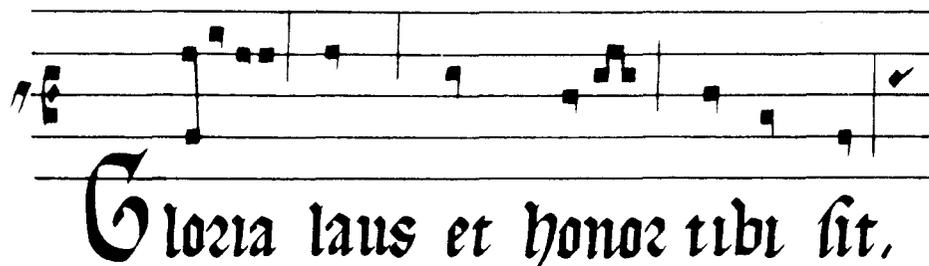


MODUS



6

Édith Weber – Paschal de L’Estocart (v. 1539/40-apr.1584), musicien picard à découvrir	5
Annie Dennery – Le chant grégorien. Un chant formulaire, cen- tonisé et structural: les avatars du <i>Benedicamus Domino</i>	19
Isabelle Handy – Le métier de chantre à la Cour des derniers Valois	33
Jacques Viret – La musique céleste: approches cosmologique, théologique, liturgique, mystique	45
James Lyon – Johann Sebastian Bach et le Piétisme	79
Maître Egan-Bufferet – La musique du drame liturgique de Pâques: <i>The Dublin Visitatio sepulcri Play</i>	105
Édith Weber – Chronique musicale: Livres et disques	111
Joaquim O. Bragança – Novas melodias da França meridional....	125
Luís Cerqueira – A música especulativa nas <i>Etymologiae</i> de Isidoro de Sevilha.	143
Luís Cerqueira – Damião de Góis e a cítara	181
Christopher Bochmann – O ritmo como factor determinante na definição de linguagens musicais do século XX	185
Cecília Gonçalves – Vozes Organizacionais	197
António Manuel Esteireiro – O novo órgão Dinarte Machado do IGL	211
Joaquim O. Bragança – Recensão a <i>La Recherche Hymnolo- gique</i> de É. Weber.	221
Maria Luiza da Gama Santos e Ricardo Monteiro – Notícias do IGL	223

2002-2006

O RITMO COMO FACTOR DETERMINANTE NA DEFINIÇÃO DE LINGUAGENS MUSICAIS DO SÉCULO XX

Christopher Bochmann

INTRODUÇÃO

Neste trabalho procuro demonstrar, de modo sucinto, a maneira em que as linguagens da música do século XX se distinguem em grande parte pela sua estruturação rítmica. Por estar a propôr o ritmo como factor determinante, não quero dizer que as alturas não tenham também um papel nesta distinção: apenas quero salientar a importância que a estruturação rítmica tem na música do século XX, especialmente visto que esta importância é um fenómeno quase inexistente na música do tonalismo.

Tradicionalmente, os tratados da música tonal definem o funcionamento da linguagem com a abordagem apenas do parâmetro das alturas, sendo que quaisquer observações rítmicas parecem claramente secundárias. Daí os inúmeros tratados de “harmonia”. Não existem tratados de ritmo, e muito menos tratados de outros parâmetros da música. A “harmonia” é, de facto, o parâmetro definidor de linguagem, por excelência.

Este fenómeno é perfeitamente lógico no sentido de que na música tonal todos os aspectos da música são interdependentes. Não existe a autonomia de que se ouve tanto falar em relação aos parâmetros na música dos anos 50 (do século XX). Pelo contrário, na música tonal, os vários parâmetros são concebidos em simultâneo e em complementariedade, fazendo com que nem se justifique falar de “parâmetros” como elementos separáveis da linguagem; mesmo que os outros aspectos da música para além do das alturas não sejam meramente ornamentais, pelo menos torna-se difícil ou raro poder considerá-los estruturais, e muito menos, autónomos.

A partir do momento em que as funções tonais deixam de existir - ou deixam de ser reconhecíveis - é natural que outros aspectos da música adquiram uma importância que assume, pelo menos em parte, o papel definidor que a dimensão

harmónica/melódica tinha. Destes outros parâmetros, o ritmo é de longe o mais imediatamente importante.

O timbre também assume funções estruturais como é o caso no Klangfarbenmelodie (p.ex. Schönberg, Farben, Op.16/3). A dinâmica leva mais tempo a assumir funções estruturais: já em Webern observamos este fenómeno, talvez mais claramente nas suas obras canónicas (p.ex. Quarteto Op.28), mas é com a geração de Boulez que a dinâmica assume uma verdadeira função estrutural (p.ex. 3ª Sonata).

Mas, acima de todos os outros parâmetros, é o ritmo que passa a assumir um papel cada vez mais estrutural e, conseqüentemente, fundamental na distinção entre as várias linguagens diferentes do século XX, mesmo quando estas parecem ter pouca diferenciação no parâmetro das alturas. Opta-se pela designação de “linguagem” e não “estilo” pois é possível determinar estilos pessoais diferentes dentro da mesma linguagem de base – p.ex. Schönberg e Berg até 1920 demonstram uma linguagem basicamente comum, mas estilos claramente diferentes.

A música que não é passível de análise por funções tonais tem tendência de ser designado em bloco como Atonal ou Pós-tonal. Esta designação, porém, engloba uma multidão de tipos diferentes – as linguagens podem, por vezes, ser mais diferentes entre si do que qualquer uma delas do tonalismo! De facto, a mera falta de função tonal é um critério pobre e claramente insuficiente para a classificação de linguagens musicais; é uma definição negativa que se baseia na exclusão de partes. Esta falta de especificidade chega a pôr “no mesmo saco” obras tão fundamentalmente diferentes como Pierrot Lunaire (Schönberg) e Le Marteau sans Maître (Boulez), como Intégrales (Varèse) e Lux Aeterna (Ligeti), todas as quais podem ser chamadas de genericamente atonais!

Ouve-se falar com frequência do Atonalismo Livre – geralmente para designar as obras pré-dodecafónicas da Segunda Escola de Viena. Mas em que sentido estará a ser utilizada a palavra Livre? Será no sentido de “não-dodecafónico”? Se for assim, Lux Aeterna (Ligeti) ou Tragoedia (Birtwistle) também serão livres; mas estas linguagens musicais nada têm a ver com a de Pierrot Lunaire com excepção da falta de série dodecafónica e da falta de funções tonais.

A teoria das Sets, protagonizada pelo teórico americano Allen Forte, apresenta uma outra solução: em vez de alterar o parâmetro que define, propõe-se uma nova maneira de analisar o mesmo parâmetro (alturas). Esta teoria serve perfeitamente para classificar a música – não há nenhuma música que fuja à possibilidade de ser “analisada” de acordo com este sistema: o problema coloca-se na possibilidade, ou não, de daí tirar conclusões que nos possam ajudar a definir as características fundamentais e determinantes das linguagens musicais. Distinguir entre um Pantonalismo de 1910, um Dodecafonismo de 1930 e um Serialismo “Integral” de 1950 torna-se difícil através desta análise. Parece-me que a diferenciação – sobretudo auditivamente – entre as linguagens do século XX se demonstra mais claramente e mais genericamente através do ritmo e das diferentes maneiras de o organizar.

Mesmo em músicas do século XX que não fogem tão claramente ao tonalismo, verifica-se que a organização das alturas nem sempre é a maneira de melhor definir a diferença entre linguagens musicais. Por exemplo, em termos de organização de alturas, talvez não haja uma diferença tão marcante entre a Sagração da Primavera (Stravinsky), Mathis der Maler (Hindemith) ou Quatuor pour la Fin du Temps (Messiaen) – todas estas obras definem tónicas ou centros tonais/modais sem contudo “respeitar” as normas tradicionais do tonalismo. Sem querer diminuir a importância dos modos diferentes empregues, não pode haver dúvida de que o tratamento rítmico define em grande parte a diferença entre as linguagens diferentes.

* * *

Para poder fazer uma análise rítmica que seja minimamente útil, torna-se necessário estabelecer uma(s) tipologia(s) e uma terminologia, que possam ser utilizadas para classificar diferenças.

Vamos distinguir dois tipos fundamentais de estruturação rítmica, em relação aos quais poderemos caracterizar um número elevado de *nuances* diferentes de tipologia rítmica, quer subdividindo cada tipo, quer misturando os dois.

Definiremos os dois tipos fundamentais como **Ritmo Qualitativo** e **Ritmo Quantitativo**. O primeiro caracteriza-se pelas qualidades diferentes conferidas pela localização no compasso das articulações rítmicas; o segundo caracteriza-se pela relação que se estabelece entre as durações (quantidades) das notas, independentemente da sua posição no compasso.

O RITMO QUALITATIVO

O Ritmo Qualitativo distingue três funções básicas:

- A articulação no Tempo Forte produz uma qualidade de **RESOLUÇÃO**.
- A articulação no Tempo Fraco produz uma de duas qualidades possíveis:
 - **ANACRUSE** (antes de resolução), ou
 - **RICOCHETE** (depois de resolução).

É importante notar que a localização da articulação da nota é mais importante do que a duração dela. Na prática, a duração rigorosa de uma nota é, com frequência, ligeiramente alterada invocando razões de “interpretação”:

Ex. 1



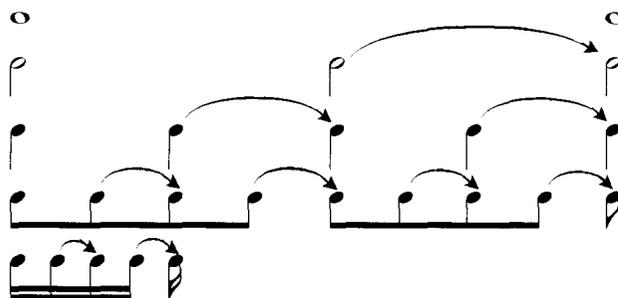
Podemos não gostar da interpretação, mas não se pode dizer que a música tenha alterado fundamentalmente o seu carácter. Por outro lado, se a articulação for antecipada ou retardada, o carácter muda mais profundamente.

Ex. 2



As funções rítmicas (Resolução, Anacruse, Ricochete) realizam-se a cada um dos planos rítmicos – ao plano da mínima, ao da semínima, ao da colcheia, etc.

Ex. 3



Qualquer contradição ou excepção às funções normais será percebido como tal e geralmente adquire o nome de SÍNCOPA ou de CONTRATEMPO. Uma contradição que se mantém durante um tempo prolongado ouve-se como um DESLOCAMENTO do tempo, assim parecendo criar uma outra norma que não aquela definida pelo compasso. Também se encontram os fenómenos do tempo ANTECIPADO e do tempo RETARDADO, ambos especialmente típicos do jazz.

As funções do Ritmo Qualitativo são direccionais, quer isto dizer que só fazem sentido sequencialmente: a anacruse implica sempre numa resolução a seguir; o ricochete implica sempre num impulso anterior. O tempo é unidireccional. Por sua vez, este facto quer dizer que o processo da retrogradação não é uma característica típica do Ritmo Qualitativo porque, como processo, inverte a ordem sequencial de que este tipo depende. Os poucos exemplos de retrogradação que existem no Ritmo Qualitativo tiveram que ser “esculpidos” com muito cuidado, de modo a criar um duplo sentido rítmico que permite que a música continue a funcionar ao ser retrogradada (p.ex. Berg, Concerto de Câmara, 2º andamento).

O compasso é fundamental; o jogo de funções rítmicas (tensão e distensão) que se ouvem permite-nos perceber o compasso mesmo sem ter visto a partitura: num ditado da Formação Musical faz sentido perguntar qual é o compasso.

Ainda no campo do Ritmo Qualitativo, podemos distinguir entre um Qualitativo mais tonal e um Qualitativo mais modal. Ambos contêm exemplos de todas as

três funções mencionadas. Porém, pode-se dizer que, das duas funções relacionadas com o tempo fraco a música tonal tende para uma maior utilização da Anacruse e a música modal para uma maior utilização do Ricochete.

Exemplos de Ritmo Qualitativo

Ex.4

A Honegger: Sinfonia no.2, 1º andamento



A frase demonstra uma regularidade quase clássica. Os compassos se agrupam de quatro em quatro e compassos alternados têm funções de forte e fraco respectivamente.

Ex.5

A Schönberg: Variações, Op.31, Tema



O ritmo é claramente qualitativo. Desta vez, porém, a frase é menos regular: torna-se impossível discernir compassos fortes e compassos fracos.

Ex.6

P.Hindemith: Kammermusik no.1, Op.24, no.1



O ritmo continua qualitativo. Percebem-se os tempos e as funções de anacruse. Porém, o compasso e a frase são irregulares.

Ex.7

I. Stravinski: Petrushka, Danse Russe



A música nacionalista baseia-se, geralmente, mais no ricochete do que na anacruse. Vê-se que assim as frases têm tendência de começar e acabar nas barras de compasso.

O RITMO QUANTITATIVO

O Ritmo Quantitativo depende das durações das notas e não da localização no compasso das suas articulações. Logo este facto implica numa importância igual à totalidade da nota e faz com que o fim da nota seja estruturalmente tão importante como o início ou o meio. Assim, torna-se impossível reconhecer funções diferentes (de anacruse, ou de ricochete....); a proporcionalidade das durações é que define o carácter rítmico. Torna-se impossível reconhecer o compasso auditivamente, pois não há diferença qualitativa entre os seus tempos diferentes – perguntar qual é o compasso num ditado na Formação Musical seria um autêntico disparate! Composicionalmente, o critério não pode ser relacionado com o compasso mas sim com a “quantidade” ou tamanho da duração: faz sentido relacionar estas durações proporcionalmente, ou seja numericamente. Saliente-se, entre parênteses, que este trabalho forçosamente numérico é tão “matemático” como a medição de uma distância em termos de um número de metros!

Note-se que o fenómeno da síncopa deixa de existir; de qualquer maneira, a colocação do mesmo ritmo num compasso diferente iria “corrigir” qualquer aspecto de síncopa. Igualmente, desaparecem os conceitos de compasso deslocado ou de tempo antecipado ou retardado (jazz).

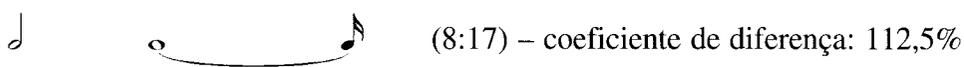
Torna-se importante estabelecer uma unidade de contagem comum entre durações para poder quantificar a relação proporcional entre as notas. Nota-se logo que durações quase iguais têm um coeficiente muito baixo de diferença e dificilmente são perceptíveis como diferentes;

Ex.8

o o  (16:17) – coeficiente de diferença: 6.25%

Notas com durações mais diferentes são mais facilmente relacionáveis.

Ex.9



Muito cedo, sente-se a importância do conceito de “contorno rítmico”, ou seja a relação aproximada entre durações: relacionam-se facilmente duas figuras de curto-longo, mesmo que as proporções rítmicas não sejam rigorosamente iguais. Por exemplo, sente-se logo a semelhança entre



apesar de não respeitarem a mesma proporcionalidade.

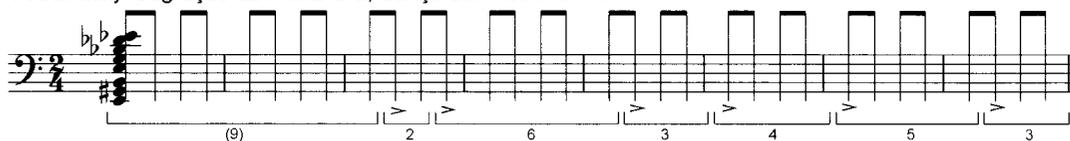
A importância dada à duração da nota e ao igual peso entre o início e o fim da nota, torna a transformação de retrogradação muito mais lógica do que no ritmo qualitativo.

Este tipo rítmico é directamente ligado à um subsistema da música atonal que chamo de ISOBEMÁTICA – uma música de passos iguais. Nesta linguagem, todos os elementos em cada aspecto da música têm um intervalo igual (criam um continuum) e uma importância igual.

Exemplos de Ritmo Quantitativo

Ex.10

I.Stravinsky: Sagração da Primavera, Dança das Adolescentes



Enquanto não for definido o ostinato desta secção, cada colcheia é igual e o agrupamento irregular não define qualquer estrutura qualitativa por trás.

Ex.11

A.Webern: Variações Op.27, 1º andamento



O compositor utiliza um compasso de 3/16 para apresentar um desenho regular rítmico de 5 semicolcheias: é como se ele nos desse a lição de que os tempos do compasso devem ser absolutamente equivalentes.

Ex.12

B.Bartók: Música para Cordas, Percussão e Celesta, 1º andamento



A variedade rítmica é muito pouca. O ouvido facilmente perde qualquer identidade de compasso, sendo que cada colcheia se ouve como equivalente. A regularidade e simplicidade produz uma ambiguidade que torna o compasso irreconhecível auditivamente.

Ex.13

P.Boulez: Marteau sans Maître, 3º andamento (L'Artisanat Furieux)



Neste caso, é a complexidade e a negação de regularidade que impossibilita qualquer reconhecimento auditivo do compasso.

Ex.14

L.Nono: Canti di vita e d'amore, no.3



Qualquer regularidade que existe (à base da unidade de tercina) atravessa as divisões do compasso, o qual naturalmente deixa de ser reconhecível.

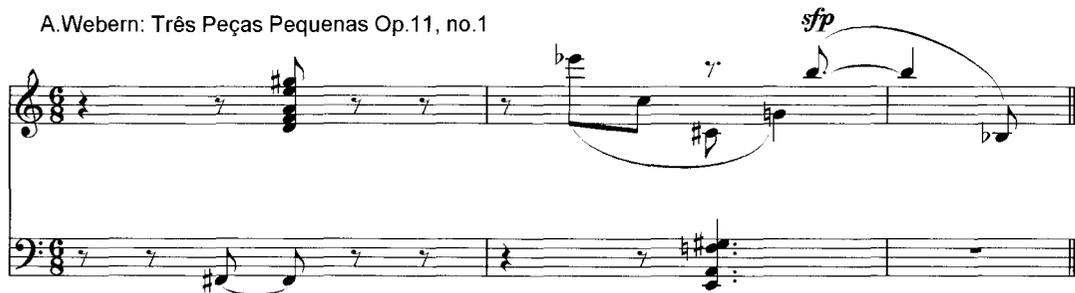
A COMBINAÇÃO DOS DOIS TIPOS

Apesar de podermos definir tipologias claramente distintas, existem várias maneiras (tipicamente na primeira metade do século XX) em que o Ritmo Qualitativo e o Ritmo Quantitativo poderão ser combinados.

Em certos casos, podemos detectar um pensamento fundamentalmente qualitativo cujo grau de complexidade esconde a sua estruturação e sugere uma situação praticamente quantitativa:

Ex.15

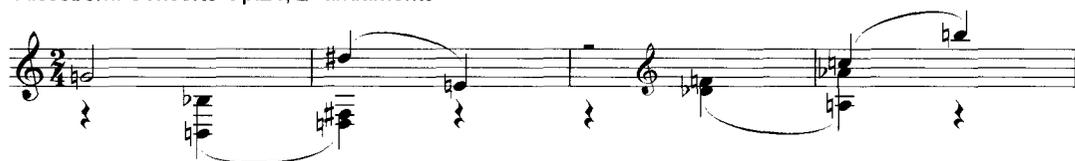
A.Webern: Três Peças Pequenas Op.11, no.1



Em certos casos, podemos detectar um pensamento fundamentalmente qualitativo cujo grau de simplicidade cria uma ambiguidade que resulta numa situação praticamente quantitativa:

Ex.16

A.Webern: Concerto Op.24, 2º andamento



Em certos casos, podemos detectar um pensamento originalmente qualitativo que se submeteu a uma transformação de pensamento quantitativo:

Ex.17

O.Messiaen: Quatuor pour la Fin du Temps, 7º andamento (Fouillis d'Arc-en-ciel)



Há alguns casos de Ritmo Quantitativo aplicado a uma organização de alturas bastante consonante; porém, o contexto ritmico afasta qualquer possibilidade de funções tonais.

Um critério Qualitativo iria estabelecer uma relação estreitíssima entre A e X; um critério Quantitativo mostra-nos que o ritmo B e X são de facto iguais.

CONCLUSÕES

A definição de tipologias rítmicas permite-nos distinguir entre linguagens pós-tonais de uma maneira que a simples análise das alturas dificilmente nos proporciona.

As diferenças rítmicas permitem-nos distinguir claramente entre a música PANTONAL de Schönberg e Webern e outros do princípio do século XX e a música ISOBEMÁTICA de Boulez e Stockhausen da música pós-2ª Guerra Mundial. Vê-se neste prisma o grande perigo de designar os dois como ATONAL apenas, pois este termo sugere um parentesco entre os dois e um igual afastamento do tonalismo. Ora, a música pantonal é muito mais próxima do tonalismo do que da música isobemática, especialmente no que diz respeito à construção rítmica. A música pantonal organiza-se, *grosso modo*, de acordo com os mesmos géneros de critério do tonalismo; por isso, sente-se que a harmonia pantonal está a “evitar” a consonância. No entanto, a música isobemática não parece evitar a consonância porque nem faz parte dos critérios que funcionam como pontos de referência. Este facto faz com que haja muita música isobemática que acaba por ser mais consonante do que a pantonal, pois não precisa de contrariar critérios tonais. A falta de critérios tonais torna especialmente inconveniente o termo ATONAL: esta música não procura evitar o tonalismo; antes pelo contrário, estabelece os seus próprios critérios.

Igualmente, através da análise rítmica, consegue-se distinguir melhor entre a música neo-modal (p.ex. Sagração da Primavera) e a música neo-clássica (p.ex. Sinfonia em três andamentos). Conseguimos também distinguir modalismos mais folclóricos (p.ex. Bartók, Suite de Danças) e modalismos mais eruditos (Bartók, Concerto para Orquestra). Assim também, a obra de compositores como Hindemith, Honegger, Poulenc, Kodály, Janáček, etc. deixa de constituir uma amálgama geral de música pós-tonal mas não atonal ou seja de alguma forma neo-modal; deixam igualmente de ter que ser tratados individualmente. Passamos a poder distinguir mais claramente entre tipos gerais. Se Hindemith teve umas teorias especiais para a sua composição, este facto não impede que reconheçamos alicerces fundamentalmente iguais entre a sua música e a de Honegger, por exemplo, que não utilizava as mesmas teorias.

Na música da primeira metade do século XX, é sempre mais fácil analisar obras dodecafónicas – pelo menos, superficialmente! O pensamento que separa as obras dodecafónicas das outras obras da época faz surgir por vezes a frase “linguagem dodecafónica”. Aqui também, a análise rítmica permite-nos distinguir várias linguagens musicais diferentes todas as quais utilizam o dodecafonismo: assim vê-se que este deve ser classificado como técnica e não como linguagem. De facto, podemos distinguir no mínimo seis linguagens diferentes todas dodecafónicas:

- a. Pantonal (p.ex. Berg: Suite Lírica)
- b. Neoclássico (p.ex. Schönberg: Quarteto no.3, Op.30)

- c. Células-simples/ambíguo (p.ex. Webern: Quarteto Op.28)
- d. Modal (p.ex. Stravinsky: Requiem Canticles)
- e. Células-complexo/não-estriado (p.ex. Boulez: 2ª Sonata)
- f. Integral (p.ex. Nono: Il Canto Sospeso)

Há também outras obras que podem pertencer às mesmas linguagens sem, contudo, ter uma organização dodecafónica das suas alturas. Existem até obras que são apenas parcialmente dodecafónicas: porém, ninguém diria que os andamentos diferentes da Suite Lírica ou de Canticum Sacrum ou de Éclat pertencem a linguagens diferentes!

Na segunda metade do século XX, as várias tentativas de novas notações de ritmo (ritmo livre, tempo-espço, contraponto livre, etc.) são prova de que o Ritmo Quantitativo tem características e implicações fundamentalmente diferentes do Ritmo Qualitativo.