

## **Tempo fixo e tempo livre na *Cartilha rítmica para piano* de Almeida Prado**

*Salomea Gandelman*  
UNIRIO  
e-mail: [salomea@iis.com.br](mailto:salomea@iis.com.br)

*Sara Cohen*  
UFRJ  
e-mail: [saracohen@uol.com.br](mailto:saracohen@uol.com.br)

### **Sumário:**

A *Cartilha Rítmica para piano* de Almeida Prado se propõe a explorar estratégias rítmicas que permeiam muitas das composições escritas a partir das primeiras décadas do século XX. Dentre seus cento e três exercícios, apenas um apresenta as expressões ‘tempo livre’ e ‘tempo fixo ou medido’. A partir de questões suscitadas pelo diálogo entre os dois ‘tempos’ e suas implicações para a realização do exercício, apresentamos, através de considerações a respeito dos conceitos implicados, fundamentos para a sua performance.

**Palavras-Chave:** Almeida Prado, *Cartilha rítmica*, tempo livre, tempo medido, performance

### **Tempo fixo e tempo livre na *Cartilha rítmica para piano* de Almeida Prado**

No século XX, transformações no campo da tonalidade foram acompanhadas por mudanças igualmente relevantes no campo do ritmo, algumas delas abordadas por Almeida Prado em sua *Cartilha rítmica para piano*. Nas palavras de Edino Krieger (Gandelman & Cohen, 2006, p.9-11), o compositor “formula um convite irresistível para um passeio musical através do emaranhado das múltiplas possibilidades de articulação rítmica e métrica da matéria sonora praticadas ao longo do Século XX”. Conceitos tais como modulação métrica, ritmos aditivos e divisivos, polirritmia, politemporalidade, assincronia, entre outros suscitados pela notação musical, são contemplados em pequenas miniaturas impregnadas pela musicalidade do compositor santista.

Dentre os cento e três exercícios distribuídos em quatro volumes, escritos em 1992, 1999, 2003 e 2005, selecionamos o número 32 do Volume II (Campinas, fevereiro de 1992), por suscitar questões já na leitura do título: ‘Diálogo entre um tempo fixo ou medido e um tempo livre (recitativo) a 4 vozes’ (Exemplo 1). Se, por um lado, a palavra diálogo aponta para a disposição do compositor de estabelecer relação entre procedimentos temporais contrastantes, por outro, as texturas, coral e monódica, também contrastantes, reforçam aquela relação. Diante de uma partitura de apenas 14 compassos com tal título, o pianista pode se perguntar: o termo ‘tempo’, a que se refere? A questões qualitativas, quantitativas ou ambas? O que significa tempo medido? E tempo livre? Qual a relação entre eles? Qual o tipo de contraste instaurado entre ambos? Como processar a passagem de um para outro? Como tocar as passagens em ‘tempo livre’? Há critérios para o estabelecimento de seu andamento? Há alguma unidade de referência? ‘Tempo livre’ alude a tempo rubato? A tempo amétrico ou não métrico?

Algumas dessas questões, dentre outras possíveis, podem, talvez, ser respondidas pelo senso comum. Entretanto, a busca de critérios para estabelecer as relações temporais na performance não só da passagem do tempo fixo para o livre, como do próprio segmento em ‘tempo livre’, apontou para a necessidade de detenção nos conceitos envolvidos em cada uma delas. No processo de reflexão, certas relações texturais e ‘externas’ ao texto musical que, em um primeiro momento, não estavam aparentes, revelaram elementos úteis à performance. Levando em conta sua

extensão, reproduzimos a íntegra do exercício para evidenciar os elementos que interrelacionam a textura, as relações temporais e a performance.

Diálogo entre um tempo fixo ou medido  
e um tempo livre (recitativo) a 4 vozes  
*Sab akhul meneh-culkhun: hono denitau faghro dil\**

II.32

Tempo medido (fixo), ♩ = 126

Tempo livre

Tempo medido (fixo), ♩ = 126

Tempo livre

Tempo medido (fixo), ♩ = 126

\* "Tomai e comei disto todos vós: isto é o Meu Corpo" (tradução livre do aramaico).

Campinas, fev/1992

Exercício 32 do volume II da Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado (Gandelman e Cohen, 2006:33, publicação autorizada pelo compositor e pelas autoras).

### Aspectos texturais e temporais – considerações sobre a performance

Uma característica da Cartilha rítmica para piano é apresentar no título de cada um de seus exercícios a estratégia rítmica adotada pelo compositor. Alguns deles exibem também sub-títulos que denotam, através de frases, a natureza religiosa de Almeida Prado. Nesses exercícios, invariavelmente, a textura empregada pelo compositor é a coral. Se levarmos em consideração que,

na história da música, duas grandes organizações texturais - a monofônica e a coral - estabeleceram fortes elos com a prática religiosa, a epígrafe do exercício que estudamos, em aramaico - *Sab akhul meneh-culkhun: hono denitau fachro dil* (em tradução livre ‘Tomai e comi disto todos vós: isto é o meu corpo’) - explica a escolha justamente dessas duas texturas e o conseqüente diálogo entre elas. Ambas são precedidas por indicações temporais - ‘tempo medido’ na primeira, e ‘livre’ na segunda -, cuja alternância viabiliza outro diálogo, sugerido pelo título, entre os dois tempos.

No segmento coral a 4 vozes, a expressão ‘tempo medido’ (fixo) pode ser associada a três fatores: andamento pré-fixado por meio de indicação metronômica ( $\rho = 126$ ), o valor semínima funcionando como unidade de referência temporal, através da qual todos os segmentos em textura coral são operacionalizados, mesmo os compassos 9 e 11 em que a mínima passa a ser a unidade de tempo da nova fórmula de compasso; isocronicidade das durações (prevalência de mínimas com intervenções de algumas semínimas) e densidade textural estável. Se, por um lado, a presença de indicação metronômica sugere que ‘tempo’ diz respeito ao andamento, por outro, a associação com a textura coral empresta ao ‘tempo medido’ um caráter que exige determinada atitude do intérprete no sentido de levar a bom termo o rigor da indicação.

Na primeira apresentação da textura coral, o tempo medido (que não necessita obrigatoriamente ser associado à métrica) está relacionado ao tempo monométrico e monocrônico<sup>1</sup> expresso na fórmula de compasso 4/4. Nos outros dois segmentos de mesma textura, há uma qubra da monometria, com mudança da métrica para 3/2 no final do segundo segmento e início do terceiro (compasso 9), seguida do retorno à métrica inicial nos três últimos compassos (compassos 12-14), variações sutis que têm seus reflexos na performance do exercício. Em ambos, a modulação é operacionalizada pela mínima. Perguntamo-nos porque o compositor teria então iniciado pela fórmula 4/4, já que a prevalência de mínimas e a condução melódico-harmônica são compatíveis com a fórmula 2/2. O próprio compositor, indagado, justifica sua escolha em função do caráter que deseja imprimir ao coral, qual seja, a de um tempo mais movido do que o tradicionalmente aplicado a essa textura. Assim é que, utilizar a mínima no início do exercício como unidade de tempo levaria a uma predisposição psicológica cuja conseqüência poderia ser a morosidade na performance. Parece haver uma intenção do compositor de divergir do caráter dos corais luteranos, e essa divergência é acentuada no terceiro segmento, no qual o emprego mais freqüente das semínimas impõe-lhe um sentido mais movente. A expressão “tempo medido” informa ser ele preciso e rigoroso, sem variações – rubato, acelerando ou ritardando –, condizente com o espírito dos segmentos a que se refere. A passagem do 4/4 para o 3/2 no segundo segmento, e do 3/2 para 4/4 no terceiro, apontam, respectivamente, para a retenção e liberação do andamento, sem, contudo, interferir na percepção da regularidade da pulsação.

Já nos segmentos em ‘tempo livre’, observa-se ocorrência de um maior número de figuras rítmicas, organizadas em grupos - explicitados por barramentos<sup>2</sup> e ligaduras - com número variável de articulações, unidades que se expandem e contraem, como aquelas que utilizamos para conversar. A organização em valores longos e curtos do tempo livre aponta mais para a conexão estreita com os ritmos da fala do que para uma liberdade desregulada de organização.<sup>3</sup> A ausência de notas sustentadas, repetições de uma mesma altura (prevalentes no segundo segmento), a finalização intervalar ascendente no primeiro segmento e descendente no segundo, remetendo aos

---

<sup>1</sup> Expressões utilizadas por Brãiloiu (1973: 306): o autor considera característico dos ritmos e compassos da métrica convencional a monocronia (mono, 1; cronus, tempo) - presença de uma única unidade de tempo - e a monometria (mono, 1; metro, compasso) - presença de uma única unidade de compasso, resultante da soma de unidades de tempo iguais - formando compassos cujo início é, geralmente, acentuado. A monocronia e a monometria podem ser observados nos quatro primeiros compassos do exercício em estudo.

<sup>2</sup> Barramento, segundo Houaiss (2004), é o ato ou efeito de colocar barras.

<sup>3</sup> Sob essa perspectiva, ao discutir a oposição entre ritmo livre e ritmo estrito em canções da cultura Ewe, Agawu (1995:73) sugere que, nesses casos, seria preferível chamar o ritmo livre de ritmo da fala.

sentidos interrogativo e afirmativo das conversações, inserem-se em um contorno melódico de caráter aditivo, no sentido em que o termo é utilizado por Sachs (1953:25).

Associado ao canto monofônico, ‘tempo livre’ remete ao gregoriano e, como indicado no título, ao recitativo - “estilo de colocação de texto que imita e enfatiza as inflexões naturais, o ritmo e a sintaxe da fala” (Greenspan, 1986: 683). Tempo livre e recitativo, estão, pois, intimamente relacionados, cabendo ao solista revelar a eloquência e a expressividade subjacentes ao texto musical. Lembremos que, no final do século XVI, com o estímulo da Camerata Fiorentina, desenvolveu-se o ritmo falado na música, uma artificiosa maneira de cantar falando (o estilo representativo de Monteverdi no qual se canta sem regência). Com exceção das peças claramente em ritmo regular, a liberdade de interpretação era característica da monodia<sup>4</sup> do século XVII. No prefácio de *Le nuove musiche* (1601/2), Caccini afirma ter introduzido um estilo no qual, através de uma estudada ‘negligência’ no canto, poder-se-ia conseguir o efeito imitativo da fala na música, afirmativa semelhante feita por Peri no prefácio da ópera Eurídice, publicada em 1600. O recitativo monódico difere do cantochão monofônico principalmente por sua notação rítmica, seu suporte harmônico, seu desenho melódico mais amplo e pelo tratamento afetivo das palavras (Westrup, 1980: (15) 648).

Nos dois segmentos em ‘tempo livre’, não há indicação de fórmula de compasso e, portanto, o compositor deixa o intérprete livre para decidir se aplicará alguma modulação métrica intencional na passagem entre as texturas, isto é, se imprimirá, na performance, alguma relação entre a semínima no tempo medido e a semínima no tempo livre. Além de ser uma questão de gosto, a escolha do andamento deve respeitar o estilo da peça e as convenções de cada período histórico, que podem ser expressas nas relações entre a fórmula de compasso e as figuras rítmicas. Ora, na ausência da fórmula de compasso, as semicolcheias sugerem que os segmentos monofônicos sejam movidos, mas não necessariamente dependentes de uma proporção previamente estabelecida com a semicolcheia do segmento anterior.

Para expressar o “tempo livre”, o compositor escreve com valores rítmicos tradicionais, claros para a leitura do intérprete, que, a partir do menor valor de referência do segmento (semicolcheia) estabelece, em um primeiro momento, as proporções entre as durações. Ao se familiarizar com os grupos rítmicos, delineados pelo barramento e pelo contorno melódico, ele percebe que velocidades muito lentas da figura mínima de referência levam a uma performance ‘soletrada’ e monótona, enquanto as rápidas perturbam a clareza da elocução dos grupamentos. O intérprete pode descobrir possibilidades de performance do ‘tempo livre’ imprimindo relações temporais mais ‘frouxas’ - a ‘negligência estudada’ de Peri -, entre as figuras longas e curtas de cada grupo e dos grupos entre si. Tal frouxidão pode ser entendida como rubato, se compreendermos o termo como alteração rítmica dos valores por alongamento ou encurtamento de suas durações (Donington, 1980 (16): 292). O intérprete pode ainda, a partir de diversos critérios, re-interpretar os grupamentos sugeridos pelo compositor, promovendo diferenças em relação ao texto escrito, o que é pertinente quando se busca uma elocução expressiva para o recitativo.

Quanto ao pedal, embora não indicado, seu emprego na modalidade sincopada é evidente e indispensável nos segmentos em textura coral. No entanto, o prolongamento do último acorde do primeiro segmento em tempo medido (compasso 4) sugere que o pedal seja sustentado ao longo do primeiro segmento em tempo livre, até a primeira cesura (após o primeiro acorde do segundo segmento em tempo medido, compasso 6), seja pelo emprego do pedal tonal, ou vibrado<sup>5</sup>, ou mesmo por meio da sustentação de suas notas com os dedos. O mesmo se aplica à passagem do segundo segmento em tempo medido para o segundo em tempo livre (compasso 9.3).

---

<sup>4</sup> Monofonia denota a música para uma voz ou parte (por exemplo, cantochão e canto solista sem acompanhamento), enquanto monodia é o termo aplicado para músicas com uma única linha associada ao canto solista acompanhado, especialmente o do período 1600-40 na Itália. (Grove, 1980: 12, 497-498).

<sup>5</sup> Pedal vibrado (Pedal vibrato) ou pedal ondulado (*flutter pedaling*): aplicação rápida e continuada do pedal direito (Banowetz, 1985: 197), buscando evitar o excesso de misturas sonoras.

A presença de uma estrutura métrica palpável contrastando com a ausência de métrica específica encaminhou nossa reflexão para certas terminologias utilizadas por alguns autores. Teriam as designações ‘tempo amétrico’ e ‘tempo não métrico’ o mesmo sentido de ‘tempo livre’?

Segundo Koellreutter (1990:13), ‘tempo amétrico’ “refere-se a uma disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação da ausência da pulsação e metro”, o que não quer dizer que ambos não estejam implícitos na escrita. Fatores como acentos propostos, articulações que contrariam a métrica prevista, mudanças freqüentes de fórmula de compasso ou fórmulas menos usuais (encontradas na própria Cartilha, como 7/8, 23/16, 11/16, 10/4) e modulações métricas, entre outros, geram perturbações causadoras da sensação de apagamento da pulsação e do metro, ou seja, um apagamento que depende de procedimentos composicionais. Ainda segundo o mesmo autor (Koellreutter, 1990:98), “tempo não métrico se refere à ausência do metro; não há tempos fortes e fracos dispostos regular ou irregularmente [...]. Ex: música dos indígenas, canto gregoriano, órgão”.

Kostka (1990: 130-31), como Koellreutter, emprega o termo ‘amétrico’ em relação àquelas músicas que “parecem não exibir organização métrica perceptível”, trazendo como exemplo o III movimento – um dueto contrapontístico entre flauta em sol e voz -, do *Le marteau sans maître* (1954) de Boulez, em que mudanças de fórmula de compasso e organizações quialtélicas se sucedem com rapidez e ininterruptamente; mas dele diverge ao aplicar o mesmo termo ao canto gregoriano e ainda, a composições eletroacústicas e a peças em notação proporcional<sup>6</sup>. Já Smither (1974:618) chama de não métrica a organização em que a unidade de medida não é perceptível.

## Considerações finais

A discussão sobre tempo amétrico e não métrico apontou para problemas terminológicos e conceituais. Kostka e Koellreutter afinam-se no entendimento do campo amétrico, convergente com o de não métrico de Smither. Koellreutter, ao formular o conceito de não métrico, diverge de Smither e reduz a abrangência do conceito de amétrico de Kostka. O ‘tempo livre’ encontra interseções em todos eles e até no campo métrico. Entretanto, os problemas suscitados pela terminologia não interferem nas opções de performance sugeridas neste estudo.

As texturas do exercício de número 32 do segundo volume da Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado encaminham a imaginação do intérprete para a religiosidade da heterofonia da forma coral e da declamação característica do canto gregoriano. A natureza dessas texturas é acompanhada por temporalidades próprias a cada uma delas e a antifonia que se estabelece entre a ‘congregação’, representada pela textura coral, e o ‘solista-celebrante’, simbolizado na monofonia, implica na necessidade de uma tomada de posição do intérprete com relação ao caráter, ao andamento e à velocidade na realização das durações. Do ponto de vista do andamento, não resta liberdade ao intérprete na textura coral, contrastante com as inúmeras possibilidades de escolha de realização dos segmentos em tempo livre, até um certo ponto, também limitadas pelas relações duracionais.

## Referências Bibliográficas

- Agawu, V. Kofi. (1995). *African rhythm: a Northern Ewe perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Banowitz, Joseph. (1985). *The pianist's guide to pedaling*. Bloomington: Indiana University Press.

---

<sup>6</sup> Notação proporcional: aquela em que as durações são determinadas por sua disposição no compasso, este, por sua vez, medido em segundos (Kostka, 1990: 131).

- Brăiloiu, Constantin. (1973). Le rythme aksak. In *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genebra: Minkoff Reprint, 303-330.
- Donington, Robert. (1980). Rubato. Stanley Sadie (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited. 16, 292.
- Gandelman, Salomea e Sara Cohen. (2006). *Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: [s.n.].
- Greespan, Charlotte. (1986). Recitative. Don Michael Randel (ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. London: The Belknap Press of Harvard University Press. 682-683.
- Houaiss, Antonio. (org.) (2004). *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, versão 1.0.7.
- Koellreutter, H. Joachim. (1990). *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento.
- Kostka, Stefan. (1990). *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice Hall.
- Sachs, Curt. (1953). *Rhythm and tempo*. New York: W.W. Norton & Company.
- Smither, Howard. (1974). Rhythm. John Vinton (ed.). *Dictionary of twentieth century music*. London: Thames and Hudson. 618-625.
- Westrup, Jack. (1980). Recitative. Stanley Sadie (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited. 15, 643-648.