

PARA UMA FORMAÇÃO ACTUALIZADA: O RITMO

Na formação do jovem músico do século XXI, há pouca abordagem da música do último século. Com este texto pretendo contribuir à compreensão desta música na esperança de que ela seja utilizada cada vez mais como parte central da formação do jovem músico. Neste texto, fala-se do funcionamento do ritmo. Palavras-chave: ritmo qualitativo, ritmo quantitativo, compasso, anacrusa, resolução, ricochete, duração, proporção, pausa.

Ao lembrar-me do meu tempo de estudante, vejo logo como se tem alterado o ensino da formação básica do jovem músico. Já não temos (ou, pelo menos, raramente) a imagem do aluno à porta da aula desesperadamente a estudar o seu Fontaine e a tremer na expectativa da fúria do professor. Ainda bem.

Não pode haver dúvidas: a Formação Musical mudou muito e continua a mudar perante uma pesquisa constante, especialmente nas áreas da pedagogia e da psicologia.

Esta melhoria, porém, tem-se demonstrado principalmente na metodologia. Neste artigo, a minha preocupação será a de abordar antes o QUÊ do que o COMO desta formação. A impressão com que se fica é de que o repertório utilizado não tenha acompanhado a evolução da linguagem musical. Consequentemente, a teoria também tem ficado desactualizada ou, no mínimo, incompleta.

Pode-se dizer a mesma coisa do ensino instrumental onde também, com poucas (iluminadas) excepções, o repertório tem ficado mais ou menos estagnado durante três ou mais gerações de estudantes. Ainda no instrumento, nota-se que o ensino muitas vezes demonstra pouca evolução metodológica: a frequente defesa da “qualidade” é geralmente pouco mais do que uma desculpa pela falta de actualização.

Na geração do meu pai, a música de Brahms ou Tchaikovsky integravam a normalidade do repertório; a música de Strauss, Reger e Debussy (até Hindemith ou Les Six) era mais recente mas era encarada como “normal”; só a de Stravinsky ou a Segunda Escola de Viena era considerada mais difícil e “diferente”. Ora, na minha geração, o repertório normal ficou mais ou menos o mesmo. E o que vejo com imensa preocupação é que na geração dos meus filhos, o repertório não tem praticamente avançado mais!

Não pretendo com isso dizer que a música mais recente não seja nunca utilizada. O que me parece, porém, é que proporcionalmente é muito pouco abordada com naturalidade e compreensão. Esta situação faz com que a música dos últimos cem anos tem tendência de adquirir um estatuto de excepção, uma espécie de “pós-normalidade”, algo que só pode ser dada nos últimos anos do curso.

Alia-se, à pouca abordagem, um aparente medo (será?) de abordar as obras importantes do repertório. Claro que Bartók é estudado. Mas será o Concerto para orquestra, ou a Música para cordas, percussão e celesta, ou os últimos

quartetos? Não, são pequenas canções meio-folclóricas. Bonitas, bem-feitas. Mas com reduzido eco do mundo real da música. Recentemente, disse-me um professor que estava a utilizar Ligeti para as suas aulas. Fiquei maravilhado e começava a imaginar se seria Lux Aeterna, ou o 2º Quarteto, ou os Estudos para piano..... Não, eram umas peças escritas quando o compositor tinha pouco mais de 20 anos, muito antes de ter encontrado a sua personalidade musical. Bem escritas mas claramente não representativas.

Nada disso teria tanta importância se não se tratasse da formação de novas gerações de músicos – músicos de hoje e de amanhã. Músicos novos que vão continuar depois do nosso tempo ter passado. Deveria ser uma formação que lhes serve para enfrentar os múltiplos desafios que a vida musical lhes possa apresentar. Uns anos atrás, a Orquestra Sinfónica Portuguesa programou Chronochromie (escrita em 1960) de Messiaen: lembro-me de me ter interrogado qual a preparação que os músicos portugueses (e não só) teriam tido na suas aulas de Formação Musical para enfrentar esta obra!

Tirando os alunos de composição que naturalmente se desbruçam mais frequentemente sobre a música recente, qual é a experiência que os estudantes de hoje adquirem de Schönberg, Webern, Berg, Varèse, Stravinsky, Bartók, Hindemith, (até aqui alguma, embora pouca) Carter, Messiaen, Lutoslawski, Boulez, Stockhausen, Nono, Berio, Ligeti, Penderecki, Birtwistle, Peixinho, Nunes, Adams, Rihm, etc.? Infelizmente, muito pouca ou nenhuma. Muitas vezes, e para poder “cumprir” o dever de incluir música do século XX, faz-se Prokofiev, Britten, Shostakovich,ou Kabalevsky.... – músicas que praticamente não apresentam diferenças linguísticas por comparação com o tonalismo. E a formação do aluno?

Naturalmente, pergunta-se qual será a razão por tal situação. Porquê é que há tantos músicos que não ensinam o que não lhes foi ensinado a eles? Será falta de conhecimento do repertório? Será falta de familiaridade com a linguagem musical? Será falta de segurança? Será falta de espírito de pesquisa? Será simples preguiça?!

Talvez seja uma subtil combinação de todas estas razões, às quais se misturam muitas outras. De todas, é talvez a falta de familiaridade com a linguagem musical que seja o problema fundamental no sentido de que está na origem da maioria dos outros. Numa tentativa de contribuir para a desmistificação da linguagem musical mais recente, e daí dar maior confiança e segurança aos professores na abordagem desta música, procurarei explicar certos aspectos em termos concretos, sem esconder-me atrás de platitudes estéticas que parecem justificar tudo (intelectualmente) mas que a nível prático nos deixam tão confusos como dantes.

Aqui abordarei o aspecto do ritmo/duração ou seja o eixo temporal da música, deixando outros aspectos para uma possível próxima oportunidade.

Poderá interessar aos professores de Formação Musical o conteúdo da seguinte aula de composição em que estavam presentes (para além do Mestre) os alunos Polímato e Filómato (obviamente, descendentes de Polymathes e

Philomathes de *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* de Thomas Morley, 1597). A gravação foi feita às escondidas e foi-nos facultada anonimamente!

* * *

Polímato: Ô Mestre, desculpe-me o atraso. É que havia uma avaria do metro e depois uma bicha sem fim no Multibanco de modo que só consegui chegar agora.

Mestre: Bem, o teu colega Filómato já cá está há quinze minutos com uma vontade enorme de aprender mas como ele está a começar agora, estava eu à tua espera para nos mostrares o teu trabalho da semana, para a utilizarmos como ponto de partida para a aula.

Polímato: O problema é que esta semana a minha prima se casou e ontem fui tomar um copo com o meu cunhado..... e só cheguei à casa às quatro da manhã,quer dizer, não tenho trabalho feito.

Mestre: Enfim. Tu procuras fazer tudo e a música é que acaba por sofrer. Tens que te organizar melhor.

Polímato: Por acaso, anteontem estive a planear o esquema rítmico da minha peça. Baseei-me na sequência numérica, 3-1-1-2-1-2-1-1-3 que achei interessante por ser capicua! Escrito em 2-por-4, deu-me o ritmo:

Ex.1



Mas depois não gostei da síncopa do segundo compasso que me dava uma característica demasiado dançante – quase banal.

Mestre: Claro, porque estás a misturar critérios diferentes. O ritmo que escreveste tem uma simplicidade que permite que seja entendido de qualquer uma de duas maneiras diferentes. Para tentar esclarecer a situação, vou-te escrever mais dois ritmos, A e B, para me dizeres qual destes é o mais parecido com o que escreveste.

Ex.2



Polímato: Ô Mestre, não há dúvida de que seja o ritmo A. Basta cantar este ao lado do meu e praticamente não se ouve diferença. Tem apenas uma articulação mais estilo *staccato*.

Mestre: E tu, Filómato, tens estado muito calado, o quê pensas?

Filómato: Tenho estado a olhar para o quadro e sei que não tenho nem metade da formação do meu colega Polima mas a mim parece-me que o ritmo B é mesmo igual só que ficou deslocado no compasso.

Mestre: Que graça! Pois têm ambos razão. Simplesmente, estão a observar o mesmo objecto por prismas diferentes.

O Polímato vê o ritmo, e a sua facilidade de leitura e a sua experiência da música tonal sugerem-lhe logo um mundo não muito afastado do classicismo musical. De facto, as funções não são diferentes: os tempos forte e fraco mantêm-seno ritmo A, as figuras mudaram um pouco, mas as qualidades funcionais não foram alteradas.

O Filómato lê com mais dificuldade; a sua falta de facilidade e de conhecimentos, obrigam-no a observar cada elemento do ritmo mais individualmente. Assim, torna-se mais fácil ver que a sequência de durações é, de facto, exactamente igual.....no ritmo B, a posição no compasso alterou mas em termos quantitativos as durações não mudaram.

E assim, Polímato, com a deslocação do compasso, a tua “síncopa” desapareceu. Mas se o ritmo for considerado o mesmo, como é que a mesma nota pode ser ora síncopa, ora normalidade?

Filómato: Quer dizer que é uma vantagem não ter formação?!

Mestre: Não é bem assim! É que a formação não deve condicionar e limitar a percepção do músico.

Filómato: Mas eu construí o meu ritmo em termos de números; afinal não sou tão condicionado como isso!

Mestre: Na escrita consciente, não; mas depois, ao apreciar o resultado tiraste conclusões cujo raciocínio vem de um outro mundo rítmico. Precisamente, o teu problema é a incoerência que existe entre o teu raciocínio consciente e a sensibilidade musical que aplicas ao resultado.

Evidentemente, a música não é obrigada a limitar-se puramente a um único sistema: a mesclagem de elementos dos dois tipos de ritmo pode produzir efeitos de especial subtileza. Porém, a subtileza de expressão raramente se

consegue através da ignorância ou do “ao acaso”. Por isso, vou-lhes explicar mais pormenorizadamente a diferença que existe entre o ritmo **QUALITATIVO** e o **QUANTITATIVO**, e vou mostrar-lhes alguns exemplos de mesclagem entre os dois tipos, quer menos consciente (período de transição), quer mais consciente (“pós-serialismo”).

Para começar com o ritmo **QUALITATIVO**, apresentar-lhes-ei uma grelha que já conhecem bem. Só que neste caso tem uma série de setas que geralmente não constam do desenho.

Ex.3

The image shows five staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains whole notes. The second staff contains half notes with arrows pointing from the first half of the measure to the second half. The third staff contains quarter notes with arrows pointing from the first quarter to the second, and from the third to the fourth. The fourth staff contains eighth notes with arrows pointing from the first eighth to the second, and from the third to the fourth. The fifth staff contains sixteenth notes with arrows pointing from the first eighth to the second, and from the third to the fourth. This progression demonstrates how tension is built up in weak subdivisions and resolved in strong subdivisions.

Estas setas acabam por ser a parte mais importante do desenho porquanto indicam as funções geradas e resolvidas. A cada nível (mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, etc.), a subdivisão fraca gera uma tensão (**anacrusa**) que se resolve na respectiva subdivisão forte seguinte (**resolução**). Assim, vê-se que o chamado tempo “forte” é forte apenas no sentido de “ser capaz de resolver”, ou seja, auto-suficiente; o tempo fraco é hierarquicamente inferior pois depende do respectivo tempo forte seguinte.

Por vezes, acontece que a tensão gerada numa subdivisão fraca não se resolve imediatamente na articulação forte seguinte mas que se prolonga, reestabelecendo o equilíbrio apenas mais tarde: a este tipo de extrapolação da norma, damos o nome de “síncopa”.

Naturalmente, o ouvido sente o conjunto anacrusa-resolução como uma entidade estrutural. No ritmo qualitativo (o tipo quase sempre encontrado na música tonal), isto quer dizer que as entidades estruturais atravessam a divisão dos tempos e as barras de compasso.

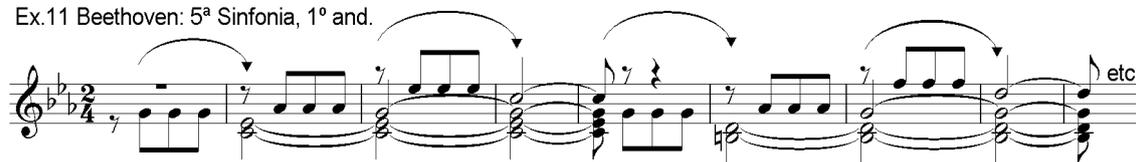
Ex.4

The image shows a single staff of musical notation in 2/4 time. It starts with a quarter note, followed by a dotted quarter note. Then there are two groups of eighth notes: the first group has a bracket above it, and the second group has a bracket above it. This illustrates the resolution of tension from weak to strong subdivisions.

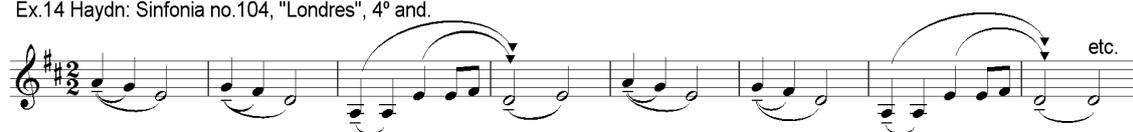
Antigamente, no ensino da Formação Musical, aprendíamos as várias maneiras de subdividir o tempo.

No Classicismo e Romantismo, a tendência é a contrária. Quero com isto dizer que compassos seguidos adquirem frequentemente pesos diferentes, sendo que um deles funciona como compasso fraco (anacrusa) e o outro como compasso forte (resolução). Vejam este exemplo conhecidíssimo de Beethoven:

Ex.11 Beethoven: 5ª Sinfonia, 1º and.



Ex.14 Haydn: Sinfonia no.104, "Londres", 4º and.



e no Romantismo:

Ex.15 Smetana: Vltava



Os nacionalistas do século XIX dão-nos muitos exemplos.

Um ritmo à base de ricochetes é já um ritmo estruturalmente contido dentro do compasso. A estrutura de ricochetes a partir de um impulso inicial (tempo forte) abre as portas mais facilmente à possibilidade de compassos irregulares – isto é, variando o número de ricochetes a seguir – e daí um ritmo aditivo ou seja quantitativo. Este é um fenómeno que frequentemente observamos na música da primeira metade do século passado (Bartók, Stravinsky, etc.). O famoso ritmo da última secção da Sagração pode ser visto nestes termos:

Ex.16 Stravinski: Sagração da Primavera, Danse Sacrale



Também, Bartók dá-nos excelentes exemplos da mistura de funções de anacrusa e de ricochete, onde o número desigual de ricochetes acaba por irregularizar o esquema:

Ex.17 Bartók: Concerto para Orquestra, 4º and.



Acontece que a única maneira de descrever o tipo de irregularidade é através da contagem do número de ricochetes (e o valor deles). Esta contagem numérica leva-nos à porta de estruturas quantitativas.

Polímato: Finalmente, chegámos à música pós-tonal! Estava a ficar ansioso porque a minha música não é tonal e conseqüentemente não me interessa o ritmo qualitativo. Quero compôr é uma música com ritmo contemporâneo.mas sem séries! Não gosto de séries. Sinto-me num colete de forças, sem liberdade para fazer o que me apetece.

Mestre: Pois, de facto, o pensamento serial estabelece uma rede bastante organizada e limitativa mas, atenção, é uma limitação que os próprios compositores da época escolheram conscientemente. A necessidade histórica da música serial é clara. Mas para hoje, no século XXI, parece uma solução ultrapassado.

Filómato: Mas, vai continuar a haver normas, não é, Mestre? Não passe a fazer observações livres e vagos, ou indefinições pseudo-estéticas, por favor! Até agora percebi bastante bem. Sem regras concretas, vou me perder por completo!

Polímato: Mas, ô Filó, quero é compôr livremente, seguindo a minha fantasia. Não quero sistemas a mandar em mim e a limitar a minha criatividade. Ainda, vai lá, com o passado, tudo bem; no presente quero ser eu a mandar!

Mestre: Meus caros, vamos evitar o confronto!

Em primeiro lugar, há de distinguir entre sistema e receita. Sistema estabelece um conjunto de princípios interdependentes que formam ou procuram explicar um todo. Por definição, um sistema é abrangente. Uma receita, isso sim, se não nos convier, pode funcionar como um colete de forças. O Tonalismo é um sistema; eventualmente, e em certos casos, podemos ver as formas de fuga ou sonata, por exemplo, como receitas. O Pantonalismo é um sistema (algo precário, é verdade...!); o dodecafonismo é já mais específico do que um sistema – no mínimo, uma técnica, se não propriamente dito uma receita.

Segundo, é impossível seguir a fantasia apenas, a não ser que fiquemos apenas a sonhar! A cada momento, o compositor é confrontado com a necessidade de definir pormenores palpáveis – uma nota, um ritmo, um timbre, etc. Ao realizar o seu gesto musical, a sua idéia, ele tem os seus critérios, mais ou menos conscientes. É interessante ver como, muitas vezes, a evolução da música se deva ao acto de tornar mais consciente um critério inicialmente inconsciente, e de raciocinar a partir dele.....

Ora, a ti, Filómato, posso garantir que tentarei evitar nebulosidades. Porém, regras não há; existem é normas. A regra implica a nossa obediência – algo que nos domina; a norma é a observação global do comportamento geral – algo que definido por nós.

Filómato:, Então, Mestre, avance. Estou ansioso em saber como funciona o ritmo quantitativo. Quero ver se apanho a totalidade do raciocínio de uma vez só e assim perceber o fenómeno do ritmo como um todo.

Mestre: Tens razão. Por mais interessantes que sejam estas divagações, voltemos ao assunto do ritmo. Apenas gostaria de explicar porquê levei tanto tempo a falar do tonalismo e do ritmo qualitativo: é que senti-lo apenas é insuficiente, é preciso percebê-lo para poder apreciar as diferenças que existem entre este e o ritmo quantitativo.

Evidentemente, a evolução da linguagem musical é um processo gradativo. Neste caso, porém, passarei a definir outra organização rítmica para posteriormente voltarmos a observar alguns exemplos intermédios ou transicionais.

Vamos então falar do ritmo que chamo de **QUANTITATIVO**.

Aqui o que interessa é a duração de cada nota (início, meio e fim) e a sua relação com as outras durações à sua volta. É como se fosse uma “democracia” rítmica: não há hierarquias intrínsecas. Todas as notas são funcionalmente iguais a não ser que o contexto lhes confira importância. O compasso já não é em “rei” (valor absoluto) a conferir funções diferentes aos seus “súbditos” (subdivisões). Não há tempos fortes nem fracos: todos têm uma função equivalente. Com certeza não é por acaso que esta evolução rítmica coincide também com o desaparecimento da Tónica, que conferia funções diferentes aos diferentes graus da escala.e estas evoluções musicais começam a impor-se logo a seguir à primeira guerra mundial – altura que pôs termo às grandes potências imperialistas do mundo ocidental.....

Mas voltemos ao ritmo! Observamos que as durações (estrutura rítmica) se mantêm funcionalmente equivalentes, independentemente da sua posição no compasso. Webern dá-nos uma verdadeira lição ao princípio das Variações Op.27:

Ex.18 Webern: Variações Op.27, 1º and.



O mesmo desenho rítmico ouve-se quatro vezes de 5 em 5 semicolcheias. O compositor escolheu, porém, um compasso de 3-por-16. Desta forma, a frase musical não coincide com o compasso. Portanto, para apreciarmos a igualdade das quatro frases, os tempos do compasso não podem ter funções diferentes: têm que ser todos equivalentes.

Neste exemplo, a simplicidade do contexto permite-nos reconhecer uma pulsação regular subjacente, embora os valores da pulsação não tenham qualquer hierarquia entre eles. Musicalmente, o trecho funciona como se estivesse em 1-por-16, com agrupamento de 5 em 5 semicolcheias.

O último andamento da mesma obra dá-nos um exemplo ligeiramente mais complexo embora fundamentalmente do mesmo gênero.

Ex.19 Webern: Variações Op.27, 3º and.

O facto de o desenho rítmico se encontrar noutra parte do compasso quando é repetido, não altera em nada o seu funcionamento rítmico. Neste caso, já não sentimos a regularidade de pulsação; a relatividade proporcional das durações é evidente.

Filómato: Mas em Mozart, por exemplo, consigo - até com uma certa facilidade! - perceber auditivamente qual o compasso de praticamente qualquer obra; mas neste caso, ver-me-ia grego a tentar descobrir o compasso! Se a minha professora de Formação Musical resolvesse dar um ditado Weberniano ficava atrapalhadíssimo.....parece tudo tão complicado, tão difícil.

Mestre: Antes pelo contrário, não é nada complicado! Seria impossível detectar o compasso; o exercício seria musicalmente inútil e irrelevante. Não vale a pena perder tempo a tentar fazê-lo.

De facto, tens razão, conseguimos reconhecer de ouvido o compasso de uma música tonal, sobretudo se a melodia for acompanhada do seu suporte harmónico. Pois o compasso é harmónica e ritmicamente funcional; qualquer outro compasso (3/4 em vez de 2/4, por exemplo) parecer-nos-ia absurdamente errado. Por outro lado, seria ridículo querer que se reconhecesse o compasso de um ritmo quantitativo apenas pela audição: a razão fundamental não tem nada a ver com complexidade mas antes com os critérios inerentes ao tipo de estruturação.

É claro que - e vimo-lo na comparação dos três ritmos ao princípio da aula - a equivalência de todas as subdivisões do compasso leva-nos a uma situação que invalida conceitos como síncopa, contratempo, anacrusa, etc. todos os quais dependem das funções hierarquicamente diferentes dos tempos do compasso qualitativo.

Mas basta definir pelo negativo! – pelo que é irrelevante, pelo que é inválido. Quais são as características positivas do ritmo quantitativo?

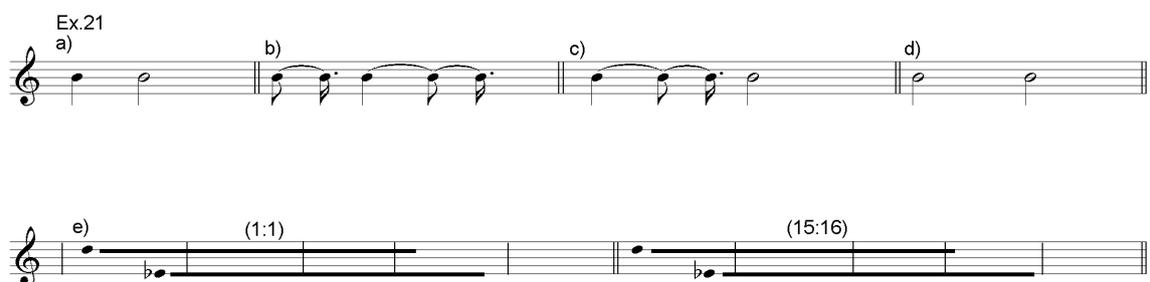
A equivalência de todas as partes do compasso chama atenção às durações e às proporções que existem entre elas. Inicialmente, as proporções serão ouvidas em termos de contorno rítmico. Por contorno rítmico, refiro-me a uma espécie de percepção aproximada. Ao seu nível mais básico, seria algo do gênero de curto-longo, por exemplo.

Aliás, a música não tonal muitas vezes utiliza uma notação não exacta.



Neste exemplo de Penderecki, tanto o momento de início da nota como o do seu fim são sujeitos a um pequeno grau de indefinição. Atenção, há uma certa tendência de chamar tudo que não seja perfeitamente definido de “aleatório”. Aqui não se trata de aleatorismo mas de uma simples notação livre (que é diferente da notação de uma liberdade! – a qual corresponderia melhor ao conceito de aleatorismo). Não há necessidade de definir com exactidão porque a exactidão não é essencial à expressão musical. Ouve-se o contorno.

Por outro lado, podemos racionalizar esta situação, observando que um curto-longo com proporção de 1:2 (Ex.21a) é muito mais fácil de perceber do que um de 7:15 (Ex.21b), pois é uma proporção complexa que se encontra muito próxima à de 1:2. Ao mesmo tempo, observamos que seria muito difícil distinguir a proporção de 15:16 (Ex.21c) da de 1:1 (Ex.21d). Numa notação livre do gênero da de Ex.20, as proporções 15:16 e 1:1 não iriam apresentar diferenças gráficas praticamente perceptíveis (Ex.21e).



Polímato: Então neste caso, posso escrever a minha música toda com uma notação livre, e assim poupo imenso trabalho!

Mestre: Podes. Depende do teu discurso musical. Por um lado, uma notação livre pode permitir maior fluência numa expressão directa. Por outro lado, a definição mais pormenorizada poderá criar uma dimensão adicional. Quem chegar a casa a dizer “estou com fome; quero jantar” transmite uma idéia simples e clara; quem disser “estou esfomeado porque o meu aluno me fez tantas perguntas que não tive tempo de almoçar”, disse (de modo menos directo) a mesma coisa mas deu outra dimensão à sua fome.

É preciso considerar para quem a notação musical serve e para quem se destina. Bem, o destinatário é claro: é o executante. A notação procura comunicar-lhe o que deve fazer; mas não só! A notação pode, ou deve, comunicar-lhe algo que lhe permite encontrar o espírito da obra e interpretá-la da maneira mais clara para o ouvinte.

Polímato: Mas não acha que o ideal é de tentar notar a música tão fielmente quanto possível, para não deixar dúvidas quanto ao resultado que o compositor pretende – pelo menos é isto que procuro. Cada vez mais, sinto que não posso deixar nada indefinido.

Mestre: Não nego que seja importante transmitir tanto quanto possível ao executante. Mas não te esquece que o executante é um ser humano que, ao contrário do computador, reage tanto à sugestão como à instrução....e que se sente minorizado ao ser tratado como um computador. O compositor hoje em dia goza dos dois – ser humano e computador; preciso é distinguir entre eles!

Portanto, haverá casos em que o ritmo livre é mais imediato e mais humano. Mas pode igualmente haver casos em que uma notação exacta e mais complexa - por vezes, aparentemente desnecessariamente complexa - se torna mais indicada, pois permite a realização de processos composicionais que se tornam mais importantes para o discurso musical do que o próprio objecto em si.

Tomemos, como exemplo, a aumentação através da adição de um valor pequeno (uma técnica muito utilizada por Messiaen). Eis a maneira em que uma proporção de 1:2 pode transformar-se noutra próxima à de 1:1 (9:10); um processo regular transforma a proporção de maneira fundamental.

Ex.22



Ora, esta transformação gradativa teria sido impossível numa notação mais livre. Poderíamos dizer que nenhuma das durações tem tanta importância em si; elas adquirem a sua importância na medida em que servem de meio para a realização de um processo que, este sim, é importante para o discurso musical.

O estudo *Désordre* de Ligeti trabalha a partir de um processo regular (com umas poucas excepções, que pouco ou nada acrescentam ao discurso!), cujas alterações subtis acabam por permitir o desencontro e o progressivo afastamento das acentuações, o que é o verdadeiro conteúdo do discurso.

Ex.23 Ligeti: Étude 1: Désordre



É como na arquitectura: as boas proporções das janelas da casa fazem com que nós nem as notamos conscientemente, mas para produzir este efeito o construtor teve que se preocupar com muitas medidas específicas e exactas!

Filómato: O Mestre tem falado de vários aspectos do ritmo quantitativo mas ainda não falou do serialismo integral. Por acaso, esta era a única técnica de que tinha ouvido falar antes da aula de hoje.

Polímato: Pois é, Mestre, pode-nos falar de algumas das técnicas utilizadas pelos compositores contemporâneos? Era capaz de me ajudar.

Mestre: De facto, ouve-se falar muito no serialismo integral, se bem que já não é bem contemporâneo. É de mais de meio século atrás!... Mas é sempre mais fácil falar de algo que tenha nome! Há muitas técnicas importantes que não têm uma “etiqueta” tão clara ou universalizada. O período do serialismo integral era muito curto – menos de uma década. Não vou falar sobre técnicas seriais específicas embora haja várias entre Nono, Boulez e Stockhausen. O período tem importância pela atitude com a qual as estruturas eram criadas e trabalhadas. Havia uma necessidade histórica para investigar as bases de uma nova gramática musical e os compositores “vestiam-se de bata branca” e “punham as suas luvas de plástico” para poder realizar a sua pesquisa tão científica e objectivamente quanto possível.

O mais importante de todas estas técnicas é a importância central dada à duração como base. A separação e conseqüente autonomia dos parâmetros (uma abordagem que facilitava a pesquisa da linguagem musical) também eliminava a interdependência típica do tonalismo, onde um rubato rítmico poderia resultar do contorno melódico; a dinâmica da agógica da frase; etc. No serialismo integral, os outros parâmetros não influem na interpretação do ritmo. Cada duração vale o que vale e acabou!

Filómato: E o silêncio? Já ouvi tantas vezes da “importância do silêncio” no século XX.

Polímato: Basta ver os 4’ 33” do Cage para ver a importância do silêncio! Precisamente porque não é silêncio! Ficamos conscientes da multiplicidade de ruídos que compõem o que é o silêncio tradicional do músico.

Mestre: É verdade. Mas a importância desta peça reside nos livros da história da música, não no estudo da técnica e muito menos na sala de concertos!

Penso que interessa mais a pausa, ou seja, a ausência de nota. As pausas classificam-se de três maneiras diferentes. Há a **pausa estrutural**: esta tem uma duração cujo tamanho é tão importante como qualquer som.

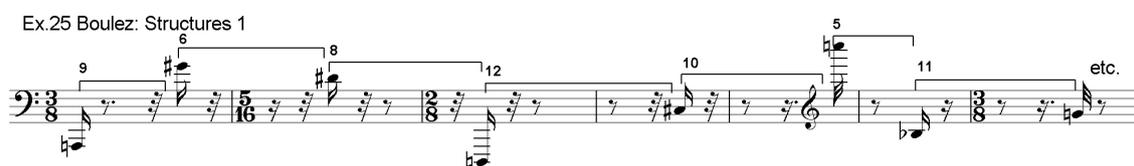
Ex.24 Bochmann: Essay XV



Peço-lhes desculpa por citar a minha própria música mas é o exemplo mais claro que tenho à mão!

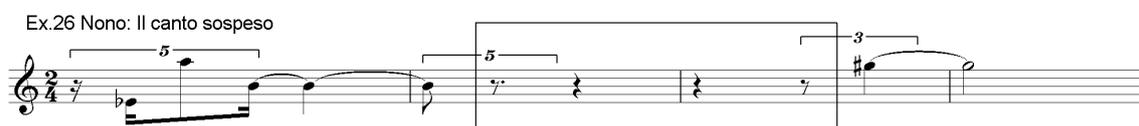
Existe também a **pausa de preenchimento**: uma duração é realizada parcialmente em termos de som, sendo que o resto é preenchido com pausa. Neste caso, o exemplo mais comum é a realização do princípio da duração em *staccato*, seguido de uma pausa que preenche o resto da duração estrutural.

Ex.25 Boulez: Structures 1



Finalmente, defino a **pausa de localização**. É uma pausa cuja duração não tem importância em si, mas que permite que o executante localize o próximo acontecimento musical.

Ex.26 Nono: Il canto sospeso



Neste exemplo, a pausa define o espaço entre elementos que pertencem a diferentes níveis de estruturação mas, por acaso, executadas pela mesma pessoa.

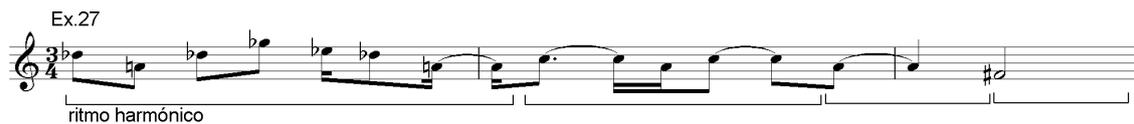
Filómato: Agora voltarei para casa tentar organizar as notas que fui tomando. Penso que percebi as diferenças básicas entre o qualitativo e o quantitativo.

Mestre: Espero que sim. É preciso perceber claramente que não se trate apenas de pormenores diferentes, muito menos do grau de complexidade. Há de compreender que no ritmo quantitativo existem conceitos fundamentalmente diferentes, nomeadamente o da duração: um valor rítmico cujo início, meio e fim são igualmente importantes. A duração por sua vez permite pensarmos em termos de contorno rítmico, um conceito perfeito disparatado no ritmo qualitativo.

Polímato: Eu tenho muitos exemplos em casa de música do século XX (e até do século XXI!). Poderemos estudá-las como exemplos.

Mestre: Ótimo! Mas tenham cuidado porque, sobretudo na primeira metade do século XX, há muitos exemplos híbridos que podem confundir a quem não tenha os dois tipos claramente definidos à partida.

Antes de saírem, dar-lhes-ei rapidamente dois exemplos de casos mistos (para além do exemplo de Bartók que já vimos, no Ex.17) para tentar esclarecer melhor a diferença de pensamento. O primeiro é do Quatuor pour la fin du temps de Messiaen, sétimo andamento. Esta é a melodia, e indiquei também o ritmo harmónico.



Analizada como produto da técnica de valores acrescentados, esta melodia demonstra a seguinte estrutura:



e conseqüentemente o seguinte esqueleto básico, cujo ritmo harmônico coincide com a regularidade melódica e o compasso:



Portanto, poderemos dizer que, sobre uma base fundamentalmente qualitativa, foi aplicada a técnica quantitativa de valores acrescentados e, posteriormente, o resultado foi adaptado quantitativamente a um compasso regular de três tempos, fazendo com que o compasso perca qualquer papel funcional.

Noutro exemplo, tirado de Rituel de Boulez, temos duas funções rítmicas intercaladas: uma que utiliza a unidade de fusa, outra a de semínima.



Acontece que, pela diferença de unidades e pela regularidade da realização dos grupos de fusas, resulta um efeito de “anacrusa” e “resolução” que remete ao ritmo qualitativo, apesar do pensamento quantitativo fundamental.

Há muito mais exemplos interessantes mas o tempo não nos permite continuar agora. Portanto, vamos terminar a nossa sessão de hoje. Adeus, até para a semana. Vê se me traz algum trabalho feito, Polímato. Adeus.

Filómato: Podemos combinar então para vermos as tuas partituras? Quando é que te dá jeito?

Polímato: Olha, hoje não, porque vou ao jantar do meu tio que faz anos. Podia ser amanhã.

Filómato: Estou fascinado. Acho que vou compôr alguma coisa para o Mestre comentar.

Polímato: Mas não tens experiência nenhuma!

Filómatos: Por enquanto não. Mas é fazendo que se aprende e a teoria penso que percebi. Vamos ver.