

Do Agrupamento Rítmico

por Pedro Kröger

Resumo

O estudo de certos elementos musicais nem sempre pode ser efetuado de maneira isolada, haja visto que quase sempre esses elementos fazem parte de um parâmetro mais amplo e não raro relacionam-se com outros parâmetros distintos. Podemos observar isso nas dualidades som e nota, acústica e timbre, tempo musical e ritmo. Notadamente sobre esta última, não é fácil determinar a extensão e limites de cada elemento já que eles, provavelmente mais que outros, relacionam-se profundamente entre si, dependem e fazem-se depender de outros parâmetros e elementos. A relação de tempo musical com o ritmo é bastante ampla e, como se não bastasse, o próprio conceito de ritmo musical é bastante amplo, abrangendo definições próximas à do tempo musical e mais restritas, como a da incidência de eventos no espaço. Mas é fundamental observar o relacionamento do ritmo com os outros parâmetros musicais e como os elementos rítmicos podem ser organizados no discurso musical

O estudo de certos elementos musicais nem sempre pode ser efetuado de maneira isolada, haja visto que quase sempre esses elementos fazem parte de um parâmetro mais amplo e não raro relacionam-se com outros parâmetros distintos. Podemos observar isso nas dualidades som e nota, acústica e timbre, tempo musical e ritmo. Notadamente sobre esta última, não é fácil determinar a extensão e limites de cada elemento já que eles, provavelmente mais que outros, relacionam-se profundamente entre si, dependem e fazem-se depender de outros parâmetros e elementos. A relação de tempo musical com o ritmo é bastante ampla e, como se não bastasse, o próprio conceito de ritmo musical é bastante amplo, abrangendo definições próximas à do tempo musical e mais restritas, como a da incidência de eventos no espaço. Mas é fundamental observar o relacionamento do ritmo com os outros parâmetros musicais e como os elementos rítmicos podem ser organizados no discurso musical.

Um procedimento bastante usual é o de agrupar elementos rítmicos gerando um **grupo** rítmico, ou uma **figura** rítmica. Diversos parâmetros podem influir na maneira pela qual os grupos rítmicos são gerados; a altura, a articulação, a métrica e a textura.

Um grupo rítmico está diretamente ligado ao parâmetro altura sobretudo porque juntos eles formam os motivos usados (principalmente) na música desenvolvimentista. O motivo da *Sinfonia No 5* de Beethoven é um exemplo típico (Figura 1).

Como vemos, podemos mudar os intervalos melódicos do motivo e ainda assim manter o mesmo aspecto rítmico, ou seja o mesmo **grupo rítmico**. O inverso, modificar as relações rítmicas e manter as melódicas também é muito comum, como visto em (c).

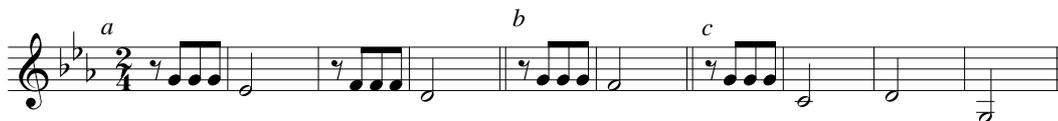


Figura 1: L. V. Beethoven, 5a Sinfonia

Porém esse relacionamento ritmo-altura nem sempre se dá em pé de igualdade na música ocidental tradicional, geralmente em detrimento do primeiro. O exemplo anterior é um caso típico disso, em que o desenvolvimento do parâmetro altura é muito mais acentuado.

Mas a altura pode ainda ajudar a delinear grupos rítmicos em notas de mesma duração. Como visto na Figura 2.



Figura 2: J.S. Bach, Suite para Violoncelo

Nesse exemplo escrevemos as ligaduras apenas para ajudar a destacar as figuras melódicas. A repetição da figura melódica formada pelas três primeiras notas em posições diversas cria uma diversidade rítmica em um trecho com notas de mesma duração. Uma possível interpretação é como visto na Figura 3.



Figura 3: Redução Rítmica

Na parte **a** existe uma preponderância da figura rítmica ♩ ♩ ♩, enquanto na parte seguinte (**b**) da figura ♩ ♩ ♩, seguida de uma sugestão de retardamento.

O grupo rítmico, assim como o motivo melódico, está sujeito à operações de transformação, para variação ou desenvolvimento, como na Figura 4, onde temos uma aumento.

E Messiaen estendeu ainda mais essas operações, com aproximações próprias da do tratamento motivico das alturas (Figura 5).

Na verdade, enquanto as figuras musicais são proporcionais e portanto passíveis de serem descritas matematicamente, operações muito mais complexas (e pouco transparentes) são possíveis. Na Figura 6 temos uma seqüência rítmica a duas vozes onde ambas foram geradas através de uma série de Fibonacci. Só que na voz superior o valor base é uma semicolcheia enquanto na voz inferior é uma colcheia.

Um outro elemento musical que pode contribuir substancialmente para o agrupamento rítmico é a



Figura 4: Operações Básicas



Figura 5: O. Messiaen, Operações Rítmicas

articulação. Uma seqüência de notas com a mesma duração pode ter um conteúdo rítmico diverso, seja com acentos (Figura 7), seja com ligaduras e outros elementos articulatórios (Figura 8).

Stravinsky (Figura 7) utiliza acentos para gerar uma célula rítmica distinta em uma sucessão de notas de mesma duração. Na verdade Bach também o faz em muitas de suas composições, inclusive no exemplo visto na Figura 2. Já Vivaldi (Figura 8) usa três tipos diferentes de articulação sobre notas de duração igual, gerando, além de um efeito textural ímpar, uma seqüência rítmica diversa.

Mas, como seria de se esperar, sendo o ritmo atrelado ao tempo e à pulsação musical, existem diversos procedimentos de agrupamento rítmico primariamente dependente da métrica.

Um bastante comum é o de deslocar uma figura rítmica, gerando uma nova sensação métrica. A Grande Fuga de Beethoven é pródiga em exemplos desse tipo. Na Figura 9 vemos uma instância desse procedimento, onde o compositor desloca o primeiro tema de sua fuga dupla.

Na verdade essa idéia é oriunda de outra mais antiga e com similar propósito: a *hemíola*. Seu uso principal era o de criar a idéia de uma métrica diferente da corrente (Figura 10).

O deslocamento de um grupo pode ter uma intenção de delineamento formal também. No *Pelleas und Mellisande* Schönberg expõe seu tema principal em sua completude apenas quatro vezes, seguindo um padrão estrutural. No número de ensaio 5 e 62 o tema é apresentado com a primeira nota iniciando o tempo, no número 14 sua aparição se dá um tempo depois, enquanto na letra 55 um tempo antes (Figura 11).

Esse relacionamento dos agrupamentos rítmicos com a métrica levou alguns compositores como Milton Babbitt a um novo conceito de operações sobre uma figura rítmica. Um tratamento tipicamente linear como o serialismo do ritmo (Figura 12) tornava-se dependente do compasso, e não apenas de durações isoladas (Figura 13).

O serialismo integral não leva em conta a divisão de compasso, as notas tem duração determinada apenas pela série.

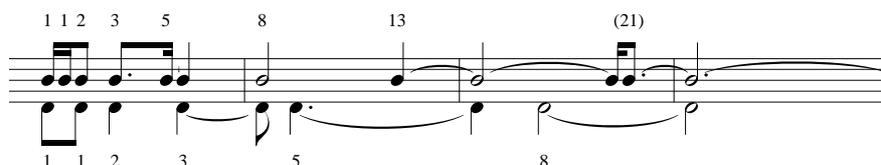


Figura 6: Ritmo obtido através da série de Fibonacci

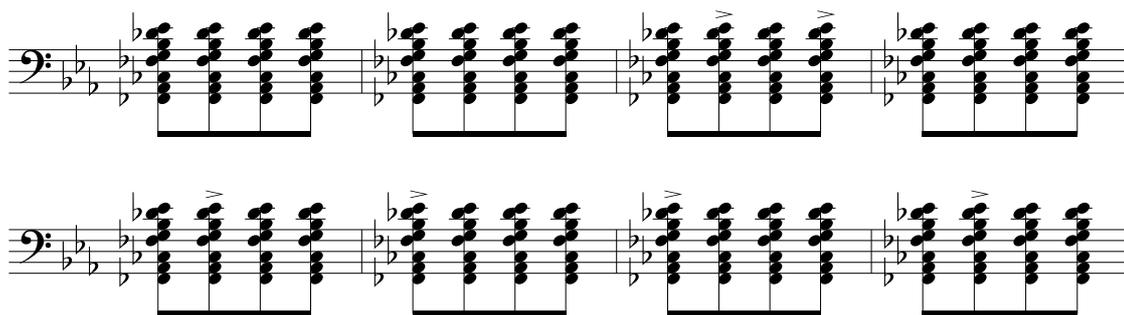


Figura 7: I. Stravinsky, A Sagração da Primavera



Figura 8: A. Vivaldi, Concerto para 4 violinos



Figura 9: L.V. Beethoven, Große Fugue



Figura 10: E. Widmer, Salmo 150

Figure 11 shows four staves of musical notation from Arnold Schönberg's Pelleas und Mellisande. Each staff begins with a measure number in a box: 5, 14, 55, and 62. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplet markings (indicated by a '3' below the notes).

Figura 11: A. Schönberg, Pelleas und Mellisande

Figure 12 shows a single staff of musical notation for Claude Debussy's Série rítmica. The notation consists of a series of rhythmic patterns, with numerical values (1 4, 3 5, 6, 2, 12, 9, 10, 8, 7, 11) placed below the notes to indicate specific rhythmic durations or groupings.

Figura 12: Série rítmica

Figure 13 shows a single staff of musical notation for C. Worinen's Time-Point. The notation features a series of rhythmic patterns, with numerical values (0 3, 2 4 5, 1, 11, 8 9, 7, 6 10) placed below the notes to indicate specific rhythmic durations or groupings.

Figura 13: C. Worinen, Time-Point

O time-point estabelece as relações a partir do compasso, assim, a mesma série é completamente diferente sobre esta ótica.

Outro relacionamento interessante do ritmo e métrica é a *modulação métrica*. Na verdade ela não é necessariamente dependente de figuras rítmicas, mas de pulsos. A mudança nesses pulsos consiste na modulação. Mas um resultando extremamente interessante pode ser obtido através da modulação métrica sobre um mesmo grupo rítmico, como no início do *Konzert, op.24* de Anton Webern (Figura 14).

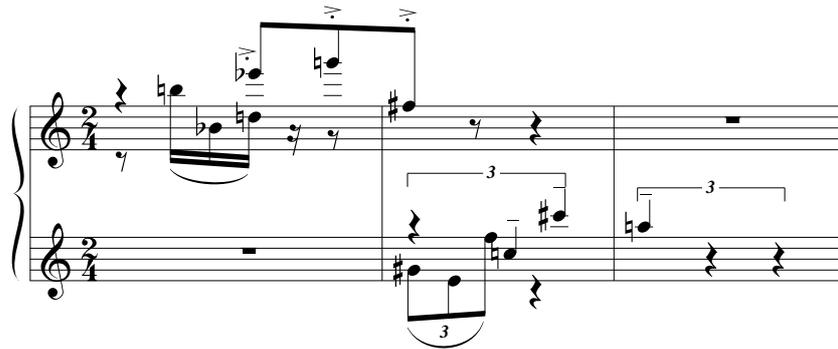


Figura 14: A. Webern, Konzert op.24

Além da altura e articulação procedimentos texturais também podem contribuir para o entendimento rítmico de uma composição.

Jamary oliveira utiliza-se desse tipo de procedimento em *Pseudópodes II*, o qual ele chama de ritmo por densidade; "o padrão rítmico primário é obtido por mudanças na densidade orquestral, isto é, número de instrumentos envolvidos a cada subdivisão do tempo" (Oliveira 1994).

E, finalmente, um exemplo que engloba, além das características texturais, os procedimentos anteriores pode ser visto na Figura 15.

O mais rápido possível

Figura 15: J. Oliveira, Estudo Polirítmico Mixolídio

Note que aqui o autor utiliza-se dos parâmetros altura, articulação, e textura para criar um efeito polirítmico (ou poli-métrico, com queiram alguns) em uma passagem aparentemente amorfa (Figura 16).

Figura 16: Estudo Polirítmico Mixolídio, métricas quaternárias e quinárias

A mão direita esboça um ritmo de caráter quaternário enquanto a mão esquerda mantém a pulsação quinária do compasso. Tanto articulação quanto disposição das notas contribuem para a impressão polirrítmica do excerto (Figura 16).

Como pudemos notar, inúmeros elementos podem contribuir para a organização do material rítmico de uma composição, além das figuras rítmicas em si. Diversos parâmetros podem influir na maneira pela qual os grupos rítmicos são gerados; a altura, a articulação, a métrica e a textura.

Referências

- Beethoven, L. V. 1970. *Complete String Quartets*. New York: Dover Publications.
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books.
- Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff. 1990. *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: MIT Press series.
- London, Justin. 1993. "Loud Rests and Other Strange Metric." *Music Theory On-Line* 0, no. 2.
- Oliveira, Jamary. 1994. Chapter Pseudópodes II of *A Música de Jamary Oliveira: Estudos Analíticos*, edited by Pedro Kröger. Porto Alegre: setor gráfico do CPG-música/UFRGS.
- Renwick, William, J. 1994. "'A Subject of Four Notes': William Crotch's Experiment in Motivic Saturation." *Music Theory On-Line* 0, no. 10.
- Roeder, John. 1997. "Review of Christopher F. Hasty, Meter as rhythm." *Musis Theory Online* 3, no. 1.
- Schönberg, Arnold. 1986. *Pelleas und Mellisande*. New York: Dover Publications.
- Taylor, Stephen A. 1997. "Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's 'Automne a Varsovie'." *Music Theory On-Line* 3, no. 3 (May).
- Willner, Channan. 1996. "More on Handel and the Hemiola: Overlapping Hemiolas." *Music Theory On-Line* 2, no. 3.

Guia para continuar

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