

Despertando sonâmbulos: a enigmática figuração rítmica da introdução de *The Sleepwalkers*, clássico da banda progressiva Van der Graaf Generator, sob o viés da classificação rítmica de Simha Arom

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Fernando Luiz Cardoso Pereira

*Grupo de pesquisa “Teorias da Música” - Instituto de Artes da Unesp
fernando.cardoso@unesp.br*

Marcos Fernandes Pupo Nogueira

*Grupo de pesquisa “Teorias da Música” - Instituto de Artes da Unesp
marcos.pupo@unesp.br*

Resumo. O presente estudo visa clarificar a estrutura rítmica da introdução de *Sleepwalkers* (uma peça composta e gravada no ano de 1975 pelo grupo de rock progressivo Van der Graaf Generator) por meio de um conjunto de ferramentas analíticas apresentadas por Simha Arom, desenvolvidas inicialmente para o estudo de rítmicas da África Central. Ao longo do artigo, são discutidos diversos atributos rítmicos que compõem cinco grandes categorias analíticas (marcações, durações, morfologia, metricidade e estrutura), necessárias e suficientes para classificar figurações rítmicas diversas. Também são apresentados conceitos de outros autores, como a métrica aditiva/divisiva e uma variedade de tipos de acentos melódicos, em especial o acento de amplitude intervalar. Quatro possíveis arranjos são apresentados para a porção multiforme da figuração rítmica, das quais duas são mais evidentes à percepção, baseadas em agrupamentos com menor número de valores mínimos, o que torna mais racionalizável a proporcionalidade entre tais agrupamentos.

Palavras-chave. Rock progressivo. Análise rítmica. Categorias rítmicas. Rítmica aditiva. Figuração rítmica.

Title. *Awakening Sleepwalkers: the Introduction’s Enigmatic Rhythmic Figuration of The Sleepwalkers, a classic by the progressive band Van der Graaf Generator, from the perspective of Simha Arom’s rhythmic classification.*

Abstract. This study aims to clarify the rhythmic structure of the to *Sleepwalkers’* introduction (a piece composed and recorded in 1975 by the progressive rock group Van der Graaf Generator) through a set of analytical tools presented by Simha Arom, initially developed for the study of Central African rhythms. Throughout the article, several rhythmic attributes are discussed that make up five major analytical categories (markings, durations, morphology, metricity and structure), necessary and sufficient to classify diverse rhythmic figurations. Concepts from other authors are also presented, such as



additive/divisive meter and a variety of melodic accents, particularly intervallic amplitude accent. Four possible arrangements are presented for the multiform portion of the rhythmic figuration, of which two are more evident to perception, based on groupings with a smaller number of minimum values, which makes the proportionality between such groupings more rationalizable.

Keywords. Progressive rock. Rhythmic analysis. Rhythmic categories. Additive rhythmic. Rhythm figure.

Introdução

Não importa quão poderosamente um estilo musical possa afetar o público contemporâneo ou mesmo ouvintes de várias gerações futuras, as sociedades mudam, e chega um momento em que todo estilo musical perde sua influência na cultura de massa e entra no reino do artefato histórico, para ser cultivado por um público menor e mais especializado de iniciados (MACAN, 1997, p. viii).

A frase de Macan é verdadeira não só para a música ‘cult’ do período da prática comum, mas também para gêneros populares cujo declínio de suas plateias originais reflete sua tênue prevalência, com eventuais remanescentes movidos pela memória afetiva. Um destes gêneros populares é o rock progressivo, movimento que se firmou nos anos 1970, e que é provavelmente o que absorveu uma influência mais abrangente desta dita música culta, ou erudita; e cujo público atual, “mais especializado e de iniciados” segundo Macan, não apenas subsiste de “artefatos históricos”, mas também alimenta uma produção neoprogressiva corrente, ainda que o gênero nunca tenha se extinguido ao longo das décadas.

Os aspectos que operam a longevidade de estilos populares ou eruditos são diversos e distintos entre si. A música popular, em especial, depende pouco do registro da obra ou arranjo musical em partitura, o que para a música erudita é determinante na transmissibilidade do repertório, ainda pesando a relevância autoral para além do escopo de seu impacto apreciativo; por outro lado, o intérprete torna-se o elemento central na música popular do século XX, sendo por vezes mais importante do que a obra musical ou seu autor, fruto de um crescente impacto audiovisual influenciado tanto pela introdução do *long-play* como pela divulgação em massa por meios de comunicação como o rádio e a televisão. Ao longo da segunda metade do século XX, o culto ao intérprete é ainda remodelado pelo advento dos grupos musicais e seu



protagonismo como compositores, criando novas tendências ao promover a miscigenação de estilos como *classic pop*, *blues*, *jazz (be-bop, free, cool)*, *rock (folk, surf, psicodélico)* e finalmente música erudita (desde a antiga até o minimalismo), em um grande experimento que culminou no desenvolvimento do *jazz rock* e do *rock progressivo*, gêneros que ainda compartilham o uso da tecnologia por meio de sintetizadores como o *minimoog*.

O surgimento do *rock progressivo* é comumente associado ao lançamento no ano de 1967 do álbum *Stg. Pepper's Lonely Hearts Club Band* por The Beatles, mas é comum admitir que sua pedra fundamental é estabelecida em 1969, com o álbum *In the Court of the Crimson King* da banda King Crimson, representando o “estilo maduro de *rock progressivo*, que atingiu seu auge artístico e comercial entre 1970 e 1975 na música de bandas como Jethro Tull, Yes, Genesis, ELP, Gentle Giant, Van der Graaf Generator e Curved Air” (MACAN, 1997, p. 11). Hoje, em 2025, a banda que há 61 anos criou este álbum estaria relegada ao ‘reino do artefato histórico’ não fosse um recente anúncio de que a mesma voltou a gravar em estúdio, contando com alguns membros originais ao lado de seu fundador, o compositor e guitarrista Robert Fripp (JAKSZYK, J. 2025). O anúncio gerou um frenesí em redes sociais na Internet, provavelmente pouco associado ao seu público original remanescente, mas sim às novas gerações que continuam descobrindo e sendo movidas pela singularidade não apenas desta banda, mas de diversas outras que conferiram ao *rock progressivo* o status de um gênero clássico na história recente da música.

Na medida em que o chavão ‘clássico’ se refere à consolidação de uma história e de um público que se perpetuam ao longo do tempo, outro chavão, o ‘erudito’, se aplica ao *rock progressivo* como influência constante em produções do gênero até a nossa contemporaneidade, seja pela sua instrumentação ou por características musicais com alto grau de elaboração. A maioria das bandas progressivas se destacaram pelo uso de instrumentos mais convencionais ao erudito que ao *rock*, como flauta doce, flauta transversal, clarinete, oboé, fagote, violino, violoncelo, trompete, saxofone, harpa, cravo, tímpanos e outras percussões orquestrais – além do uso de coro – ao passo que o mais representativo dos instrumentos do *rock*, a guitarra, muitas vezes cede sua posição de prestígio aos teclados, no *progressivo*. Já o uso de técnicas musicais como cânones, inversões, acordes e ritmos complexos, harmonia elaborada e forma musical estendida fizeram com que a música popular ultrapassasse os limites comuns de suas fórmulas



tradicionais, impulsionando a nova produção musical dos anos 1970 para lugares distantes do convencional, proporcionando ao público o fascínio de uma escuta cativante.

Um desses exemplos é a peça *The Sleepwalkers*, da banda Van der Graaf Generator (THE SLEEPWALKERS, 1975), formada por Hugh Banton (tecladista), David Jackson (saxofonista), Guy Evans (baterista) e Peter Hammill (vocalista, teclados e guitarra) – este último também conhecido por sua prolífica carreira individual. *The Sleepwalkers* pertence ao álbum *Godbluff*, o quinto da carreira desta banda, e que neste ano de 2025 comemora seu cinquentenário. O álbum contém quatro faixas longas, *The Undercover Man* (7'32"), *Scorched Earth* (9'44"), *Arrow* (9'48") e *The Sleepwalkers* (10'40"), nesta ordem, e é caracterizado por um clima soturno já comum aos seus álbuns anteriores, especialmente o precedente *Pawn Hearts*, lançado em 1971 e considerado o expoente da banda. Duas das faixas de *Godbluff* – *Scorched Earth* e *The Sleepwalkers* – destacam-se não apenas pelo seu grau de complexidade mas também pelos seus momentos apoteóticos em harmonia com a batida contagiante do rock sessentista. *The Sleepwalkers*, entretanto, é um caso à parte por conta de sua métrica, que logo em sua introdução induz uma sensação de dubiedade, incerteza, como se o ouvinte estivesse caminhando involuntariamente por um caminho escuro, feito um sonâmbulo. Tal efeito nos incutiu o interesse em analisá-lo pelo viés de um conjunto de conceitos e terminologias propostos por Simha Arom para a análise da música étnica da África Central, com base em seus padrões rítmicos.

Categorias rítmicas de Arom

Os estudos analíticos de Simha Arom apresentam uma série de ferramentas aplicáveis à determinação de especificidades da rítmica, e que parecem se adequar à investigação da passagem enigmática do início de *The Sleepwalkers* (detalhada mais adiante), embasada em um pulso contínuo – elemento chave para uma conexão com a teoria de Arom (1991, p. 230), que descreve a regularidade do som objetivo como “sendo precisamente o que dá origem à sensação de incerteza e torna possível uma variedade de interpretações”.

Em sua publicação sobre a polirritmia da África Central, Arom estrutura um elaborado sistema de categorização que toma como elemento essencial a periodicidade em uma dada



organização rítmica em repetição, “composta invariavelmente por um número inteiro de pulsos” que, divididos em duas partes de mesma dimensão, geraria um período de estrutura simétrica. Já a pulsação, enquanto “unidade de referência isócrona”, consistiria em uma “sequência regular de pontos de referência em relação a qual os eventos rítmicos são ordenados” (AROM, Ibid., p. 230). A pulsação poderia ainda se dividir em “valores operacionais mínimos” representados pela “menor duração relevante obtida após divisão”, sendo todos os outros valores múltiplos deste (Ibidem, p. 231).

Arom segue tratando da organização rítmica, ou seja, “da forma como eventos rítmicos são arranjados” por meio de articulação ou divisão em células ou configurações¹. Destas, resulta a figuração rítmica², que “consiste em um ‘ostinato’ que pode ser tanto estrito como variável, e sempre (exceto no caso de figurações compostas de uma única pulsação) contém um número par de pulsos equidistantes” (AROM, Ibid., p. 233). Tais figurações rítmicas poderiam ser caracterizadas por meio de uma combinação “necessária e suficiente” de cinco atributos, cada um pertencente a uma dada categoria, a saber: marcações, durações, morfologia, metricidade e estrutura. A primeira destas, marcações, seria indispensável para a segmentação de figurações rítmicas, por meio de recursos como: (a) acentuação; (b) mudança de timbre; ou (c) alternância de durações (Figura 1). Esta última deve ser considerada especialmente se a figuração rítmica não possui nem acentos nem contraste timbrístico, caso em que a segmentação é determinada com base em diferenças entre padrões rítmicos e como se agrupam seus componentes.

¹ Nos exemplos subsequentes será possível notar a diferença entre célula e configuração, esta última representando uma sutil variação rítmica da célula sem alteração de sua extensão temporal.

² O termo *rhythm figure* (AROM, 1991, p. 233) será traduzido neste texto como ‘figuração rítmica’, em preferência à tradução literal ‘figura rítmica’, que em língua portuguesa está relacionado à duração proporcional das notas musicais. Tal termo, contudo, também será evitado aqui em favor do termo ‘duração’ (com maior correspondência com a teoria musical internacional), para fins de clareza terminológica.



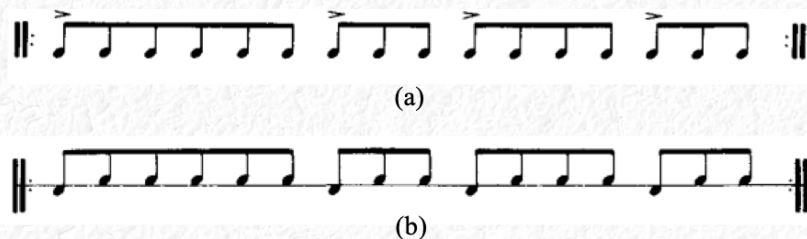
Figura 1 – Recursos de segmentação rítmica para a categoria ‘marcações’ por: (a) acentuação; (b) mudança de timbre; ou (c) alternância de durações.



Fonte: AROM, 1991, pp. 234-236

A categoria ‘durações’ indica se as durações da figuração rítmica são iguais ou desiguais, o que depende da ocorrência ou não de apenas um único tipo de duração, como no caso das colcheias da Figura 2 (AROM, Ibid., p. 238). Ali, apenas os recursos (a) acento e (b) mudança de timbre podem segregar grupos, exatamente por não haver alternância de durações.

Figura 2 – Segmentação rítmica para a categoria ‘durações’: (a) acentuação; (b) mudança de timbre

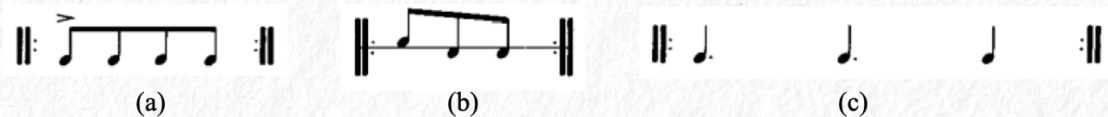


Fonte: AROM, 1991, p. 238

A categoria ‘morfologia’ leva em conta a estrutura de uma figuração rítmica a partir de suas configurações ou células constituintes, apontando três tipos de arranjo interno: unitário, uniforme e multiforme. O arranjo será unitário se ele corresponder à própria célula, não havendo distinção entre célula, figuração rítmica e pulso, isométricos um em relação ao outro. Na figura

3 são representados exemplos de figuração unitária definida por: (a) acentuação; (b) mudança de timbre; ou (c) alternância de durações.

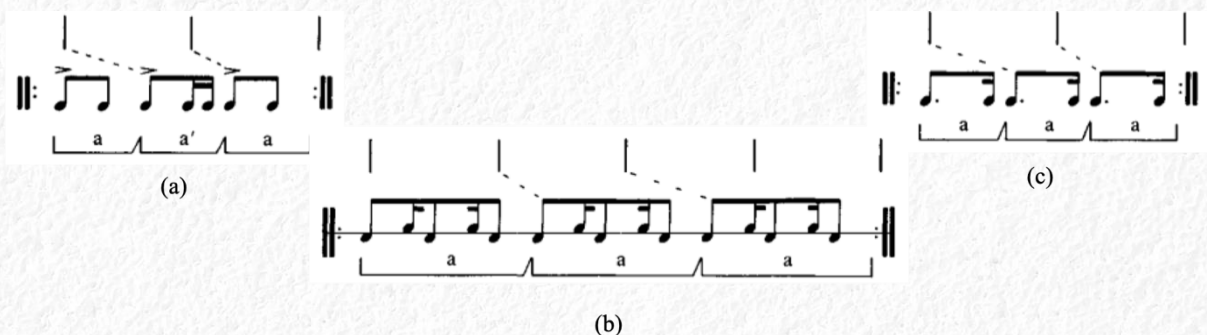
Figura 3 – Exemplos de figuração unitária definida por: (a) acentuação; (b) mudança de timbre; ou (c) alternância de durações.



Fonte: AROM, 1991, p. 239

A figuração uniforme lembra, de uma certa forma, a figuração unitária, visto que um mesmo componente (célula ou configuração) é utilizado (AROM, Ibid., p. 239); contudo, distingue-se da figuração unitária por marcações parcialmente descasadas dos pulsos equidistantes e em número par (condição mencionada anteriormente, representada por linhas verticais acima do padrão rítmico). Isto se deve a um número ímpar de ocorrências (geralmente três) da célula ou configuração ao longo de uma figura rítmica que, por sua vez, se respalda em um período simétrico, divisível pelo menos em duas partes iguais. Na figura 4 a figuração uniforme é exemplificada por meio de: (a) acentuação; (b) mudança de timbre; ou (c) alternância de durações.

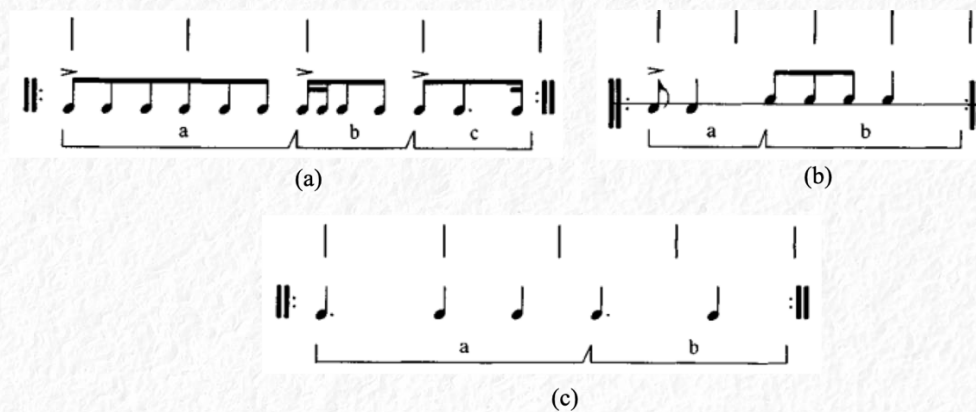
Figura 4 – Exemplos de figuração uniforme definida por: (a) acentuação; (b) mudança de timbre; ou (c) alternância de durações.



Fonte: AROM, 1991, pp. 239-240

A figuração multiforme, que encerra a categoria ‘morfologia’, faz uso de células distintas e de suas configurações, ainda que sobre a égide de um período simétrico. Por sua natureza, esta figuração não se fundamenta em relações de sincronia ou defasagem com o pulso. Exemplos de figuração multiforme por (a) acentuação, (b) mudança de timbre ou (c) alternância de durações são mostrados na figura 5.

Figura 5 – Exemplos de figuração multiforme definida por: (a) acentuação; (b) mudança de timbre; ou (c) alternância de durações.



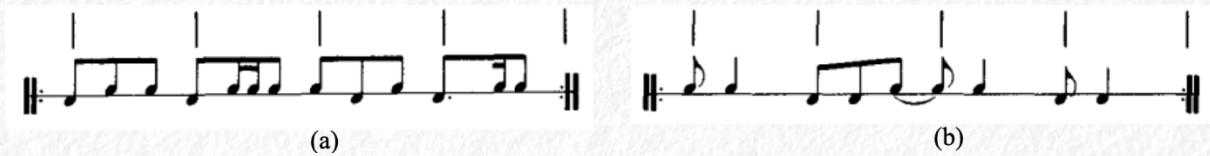
Fonte: AROM, 1991, pp. 240-241

Arom define sua quarta categoria, metricidade, como uma relação entre figuração rítmica e pulsação estabelecida por cometricidade ou contrametricidade³ de forma regular ou irregular, ou ainda como uma espécie mista. Segundo Arom (Ibid., pp. 241-242), “uma figura tem organização ‘cométrica’ quando os acentos, as mudanças de timbre ou (falhando estes) os ataques tendem a coincidir com as pulsações”, e será “regular se todos os acentos, ou mais da metade das mudanças de timbre ou ataques caírem na pulsação, nenhum som em contratempo prolongando-se sobre o próximo pulso” (Figura 6a). Mas será irregular “se qualquer som for acentuado no contratempo, e/ou menos da metade dos sons em contratempos se prolonguem sobre o próximo pulso” (Figura 6b).

³ Os termos ‘cométrico’ e ‘contramétrico’ foram utilizados anteriormente por Kolinsky (1973, p. 497).



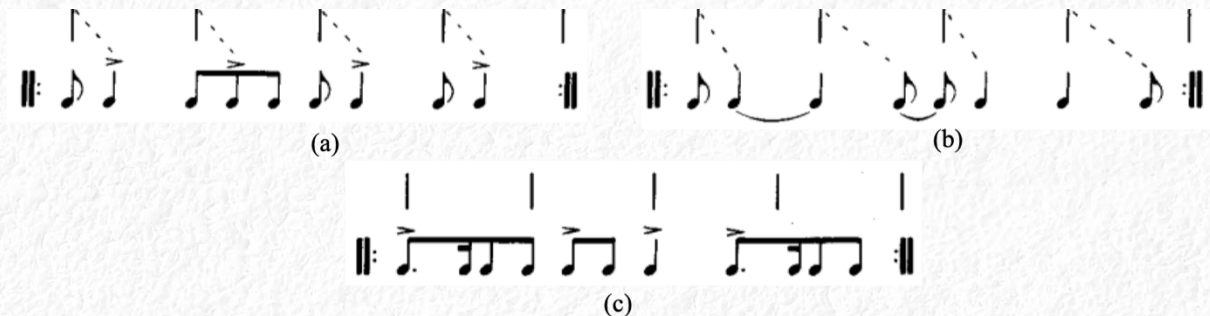
Figura 6 – Exemplos de cometricidade regular (a) ou irregular (b).



Fonte: AROM, 1991, pp. 241-242

Ainda segundo Arom (Ibid., pp. 242-243) “a relação da figuração rítmica em relação à pulsação será contramétrica quando acentos, mudanças de timbre, ou (falhando estes) ataques ocorrerem predominantemente no contratempo”, sendo regular “quando a posição das marcações em relação à pulsação for sempre a mesma” (Figura 7a). De outro modo, a contrametricidade será irregular quando as marcações não ocorrerem sempre na mesma posição em relação ao pulso. (Figura 7b). Já a metricidade mista ocorre quando elementos cométricos e contramétricos estão presentes em igual número na figuração rítmica (Figura 7c).

Figura 7 – Exemplos de contrametricidade regular (a), irregular (b) e metricidade mista (c).



Fonte: AROM, 1991, pp. 242-243

A última categoria elencada por Arom (Ibid., p. 243) é a estrutura, segundo a qual “uma figuração rítmica pode ser simétrica, assimétrica, ou (mais raramente) o que poderíamos chamar de indivisível”, sendo que “estruturas assimétricas ainda podem ser regulares ou irregulares”. Uma figura será simétrica se for divisível em duas partes iguais com respeito à posição de ao menos dois eventos (acentos, mudança de timbre ou ataques) não contíguos (Figura 8).

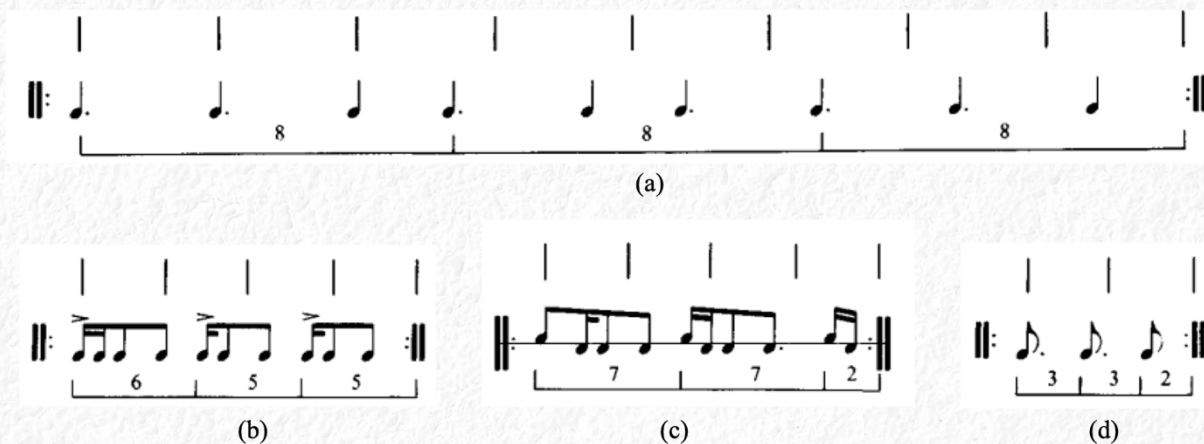
Figura 8 – Exemplos de estrutura simétrica definida por: (a) acentuação; (b) mudança de timbre; ou (c) alternância de durações.



Fonte: AROM, 1991, p. 244.

Estruturas assimétricas, não podendo ser divididas em duas partes iguais, podem ainda se organizar de forma regular, quando a posição das marcações é tal que um ciclo pode ser dividido em qualquer número de partes iguais diferentes de dois e de seus múltiplos (Figura 9), ou irregular, quando a figuração contém duas ou mais configurações que não podem ser segmentadas em partes iguais (AROM, *Ibid.*, pp. 245-246).

Figura 9 – Exemplos de estrutura assimétrica do tipo regular (a) ou irregular definida por: (b) acentuação; (c) mudança de timbre; ou (d) alternância de durações.



Fonte: AROM, 1991, pp. 245-246.

Um caso especial dentro desta categoria é a imparidade rítmica, forma particular de assimetria frequentemente encontrada na África Central, em especial. De acordo com Arom (*Ibid.*, pp. 246-247), ocorre quando as figurações contidas em um período são arranjadas de tal

forma que “a segmentação mais próxima da metade vai invariavelmente gerar duas partes, cada uma composta de um número ímpar de valores mínimos” seguindo uma regra que pode ser expressa como ‘metade – 1 / metade + 1’” (Figura 10). A imparidade rítmica também é comum no Brasil, na forma de um “padrão contramétrico de oito pulsos elementares presente na música brasileira (em diversos choros do fim do século XIX e início do século XX e, também, em gravações de sambas no estilo antigo)” com imparidade rítmica 3+5 (SÈVE, 2024, p. 21).

Figura 10 – Exemplos de imparidade rítmica dos tipos: (a) 5/7 e (b) 9/7



Fonte: AROM, 1991, p. 247.

Como último exemplo desta categoria, Arom (1991, p. 248) atribui uma estrutura como sendo indivisível se (a) “a figuração contém um único acento, ou um único som que difere de todos os outros pela sua tonalidade” e (b) “contém apenas uma duração; o caso é bastante raro, mas pode ocorrer em um contexto polirrítmico” (Figura 11).

Figura 11 – Exemplos de estrutura indivisível por: (a) acento único e (b) contém apenas uma duração.



Fonte: AROM, 1991, p. 248.

Arom (Ibidem, p. 248-249) contabiliza então um total de dezessete atributos observados ao longo de cinco categorias que, selecionados um por cada categoria, podem definir uma figuração rítmica, como descrito a seguir, relativamente à figuração executada ao tambor denominado ‘o marido’ pelo povo Banda-Linda (Figura 12).



- Marcações: acentos;
- Durações: desiguais;
- Morfologia: multiforme;
- Metricidade: contramétrico, irregular;
- Estrutura: simétrica.

Figura 12 – Figuração métrica executada ao tambor ‘o marido’ do povo Banda-Linda



Fonte: AROM, 1991, p. 248.

Análise da introdução de *The Sleepwalkers*

A análise apresentada a seguir para as seções iniciais de *The Sleepwalkers* tem como objetivo elucidar a razão pela qual a métrica de sua introdução é tão enigmática, e para tal será utilizada a técnica analítica de Arom, mais voltada para a questão rítmica, em paralelo a teorias que dão conta de aspectos melódicos, como descrito a seguir.

Em sua primeira porção instrumental, uma melodia entoada por sax e órgão se repete em um total de quatro ocorrências, com cerca de quatro segundos cada. Sua escuta sugere uma pulsação de notas curtas em saltos de quartas e quintas justas, seguidas de um pequeno grupo de notas em grau conjunto que subdividem o pulso, delimitando um período com extensão de dezoito pulsos. Algumas destas notas destacam-se ou enquanto mais agudas ou por ocorrerem junto a tempos fortes de uma percussão conjugada à linha grave do contrabaixo, com notas longas em relação de grau conjunto (Ré, Dó, Si $\equiv$, Dó). Apesar da aparente segmentação em duas partes de igual dimensão, a métrica desta passagem musical de dezoito tempos não é intuitiva, sendo mais evidente um esquema ternário composto para sua primeira parte, enquanto que a segunda parte permanece nebulosa. A divisão do período em duas partes é estimulada pela ocorrência das notas longas Ré e Si $\equiv$ na linha grave, a cada nove tempos; já a constatação de uma fórmula de compasso 9/8 se deve aos acentos da primeira porção da melodia, que ocorrem por três vezes e a cada três pulsos, conjugadas às notas Ré e Dó da linha grave. Já na



segunda porção da melodia, apenas o primeiro acento parece ocorrer em tempo forte, visto que o desenho melódico favorece, inicialmente, duas possibilidades de agrupamento, a saber: (a) um padrão 4:3:2, definido por notas agudas (em azul) seguidas de uma divisão rítmica (iniciada na nota verde); e (b) um padrão 3:4:2, sugerido por uma figuração com saltos de quinta duplicados (iniciada em verde) e seguida novamente pela divisão rítmica já mencionada. Tanto uma quanto a outra possibilidade são reforçadas pela nota Dó na linha grave, deslocada uma colcheia em relação a uma divisão ternária composta do compasso, mas em conjunção ao grupo em divisão rítmica (Figura 13).

Figura 13 – *The Sleepwalkers*, introdução em redução para piano. Período com dois compassos em 9/8 e possibilidades de agrupamento interno.



Fonte: o próprio autor

Há de se pensar ainda em uma terceira possibilidade (Figura 14), onde os dois grupos que se iniciam em nota verde sugerem uma métrica ternária simples, visto a possibilidade de segregação frente aos três grupos de harpejos descendentes que se adequariam a uma métrica binária composta.

Figura 14 – *The Sleepwalkers*, introdução em redução para piano. Período com dois compassos em 6/8 mais um compasso em 3/4 e possibilidades de agrupamento interno.



Fonte: o próprio autor

Estas três possíveis formas do trecho geram uma sensação vertiginosa devida à dubiedade métrica, criando expectativa e conduzindo o ouvinte ao labirinto de seções que decorre a partir daí. Cada uma destas possibilidades nos permite aplicar não só a técnica analítica de Arom mas também discutir outros conceitos da área, como o dual ‘aditivo / divisivo’ aplicável na determinação de métricas. Segundo Kvifte (2007, p. 67), os termos vêm sendo usados desde a segunda metade do século XX como um par conceitual, sendo que a métrica aditiva estaria relacionada com compassos compostos, como 9/8, ou mistos, como 5/8 e 7/8, resultantes de combinações de unidades menores e ‘multiformes’ (utilizando aqui a terminologia de Arom) como 2/8 e 3/8, tal que $9/8 = 2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8$ (com os fatores em qualquer ordem que seja), por exemplo; enquanto que a métrica divisiva seria própria de compassos simples como 2/4, 3/4 ou 4/4. Outro conceito importante é o de acento fenomenal, definido por Lerdahl e Jackendoff (1985, p.17) como “qualquer evento na superfície musical que dê ênfase a um momento do fluxo musical”, no que se incluíam “saltos para notas relativamente altas ou baixas”. Huron e Royal resumem as diversas teorias a respeito publicadas até próximo à virada para o século XXI:

Em resumo, podemos distinguir pelo menos sete concepções diferentes de acento melódico que estão implícitas ou explícitas na literatura de teoria musical: (1) acento agudo, (2) acento grave, (3) acento de extremo de registro, (4) acento de amplitude intervalar, (5) acento intervalar ascendente, (6) acento intervalar descendente e (7) acento-pivô de contorno. (HURON, ROYAL, 1996, p. 491)

Dentre estas, vale a pena destacar a de acento de amplitude intervalar, cuja intensidade seria (Ibidem, p. 490) “proporcional à magnitude do movimento intervalar, independe da direção do movimento”. Ressaltaremos este aspecto na análise a seguir.

Do ponto de vista da organização rítmica, poderíamos categorizar as figurações rítmicas propostas para o início de *The Sleepwalkers* de acordo com a classificação de Arom. Na representação da Figura 15, as linhas rítmicas superior e inferior referem-se às linhas melódica e do baixo, respectivamente, evidenciando marcações estimuladas por acentos da linha do baixo sobre os dezoito valores mínimos da figuração completa, agrupados em células de 6, 3, 7 e 2 valores mínimos, das quais apenas a última célula tem durações desiguais. Tal organização sugere uma estrutura simétrica de $9 (= 6+3) / 9 (= 7+2)$, em cometricidade irregular



(devido à pausa no primeiro tempo da melodia) e morfologia multiforme por acentuação (levando em conta os acentos do baixo), reforçada por alternância de durações na quarta célula.

Figura 15 – Figuração métrica para a introdução de *The Sleepwalkers*, com base em atributos de Arom.



Fonte: o próprio autor.

Após a introdução instrumental, inicia-se a primeira estrofe, organizada em quatro versetos (1A, 1B, 1C e 1D) de acordo com o padrão de rimas (Esquema 1). A estrofe retrata ‘sonâmbulos’ como em um exército implacável de dançarinos noturnos avançando na escuridão, sem saber quando irão despertar:

Esquema 1 – *The Sleepwalkers*, estrofe 1A-1D, texto⁴

<i>At night, this mindless army, ranks unbroken by dissent,</i>	1A
<i>is moved into action and their pace does not relent.</i>	
<i>In step, with great precision, these dancers of the night</i>	1B
<i>advance against the darkness - how implacable their might!</i>	
<i>Eyes undulled by moon, their arms and legs akimbo,</i>	1C
<i>they walk and live, hoping soon to surface from this limbo.</i>	
<i>Their minds, anticipating the dawn of the day,</i>	1D
<i>shall never know what's waiting mere insight away – too far, too soon.</i>	

Fonte: <https://songmeanings.com/songs/view/3530822107858636890/>

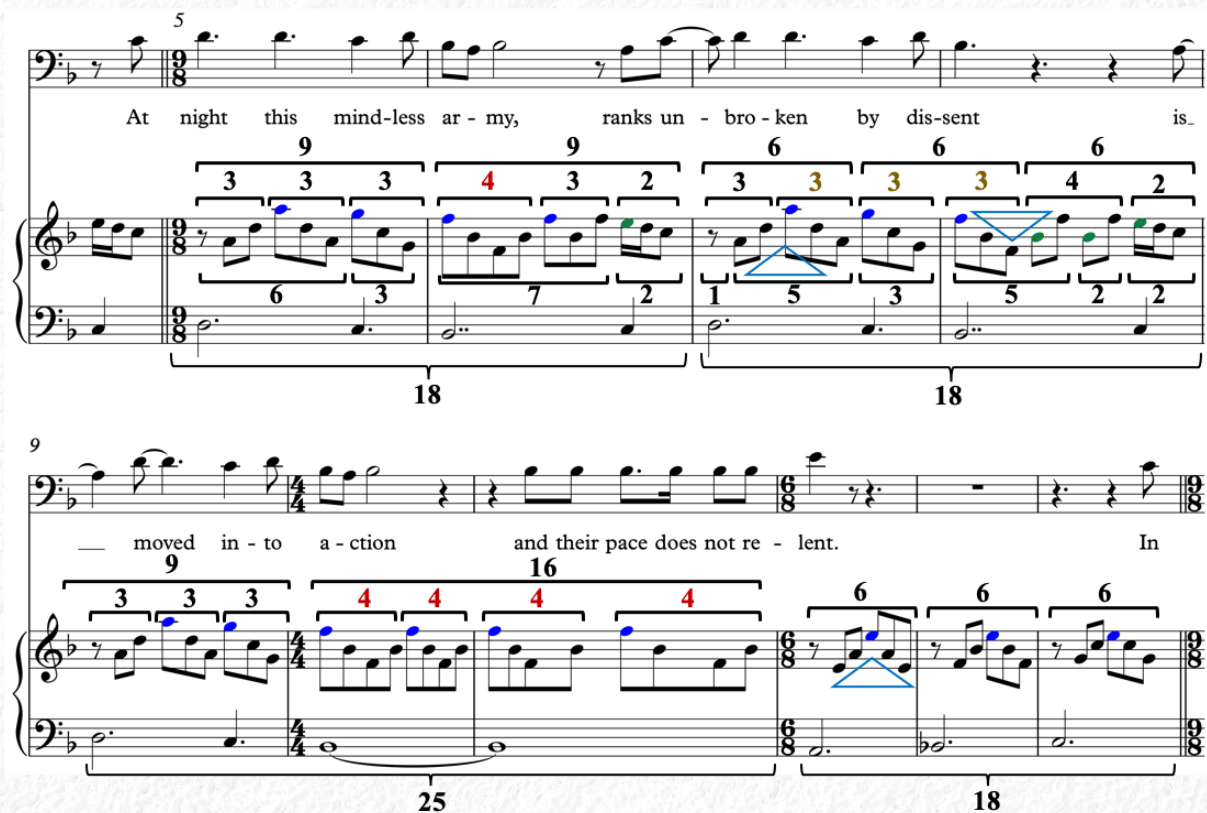
Uma análise restrita à seção 1A arranjada (Figura 16) nos permite discutir outras possibilidades de figuração métrica para a introdução de *The Sleepwalkers*. Nesta passagem, a prosódia dos três primeiros segmentos do verseto 1A (“*At night, this mindless army, / ranks*

⁴ “À noite, esse exército irracional, com fileiras intactas pela dissidência, é posto em ação e seu ritmo não diminui. / Em passo firme, com grande precisão, esses dançarinos da noite avançam contra a escuridão – quão implacável é seu poder! / Com os olhos ofuscados pela lua, braços e pernas na cintura, eles caminham e vivem, na esperança de emergir em breve deste limbo. / Suas mentes, antecipando o amanhecer do dia, jamais saberão o que os aguarda a uma mera intuição – longe demais, cedo demais.” (tradução nossa).



unbroken by dissent, / is moved into action”) domina a porção mais uniforme da figuração rítmico-melódica (proporção 3:3:3, como em cc. 5, 7, 9), enquanto que o quarto segmento do mesmo verso (“*and their pace does not relent*”), apoia-se em um *ostinato* de dezesseis valores mínimos (cc. 10,11) sobre a mesma célula que inicia o compasso 6 (com o número de valores mínimos em vermelho). O verseto se encerra sobre a célula de seis valores mínimos que inicia a figuração rítmica, que se repete até completar dezoito valores mínimos, período no qual se estabelece a forte sensação de métrica binária composta (cc. 12-14). Em sua totalidade, a seção 1A, com períodos de 18 e de 25 valores mínimos, poderia se organizar em uma macroestrutura assimétrica de proporção 36 (= 18+18) / 43 (= 25+18).

Figura 16 – *The Sleepwalkers*, arranjo da estrofe 1A, em redução para voz e piano (cc. 5-14)



The musical score for 'The Sleepwalkers' (arranged for voice and piano) shows two systems of music. The first system (measures 5-8) features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has rhythmic annotations: a 3:3:3 pattern in measures 5-7, and a 4:3:2 pattern in measure 8. The second system (measures 9-14) continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part has rhythmic annotations: a 3:3:3 pattern in measure 9, a 4:4:4 pattern in measures 10-11, and a 6:6:6 pattern in measures 12-14. The score is written in 9/8 time and includes lyrics in English.

Fonte: o próprio autor.

A análise desta seção revela contrastes rítmicos em diversos níveis, e inclusive simultâneos. A segunda porção da figuração rítmica inicial não é apenas multiforme, mas também multifacetada, podendo se configurar em pelo menos quatro variantes: ‘a’ (4:3:2); ‘b’



(3:4:2); ‘c’ (5:2:2); e ‘d’ (7:2). A variante ‘a’ (4:3:2) se estabelece por meio de acentos de amplitude intervalar por salto ascendente (c. 6, em azul), enquanto que a variante ‘b’ (3:4:2) é estimulada por coesão e segregação entre células de três valores mínimos (números marrons em cc. 7 e 8) contra as de dois valores mínimos (notas verdes em c. 8). Já a variante ‘c’ (5:2:2) é motivada por seu desenho melódico de cinco notas em forma de ‘V’ ou pirâmide invertida, em uma reconstituição da pirâmide regular projetada no início da figuração (triângulos azuis em cc. 7 e 8), enquanto a variante ‘d’ (7:2) corresponde ao redimensionamento das três primeiras proporcionalidades em uma única proporção, cuja percepção, contudo, é mais custosa do que a dos casos anteriores⁵.

Na Tabela 1 a seguir, estas quatro variantes são analisadas segundo as categorias rítmicas de Arom. Em sua forma completa, todas as variantes em questão possuem durações desiguais, devido às semicolcheias no final da estrutura; já quanto à morfologia, todas são multiformes, pelas variações observadas na segunda porção da melodia. No quesito metricidade e estrutura, todas são mistas e simétricas, respectivamente, visto que as duas porções da figuração rítmica são acentuadas em seus inícios, sendo ainda de mesma extensão. As variantes só se diferenciam de fato em relação às marcações internas (*i.e.* desconsiderando a marcação que inicia tal porção, e que seria da mesma natureza para todas as variantes) da segunda porção melódica, como especificado na tabela.

Tabela 1 – categorias de Arom para variantes ‘a’, ‘b’, ‘c’ e ‘d’ da figuração rítmica inicial de *Sleepwalkers*

categorias de Arom	variante ‘a’ (3:3:3):(4:3:2)	variante ‘b’ (3:3:3):(3:4:2)	variante ‘c’ (3:3:3):(5:2:2)	variante ‘d’ (3:3:3):(7:2)
proporção na 2ª porção da melodia	4:3:2	3:4:2	5:2:2	7:2
marcações internas	acento; alternação de durações	repetição de salto; alternação de durações	melodia em ‘V’; alternação de durações	apenas alternância de durações
durações	desiguais	desiguais	desiguais	desiguais
morfologia	multiforme	multiforme	multiforme	multiforme
metricidade	mista	mista	mista	mista
estrutura	simétrica	simétrica	simétrica	simétrica

⁵ Proporção e proporcionalidade se referem a relação entre dois ou entre três entes, respectivamente. A proporcionalidade é uma espécie de ‘proporção de proporções’, contendo em si mesma três proporções, e é redimensionável pela soma de dois de seus três entes, a exemplo da proporcionalidade 4:3:2, que pode se redimensionar em proporções 7:2, 6:3 e 5:4.



Fonte: o próprio autor.

Seria difícil apontar qual destas variantes corresponderia de fato à porção multiforme da figuração rítmica em questão, ainda que esta tivesse sido composta com base em uma das variantes propostas. A célula de quatro valores mínimos que ecoa no *ostinato* do terceiro período da seção 1A (cc. 10,11) reforça a ideia de uma variante ‘a’ mais evidente, porém a variante ‘b’ é beneficiada por forças de coesão e segregação entre elementos similares e dissimilares⁶, enquanto ‘c’ pode atrair alguma atenção pela similaridade inversional de seus elementos, reestimulada pela ocorrência de um destes – o da pirâmide regular – no período em métrica binária composta. Já a variante ‘d’ de proporção 7:2 tende a ser menos percebida por ser menos racionalizável que as proporcionalidades anteriores.

A multiplicidade de formas perceptivas oferecidas pela porção multiforme também influencia a compreensibilidade da figuração rítmica em seu todo. A irregularidade macroestrutural do verso 1A (36:43) parece se interligar coerentemente com as irregularidades em níveis inferiores, o que parece conferir grande coerência à peça musical que, contudo, constitui um desafio em especial para a primeira escuta⁷. Em seu canal “Critical Reactions” (YouTube), o compositor Bryan Rumsey apresenta a sua reação à primeira escuta de *The Sleepwalkers* e, como músico, tenta fazer uma análise baseada em suas impressões imediatas sobre a peça. A reação de Bryan varia bastante, fazendo observações imediatas ao longo da música, para em seguida comentar de uma forma mais analítica sua sensação de compassos de seis, nove, dez ou doze tempos – uma percepção incorreta em parte, pois não há métrica de dez tempos na peça – resultante de uma apreensão insuficiente de sua complexa estrutura rítmica. (COMPOSER REACTS, 2022).

⁶ Tenney (1980, p. 206-207) designa proximidade (em tempo) e similaridade (com respeito a todo e qualquer parâmetro) como os dois fatores primários de coesão e segregação envolvidos na percepção musical, tal que a similaridade formará ‘grupos’ (termo aqui utilizado em substituição tentativa ao termo original “Clang”, utilizado por Tenney, e sem uma tradução direta que a relacione à questão em estudo) e a dissimilaridade produzirá a segregação entre eles.

⁷ A respeito do processo de primeira escuta, Gumboski (2024, s/n) indica que, após uma primeira fase de interpretação de conteúdos rítmicos em dissonância métrica, haverá reinterpretações do mesmo por três tipos de reescuta: 1) por repetição do mesmo trecho da música; 2) por reexposição do conteúdo ao longo da peça; e 3) em casos em que há “evidente e tradicional convenção de estilo, necessariamente de domínio do ouvinte-analista” (como no caso de hemíolas em danças barrocas, ou em práticas não ocidentais, a exemplo do repertório estudado por Arom). A dualidade entre a primeira e as demais escutas permitiria que um material em dissonância métrica pudesse ser compreendido como uma consonância, a depender da capacidade perceptiva do ouvinte.



Considerações finais

As análises aqui apresentadas para as quatro variantes da figuração rítmica da introdução de *The Sleepwalkers*, seguindo o protocolo de Simha Arom, esclareceram as múltiplas formas como a mesma pode ser interpretada, respondendo pela sensação de estranheza na escuta do trecho. Pelo fato destas variantes diferirem especialmente na organização de agrupamentos de colcheias, apenas a categoria ‘marcações internas’ sofre alterações, mantendo-se constantes as categorias de duração, morfologia, metricidade e estrutura.

É possível avaliar a ferramenta de Arom por sua abrangência em variados aspectos da rítmica, o que a promove a importante mecanismo de triagem e tipificação. Sua utilização tem fins qualitativos, visando distinguir amostras mais pela sua forma do que pela sua natureza, o que simplifica sua aplicação dada sua fácil operacionalidade.

Por fim, podemos dizer que *The Sleepwalkers* é uma peça que nos mostra o quão somos ‘sonâmbulos’ enquanto caminhamos à deriva em nossas escutas musicais – e não somente no gênero progressivo, mas em qualquer outro. A análise musical, por outro lado, vem nos ‘despertar’ para uma consciência mais nítida da obra, nos beneficiando com a reveladora contemplação de seus elementos e processos criativos.

Referências

COMPOSER REACTS to Van der Graaf Generator - The Sleepwalkers (reaction & analysis). Bryan Rumsey. Estados Unidos: Critical Reactions, 2022. [disponibilizado em: 23 de junho de 2022]. Disponível em: <https://youtu.be/iyuYBKji8Nk?t=1065>. Acesso em: 15 jul. 2025.

GUMBOSKI, Leandro. Reinterpretando a métrica dual em repertórios dos séculos XX e XXI. *Revista Vórtex*, v. 12, 2024. [disponibilizado em: 01 de dezembro de 2024]. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/vortex.2024.12.9169>. Acesso em: 4 set. 2025.

HURON, David; ROYAL, Matthew. What Is Melodic Accent? Converging Evidence from Musical Practice. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, v. 13, n. 4, pp. 489-516, 1996.



JAKSZYK, Jakko [Entrevista concedida a Howard Whitman]. Goldmine – The Music Collector's Magazine, 7 de julho de 2025. Disponível em: <https://www.goldminemag.com/columns/21st-century-renaissance-man-jakko-m-jakszyk-acts-alone>. Acesso em: 18 jul. 2025.

KOLINSKI, Mieczyslaw, A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns. *Ethnomusicology*, Vol. 12, 1973, pp. 494-506.

KVIFTE, Tellef. Categories and Timing: On the Perception of Meter. *Ethnomusicology*, v. 51, n. 1, pp. 64-84, 2007.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1985.

MACAN, Edward. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.

SÉVE, Mário. *Conceitos para análises rítmicas em dois gêneros da Música Popular Brasileira: o samba e o choro*. Trabalho de Conclusão de Curso de graduação. Rio de Janeiro: Unirio, 2024.

THE SLEEPWALKERS. Peter Hammil (Compositor). Van der Graaf Generator (Intérprete). Reino Unido: Charisma, CAS 1109. LP, 1975. Disponível em: <https://youtu.be/pSkhTrQ6Pz4>. Acesso em: 15 jul. 2025.

TENNEY, James; POLANSKY, Larry. Temporal Gestalt Perception in Music. *Journal of Music Theory*, v. 24, n. 2, pp. 205-241, 1980.

