre isso o professor turco, Özlem Onuk (2017, p.9), observa, a respeito da *Sagração da Primavera*, que, como na pintura, as técnicas tradicionais de composição foram abandonadas, e em todos os seus movimentos há uma rítmica multifacetada complexa que possibilitou ao compositor arquitetar a ordem na desordem.

A pluralidade das técnicas composicionais constituiu-se no mesmo período em que os movimentos nacionalistas apresentaram composições com traços culturais próprios, nas quais os compositores inseriram elementos de sua cultura e não somente aqueles sugeridos pela tradição e cultura alemãs. A partir daí cada país buscou construir sua própria tradição, fundamentando-se em seus aspectos culturais. No Brasil, o movimento nacionalista teve seu apogeu na Semana de Arte Moderna, de 1922, em que Mario de Andrade inspirava artistas a valorizar elementos da cultura de nosso país.

¹⁰ Devir é um termo utilizado na música a partir da década de 1960 para simbolizar uma ferramenta na qual um fato musical é justificado por acontecimentos anteriores, ao mesmo tempo em que, o fato anterior se consolida como um elemento específico somente a partir de eventos vindouros em trechos posteriores na obra musical.

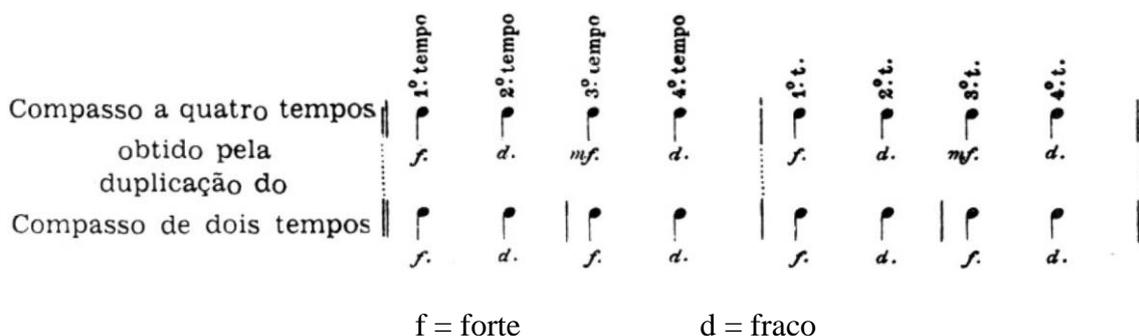
Dentre as mais variadas formas de evolução musical apresentadas ao longo do séc. XX, os elementos rítmicos em Stravinsky são capazes de fornecer um panorama detalhado de como eram organizados e conferiam à obra musical um novo estilo composicional.

1.4 Organização do ritmo

A fórmula de compasso estruturou o tempo na música desde o barroco, fornecendo informações para organizar sua rítmica, como pontos de apoio, unidade de tempo, pulsos, métrica e hierarquia para as batidas dentro de estruturas cíclicas delimitadas pelas barras de compasso. Segundo Kramer (1988), “o tempo musical não existe separado da música”.

Há extensa bibliografia sobre a teoria dos tempos musicais. Um diagrama hierárquico das acentuações dos tempos de acordo com a fórmula de compasso é demonstrado no método de teoria musical Pozzoli (1983, p.8 e 11):

Figura 07 – acentuação dos tempos em compasso binário e quaternário



Fonte: Método POZZOLI, 1983, p.8

No período barroco, o compositor J.S. Bach (1685-1750), em seu *Concerto de Brandenburgo nº 5* (1720), criou composições bem delineadas em relação ao tempo com contornos melódicos definidos e acordes triádicos que caminham em consonância de acordo com a fórmula de compasso 4/4, causando a percepção clara do tempo com suas hierarquias preestabelecidas.

Figura 08 – Partitura do *Concerto de Brandenburgo nº 5* de J.S. Bach

Joh. Seb. Bach.

Öffentliche Aufführung dieses Werkes ist nur gestattet, wenn der Veranstalter das Aufführungsrecht erworben und nachweislich vorher das gesamte Notenmaterial aus erster Hand bezogen hat. Das Ausleihen und Abschreiben ist verboten.

Konzert für Klavier, Flöte und Violine
in D dur.

Bearbeitet von Max Reger.

Allegro (molto moderato.)

Soloflöte.

Solovioline.

1. u. 2. Violinen.

Bratschen.º)

Violoncelli.

Kontrabässe.

Klavier.

Fonte: site IMSLP

A rítmica da música anterior ao séc. XV era construída sobre versos, muitas vezes sacros, sem uma regularidade cíclica, como observado a partir desse século. Desse modo, as obras musicais até o período renascentista organizavam as estruturas rítmicas sem compassos nem ciclos similares; sem uma métrica regular, eram comandadas, principalmente, pela prosódia e pelo texto. Entretanto, no séc. VIII já era possível observar essa característica rítmica em *Ubi Caritas* (ca.808), do compositor Paulino de Aquileia.

Figura 09: Partitura de *Ubi Caritas*

UBI CARITAS

Inno processionale - Paolino di Aquileia +808 (pag. 168 GT)
Intonazione consigliata: dalla nota Sol

VI  *Dove la carità è sincera, là c'è Dio.*
U-bi cá-ri- tas est ve-ra, De-us i-bi est.

 *¶ Congre-gá-vit nos in u-num Christi amor. ¶ Exsultémus et in ip-so iucundémur.*

 *¶ Time-á-mus et amémus De-um vivum. ¶ Et ex corde di-li-gá-mus nos sin-cé- ro.*

*Ci ha riunito in uno l'amore di Cristo. In lui esultiamo e rallegriamoci.
Temiamo e amiamo il Dio vivente. E amiamoci tra noi con cuore sincero.*

Fonte: site scribdassets.com

Com um pulso não regular, é possível observar que a melodia é construída sobre o texto¹¹, formando cinco agrupamentos de notas ou cinco frases / versos, o que posteriormente seria chamado de compasso. Numa análise da quantidade de notas (tempos / batidas / pulsos) em cada frase ou período, pode-se registrar agrupamentos sem regularidade:

1ª frase: 8+10 2ª frase: 8+9 3ª frase: 8+9 4ª frase: 15 5ª frase: 18

No entanto, essa rítmica diferencia-se daquela que seria produzida no séc. XX por ser um tempo não pulsado ou um pulso não regular, imprimindo sobre essa assimetria horizontal a percepção única de apenas uma melodia (monofonia), não sendo possível se estabelecer uma polirritmia.

¹¹ Texto do hino processional *Ubi Caritas*.

1.5 Como Stravinsky organiza os elementos rítmicos

Na virada de séc. XIX para o séc. XX, frente às inovações, muitos compositores apresentavam seus processos criativos em tratados teóricos com a intenção de se diferenciar de seus precedentes, demonstrando seus próprios processos composicionais. As teorias ilustradas com exemplos próprios registravam uma conquista frente ao domínio de uma nova maneira de compor. “Apesar de dissimilaridades estilísticas, essa prática de compartilhar técnicas para refazer formas, elementos de estilo, sonoridades e obras musicais era comum entre os compositores” (STRAUS, 1990, p. 17).

Stravinsky havia migrado de seu país de origem, a Rússia, e havia se instalado na França, mais especificamente em Paris, cidade que se estabelecia como um importante polo cultural, pois abrigava artistas vindos de diversos países da Europa, América e Ásia. O autor naturalmente herdou características da cultura da sua pátria, apropriando-se dos ritmos irregulares, pulsos não regulares e deslocamentos de acentuações pouco usuais. Tais características estavam presentes na construção de suas melodias e a organização rítmica nas composições apresentava descontinuidade e/ou quebra da continuidade das ideias com o rompimento das periodicidades e/ou ciclicidades. Van den Toorn (1938) observou, nas composições de Stravinsky, um processo incremental e acumulativo, em que recorrentemente foi utilizado o efeito de “restaurar”¹² uma métrica / rítmica anterior, uma vez que os níveis se misturam e se revezam como estruturas primariamente importantes.

Tais características podem ser observadas nas canções e danças folclóricas da região onde nascera. É possível notar também a influência do compositor Rimsky-Korsakov nas obras de Stravinsky nos aspectos rítmicos e na orquestração. Constatou-se que seu professor lhe apresentou a coletânea *One Hundred Russian Folk Songs* (1877), que se trata de uma coleção de canções russas em que os ritmos irregulares se mostram presentes. Nos contos populares russos também é possível encontrar, além dos ritmos irregulares, os conflitos e dilemas humanos, como descritos em suas obras.

A cidade de Paris, no início do séc. XX, recebia boa parte de toda a produção artística de todo o mundo e mantinha em seus palcos atrações musicais e estreias de obras entre as quais incluem-se os ballets russos. Stravinsky também foi influenciado pelo movimento nacionalista

¹² Toorn utiliza o termo restaurar para representar a volta de características rítmicas de um ambiente sonoro anterior.

francês e nele se inspirou para escrever a música *Histoire du soldat* (1918), buscando referências e elementos que a identificassem como uma forma de expressão das características do país onde viveu por dezenove anos.

A arte da dança¹³ também influenciou a obra de Stravinsky. Desde os ballets de Tchaikovsky, a dança já se fazia presente no repertório musical; contudo, no séc. XX o ballet russo se estabeleceu como algo relevante, demonstrando um estilo diferente daquele francês¹⁴ do qual havia costumeiramente se utilizado. Essa emancipação do ballet russo, incentivado por Sergei Diaghilev, encontrou em Stravinsky um parceiro ideal para a propagação de seu estilo. Com notáveis bailarinos, como Vaslav Nijinsky, coreografias ilustraram seus ballets *Petrouchka* e a *Sagração da Primavera*. A dança de Nijinsky e os figurinos de Roerich causaram espanto na plateia, com movimentos que se opunham à tradicional leveza e suavidade da tradição do balé clássico. Havia na coreografia movimentos abruptos, rupturas, descontinuidades, movimentos leves, pesados, jovens e velhos; tudo se misturava na modernidade.

A obra *Pássaro de Fogo* popularizou o conto pertencente ao folclore e às fábulas russas, no qual uma criatura, quando capturada, revelava a dialética de significar uma benção ou uma perdição para o caçador que a aprisionava. Tais elementos místicos da lenda são representados na música e na coreografia. A estética foi construída sobre vários elementos, como blocos adjacentes, estruturas rítmico-melódicas, timbres obtidos pelas orquestrações *a la* Korsakov, somando-se ao uso de escalas e modos variados.

No séc. XX, Stravinsky partiu de outros parâmetros para a construção de suas melodias. Possuindo tempo pulsado regular, organizou o ritmo de forma a estabelecer uma percepção ordinária do agrupamento e, em seguida, simultaneamente agrupou outra melodia (uma segunda melodia) com características próprias, no sentido de quebrar ou conflitar esse primeiro agrupamento por meio de assimetrias ou simetrias diferentes. Estabelecido o conflito entre variadas melodias e ritmos, fica configurada a polirritmia ou polimetria¹⁵.

Isso pode ser observado em algumas obras do compositor russo, para as quais serão apresentadas investigações no capítulo 4 deste trabalho.

¹³ A Dança foi uma linguagem determinante para a elaboração do discurso musical stravinskiano; aliás, na efervescência da Paris do início do séc. XX todas as linguagens interagiram numa contínua e mútua simbiose. Portanto, é possível considerar que Stravinsky tenha influenciado Nijinsky e que o inverso também possa ser verdade.

¹⁴ O ballet francês utilizava técnica e recursos ao estilo clássico tradicional.

¹⁵ Em nosso trabalho há diferenciação dos termos polirritmia, polimetricidade e polimetria detalhados no cap.2.

1.6 Ruptura do sistema cíclico da fórmula de compasso

As fórmulas de compasso indicam ciclos que se repetem numa periodicidade cuja acentuação é distribuída conforme um padrão estabelecido ao longo de séculos. Stravinsky, utilizando-se desses padrões, construiu propositalmente figuras rítmicas que os desfiguram, quebrando tal regularidade cíclica. Dessa mudança surge uma nova proposta interpretativa na qual a compreensão do texto musical revela um valor maior que a fórmula de compasso escrita na partitura. Assim, o entendimento do ritmo na frase musical também fornece elementos para a interpretação.

Seja na escrita de duas ou mais fórmulas de compasso simultâneas, como em *Petrouchka*, seja em sinais gráficos, como os colchetes na *História do soldado*, a interpretação deve considerar as individualidades de cada linha instrumental ou vocal. No entanto, por vezes há indicação do pensamento do compositor na partitura, direcionando a interpretação da proposta rítmica. Pode-se observar que essa indicação gráfica está clara em algumas passagens, mas não em outras.

Na primeira parte da *História do soldado*, na *Marcha do soldado*, a indicação da proposta rítmica está clara na grafia, que demonstra a junção dos colchetes nas colcheias do contrabaixo. Isso favorece o entendimento sobre os pontos de apoio da periodicidade da ideia rítmica desse instrumento.

Figura 10: *História do Soldado* – parte I – *Marcha do Soldado* – nº de ensaio [2]

↑ a parte do contrabaixo (3) apresenta ostinato em 2/4

Fonte: partitura digitalizada por este autor segundo o original baixado do site imslp.org

Contudo, na terceira parte da peça, na *Marcha Royal*, há uma periodicidade implícita nos instrumentos que fazem o acompanhamento. Após a introdução, a notação da fórmula de compasso não está consonante com a organização rítmica do acompanhamento¹⁶, pois atende à melodia do trompete, que discursa numa outra combinação de periodicidades. Logo, a organização entre as duas partes é o elemento novo que causa a dissonância rítmica buscada por Stravinsky, a polirritmia.

Organizando o acompanhamento de acordo com suas periodicidades, pode-se visualizar uma representação gráfica assim:

Figura 11: *História do Soldado* – parte III – *Marcha Royal* – após compasso 10

The image displays two systems of musical notation for the 'Marcha Royal' section. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and rests, while the bass staff contains a more complex accompaniment with many beamed notes. Above the treble staff, there are several brackets with numbers (4, 7, 3, 4, 7, 3, 4, 7, 3, 4, 4) indicating rhythmic groupings. Above the bass staff, there are also brackets with numbers (4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 3, 3, 4, 4) indicating rhythmic groupings. The music is in a key with two flats and features a variety of time signatures, including 3/8, 2/4, 3/4, 5/8, and 2/2.

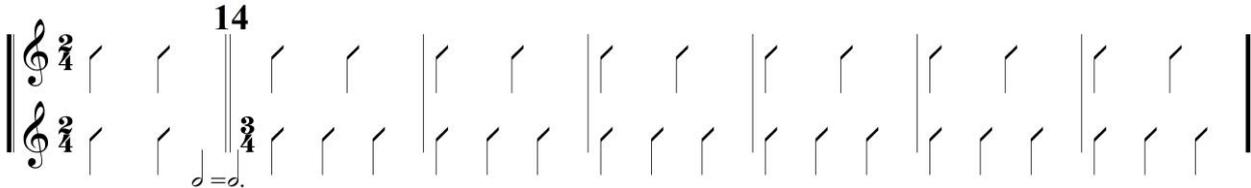
Fonte: digitalizado por este autor segundo o original baixado do site imslp.org

Nesse trecho, a partir do compasso 10, o acompanhamento agrupa os pulsos da seguinte forma: 7 (4+3), 7 (4+3), 7 (4+3), 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 3, 3, 4, 4 = 3x7, 7x4, 2x3, 2x4. Embora a característica rítmica esteja bem delimitada tanto na melodia como no acompanhamento, esses agrupamentos rítmicos do acompanhamento nada têm a ver com as fórmulas de compasso escritas na partitura, as quais estão em consonância com a melodia principal do trompete. O constante conflito gerado entre os pontos de apoio (*downbeat*) dos inícios de cada uma das periodicidades entre a melodia e o acompanhamento constitui a polirritmia. Uma investigação aprofundada desse trecho será realizada no cap. 4.

¹⁶ A análise completa deste trecho encontra-se na pág. 120 desta tese. Melodia x acompanhamento.

Em *Petrouchka*, é possível observar um outro tipo de origem para a polirritmia. Em um trecho em que há duas fórmulas de compasso diferentes e simultâneas, 2/4 e 3/4, cada unidade de tempo possui um valor diferente, ou seja, uma duração diferente. O fato é que Stravinsky construiu essa variedade no tabuleiro sobre o qual o ritmo seria manipulado. É a polimetria.

Figura 12: redução da dupla métrica de *Petrouchka*, número de ensaio 14



Fonte: próprio autor

Diante de tais características, nota-se que Stravinsky desenvolveu outro tipo de material composicional e se emancipou do tradicional formato da música austro-germânica, baseado no desenvolvimento em alturas (melodias e harmonias), sendo esse o característico sistema de tonalidades.

Mesmo declarando que não rompera com o sistema de tonalidades e sendo possível notar que dele se utilizou, Stravinsky promoveu uma ampliação das possibilidades evolutivas na música e não uma negação a tal sistema, pois adotou técnicas diversas em suas composições, não se limitando ao uso da atonalidade ou da politonalidade. Ainda assim, ampliou o uso dos materiais musicais, tendo o ritmo papel protagonista em suas obras.

Essa característica é fato marcante no modernismo, na música e nas artes, e Stravinsky é tido como um compositor à frente do seu tempo por anunciar tal ampliação com sua engenharia rítmica.

O progresso rítmico conseguido por Stravinsky teve sucesso ao ponto de assumir o protagonismo diante do sistema de tonalidades, politonalidades e/ou atonalidades, deixando-o como elemento coadjuvante em obras de sua autoria.

Para assumir tal protagonismo nas composições, a identidade rítmica fornece características distintas daquelas regras seculares estabelecidas pelas fórmulas de compasso ao dispor os tempos de apoio (*downbeats*) em variadas posições. Com uma escrita repleta de informações que constroem personalidade, essa identidade rítmica gerou desenvolvimento e pôde desdobrar-se, pois o motivo principal tornou-se uma frase rítmica, como é possível

observar no nº de ensaio 13 da *Sagração da Primavera*. Nesse trecho não há desenvolvimento melódico, mas uma variação rítmica causada pelo deslocamento dos acentos, que, com a instrumentação, dá personalidade ao movimento.

Figura 13: Partitura da *Sagração de Primavera – Augúrios da Primavera* – nº de ensaio 13

12

ВЕСЕННЯЯ ГАДАНИЯ
ПЛЯСКИ ЩЕГОЛИХ

THE AUGURS OF SPRING
DANCES OF THE YOUNG GIRLS

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$

I. II. III. IV (I. II senza sord.)

Cor. *sf sempre*

V. VI. VII. VIII *sf sempre*

V-ni II *arco (non div.) sempre simile*

V-le *tutti (non div.) sempre stacc. sempre simile*

V-c. *tutti arco (non div.) sempre simile*

C-b. *tutti arco (non div.) sempre stacc. sempre simile*

14 solo

C. Ingl. *mf*

Fag. *f*

Cor.

Archl. *f come sopra*

pizz. meno f

f come sopra

f come sopra

f come sopra

f come sopra

Tal deslocamento de acentos gera a percepção de instabilidade, pois a periodicidade sucumbe aos acentos deslocados que acontecem sem regularidade.

Compassos à frente, no nº de ensaio [19], na repetição dessa ideia do nº de ensaio [13], juntam-se outras com distintos posicionamentos para as acentuações, promovendo uma percepção incerta sobre o ponto de apoio (*downbeat*) ou o início do compasso. Tal conflito rítmico estabelecido pela junção das duas ideias promove a atenção do ouvinte em busca de uma sensação de um equilíbrio regular rítmico. Pierre Boulez (1925-2016) usou a palavra “motivacional” para denominar essa ação do ouvinte em buscar os pontos de apoio em conjunto com a regularidade dos compassos do trecho.

Figura 14: Melodia de *Augúrios da Primavera* da *Sagração de Primavera* – nº de ensaio [19]

Fonte: site IMSLP

A melodia acima, com acentos posicionados nos contratempos, é sobreposta à ideia rítmica inicial com sua acentuação própria. O resultado sonoro instável é percebido como polirritmia.

Figura 15: Polirritmia em *Augúrios da Primavera* da *Sagração da Primavera* – nº de ensaio [19]

Fonte: exemplo 6 de CODE, 2007, p. 127

Assim, é possível notar que a forma da música se constitui a partir de elementos rítmicos. Isso sacode as estruturas tradicionais alemãs, que se apoiavam sobre as alturas

(harmônicas e melódicas) para traçar um desenvolvimento musical. No entanto, a aceitação por parte dos compositores e críticos da ideia de uma nova possibilidade estrutural para as composições musicais foi suficiente para que houvesse prosperidade nessa linha.

Como se pode observar em Stravinsky, a proposta rítmica atinge um nível de organização de tamanha elaboração que, por vezes, está à frente de outros elementos que compõem a música, tais como melodia, harmonia e forma.

Face a essa variedade de evoluções, na qual a dialética entre tradição e vanguarda se configura tipicamente no modernismo, é possível traçar uma reflexão acerca da regência a fim de contextualizar e confrontar aspectos técnico-gestuais presentes nas obras de Stravinsky. Por um lado, uma técnica tradicional ligada ao repertório romântico, que apresenta longas melodias sobre harmonias tonais requintadas; por outro, a possibilidade de ampliar a visão sobre as técnicas de regência para atender a novos procedimentos composicionais ligados à vanguarda, na qual os elementos rítmicos se apresentam de forma inédita.

Desse modo, o regente deve atentar para tais características e fornecer, por meio do seu gestual, sinais claros que evidenciem tal proposta rítmica. Esse gestual pode não servir à fórmula de compasso e, ao mesmo tempo, não se opor a ela, mas atender ao sentido polirrítmico presente na obra ou ainda planejar, fornece sinais que organizem a interpretação da polirritmia diante de um entendimento obtido pelo estudo e a análise da partitura.

A música de Stravinsky apresenta situações nas quais a organização rítmica requer uma nova visão do intérprete. Desse modo, a regência deve atender a tais inovações com, talvez, novos gestuais além daqueles tradicionais elencados pelos livros de regência e aqueles passados por mestres em aulas e orientações, e até observados em vídeos.

Assim como fez Stravinsky, não é esperado que as técnicas de regência rompam com a tradição, mas que comportem uma ampla evolução, pautando-se nos novos acontecimentos rítmicos composicionais observados no séc. XX. Esta tese busca trazer à luz um próximo passo interpretativo face aos elementos emergentes do repertório moderno e contemporâneo.

CAPÍTULO 2

2.1 Teoria do ritmo

O que é métrica ou metricidade? O que é periodicidade, ritmo ou rítmica? Qual a unidade de tempo ou o pulso? Quando um evento pode ser identificado e quando pode ser alterado? Qual o elemento que promove a polirritmia ou a polimetricidade?

Esses são alguns dos questionamentos mais comuns acerca do tempo na música e estão aqui dispostos para que a sua utilização seja mais adequada na investigação que apresentaremos no cap.4.

Neste capítulo lançamos mão de definições de variadas bibliografias, a fim de identificar e esclarecer os termos ligados ao tempo musical, comparando-os e posicionando-os em relação à música circunscrita no séc. XX. Por vezes, termos distintos são tratados como equivalentes, pois descrevem a dimensão temporal da música; no entanto, aqui serão diferenciados e organizados de forma a se obter uma compreensão mais detalhada acerca de cada um deles, buscando assim posicioná-los com clareza em nosso trabalho.

Termos como metro, métrica, unidade de tempo, pulso, ponto de apoio (*downbeat*), ritmo, batida, fórmula de compasso, compasso, ciclo, metricidade, periodicidade, entre outros, propagam-se por meio da tradição oral ou são traduzidos com imprecisão, seja por que aqueles que o traduziram não tinham intimidade com a linguagem musical ou ainda pelo simples fato de não terem clareza do seu significado, aproximando-o de um outro próximo ou equivalente.

O significado e o uso desses termos estão dispostos adiante para constatar sua aplicação em obras musicais e também compará-los com termos equivalentes em outros idiomas.

Em sua tese, Sara Cohen (UFRJ, 2007) descreve detalhes de termos sobre o tempo musical com ênfase nas obras de Ligeti. Por se tratar de um estudo cujo objeto situa-se na segunda metade do século XX, pode-se encontrar, com mais profundidade, esclarecimentos sobre termos como: textura, polirritmia, hemiólia, métrica, aceleração, desaceleração, pulso, universo sonoro, acentuação, *arsis* e *tesis*, tatilidade do tempo (*The Tactility of Time 1993 – Brian Ferneyhough*), contraponto polirrítmico, síncope, periodicidade, metricidade, contrametricidade, polimetria, politemporalidade, multimetria, polidimensionalidade, heterometria e heterorritmia, multimetria e multirritmia (CRESTON), consonância e dissonância rítmicas, ritmo \times altura, bem como os relaciona com os termos em inglês: *time*, *meter*, *tempo*, etc. Embora não haja total simetria quanto às nomenclaturas dos termos musicais definidos na tese de Sara Cohen em comparação à este trabalho, justifica-se que os objetos musicais de análise distanciam-se de quase meio século e também se dá porque em Stravinsky, a performance é realizada pela orquestra com músicos reais, e em Ligeti, a performance considera equipamentos mecânicos e/ou eletrônicos numa outra abordagem. Contudo, as duas teses reportam-se ao mesmo assunto e a leitura daquele trabalho faz-se pertinente como complementar à quem busca aprofundar-se sobre as questões temporais na música.

Embora não esteja em nossa abordagem a revisão desses termos, algumas referências e reflexões sobre definições acerca desses termos sobre o tempo e o ritmo promoverão melhor compreensão do material analisado e uma interpretação mais bem fundamentada em nossas análises.

Num sentido amplo, polirritmia é a presença simultânea de dois ritmos diferentes. Cohen (2007, p.73) define que a música polirrítmica é aquela na qual ocorre a sobreposição temporal de dois ou mais ritmos diferentes. Assim, é possível observar que a polirritmia é construída por variadas combinações dentre as quais será possível um aprofundamento neste capítulo.

Na evolução musical no séc. XX, novos processos e/ou acontecimentos sobre o tempo e a organização do ritmo carecem de nomenclaturas específicas, pois, ao longo desse século, termos inicialmente propostos por vezes foram reutilizados e ajustados a eventos que nem sempre representavam com clareza a que se propunham. Para um melhor entendimento, serão

elencadas, descritas e demonstradas musicalmente algumas definições, tais como polimetria, polimetricidade e poliritmia.

Nesse período, outros procedimentos composicionais igualmente evoluíram, tais como textura, timbre, densidade, etc.. No entanto, este trabalho tem foco os aspectos rítmicos, a polirritmia e suas implicações na interpretação. É direcionado especificamente para o gestual utilizado pelo regente para expressar um trecho musical. Essa proposta reflexiva visa encontrar ferramentas conscientes que deem luz a procedimentos interpretativos nos ensaios e apresentações, auxiliando a performance musical.

2.2 Teoria dos acentos

Diante de uma variedade de nomenclaturas existentes, é importante observar a teoria rítmica predominante no séc. XIX, a Teoria dos Acentos. Há, nessa teoria¹⁷, a *priori*, segundo a característica de cada fórmula de compasso, uma hierarquia de intensidade (energia) predeterminada para cada tempo. Por exemplo, em 4/4, há: forte, fraco, meio-forte, fraco. Essa correlação de intensidades é descrita por Riemann (1903), que afirma que a música é executada e ouvida por pareamento¹⁸ de eventos sonoros (*time-spans*) que adquirirem valores relativos em cada unidade de tempo ao longo de seu discurso. O sistema da Teoria Rítmico-métrica, de Riemann, classifica e separa as frases, agrupando-as em conjuntos que se relacionam, criando uma condição hierárquica entre cada batida ou pulso. O autor reformulou sua teoria em 1918, ampliando as possibilidades de acentuação em relação aos padrões fixos estabelecidos, permitindo que os acentos fossem deslocados conforme o contorno do discurso musical e a intenção do compositor.

De acordo com Reimann (1903), na métrica (*achttaktigkeit*) há uma hierarquização dos pulsos¹⁹ de um compasso que possui uma dualidade entre tempo forte e tempo fraco.

¹⁷ Teoria predominante no séc. XIX que buscou explicar a dimensão rítmica musical a partir da confluência com a teoria poética. Foi apresentada principalmente por Hauptmann e Lussy; o primeiro criou uma teoria dos acentos especulativa, e o outro, sistematizou uma teoria dos acentos, visando à práxis. (SILVA, 2017, p.386).

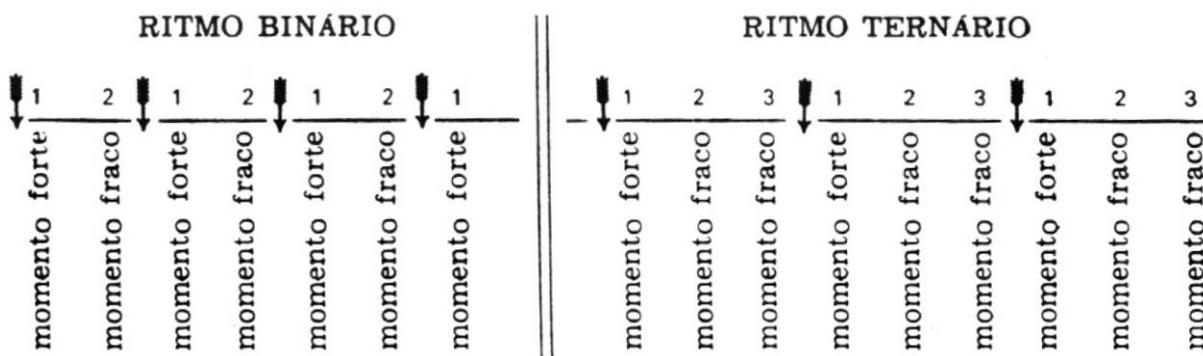
¹⁸ Nesse sentido, pareamento significa juntar, classificar e hierarquizar cada unidade de tempo em relação a outra unidade de tempo e ao todo.

¹⁹ Entende-se por PULSO o agrupamento de uma ou mais unidades de tempo para que o nível de energia se concentre mais ou menos em um ponto. Por exemplo, em um compasso quaternário, pode-se “pensar/sentir” em

A Teoria rítmico-métrica de Riemann tem como premissa a dualidade *arsis* e *thesis*, na qual os valores *arsis* correspondem a um valor leve, sem acento ou pouco acento (*upbeat / leicht*) e pode ser encontrado, por exemplo, em uma anacruse; por outro lado, os valores *thesis* correspondem a um valor pesado, acentuado, com mais energia (*downbeat / schwer*). Segundo Riemann, a construção do discurso rítmico-musical está apoiada na manipulação e na variação desses dois conceitos que, após o séc. XX, não obedecem mais a uma hierarquia estabelecida pela fórmula do compasso, proporcionando, desse modo, mais possibilidades ao compositor e ao intérprete.

O método musical Pozzoli (1983), muito utilizado no Brasil, expõe que a organização dos tempos em um compasso 4/4 é assim disposto: forte – fraco – mezzoforte – fraco.

Figura 16: descreve a acentuação das batidas nos compassos binário e ternário



Fonte: Pozzoli, 1983, p.11

O teórico Caplin (1985, p. 663) classifica a análise rítmica em duas correntes: teoria riemanniana da dualidade rítmico-métrica e a teoria dos acentos (*akzenttheorie*). Esta última, a mais difundida e predominante no século XIX, consiste na leitura do ritmo musical por meio da teoria dos acentos poéticos e teve o intuito de obter regras de acentuação que contribuíssem para realizar uma interpretação em que havia uma hierarquia predeterminada da acentuação na música. A teoria riemanniana da dualidade rítmico-métrica surgiu como antítese a essa anterior e buscou a simplificação dos processos rítmicos, estabelecendo uma dualidade com as seguintes normativas: *aufaktigkeit*, que pode ser entendida como anacruse, anacrusidade ou em processo

dois pulsos por compasso, denotando assim uma interpretação onde os tempos um e três (1 e 3) carregam mais energia. O pulso contém um elemento interpretativo a mais se comparado aos termos tempo ou batida.

de anacruse; e *achtaktigkeit*, que teve a tradução de octamensurabilidade, período de oito compassos, ou ainda hipercompasso. Essa teoria consiste em conceber a música como ela é construída e, conseqüentemente, executada por pareamento de eventos sonoros (*time-spans*), de modo que seus conteúdos adquiram valores quantitativos dualistas obtidos pela correlação entre eles (*time-spans*), sendo estes o valor-leve e o valor-pesado, *arsis* x *thésis*, pergunta x resposta, antecedente x conseqüente, resultando em semifrases, períodos, etc. Essa normativa diz respeito à expectativa criada pela interação entre o pulso e as unidades métricas. Vale esclarecer que *taktmotive* é um termo que se traduz como motivo-compasso, simbolizando uma ampla visão do fraseado musical e, conseqüentemente, ampla classificação dos acentos no trecho predeterminado não delimitado por barras de compasso.

Podemos tomar como exemplo de hipercompasso uma fórmula de compasso em 2/4 que tem, *a priori*, uma organização rítmica com dois pulsos, sendo o primeiro forte, e o segundo, fraco. Entretanto, às vezes a fórmula de compasso serve para organizar a escrita das notas entre duas barras de compasso, mas, se ampliada a percepção e utilizando do hipercompasso, tem-se que o entendimento de que o trecho em questão compreende, por exemplo, oito compassos. Logo, são dezesseis batidas durante as quais grupos ou frases organizam-se, mesclando agrupamentos de duas, três, quatro ou cinco batidas, começando em diferentes tempos, conferindo a cada uma delas uma quantidade própria de energia e de acentuação.

Da mesma forma, as análises de Cooper e Meyer (1963, p.712) sobre o ritmo indicam uma hierarquia predeterminada com padrões alinhados de acentuação. Tal concepção sobre a organização padrão é citada por Messiaen, que classifica os pulsos em três tipos de energia: o mezzo-forte, a *anacrouse*; o acento forte, o *accent*; e o tempo com menor energia, o *muette*, sendo tais pulsos assim interpretados:

Figura 17: exemplo de acentuação segundo Messiaen



Fonte: próprio autor

Thesis = um valor pesado, forte, acentuado, com mais energia, *downbeat*, *schwer*, *accent*.
Arsis = um valor leve, fraco, sem acento (ou pouco acento), *upbeat*, *leicht*, *anacrouse* / *muette*.

Enquanto, de um lado, observa-se na poesia uma limitação, pois a acentuação está presa à sílaba tônica própria de cada palavra, como exposto na Teoria dos Acentos do séc. XIX, por outro lado Riemann compreendeu, em sua Teoria Rítmico-métrica, que o elemento musical poderia dispor de uma autonomia para deslocar a acentuação, haja vista “que cada nota musical é como uma sílaba própria e independente da palavra” (STRAVINSKY, 1996, p. 46).

Dessa mesma maneira, Stravinsky estabeleceu relações entre tensão, repouso e polos de atração. Num hipercompasso não é difícil verificar a aproximação e o afastamento dos polos de atração, os quais determinam a respiração na música, sendo possível aproximar os polos independentemente, sem ceder às exigências da tonalidade. Desse modo, além de declarar a independência do ritmo, Stravinsky revela o propósito de manipular os pontos de apoio, visando convergi-los e direcioná-los.

Toda música não é senão uma sucessão de impulsos que convergem para um ponto definido de repouso. Isso é tão verdadeiro para o canto gregoriano como para uma fuga de Bach, tão verdadeiro na música de Brahms, como na de Debussy. (STRAVINSKY, 1996, p. 41)

As técnicas composicionais sobre o tempo desenvolvem-se proficuamente no decorrer do séc. XX; contudo, as nomenclaturas e os conceitos sobre o assunto não progredem com igual clareza. Décadas depois, ao observar variados mecanismos sobre esse assunto, Messiaen elaborou catorze ordens rítmicas – atualmente denominadas linguagens rítmicas – na tentativa de discriminar especificamente ações acerca do tempo ocorridas no séc. XX. São elas: 1- ordem rítmica das durações; 2- ordem rítmica das intensidades; 3- ordem rítmica das densidades; 4- ordem rítmica das alturas; 5- ordem rítmica dos timbres; 6- ordem rítmica dos ataques; 7- ordem rítmica da cinemática ou do movimento rítmico; 8- ordem rítmica dos andamentos; 9- ordem rítmica das intervenções das durações; 10- ordem rítmica da linguagem polirrítmica; 11- ordem rítmica das resultantes da polirritmia; 12- ordem rítmica da harmonia; 13- ordem rítmica das regiões musicais; e 14- ordem rítmica do silêncio.

Tais ordens rítmicas de Messiaen ampliaram a teoria sobre o ritmo, separando-as em categorias diversas, inclusive aquelas que vinculam tempo e altura, tempo e textura, entre todas as outras. A partir das práxis de Stravinsky, Messiaen descreve suas ordens rítmicas, que são especificamente circunscritas em quatro delas: as de nºs 1, 7, 10 e 11.

Stravinsky (1996, p. 37) escreveu que Souvtchinski²⁰ apresentava dois tipos de tempo na música: um deles caminhava paralelamente ao processo do tempo ontológico²¹; o outro, do tempo psicológico (que se assemelha ao ao *Virtual Time*²²), que vai à frente ou em direção contrária ao processo do tempo ontológico e não está encerrado em cada unidade de tempo (pulso), mas desloca os centros de atração e gravidade e se estabelece no instável. Esse fato torna-o particularmente adaptável à transposição dos impulsos do compositor. Toda música em que o desejo de expressão predomina pertence a esse tempo. Stravinsky ainda expõe que a música que se apoia no tempo ontológico é geralmente denominada pelo princípio da similaridade e a música que adere ao tempo psicológico tende a proceder por contraste e favorecer a construção de polirritmias.

Com o objetivo de classificar diferentes eventos sonoros simultâneos, nossa percepção diferencia linearidade de não-linearidade. Por linearidade entende-se a existência simultânea de duas forças que se complementam no discurso musical, ao passo que a não linearidade “traduz o contraste estabelecido entre motivos distintos ao longo do discurso rítmico-temporal” (ALVES, 2017, p. 4). A música de Stravinsky manipula tais anseios rítmicos e apresenta-os de forma organizada, de modo a estabelecer a linearidade contínua, consolidando-a na percepção do ouvinte para, logo após, causar instabilidade na percepção dessa regularidade.

Kramer (1988, p.62) descreve o conceito das múltiplas temporalidades, baseando-se intrinsecamente na ideia de que a música cria o tempo e assim propõe as categorias temporais como um meio de distinguir e avaliar previamente as estruturas do tempo musical: *Multiply-Directed time, Vertical time, Moment time, Gestural time*. Junto a isso, o autor apresenta o conceito de mais duas forças complementares: a linearidade e a não linearidade, sendo que essas não estariam associadas aos conceitos de continuidade e descontinuidade, mas associadas ao tempo pulsado e tempo não pulsado.

²⁰ Pierre Souvtchinsky (5 de outubro de 1892, São Petersburgo - 24 de janeiro de 1985, Paris). Foi um patrono artístico russo e escritor sobre assuntos musicais. Amigo de Prokofiev e Stravinsky e haveria contribuído para o livro *La poétique musicale*.

²¹ Tempo ontológico – é o tempo real, pragmático, preciso e constante.

²² A musicista Susanne Langer (1967) nomeia *virtual time* o tempo criado na música, ou seja, o tempo que a música evoca, ou ainda o tempo estabelecido na relação entre o ouvinte e a música.

2.3 Métrica e ritmo

A principal diferenciação terminológica referente ao tempo musical talvez resida entre métrica e ritmo. Stravinsky classificou que a métrica é o tabuleiro sobre o qual o ritmo se organiza, expondo que o ritmo é o discurso variável construído sobre um tabuleiro métrico com dimensões fixas preestabelecidas. Escreveu:

As leis que regulam o movimento dos sons exigem a presença de um valor mensurável e constante: a métrica, elemento puramente material, por meio do qual o ritmo, elemento puramente formal, realiza-se. (STRAVINSKY, 1996, p.35)

Hermann Scherchen (2002, p.228) apontou que o metro²³ é, de fato, invariável e exprime uma unidade de medida (unidade de tempo), enquanto o ritmo organiza-se em períodos ou agrupamentos, sendo que tais combinações apresentam-se em padrões existentes na teoria musical. Aron define o metro como uma série de retomadas equidistantes e não hierarquizadas que delimitam o *continuum musical* em unidades iguais e servem de padrão para a organização de todas as durações. (COHEN, 2007, p.96)

Ao observar a arquitetura do ritmo, Justin London²⁴, acrescentou ainda que, embora exista um conjunto de regras preestabelecidas, ritmo e metro estão entrelaçados, mas são independentes. Abordou também os desafios que a descontinuidade e a não linearidade das composições pós-modernas ofereciam à teoria e à análise do ritmo. Em seu texto, cita o compositor Messiaen, que foi um teórico e compositor que se utilizou de diversas formas de polirritmia.

²³ As the essence of metre consists in the fact that an invariable, is the unit of measurement, whereas rhythm consists in the allocation into periods, grouping and combination of such units into patterns (SCHERCHEN, 2002, p.228). tradução nossa: A essência do metro consiste num fato invariável, na unidade de medida; enquanto o ritmo consiste na alocação em períodos, agrupamento e combinação de tais unidades em padrões (como as fórmulas de compasso).

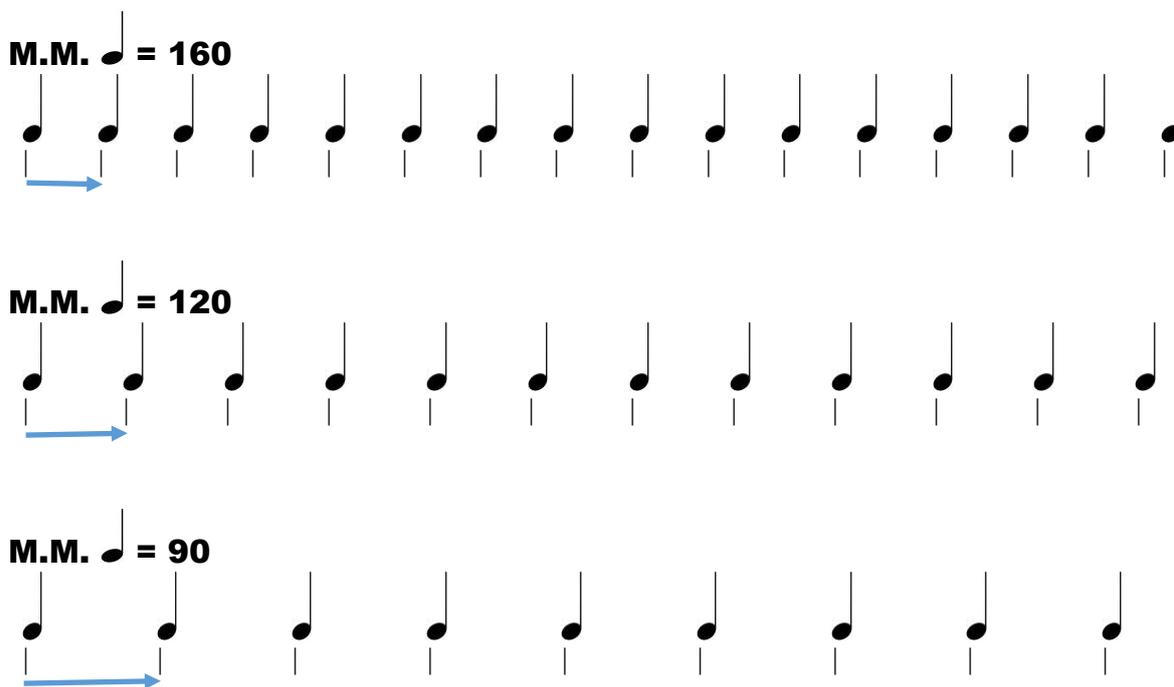
²⁴ Justin London é pesquisador e professor do Departamento de Música do Carleton College em Northfield, Minnesota, EUA. Professor de música, ciências cognitivas e humanidades, teoria musical, filosofia da música, psicologia musical, ciência cognitiva e música popular americana.

O compositor alemão Franz Joachin Koellreutter²⁵ (1915 – 2005) também se manifestou sobre a diferença entre métrica e ritmo, estabelecendo uma comparação para chegar ao entendimento dos termos musicais. Observou que do mesmo modo que espaço é a distância entre dois objetos, o tempo é a distância entre dois eventos e que o tempo na música estabelece a trilha denominada métrica, a base sobre a qual o ritmo se desenvolve.

Ao designar a distância entre um tempo (batida) e seu subsequente, a métrica é estabelecida em cada música de acordo com o andamento²⁶ indicado – diferentemente do metro físico que é fixo²⁷. Cada música, portanto, tem seu próprio sistema de medição e sua própria unidade de tempo²⁸. Métrica é a duração (tamanho) da unidade.

Na figura abaixo, observa-se que quanto mais rápido é o andamento, menor é a distância entre uma batida e outra, ou seja, menor é a métrica, e assim, conseqüentemente, a unidade de tempo terá menor duração.

Figura 18: visualização da duração / tamanho do tempo.



Fonte: próprio autor

²⁵ Entrevista concedida ao programa Música de Leste a Oeste, da Cultura FM, em 1985.

²⁶ Uma vez tomado o metro (m) como referência para se medir distâncias e tamanhos no mundo físico, na música utiliza-se para as durações o segundo (s).

²⁷ O metro físico espacial é fixo e padronizado conforme padrão estabelecido no séc. XVII e exposto no museu do Louvre em Paris (FRA).

²⁸ A figura da unidade de tempo é indicada na fórmula de compasso apenas para tomarmos como referência de unidade.

exemplo	andamento	tamanho do metro
A 	M.M.  = 160	duração= 0,375 s
B 	M.M.  = 120	duração= 0,500 s
C 	M.M.  = 90	duração= 0,666 s

Visualmente, nota-se que as linhas (setas ) que correspondem ao tamanho da métrica em cada exemplo têm um comprimento. Igualmente, tratando-se de grandeza temporal, terá uma duração subscrita pela indicação de andamento²⁹. Uma vez estabelecida essa trilha métrica, o ritmo poderá ser disposto.

Cohen (2007, p.72) ao descrever a música de Ligeti, da segunda metade do séc. XX, diz que o compositor modela transições de métricas ordenadas para desordenadas, através de acentos irregulares que progridem sempre por pulsos iguais e coordenados. Contudo, tais características desenvolveram-se ao longo do séc. XX.

Pode-se ter sobre um mesmo andamento a mesma métrica em várias situações nas quais a unidade entre uma batida e outra é a mesma para todos os instrumentos – inclui-se figura de nota e andamento –, inclusive para múltiplos ou divisores da semínima, colcheia, etc. Quando a estrutura temporal apresenta métricas diferentes num mesmo trecho musical, conclui-se que há polimetria. No cap. 4 serão fundamentadas as causas para ocorrer a polimetria, como é o caso em *Petrouchka*.

Sobre essa métrica, a música agrupa-se em padrões cíclicos constantes, de acordo com características próprias, os quais foram simbolizados pela fórmula de compasso.

²⁹ Quanto maior o andamento, mais “curto” é o tempo.

2.4 Fórmula de compasso

A fórmula de compasso delimita o início e o fim de um ciclo específico, organizando a música em segmentos quanto à métrica e ao período (metricidade / tamanho do ciclo). Sua grafia determina, na parte inferior (número qualitativo) a figura de nota tida como unidade de tempo e, na superior (número quantitativo) o número de unidades de tempo que há em cada compasso. Esse ciclo repetitivo é denominado compasso ou periodicidade. Tais características inerentes ao compasso denominamos metricidade. Geralmente, o mesmo ciclo mantém-se durante toda a obra – ou movimento – mas nota-se em Stravinsky o trabalho de manipular a regularidade desses ciclos de forma a alterar a percepção sobre o início ou o fim de cada compasso.

No exemplo abaixo, pode-se observar que a colcheia (♪) tem a mesma duração (mesmo valor) e pode ser estabelecida como referência métrica nas diversas formas de compasso (pentagramas), embora sejam adotadas como unidade de tempo outras figuras de nota distribuídas em periodicidades próprias de cada linha. Ou seja, a métrica tem suas coordenadas coincidentes com tamanhos múltiplos ou divisores, o que não acontece com os agrupamentos (periodicidades / metricidades / compassos). A essa variedade de fórmulas de compasso escritas na partitura observa-se a polimetricidade³⁰, que exprime funcionamentos diferentes conforme cada fórmula de compasso em relação às acentuações e hierarquias entre as batidas.

Figura 19: Trecho isométrico com polimetricidade.

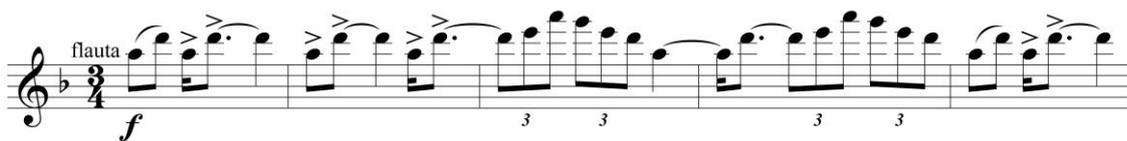
The image shows a musical score with four staves. The first staff is in 2/4 time with eighth notes. The second staff is in 3/8 time with eighth notes. The third staff is in 3/4 time with quarter notes. The fourth staff is in 4/4 time with half notes. All staves share a common eighth-note pulse, illustrating isometric polyrhythm.

Fonte: próprio autor

³⁰ A metricidade diferencia-se da métrica, pois a primeira está relacionada às características hierárquicas e acentuais de acordo com a escrita (grafia) da fórmula de compasso; e a segunda, descreve apenas tamanho da unidade de tempo (neste caso a base comum é a colcheia) como um elemento regular, constante, uniforme e sem hierarquia de acordo com o andamento.

Em *Petrouchka*, Stravinsky manipulou um segmento (la-ré) acentuando-o em diferentes posições dentro do compasso. Embora apresente o segmento no primeiro tempo, a acentuação aparece no segundo tempo; e depois, sucessivamente o desloca para o primeiro e terceiro tempos, e, após cinco compassos o acentua no segundo tempo. Essa arquitetura rítmica que manipula fragmentos rítmicos promove um deslocamento de acentuações num segmento de frase inalterado melódica gerando uma percepção desestabilizada da periodicidade, ou seja, o ouvinte se confunde ao tentar estabelecer o primeiro tempo do compasso (ciclo). Tal mecanismo foi uma ferramenta importante utilizada por Stravinsky para promover a polirritmia em *Petrouchka* que pode ser também observado em muitas de suas obras.

Figura 20: Melodia inicial da flauta em *Petrouchka*. Vivace M.M. ♩=138



Fonte: partitura digitalizada pelo autor a partir da original baixada em IMSLP

Figura 21: *Petrouchka*. Melodia nos violinos I quatro compassos antes do nº de ensaio 17



Fonte: partitura digitalizada pelo autor a partir da original baixada em IMSLP

Pode-se observar que a polirritmia de Stravinsky se manifesta sobre uma métrica pulsada regular. Há, entretanto, nas décadas subsequentes, obras musicais sonoras nas quais o discurso rítmico acontece livremente sobre um tempo (métrica) não pulsado e/ou não regular.

Reimann (1903) afirmou que rítmica (*aufaktigkeit*) é a diferença entre as durações (valores) de notas do discurso musical. Em continuidade a essa afirmação surgiu parte das teorias rítmicas que propõem consolidar várias tendências da teoria rítmica do século XIX. “A reformulação dessa teoria abrange funcionalidade harmônica, sintetizando rítmica, métrica, agógica e estrutura de frase” (LONDON, 2002, p.695). Stravinsky complementou (1996, p.35):

Vemos, portanto, que a métrica – já que intrinsecamente oferece apenas elementos de simetria, sendo inevitavelmente composta de quantidades iguais – é necessariamente utilizada pelo ritmo, cuja função é estabelecer ordem no movimento, dividindo as quantidades fornecidas pelo compasso.

Assim, registra-se que a conexão entre métrica e ritmo tem sentido hierárquico e crononômico, ou seja, há uma busca inconsciente pela regularidade na métrica, e o compositor articula essa vontade inerente ao ser humano com a variedade do ritmo. Manipula as durações e as acentuações articulando as notas entre ligados, *staccatos* e acentos, provocando sensações de movimento como uma busca incessante pela regularidade que nunca é atingida. A acentuação deslocada é uma motivação de instabilidade.

2.5 Pulso

Uma vez que a unidade de tempo é indicada pela fórmula de compasso e, juntamente com a indicação metronômica de andamento determina a métrica, é possível estabelecer o número de pulsos em cada compasso. Por exemplo, num compasso com três tempos – como em 3/4 – é possível conduzir em três ou em um pulso; ou ainda, num compasso com seis tempos – como em 6/8 – é possível conduzir em seis, em dois ou em um. Essa deliberalidade interpretativa está diretamente ligada ao andamento e à característica pretendida pelo intérprete.

Compreendido isso, é possível estabelecer uma ferramenta interpretativa na qual se estabelecem quantas batidas (ou apoios principais) serão utilizadas no compasso, como, por exemplo, em 4/4 é possível ter oito pulsos (8 ), quatro pulsos (4 ), dois pulsos (2 ) ou apenas um pulso³¹ (1 ). Ou seja, o pulso, diferentemente da métrica e da unidade de tempo, indica um agrupamento de notas que visa atender a um sentido interpretativo da obra.

³¹ É comum dizer que o compasso é composto, mas o que é composto é o pulso, ou seja, o pulso é composto por uma ou mais unidades de tempo. Em seis por oito é errado dizer que o compasso é composto pois o compasso sempre é o mesmo, o que muda é a maneira de interpretar esses seis tempos escolhendo realizar geralmente seis pulsos ou dois pulsos. O compasso está lá. Não muda.

Isso assemelha-se à mudança dos pontos de apoio proposto por Beethoven no Scherzo da Nona Sinfonia, como o *ritmo di tre battute* ou o *ritmo di quattro battute*, em que o compositor indica que o compasso tenha apenas um pulso e a regência considere num único gesto o agrupamento de três ou quatro unidades de tempo³², respectivamente.

Como exemplo, pode-se citar a regência³³ na abertura *La Gazza Ladra* (1817), de Giachino Rossini (1792-1868), cujo trecho está exposto abaixo. Nele, pode-se observar a “quantidade de força” ou a energia presente em cada gesto. De acordo com o conceito de hipercompasso ou octamensurabilidade, é possível notar que a frase musical se organiza a cada quatro pulsos³⁴, classificadas conforme a “quantidade” de energia de cada uma.

³² Beethoven organiza quatro compassos como se fossem um. Nota-se isso em suas sinfonias.

³³ Link do vídeo no youtube: Rossini: La gazza ladra - Kyiv Symphony Orchestra, Luigi Gaggero.
<https://www.youtube.com/watch?v=5VTJEtEhor0>

³⁴ Neste caso, cada pulso agrupa quatro batidas ou unidades de tempo.

Figura 22: Partitura de *La Gazza Ladra* de Giacomo Rossini

Die diebische Elster
(La Gazza ladra)
Ouverture

Giacchino Rossini
1792 - 1868

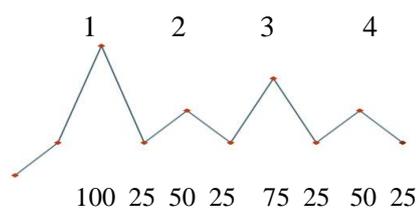
Maestoso marziale

No. 686

E. E. 3778

Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien

Fonte: site IMSLP



escala de 0 a 100 =
(quantidade de energia / força / tempo forte)

2.6 Acentuações

A fórmula de compasso apresenta diferentes acentuações entre suas batidas, como já descrito acima. No entanto, visando alterar a percepção do ouvinte tais acentuações são manipuladas no discurso rítmico por meio de articulações construídas para essa finalidade. Dentre as principais estão ligaduras, *staccattos* e acentos. As ligaduras agrupam um número específico de notas cujo acento concentra-se, geralmente, na primeira delas; os *staccattos* destacam e as separam delimitando os agrupamentos; e os acentos promovem a sensação de início de um agrupamento que pode ou não coincidir com a metricidade (compasso). Observa-se em Stravinsky que essa arquitetura rítmica promove um relevante interesse ao discurso musical.

Justin London (2002) considerou que a relação mútua entre dois eventos sonoros, ou seja, aquela que quantifica o nível de energia entre eles, é relativa, pois a tradicional condição hierárquica de acentuações dentro do compasso também mudou no séc. XX. Assim, elaborou uma revisão crítica da classificação do ritmo nas teorias do séc. XX e elencou teóricos e compositores em quatro categorias de conceituação do ritmo: Ritmo, movimento e tempo; Ritmo na teoria Schenkeriana; Aproximações arquitetônicas do ritmo; e Ritmo na música pós-tonal.

Dentre estas, será descrita a primeira categoria na qual London observou que os teóricos conceituavam o ritmo em “tempo de processos dinâmicos ou energéticos” em vez de concebê-los como um arranjo arquitetônico de elementos musicais sobre a métrica. Em nosso entendimento e neste trabalho será mantido o conceito que considera o discurso rítmico construído sobre a trilha regular da métrica.

Kostka escreveu que uma fórmula de compasso propõe pontos de apoio que organizam um ciclo reiteradas vezes ao longo da música e que a manipulação dessas acentuações induz o ouvinte a buscar o entendimento da periodicidade.

As mudanças métricas podem estar implícitas por haver um deslocamento de acentos ou pelo uso de sincopas, ou podem aparecer explicitamente notadas pelo compositor [...] quando uma indicação métrica tradicional é transformada em não tradicional pelo emprego de acentos métricos não usuais. (KOSTKA, 1999, p. 106-107)

Assim, a interpretação está diretamente ligada à maneira de se conceber o ritmo. Sobre isso, observa-se dois métodos: o método divisível e o método aditivo.

2.7 Método divisível e método aditivo

“Messiaen reconceituou elementos relacionados ao tempo. Justapôs e sobrepôs materiais simples que geravam polirritmias e fortes dissonâncias rítmicas” (CARPINETTI, 2018, p.223) nas quais as acentuações desses ritmos são modificadas. Deu atenção à complexidade rítmica proveniente da sobreposição de diferentes ritmos em camadas. Quanto à prática de polirritmia, esta tem como característica escolher timbres e modos diferentes para cada camada sobreposta, de forma a preservar as identidades e evitar coesão dos diferentes ritmos.

Uma percepção relevante sobre o ritmo no séc. XX foi descrita por Messiaen, que alegou que o método divisível, utilizado comumente até o séc. XIX, estabelece uma compreensão limitada para as novas características rítmicas do séc. XX. Concluiu que a utilização do método aditivo – que tem fundamentos na música indiana – melhor se aplicava às evoluções em detrimento do método divisível. Assim, ordenou as durações a partir de um valor curto (o menor) e seus múltiplos. Na avaliação de Kramer (1988, p.61), Messiaen preteriu o valor da unidade estrutural, apresentando múltiplos significados e múltiplas temporalidades aos valores rítmicos musicais.

Figura 23 – Método Divisível

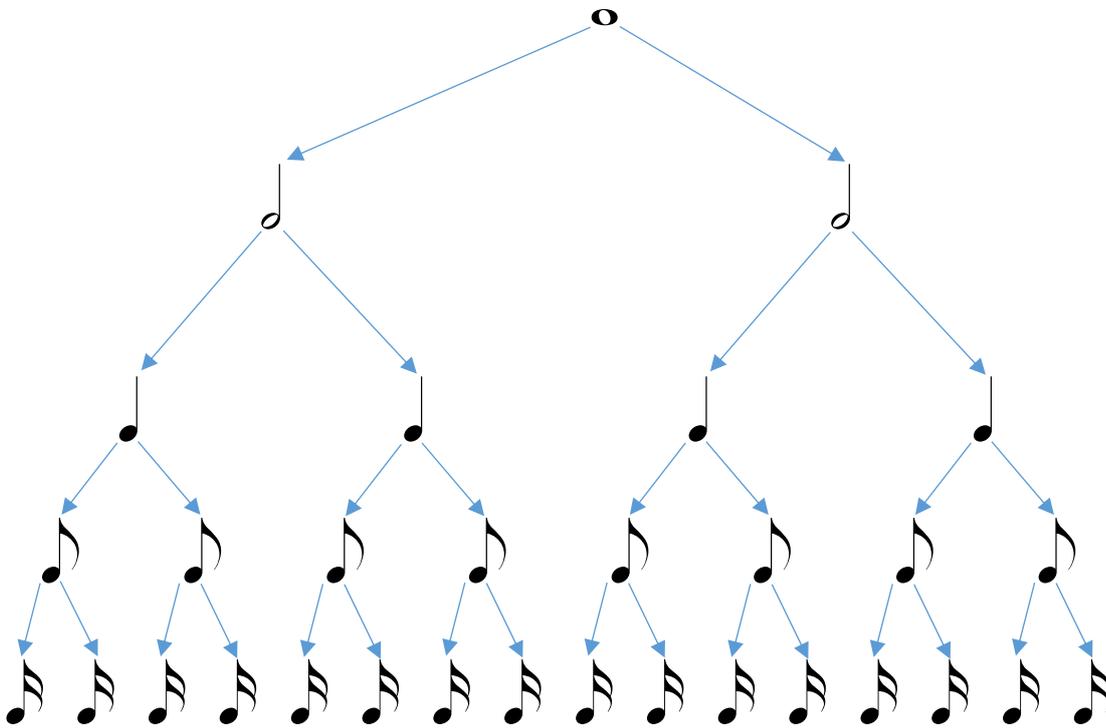


Figura 24 – Método Aditivo

Valor durações → → → → ...

1	
2	
3	
4	
5	
7	
8	
9	
10	etc

Numa tentativa de adequar o ensino da teoria musical às novas propostas rítmicas do séc. XX, Eduardo Gramani³⁵ (1944-1998) utilizou a rítmica aditiva em exercícios para o aprendizado da polirritmia³⁶. Expos que o ritmo devia ser musical, integrado ao pensamento interpretativo, e não somente um elemento aritmético, pois “a frase rítmica não se subordina ao tempo; ela acontece sobre ele, horizontalmente, conservando assim suas características básicas”. Sugere um “descondicionamento” dos reflexos do método divisível para uma realização musical mais consciente. Construiu seu método de aprendizado rítmico-musical, seguindo o que observou em Stravinsky, e descreveu que “Sentimos melhor o todo se temos consciência das partes que o completam, cada uma delas com sua personalidade” (Gramani, 1988, p.12). Sua série 2-1 propõe que o processo de aprendizado e treinamento rítmico diferencie notas com dois (2) valores e notas com um (1) valor, sendo as longas (2) com acentos fortes, e as curtas (1), fracas.

Figura 25 – Exercício de polirritmia. Série 2-1.



Fonte: livro *Rítmica*, autor Gramani, 1988, p.12

Demonstradas nomenclaturas e classificações sobre o tempo musical, buscaremos constatar como a construção composicional demonstra a organização dos elementos rítmicos, bem como manipula a acentuação presente nos discursos rítmicos.

³⁵ Eduardo Gramani foi violinista spalla da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas e professor do Departamento de Música da UNICAMP.

³⁶ Esses métodos do Gramani (1988 e 1996) usam o pensamento rítmico que se equivale a rítmica aditiva.

2.8 Consonância rítmica e dissonância rítmica

O termo “dissonância formal” refere-se a uma assimetria encontrada na forma musical, segundo os padrões da música tonal. Isso acontece, por exemplo, quando uma nova ideia é priorizada em detrimento desse padrão formal. O neologismo “dissonância rítmica” surgiu num período em que se pôde constatar que a forma ligada à melodia e à harmonia perdeu importância em razão da valorização dos aspectos rítmicos.

Nesse sentido, Schenker (1868 – 1935) ampliou o conceito do ritmo, utilizando termos e metáforas já empregados no campo das alturas, tais como ritmo tonal, consonância e dissonância, estabelecendo relações entre a dissonância formal e a dissonância rítmica, consonância melódica e consonância métrica, e assim por diante. Stravinsky endossa tal abordagem em suas palestras em Harvard, em 1941³⁷, buscando identificar dissonâncias rítmicas em obras do seu repertório.

Ao observar a evolução musical no séc. XX, Harald Krebs (1987) aponta que os padrões utilizados anteriormente não podem ser mantidos nas mesmas condições para a análise das obras musicais. Propõe que a abordagem seja ampliada, uma vez que os resultados obtidos nas dissonâncias rítmica e métrica, após séc. XX, contemplam novas características.

Um exemplo pode ser observado em situações nas quais o desenho da melodia ou do ritmo no trecho musical possua pontos de apoio acentual que divergem daquela estrutura proposta pela tradição da fórmula de compasso, ou ainda que “compete” com o equilíbrio rítmico “natural”. Observa-se, na obra *Till Eulenspiegels lustige Streiche op.28* (1895), de Richard Strauss (1864-1949), que a melodia, inicialmente exposta pela trompa, possui deslocamentos intrínsecos em que o início e o final da frase / agrupamento não coincidem com o início ou final do compasso. Observa-se que os pontos acentuais são reforçados e marcados pelas notas mais longas. Tal melodia dispõe de sete unidades de tempo (colcheia ) dentro de um compasso de seis unidades; assim, sua repetição causa um natural deslocamento com mudança do posicionamento das acentuações no compasso:

³⁷ As aulas magnas ministradas por Stravinsky em 1941 na Harvard foram apresentadas como palestra e registradas no livro “Poética Musical em 6 lições”

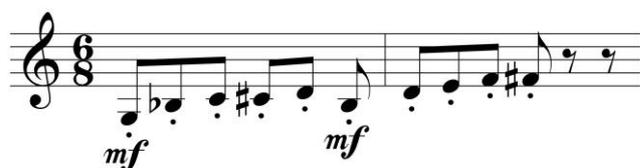
Figura 26: melodia inicial da trompa de *Till Eulenspiegels lustige Streiche* de Richard Strauss comp.06. Animado. ca. ♩. = 116



Fonte: partitura digitalizada pelo autor a partir da original baixada em IMSLP

Mesmo que o compositor tenha utilizado variações próprias do processo composicional, o conflito inicialmente estabelecido servirá como referência para as próximas apresentações desse tema, como está registrado no terceiro compasso após o n° de ensaio [2].

Figura 27: melodia de *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. N° de ensaio [2]. Animado.



Fonte: partitura digitalizada pelo autor a partir do original baixado em IMSLP

A mesma melodia será apresentada no epílogo final em andamento lento, em 2/4, em que a acentuação se altera pela própria disposição da rítmica entre as notas curtas e longas, conferindo ao ouvinte um “estranha” percepção de uma consonância rítmica, já que o registro anterior fixou uma rítmica irregular. Agora, estranha-se o mais simples.

Figura 28 – melodia do compasso 12 do epílogo. Duplamente lento (como no início).



Fonte: partitura digitalizada pelo autor a partir do original baixado em IMSLP

2.9 Motivo-compasso

Hugo Riemann (1849-1919) apresentou o *Auftakigkeit* e *Achttaktigkeit* (tempo forte – tempo fraco) em seu *System der Musikalischen Rhythmik und Metric* (1903). Quanto ao fato de a periodicidade simbolizar o ciclo representado por um compasso, Riemann observou que no séc. XX ocorreu uma ampliação dessa demarcação e que o discurso rítmico poderia estabelecer um período que extrapolava o compasso. Para tais ciclos ampliados, cujo agrupamento não está contido no espaço de um compasso, utilizou o termo *taktmotive* (motivo-compasso). Isso corresponde a um fraseado rítmico com vários *downbeats* (tempos fortes), tendo um ponto culminante entre os tempos fortes no qual a concentração de energia é a maior entre todos eles. Esse ponto acentual principal orienta o fraseado musical e funciona como coordenada para a interpretação. Para *taktmotive* também utilizou os sinônimos motivo-compasso, octamensurabilidade ou hipercompasso.

O período de um hipercompasso, pode durar dois compassos ou mais e admite diferentes parâmetros nesse sistema arquitetônico rítmico amplo e complexo. No caso do hipercompasso se constituído por seis compassos, por exemplo, pode-se propor 2 + 2 + 2 ou 3 + 3, “dependendo de qual elemento textural é prioritário” (CODE, 2007, p. 158). Num nível mais avançado da construção rítmica, é possível apresentar um ambiente em que há combinação de ostinatos em polimetricidade numa equivalência hierárquica entre as duas ideias que ainda podem ser contrastadas por um terceiro motivo que irá consolidar o conflito e a dualidade ou trindade rítmica.

2.10 Ambientes sonoros

Denis Smalley (1946 -) fez uso do termo “ambiente³⁸ sonoro” em estudos sobre a espectromorfologia. Neste trabalho, tomaremos emprestado tal termo para identificar uma

³⁸ O termo aqui é usado no sentido de se estabelecer e de se compreender as polirritimias, e o que gera diferenciação de um ambiente sonoro para outro é a periodicidade ou a localização dos tempos fortes (como o primeiro tempo

música que carrega mais de uma camada ou ambiente rítmicos, auxiliando o intérprete (músico/regente) a classificá-los previamente para levar ao ouvinte um resultado consciente que expresse a ideia do autor.

O termo aqui indica um conjunto de elementos musicais com características rítmicas próprias que formam uma unidade. É usado para diferenciar cada ambiente rítmico num mesmo trecho musical. Na identificação da periodicidade e na localização dos tempos fortes, verifica-se o alinhamento e a existência de variedade de ambientes sonoros. Cada um deles é determinado conforme a organização rítmica e/ou métrica, cujos agrupamentos rítmicos distintos podem ser identificados como parte da polirritmia.

Na obra “*L’ascension*” – *Quatre Méditations Symphoniques pour Orchestre* (1993), de Olivier Messiaen, é possível observar que no segundo movimento, “*II - Alleluias sereins d’une âme qui désire le ciel*”³⁹, há momentos em que a percepção de três ambientes é bem clara: o primeiro ambiente sonoro é apresentado no início no nº de ensaio [1], com a exposição da melodia [A] em uníssono em onze instrumentos de sopro. Em seguida, outra melodia [B] é apresentada com diferenças texturais e harmônicas em relação à primeira. No terceiro compasso do número de ensaio [2], *Bien modéré, clair* (semínima = 63), há a reexposição da melodia [A] e claramente se nota um ambiente sonoro diferente, pois as tercinas nas cordas se contrapõem ao ritmo marcado dos sopros. No número de ensaio [3], a melodia [B] apresentada nas trompas opõe-se às violas em semicolcheias.

ou a cabeça de um compasso). Se esses não estão alinhados, há uma variedade de ambientes, cada qual com uma organização rítmica e/ou métrica de tempo forte (fórmula de compasso) diferente gerando agrupamentos distintos.

³⁹ Olivier Messiaen – A Ascensão – Quatro Meditações Sinfônicas para Orquestra (1993) – Segundo Movimento II - Aleluias serenas de uma alma que deseja o céu. Nós te pedimos, ó Deus, que nos faça viver o céu em espírito. Partitura obtida por captura de imagem no link: <https://youtu.be/sXxHBSazWmE?t=460>

Figura 30: “*L’ascension*” (1993) de Olivier Messiaen, 4º compasso após o número de e ensaio 2

The image shows a page of a musical score for Olivier Messiaen's "L'ascension". The tempo is marked "Bien modéré, clair" with a metronome marking of quarter note = 63. The score is in 3/4 time. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Hautb.), Cor Anglais (Cor A), Clarinet (2 Clar.), Bassoon (Clar. B), Bassoon (Bens), Horns (Corns), Trumpets (Tromp.), Cymbals (Cymb.), and Percussion (1st and 2nd Voms). The score is in G major and features complex rhythmic patterns with many triplets and accents. A blue bracket on the left side groups the woodwind and brass parts, and an orange bracket on the left side groups the percussion parts.

Fonte: site IMSLP

O trecho da partitura a seguir, o movimento *Augúrios da Primavera*, da *Sagração da Primavera*, demonstra a dualidade rítmica entre dois grupos, gerando dois ambientes sonoros. O primeiro, no nº de ensaio 13 apresenta deslocamentos rítmicos dos acentos nas cordas e trompas; o segundo, no nº de ensaio 14, traz uma melodia com arpejos ascendentes e descendentes no corne inglês, nos fagotes e violoncelos. No início do movimento, cada grupo apresenta-se sozinho, estabelecendo um ambiente sonoro próprio e independente; no momento seguinte, esses grupos aparecem ao mesmo tempo, proporcionando uma audição simultânea de dois ambientes sonoros. Ao intérprete, é relevante a identificação desses ambientes a fim de estabelecer as características que os diferenciam.

Figura 31: Partitura da *Sagração da Primavera*, movimento *Augúrios da Primavera*

12

ВЕСЕННИЙ ГАДАНИЯ
ПЛЯСКИ ЩЕГОЛИХ

THE AUGURS OF SPRING
DANCES OF THE YOUNG GIRLS

13 Tempo giusto $\text{♩} = 60$
I. II. III. IV (I. II senza sord.)

Cor. V. VI. VII. VIII *sf sempre*

V-ni II arco (non div.) *sempre simile*
sempre stacc.

V-le tutti (non div.) *sempre simile*
sempre stacc.

V-c. arco (non div.) *sempre simile*
sempre stacc.

C-b. tutti arco (non div.) *sempre simile*
sempre stacc.

14 solo

C. ingl. *mf*

Fag. I *f* II *f*

Cor.

Archl. *f come sopra*
f come sopra
pizz. *meno f*
f come sopra
f come sopra

Fonte: site IMSLP

Constituída como característica do primeiro ambiente sonoro, a arquitetura da acentuação causa uma fuga do ciclo regular da fórmula de compasso, pois apresenta agrupamentos de 9 , 2 , 6 , 3 , 4 , 5 , 3, demarcados pelo acento (>) sobre notas que, auditivamente, funcionam como o ponto de apoio (*downbeat*) inicial de cada ciclo. Essa

irregularidade numérica dos ciclos (periodicidade) gera no ouvinte uma constante expectativa do próximo ponto de apoio. No outro ambiente sonoro, há quatro compassos de periodicidade regular em 4/4; logo após, outro ambiente se instaura resultante do retorno da ideia rítmica inicial com acentos deslocados ao qual se agrega uma nova melodia regular. O contraste entre a irregularidade e a regularidade promovido pela variação das acentuações gera a polirritmia quando apresentadas simultaneamente, como no n° de ensaio 15

Figura 32: Partitura da Sagração da Primavera, movimento Augúrios da Primavera n° de ensaio 15

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'The Rite of Spring', specifically the 'Auguries of Spring' movement, rehearsal mark 15. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Oboe, English Horn, Piccolo Clarinet (D), Clarinet (B), Chorus, Trombone (C), and Strings. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and accents. A box labeled '15' is placed above the first measure of the Piccolo part. Performance instructions include 'come sopra', 'I, II', 'II, III', 'I sola con sord.', and 'pizz.'.

Fonte: site IMSLP

Code (2007, p.113) aponta que a dualidade rítmica de Stravinsky na Sagração da Primavera é clara e que, junto à visível coreografia da dança, há, notavelmente, um desdobramento e uma interação dinâmica entre forma e ritmo. Segundo o autor, a maneira como a obra se desenvolve produz uma síntese dos ambientes rítmicos, criando assim um “novo ritmo” resultante da combinação de todos os ambientes sonoros.

A percepção dos múltiplos ambientes rítmicos se estabelece num momento após a leitura da partitura, pois a leitura de uma fórmula de compasso nem sempre é um fator indicativo de metricidade / periodicidade (CODE, 2007, p. 124).

Van den Toorn (1938) observa que é comum em Stravinsky um processo incremental e acumulativo em que o compositor russo utiliza-se, recorrentemente, do efeito de “restaurar”⁴⁰ uma métrica anterior em que os níveis rítmicos se misturam e se revezam como estruturas primariamente importantes.

A percepção dos múltiplos ambientes rítmicos se dá na audição da obra musical, pois “a leitura de uma fórmula de compasso nem sempre é um fator indicativo de periodicidade” (CODE, 2007, p. 124).

Code julga que, embora possa haver algum questionamento a respeito da validade composicional de um processo de “pura acumulação sonora”, não se pode negar que ele é resultado de um raciocínio e um desenvolvimento mental proposital, cuidadosamente calibrado para a estrutura arquetetônica.

2.11 Modulação rítmica

Assim como há na música tonal modulações com acordes ou notas pivôs, há também, no tempo musical, a “modulação rítmica” com a presença de um motivo como pivô⁴¹ – um elemento-chave – na mudança de direcionamento de um ambiente temporal predominante (antagônico / *Multiply-directed time*) para um outro alinhamento temporal linear mais perceptível.

Tal mudança temporal estabelece uma dialética rítmica entre dois ou mais ambientes sonoros rítmicos, sendo possível distingui-los e classificá-los como antecedente e consequente. A esse respeito, Kramer defende ainda que quando existem rupturas suficientes na linearidade, a percepção se alterna entre uma temporalidade e outra, o que o autor denomina “multiplamente direcionada”.

Laurent Jenny⁴² apresenta a ideia de que a percepção quantox

⁴⁰ Restaurar aqui significa voltar ao ambiente sonoro rítmico anterior.

⁴¹ Segundo Kramer, o motivo pivô o elemento que entra em conflito com o motivo que está no comando do sentido.

⁴² É professor do Departamento de Língua e Literatura Moderna Francesa da Universidade de Genebra.

...à intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido. Assim, de acordo com a leitura que se faz do trecho musical, é que o ouvinte pode perceber a linearidade do discurso (JENNY, 1979, p. 21).

Esse direcionamento do sentido (percepção) esteve naturalmente associado à fórmula de compasso até o séc. XIX. No entanto, a partir do séc. XX, a fórmula de compasso escolhida pelo compositor configura-se como um guia para o regente que, atuando como intérprete, após estabelecer um primeiro ambiente rítmico, pode conceber a contraposição e/ou o conflito ao detectar um segundo ambiente rítmico numa polirritmia.

Vale citar que pesquisadores costumam ir em busca dos esboços do autor com a intenção de identificar padrões composicionais que possam ter sido planejados e, desse modo, encontrar fundamentos para a interpretação da obra. Tais esboços podem auxiliar o intérprete no entendimento do trecho a ser tocado. No cap.4 desta tese serão utilizados esboços para auxiliar nossa investigação quanto ao desvelamento das polirritmias.

2.12 Tipos, categorias e variedades polirrítmicas

As polirritmias podem ser obtidas por meios variados, tais como pela combinação de duas ou mais rítmicas com periodicidades diferentes, pelas polimetricidades ou polimetrias.

Independentemente da técnica utilizada para se obter a polirritmia, Kramer (1988, p.61) observou que a percepção delas, especificamente quanto ao ato de ouvir, é que “qualquer música [...] pode produzir diferentes experiências temporais em diferentes ouvintes ou até no mesmo ouvinte em diferentes ocasiões”.

As polirritmias são formadas por dois ou mais ritmos distintos tocados simultaneamente sobre uma mesma métrica. Ocorrem quando há mais de um discurso rítmico simultâneo à outro cuja junção sonora seja capaz de causar uma dupla percepção do apoio do pulso “principal” (*downbeat*). Também decorrem quando há algo estranho à estrutura hierárquica de pulsos de uma maneira cíclica (periodicidade) contrariamente ao sugerido pela fórmula de compasso ou

até com mais de uma métrica gerada por mais de uma fórmula de compasso. É a partir de um *continuum*⁴³ ordinário estabelecido que um outro motivo rítmico gera uma relação de conflito.

O compositor francês Edgard Varèse (1883-1965) observou, em 1939, que uma polirritmia pode ser construída com ritmos independentes, desde que simultaneamente entrecruzados numa métrica.

A forma de arquitetar uma polirritmia é consolidar um primeiro ambiente rítmico caracterizado por acentuações próprias em que se perceba com clareza sua personalidade e, logo após, apresentar a mesma (ou outra) ideia musical, articulando a rítmica de maneira conflitante com a primeira, causando uma mudança de percepção devido ao deslocamento da acentuação. Nesse sentido, Stravinsky apresenta, na Sagração da Primavera, a forma “básica”, ou seja, “a extensão da ideia musical por repetição, alternância ou pura acumulação inercial” (TARUSKIN apud CODE, 2007, p.158).

As proporções entre as notas dispostas numa partitura não são a questão principal numa análise rítmica, mas sim as interrelações entre os ambientes sonoros e seu nível de hierarquia temporal, bem como o jogo da melodia com as texturas estruturadas e o cuidado com os detalhes, como a acentuação, o fraseado e a identidade rítmica, que coletivamente determinam essa síntese do ritmo, ou ainda, essa síntese formal, pois a forma se dá na própria construção rítmica da obra.

Uma situação polirrítmica deve ser entendida e interpretada com características da individualidade que cada elemento musical apresenta em composições, principalmente após 1900.

Ao verificar a polirritmia em composições mais recentes, os músicos geralmente se deparam com novas problemáticas e buscam o entendimento da situação rítmica individual com o objetivo de garantir precisão e fidelidade à interpretação. No entanto, o regente, como intérprete e responsável pela indicação da métrica e do pulso, deve observar a construção coletiva da polirritmia e, por meio do gestual, organizar um sinal que se mostre adequado a esse novo tipo de organização polirrítmica. Nesse sentido, tem a possibilidade de ampliar recursos para que seus gestos conduzam a polirritmia.

⁴³ *Continuum ordinário* é o primeiro ambiente sonoro estabelecido no tempo original da música.

2.12.1 – múltiplas periodicidades

É possível observar polirritmias resultantes da sobreposição simultânea de múltiplas periodicidades com características de acentuação próprias distribuídas entre os diversos instrumentos do discurso musical. Esse tipo de polirritmia, de acordo com Messiaen, corresponde à “alternância de *arsis* e *thésis*, de impulsos e repousos, de *rallentandos* e *acelerandos*, tratando assim de determinar os pontos acentuais⁴⁴ (MESSIAEN, 1994A, p. 44-46).

Para ele, o movimento de *arsis* e *thésis* e suas acentuações decorrentes, explicitadas nos agrupamentos que envolvem *anacrouse* (impulso), *accent* (acento) e *muette* ou *désinence* (repouso) definem e conduzem o ritmo da música. Ainda declara que “Toda música bem feita comporta, de forma constante, essa alternância de impulsos e repousos” (MESSIAEN, in SAMUEL, 1999, p. 103).

Assim, ao encontrar o ponto acentual de uma frase, é possível identificar agrupamentos (periodicidades) e estabelecer uma conexão interpretativa com o tradicional gesto do UM (1 = ponto mais baixo) que a regência realiza no início de cada compasso, tido como referência inicial para todas as fórmulas de compasso, bem como o gesto que concentra e demanda mais energia e força.

A questão cinemática da acentuação é um ponto crítico para a interpretação, para que o ouvinte identifique com clareza o contraste entre os acentos e a energia contida em cada um deles. Essa ideia pode ser o ponto de partida para a escolha do gestual da regência que atua como motivador da interpretação no contexto da complexidade rítmica agindo para confirmar o ponto acentual ou para enunciar seu deslocamento.

Ao definir um gestual, o regente considera a hierarquia (*time-spans*) entre os pulsos fazendo com que tais relações ressaltem explicitamente na interpretação. Sobre isso, Silvio Ferraz observa: “o ritmo, para Messiaen é o reino da acentuação” (1998, p. 189). Enquanto isso, Code entende que a projeção compositiva⁴⁵ de uma pequena ideia musical carrega também suas

⁴⁴ Ponto acentual. Ponto de apoio. É a batida ou pulso da frase que concentra maior energia entre as batidas mais próximas. É tratado por Messiaen especificamente na ordem rítmica número SETE: Ordem Cinemática ou Ordem do Movimento Rítmico.

⁴⁵ Projeção compositiva - termo utilizado por Messiaen para orientar a interpretação do trecho musical.

qualidades cinéticas, expressivas e acentuais, indicando ao intérprete (regente) que na performance essas qualidades também devem ser preservadas.

Os padrões rítmicos organizados por Messiaen são amplos, conforme declaração do próprio compositor “[...] em minha música, os valores são sempre anotados com muita exatidão, e o intérprete deve apenas ler e executar exatamente os valores marcados” (MESSIAEN, 1956, p.14).

Para a interpretação, o aumento da quantidade dos instrumentos musicais no agrupamento aumenta a intensidade sonora, significando o acúmulo de energia cinética adquirido pelo movimento de anacrusidade em oposição ao efeito de estase⁴⁶.

Por outro lado, Stravinsky declarou que cabe ao intérprete a função de identificar as diversas naturezas de impulsos e movimentos, inclusive a localização dos pontos acentuais, interpretando-os conforme o motivo-compasso.

Stravinsky e Messiaen são exemplos de compositores que têm a atenção de escrever as nuances para que o intérprete as identifique. Contudo, há compositores que não se preocupam com o detalhamento na escrita; embora anatem a complexidade rítmica com muita clareza, cabe então ao intérprete o trabalho de identificação da polirritmia por meios analíticos e investigativos.

Nesse caso de polirritmia, Messiaen utiliza o termo “Temporalidades Coemergentes”, que corresponde à coexistência de mais de uma matriz temporal⁴⁷ simultaneamente encontradas num trecho musical. Assim, pode-se observar periodicidades coincidentes ou não, periodicidades simultâneas e não coincidentes ou ainda polirritmia resultante da sobreposição de rítmicas individuais.

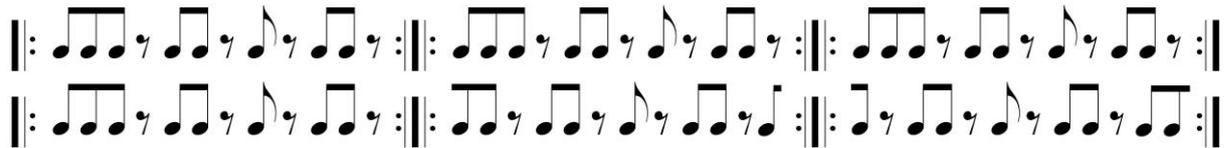
Um exemplo de mudança de acentuação promovido pelo deslocamento da periodicidade pode ser encontrado na obra *Clapping Music* (1972) do compositor estadunidense Stevie Reich (1936-). Composta para dois executantes, é constituída por somente um tipo de figura de nota, – e sua referida pausa – conferindo a colcheia (♪) a única referência métrica. A fórmula de compasso e o seu tamanho não são alterados na música, mantendo-se em 12/8. Ou seja, esta música possui característica isométrica com a mesma metricidade e periodicidade do início ao

⁴⁶ Anacrusidade e estase indicam as características acentuais e de energia específicas de cada tempo.

⁴⁷ Matriz temporal é a fórmula de compasso sobre a qual os ritmos são dispostos. Periodicidade e metricidade são as características derivadas dessa matriz temporal. Isso ocorre com mais frequência após a década de 1950 em Messiaen e também em outros compositores.

fim, e a polirritmia é obtida pelo deslocamento (antecipação) do agrupamento (periodicidade) a cada mudança (progressão) de compasso.

Figura 33: Partitura de *Clapping Music* de Stevie Reich



Fonte: partitura digitalizada a partir do original

Numa análise da Sagração da Primavera, Code (2007, p. 115) apresenta o princípio rítmico de esfoliação rítmico-métrica com clara concepção proporcional. Essa esfoliação rítmico-métrica tem o objetivo de identificar características próprias em cada um dos motivos-compasso em um trecho musical a fim de preparar adequadamente a interpretação.

Nossa percepção auditiva age instintivamente, buscando a todo o momento compreender os elementos de um ambiente sonoro, agrupando-os e contextualizando-os para a construção do todo. Ao mesmo tempo, decodifica cada elemento, reconhecendo-o como pertencente ou não a esse ambiente, podendo haver uma “ruptura” na escuta. Nesse processo, a percepção identifica os ambientes sonoros, associando-os a características próprias.

Tal processo de reconhecimento auditivo do primeiro ambiente sonoro ocorre no momento em que a percepção temporal constata a periodicidade. Assim, estabelecido mentalmente o primeiro ambiente, abre-se a possibilidade para que um outro ambiente sonoro com características diferentes se apresente contrastante. Esse processo de identificação dos ambientes sonoros é citado por Kramer (1988) em seu conceito de *Variedade e Unidade*, no qual há a busca por equilíbrio ou não equilíbrio ao se estabelecer relações entre os elementos musicais.

Para Riemann, a nova forma musical do séc. XX foi entendida pelo reconhecimento das linhas gerais que norteiam a percepção, após estabelecidos internamente os motivos-compasso, frases e semifrases. Tais funções formais orientam a escuta das estruturas sonoras. Para reconhecê-las, Riemann criou uma série de procedimentos e símbolos analíticos para descrever o conteúdo expressivo e funcional das estruturas rítmico-métricas (*aufmerksamkeit* x

achtaktigkeit). O entendimento desse processo pode ampliar, ou ainda, melhorar as possibilidades interpretativas.

A percepção de múltiplas temporalidades tem conexão com a manipulação textural de grupos orquestrais (KRAMER, 1998, p. 63) e é influenciada ainda por aspectos como direcionalidade na interpretação, diferentes narrativas temporais e diferentes taxas de movimentação de forma simultânea. No caso de uma sobreposição de ideias e/ou conceitos musicais em planos musicais independentes, essa percepção também pode ser promovida por diferentes grupos ou subgrupos de instrumentos com características distintas, tais como timbre, textura ou até alturas.

2.12.2 - polimetricidade

As reiteradas mudanças das fórmulas de compasso constituem ciclos irregulares, ou seja, metricidades que se alternam constantemente. A polirritmia resultante dessa sequência é estabelecida entre essa irregularidade da metricidade (cíclica) e o discurso rítmico apresentado através dos compassos que se move conflitantemente à organização tradicional da fórmula de compasso. Se configura como polirritmia pois nossa percepção auditiva age num processo mental de buscar a regularidade cíclica. A constante mudança das fórmulas de compasso faz com que a referência não se estabeleça, pois projeta uma nova perspectiva a cada compasso.

Nesse caso, a polirritmia é entendida pelo fato do trecho ter uma polimetricidade⁴⁸ que causa a quebra dessa regularidade imaginária.

⁴⁸ Semelhante ao termo métrica mista denominado por Kostka.

2.12.3 – polimetria

Semelhante à polimetricidade, a polimetria dispõe de um sistema múltiplo de unidades, imprimindo uma natural diferença entre cada discurso rítmico construído, cada qual sobre sua métrica própria. Isso ocorre quando há fórmulas de compasso com unidades de tempo diferentes. É o caso de *Petrouchka*.

Assim, uma ideia conflitante estabelece uma diferenciação rítmica ao se apresentar sobre outra em um tempo estabelecido ou um tempo “ordinário”⁴⁹. É do conflito entre essas relações temporais que se pode experimentar a percepção de um “*tempo multiplamente direcionado*” ou, simplesmente, polirritmia.

Desse modo, observa-se que as formas de polirritmia encontradas por Stravinsky não são apenas fruto de uma composição aleatória, mas de uma rede de ideias conectadas, formando um todo. Essa conexão entre as ideias e os ambientes rítmicos constitui a estrutura arquitetônica e formal de suas obras.

2.13 Notação da polirritmia

Quando há polirritmia em um trecho musical, os compositores geralmente escolhem para a grafia uma fórmula de compasso única para todos os instrumentos. Espera-se assim que, segundo a Teoria dos Acentos⁵⁰, cada músico entenda tal predeterminação dos acentos e interprete-os de acordo com esse padrão. No entanto, ao notar que a frase escrita não é ritmicamente consonante à fórmula de compasso, o intérprete deve executá-la estabelecendo uma nova acentuação implícita, formando sua própria periodicidade e, assim, exercer sua função dentro da polirritmia.

A notação nem sempre se dá explicitamente, uma vez que não há sinais gráficos específicos para essa marcação na partitura convencional. Acontece que, por vezes, o

⁴⁹ - Tempo ordinário - o tempo do relógio. Expressa a sequência dos acontecimentos. É a métrica na música. É o tempo, o andamento regular. Tempo ontológico é o ponto a partir do qual as outras manifestações são sobrepostas e confrontadas para que a experiência da múltipla temporalidade / polirritmia seja percebida

⁵⁰ Tempos com hierarquia predeterminada quanto a acentuação.

compositor cria recursos para auxiliar o reconhecimento da polirritmia, como, por exemplo, a junção dos colchetes na *História do Soldado*. Na primeira parte dessa peça, na *Marcha do soldado*, a indicação da proposta rítmica está clara na grafia, que demonstra a junção dos colchetes nas colcheias do contrabaixo. Isso favorece o entendimento sobre os pontos de apoio da periodicidade da ideia rítmica desse instrumento.

Em partituras em que a polirritmia não está indicada por algum sinal gráfico, o reconhecimento deve ser revelado pela investigação analítica do trecho. Nesse caso, o regente pode auxiliar o instrumentista, já que deve conhecer previamente tais mecanismos internos da polirritmia.

CAPÍTULO 3

3.1 Regência

A regência surgiu da necessidade de se manter uma referência temporal comum a todo grupo musical. Com o passar dos anos, acompanhou o desenvolvimento e relativo aumento da complexidade temporal das composições que ocorreram, principalmente, a partir do início do séc. XX.

Sobre a regência, Eduardo Seincman (2001, p.13) afirma que “...a música é um fenômeno temporal por excelência e estudar a regência compreende, também, o estudo do tempo musical”. Assim, o regente conduz a interpretação das nuances rítmicas e de expressividade ao moldar questões musicais ligadas ao tempo, tais como hemíolas, ritardandos, acelerandos, polirritmias e polimetrias. A respeito da importância do tempo, o compositor Edino Krieger (1928-) escreveu que se deve ter um “...adestramento rítmico que represente a essência da regência”. Ainda sobre a regência, Roberto Tibiriçá (1954-) apontou que “os conhecimentos em regência devem se desenvolver por meio de exercícios rítmicos”. Descreveu o método que aprendeu com seu mestre, Eleazar de Carvalho (1912-1996) (TIBIRIÇÁ, 2008, pág. 11).

Gustav Meier⁵¹ observou que o maestro é o porta-voz do compositor e que seu gestual contribui para o fluxo rítmico eficaz de uma composição, guiando o grupo musical em

⁵¹ Gustav Meier (13/05/1929 – 26/05/2016) destacou-se como maestro em Connecticut, diretor do programa de regência orquestral do *Peabody Institute*, professor de regência na universidade John Hopkins, professor da Universidade de Michigan (em Ann Arbor) e conduziu durante muitos anos os Festivais de Tanglewood, onde

acontecimentos temporais vindouros (2009, p.5). Ainda afirmou que a regência possui um “gesto preparatório”, o que Roberto Tibiriçá denominou de “gesto de antecipação”, que é o movimento gestual que prepara um evento próximo a ocorrer na música, imprimindo e antecipando características importantes que devem estar nele contidos para que os músicos se guiem numa orientação comum. Itay Talgam (1958-), aluno de Leonard Bernstein (1918-1990), pontuou que todo gestual na regência lança uma interpretação, devendo oferecer soluções em contextos variados a todos os integrantes de um grupo musical ou orquestra (TALGAM, 2015, p.2).

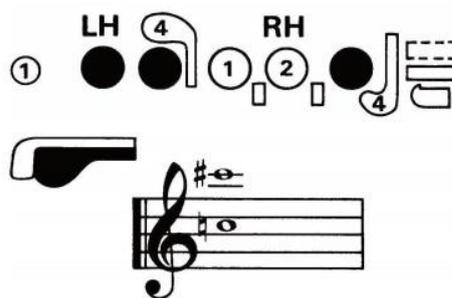
As técnicas de regência foram se consolidando por meio das atividades práticas e registros em vídeos e livros ao longo do séc. XX, bem como a tradição oral. Assim, com as novas práticas composicionais, dentre elas a relacionada a uma nova organização do tempo e sua disposição ao longo da obra musical, a interpretação do regente também evoluiu.

Diante das mudanças encontradas nas músicas da virada do séc. XIX para o séc. XX, tais como polirritmias, polimetricidade, métrica mista, etc., o regente se deparou com a possibilidade de expandir seu gestual para além daqueles padrões apresentados como “técnicas de regência consolidadas” apresentadas em livros por autores como Meier e Scherchen. À medida que a técnica de composição musical se ampliava em relação aos padrões de organização das alturas, como sugerido pela corrente austro-germânica, a interpretação musical também vislumbrou a possibilidade de ampliação das técnicas interpretativas, incluindo o ato da regência.

Nos instrumentos também é registrada uma gama de recursos denominados “técnicas estendidas” ou “técnicas expandidas”, assim chamadas por requerem ação extra por parte dos músicos para a execução de uma nota ou efeito que antes não era usado. Dentre essas técnicas estendidas estão as possibilidades de mudança de timbre, a microafinação, novas sonoridades, ampliação de tessitura, ruídos, entre outras práticas. Como exemplo, na flauta o som multifônico é utilizado como recurso de técnica estendida, havendo para isso indicação na partitura do posicionamento dos dedos a fim de se obter tal efeito (DALDEGAN, 2009, p.15).

quando jovem, foi, juntamente com Seiji Osawa (1935-), Claudio Abbado (1933-2014) e Zubin Mehta (1936-), aluno do maestro Eleazar de Carvalho.

Figura 34: Notação de som multifônico na flauta



Notação de multifônico no tamanho como aparece em *Special effects for flute*.

Fonte: DALDEGAN, 2009, p.15

A interpretação do regente deveria realizar algo mais que um gestual com o primeiro tempo para baixo, o penúltimo para fora e o último para cima, apresentando um gesto que atenda à necessidade de sincronização temporal e expressividade contidas na obra musical. Tradicionalmente o regente observava a métrica, os conflitos de retórica, a frase, a fórmula de compasso, as hemíolas, etc. A esse respeito Pieter van der Toorn (1938-) observa que a partir do séc. XX, o agrupamento de frases ou de tempos é organizado de maneira diferente ao que fora construído anteriormente, exigindo assim a atenção do regente para questões implícitas na partitura além dos já conhecidos sinais.

A expansão das possibilidades para um gestual condutor do regente possibilitou a quebra da soberania do padrão informado pela fórmula de compasso, uma vez que elementos como polirritmias passaram a ser mais valorizados que a notação numérica da fórmula do compasso e sua metricidade / periodicidade preconcebida.

Assim, a escolha do gestual da regência deve ser orientada e fundamentada a partir de resultados encontrados no estudo da partitura a fim de observar características internas que nem sempre são simbolizadas. O gestual visa atender a uma interpretação que compreendeu o significado dos elementos rítmicos descritos pelo compositor que está além das delimitações das barras da fórmula de compasso.

Zélia Chueke (2013) apontou em seus textos que o músico deve buscar elementos de interpretação além dos sinais gráficos da partitura. A relação entre intérprete e obra a ser interpretada parte das qualidades intrínsecas da partitura, que se configura somente como ponto de partida. Nesse sentido, no modelo pelo qual a partitura é escrita atualmente, não é possível registrar (ou ler) todas as nuances imaginadas pelo compositor. O conjunto de elementos presentes na partitura transmitem ao intérprete informações precisas sobre alguns aspectos,

como nota, ritmo e dinâmica; contudo, há vários outros elementos inerentes à interpretação musical que não podem ser claramente expressos. Assim, é possível que esses elementos, como polirritmia, sejam identificados pelo regente, que classifica os agrupamentos rítmicos com seus acentos, hierarquizando-os e conscientizando os músicos no momento do ensaio e no ato da interpretação. O regente deve previamente observar e entender cada ideia musical com sua respectiva função, explanando seu significado no ensaio, uma vez que tal informação não pode ser lida pelo músico que tem em mãos uma partitura individual com apenas uma parte de toda a estrutura polirrítmica.

O resultado sonoro da interpretação deve promover relevantemente a percepção da polirritmia, direcionando e induzindo o ouvinte ao que propõe o compositor. Isso só é possível quando o músico tem entendimento da organização rítmica do trecho, bem como sua função dentro de toda a estrutura musical, promovendo uma execução fundamentada e clara para as linhas imersas na polirritmia. Esse entendimento polirrítmico nem sempre se dá somente pelo gestual do regente, fazendo-se necessário o entendimento num momento anterior ao concerto, como, por exemplo, num ensaio, cujo entendimento rítmico se dê por observação, constatação e execução, conforme análise previamente fundamentada.

Meier (2009, p.339) observou que a nova organização rítmica merecia atenção para que entendimento dos pontos de apoio acontecessem de forma clara. Apontou ainda que o regente deve ter agilidade em manipular as diversas contagens diante dos diferentes pontos de apoio (*downbeat*). Desse modo, o gesto mais incisivo e de mais energia pode se apresentar em qualquer lugar do compasso, e não somente nos primeiros tempos.

No intuito de perceber uma dualidade ou trindade de ambientes sonoros, a investigação rítmica restaura a importância da hierarquia e “autoridade” entre os tempos em uma música.

Embora não recomende o treinamento exposto abaixo como recurso para o regente nos ensaios e concertos, Meier (2009, p.464) adota-o como sugestão frente a padrões rítmicos diferentes.

1	3:2	8	8:3
2	5:2	9	3:4
3	7:2	10	5:4
4	2:3	11	7:4
5	4:3	12	3:5
6	5:3	13	4:5
7	7:3	14	5:7

Como forma de relacionar ideias rítmicas distintas, Meier (2002, p. 464) demonstra como treinar simultaneamente dois padrões rítmicos diferentes. No exemplo, após a fórmula de compasso, a linha superior sugere um pulso básico, e a linha inferior indica o número de notas a serem tocadas naquele pulso. Sobre as barras de compasso há uma proporção que estabelece uma relação aritmética com o novo agrupamento independente. O resultado apresenta uma notação alternativa do novo agrupamento.

Figura 35: exercício para treinamento de como executar dois ritmos diferentes simultaneamente

The figure shows two musical exercises. The first exercise, labeled **3:2**, is in 2/4 time. The top staff shows a basic pulse with four quarter notes. The bottom staff shows a sequence of notes grouped into five groups of three notes each, with a '3' written below each group. The second exercise, labeled **5:2**, is also in 2/4 time. The top staff shows a basic pulse with four quarter notes. The bottom staff shows a sequence of notes grouped into five groups of five notes each, with a '5' written below each group.

Fonte: MEIER, 2009, p. 464 ⁵²

⁵² Exemplos copiados como no livro. Vale observar a substituição das semínimas tercinadas por mínimas tercinadas.

3.2 Os gestuais da regência

A expectativa para a regularidade influencia o modo como são ouvidos os acentos enfatizados pelo intérprete que não coincidem com o ponto de apoio do início da periodicidade do compasso. As indicações gestuais, segundo Herman Scherchen e Gustav Meier⁵³, mostram que os padrões gestuais foram consolidados por meio de usos e costumes ao longo do tempo desde o séc. XIX e por todo o séc. XX. É possível, portanto, considerar como padrões gestuais para a regência alguns formatos que são demonstrados em bibliografia para esse fim. Segundo Meier:

Gestos especiais são usados para ditar dinâmicas, articulações, cortes e outras informações e são geralmente atribuídos à mão sem a batuta. Dentro do próprio padrão gestual, os movimentos das duas mãos ocasionalmente se espelham, movendo-se juntas verticalmente, mas em direções opostas horizontalmente [...] Os movimentos se conectam para construir as formas gestuais com base no número de tempos de cada compasso. Alguns padrões básicos evoluíram e são aceitos hoje universalmente. (MEIER, 2009, p.18)

Esse autor destaca também que o primeiro tempo é uma referência deveras importante, e o regente deve destacá-lo com clareza para todo o grupo, mesmo sendo esse o apoio que marca o início de um ciclo de um compasso ou de um hipercompasso ou ainda que tal ponto de apoio esteja deslocado e localizado em outra batida, quando necessário. Sobre isso, afirma:

O primeiro tempo de cada compasso deve ser fisicamente reconhecível para distingui-lo de qualquer outro tempo dentro do compasso. Isto é obtido dando-lhe um tamanho ligeiramente maior, minimizando qualquer outro gestual vertical. (idem)

Contudo, destacou que a atividade da regência guarda uma liberdade gestual se for constatada a possibilidade de se adaptar ou se adequar à uma situação específica:

⁵³ Ambos professores e regentes, respectivamente apresentam os livros “The score, the orchestra, and the conductor” e “Handbook of conducting” constantes na bibliografia desta tese.

O maestro deve saber quando é possível desviar ou mesmo abandonar um padrão gestual sem comprometer efetivamente o controle da orquestra ou do conjunto. (Ibidem)

Citou ainda que métricas irregulares comportam várias combinações, sendo essas o agrupamento de duas ou mais batidas, formando os pulsos⁵⁴, como demonstra em sua obra (Ibidem, p 38). Observou ainda que se alteram a velocidade e o tamanho do rebote do gesto após a marcação da batida. Por exemplo, a métrica irregular em 7/8 em três possibilidades:

Figura 36: três possibilidades de regência em compassos sete por oito

$\mathbf{I} = (2+3+2)$	$\mathbf{I} = (3+2+2)$	$\mathbf{I} = (2+2+3)$
S	S	S

Fonte: MEIER, 2009, p.38

Ainda é possível encontrar vários outros compassos irregulares cujas combinações apresentam-se em diversas possibilidades, tais como:

⁵⁴ A denominação utilizada Meier para fórmula de compasso é *Meter* (métrica), *beats* (batidas ou pulsos), *subdivision* (subdivisão). No cap. 2 desta tese as denominações apresentadas foram fundamentadas e contextualizadas.

Figura 38: Quadro de contagem dos pulsos e subdivisões

Contagem / unidades	Pulsos	Fórmula de compasso	Subdivisões
7	3	7/8	2+3+2 ou 3+2+2 ou 2+2+3
5	2	5/4	2+3 ou 3+2
4	8	4/4	2+3+3 ou 3+2+3 ou 3+3+2
11 ⁵⁵	3	5½ / 8	4+4+3

Fonte: próprio autor.

Do mesmo modo que um compasso de 5/8 tem 3+2, 2+3 ou 5 – sendo respectivamente 2 pulsos, 2 pulsos ou apenas 1 pulso – há a possibilidade de transferir essa ideia para um hipercompasso a fim de organizar os acentos, agrupando subgrupos cujas acentuações não têm consonância com a organização sugerida pela fórmula de compasso. Assim, é possível que o regente observe também os agrupamentos rítmicos diversos com a intenção de elaborar uma estratégia gestual que atenda aos variados discursos rítmicos, visando a uma interpretação que comporte todas as ideias da estrutura. Nem sempre isso é possível, uma vez que a referência métrica deve ser mantida. Desse modo, a ampliação das possibilidades gestuais não deve comprometer o sentido primeiro de se manifestar como uma referência temporal.

Herman Scherchen ensinou que o regente deve compreender o tempo e suas relações com o dobro / metade, triplo, etc., e também apresentou gestuais padronizados para a regência e a colocou como uma atividade quantitativa e expressiva. Quantitativa, uma vez que é guiada por números; expressiva, pois serve a uma frase, um ritmo ou um gesto musical qualquer com sentido preconcebido e predeterminado.

Com essa proposta de subdivisão, Scherchen (2002, p.11) ateu-se aos pulsos independentemente da fórmula de compasso escrita, pois acreditava que a interpretação deveria

⁵⁵ Na obra *Sensemaya* (1938) do compositor mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940), no primeiro compasso do nº de ensaio [34], há a grafia da fórmula de compasso em 5 ½ / 8 (cinco e meio por oito), cuja interpretação na regência deve ser realizada em três pulsos sendo estes agrupados em: quatro semicolcheias (duas colcheias) + quatro semicolcheias + três semicolcheias. Abaixo localiza-se a figura 37:



séc. XX com a prática simultânea de agrupamentos musicais (periodicidades / metricidades) num treinamento rítmico em que há independência entre mãos e pés. No exemplo abaixo, Gramani apresenta a proposta de duas ideias rítmicas, sendo um discurso regular num ostinato de cinco construído sobre um ostinato de três. Essa junção gera uma dissonância rítmica que pode ser entendida como polirritmia.

Figura 39: exercício propondo a polirritmia de 5 x 3.



Fonte: GRAMANI, 1988, p.79

Meier (2009, p.339) observou que o mesmo procedimento de contagem se aplicava nesse exemplo para o oboé e o corne inglês na *Sagração da Primavera*. Para praticar ritmos múltiplos, sugeriu contar 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 em sílabas para que fosse possível pronuncia-las de forma muito rápida (u, do, tê, cá, ci, se, sé⁵⁶). Em português outras combinações rítmicas podem ser tratadas de forma semelhante, e a “linguagem” utilizada pelos metais para os estacatos duplos ou triplos, por exemplo, pode ser usada combinando: tu-ku tu-tu-ku (2 + 3), tu- tu-ku tu-ku (3 + 2), ou tu-tu-ku tu-ku-tu-ku (3 + 4 ou 3 + 2 + 2) e assim por diante.

Do nº de ensaio 142 em diante, início da *Dança do Sacrifício*, a regência pode seguir o indicado pelas fórmulas de compasso, pois está em consonância com a rítmica. Vale observar a irregularidade métrica promovida por constantes mudanças de fórmula de compasso.

⁵⁶ U-DO-TE-CA-CI-SE-SÉ... são os sons iniciais das sílabas (na língua portuguesa) dos números um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete. Algumas adaptações foram construídas por este autor para que os fonemas adaptem-se à nossa língua. Músicos escolhem padrões que podem ser usados em combinações diferentes tais como: udo (2), udote (3), sanamari (4), tadiquitadi ou sanamarina (5), sanama-sana (3 + 2), sana-sanama (2 + 3), sanama-sanama (3 + 3), sana-sana-sana (2 + 2 + 2), sanamarinasana (5 + 2) e sanamari-sanama (4 + 3)

Figura 40: Sagração da Primavera, Dança do Sacrifício, o nº de ensaio 142

ВЕЛИКАЯ СВЯЩЕННАЯ ПЛЯСКА **SACRIFICIAL DANCE**
Избранница (The Chosen One)

The musical score is divided into two systems, measures 142 and 143. The tempo is marked $\text{♩} = 126$. The key signature has one sharp (F#).

Ob. *ff sempre*

C. ingl. *ff sempre*

Cl. b. *ff sempre*

Cor. *sempre sf* *sempre cuivre et f*

Tr-ba picc. (D) *sempre sf* *con sord.* *sim.*

Tr-be (C) *sempre sf* *I. II. III* *con sord.* *sim.*

Tr-ba b. (Es) *sempre sf* *con sord.* *sim.*

Tr-ni *con sord.* *sf*

Timp. *sempre fe secco* *II*

V-ni I *arco* *sempre f* *div. 7*

V-ni II *arco* *sempre f* *div. 7*

div. in 3 *arco* *sempre f* *div. 7*

V-le *arco* *sempre f* *div. 7*

div. in 8 *arco* *sempre f* *div. 7*

v.c. *arco* *sempre f* *arco*

C-b. *sempre sf*

Fonte: site IMSLP.

Figura 41B: *Sagração da Primavera, Dança do Sacrifício*, o n° de ensaio 147

The musical score shows measures 147 and 148. Measure 147 is marked 'non div.' and measure 148 is marked 'div.'. The score includes parts for Timp., V-ni I, V-ni II div. in 8, V-le div. in 8, V-c., and C-b. Below the score are rhythmic patterns labeled A, B, and C.

A 1_ 1_ 1_ 1_ 2_ 1_ 1_ 1_ 1_ 2_

B

C udote udo udote udo udo udo udote udote udo udo

Fonte: site IMSLP.

No trecho acima, há polirritmia estabelecida pelo conflito rítmico entre o grupo orquestral (cordas) e o tímpano. Inicialmente o trecho é de difícil execução devido à métrica mista (polimetricidade) derivada das constantes mudanças de fórmula de compasso, e nota-se que a rítmica inicial desse trecho, como no n° de ensaio 142, é consonante com a métrica específica delineada pelas fórmulas de compasso. No entanto, mesmo sendo sua periodicidade irregular, consolida-se como uma base que ainda pode estabelecer um conflito rítmico em suas futuras exposições, como no n° de ensaio 145, em que uma outra ideia rítmica é sobreposta ao grupo orquestral.

Desse modo, a exposição consequente de ambientes rítmicos irregulares conflitantes, bem como a sobreposição de ambientes rítmicos diferentes, podem resultar na percepção da polirritmia, uma vez que o ponto de apoio inicial de cada compasso ou ciclo – periodicidade – altera-se e promove a percepção de que as notas estejam sempre jogando com essa expectativa de encontrar o ponto de apoio⁵⁷. Nesse caso, o gestual da regência, agregado ao ponto de apoio

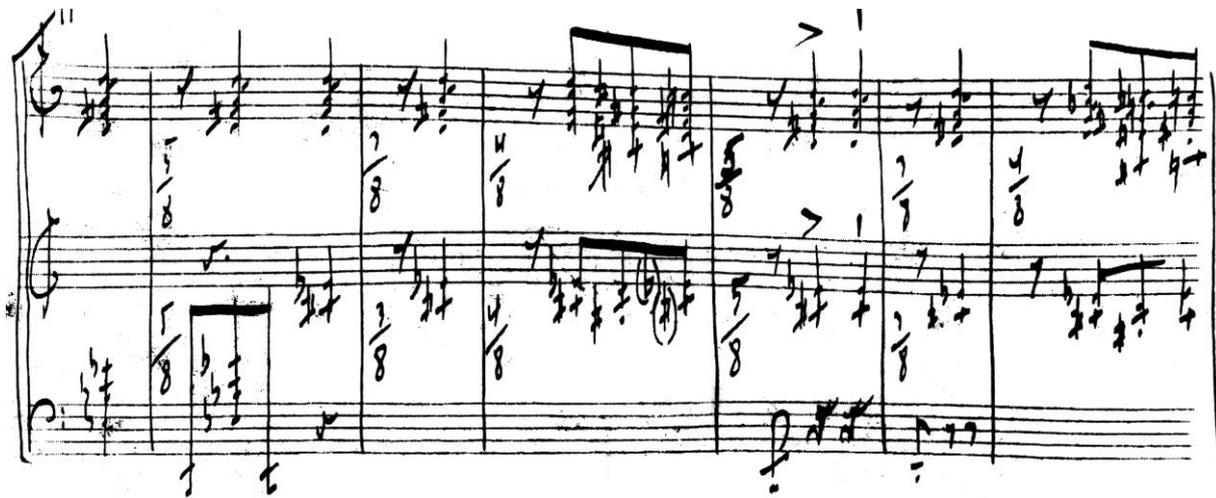
⁵⁷ Este ponto de apoio é buscado internamente pelo ouvinte na expectativa de se encontrar a regularidade do ciclo (polimetricidade), e mesmo que esse ponto de apoio – que pode ser o início do compasso – não contenha nota musical, ele situa-se no imaginário, situa-se na projeção do discurso auditivo interno.

do início do compasso, age como uma das partes conflitantes do trecho. Aqui, a importância atribuída à fórmula de compasso deve ser reclassificada, pois não se dá por padrões estabelecidos pela tradição da regularidade acentual, mas sim por um impulso criado sobre a expectativa de regularidade.

Quebrada assim a soberania da fórmula de compasso, é possível que outros elementos, tal como polirritmias, sejam destacados e mais observados do séc. XX em diante.

Na partitura abaixo, observa-se, nos esboços do compositor, que a ideia rítmica inicial apresentava uma fórmula de compasso diferente da escrita na partitura final. Contudo, isso não alterou sua característica rítmica de correlações (*time-spans*), pois a ideia foi mantida com as notas e suas respectivas durações. A mudança teve uma adequação por diminuição⁵⁸ da unidade de tempo, pois enquanto o esboço registrou a base 8 (colcheia ♩) na fórmula de compasso, a versão final da partitura grafou 16 (semicolcheia ♪).

Figura 42: Esboço da *Sagração da Primavera, Dança do Sacrifício*



Fonte: livro “The Rite of Spring – sketches 1911-1913”, ed. Boosey & Hawkes, 1969.

⁵⁸ Em nosso processo investigativo não foi detectado o motivo da alteração, porém, fica o registro.

Abaixo, é possível comparar as mudanças entre o esboço e a partitura final desse trecho da *Dança do Sacrifício* numa edição digital.

Figura 43: Transcrição do esboço da *Sagração da Primavera, Dança do Sacrifício*

Fonte: próprio autor

Figura 44: Partitura final (edição Dover) da *Sagração da Primavera, Dança do Sacrifício*

Fonte: próprio autor

Embora uma partitura reescrita não seja construída com o objetivo de substituir a original, por vezes a adequação mostra-se pertinente como elemento analítico e também contribui para a clareza da interpretação. Nesse sentido, Code (2007, p. 163), ao aprofundar os estudos sobre Igor Stravinsky, destaca:

Um sujeito sinfônico não é uma aglomeração ou simplesmente a soma de sujeitos individuais, mas sim sua concordância (sinfonia), a coordenação de um e muitos e – no ideal e no limite – o tudo-em-um.

Com o intuito de classificar os elementos polirrítmicos em três obras de Stravinsky, serão apresentadas investigações analíticas para que o intérprete possa hierarquizá-los, atendendo aos anseios do compositor.

Em períodos anteriores, já houve a reescrita da partitura como proposta metodológica para atingir um objetivo interpretativo. A comparação entre diferentes versões lançou questionamentos ao longo da história perante situações encontradas no repertório, tais como antecipações, acentuações, hemíolas, acelerandos, etc. Ao observar tais questões, Nattiez⁵⁹ (1984) rescreveu algumas partituras, alterando suas fórmulas de compasso, como numa análise do *Concerto para Piano em lá menor, op 54*, de Robert Schumann (1810-1856), cujo terceiro movimento apresenta um trecho com hemíolas. A partitura original (final) desse trecho é escrita com fórmula de compasso 3/4, como demonstrado abaixo:

Figura 45: Partitura do *Concerto para Piano, op. 54*, 3º mov., c 97- de R. Schumann.
Em 3/4. *Allegro vivace* $\text{♩} = 72$



Fonte: partitura digitalizada a partir do original baixado de IMSLP.

Segundo o entendimento de Nattiez, o trecho poderia ser reescrito em fórmula de compasso 2/4, atendendo às acentuações e à periodicidade das frases, como demonstrado abaixo:

Figura 46: Partitura reescrita do *Concerto para Piano, op. 54* de R. Schumann. Em 2/4

Fonte: partitura digitalizada por este autor.

⁵⁹ Na enciclopédica Einaudi (1984).

Esse autor ainda propõe uma versão reescrita⁶⁰ em 3/2, que apresenta semelhanças com a versão anterior, mas com o hipercompasso explícito num espaço maior:

Figura 47: Partitura reescrita do *Concerto para Piano, op. 54* de Robert Schumann. Em 3/2



Fonte: partitura digitalizada por este autor.

A alteração da escrita da partitura original é mais uma maneira de esclarecer a notação para que a complexidade rítmica e suas acentuações estabeleçam uma relação hierárquica da quantidade de energia presente em cada batida e, com isso, significar a regência.

Em princípio, considerando os modelos existentes para a regência, pode-se diferenciar dois tipos de condução temporal para a música. Primeiro, há a condução contínua⁶¹ do discurso musical, que tem por finalidade o encaixe e a sincronia das notas entre os múltiplos instrumentos, determinada unicamente pela fórmula de compasso. Por outro lado, há uma segunda maneira de conduzir (reger) a interpretação, a qual expressa, em primeiro plano, as individualidades e as necessidades retóricas de cada frase e estabelece sua conexão com o todo, deixando a fórmula de compasso numa posição secundária⁶².

Toorn propõe que, dentre as várias possibilidades de escolha gestual para a regência, a mais adequada é aquela que favoreça a interpretação. Para isso, é possível agir conforme a tradição – regendo a fórmula de compasso – ou, ainda, desprotagonizar a fórmula de compasso, atendendo a uma outra ideia rítmica implícita no ambiente sonoro⁶³. O autor elenca:

⁶⁰ Nesta versão é proposto um compasso de três tempos, como no modelo sugerido por Beethoven, adotando-se o “*ritmo di tre battute*”.

⁶¹ Esta ideia está ligada ao tempo ontológico e linear na música.

⁶² O que se liga ao tempo psicológico na música.

⁶³ Como numa polirritmia, polimetricidade ou polimetria. Com tempos, acentuações e/ou periodicidades diferentes.

1. Reger conforme a fórmula de compasso, fornecendo ao instrumentista uma referência métrica que o possibilite encaixar-se no grupo, a despeito da acentuação escrita, como pode ser identificado na polirritmia da História do Soldado;
2. Alterar o gestual, ficando em dissonância com as fórmulas de compasso escritas, buscando atender a outra metricidade existente no trecho polirrítmico. Esse gestual deve ser expressamente claro, mas sem comprometer a interpretação daquela rítmica em consonância com a fórmula de compasso escrita.

No entanto, acreditamos não ser possível escolher a melhor forma de regência, mas comparar e ampliar propostas por meio da análise da obra. Ainda que o resultado da análise proponha apresentar uma regularidade rítmica, ele deve ser “autônomo e ultrapassar o conceito de fórmula de compasso, com seus tempos fortes e fracos”. (TOORN, 1938, p.33).

Ao observar muita ocorrência de deslocamentos em Stravinsky, Meier (2009) procurava o entendimento rítmico das ideias do compositor e adequava algumas melodias dentro de fórmulas de compasso que tivessem consonância com o discurso. Tal ajuste serviu para registrar que, muitas vezes, as ideias – tanto melodia como acompanhamento – são estendidas ou encurtadas para que se construa um ambiente no qual o sentido polirrítmico seja o resultado final no conjunto da obra.

Em *Petrouchka*, o agrupamento de notas que constitui uma melodia com início no terceiro compasso do nº ensaio 3 serve como referência para que essa mesma melodia seja reapresentada várias vezes. Contudo, essas repetições necessitam sofrer alterações por meio de técnicas diferentes dos padrões de variações aplicadas desde o período barroco até o romantismo. Esse procedimento pode ser observado, na figura abaixo, no quinto compasso do nº ensaio 3:

Figura 48: Transcrição de melodia de *Petrouchka*



Fonte: próprio autor

Seguindo os padrões melódicos equilibrados do classicismo / romantismo, foi possível projetar a melodia abaixo:

Figura 49: Transcrição de melodia de *Petrouchka*



Fonte: partitura digitalizada por este autor.

Straus demonstra seu entendimento sobre a melodia em sua estrutura natural, como construída por Stravinsky, antes de confrontá-la com outras ideias para atingir a polirritmia e adaptá-la para a arquitetura total da obra. Segundo ele, a melodia teria uma regularidade formal delimitada a cada quatro compassos:

Figura 50: Transcrição de melodia de *Petrouchka*

Fonte: STRAUS, 1990. Site mtosmt.org

Adiante, Straus⁶⁴ ainda observa que tal melodia é, muitas vezes, estendida ou compilada para que a função que exerce no ambiente sonoro do trecho auxilie a performance e o desenvolvimento de outros elementos. Registra que, ao inserir ou repetir algumas notas para estender ou encurtar a frase, o compositor adapta essa melodia ao desenvolvimento de acordo com o contexto musical. No nº de ensaio 5, observa tais ocorrências na referida melodia:

⁶⁴ Exemplos obtidos do site: https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.4/straus_examples.php?id=43 em 20/05/2020.

Figura 51: Transcrição de melodia de *Petrouchka*

42 Quadruple hypermeter (with extensions and truncations)

47 4
extra beat

Fonte: STRAUS, 1990. Site mtosmt.org

Portanto, pode-se observar que muitas vezes Stravinsky constrói suas melodias com agrupamentos rítmicos irregulares e, posteriormente, altera-os estabelecendo conflitos obtendo como resultado a polirritmia. Do mesmo modo que a polifonia foi obtida por meio de mistura de vozes no séc. XV, a polirritmia constituiu-se da mistura de ambientes rítmicos no séc. XX. Adiante, será possível aprofundar a investigação de alguns exemplos do repertório de Stravinsky.

CAPÍTULO 4

4.1 Exemplos no repertório

A investigação sobre as polirritmias do repertório da música clássica nesta tese aproxima-se de fatores ligados a códigos de linguagem, à cognição e à percepção sonora acerca do ritmo, da melodia e da textura. Contudo, muitas das ferramentas tradicionais de análise não se aplicam aqui. O objetivo desta investigação analítica é dar fundamentos à performance, proporcionar subsídios para enriquecer a escuta conforme as ideias implícitas na partitura e posicionar a regência frente ao irregular, ao assimétrico e às polirritmias.

Independente da técnica usada na polirritmia, o regente se depara com a necessidade de escolher o gestual mais adequado. Neste capítulo, a abordagem será voltada para a interpretação, a atuação do regente e os recursos utilizados para essa finalidade.

Igualmente a Meier, o compositor e etnomusicólogo John Blacking (1928 – 1990) também sugeriu transcrições e reescritas dos ritmos de Stravinsky. Entretanto, em nossa percepção essas tentativas correm o risco de desvirtuar a arquitetura rítmica, podendo depreciar o trabalho do compositor e, portanto, prejudicar a performance.

Neste trabalho não há o anseio de realizar uma análise musical calcada nos padrões tradicionais, mas de confrontar a ideia de unidade com a de totalidade da obra musical, criando recursos analíticos a partir de sua própria estrutura.

Boulez aproxima a estrutura rítmica da Sagração da Primavera a jogos lógicos de permutação e interpolação, o que não deslegitima a análise, mas apenas se apresenta como uma outra forma de abordagem. Nesse sentido, Bohlman diz que “quando padrões métricos ou estruturas melódicas podem ser reduzidos a uma relação matemática, esta surge como a própria identidade da obra” (2001, p.22).

Ao escolher trechos do repertório que apresentam polirritmias, optamos por aqueles nos quais é possível encontrar peculiaridades para o gestual da regência, dando destaque a ela.

Ao longo da história da música, a análise musical consolidou-se como uma ferramenta para o desvelamento de técnicas composicionais. No entanto, conforme estudiosos, como John Blacking, Nicholas Cook e Mark Everist, no séc. XX houve uma crise da confiança em relação a essa ideia, pois “não sabemos mais o que sabemos” (COOK, 1987).

Aplicar uma análise como nos padrões clássico ou romântico em nosso trabalho não seria relevante, pois os resultados em muito pouco auxiliariam o regente como intérprete. Não obstante, uma investigação analítica faz-se pertinente por constatar novos elementos, que podem ser confirmados pela escuta. Assim, a análise é uma prática de pensamento teórico, mas não se consolida como um legislador musical. Entre obra e análise, não se estabelece conflito.

Quanto às questões interpretativas, pode-se verificar que há modulação na escuta ao mesmo tempo em que há uma precisão da interpretação obtida pela investigação analítica para a compreensão da linha rítmica em detrimento da melodia e seu posicionamento no compasso. Stravinsky (1996, p. 27) defende que “toda análise deve começar com a observação do fenômeno da música e terminar com o problema da execução da música”, pois o papel do intérprete é fundamental no processo musical completo da obra.

Pesquisas relacionadas à performance musical revelam que a investigação analítica se apresenta também como uma ferramenta interpretativa, pois aspectos rítmicos extrapolam as indicações apresentadas na partitura.

Adiante, serão apresentados trechos de polirritmia do repertório de Stravinsky com uma investigação analítica que visa contribuir para a interpretação tanto para o regente como para os instrumentistas. A performance do grupo pode assim expressar com idiosincrasia cada linha independente e executar as características rítmicas de forma satisfatória no conjunto da obra. Em suma, nossa pesquisa aborda a variedade de combinações rítmicas que podem influenciar o gestual do regente e se fundamenta numa reflexão investigativa acerca dessa interpretação.

Contribui ainda para a nossa proposta a observação e a comparação de esboços e partitura final editada em busca de uma aproximação do pensamento do compositor, uma vez que por vezes há trechos específicos em sua metricidade “original”⁶⁵ que revelam uma concepção estrutural sobre cada ideia musical. É também possível encontrar textos explicativos que contribuem para esclarecer tais características; no entanto, a proposta aqui é buscar elementos que contribuam para uma interpretação fundamentada em aspectos inerentes à própria obra.

Há referências nesse sentido em dois volumes com esboços das obras *História do Soldado* e *a Sagração da Primavera*. Essa consulta contribui para o nosso resultado investigativo das obras, uma vez que apresenta passos para a construção dos motivos contrastantes. Em relação à *História do Soldado*, há ainda anotações de Ernest Ansermet (1883-1969), o primeiro regente da peça. Tomi Mäkelä⁶⁶ (1964-) também destaca o estudo desses esboços como importante ferramenta para a análise teórica e histórica da *Sagração da Primavera* (CARR, 2015).

Taruskin defendeu que as análises musicais devem seguir métodos puramente formais. Acrescentou que a simplicidade⁶⁷ seria uma nova forma de arte no séc. XX, estabelecendo um contraponto com a cultura e que, “por mais simples que seja a técnica, o resultado será realmente inteligente” (CODE, 2007, p. 124).

A verdadeira hierarquia dos fenômenos, bem como a verdadeira hierarquia das relações, aborda a substância e a forma no plano totalmente distinto das classificações convencionais. Stravinsky (1996, p.23) propõe estudar o fenômeno da música como uma forma de especulação em termos de som e tempo. Extrai-se desse estudo a dialética do processo criativo e o princípio do contraste e da similaridade em que revolução é uma coisa, e inovação, outra. E, mesmo a inovação, quando não apresentada de uma forma excessiva, nem sempre é compreendida pelos contemporâneos.

⁶⁵ Fórmula de compasso no esboço diferente à partitura final.

⁶⁶ É musicólogo, pianista e professor na Martin-Luther-King Universität Halle em Wittenberg na Alemanha.

⁶⁷ Essa simplicidade, a que se refere Taruskin, na obra *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, não significa que não seja algo proposital, com menos trabalho ou menos relevante quanto às técnicas composicionais utilizadas até o séc. XIX, mas sim que há diferença se comparada às técnicas passadas, sendo possível detectar uma nova e rebuscada abordagem que se mostra realmente inteligente, que apresenta um novo modo de compor. Nesse sentido, contrapõe-se à cultura, ou seja, a simplicidade ganha força como processo e propõe que a análise musical seja realizada sem preocupações ideológicas.

No processo investigativo desta tese se verifica a hierarquia dos fenômenos para identificar e descrever o primário x secundário e o principal x subordinado⁶⁸. Observa-se os itens rítmicos quanto à similaridade ou ao contraste, reconhecendo que apenas por uma necessidade prática somos obrigados a distingui-los, alocando-os em categorias puramente convencionais. Além disso, o objetivo aqui não é isolar os elementos, mas singularizá-los sem chegar a desconectá-los. Nesse sentido, a fórmula de compasso revela-se como um elemento importante que atende a uma linha “primeira”, tida como base para a regência e se estabelece como parte inicial, permitindo instaurar uma dissonância com uma outra ideia, a segunda linha.

4.2 A regência em polirritmias

A regência deve levar em conta a relação entre os ambientes rítmicos⁶⁹, elegendo-os e priorizando-os. No entanto, isso quase sempre já é feito pelo compositor ao grafar uma fórmula de compasso específica dentre as possíveis escolhas para a polirritmia.

John Blacking (1987, p.68) observou que, se separados, “os ritmos de Stravinsky podem ser rearranjados e regidos mais facilmente, reagrupando os padrões e ignorando as barras de compasso”. Entretanto, isso desrespeita o trabalho composicional da arquitetura rítmica elaborada pelo compositor com o intuito de enaltecer exatamente o conflito rítmico.

Abaixo, no trecho da partitura da *Sagração da Primavera*, nº de ensaio 41, a fórmula de compasso 9/8 indicada pelo compositor é dividida em 4/8 + 5/8 num compasso e alterna-se para 5/8 + 4/8 no outro. Embora haja outros agrupamentos no trecho, essa indicação da fórmula de compasso detalhada entre parênteses revela a intenção do compositor e se relaciona diretamente com a regência e os agrupamentos a se interpretar.

⁶⁸ Esse processo requer uma experiência musical empírica que permita tal classificação.

⁶⁹ A estrutura harmônica, que pode ser tonal ou não; e nessa relação (ritmo *versus* harmonia) é importante destacar que a construção musical de Stravinsky se baseia em ambientes sonoros que se apresentam numa forma ritmo/harmonia/instrumentação. No conjunto da obra, observa-se que os ritmos contrastantes, cada um em seu ambiente sonoro, utilizam-se de harmonias e formas também singulares e contrastantes entre eles como uma forma de diferenciação sonora.

Figura 52: Partitura da *Sagração da Primavera*, nº de ensaio 41

41

II. IV. VI a3

Cor.

Tr-be (C)

Tr-ni

Tube

V-ni I div.

V-ni II div.

V-le div.

V-c.

C-b.

ff

Fonte: site IMSLP

Numa entrevista concedida a Robert Craft em 1957, Stravinsky fez considerações sobre a regência dizendo que o compositor sempre deve reger suas próprias obras uma vez que ao regê-las o compositor entende ainda mais como escrevê-las melhorando a escrita e a atividade de performance, assim, é possível observar em suas músicas, tanto nas polirritmias, polimetrias ou métricas mistas (polimetricidade), que a fórmula de compasso escolhida para a partitura final escrita, é a mais adequada observando-se questões interpretativas do regente.

Nesse sentido, aqui são averiguados de forma mais aprofundada trechos de três obras do compositor.

4.3 A sacração da primavera

A *Sagração da Primavera* é um balé de 1913 e, segundo Leonard Bernstein⁷⁰, possui “as melhores assimetrias e politonalidades já feitas”. Há uma análise comparativa entre dança e ritmo dessa obra, apresentada por David Code, que registra que a arquitetura rítmica complexa articulada pelo compositor teria surgido quando Stravinsky assistiu a dois grupos dançantes que se apresentavam simultaneamente no mesmo palco. A movimentação dos grupos promovia uma coreografia com mesclas de metricidades e ritmos simultâneos que se juntavam e se complementavam de forma conflitante. Os diferentes movimentos de cada grupo dançante geravam cenas independentes, formando assim, pela interação, novas cenas. Musicalmente isso se dá uma vez que grupos (naipes / famílias) de instrumentos executam uma ideia rítmica e, simultaneamente, outro grupo realiza outra ideia conflitante. Portanto, a forma musical é determinada pela maneira como as ideias rítmicas são dispostas:

Os grupos se misturam, mas em seus ritmos sente-se o cataclismo/predominância dos grupos sobre a forma. Na verdade, eles se dividem à direita e à esquerda. É a forma que se realiza, síntese dos ritmos e a coisa formada produz um novo ritmo⁷¹. (CODE, 2007, p.243)

Sobre essa síntese de duplos ambientes, Stravinsky afirmou: “[...] vejo uma velha correndo, mas às vezes parando e interrompendo o fluxo rítmico”. Logo, essa não continuidade de ideias / motivos também se revelou uma característica do compositor que, desse modo, sempre abriu espaço para novas ideias / novos motivos.

Pode-se observar dois passos principais na construção de suas polirritmias. Em princípio, suas melodias são construídas individualmente, com características irregulares, seja por mudanças de fórmulas de compasso ou pelo constante deslocamento das acentuações. Em seguida, outra melodia, construída também com características irregulares próprias é sobreposta

⁷⁰ Maestro e Compositor Leonard Bernstein em “The Unanswered Question – Six Talks at Harvard”. Harvard University Press, 1976, p 357

⁷¹ “Ils se mélangent; mais dans leurs rythmes on sent le cataclysme des groupes qui se forment. En effet, ils se divisent à gauche et à droite. Cest la forme qui se réalise, synthèse de rythmes; et la chose formée produit un rythme nouveau.” Igor Stravinsky, “Ce que j’ai voulu exprimer dans *Le Sacre du Printemps*” *Montjoie!*, 29 May 1913 (minha tradução). Reproduzido em François Lesure, ed., *Igor Stravinsky, Le Sacre du Printemps: Dossier de Presse* (2003), 243.

à primeira, tendo às vezes pequenos ajustes combinatórios. Assim, obtém-se dois ambientes rítmicos contrastantes cujo resultado é a polirritmia.

Um exemplo disso ocorre na *Sagração da Primavera* no trecho da *Dança do Sacrifício*, nº de ensaio 142, no qual, apesar do trecho se apresentar isorritmicamente, há uma mudança de fórmula de compasso (ciclo / periodicidade / metricidade) a todo o instante. Estaria aqui estabelecida a primeira ideia.

Figura 53: Partitura da *Sagração da Primavera, Dança do Sacrifício*, o n° de ensaio 142

ВЕЛИКАЯ СВЯЩЕННАЯ ПЛЯСКА **SACRIFICIAL DANCE**
Избранница (The Chosen One)

142 $\text{♩} = 126$ 143

Ob. *sempre sf*

C. ingl. *sempre sf*

Cl. b. *sempre sf*

Cor. *sempre sf* *sempre cuivré et f*

Tr-ba picc. (D) *sempre sf* *con sord.* *sim.*

Tr-be (C) *sempre sf* *I, II, III* *f con sord.* *sim.*

Tr-ba b. (Es) *sempre sf* *f con sord.* *sim.*

Tr-ni *con sord.* *f*

Timp. *II* *sempre fe secco*

V-ni I *arco* *sempre f* *div.* *143 non div.*

V-ni II *arco* *sempre f* *div.*

V-le *arco* *sempre f*

C-b. *arco* *sempre sf*

As partes de uma polirritmia contêm não somente elementos rítmicos conflitantes, mas também harmonia e textura diferentes nos distintos ambientes rítmicos. O conflito pode ser percebido quando há a junção ou a sobreposição de dois ou mais ambientes e um deles se destaca na combinação polirrítmica.

Code (2007, p. 120) aponta uma polirritmia, resultante do conglomerado de ideias, na *Sagração da Primavera* no trecho de doze compassos no nº de ensaio 16.

Figura 54: Conglomerado de ideias na *Sagração da Primavera*, próximo ao nº de ensaio 16

Fonte: partitura digitalizada por este autor.

Stravinsky relata situações em que um segundo ambiente rítmico cresce em importância na percepção do ouvinte em relação ao primeiro, ficando hierarquicamente à frente, protagonizando-se auditivamente e por vezes impondo como dominante sua métrica ou sua organização rítmica. Esse segundo ambiente rítmico cresce em proporção e intensidade e, quando domina a condução do discurso musical, interrompe-se, dando à música a volta do protagonismo do primeiro ambiente, desfazendo e refazendo a percepção da métrica inicial em sentido oposto (do segundo para o primeiro) ou com uma nova ideia (terceiro ambiente). Desse modo, interrompe-se não apenas o processo rítmico, mas também uma possível síntese métrica coerente e uma arquitetura proporcional claramente estabelecida.

Isso não é percebido na leitura da partitura, mas, quando traduzido para o nível auditivo, há necessidade de se hierarquizar os sons ali embutidos, pois, na ocorrência de eventos sonoros distintos e simultâneos, nossa percepção classifica-os instintivamente, como o faz a todo o tempo em nosso dia a dia.

Hierarquizando a audição em níveis de prioridade, os discursos rítmicos apresentados numa polirritmia são perscrutados e eleitos conforme as características do ambiente sonoro.

Assim Stravinsky trata as questões temporais de forma a direcionar a atenção da percepção para eventos novos, variando padrões métricos, cíclicos e rítmicos, promovendo uma movimentação auditiva no decorrer de toda a obra musical.

Em *Augúrios da Primavera*, logo no início (nº de ensaio 13) não há construção melódica; há, sim, uma construção rítmica num bloco formado por dois acordes sobrepostos. Apesar de estar em fórmula de compasso 2/4, os esboços desse trecho mostram que predominantemente há a escolha das acentuações de modo a imprimir a percepção da não regularidade cíclica, ou seja, há uma instabilidade rítmica devido ao deslocamento constante das acentuações.

Embora seja possível detectar três acordes (Mi maior, Mi bemol com sétima dominante e Dó maior), há um trabalho em relação à organização do tempo que o torna protagonista por deslocar os acentos de forma a desestabilizar a periodicidade constante da fórmula de compasso. Observando os compassos seguintes, nota-se que o ritmo se torna o elemento principal no desenvolvimento da música.

Figura 55: Partitura da *Sagração da Primavera, Augúrios da Primavera*, nº de ensaio 13

12

ВЕСЕННЯЯ ГАДАНИЯ
ПЛЯСКИ ЩЕГОЛИХ

THE AUGURS OF SPRING
DANCES OF THE YOUNG GIRLS

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$
I. II. III. IV (I. II senza sord.)

Cor. V. VI. VII. VIII *sf sempre*

V-ni II arco (non div.) *sempre simile*
tutti (non div.) *sempre stacc.*

V-le arco (non div.) *sempre simile*
tutti *sempre stacc.*

V-c. arco (non div.) *sempre simile*
tutti *sempre stacc.*

C-b. arco (non div.) *sempre simile*
tutti *sempre stacc.*

14 solo

C. Ingl. *mf*

Fag. *f*

Cor.

Archi *f come sopra*
f come sopra
pizz. *meno f*
f come sopra
f come sopra

Fonte: site IMSLP

Figura 56: Esboço da ideia rítmica inicial da *Dança do Sacrifício* na *Sagração da Primavera*

The image shows a handwritten musical score for the beginning of 'The Rite of Spring'. It consists of three systems of staves. The first system has two staves, with the top staff marked 'Vn' and 'sempre' and the bottom staff marked 'p sempre'. The second system has three staves, with the top staff marked 'p sempre', the middle staff marked 'Fr. b. i. p. f.' and 'p sempre', and the bottom staff marked 'p sempre'. The third system has three staves, with the top staff marked 'p sempre', the middle staff marked 'p sempre', and the bottom staff marked 'p sempre'. The score is written in a sketchy, handwritten style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: livro “The Rite of Spring – sketches 1911-1913”, ed. Boosey & Hawkes, 1969.

Essa ideia / motivo, denominada de ensaio **A** é exposta no início do movimento. Após isso, outras ideias são apresentadas, encaixando-se como num mosaico. Em seguida, a ideia **A** retorna, e a cada reexposição o compositor arquiteta combinações em que a síntese expõe a ambiguidade métrica / rítmica entre os vários motivos. “Ajusta-os, num efeito físsil⁷², obtendo uma coerência temporal em relação com o todo.” (CODE, 2007, p. 129).

⁷² Físsil na física nuclear é o processo de separação pela quebra do núcleo de um átomo instável pelo bombardeamento de partículas de nêutrons. Os isótopos formados pela divisão têm massa parecida, no entanto, geralmente seguem a proporção de massa de 3 para 2.

Figura 57: Duas ideias na *Sagração da Primavera*, nº de ensaio 19

EXAMPLE 6. "Augurs of Spring," from rehearsal no. 19. The first episode, associated with the "old woman"

The image displays a musical score for the piece "Augurs of Spring" from rehearsal no. 19. It consists of two systems of music. The first system, labeled with rehearsal mark 19, spans measures 19 to 21. It features a piano accompaniment with dynamics ranging from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The second system, labeled with rehearsal mark 21, spans measures 21 to 23. It continues the piano accompaniment with dynamics ranging from *f* (forte) to *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some annotations in boxes, such as '3', '4', '5', '6', '7', and '8', which likely refer to specific rhythmic or melodic motifs.

Fonte: CODE, 2007, p.127.

Laura Marks apresentou a teoria técnica da promoção da escuta háptica⁷³. Nesse processo de direcionar e conduzir a escuta e a percepção, ocorre reversão da atenção do ouvinte conforme as características dos ambientes múltiplos. Há uma condução pela sobrevalorização de uma sensorialidade multilinear e dispersiva, ampliadas pela presença de um complexo desenho de som. Em caso de ambiguidade na percepção sonora, a escuta háptica é capaz de direcionar a atenção do ouvinte “por meio de técnicas de orquestração e interpretação” (MARKS, 2000, p. 183). Desse modo, nota-se que Stravinsky organizou seus motivos rítmicos, agregando-os a outras ferramentas para promover tal direcionamento, tais como timbre, densidade e harmonia.

No exemplo a seguir da *Sagração da Primavera*, nº de ensaio 19, pode-se observar como o compositor direcionou a escuta⁷⁴, motivada pela novidade tocada pelos oboés e pelo trompete.

⁷³ Háptico é proveniente do grego *haptikós, ê, ón* "próprio para tocar, sensível ao tato". Sinônimo de tátil. É o correlato tátil da óptica (para o visual) e da acústica (para o auditivo). A autora Laura Marks empresta o termo para se referir à visão e à audição, no sentido de direcionar e conduzir a escuta e a percepção para um determinado foco.

⁷⁴ Nota-se numa sobreposição de ideias que cada motivo (ambiente) possui com características rítmicas e tonais próprias até para promover a diferenciação entre elas.

No trecho abaixo, pode-se observar como elementos musicais com características distintas contribuem para uma percepção rítmica difusa e ambígua. Na primeira ideia há colcheias distribuídas em dois acordes com o deslocamento das acentuações. Na segunda, o corne inglês marca quatro colcheias em periodicidade de 2/4 em três notas (fá, lá e si). Na terceira, os violoncelos e contrabaixos apresentam periodicidade em 3/4 com seis colcheias. As violas têm tercinas de colcheias em 2/4, tocadas duplamente em semicolcheias, cujo ritmo pode ser entendido como 3/4 dentro do 2/4. O Oboé aparece sempre no segundo tempo do original 2/4, enquanto os clarinetes e os metais apresentam tercinas de semicolcheias que deslocam o início do grupo rítmico para a cabeça do tempo (batida) ou para o contratempo. Assim, pode-se observar nesse trecho periodicidades de 2 e de 3 e subdivisões em 2 e em 3. A mistura desses elementos com características próprias é condutora da dualidade rítmica, gerando a polirritmia. Por exemplo:

Figura 58: Tabela com características distintas para cada ideia na *Sagração da Primavera*, nº 14

	Características rítmicas	Características tonais
A	colcheias isorítmicas com acentuações variadas	Sobreposição dos acordes Fb e Eb ⁷ (Eb ⁵⁻⁶)
B1	Colcheias isorítmicas	3 notas (fá – láb – sib)
B2	Colcheias isorítmicas	Arpejos em quintas justas base Mi
B3	Semicolcheias tercinadas duplas (repetição)	Arpejo de dó maior
N1	Ideia nova – colcheias e tercinas. Contratempo com apojatura	Entre as notas sib e fab – cromatismos
N2	Ideia nova – colcheias e sextinas. Contratempo com apojatura	Arpejos em quintas – blocos e cromatismos

Fonte: próprio autor

Nas polirritmias a escolha dos timbres e dos modos (escalas) contribuem para caracterizar e diferenciar cada camada sobreposta e cada ambiente sonoro, de forma a preservar as identidades e evitar coesão dos diferentes ritmos. Aqui não estão considerados tais elementos como, por exemplo, a instrumentação utilizada pelo fato se priorizar, neste trabalho, a relação rítmica entre as partes da música.

Figura 59: Conglomerados de ideias na *Sagração da Primavera*, nº de ensaio 14

Fonte: partitura digitalizada por este autor.

Como visto na partitura acima⁷⁵, o motivo rítmico inicial funciona como estrutura para a forma musical do movimento. O reconhecimento desse motivo delimitado a oito compassos assemelha-se ao motivo-compasso de Reimann. Quanto ao desenvolvimento da forma, nota-se que surge uma nova dimensão – em períodos e subdivisões em 2 e em 3 – momento em que

⁷⁵ Na intenção de destacar os motivos-compasso do excerto, inserimos neste exemplo sinais na partitura sugerindo uma interpretação para as violas (letras B). Para que o motivo-compasso fique bem demarcado, o trecho, que está na terceira pauta (linha), teve acréscimo de uma vírgula (de corte) no número de ensaio 16 na primeira nota MI (grave), e um acento na segunda nota DÓ (aguda).

ocorre mudança de percepção do ambiente. Nesse caso, “pode-se dizer que o conflito rítmico está consolidado e que o objetivo composicional foi atingido” (CODE, 2007, p. 130).

Essa mudança de ambiente rítmico se dá por vários motivos, sendo um deles o deslocamento dos acentos em relação ao padrão métrico estabelecido pela fórmula de compasso. Para promover essa mudança, o intérprete deve observar o deslocamento da melodia/frase em relação à batida forte (*downbeat / strong beat*), à batida fraca (*weak beat*) e ao contratempo (*offbeat*). Estabelecendo um paralelo com a modulação do sistema tonal, pode-se descrever que “a rítmica sofre um tipo de modulação ao reposicionar seus elementos em oposição à estrutura inicial” (CODE, 2007, p.130). A modulação rítmica ocorre quando a acentuação diverge daquela tida como natural de acordo com a fórmula de compasso inicialmente estabelecida.

Cabe questionar se Stravinsky teria realizado, por meio da composição da *Sagração da Primavera*, uma nova forma de arte ou se o que houve foi a pura e simples manipulação de um material já existente, manipulação essa que teria criado um novo formato, quebrando tradições musicais seculares. Code diz que novamente é possível registrar que a forma de Stravinsky combinar os elementos na composição era nova na construção da obra musical, na qual “os desenvolvimentos da melodia e da harmonia não eram mais essenciais para o estabelecimento formal da música” (2007, p. 124).

Num sentido mais amplo, Stravinsky observou que é a maneira de organizar os elementos que caracteriza o estilo composicional: “um sistema[...] só nos é dado com o objetivo de alcançar uma certa ordem, o que significa, para ser mais preciso, forma, a forma em que culmina o esforço criativo” (STRAVINSKY, 1996, p. 45).

Para Richard Taruskin, a *Sagração da Primavera* é um dos exemplos mais extremos da simplicidade primitiva e crua já composta, que permanece como a realização mais completa de uma dicotomia abrangente nos debates estéticos russos entre *stikhiya* – “imediatismo primitivo” – e *kultura* – “refinamento de pensamento e sentimento” –, tradicionalmente assumida como uma qualidade definidora da arte. (TARUSKIN, 1996, p. 891). “No Pássaro de fogo, de Stravinsky, os procedimentos formais são reduzidos ao que é mais básico, isto é, ao elementar (*stikhiyniy*), ou seja, extensão por repetição, alternância e, acima de tudo, pura acumulação inercial” (CODE, 2007, p.158).

O ritmo da *Sagração da Primavera* foi desenvolvido de tal modo que a obra se firma na atividade meticulosamente coordenada de minúsculas e insistentes células e que “talvez por ser

a música tão precisa e estilizada, Stravinsky tenha tido dificuldade em encontrar a melhor instrumentação” (GRIFFITHS, 1998, pág. 55). Ressalta também que naturalmente o papel do intérprete ganha cada vez mais importância devido à complexidade da música.

Ao se debruçar sobre os esboços de Stravinsky, Taruskin descreve que o trabalho detalhado do compositor sobre essa dança visava à maior complexidade arquitetônica, e não à simplificação do processo composicional. Acrescenta também que, no momento em que uma ideia era inserida no caderno de esboços, não havia como dizer por quantos estágios não registrados ela já havia passado após ser desenvolvida no teclado do piano. (Taruskin, 1996, p. 894).

Segundo Pierre Boulez (1963), há um jogo métrico mais obstinado no trecho da Sagração da Primavera a seguir, no nº de ensaio 145 em que, após ter afirmado a ideia inicial como protagonista em ritmo, métrica e em melodia, o motivo é expandido e retorna às frases regulares de quatro compassos. Após a entrada inicial, há um ressurgimento abrupto de compassos do tema principal com deslocamentos que se ajustam à verdadeira metricidade (fórmula de compasso), ou seja, há uma versão 3/4 do mesmo motivo marcado por três acentos no contratempo. Esse questionamento em relação à periodicidade se dá com o ressurgimento abrupto de compassos do tema principal e tem implicações desestabilizadoras. Os três acentos no contratempo apresentam tais perguntas auditivas: seria esse o terceiro compasso do tema original deslocado para o contratempo ou isso ajusta-se à uma nova metricidade? Seria essa uma versão 3/4 do mesmo compasso, marcado por todos os três acentos fora da cabeça do tempo? Tais questões promovem um impulso direcional constante na obra, na qual a busca pela regularidade torna-se o elemento principal da forma musical.

Figura 60: *Sagração da Primavera*, nº de ensaio 144, 145 e 146.

The image displays a page of a musical score for the piece "Sagração da Primavera". The score is divided into three systems of staves, with measures 144, 145, and 146 clearly marked. The instruments listed on the left include:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Flute in C (Fl. c-a. (G)), Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Clarinet in E-flat (Cl. picc. (Es)), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), and Bass Clarinet (Cl. b.).
- Brass:** Trumpet in D (Tr-ba picc. (D)), Trumpet in C (Tr-be (C)), Trumpet in B-flat (Tr-ba b. (Es)), Trombone (Tr-ni), and Tuba.
- Percussion:** Timpani (Timp.).
- Chorus:** Chorus (Cor.).
- Strings:** Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Violin III (div. in 3), Viola (V-le div. in 8), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.).

The score features various musical notations such as dynamics (e.g., *ff marc.*, *f marc.*, *sfz*, *sfz stacc. sempre*, *ff subito*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *non div.*, *div.*, *sempre*). Roman numerals (II, III, VII, VIII) are placed above certain staves, likely indicating cadences or structural markers. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

O ritmo composto por células de uma a seis notas na *Dança do Sacrifício*, movimento final da *Sagração da Primavera*, é o que conduz a música, ficando a harmonia e as frases melódicas relegadas ao segundo plano. Com células de durações desiguais, há muitas mudanças de fórmula de compasso e, conseqüentemente, constantes mudanças de periodicidade.

A forma se constrói sobre as variações dos acentos e as ideias de descontinuidade que determinam os pontos de apoio, e a música evolui mediante sua repetição, interposição e variação. Assim, com múltiplas unidades de tempo e pulso, os hipercompassos extrapolam a periodicidade, deixando tais ciclos desobedientes às barras de compasso, passando a constituir sua própria periodicidade.

Na *Sagração da Primavera*, Stravinsky elaborou, junto com a polirritmia, a escolha da fórmula de compasso que julgou adequada para atender à interpretação. Desse modo, o regente deve, além de assimilar a proposta do compositor, escolher um gestual que também atenda às ideias rítmicas da polirritmia.

4.2 História do soldado

Nos anos que antecederam ao seu definitivo período francês (ca.1920-1939), Stravinsky hospedou-se por meses em Paris e em Clarens, Suíça, tendo assim estreitado o contato com a língua francesa. Nesse período, além de *História do Soldado*⁷⁶, concluiu a *Sagração da Primavera* (1913) e *Le Rossignol* (1914).

Embora tenha sido composta no final do classificado Período Russo, pois sua mudança oficial para a França se deu somente em 1920, a *História do Soldado* apresenta, em sua partitura, título, texto e orientações em francês. A neoclássica *Symphonie de Psaumes*⁷⁷ (1930) atendeu a

⁷⁶ A história do soldado – música composta em 1918. É uma peça para ser lida, tocada e dançada. Foi escrita sobre o texto em francês do novelista suíço, Charles Ferdinand Ramuz e disponibilizada a um grupo itinerante de teatro musical para executá-la por cidades da Europa. Segundo partitura da editora Kalmus NY, abaixo do título descreve-se “to be read, played and danced”. A partitura da “L’Historie du Soldat” edição E.F. Kalmus, [1971] New York (OCoLC) 33958488 também apresenta, além dos textos em francês e russo, um texto em inglês (traduzido pelo editor).

⁷⁷ Na Sinfonia dos Salmos são utilizados os versos dos salmos 38, 39 e 150.

uma encomenda da Sinfônica de Boston (EUA) e apresentou na capa uma dedicatória também em francês (GOMES, 2006, p.41).

Sobre uma métrica regular, a *História do Soldado* apresenta um texto recitado e ritmicamente encaixado na música, na qual as sílabas tônicas das palavras coincidem com as acentuações dos tempos fortes, de acordo com a organização hierárquica das acentuações da fórmula de compasso apresentada em cada trecho.

Numa abordagem interdisciplinar sobre a *História do Soldado*, Carr (2015) – junto com os musicólogos Taruskin e Mosch – aponta que há uma questão rítmica dupla em trechos da peça e, apesar de a partitura apresentar muitas mudanças de fórmulas de compasso ao longo do seu discurso musical, não ocorrem diferentes fórmulas de compasso simultaneamente, mas mudanças de acentuação entre os diferentes instrumentos numa única fórmula de compasso.

A ideia de apresentar uma única fórmula de compasso para as diversas frases nos variados instrumentos não representa com precisão os agrupamentos rítmicos variados, e as acentuações individuais dos instrumentos que atuam em dissonância são posicionadas em subordinação em suas respectivas periodicidades.

Naturalmente, numa polirritmia, o gestual do regente não coincide com o ponto de apoio rítmico-melódico de todos os instrumentos, posicionando-o junto com uma das partes da polirritmia.

A fórmula de compasso é responsável por uma referência rítmica para todo o grupo de instrumentos. Contudo, no trecho selecionado nessa obra de Stravinsky – de característica camerística, mas com a necessidade de um regente –, a interpretação do regente, ao orientar-se pela melodia, adota a fórmula de compasso originalmente escrita pelo compositor. Não obstante, os instrumentos que apresentam rítmica conflitante podem ter as partes reescritas conforme suas próprias periodicidades, sem alterar as características originais da composição.

Nesse caso, a reescrita tende a ajustar uma característica cíclica da linha do contrabaixo. No entanto, ao identificar os pontos de coincidência do início do ciclo, o regente pode reelaborar sua condução regular, marcando os pontos de apoio ao término da dissonância rítmica. Para o contrabaixista, faz-se necessário o entendimento polirrítmico para que sejam mantidas as características da sua parte musical e sua posição dentro do conflito, incluindo a condizente acentuação idiomática do ostinato característico da metricidade em 2/4.

Figura 61: Polirritmia na *História do Soldado*, parte I, compasso 10. ♩ = 112.

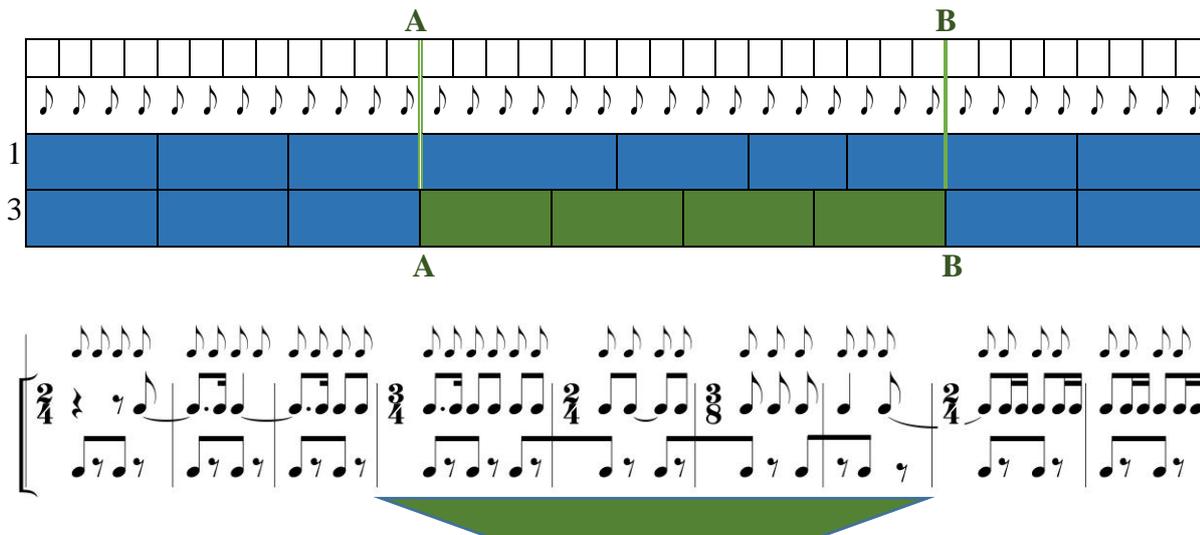
Fonte: partitura digitalizada por este autor a partir do original baixado de IMSLP.

Embora não se encontre na partitura original da *História do Soldado* diferentes e simultâneas fórmulas de compasso, é possível sugerir uma partitura reescrita com tais características. Dessa mesma maneira, seguindo a proposta de Meier, que visa atender a situações rítmicas diversas cada vez mais presentes em músicas do século XX, serão apresentadas partituras reescritas para melhor entendimento das individualidades na polirritmia.

Na primeira parte da música – *Marcha do Soldado* –, as duas linhas (1-clarineta em lá e 2-trombone) apresentam discurso isorrítmico em consonância⁷⁸ rítmica com as fórmulas de compasso escritas pelo compositor (2/4, 3/4 e 3/8). Todavia, a terceira linha (3-contrabaixo) apresenta um ostinato de periodicidade binária que se mantém inalterada, apesar das mudanças nas fórmulas de compasso no trecho. Para exprimir clareza à ideia rítmica do contrabaixo (linha 3), o compositor escreveu os colchetes do grupo ostinato sempre interligados, independentemente da posição dentro de um ou dois compassos. Isso permite ao instrumentista a clara identificação de cada agrupamento de colcheias e, assim, a execução das acentuações no início de cada ostinato (notas sol). A união dos colchetes contribui para que se identifique o ostinato e, mesmo diante das mudanças de fórmula de compasso, a interpretação tenha metricidades idiomáticas em 2/4, atuando para que o discurso musical apresente a polirritmia proposta pelo compositor.

⁷⁸ Consonância rítmica é um termo usado por Schenker equiparando-se ao termo consonância utilizado para relacionar alturas.

Figura 64: Gráfico ilustrativo de localização de polirritmia em A história do soldado, compasso 10.



Fonte: próprio autor

As notas musicais do contrabaixo encaixam-se na métrica; no entanto, devido à sua particular acentuação, existe uma percepção mista da periodicidade, pois sua regularidade está em conflito.

Para a melodia apresentada nas duas linhas superiores, o referencial para a regência são as fórmulas de compasso que as atendem. Assim, essa abordagem gestual pretere a terceira linha, que apresenta uma rítmica dissonante em relação às fórmulas de compasso escritas nesse trecho. Desse modo, a regência novamente posiciona-se em consonância com a melodia e atua como elemento conflitante com o contrabaixo.

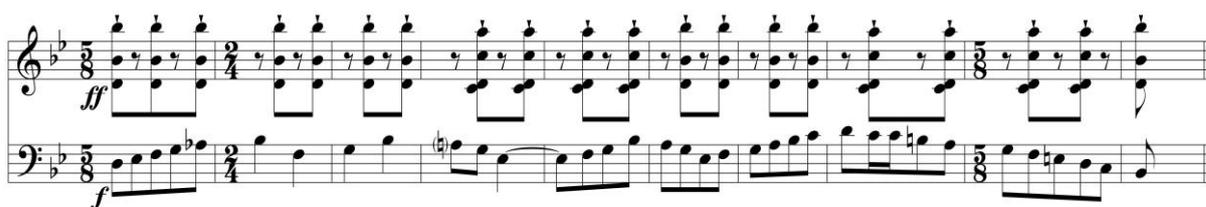
A dissonância dos pontos de apoio rítmicos do contrabaixo em relação à melodia atua em dissonância rítmica (conflito) também com o gestual da regência, pois o tempo mais forte presente na primeira colcheia do grupo do contrabaixo apresenta-se não coincidente com o início de alguns ciclos gestuais utilizados pelo regente, que se guia pela fórmula de compasso. Desse modo, com o intuito de expressar essa polirritmia, é necessário, nos ensaios, que o contrabaixista adquira consciência do seu posicionamento na estrutura rítmica, que exige dele uma “conexão visual conflitante” com o gestual do regente, bem como uma conexão auditiva com todo o grupo. Deve, portanto, concentrar-se em sua própria metricidade. Após quatro compassos em 2/4, todos os instrumentos voltam em consonância rítmica na unificação das periodicidades, conferindo um ponto de sincronia a todo o grupo. Identifica-se nesse trecho dois pontos (A e B) em que o início da metricidade se dá, podendo ser eleitos como pontos relevantes para a regência do trecho, uma vez que descrevem pontos de sincronia para todo o grupo.

Stravinsky (1996, p. 31) concluiu que: “elementos sonoros só se tornam música quando começam a ser organizados”. Devem, portanto, as metricidades de cada instrumento serem entendidas em suas frases, bem como em seus apoios rítmicos e em suas acentuações.

Ainda na *História do Soldado*, na *Marcha Royal 2*, também há polirritmia. Num trecho mais longo, a dissonância rítmica se dá entre a melodia e o acompanhamento.

Na introdução, a linha superior da partitura, tocada pelos clarinete, fagote, trompete, violino e contrabaixo, constitui um conflito em relação à periodicidade da melodia grave do trombone, que se movimenta com alterações nas fórmulas de compasso conforme seu desenho melódico. O conflito se dá através do ostinato nas vozes agudas em comparação à melodia grave interpretada pelo trombone. O ostinato é constituído por uma colcheia e sua respectiva pausa (), cuja acentuação acontece a cada duas colcheias, já a melodia grave do trombone desenvolve-se alterando a metricidade constantemente. Embora o ostinato não cause impacto rítmico, ele estabelece características cíclicas que gerarão o conflito em relação aos períodos delimitados na melodia desde o início do movimento.

Figura 65: Partitura da *História do Soldado*, *Marcha Royal*, compasso 01. $\text{♩} = 112$.



Fonte: partitura digitalizada por este autor a partir do original baixado de IMSLP.

Na sequência, ocorre a exposição do tema apresentado pelo trompete numa melodia que se tornou referência idiomática para o instrumento. A notação da fórmula de compasso atende a essa melodia, mas não está consonante com a periodicidade do acompanhamento. Logo, a polirritmia é estabelecida pela diferença de acentuações entre as periodicidades na organização rítmica entre as partes, promovendo o efeito sonoro buscado por Stravinsky.

Figura 66: Partitura da *História do Soldado*, *Marcha Royal*, nº de ensaio 1

Fonte: partitura digitalizada por este autor a partir do original baixado de IMSLP.

Na figura abaixo estão destacados os agrupamentos do acompanhamento no qual se pode visualizar e verificar sua dissonância rítmica com a periodicidade determinada pelas fórmulas de compasso escritas na partitura. Os três agrupamentos construídos pelo compositor são compostos por sete colcheias divididas em 4+3, tendo o intervalo de quarta justa ascendente (4 J ↑) no baixo como o intervalo que ressalta o início de cada agrupamento. Em seguida, há série de sete agrupamentos com quatro colcheias, dois agrupamentos de três colcheias e mais 2 agrupamentos com quatro colcheias, ficando assim:

3 x 7						7 x 4						2 x 3		2 x 4		
7	7	7	7	7	7	4	4	4	4	4	4	4	3	3	4	4
4+	3	4+	3	4+	3											

Figura 67: Partitura da *História do Soldado, Marcha Royal*, acompanhamento, nº de ensaio 1

Fonte: partitura digitalizada por este autor a partir do original baixado de IMSLP.

A predominância do número sete (7) na construção desse trecho incentiva a percepção de uma periodicidade não regular e incomum. Na tabela abaixo é possível visualizar a sobreposição dos agrupamentos da melodia em relação ao acompanhamento. Na linha superior, esta unidade de tempo⁷⁹, a colcheia (8); na segunda e na terceira linhas, os agrupamentos do acompanhamento; e na linha inferior, o agrupamento proposto pela metricidade da fórmula de compasso. No mesmo trecho, a melodia segue em consonância com a indicação da fórmula de compasso, agrupando as notas da seguinte forma:

8 (3+5*), 14 (3+7*+4), 7 (1+6), 6 (3+3), 4 (3+1), 7e^{1/2} (4+3e^{1/2}), 6e^{1/2} (2e^{1/2} + 4), 3, 2.

Os (*) indicam presença de quiálteras de cinco (quintinas) de semicolcheias no espaço de duas colcheias, elemento que ressalta o conflito no referido trecho, ficando o agrupamento visualmente assim disposto:

⁷⁹ A unidade de tempo pode ser alterada, mas a base métrica continua permanece a mesma.

Figura 68: Durações e tamanho dos agrupamentos na *História do Soldado, Marcha Royal*.

The image displays three systems of musical notation for the 'Marcha Royal' from 'The Soldier's Story'. Each system consists of a melodic line of eighth notes and three lines of rhythmic groupings (beams) with numerical durations above them. The first system has durations of 4, 3, 4, 3, 4, 3. The second system has durations of 4, 4, 4, 4, 4, 4. The third system has durations of 3, 2, 2, 3, 4, 4. The rhythmic groupings are represented by horizontal lines with vertical stems indicating the notes they encompass.

Fonte: próprio autor

Nesse caso, a investigação analítica promove uma visualização e um entendimento rítmico não explícitos na notação da partitura convencional.

Para a regência, Meier (2009, p.41) apresentou um gestual que se orienta pelas fórmulas de compasso, preferindo a melodia principal ao acompanhamento, constituindo este último

como parte conflitante da polirritmia. Também cita que o gesto preparatório deve ser uma semínima (♩).

Figura 69: Gesto preparatório para *História do Soldado, Marche Royal*.

112

(75)

(♩)

A 1 1 2

B ♩ ♩ ♩

C u e u e do e i

Fonte: MEIER, 2009, p.41.

A figura abaixo (Carr, 2002, p.239) é o esboço da *História do Soldado*, no movimento *Marche Royale*. Quatro compassos após o nº de ensaio [2] na primeira exposição do tema pelo trompete, é possível observar que o compositor alterou a fórmula de compasso anotada no esboço, inicialmente de 6/8 para 3/4 na partitura final.

Figura 70: Esboço da partitura da *História do Soldado, Marcha Royal*.

The image shows a handwritten musical score for the piece "História do Soldado, Marcha Royal". The score is written on a system of staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the bassoon. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The piece is in 2/4 time. The score is divided into several measures, with some measures containing the number "5" above the staff. The bassoon part is marked "C. Cl. Sans corde" and "C. Cl.". The word "Frambuesa" is written in the bassoon part. The score is a sketch, with some parts of the notation appearing to be in pencil or light ink.

Fonte: CARR, 2005, p.239.

Figura 71: partitura original do trecho da *Marcha Royal*

26

2

C. gr.
Gr. c.

камышовой палочкой с головкой из капка

pizz.
arco pizz.
arco pizz.

3

Solo
f

3/4 5/8 3/4 2/4

1704

Observa-se aqui que Stravinsky construiu essa melodia já com variedades de periodicidades e, sobre ela, um acompanhamento conflitante, de modo a promover uma polirritmia. No exemplo abaixo, registra-se que a mudança da fórmula de compasso 6/8 no esboço para a fórmula de compasso 3/4 na partitura final não promove mudanças significativas para a interpretação dos instrumentistas. Contudo, tal alteração da fórmula de compasso propõe diretamente ao regente uma alteração do gestual utilizado para o trecho. Independentemente do gestual utilizado – seja em 6/8 ou 3/4 – o regente continua em consonância com a melodia e com a fórmula de compasso escrita, mantendo-se em dissonância com o acompanhamento, obedecendo à polirritmia proposta pelo compositor.

Figura 72: Partitura comparativa: transcrição do esboço e da versão final do trecho da *Marcha Royal*

The image displays two staves of musical notation for a piece from Stravinsky's *Marcha Royal*. The top staff is the sketch, and the bottom staff is the final score. Both staves show a melody in the treble clef and a complex accompaniment in the bass clef. The sketch version has a 6/8 time signature, while the final version has a 3/4 time signature. A blue double-headed arrow points to the change in the bass line between the two versions, indicating the change in the time signature.

Fonte: partituras digitalizadas por este autor a partir do original baixado de IMSLP.

As notas musicais são dispostas e “encaixadas” na métrica⁸⁰; no entanto, a organização dos acentos pode promover variadas percepções sobre uma mesma fórmula de compasso quando há grupos rítmicos diferentes apresentados simultaneamente.

Assim, conclui-se que o entendimento da característica da frase (agrupamento) rítmica deve prevalecer sobre a escolha do gestual vinculado à fórmula de compasso. A regência ocupa-se de marcar os pontos de referência para os instrumentistas para que haja uma sincronização

⁸⁰ NATTIEZ. 1984. p. 302 diz que métrica é um sistema de referência temporal estável.

da performance em detrimento à um gestual vinculado exclusivamente à notação da fórmula de compasso.

4.3 Petrouchka

Petrouchka⁸¹ (1911) é o segundo balé composto para a companhia de dança russa de Serguei Diaguilev (1872-1929) e conta a história de amor e inveja de três bonecos que ganham vida.

Na melodia inicial da flauta, já é possível observar alguns elementos que favorecem a polirritmia com notas que descrevem o canto de um pássaro. Em andamento *vivace*, com métrica em semínima e andamento em 138 (♩ = 138), essa melodia possui algumas características que fornecem imprecisão sobre a regularidade da periodicidade. Com uma figura rítmica marcante () com as notas lá-ré em semicolcheia e colcheia pontuada com acentuações, a melodia altera o posicionamento dessa célula ao longo dos onze compassos, imprimindo deslocamentos da acentuação principal – ponto de apoio. Como é apresentada sobre um acompanhamento com uma textura harmônica obtida pelos trinados nas madeiras, a melodia destaca-se, nesse início da obra, consagrando-se como um elemento formal importante. Nas aparições seguintes, confirma-se como um elemento desestabilizador da regularidade da periodicidade.

⁸¹ Stravinsky escreveu mais *ballets* nessa colaboração com os dançarinos russos, a exemplo de *Pulcinella*, *O beijo da fada*, entre outros.

Figura 73: Partitura do início de *Petrouchka*

КАРТИНА ПЕРВАЯ.
НАРОДНЫЯ ГУЛЯНІЯ НА МАСЛЕНОИ.

FIRST TABLEAU
The Shrovetide Fair.

Vivace. M. M. ♩ = 138.

Flauto I.

3 Clarineti in Sib.
I.
II, III.

4 Corni in Fa.
I.
II.
III.
IV.

4 Celli soli.

Fl. I.

Fl. II.

Cl. I.

Cl. II, III.

Fag. I, II.

Cor. I, II.

Cor. III, IV.

Arpa I.

4 Celli soli.

mp

p

mf cant.

p

Fonte: site IMSLP

Essa melodia inicialmente exposta pela flauta é rerepresentada com alguns ajustes nos primeiros violinos no desenrolar da obra, três compassos antes do nº de ensaio 12.

Figura 74: Partitura de *Petrouchka*, reexposição da melodia inicial

ШАРМАНЩИКЪ НАЧИНАЕТЪ ИГРАТЬ.
The Organ-Grinder Begins to Play.
Meno mosso. $\text{♩} = 100$. 21

Come prima. $\text{♩} = 138$. 12

Fl. Picc. I. II.

Fl. I. II.

Ob. I.

Ob. II. III.

I. II. III.

Cl. basso

Fag. I.

Fag. II.

Fag. III.

Pist. I. II.

Tr. I.

V. I. *meno f*

V. II. *meno f*

Viola *meno f*

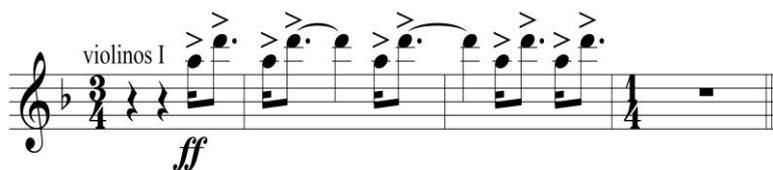
Celli *pizz.*

C. B. *sf*

12

Fonte: site IMSLP

Figura 77: Reaparição da célula principal da melodia nos primeiros violinos.



Fonte: partitura digitalizada por este autor a partir do original baixado de IMSLP.

Transposta segunda maior abaixo (sol-dó) no número de ensaio 14, tal célula promove diferenciação métrica com a ideia melódica do trecho. Essa diferenciação se dá também na questão harmônica.

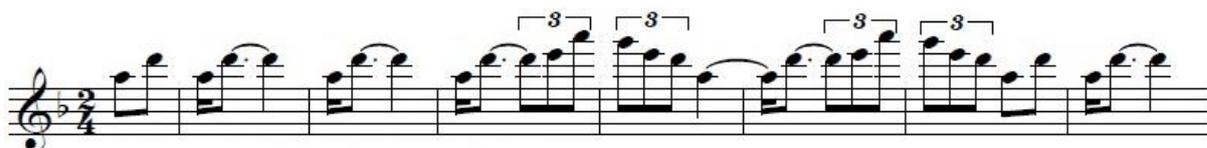
Figura 78: Reaparição da célula principal da melodia nos primeiros violinos.



Fonte: partitura digitalizada por este autor a partir do original baixado de IMSLP.

Joseph Straus⁸² apresentou uma proposta de remetricidade para essa frase inicial de *Petrouchka*, reorganizando a escrita em 2/4, buscando melhor compreensão da organização rítmica em suas fórmulas de compasso, cujos pontos de apoio (*downbeat*) estariam localizados no início de cada compasso (tempo 1). A proposta de reescrita enfatizou seu próprio papel como ferramenta analítica para uma percepção também visual.

Figura 79: Reaparição da célula principal da melodia nos primeiros violinos.



Fonte: próprio autor.

⁸² Imagem da análise de Straus obtida em www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.4/straus_examples.php?id=7 em 10/05/2020.

No nº de ensaio 14 essa célula promove o conflito métrico que resulta na polirritmia. Pelo fato de o compositor ter escolhido escrever fórmulas de compassos diferentes, simultâneas e dissonantes ritmicamente, obtém-se duas métricas, ou seja, duas medidas de unidade de tempo, sendo uma medida para cada grupo de instrumentos. Aqui é possível observar a polimetria.

Métrica A (em 2/4) = valor da unidade $\downarrow = 100$

Métrica B (em 3/4) = valor da unidade $\downarrow = 133$

Figura 80: Polimetria em *Petrouchka*, nº de ensaio 14

Fonte: partitura digitalizada por este autor a partir do original baixado de IMSLP.

Nesse trecho de *Petrouchka*, Meier (2009, p.67) propôs que a regência atentasse para a novidade, ou seja, para a métrica nova que causa a polirritmia, pois todo o grupo traz metricidade regular em 2/4.

Esse autor citou a passagem que circunda o nº de ensaio 14 orientando o regente para que, antecipadamente, nos compassos anteriores à mudança, calculasse a proporção entre a métrica em vigor no compasso 2/4 com andamento $\downarrow = 100$ (*Meno mosso* desde o nº de ensaio 12) em relação à nova métrica com fórmula de compasso 3/4 com andamento indicado por $\downarrow = \downarrow$. Ou seja, se a mínima vale $\downarrow = 50$, a mínima pontuada também valerá $\downarrow = 50$. Na primeira estrutura, em 2/4, com $\downarrow = 50$, a unidade da semínima vale 100 ($\downarrow = 100$);

na segunda, em 3/4, com $\text{♩} = 50$, a unidade vale 133 ($\text{♩} = 133$). A relação da tercina de três para dois tem sua proporção assim calculada:

Figura 81: Reaparição da célula principal da melodia nos primeiros violinos.

The figure illustrates the relationship between a triplet of eighth notes and a pair of eighth notes. At the top, it shows two eighth notes with a brace underneath labeled '3', followed by an equals sign and another two eighth notes with a brace labeled '3'. Below this, two groups of eighth notes are shown: the first is a triplet of three eighth notes, and the second is a pair of eighth notes followed by a triplet of three eighth notes. The main musical staff is in 3/4 time, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note, followed by two eighth notes, and then a quarter note. The second measure contains a triplet of eighth notes, a quarter note, and another triplet of eighth notes. The third measure features a half note with an accent (>) and a dynamic marking of *ff*. The fourth measure consists of a half note with an accent (>) and a dynamic marking of *poco*, followed by a quarter note with an accent (>).

Fonte: site MEIER, 2009, p.67

Figura 82: Reparação da célula principal da melodia nos primeiros violinos.

22

Fl. Picc. I.
Fl. I.
Cl. I. II.
Cl. III.
Cl. basso

13 УЛИЧНАЯ ТАНЦОВЩИЦА ТАНЦУЕТЪ, ОТБИВАЯ ТАКТЪ ТРЕУГОЛЬНИКОМЪ.
The Dancer Dances, Beating Time on the Triangle.

13 14

13 14 ШАРМАНЩИКЪ, ПРОДОЛЖАЯ ОДНОЙ РУКОЙ ВЕРТѢТЬ ШАРМАНКУ, ДРУГОЮ ИГРАЕТЪ НА КОРНЕТѢ - А - ПИСТОНЪ
The Organ-Grinder, Continuing to Turn the Crank with One Hand, Plays the Cornet with the Other.

Fl. I. II.
Ob. I. II.
Ob. III.
Cl. I. II. III.
Cl. basso
Fag. I.
Fag. II.
Tr. I.
Trigl.
V. I.
Viola div.

Figura 83: Destaque da célula principal da melodia em reaparição.

НА ДРУГОМЪ КОНЦЕ СЦЕНЫ ИГРАЕТЪ ЯЩИКЪ СЪ МУЗЫКОЙ,
At the Other End of the Stage a Music Box Plays, Another [Woman]

Fl. Picc. I. *f* *stacc* *3*

Fl. I. II. *pp* *6* *9*

Ob. I. II. *3*

Ob. III. *3*

Cl. I. II. *p*

Cl. III. *p*

Cl. basso *p*

Fag. I. *mf*

Fag. II. *mf*

Tr. 1. *mf*

Campanelli *mf*

Celista 3. 4 mains *pp* *3*

V. I. *pp* *3*

V. II. *ff* *unis. pizz.* *3*

Viola *div.*

Celli *ff* *pizz.* *3*

15

O trecho com dupla fórmula de compasso com 2/4 e 3/4 simultaneamente revela a proposta de escrita de Stravinsky em significar a individualidade de cada linha. A melodia inicial apresentada na flauta é rerepresentada de diversas formas ao longo da obra; contudo, o desenvolvimento não se desvela sobre os padrões de desenvolvimento estabelecidos sobre as alturas. Aqui, o desenvolvimento pauta-se em alterações rítmicas, e essa organização dos elementos rítmicos gera uma nova sonoridade e uma nova percepção.

Ainda que o cálculo matemático final fosse o mesmo, Stravinsky poderia ter escrito o motivo conflitante em tercinas, mas preferiu alterar a fórmula de compasso para 3/4, mantendo as características da frase inicial, sem que houvesse a necessidade de reposicionar os pontos de apoio nos primeiros e segundos violinos. A escrita em tercinas teria uma denotação diferente, pois necessitaria de um entendimento dissonante em relação aos pontos de apoio do compasso 2/4.

O controle temporal envolve um raciocínio matemático comparativo para que as relações rítmicas ou métricas sejam interpretadas com precisão e atendam à intenção do compositor para que aconteça a polirritmia, a polimetricidade ou a polimetria⁸³. Sobre isso, Meier (2009, p.109) mostrou uma análise que contém um cálculo matemático esclarecedor em uma transição em *Petrouschka*, entre os números de ensaio [17], [18] e [19]. Tal cálculo é importante para o entendimento das relações métricas; contudo, no momento da performance, ele não acontece de forma precisa, pois o fluir da música deve absorver tais mudanças de forma natural.

Por meio da investigação analítica, pode-se compreender qual é tipo de polirritmia gerada e, assim, tecer considerações sobre a interpretação, especificamente sobre a regência. Atender a um ritmo e preterir outro seria simplificar o evento; portanto, a regência deve escolher um gestual, mesmo que atenda a apenas a uma fórmula de compasso, considerando as circunstâncias da situação e o mais adequado ao trecho, como exposto:

⁸³ Polimetria faz referência à metro / metria, que simboliza o tamanho da unidade, neste caso a unidade de tempo, a semínima (\downarrow). Difere-se do termo polimetricidade usado por Straus para expressar dupla periodicidade, que, faz referência que um agrupamento de células que constituem um ciclo, um compasso.

Figura 84: Partitura resumida de polimetria em *Petrouchka*

Fonte: partitura digitalizada por este autor a partir do original baixado de IMSLP.

Considerando que as linhas 1, 2 e 3 com flautas e trompete, clarinetes, fagotes e violas, respectivamente, mantêm-se num ritmo simples em 2/4, percebe-se que há uma periodicidade e uma metricidade bem estabelecidas até o nº de ensaio 14. Desse modo, é criado um conflito motivado pelo início da frase em 3/4, que remete à ideia inicial da obra nos oboés e primeiros violinos.

Figura 85: Partitura completa de polimetria em *Petrouchka*

Fonte: partitura digitalizada por este autor a partir do original baixado de IMSLP.

Observa-se, no trecho acima, que as metricidades $2/4$ e $3/4$ são diferentes, mas ocupam o mesmo espaço de tempo de um compasso. Nesse caso, pode-se dizer que há polimetria.

Figura 86: comparação e equivalência métrica – ($2/4 \times 3/4$)

1	2	1	2	1	2	1	2	
1	2	3	1	2	3	1	2	3

Fonte: próprio autor

Um estudo analítico, baseado nas gradações rítmicas apresentadas por György Ligeti, compositor Romeno (1923 – 2006), pode ser aplicado para encontrar uma relação temporal entre os simultâneos ambientes rítmicos dissonantes. Utilizando esse conceito, o trecho de Stravinsky pode ser assim anotado:

Figura 87: sobreposição de subdivisões numa polimetria

A $\frac{2}{4}$ 8

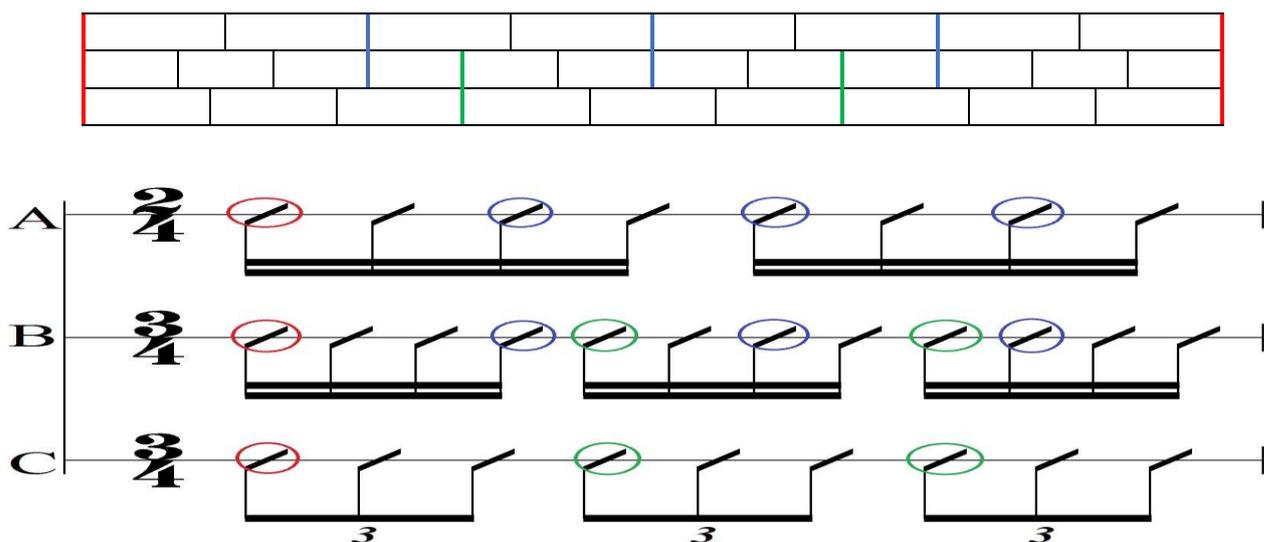
B $\frac{3}{4}$ 12

C $\frac{3}{4}$ 9

Fonte: próprio autor

Nessa complexidade rítmica, podemos encontrar notas coincidentes, como mostra a figura a seguir, numa comparação do ritmo dentro de um compasso:

Figura 88: Pontos de coincidência na sobreposição de ritmos em polimetria



Fonte: próprio autor

Cada linha (ambiente sonoro) obedece a uma metricidade e possui uma subdivisão com valores de duração únicos. Nesse caso, a regência posiciona-se sem ignorar as variedades rítmicas, mas assume um lado da polirritmia, devendo escolher a métrica que proporcione melhor referência a todos. Nesse caso, a opção pela escolha de reger o 3/4 mostra-se adequada por ser essa a métrica conflitante e a novidade em relação ao 2/4 já estabelecido.

#

CONCLUSÃO

A técnica da Regência Orquestral teve que se reinventar no início do séc. XX, uma vez que as composições trouxeram novas propostas de organização, exigindo um novo entendimento do material sonoro após o esgotamento do sistema tonal. Foi exatamente essa a questão que estimulou o desenvolvimento deste trabalho.

Na virada do séc. XIX para o séc. XX, pairava na Europa um ambiente positivista e evolucionista motivado pela questão humanista com a ideia de que o homem moderno devia superar-se. Dentre as diversas tendências estéticas, uma delas contribuiu de forma especial para o nascimento de uma postura analítica e pragmática na atividade da Regência Orquestral. Estamos nos referindo à obra do compositor russo Igor Stravinsky.

A busca por novos caminhos presente em grande parte dos compositores promoveu uma reavaliação das técnicas composicionais anteriores a esse período com a intenção de abrir, a partir de então, novas possibilidades para que as composições alcançassem satisfatória evolução em relação às técnicas e à sonoridade condizente com o espírito do tempo. Esse embate dialético entre o antigo e o novo, também chamado de *Zeitgeist*, configurou o modernismo.

Nossa investigação traçou uma linha de pesquisa com a intenção de atender à ideia de que “toda análise deve começar com a observação do fenômeno da música e terminar com o problema da execução da música” (STRAVINSKY, 1996, p. 27), pois a interpretação integra o processo musical completo da obra.

Ao verificar que a escrita musical passou a não expressar satisfatoriamente a intenção dos compositores, já que as ideias musicais foram se ampliando e a notação tradicional já não era capaz de transmiti-las em sua totalidade, construímos, nesta tese, um texto reflexivo-analítico sobre questões socioculturais, teóricas e práticas da música.

Como suporte para esse entendimento, esta pesquisa foi fundamentada em Griffiths, Weber e Hobsbawn & Ranger, e pudemos identificar elementos da escola russa que influenciaram a prática musical de Stravinsky. Igualmente, notamos que a origem de características presentes em obras de outros compositores de diversas nacionalidades também mostrava aspectos nacionalistas que emergiam de cada nação e cada cultura.

Com o auxílio das reflexões de vários mestres citados como referência, pudemos identificar várias novas ideias composicionais ao longo deste trabalho. Schoenberg apresentou o dodecafonismo, Debussy explorou o colorido sonoro e textural, e Stravinsky destacou-se por apresentar uma outra organização do ritmo. Tal processo composicional do compositor russo revolucionou parâmetros importantes, abrindo possibilidades para o uso de um novo estilo caracterizado por elementos não relacionados às alturas (melódia x harmonia), mas sim pelo ritmo. Essa múltipla direcionalidade das possibilidades marcou o início da era da música moderna na música clássica.

A manipulação das alturas, o dodecafonismo e a música serial configurados a partir dos pilares da música ocidental não eram mais a principal referência dos compositores modernistas. Diante disso, os alemães hesitaram em abandonar o protagonismo estabelecido por séculos de prática musical calcada em relevantes nomes, como Beethoven, Schumann e Mendelssohn.

A autoridade alemã em promover o direcionamento da evolução musical sucumbiu diante da prosperidade dos diversos recursos técnicos e estilísticos das novas composições. Apesar de ser aceito com louvor, o dodecafonismo de Schoenberg não exerceu seu papel de liderança como tendência no direcionamento musical, como acontecera em séculos anteriores, pois era possível observar outras vertentes de igual envergadura oriundas de vários países ao redor do mundo, cujas abordagens ampliaram as possibilidades de desenvolvimento técnico-musical nas composições do séc. XX.

Escritores, pensadores e críticos musicais da cultura alemã enfatizaram que o caminho ditado por Schoenberg era o correto; contudo, tal prenúncio não foi seguido por compositores de outras nacionalidades, cuja evolução técnica guiava-se por características nacionalistas, estabelecendo assim suas próprias tradições, legitimando sua música em sua própria nação e não na tradição germânica. Essa quebra de paradigma se estabeleceu e abriu espaço para que novas composições explorassem novos caminhos.

Tendo a liberdade como regra, ampliaram-se as possibilidades técnicas composicionais e, conseqüentemente, as questões interpretativas. O intérprete ganhou importância na obra musical, configurando-se como participante de sua construção, e não apenas como um repetidor da ideia do compositor.

Ao acompanhar a evolução das técnicas composicionais, deparamo-nos com uma variedade de conceitos que muitas vezes se revelaram confusos. Isso nos forçou a fazer uma

investigação de forma a esclarecer seus termos e usos, o que exigiu a adição de um novo capítulo.

Na revisão realizada sobre as aplicações dos termos utilizados no tratamento do tempo na música, verificamos que muitos desses têm um posicionamento equivocado em relação às suas aplicações. Isso foi verificado com os termos: métrica, ritmo, rítmica, ciclo, periodicidade, metricidade, compasso composto, acentos, pulso, polirritmia, polimetricidade, polimetria, entre outros. Foi utilizada a tese da sara Cohen para corroborar tais constatações.

Junto a isso e nos aproximando das investigações realizadas por musicólogos sobre essa nova organização do ritmo, foi possível detectar que, para o entendimento da nova forma de organização rítmica, foram tomados emprestados termos utilizados nas abordagens aplicadas ao tratamento das alturas, como: motivo-compasso, ambiente sonoro, consonância e dissonância rítmica. A clara compreensão deles contribuiu para o processo analítico em nosso trabalho.

Na sequência, exploramos o entendimento da tradição do gestual da regência a fim de registrar como tal atividade pôde se adaptar às novas formas de organização do ritmo ao longo do séc. XX. Um panorama desse registro, fundamentado em Meier e Scherchen, revelou que o universo da regência não apresenta limitações técnicas quanto ao gestual para interpretar obras com a nova organização rítmica, mas mostrou ser fundamental o entendimento da polirritmia para qualquer regente construir seu posicionamento como intérprete. A observação de regentes ao vivo e em vídeos auxiliou vislumbrar soluções aos problemas de regência nas obras de Stravinsky bem como conversas com maestros sobre prévias práticas pelo método empírico. Assim, o entendimento das novas propostas composicionais foi se tornando, pouco a pouco, mais claro e necessário.

A construção polirrítmica obteve sucesso em Stravinsky porque a nova forma de organização dos elementos rítmicos mostrou que suas melodias traziam, desde a sua construção inicial, agrupamentos rítmicos irregulares capazes de favorecer o conflito necessário para se obter um resultado sonoro polirrítmico no desenrolar da obra musical. Conclui-se que, do mesmo modo que a polifonia foi obtida por meio de mistura de vozes no séc. XV, a polirritmia é resultado da mistura de ambientes rítmicos no séc. XX.

Essa maneira de organizar os ritmos deslocou a importância da fórmula de compasso, promovendo um reposicionamento da regência, já que esta sempre foi orientada prioritariamente orientada por aquela. O intérprete, em geral, viu-se com a necessidade de

ampliar seu olhar sobre o ritmo. Especificamente na regência, foi preciso considerar outras possibilidades de organização técnica e gestual diante de situações polirrítmicas nas quais o regente é inserido na estrutura rítmica, uma vez que seu gestual age como condutor do tempo e como elemento rítmico integrado à polirritmia.

Para reger polirritmias, por exemplo, a escolha mais adequada era a de ler e entender a metricidade⁸⁴. Após verificar pulsos coincidentes, por meio da análise o regente pode indicar apenas um deles para os instrumentos / grupos de instrumentos / naipes por meio de um gestual marcado e agrupador. Sobre isso, Meier (2009, p.66) escreveu⁸⁵:

Os músicos da orquestra obedecem à fórmula de compasso escrita em cada compasso; entretanto, às vezes, os músicos são divididos em dois grupos, cada um com uma fórmula de compasso diferente e cada um exigindo informações de regência separadas do maestro. Teoricamente, cada mão poderia reger um grupo diferente, mas conduzir dois padrões de tempo simultâneos é confuso para os músicos. Eles preferem ficar sem informações até onde os pulsos rítmicos de ambos os grupos coincidirão.

À fórmula de compasso não é mais conferida a propriedade de determinar a acentuação, sendo ela apenas um guia métrico. Logo, as possibilidades gestuais da regência ampliaram-se para poder expressar todas as individualidades rítmicas presentes na polirritmia.

Nesse sentido, o regente não é orientado somente pela fórmula de compasso, pois se vê obrigado a se posicionar consonantemente ou conflitantemente a algum elemento dessa estrutura rítmica, seja a fórmula de compasso, o pulso, outro ambiente sonoro, pontos de apoio ou pausas. Esse papel interpretativo emergentemente protagonista em casos polirrítmicos configurou o regente moderno que atua na estrutura rítmica, moldando o discurso sonoro e esculpindo o tempo musical.

Prosseguimos na exploração do universo stravinskyano sobre o tempo na música e a maneira como o compositor constrói sua engenharia rítmica, constatando que a polirritmia tem

⁸⁴ Entender a notação/grafia da fórmula de compasso.

⁸⁵ Orchestra musicians conform to the time signature of the bar; however, at times, the players are divided into two groups, each with a different time signature for the same bar and each requiring separate beat information from the conductor. Theoretically each hand could lead a different group, but conducting two simultaneous beat patterns is confusing to the musicians. They prefer doing without beat information until major points where the rhythmic pulses of both groups coincide.

origem em diferentes matrizes combinatórias, embora os resultados sonoros se mostrem parecidos.

Dependendo da forma em que é construída, a polirritmia oferece uma problemática rítmica desigual aos intérpretes, sendo eles músicos ou regentes. Aos músicos, cabe a execução sincronizada e individualizada com características acentuais próprias, fator essencial para se construir o conjunto sonoro; contudo, nem sempre o músico tem o entendimento completo da construção polirrítmica. Ao regente, cabe identificar o tipo de matriz usada na polirritmia para que construa sua concepção interpretativa que derivará em seu gesto final. Também foi verificado que o entendimento global da polirritmia e sua explanação a cada instrumentista fornece um embasamento estrutural que auxilia positivamente o resultado sonoro, melhorando e solidificando a interpretação.

Nesta tese também detectamos que a fórmula de compasso reposicionada é apenas uma parte da construção arquitetônica da polirritmia cuja metricidade faz parte do processo, sendo uma sugestão interpretativa do compositor. Essa mesma fórmula de compasso orienta o regente e o posiciona perante a estrutura total da obra. Assim, nossa análise, ao contribuir para o entendimento da polirritmia, registrou que a regência pode questionar a metricidade escrita para atender a algum ritmo dissonante da fórmula de compasso. Ao inserir o regente na organização rítmica e posicioná-lo conscientemente no grupo, isto é, ao integrar o conflito rítmico, ele deve escolher se posicionar junto com a fórmula de compasso ou separado dela.

Observada tal evolução diante das questões interpretativas arroladas a partir do séc. XX, constata-se o relevante crescimento da importância do intérprete nas obras musicais. É notória a diferença do posicionamento do regente atual daquele observado em músicas dos períodos barroco, clássico e romântico. Como exposto, em obras após o modernismo atua sendo parte integrante do grupo e não se posiciona mais à frente dele, mas junto dele, pois participa ativamente das ações interpretativas, influenciando e sendo influenciado pelo som construído ao longo da obra. Integra-se a ela e desenvolve-se com ela. Esse posicionamento caminha numa via de mão dupla, na qual o intérprete interage com a obra do mesmo modo que a construção da obra projeta nele uma expectativa de interação no desenvolvimento da performance. Desse modo, essa investigação pode ser apresentada numa pesquisa futura, visando à continuação desse relevante tema para questões interpretativas na contemporaneidade.

Concluindo, as três obras de Igor Stravinsky escolhidas para esta tese figuram como produções referenciais no campo da linguagem musical do início do séc. XX e, ao mesmo

tempo, fundamentais na construção de uma moderna inteligência no campo da regência. A investigação profunda das obras produzidas nesse período caracterizado pela abundância de propostas rítmicas composicionais talha, em primeira e última instância, intérpretes comprometidos de forma consequente com a linguagem musical.

BIBLIOGRAFIA / REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ALMEIDA, Mauricio Z. Projeções compositivas e estruturas cinemáticas: uma proposta de interpretação rítmica de Olivier Messiaen. Artigo apresentado no XXVII Congresso da ANPPOM 2017. Campinas, SP.

_____. A dialética das temporalidades na performance musical: uma interpretação de *Cantéyodjayá* de Olivier Messiaen. Porto Alegre, 2013. 185 f. Tese (Doutorado em Musica: Práticas Interpretativas). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

ALVES, José Augusto Moreira. Associações entre a manipulação textural de grupos orquestrais e a temporalidade musical como conceito formador de estratégias composicionais na obra *Envelopes* de Frank Zappa. Artigo apresentado no XXVII Congresso da ANPPOM 2017. Campinas, SP.

BERNSTEIN, Leonard. *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard*. Harvard University Press, 1976, p 357.

BERTOLANI, Valentina (review). de CARR, Maurren. Stravinsky's "Histoire du Soldat": A fac-símile of the Sketches. *Fontes Artis Musicae*, vol. 62, nº 2, abril-junho 2015, p. 132-135.

BLACKING, John. *A commonsense view of all music. Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge University Press, 1987.

BOHLMAN, Philip. *Ontologies of Music / Rethinking Music*. Oxford University Press, 2001.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. Tradução de Reginaldo de Carvalho e Barros, Mary Amazonas Leita. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1963.

CAPLIN, Willian. Hugo Riemann's Theory of "Dynamic Shading": a Theory of Musical Meter. 1985.

CAPLIN, Willian. The Rhythms of Tonal Music by Joel Lester. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 41, No. 2 (Summer, 1988), pp. 382-392. University of California Press on behalf of the American Musicological Society. Em <http://www.jstor.org/stable/831441> acessado em 20/12/2019.

CARPINETTI, Miriam. Caleidoscópio rítmico de Olivier Messiaen: visões, desleitura e reconcepções das teorias do tempo. *Musica theórica*. Salvador: TEMA, 201809, p.218-237. 2018

CARR, Maurren (ed.). *Stravinsky's "Histoire du Soldat": A fac-símile of the Sketches*. A-R Editions, Inc. Middleton, Winconsin, 2005.

CHUEKE, Zelia (Org). *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Ed. UFPR, 2013.

CODE, David J. The Synthesis of Rhythms: Form, Ideology and the "Augurs os Spring". *The Journal of Musicology*, vol. 24, nº 1 (Winter 2007), p. 112-166. University of California Press. de <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2007.24.1.112>, acesso: 30/11/2017 14h39min..

- COHEN, Sarah. Polirritmos nos Estudos para piano de György Ligeti (primeiro caderno). Tese (Doutorado em Música) 193p. Rio de Janeiro. CLA, UFRJ. 2007.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: J. M. Dend & Sons. 1987.
- _____. *Analysis Through Composition*. New York: Oxford University Press. 1996.
- COOPER, Grosvenor & MEYER, Leonard. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press. 1963.
- CORRÊA. Antenor Feneira. & BORTZ. Graziela. Stravinsky: o progresso de um método. *Revista Música Hodie*, Vol. 7, N°. 1, 2007, p. 11-25.
- CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: editora Perspectiva. Coleção debates. 1984.
- DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*. Curitiba: DeArtes, 2009.
- ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Artes – Tonal / Atonal. Vol. 3. Rítmica / Métrica (Jean-Jacques Nattiez). Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na música contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.
- GOMES, Hercules Coelho. *Sinfonia dos Salmos de Igor Stravinsky*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas-SP. 2006.
- GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- _____. *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora. 1998
- HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Messiaen*. New Haven. Yale University Press. 2005.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Coleção Pensamento Crítico).
- KOELLREUTTER. Franz Joachin. *Música de Leste a Oeste*. Programa gravado à radio cultura FM de São Paulo. 1985. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/koellreutter/musica-de-leste-a-oeste-1>. Acessado em 13/01/2019.
- KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1999.
- KRAMER, Jonathan D. *Time of music: New meanings, New temporalities, New listening strategies*. New York: Schimer books, 1988.
- KREBS, Harald. Some extensions of the concepts of metrical consonance and dissonance. *Journal of Music Theory*, v.31 (1), 1987, p.99-120.
- JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In: *Poétique: revista de teoria e análise literária*. Tradução de Clara Crabbér Rocha. Coimbra: livraria Almedina, 1979.
- LANGER, Susanne K. *An Introduction to Symbolic Logic*. 3ª ed. New York: Dover, 1967.
- LESTER, Joel. *Analitic approaches to twentieth-century music*. Nova Iorque: W.W.Norton & Company. 1989

- LONDON, Justin. Rhythm in twentieth-century theory. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory (The Cambridge History of Music, pp. 695-725)*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002. doi:10.1017/CHOL9780521623711.024
- MARKS, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000.
- MEIER, Gustav. *The score, the orchestra, and the conductor*. Oxford university press. New York. 2009.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Vol. I: Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944a.
- _____. *Technique de mon langage musical*. Vol. II: Exemple musicaux. Paris: Alphonse Leduc, 1944b.
- _____. *Traité de Rythme, de couleur et d'ornithologie*. (1949-1992) em Sept Tomes. Tome I. Paris: Alphonse Leduc, 1956.
- ONUK, Özlem. Cubism, Stravinsky and Rite of Spring. 2017. Acessado em: 24 jan 2021. disponível em <https://escipub.com/Articles/AJERR/AJERR-2017-10-0401>
- PASLER, Jann. Debussy, Jeux: Playing with Time and Form. *19th-Century Music* 6, no. 1 (1982): 60-75. Acessado em 20 / abril / 2021. doi:10.2307/746232.
- POZZOLI. Guia teórico prático para o ensino do ditado musical (I a IV parte). 2 volumes. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1983 (reedição).
- RIEMANN, H. *System der Musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966
- SCHENKER, Heinrich et al. *Harmony*. Chicago: University of Chicago Press, 1954.
- _____. *Further considerations of the urlinie*. Em *The masterwork in music*, vol.2, ed. William Drabkin, 1-22. Cambridge: Cambridge university press. 1996.
- SCHERCHEN, Hermann. *Handbook of conducting*. Oxford university press. 2002
- SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo Musical*. Editora Via Lettera, São Paulo, 2001.
- SILVA, Felipe Augusto Vieira. Teoria da Dualidade Rítmico-métrica Riemanniana: Normativas do seu pensamento analítico. *Paper* apresentado no 4º. ETAM-USP. 2017. Pags. 385-396. São Paulo-SP.
- SMALLEY, Denis. *Spectromorphology and structuring processes*. In S. Emmerson (ed.) *The Language of Electroacoustic Music*, pp. 61–93. Basingstoke: Macmillan Press. 1986
- STRAUS, Joseph. *Remaking the Past. Musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard. 1990.
- _____. *Introduction to post tonal theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Tradução Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1996.
- TALGAM, Itay. *The Ignorant Maestro: How Great Leaders Inspire Unpredictable Brilliance*. Ed. Portfolio Perquin. 2015

TARUSKIN, Richard. *Nationalism*. Grove Music Online. Oxford Music online. 2001. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo. Acessado em: 15/09/2014.

_____. *Stravinsky and the Russian Traditions*. University of California Press. 1996. Vol.1.

TIBIRIÇÁ, Roberto. O regente sem orquestra: exercícios básicos, intermediários e avançados para a formação do regente. Organização: Arthur Rinaldi, Beatriz De Luca, Daniel Nery, Luciano Vazzole. Orientação (Supervisão): Roberto Tibiriçá. Editora Algor. São Paulo, 2008.

TOORN, Pieter C. Van den. *Stravinsky and the Rite of spring: : the beginnings of a musical language*. Berkeley: University of California Press. 1987.

_____. *Music, Politics, and the Academy*. Berkeley: University of California Press. 1995

WEBER, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da música. Tradução Leopoldo Waizbort. Ed. Universidade de São Paulo. USP. São Paulo. 1995