

Uma Introdução para a Compreensão de Aspectos da Estrutura Métrica Musical

por Wellington Gomes

Quando falamos em aspectos temporais da música, dificilmente deixamos de falar sobre métrica, cujo o significado envolve um controle de medida ou mesura na estrutura musical. Não é tão fácil definir métrica sem que a definição torne-se superficial e não revele uma certa mobilidade inerente à esta; já que a mesma não possui uma função rígida e estática como muitos têm demonstrado em suas abordagens analíticas.

De acordo com uma visão rígida e escolástica a métrica não passa de um fenômeno “invisível”¹ na estrutura de uma obra musical. Em muitos casos, no ensino da teoria elementar ou da educação musical nas escolas², quando se refere ao contexto métrico da música, a orientação dada é fundamentada na relação entre compasso e pulso (de uma forma rígida; pulsos acentuados “forte” e menos acentuados “fraco” ou de forma menos rígida; “apoio” e “ausência de apoio”). De acordo com esta visão, além da confusa relação entre *beat*³ e pulso, a métrica fica

¹ O termo “invisível” aqui representa uma analogia ao ponto no espaço geométrico.

² Neste caso, me refiro à educação da música ocidental. Como um dos exemplos de métodos em educação musical em outras culturas, veja: Gerhar Kubik, “Educação Tradicional e Ensino da Música e Dança em Sociedades Tradicionais Africanas”, In: *Revista de Antropologia*, separata do vol. 12, (São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979).

³ Prefiro usar o termo *beat* ao invés de *marcação* ou *batida*, por achar que este possui uma conotação mais adequada ao nosso discurso analítico.

limitada a uma organização de pulsos, que por sua vez estabelece uma medida em unidades de compasso. Outra característica deste tipo de orientação é a dependência criada entre métrica e ritmo, ou seja, não existe métrica independente de uma padronização rítmica. E finalmente, ainda de acordo com esta visão, a estrutura métrica apoia-se a uma idéia de regularidade; onde podem ocorrer irregularidades sem maiores prejuízos à sua organização.

Em *The Rhythmic Structure of Music*, W. Cooper Grosvenor e Leonard B. Meyer definem que “Meter is the measurement of the number of pulses between more or less regularly recurring accents”.⁴ Uma das conotações que esta definição deixa transparecer é justamente essa idéia de dependência em relação a regularidade. Embora os autores tenham utilizado os termos “mais ou menos” na construção desta definição, talvez numa tentativa menos rígida, a proposta desta obra baseia-se, de fato, na regularidade como um fator preponderante no contexto métrico. Mas o que diríamos de estruturas métricas desenvolvidas a partir de uma organização de pulsos irregulares, onde a regularidade não desempenha nenhum papel significativo no contexto métrico?

A partir do que foi dito nos parágrafos anteriores, pelo menos três problemáticas foram focalizadas: a) A relação entre pulso e métrica; b) A relação entre estrutura rítmica e métrica; e c) A regularidade como um fator preponderante no contexto métrico. Veremos no decorrer da nossa abordagem que, mesmo em estruturas tonais, podemos nos deparar com situações conflitantes com as que acabamos de mencionar. Além disso, a nossa intenção é de esclarecer estas problemáticas na tentativa de compreender *métrica* de forma menos rígida,

⁴ “Métrica é a medida do número de pulsos entre uma recorrência de acentos mais ou menos regular”. W. Cooper Grosvenor e Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960, p.4.

procurando entender alguns aspectos fundamentais em estruturas métricas do século XX.

Allen Winold em “Rhythm in Twentieth-Century Music”⁵, quando refere-se à estrutura métrica, não separa, em sua essência, os termos *beat* e *pulso*. Para ele, ambos os termos resumem-se na mesma coisa, apenas com uma pequena exceção quando refere-se ao pulso básico. A estrutura arquitetônica de uma obra é composta de uma recorrência de curtos estímulos que são percebidos como pontos no tempo. Esta estrutura de pontos, por sua vez, é composta de níveis proporcionais, onde uma unidade básica ou uma espécie de marca metronômica é extraída de um desses níveis; esta é chamada de *beat* (veja o exemplo 1).

Ex. 1

Béla Bartók: *Bagatela V*, comp. 38 - 43

2º nível múltiplo

1º nível múltiplo

beat

1ª subdivisão

De qualquer forma, o termo *beat* entra aí apenas para distinguir o nível, pois assim como toda a estrutura de pontos, esta é considerada como “pulso”. A relação entre pulso e acentuação é demonstrada através de dois grupos básicos:

⁵ Allen Winold, “Rhythm in Twentieth-Century Music”, in *Aspects of Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1975, cap.III, pp.208-269.

dois pulsos (Forte – fraco) ou três pulsos (Forte – fraco – fraco).⁶ Quando há um grupo ou agrupamento de maior dimensão, este pode ser considerado uma combinação desses dois.

Apesar de grande parte das exemplificações, demonstradas por Winold, estarem grafadas apenas através de uma organização rítmica, o mesmo enfatiza que, para este tipo de análise, os critérios para a organização dos respectivos níveis dependem também das mudanças de textura, harmonia, altura, dinâmica e aspectos timbrísticos.

Ainda com relação aos fenômenos *beat* e *pulso*, é interessante observar as conotações ventiladas em *The Time of Music*⁷ de Jonathan Kramer, a partir de uma distinção destes dois termos, por alguns teóricos: *beats* são pontos no tempo, que se aplicam à acentuação da estrutura métrica e se apresentam de forma mais rígida; enquanto *pulsos* têm características rítmicas e são mais flexíveis, susceptíveis a uma variedade de transformações provocadas por aspectos de articulação, intensidade, agógica e outros.

Tanto Cooper e Meyer quanto Winold concentram as suas teorias no princípio básico em que métrica depende da relação entre estruturas de agrupamentos e seus respectivos padrões de acentuação. Contrário a essa teoria, Fred Lerdahl e Ray Jakendoff, em *A Generative Theory of Tonal Music*, pensam que as propriedades básicas das estruturas de agrupamentos e da métrica são fundamentalmente diferentes: “grouping structure consists of *units* organized

⁶ Os termos “forte” e “fraco”, aqui propostos, não representam indicação de intensidade ou qualquer outro tipo de indicação além de pontos de apoios na estrutura métrica. Os pulsos “fortes” são representados pelo sinal gráfico — e os “fracos” pelo sinal ∪.

⁷ Jonathan D. Kramer, *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988, cap.4.

hierachically; metrical structure consists of *beats* organized hierachically”⁸. Segundo os autores, é essencial que não se confunda as propriedades dessas duas dimensões musicais, já que algumas teorias, que tratam do assunto, têm incorrido neste erro. Para eles, a característica fundamental da estrutura de agrupamentos é percebida através de uma inter-relação hierárquica – um motivo como parte do tema – o tema como parte do grupo de temas – e a seção como parte da dimensão total da peça. Enquanto a estrutura métrica é caracterizada por um padrão regular de acentos numa sucessão de *beats* ou marcas metronômicas, também, de forma regular. Neste caso, a hierarquia de acentos métricos é muito mais mecânica e mental que os padrões de acentuação de um agrupamento estrutural, este último, de fato, servindo como delineador da estrutura musical.

Não é incomum encontrar abordagens mais recentes, que falam de métrica, baseadas muito mais numa arquitetura de pulsos medidos, do que numa organização de marcas metronômicas. Em *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*⁹, Joel Lester baseia-se na perspectiva de uma percepção métrica onde fatores rítmicos podem tornar-se fundamentais na compreensão da estrutura métrica. Numa série de *beats*, aspectos de periodicidade ou instabilidade podem ser provocados por mudanças harmônico-melódicas e ou outros fatores que constituem agrupamentos rítmicos, criando assim uma marcação (*beat*) básica numa passagem musical.

Quando nos referimos ao contexto rítmico, neste caso, não estamos de maneira alguma referindo-nos à noção de divisão rítmica, única e simplesmente,

⁸ “Agrupamentos estruturais consistem de *unidades* hierarquicamente organizadas; estrutura métrica consiste de *batidas* hierarquicamente organizadas”. Fred Lerdahl e Ray Jakendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983).

⁹ Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, (New York: Norton, 1989), cap. 2.

mas como um complexo de acentos estruturais que delineiam a estrutura métrica. Esta última, assim como na composição musical em si, os elementos constitutivos estão tão interligados que, uma teoria que isola um fenômeno qualquer, atribuindo a este uma condição de fator absoluto, dificilmente conseguirá chegar ao resultado métrico percebido (veja o exemplo 2).

Ex. 2

a.

The notation for example 2a consists of a single staff with a treble clef. It shows a rhythmic motif of four eighth notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. This motif is repeated three times, with the first two repetitions labeled '2' and '3' above the staff. Below the staff, there are two options for continuation, labeled '1ª opção' and '2ª opção'. Each option shows a horizontal line with a dashed end, and a bracket underneath it. The first option has a curved line under the first two measures, and the second option has a curved line under the last two measures.

b.

The notation for example 2b consists of a single staff with a treble clef. It shows a melodic line with a rhythmic motif of four eighth notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. This motif is repeated four times, with the first three repetitions labeled '2', '3', and '4' above the staff. Below the staff, there are two options for continuation, labeled '1ª opção' and '2ª opção'. Each option shows a horizontal line with a dashed end, and a bracket underneath it. The first option has a curved line under the first two measures, and the second option has a curved line under the last two measures.

c.
J. Brahms: *4ª Sinfonia*, 1º mov., comp. 1 - 4

The notation for example 2c consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It shows a melodic line with a rhythmic motif of four eighth notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. This motif is repeated four times, with the first three repetitions labeled '2', '3', and '4' above the staff. Below the staff, there are two options for continuation, labeled '1ª opção' and '2ª opção'. Each option shows a horizontal line with a dashed end, and a bracket underneath it. The first option has a curved line under the first two measures, and the second option has a curved line under the last two measures.

Como podemos observar no exemplo 2a, apenas um motivo rítmico foi apresentado e repetido sucessivamente. Digamos que se trata de uma passagem em que este tenha que ser repetido por vários compassos. Neste caso, a medida que este se repete, o pulso tende a ficar cada vez mais orgânico e o senso métrico periódico cada vez mais fragilizado, a depender do número de compassos. É claro

que, quanto maior for o número de compassos, mais vulnerável se tornará o senso métrico periódico. Por esta razão, na prática, revela-se uma tendência pela 2ª opção (último nível do ex. 2a). Portanto, é comum que o músico de orquestra baseie-se numa ordem numérica (descriminada acima dos compassos), para não perder a contagem dos compassos durante a execução de uma obra. De acordo com o exemplo 2b, após acrescentarmos um contorno melódico ao motivo rítmico original, observamos ainda uma situação semelhante ao exemplo 2a; a sensação métrico-periódica mantém-se ainda vulnerável, até que surja um evento contrastante a este, que é o caso do exemplo 2c. Finalmente, nesta situação, a passagem sugere uma estrutura harmônico-melódica que começa a dar sentido a um fenômeno métrico-periódico. Portanto, chegamos a conclusão que, se analisássemos esta passagem através da estrutura rítmica pura e simplesmente e ou da sucessão de *beats*, não chegaríamos ao resultado métrico estabelecido nesta obra.

É fundamental salientar que, estruturas como a que acabamos de observar, apesar de possuir uma organização interna que coincide, de certa forma, com a divisão de compasso, estas não dependem da barra de compasso como um fenômeno delineador musical. Grande parte das especulações à respeito de “regularidade” como um fator preponderante nas estruturas métricas deve-se a este equívoco. Se observarmos uma grande parte da música tonal, veremos que as irregularidades, que fazem parte da estrutura interna da obra, afastam qualquer possibilidade métrico-estrutural em relação as barras de compasso. Do contrário, o contexto métrico seria exposto de forma muito mais numérico-divisória, do que arquetônico-proporcional, já que estas linhas divisórias dizem muito mais a respeito da grafia da partitura do que de estruturas musicais em sua essência.

Com respeito a idéia de regularidade, esta tem sido um dos pontos principais nos discursos que envolve a compreensão da métrica. Muitos teóricos estão muito mais preocupados em diferenciar métrica de acento rítmico, do que investigar uma gama hierárquica de acentos ligados a estrutura métrica. Muitos questionam a regularidade como um pré-requisito para a existência métrica. É claro que, a existência deste pré-requisito implicaria na ausência de métrica em muitas composições do século XX, como por exemplo: *A Sagração da Primavera*, “Dança do Sacrifício”, de I. Stravinsky.

Além desta obra, outros tantos casos complexos podem ser mencionados, como por exemplo: *The Unanswered Question* (1908) de Charles Ives (demonstrando uma superposição de estruturas métricas diferentes); *Kreuzspiel* (1951, rev. 1959) de K. Stockhausen (baseada no serialismo integral, demonstrando uma estrutura diversificada pelos gestos serializados); *Threnody* (1961) de K. Penderecki (escrita sob uma indicação básica em segundos, que é o caso de boa parte da música eletrônica); *Black Angels* “seção 7” (1970) de G. Crumb (com uma estrutura de agrupamentos caracterizados por diferentes espécies de acentuação), esta última sem a indicação de compasso, assim como muitas das obras escritas no século XX.

Através de obras desta natureza, é natural que haja uma certa tentativa em compreender procedimentos métricos a partir de algumas questões: a) Se existe uma estrutura métrica, qual a unidade à que devemos nos basear? b) Quais são os mecanismos ou fenômenos de mesura aos quais devemos nos referir para identificar estruturas de grupos ou agrupamentos? c) Se existe uma variedade de padrões em relação aos contextos: melódico, harmônico, rítmico, timbrístico e ainda outros, que atitude devemos tomar em relação ao senso formal do trecho ou

da obra? Não é tão fácil responder estas questões de forma clara e objetiva, já que dependemos de uma série de fatores que envolvem características musicais, culturais e performáticas.

Ao contrário do que muitos pensam, métrica talvez não seja um produto puramente mental. Mesmo em estruturas de caráter mais rígido, o interprete introduz pequenas variações temporais para satisfazer a idéia que ele tem da obra. Sendo assim, é natural que ele reflita a cerca de uma medida proporcional que administre o espaço temporal da obra a ser realizada, até por questões de coerência musical. As relações hierárquicas, cronológicas, de periodicidade e de proporção podem estar inteiramente ligadas à idéia de métrica. Desta forma, cabe-nos refletir se métrica é uma estrutura “invisível”, puramente mental e isolada dos aspectos musicais, ou se, uma medida arquitetônico-proporcional que possa tornar-se flexível a depender da compreensibilidade de quem a interpreta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blom, Jan-Petter e Tellef Kvifte. "On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter," In: *Ethnomusicology*. Michigan: Society for Ethnomusicology, Fall 1986, vol. 30, n° 3, pp. 491-517.
- Grosvenor, W. Cooper e Leonard B. Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- Kramer, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988, cap.4.
- Kubik, Gerhar. "Educação Tradicional e Ensino da Música e Dança em Sociedades Tradicionais Africanas", In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979, separata do vol.12.
- Lerdahl, Fred e Ray Jakendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.
- Lester, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.
- Simms, Bryan R. *Music of Twentieth Century: An Anthology*. New York: Schirmer Books, 1986.
- Winold, Allen. "Rhythm in Twentieth-Century Music", In: *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1975, cap.III, pp.208-269.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**