

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PAULISTANA N.º 2 DE CLÁUDIO SANTORO: UMA ANÁLISE RÍTMICA

por

DANIELA TSI GERBER

Artigo submetido como
requisito parcial para obtenção
do grau de Mestre em Música;
Área de Concentração: Práticas
Interpretativas

ORIENTADORA

PROF^a. Dr.^a CRISTINA CAPPARELLI GERLING

**PORTO ALEGRE
2003**

DANIELA TSI GERBER

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PAULISTANA N.º 2 de CLÁUDIO SANTORO: UMA ANÁLISE RÍTMICA

Artigo apresentado ao Programa de Pós Graduação em Música: Mestrado e Doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.
Orientadora: Prof^ª. Dr.^ª Cristina Capparelli Gerling.

PORTO ALEGRE

2003

AGRADECIMENTOS

Agradeço às orientações, a amizade, o carinho e toda a dedicação da Prof^a. Dr.^a Cristina Capparelli Gerling.

Ao meu marido Luiz Carlos de Lima Gerber que possibilitou a realização do Curso de Mestrado e, o apoio das minhas filhas Jessica Tsi Gerber e Jennifer Tsi Gerber.

À minha amiga e companheira destes dois anos Eliane de Lima Gerber que me acolheu com carinho.

À minha professora, pelos anos de dedicação e incentivo, desde as primeiras lições ao piano, direcionou a minha trajetória musical até a conclusão do curso Superior de Instrumento, Prof. Maria Antonieta Wolff de Carvalho.

Aos meus preciosos amigos, que apoiaram-me e ajudaram-me em todos os momentos, Maiumi Oishi, Denise Sílvia Borusch, Ingrid Barancoski, Margareth Milani, Margaret Amaral Andrade, Elizabeth Abagge Benghi, Ana Maria Portes, Oswaldo Colarusso, Agnes Leimann, Vivian Siedleck, Marcelo Macedo Cazarré, Regina Antunes Teixeira, Cristina Cereser, Carlos Sell, Daniela Dotto Machado, Regiana Wille, Rosemari Annies, Rafael Liebich, Bruna Maria Viera, Carmen Célia Fregoneze, Susana E. Krieger, Walter e Herta Riechel, José Carlos e Marina Fausel e Rita Egashira Vanzela.

Aos professores do Pós-Graduação em Música da UFRGS, Prof^a. Dr.^a. Liane Hentschke pelo incentivo de vir cursar o Mestrado, Prof. Dr. Fredi Gerling pelo enriquecimento das aulas de música de câmara, Prof^a. Dr.^a Any Raquel e Prof^a. Dr.^a Jusamara Souza.

Aos professores da banca de defesa que forneceram contribuições pertinentes e que honraram-me com vossa presença, Prof. Dr. Ney Fialkow, Prof^ª. Dr.^a Catarina Domenici e Prof^ª. Dr.^a Isabel Nogueira.

Ao apoio da minha família Wilson e Elsi Gerber, Elizabeth e Gerson Krause, e, principalmente dos meus pais Julia Tsi e Tsi Shee Yao.

Agradeço à Deus por me acompanhar em todos os momentos desta jornada e iluminar os meus pensamentos.

SUMÁRIO

RESUMO.....	i
ABSTRACT.....	ii
1.INTRODUÇÃO.....	1
2.CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS.....	4
3.NÍVEIS HIERÁRQUICOS MAIS ELEVADOS.....	40
4.ASPECTOS MELÓDICOS.....	45
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	54
7. ANEXOS.....	57

RESUMO

O objetivo deste artigo é o de analisar a organização rítmica de uma obra para piano do compositor brasileiro Cláudio Santoro. A análise da obra denominada *Paulistana n.º 2 – Tempo de Catira* – apoia-se na fundamentação teórica postulada por Grosvenor Cooper & Leonard Meyer (1960).

Este trabalho alia os pressupostos teóricos fundamentados em estudos recentes sobre o ritmo e sua organização, em agrupamentos e em níveis hierárquicos com o propósito de delinear uma interpretação musical. Neste contexto, as considerações teóricas são utilizadas para entender a partitura. Os dois pólos, o teórico e o prático, são complementares e juntos contribuem para um entendimento musical equilibrado.

ABSTRACT

The present work considers aspects of rhythmic organization as the starting point for a discussion of Cláudio Santoro's piano piece entitled *Paulistana n.º 2* (1953). These analytical considerations aim at detecting grouping formations at lower and higher architectonic levels in the score. The recent texts presented by Grosvenor Cooper & Leonard Meyer (1960), provide the theoretical background in which motion and direction are conveyed during the performance.

INTRODUÇÃO

Com o objetivo de contribuir com uma discussão mais aprofundada de questões relacionadas à interpretação do repertório pianístico, o presente artigo examina a organização do parâmetro ritmo em uma peça para piano de Cláudio Santoro. Intitulada *Paulistana n.º 2 (Tempo de Catira)*, integra uma coleção de sete obras, todas com o mesmo título em numeração seqüencial, composta em 1953.

Na *Paulistana n.º 2 – Tempo de Catira*, Cláudio Santoro apropria-se dos padrões rítmicos identificados no *cateretê* e na *catira*, utilizando-os de uma maneira estilizada. Este artigo não se propõe a fazer uma genealogia do gênero de dança Cateretê e possíveis correlações com a dança *Tempo de Catira* de Cláudio Santoro pois questões de ordem etnomusicológicas fogem ao seu escopo.

Na abordagem inicial de uma nova partitura, é comum partir do menor detalhe para a compreensão do todo. Toca-se cada sinal grafado na busca de uma organização e de entendimento da peça. Eventualmente, cada detalhe insere-se numa estrutura maior e transforma-se em música, este ato de agrupar a informação resulta na aquisição de sentido. A maneira pela qual os elementos menores integram-se para formar segmentos maiores tem sido descrita por vários autores como Cooper & Meyer (1960), Epstein (1995), Rothstein (1989), Cogan & Escot (1976), Cone (1968), Lester (1986), Kramer (1988), Jackendoff & Lerdahl (1983) e Barra (1983). Na sua maioria, propõem que a organização rítmica e melódica constitui um fator preponderante nas decisões interpretativas.

As etapas do aprendizado musical têm sido estudadas como sendo parte das atividades de cognição humana. Ao confrontar-se com uma série de elementos ou uma seqüência de eventos, o sujeito adota estratégias para lidar com a informação.

Jackendoff & Lerdahl (1983), descrevendo os passos do ouvinte à procura de um sentido musical, assinalam como o motivo é ouvido como parte do tema, o tema como parte de um grupo de temas, e a seção como parte de uma obra. Esta descrição engloba dois conceitos fundamentais, o primeiro refere-se à formação e a função dos agrupamentos, e o segundo à percepção em níveis hierárquicos. Para um melhor esclarecimento de níveis hierárquicos, traço um paralelo com a comunicação escrita. Utilizamo-nos de letras que se agrupam formando sílabas, estas se agrupam formando palavras, as palavras em frases, frases em parágrafos e assim por diante. Neste processo constata-se um nível sintático o da gramática e um nível semântico - o do conteúdo expresso. A escrita musical baseia-se em um princípio análogo, notas isoladas unem-se para formar incisos, que se agrupam para formar motivos, podendo formar temas, estes temas formam segmentos de maior duração no discurso musical.

O ato de agrupar é uma função mental, resulta da interação entre os vários aspectos do material musical: altura, intensidade, timbre, textura e harmonia, bem como a duração. Eventos semelhantes em altura, duração, timbre, harmonia e textura tendem a produzir padrões rítmicos com alto grau de identidade e coesão. Diferenciação e distância concorrem para produzir separação entre grupos. A repetição de padrões, ou seja, a recorrência de eventos idênticos pode criar coesão em um nível e separação em outro nível. A repetição de padrões rítmicos de menor dimensão pode ser utilizada para estabelecer dois ou mais níveis hierárquicos, padrões menores são reconhecidos como entidades diferenciadas em um nível, a sucessão de padrões forma um outro tipo de agrupamento, imediatamente transferido para um nível mais elevado.

Estes dois conceitos serão aplicados à partitura e, acredito que sua elucidação servirá de base para o entendimento musical. Constato que, o uso de referenciais teóricos

selecionados pode propiciar uma fundamentação consistente no planejamento da execução. Este estudo apoia-se nas premissas apresentadas por Cooper & Meyer (1960), sendo complementadas por Epstein (1995), Rothstein (1989), Cogan & Escot (1976), Cone (1968), Lester (1986), Kramer (1988), Jackendoff & Lerdahl (1983) e Barra (1983).

CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS

Aspectos formais de uma composição são freqüentemente discutidos em trabalhos acadêmicos, no entanto a forma é uma abstração. Toca-se uma seqüência de eventos formados por figurações rítmicas, sons, articulações e dinâmicas. Dos detalhes mais minuciosos e, na busca de sentido musical, procura-se delinear frases que por sua vez formam períodos e seções. A *Paulistana n.º 2* escrita nos modos jônio e lídio, centra-se em Réb e estrutura-se em um esquema formal que reflete algumas das colocações anteriormente apresentadas (vide tabela 1):

Andamento	Fórmula de Compasso	Seção	Frases	Compassos
Moderato “Tempo de Catira” ¹	4/8	Seção A	Seção A Anacruse estendida. c. 1-4 Frase 1 c. 5-12 Frase 2 c.13-20 Frase 3 c. 21-32	32 + casa 2
		Seção B	Seção B Frase 1 c. 34-41 Frase 2 c. 42-49 Frase 3/transição c. 50-57	24
Lento		Seção C	Seção C Frase 1 c. 58-65 Frase 2 c. 66-75 Frase 3/Peroração c. 76-80	23
Moderato		Seção A' + Coda	Seção A' Frase 1 Retransição/anacruse estendida Frase 2 e Frase 3, mesmo que c. 2-19+85-88 CODA c. 89-96	8 +8

Tabela 1: Descrição Formal das Seções da *Paulistana n.º 2*

Como podemos observar na tabela acima (Tabela 1), no plano mais amplo, a obra divide-se em três grandes seções, designadas como: A - B - C - A/Coda. Esta descrição serve aos propósitos teóricos mas tem pouca valia para o executante, não se toca um arcabouço formal mas sim uma sucessão de eventos com um direcionamento musical. Em retrospecto, a sucessão dos eventos será interpretada como tendo esta ou aquela forma. Tomando por exemplo o processo de agrupamento da comunicação escrita já mencionado, a escrita musical baseia-se neste mesmo princípio. Portanto, o nível arquitetônico mais elevado – a forma – é uma replicação dos padrões que ocorrem em níveis mais elementares ou seja, nas unidades menores. Quando descrevemos o esquema formal de uma obra musical, estamos explicitando uma seqüência de eventos e resumindo uma ordem de audição da mesma. A descrição da forma de uma composição e de suas partes constitutivas, propõe o nível mais elevado desta cadeia, bem como o entendimento do fluir do ritmo musical. Nesta colocação o ritmo é o parâmetro responsável pela organização temporal dos eventos e sua função é de organizar e ser organizado pelos demais parâmetros musicais (COOPER & MEYER, 1960, p. 1).

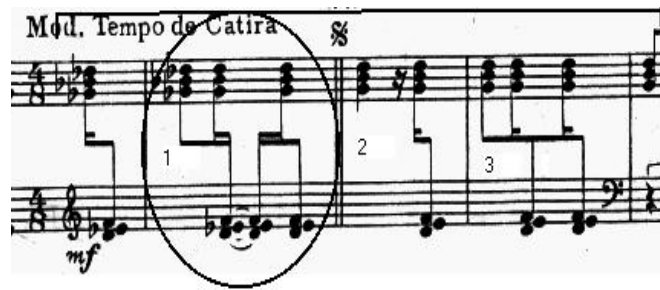
Visto que a percepção musical depende do concerto entre as várias partes integrantes, utilizo o conceito de níveis hierárquicos. A forma é o nível mais elevado, o pulso é o nível mais básico ou fundamental, entre estes criam-se tantos níveis quanto forem necessários para o entendimento da obra e para o direcionamento da execução.

Em um nível intermediário, esta obra estrutura-se em quatro seções, cada uma destas, por sua vez subdivide-se em frases², na sua maioria constituídas de oito compassos.

¹*Catira* também designada por *Cateretê*, é uma dança religiosa de caráter popular encontrada nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso, Goiás, bem como em muitos estados do nordeste (GROVE, 2000, p. 283, vol. 2)

² A edição CEMBRA não deixa claro o trecho a ser repetido (c. 32), faço a repetição porque o acorde da casa 1 coincide com o acorde da anacruse do compasso 13, análogo a seção A.

-SEÇÃO A



Ex. 1: *Padrão de mãos alternadas* (c. 1-4)

A peça inicia com um padrão de mãos alternadas que resulta em uma figuração rítmica sincopada (c.1-4, vide ex. 1). O termo síncope ou figuração sincopada refere-se ao som que ocorre onde não há pulso no nível métrico primário, ou seja o nível no qual as batidas são contadas e sentidas e onde a batida seguinte neste nível encontra-se ausente por pausa ou suprimida pela ligadura (COOPER & MEYER, 1960, p. 100).

Ao discutir níveis métricos, menciono um conceito muito utilizado na prática diária do instrumento, o pulso. Este é entendido como uma série de estímulos regulares e constantes que marcam uma unidade igual num tempo contínuo e precisamente equivalente (COOPER & MEYER, 1960, p. 3). O estabelecimento de um pulso regular, bem como o de suas possíveis subdivisões por figuras de menor valor (grafados por pontos, vide ex. 2), fornece o elemento mais básico da experiência rítmica (EPSTEIN, 1995, p.29).



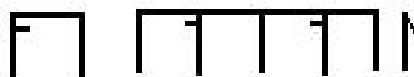
Ex. 2: *Subdivisão do pulso pela figura da semicolcheia* (c. 1-4)

A pulsação concorre para o estabelecimento da métrica, mas é independente desta. Enquanto a pulsação é regular, contínua e indiferenciada por acentos, a métrica é a medida do número de pulsos entre a recorrência regular dos acentos (COOPER & MEYER, 1960, p. 3). A existência da métrica depende de algumas séries de pulsos, marcados conscientemente em relação a outros não acentuados (Epstein, 1995, p. 24).

Como explicitado anteriormente, a pulsação regular é subjacente, a síncope forma um módulo distinto e perceptível sendo que a última colcheia deste módulo rítmico incide sobre o tempo forte do compasso seguinte, estando desta forma a favor da métrica (c. 1-4, vide ex. 1). A escolha da fórmula de compasso, 4/8, adotada pelo compositor não é arbitrária e sim condizente com a representação adequada ao ritmo de dança. A percepção da figuração sincopada torna-se um fator determinante no estabelecimento do padrão identificado e que caracteriza a obra em questão. Cláudio Santoro manipula os módulos sincopados no decorrer da composição e estabelece um elemento de identidade que será mantido, reiterado e modificado durante toda a peça. Para entender uma estrutura rítmica precisamos manter uma execução apropriada dos agrupamentos rítmicos bem como a coerência entre os grupos de articulação sincopada de cada módulo.

Concordo com Cooper & Meyer (1960) e com Rothstein (1989) ao propor que os compassos iniciais (c.1-4) sejam entendidos como uma anacruse estendida cuja finalidade é a de apresentar o padrão rítmico assinalado, através do qual o compositor descreve e prepara para explorar futuros eventos. Este padrão rítmico que é uma expansão do *cinquillo*³, padrão característico em danças afro-cubanas (vide ex. 3), constitui o módulo rítmico básico, qual seja, um segmento ou unidade plástica e flexível e que estabelece uma relação direta entre o som e o texto musical na sua figuração mínima necessária para compreensão e atribuição de

significado. Definido justamente por sua maleabilidade, os *módulos rítmicos* são entendidos como um conjunto distinto de figuras rítmicas, características de uma passagem ou de uma obra musical (COGAN & ESCOT, 1976, p. 255).



Ex.: 3 *Módulo básico*

Entendo os compassos iniciais (c. 1-4) da *Paulistana n.º 2* como dois módulos iguais separados entre si por uma pausa. O silêncio, assinalado no c. 2 (vide ex. 2), mesmo em um valor tão exíguo, neste caso uma pausa de semicolcheia, cria uma momentânea expectativa e permite a separação entre dois eventos. Esta ocorrência, por menor que seja, chama a atenção do ouvinte para o padrão (módulo) estabelecido (vide ex. 3). A pausa assinala uma lacuna no nível da pulsação básica. Explica-se a separação dos dois módulos pela pausa de semicolcheia que incide no início do 2º tempo do segundo compasso porque, do ponto de vista do ouvinte, o compositor já conduziu a audição para a percepção da micropulsação ou seja, a subdivisão do pulso (vide ex. 2).



Ex. 4: *Os dois módulos na anacruse estendida (c. 1-4)*

³ O termo *cinquillo* é definido segundo CAZARRÉ, 2001, p. 36.

Por outro lado, este evento inicial (vide ex. 4) não é sentido apenas pela unidade de tempo, nível mais elementar ou primário e coincidente com a pulsação. A concatenação entre pulso e realização do módulo, o padrão identificável através da parte acentuada que coincide com o tempo forte de cada compasso, estabelece um nível mais elevado, designado também como nível secundário. O ato de determinar tempos fortes em relação aos fracos concorre para o estabelecimento de uma hierarquia. Nessa instância, o módulo é alçado a um nível mais elevado do que a micropulsação (escrita em semicolcheia), do que a pulsação (escrita em colcheia como a unidade de tempo) e, abrange uma duração maior do que o próprio compasso.

Confirmando o que Cooper e Meyer preconizam sobre a organização hierárquica do ritmo, os processos aplicados para derivar eventos menores no nível mais elementar (primário) aplicam-se aos agrupamentos de níveis mais elevados. Estes autores apropriando-se dos termos utilizados na prosódia grega, definem cinco possibilidades de agrupamentos ou padrões de batidas fracas agrupadas em torno de uma batida forte (COOPER & MEYER, 1960, p. 6, vide tabela 2 a seguir).

GRUPOS RÍTMICOS	GRAFIA
Iambo	U __
Troqueu	__ U
Anapesto	U U __
Anfibraco	U __ U
Dáctilo	__ U U

Tabela 2: Agrupamentos Rítmicos propostos por Cooper & Meyer.

Estes agrupamentos são aplicados à música de maneira a esclarecer o delineamento rítmico e representam o movimento mais condizente com a interpretação desejada. Estes agrupamentos são fluidos e têm por objetivo conferir um direcionamento, são passíveis de sofrerem modificações. Os proponentes reconhecem a possibilidade de múltiplas interpretações (COOPER & MEYER, 1960, p. 32 e 33).

A organização dos quatro compassos iniciais revela, a exemplo da seqüência de pulsos fortes e fracos do nível elementar, a alternância de compassos fortes e fracos demarcados respectivamente pelos sinais de () que denota forte e (U) que denota fraco. Nesta instância específica a utilização reiterada do módulo faz com que o ouvinte e o executante percebam uma organização básica na qual o compasso é a interação entre a pulsação e o agrupamento. O módulo em questão será utilizado em pequenas estruturas e sua junção forma um agrupamento em um nível mais elevado e adquire relevância no decorrer da obra. A decisão por este agrupamento *iambo* (c.1-4) baseia-se na replicação de padrões do nível anterior.

The image shows a musical score for 'Mod. Tempo de Catira' in 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody starts with a quarter note, followed by an eighth note, a quarter note, and a quarter note. The bass staff has a similar pattern. The score is divided into four measures. Below the score, there are two levels of rhythmic analysis. The 'nível primário' (primary level) shows a sequence of pulses: U (weak), — (strong), U (weak), — (strong), U (weak), — (strong), U (weak), — (strong). The 'nível secundário' (secondary level) shows a sequence of pulses: U (weak), — (strong), U (weak), — (strong). The analysis indicates that the primary level pulses are grouped into pairs, and the secondary level pulses are grouped into pairs, creating a 2/4 iambic pattern.

Ex. 5: *Agrupamentos nos níveis primário e secundário (c. 1-4)*

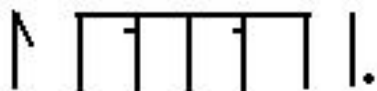
A abordagem da análise através do relacionamento entre dois níveis justifica-se pois, nesta obra o nível primário (vide ex. 5) e a pulsação básica aparentam um alto grau de coincidência e previsibilidade. A definição do nível secundário (vide ex. 5) envolve decisões interpretativas tais como a escolha do que agrupar e o que separar, leva em consideração fatores tais como experiência prévia com repertório semelhante e influi diretamente na individualidade da execução musical.

No ex. 5, constatamos dois níveis, o primário (grafado U__) denominado de *iambo*, e um segundo nível também *iambo*. Os agrupamentos rítmicos são independentes da métrica. A barra de compasso faz parte da convenção métrica, os agrupamentos rítmicos comumente não se prendem às convenções da escrita, com isso qualquer agrupamento é passível de ocorrer em qualquer figuração rítmica e, em qualquer fórmula de compasso (Cooper & Meyer, 1960, p. 8-9). Nesta peça, no entanto, o grau de coincidência entre agrupamentos e acento métrico confere uma regularidade ao discurso musical.

1.ª Frase (c. 4-12)

Prosseguindo na seção A, a mão direita (m. d.) executa o ostinato proveniente da passagem inicial (anacruse estendida, c. 1-4) e, a mão esquerda (m. e.) apresenta, na voz inferior, um contorno melódico formado de grupos de bordaduras em movimento descendente: sib 2 – láb 2 – sib 2 (c. 5-6); láb 2- solb 2- láb 2 (c. 7-8) e solb- 2, fá 2- solb 2 (c. 9-10) (vide ex. 7). Esta configuração rítmica e melódica apoia-se sobre as mesmas durações que o módulo inicial (módulo básico), seu caráter no entanto é afetado pela repetição e pela direção descendente da melodia (vide ex. 6). Uma realização artística destes módulos sequenciados requer uma tomada de decisão quanto ao direcionamento, articulação e volume. Neste caso, esta atitude reflete-se na escolha da variação de intensidade. A última

nota de cada módulo da bordadura coincide com o tempo forte de cada compasso (c. 6, 8, 10; notas sib 2-láb 2-solb 2). Por esta razão escolho realizar um crescendo que atinge o seu ponto máximo no final desta primeira frase, ainda que proporcional a dinâmica geral da passagem *mf*, para realçar a mudança de padrão melódico (c.10-12).



Ex. 6: Módulo da melodia da m. e.(c. 5-29)

Ex. 7: Grupos de bordaduras em movimento descendente (c. 4-12)

A complexidade mencionada anteriormente manifesta-se nesta primeira frase (c. 5-12, vide ex. 8), enquanto num primeiro nível (grafado pelo numeral arábico 1) ambas as mãos apresentam o grupo rítmico *troqueu*, no segundo nível (grafado pelo numeral arábico

2, vide ex. 8), a m. d. executa um grupo rítmico *iâmbico* enquanto a m. e. apresenta o grupo rítmico em *anapesto*, considerado mais apropriado para representar o movimento melódico da passagem em questão. Neste ponto (c.12) onde a primeira frase termina, existe a necessidade de uma reinterpretação pois o mesmo Réb (nota mais grave) transforma-se em início da próxima frase, um processo denominado de elisão. Num nível mais elevado os módulos em concordância com a métrica tornam-se a medida de fluência e a frase torna-se o centro integrador da intenção musical. A ocorrência de dois grupos rítmicos em simultaneidade exige uma independência entre as mãos que enfatizam momentos distintos. A observação e execução dos agrupamentos rítmicos diversificados propiciam o “gingado” proposto pela obra.

The image displays a musical score for piano with two systems of music and their corresponding rhythmic analyses. Each system consists of a treble and bass staff with two rhythmic levels indicated below: 'nível primário' (primary level) and 'nível secundário' (secondary level). The first system covers six measures and is marked 'cantado'. The second system covers three measures and is marked 'f'. The rhythmic analysis uses 'U' for upbeats and '-' for downbeats, with brackets indicating the grouping of notes into rhythmic units. The second system includes a dynamic marking 'f' and a note with an '8ª' (octava) marking.

Ex. 8: Agrupamentos rítmicos do primeiro e segundo nível (c.4-12)

Em retrospecto, a primeira frase da seção A (c. 5 com anacruse -12) está dividida em quatro eventos, sendo o primeiro a apresentação do módulo (c. 5-6), sua seqüência (c. 7-8 e 9-10), e uma modificação (c. 10) articulada pelo intervalo de quarta ascendente que estabelece um novo desenho melódico e finaliza a frase (vide ex. 8). A finalização desta frase (c. 10-12) dá margem a uma ambigüidade, o grupo anteriormente identificado como *anapesto* modifica-se, tornando-se um grupo rítmico *dáctilico* em função da articulação dos seus intervalos. A mudança do desenho melódico da m. e. e sua interpretação como *dáctilo* concorre para a intensificação sugerida para o final da frase. Neste momento (c. 10), o intervalo de quarta ocasiona uma mudança na realização pianística, e que ao meu ver, dá origem a uma nova figuração. Este novo módulo (c. 10-12) também ultrapassa as fronteiras delimitadas pelas barras de compasso numa demonstração de independência coordenada entre a métrica e a figuração rítmica. Num paralelo com a pontuação na literatura, esta, assim como o agrupamento, esclarece o sentido da frase, mas não pode determiná-lo (COOPER & MEYER, 1960, p. 106). Uma maneira de entender o evento do c. 12 é considerá-lo uma batida forte no momento da sua ocorrência mas, na sucessão do próximo evento, uma anacruse, torna-se fraca, sendo representada pelo símbolo Ψ .

A manipulação dos módulos e o emprego de padrões rítmicos variados, ainda que em pequena escala, traz variedade ao discurso musical, sendo que pulsos e impulsos interagem dentro de unidades específicas (COGAN & ESCOT, 1976, p. 234). Para tanto convém registrar, que o cérebro humano agrupa as informações recebidas para melhor entendê-las. Assim, nesta obra o módulo, mais do que uma pulsação artificialmente metronômica, passa a ser a unidade de referência.

2.^a Frase (c.13-20)

The image displays a musical score for a piano piece, specifically the second phrase (measures 13-20). It consists of two systems of three staves each. The first system starts at measure 12, marked with a forte 'f' dynamic. The second system starts at measure 17, also marked with 'f'. In both systems, the upper staff (treble clef) features a series of chords and notes, with several notes circled in red to highlight specific articulation points. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. A first ending bracket is visible in the second system, starting at measure 19. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Ex. 9: Bordaduras em ambas as mãos (c. 13-20)

Nesta passagem as bordaduras características são executadas por ambas as mãos (vide ex. 9) com aumento de volume e em registro agudo. A finalização desta frase traz reminiscências dos c. 10-12 (vide ex. 7). Para a passagem compreendida pelo intervalo de quarta ascendente seguido do segmento descendente, recomenda-se a mesma articulação anteriormente adotada, ou seja, um grupo *dáctilico* (grafado por __ U U, vide ex. 11) de conformidade com a escolha da articulação do fraseado inflexionado a cada duas colcheias para esta passagem.

The image displays two systems of musical notation, each with a primary and secondary level of analysis. The first system (measures 13-16) features a primary level with a 'troqueu' (trochee) group and a secondary level with an 'anapesto' (anapest) group. The second system (measures 17-20) shows a primary level with a 'troqueu' group and a secondary level with an 'anapesto' group. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and '8ª'.

Ex. 10: Agrupamentos do primeiro e segundo níveis (c. 13-20)

Como visto no exemplo acima (ex. 10), em um primeiro nível mantém-se a opção pelo grupo rítmico *troqueu* (c.13-20) mas, no segundo nível observa-se uma replicação do grupo rítmico *anapesto* semelhante ao da frase anterior (c.5-12). Observa-se também o adensamento de texturas pelo dobramento dos acordes, e o emprego das terças entre as notas superiores dos acordes da m. d. e m. e. (c.13-14) seguida de passagem em uníssono (c. 15-18, vide ex. 10).

Nesta passagem opto por entender que o grupo rítmico *troqueu* fica absorvido pelo *dáctilo* (vide ex. 10), a opção por este último concorre para manter o fluxo contínuo da execução, anteriormente descrito nos c. 10-12 e que se repetem nos c. 18-20 (vide ex. 11).

17

2 U U U

DÁCTILO

Ex. 11: *Modificação dos c. 18-20*

3.ª Frase (c. 21-32)

f 21 *mf* *f*

26 *f* *p* *p*

Ex. 12: *Seqüência de bordaduras da m. d. e intervalos*

de quinta sincopadas na m. e. (c. 21-30)

Mantendo as principais características rítmicas das outras duas frases anteriores, nesta seção há uma reversão para o registro mais grave e, para uma textura muito esparsa em comparação à anterior. A m. d. executa a seqüência em bordaduras (c. 21-30, vide ex. 12) enquanto a m. e. estabelece um novo padrão de acompanhamento bastante simplificado e baseado em intervalos de quinta sincopadas como em um bordão (vide ex. 12).

The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system is marked with a first ending bracket and includes dynamics *f*, *mf*, and *f*. The second system also features a first ending bracket. The third system includes a first ending bracket. Below each system are two lines of rhythmic notation, labeled '1.' and '2.', with 'U' marks indicating accents or notes.

Ex. 13: Níveis Primário e Secundário (c. 21-32)

Como podemos observar no ex. 13, o primeiro nível pode ser agrupado como *trocaico* enquanto o segundo nível hierárquico mantém o grupo rítmico anapesto. Os módulos, numa replicação do grupo rítmico apresentado nas primeiras frases, direcionam-se para a última nota do módulo 2, coincidindo com o tempo forte e com a com a métrica. Os c. 30-32 apresentam o mesmo agrupamento de finalização dos c. 10-12, assumindo no nível secundário uma configuração rítmica dactílica. Observo que os c. 10, 18, 30 são responsáveis num nível secundário pela elisão entre os agrupamentos anapesto e dactilo (vide ex. 8, 10 e 13).

A primeira seção finaliza através da deflação da textura, revertendo para o contorno melódico da primeira frase retorna ao registro inicial, e apresenta novo padrão de acompanhamento na m. e.

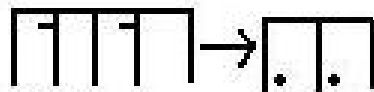
-SEÇÃO B

1.ª Frase (c. 34-41)

Os segmentos de semicolcheias nesta primeira frase da seção B (m. d., c. 34-57) conferem uma modificação significativa no discurso musical e concorrem para o estabelecimento de uma nova seção contrastante. A primeira frase da seção B (c. 34-41, vide ex. 14) é constituída de material contrastante nas duas mãos. A figuração de semicolcheias na m. d. forma um ostinato diferenciado daquele apresentado na seção anterior. Este grupo de semicolcheias contrapõe-se com a melodia da mão esquerda promovendo uma diversidade de figurações em confronto direto com o padrão da mão esquerda. No c. 35 as notas dobradas, em segundas, tocadas na m. d. fazem alusão ao rasgado da viola (vide ex. 14).

The image displays two systems of musical notation. The top system, starting at measure 34, features a complex rhythmic pattern in the upper voice with many sixteenth notes and rests, while the lower voices play a steady, simpler accompaniment. A circled section in the upper voice is labeled 'rasgueado de viola'. The bottom system continues this pattern, with the upper voice maintaining its intricate texture and the lower voices providing a consistent harmonic and rhythmic foundation. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and rests.

Ex. 14: *Material contrastante de ambas as mãos e rasgueado de viola (c. 34-40)*



Ex. 15: *Aumentação do padrão rítmico*

Este módulo aumentado também denominado de “tresillo”⁴ (ex. 15), que ocorre na voz intermediária e é executada pela m. e., torna-se a figuração rítmica mais característica da seção B. A figuração rítmica (m. e.) é formada por duas colcheias pontuadas seguida de uma colcheia, padrão rítmico originário do nível secundário da parte A (vide ex. 16). O

⁴ O termo *Tresillo* é definido como derivação de uma síncope da habanera, segundo Cazarré (2001, p. 36).

entendimento do ritmo fraseológico, que transita entre componentes métricos e rítmicos pode concorrer para resolver algumas destas questões. O módulo rítmico da m. e. dá continuidade ao padrão apresentado na seção A, ocorrendo nesta seção como uma aumentoção (vide ex. 15).



Ex. 16: *Origem do padrão secundário 1ª frase seção A (m. e.)*

O compositor confere um valor especial ao desenho da m. d. nesta passagem, pois acentua a figuração de maneira a promover uma intenção oposta ao grupo rítmico empregado na melodia da m.e. Como ressaltado anteriormente, a dinâmica e a ênfase de textura pertencentes ao ritmo fraseológico com seus componentes métricos e rítmicos não descaracterizam o tempo forte de cada compasso. Esta passagem, no entanto, é agrupada para que a acentuação recaia a cada dois compassos de maneira regular. A figuração derivada da seção A, localizada na pauta intermediária (c. 34-49), é formada por bordaduras seguidas de graus conjuntos, uma aumentoção do módulo característico da seção A (c.4-10, m. e.).

Nesta seção B, o grupo rítmico do nível primário é *troqueu* e no nível mais elevado torna-se *iambo* (vide ex. 18). De acordo com a interpretação sugerida, o agrupamento

rítmico *dáctilo* é o indicado para os compassos finais desta seção e que coincide com o acento do dó 5 no c. 54 (c. 54-56, vide ex. 17).

The image shows a musical score for three staves. The top staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff contains a vocal line with notes and rests, and the number '54' is written below it. The bottom staff contains a bass line with notes and rests, and the number '137- C.ombra.' is written below it. A bracket under the bottom staff spans three measures, with the word 'dím.' written above it, indicating a dactylic rhythm. The number '54' is also written above the first measure of this bracketed section.

Ex. 17: Agrupamento dáctilo c. 54-56

Na seção B (c.34) o apoio sobre o baixo Solb confere uma estabilidade rítmica e harmônica (vide ex. 18) sem, no entanto, coincidir com o acento métrico. A ação do baixo, combinada com os deslocamentos entre os demais elementos, produz um agrupamento de quatro compassos formando um hipercompasso.

The image shows a musical score for three staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, and the number '2.' is written above it. The middle staff contains a vocal line with notes and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests, and the number '137- C.ombra.' is written below it. A bracket under the bottom staff spans four measures, with the word 'dím.' written above it, indicating a dactylic rhythm. The number '2.' is also written above the first measure of this bracketed section. The number '54' is written above the first measure of this bracketed section. The number '137- C.ombra.' is written below the bottom staff.

nível primário

nível secundário

nível primário

nível secundário

Ex.18: *A oitava de Solb* – estabilidade rítmica e harmônica (c. 34-41)

O hipercompasso é o próximo nível métrico em uma proposta de entendimento hierárquico análogo a estrutura de compasso, a qual serve como protótipo, em diferentes

escalas e aspectos da superfície⁵ (EPSTEIN, 1995, p. 32). O estabelecimento de hipercompassos é apoiado pela ênfase e adensamentos de textura em tempo diverso do primeiro, caracteristicamente considerado o tempo forte de cada um dos compassos. Nesta obra *em tempo de catira* torna-se necessário dosar a intensidade de som para respeitar tanto a métrica quanto o padrão rítmico apresentado na obra. Cabe ao pianista decidir sobre a qualidade do toque apropriado para respeitar tanto a métrica quanto a ênfase que a contradiz. O instrumentista aprende a equilibrar a qualidade do ataque no instrumento visando revelar as mínimas nuances e gradações sonoras relacionadas à diferenciação entre compasso e acento. Neste sentido Kramer (1988) adverte que, para compreender uma estrutura temporal de uma obra, é necessário manter uma clara distinção entre o ritmo e o compasso, entre agrupamentos rítmicos e hipercompasso, entre ritmo e acento métrico.

O acento, mesmo associado a fatores tais com o desenho e o timbre, não deve deslocar o tempo forte, pode no máximo concorrer para promover uma ambigüidade e estabelecer um contraste com a métrica. Apesar dos acentos, a frase (c. 34-41) mantém-se a favor da métrica.

2.^a Frase (c.42-49) e 3.^a Frase (c. 50-57)

Na segunda frase desta seção (c. 42-49, vide ex. 19), ocorre uma mudança de textura, a figuração melódica da bordadura é acrescida de terças. No c. 47, as terças são sucedidas por acordes, logo então abandonados em favor da melodia de uma só voz (c. 50-53, vide ex. 20). Este novo contorno melódico estrutura dois módulos ascendentes,

⁵O termo superfície ou nível superficial designa o que é ouvido durante uma execução ou o que está escrito na partitura, o nível imediatamente perceptível e que contrasta com níveis arquitetônicos mais profundos ou removidos. Estes tomam estruturas de médio e longo alcance, nesta instância frases, períodos, seções, ou a forma da composição.

ênfatizados por acentos rítmicos. Apesar da escrita diversa entre os dois, o segundo módulo (c.52-53, vide ex. 20) confirma o primeiro, sendo que sua acentuação aviva ainda mais o uso dos intervalos de quartas e quintas ascendentes. Estes dois módulos ligam-se à terminação da seção de maneira a promover um desmanche do desenho anterior (c. 54-57, vide ex. 21), o que combina com a recomendação de uma execução em tempo arrefecido no tempo e na dinâmica.

The image displays a musical score for three systems, covering measures 41 through 47. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff (likely alto or tenor clef), and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents (>) and a fortissimo (ff) marking in measure 46. The score shows a clear change in texture and the addition of thirds in the bass line starting around measure 42.

Ex. 19: *Mudança de textura, bordadura acrescida de terças (c. 42-47)*



Ex. 20: *Melodia com acentos rítmicos* (c. 40-53)

Os acentos, tais como os que ocorrem nos c. 50-53, enfatizam a percepção de um ponto forte em relação ao fraco. Entretanto, assim como a imensa diversidade de combinação de figurações rítmicas e agrupamentos, o acento pode ocorrer em notas curtas, longas, fracas e fortes, em qualquer registro e nas figurações rítmicas que reforçam ou contradizem a métrica regular (COOPER E MEYER, 1960). Referindo-se aos fatores que produzem acentuação, LESTER (1986) apresenta três hipóteses:

“Primeira, nem todos fatores relacionados à produção de acentos operam com o mesmo grau de importância, alguns fatores por eles mesmos podem produzir um acento mais vigoroso do que muitos outros fatores combinados. Segunda, acentos em uma passagem musical ocorrem em um contexto métrico, o compasso é produto, tanto de certos padrões de acentuação quanto, uma vez estabelecido, elemento influente na acentuação. Terceira, nossa habilidade em perceber diferentes tipos de acentos em uma passagem depende, em parte, do nosso grau de conhecimento da mesma, ou da nossa habilidade de entender certos tipos de acentuação no momento da sua ocorrência e não após terem ocorrido.” (LESTER, 1986, p.40-41)

Na passagem em questão (c. 49-54) aplicam-se todas as três situações descritas acima, pois os acentos ocorrem para reforçar o compasso (c.50, 51, 53 e 54), para contrariar

ainda que em pequena escala o compasso (c.49-54) estabelecido e por último, o acento (c.54) prolonga sua ação pela nota Dó 5 reiterada até o final da passagem (c.57, vide ex. 21).

A melodia repetida e com variação na figuração do módulo rítmico (c.54, vide ex. 21), apresenta uma aumento em relação ao módulo da seção B (vide ex. 15). O módulo, através das ligaduras, apresenta uma figuração sincopada e ultrapassa as barras de compasso. Este trecho tem o papel de transição para a entrada da seção C.

The image displays a musical score for Example 21, spanning measures 49 to 57. The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with syncopation and slurs. The upper staff (treble clef) contains the main melodic line, while the lower staff (bass clef) provides harmonic support. Dynamics include 'ff' and 'pp'. Performance markings include 'rall.' and 'dim.'.

Ex. 21: *Acentos e Prolongação do Dó 5 (c. 49-57)*

Na pauta inferior, as entradas em oitava da m. e. que percorrem as semifrases desta seção têm um caráter ambíguo. Os intervalos de quintas e quartas descendentes na m. e., articulam oitavas paralelas em bordões (c. 45-57, vide ex. 19, 20 e 21) construídos com durações variadas dão suporte harmônico mas ocasionam uma ambigüidade rítmica. O baixo em oitavas age como elo, não é fim nem começo, opera elisões.

A pauta intermediária (c. 54), coordenada com os demais eventos, entra em um processo de desaceleração de motivos. ROTHSTEIN (1989, p. 26) define esta desaceleração como liquidação⁶, quer dizer um contorno que é variado e que tende a eliminar progressivamente os elementos do segmento inicial, seja por omissão ou por condensação. Neste processo as características do motivo básico são gradualmente reduzidas até a reiteração de um único inciso. Nesta instância o progressivo encurtamento produz uma desaceleração em direção à cadência. Este repouso/estabilidade pode ser sentido tanto pelo executante como pelo ouvinte e constitui-se em um momento de transição enfatizado pelo abandono dos acentos da m. d. (pauta superior, a partir do c. 53), pela permanência repetida do “dó 5” na pauta intermediária (c. 54-57) e, pelo extenso pedal de oitava de fá a partir do c. 51 (vide ex. 21).

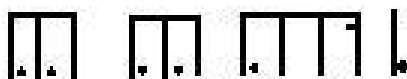
Avaliando a seção B como um todo, constato que a mesma apresenta, no conjunto de três frases regulares de 8 compassos cada uma, um alto grau de coincidência entre a figuração rítmica e o acento métrico. Por outro lado, a figuração rítmica é marcada por acentos locais anteriormente mencionados (c. 34-52, m. d.). Com referência a terceira hipótese apresentada por LESTER (1986, p. 28), os acentos são passíveis de reinterpretação durante e após sua ocorrência. KRAMER (1998) e EPSTEIN (1995) classificam as ênfases de contorno tais como os sinais gráficos: > , ^ , *tenuto*, *sforzandi*, as súbitas mudanças na dinâmica ou no timbre, notas longas e saltos muito pronunciados como sendo acentos fenomenais. Esta descrição coincide com a ênfase provocada pelos acentos nesta seção para conferir variedade na figuração rítmica.

⁶ O termo liquidação foi utilizado por Joseph Rufer (1979) para explicar os processos de manipulação temática em Beethoven (apud GERLING, 1985).



Ex. 23: Alterações em relação ao módulo básico

A passagem assinalada nesta seção C (c. 58-61, vide ex. 23), demonstra as alterações detectadas com relação ao módulo básico. A configuração rítmica está explicitada a seguir (vide ex. 24), reflete o processo de variação e o de aumentação cumulativo.



Ex. 24: Aumentação das figuras rítmicas em relação ao módulo básico

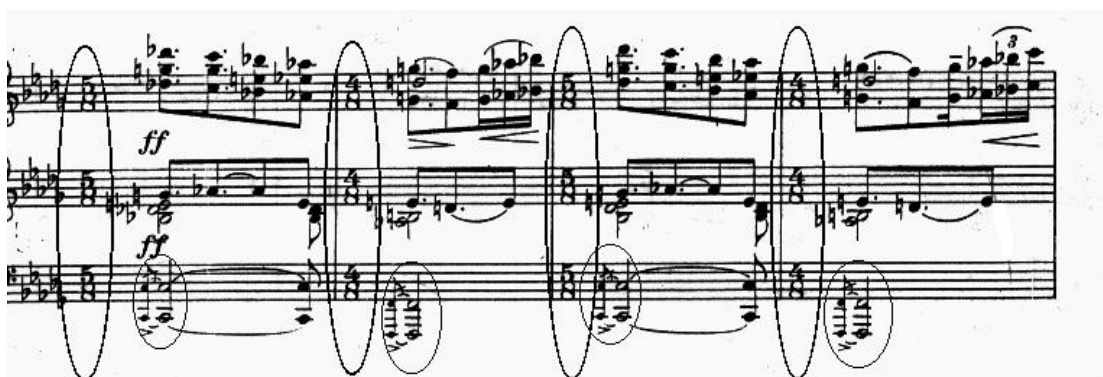
Na minha escolha, o primeiro nível hierárquico desta primeira frase forma um padrão *troqueu* (c. 58-65, vide ex. 25), o próximo nível insere-se um padrão *iâmbico*, fato este que vem se confirmar com o apoio harmônico nas vozes das pautas: intermediária e inferior. Acordes de longa duração ocorrem no tempo forte dos c. 59, 61, 62, 64 e 65.

Ex. 25: Primeiro nível troqueu e segundo nível iambo (c. 58-65)

2.^a Frase (c. 66-75) e 3.^a Frase (c. 76-83)

A partir da segunda frase, desta seção C, os segmentos melódicos alternam-se entre os registros grave e médio, sendo que este trecho é sucedido por uma seção de apogeu não só da seção mas de toda a peça. Este ápice está enfatizado pela intensificação nas dinâmicas, textura, no emprego de apogiaturas, na superposição de notas formando acordes mais complexos e, principalmente com mudanças freqüentes na fórmula de compasso. A fórmula 4/8 registrado nas seções anteriores e na primeira frase da seção C é modificada para 3/4 e, no ponto culminante dos c. 68-71, os compassos variam de 5/8, 4/8, 5/8, 4/8, ou seja, a colcheia é mantida como referência básica no nível elementar (vide ex. 26). Na execução, os compassos 68 a 71 unem-se para formar hipercompassos e esta reunião segue o contorno

melódico descendente. Esta é uma instância da melodia ascendente e descendente influenciando na organização rítmica.



Ex. 26: *Variação das fórmulas de compasso, c. 68-71*

O grupo rítmico nesta seção C, tem-se mantido estável como *trocaico* no primeiro nível. No próximo nível sugiro (c. 66-67) o agrupamento *iambo* e, novamente *trocaico* (c. 68-73), em virtude das mudanças de fórmula de compasso (vide ex. 27).



ff

68

nível primário

nível secundário

Ex. 27: Primeiro nível troqueu e o segundo nível iâmbico

Convém salientar que o compasso de elisão (c. 73) entre o final do grupo anterior *trocaico* passa a ser interpretado como *dactílico* (c. 73-75, vide ex. 28), uma possibilidade freqüente na interpretação musical e prevista nas colocações dos autores referenciados.

72

2

8a

8b

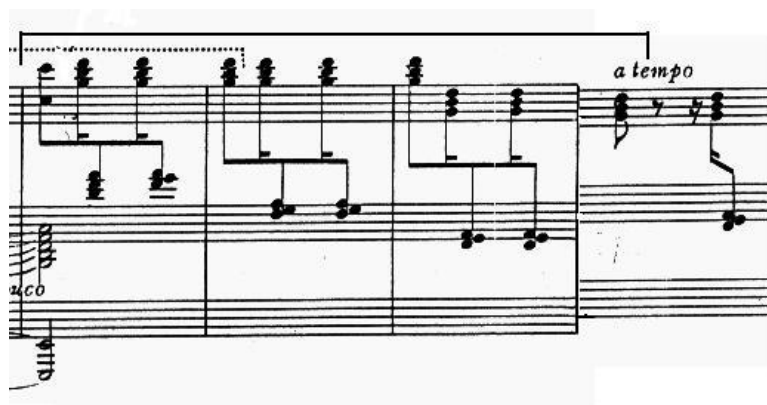
Ex. 28: Compasso de elisão (c. 73) de troqueu para dactílo

Esta frase (c. 76-83) tem um teor de transição sendo sucedida pelo retorno de A' ao mesmo tempo em que comporta-se como uma extensão desta seção C. Com um caráter de finalização, seus padrões em ostinato bastante estáticos em ambas as mãos oferecem uma

breve reminiscência do módulo rítmico mais característico da seção B e, desta forma, preparam o retorno para a seção A. Ao realizar um movimento do agudo em direção ao grave (c. 80-83, ex. 29 b), nesta frase transitória o agrupamento rítmico idealizado para o nível primário é trocaico e o secundário é iâmbico (vide ex. 29 a).

The image displays a musical score for a piano piece, specifically focusing on a transitional phrase. The score is written in a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The melodic line consists of eighth notes, while the bass line features chords. Performance markings include "8ª" (octava), "apressando" (accelerando), and "pouco a pouco" (ritardando). Below the score, two rhythmic level diagrams are provided. The first diagram, labeled "nível primário" and "nível secundário", shows a trochaic primary rhythm (U - U - U - U - U) and an iambic secondary rhythm (U - U - U). The second diagram, also labeled "nível primário" and "nível secundário", shows a trochaic primary rhythm (U - U - U) and an iambic secondary rhythm (U - U).

Ex. 29 a: Níveis primário e secundário (c. 76-83)

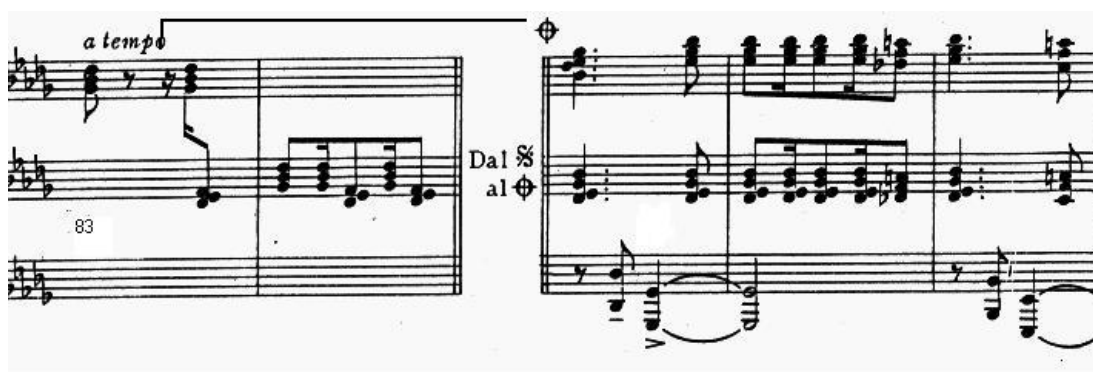


Ex. 29 b : *Movimento descendente*

-SEÇÃO A'

Introdução + 1.^a Frase + 2.^a Frase

Como a denominação indicada por A' (c. 84, *dal signo* compreendido entre os c. 2-19, até o c. 88, vide ex. 30), apresenta características de semelhança com a seção inicial da obra. Elementos da introdução também retornam com algumas modificações.



Ex. 30: *Retorno de A anacruse do c. 84*

Os grupos rítmicos da seção A' repetem os da seção A. As diferenças dos c. 85-88 em relação aos c. 20-32, ficam por conta da bordadura na pauta inferior com bordões em

oitavas, a textura de ambas as mãos, a abrangência das regiões do teclado e a sobreposição de notas formando acordes (vide ex. 31, c. 13-15 com os c. 86-88).

Two systems of musical notation in bass clef. The first system covers measures 22 to 27, with dynamics markings *mf* and *f*. The second system covers measures 28 to 32, ending with a double bar line. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

c. 22-32

Two systems of musical notation. The first system includes measures 77 and 85, with the tempo marking *a tempo* and the instruction *Dal § al*. The second system covers measures 88 to 94, featuring complex chordal textures and overlapping notes. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

c. 85-88

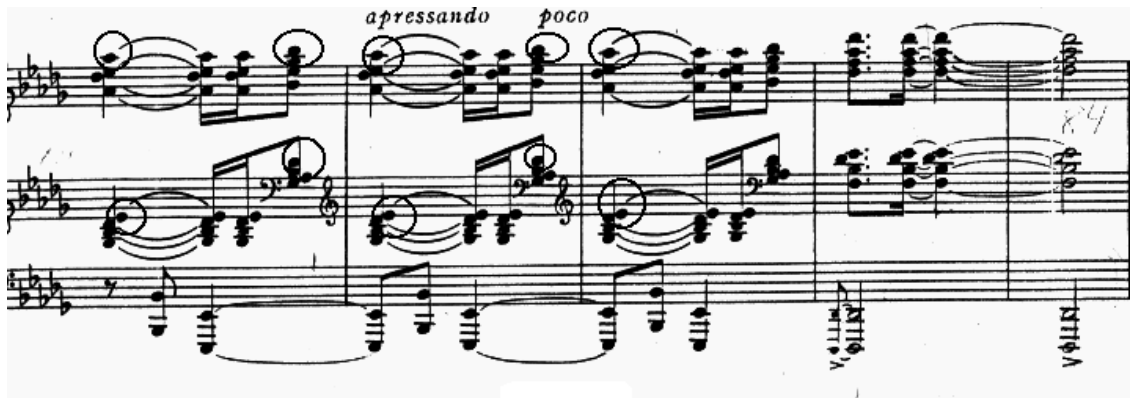
Ex. 31: *Diferenças dos c. 22-32 com os c. 85-88*

-CODA (c. 89-96)

A Coda está escrita de maneira a manter a textura da frase anterior, qual seja, densa, festiva e animada. O compositor reúne as principais características das várias seções os acordes, a ocorrência do bordão muito presente no baixo da m. e. formando intervalos de quintas em oitavas paralelas e, evoca trechos reminiscentes da seção B. O caráter insistente (c. 89-94) é assinalado por uma mudança na armadura de clave (c. 89-91, vide ex. 32), a armadura de bemóis é preterida em favor das teclas brancas do instrumento. O retorno da armadura e a indicação de *apressando poco* leva ao final da obra (c. 92-96).



c. 89-91



c. 92-96

Ex. 32: *Mudança na armadura de clave e
na figuração de bordadura (c. 89-96)*

Esta Coda apresenta a figuração da bordadura, fato este assinalado e reforçado por ambas as mãos (c. 89-94, vide ex. 32). O grupo rítmico do primeiro nível hierárquico é *troqueu* (c. 89-96) e no próximo nível é dáctilo (c. 89-94, vide ex. 33). Como assinalado no ex. 33 o agrupamento *iambo* reflete com mais exatidão a terminação da peça em tempo forte (c. 95-96).

NÍVEIS HIERÁRQUICOS MAIS ELEVADOS

LESTER (1986, p. 104) comenta que, nos níveis mais elevados da hierarquia, pulsos são freqüentemente reagrupados para formar unidades mais amplas e que diferem na sua duração. Em acréscimo aos conceitos relacionados com procedimentos da análise já mencionados anteriormente, faz-se necessário lembrar que, tanto em níveis mais elevados como em níveis inferiores, a organização rítmica é determinada por uma multiplicidade de fatores tais como separação e proximidade, semelhança e diferença, batida acentuada e batidas fracas (COOPER & MEYER, 1960, p. 61). Como visto anteriormente, (vide exemplo 33), numa mesma frase dois agrupamentos rítmicos competem, ambos no mesmo nível. Em uma formação mais elevada, alguns elementos tornam-se mais relevantes do que outros, o relacionamento entre articulação e instrumentação adquire uma importância significativa. A diferenciação temporal ou duracional também exerce influência em níveis mais elevados, podendo ser considerada mais atuante do que a articulação dos agrupamentos.

A organização destes dois agrupamentos assinalados (c. 92-94 “*dáctilo*”, 95-96 “*iambo*”, vide ex. 33) demonstra a sua multiplicidade tanto pela separação quanto por suas diferenças de desenho rítmico e melódico. Ainda que pertencendo a uma mesma frase, os grupos rítmicos tornam-se diferenciados por fatores como a articulação e textura. Por exemplo, em níveis diferenciados, os grupos rítmicos não precisam necessariamente ser os mesmos, freqüentemente a diversidade prevalece.

Na seção A o grupo rítmico proposto para a seção como um todo, é *anfibraco* (vide exemplo a seguir). A escolha deste padrão é determinada pelo adensamento da segunda frase, através dos acordes, os quais põem em evidência e criam contrastes de dinâmica e

textura com a frase anterior. O fator de semelhança exerce um papel preponderante, mas minha escolha de uma execução enfatizando a 2.^a frase, é reforçada pelas harmonias, dinâmica e textura.

SEÇÃO A

1.^a FRASE	2.^a FRASE	3.^a FRASE
c. 1-12	c. 13-20	c. 21-32
U	—	U

ANFÍBRACO

Na seção B o grupo rítmico proposto para as duas primeiras frases é iambo. A escolha deste padrão rítmico coincide com a textura apresentada nas duas frases. A primeira frase gera um impulso significativo em direção a segunda e que é caracterizada pelo dobramento da linha melódica (vide ex. 19, p. 25).

SEÇÃO B

1.^a FRASE	2.^a FRASE
c. 33-41	c. 42-49
U	—

IAMBO

3.^a FRASE	
c. 50-53	c. 54-57
—	U

TROQUEU

A terceira frase modifica-se em relação ao padrão rítmico anterior, porque o acento fenomenal coincide com a dinâmica *ff* e apresenta um aumento do volume através dos saltos acentuados e da repetição. Na extensão da frase (vide ex. 21, c.54-57, p. 27), o abandono dos acentos e o caráter de repouso da melodia proporcionam um arrefecimento associado à indicação de *rallentando e diminuendo*.

Na seção C o grupo rítmico é *anfibraco*, pelas mesmas características apresentadas na seção A. A primeira frase é uma melodia acompanhada, a segunda frase é salientada pela dinâmica e acordes. A terceira frase é entendida como transição, a indicação *apressando pouco a pouco*, a textura mais densa e as modificações de registro em três módulos descendentes encaminham o retorno da seção A.

SEÇÃO C

1.^a FRASE	2.^a FRASE	3.^a FRASE
c. 58-65	c. 66-75	c. 76-83
U	—	U

ANFÍBRACO

Sugiro o agrupamento *anfibraco* para esta seção levando em consideração a inclusão de uma terceira frase utilizada não como final de seção mas como preparação para uma Coda (c. 85-88, vide ex. 31, p. 36).

SEÇÃO A'

1. ^a FRASE		2. ^a FRASE		3. ^a FRASE
c. 84	+	Dal signo	+	c. 85-88
U		—		U

ANFÍBRACO

Na Coda o grupo rítmico escolhido para representar o direcionamento das frases é o *iambo*, esta escolha coincide com a métrica e a mudança de harmonia.


CODA

1. ^a FRASE	+	2. ^a FRASE
c. 89-91	+	c. 92-96
U		—


IAMBO

NÍVEL MAIS ELEVADO PARA A OBRA

SEÇÃO A	SEÇÃO B	SEÇÃO C	SEÇÃO A'	CODA
c. 1-32	c. 33-57	c. 58-83	c. 84 + dal signo	c. 89-96
U	U	—	U	—



ANAPESTO



IAMBO

Convém destacar que os agrupamentos escolhidos para um nível inferior nem sempre coincide com o do próximo nível mais elevado, assim podemos entender as seções A, B e C da *Paulistana n.º 2*, como sendo um anapesto, visto que as seções A e B como um todo são um direcionamento para a seção C de maior contraste nos eventos. Assim a seção A' replica o caráter da seção A e a ênfase incide sobre a Coda. Esta idéia é reforçada pelos acréscimos da pauta inferior, com suas oitavas na região grave, e da indicação de dinâmica, *apressando poco* para uma passagem final e triunfante nos compassos finais.

ASPECTOS MELÓDICOS E HARMÔNICOS E SUAS INTERAÇÕES RÍTMICAS

Sendo a música constituída de diversos parâmetros, considero a seguir alguns aspectos da organização melódica e harmônica. Ainda que melodia e ritmo possam receber um tratamento distinto, um parâmetro reforça o outro e, em conjunto ou separadamente, ambos são influenciados pela harmonia, textura, e timbre. A concatenação de todos estes parâmetros e o entendimento das suas interrelações constituem a base para uma interpretação musical. O contorno melódico bem como o suporte harmônico aliado ao direcionamento rítmico de cada frase foram considerações relevantes nesta análise.

-SEÇÃO A

Na seção A, um mesmo contorno melódico é apresentado no decorrer de três frases. As duas primeiras frases com 8 compassos cada uma apresentam a melodia característica cujos segmentos iniciais são reiterados na terceira frase de doze compassos. O contorno de bordaduras é o ponto de unidade melódica, pois, mesmo com variações de registro e de textura, uma redução melódica aponta para a importância desta estrutura no entendimento do direcionamento das frases. Portanto, observando-se a coerência entre o contorno melódico da seção, um padrão escalar sobre Réb descendente e os grupos rítmicos delineados, verifico que o agrupamento anapesto, apesar da abreviação melódica e da mudança de padrão rítmico dos c. 10 a 12, parece servir aos propósitos de um encaminamento musical (vide ex. 7, p. 12).

O contorno melódico dos c. 4-5 determina um impulso para o c. 6, que coincide com o grupo rítmico *anapesto* do segundo nível. No meu modo de perceber, o final de cada

Como podemos observar, os desenhos de bordadura reagrupados em módulos que por sua vez, pela semelhança e proximidade de articulação resultam em uma redução melódica de padrão escalar descendente, aliado a outros fatores tais como repetição e textura fazem-me entender a seção A no seu todo como sendo um movimento direcionado para a seção B.

-SEÇÃO B

Nesta seção observamos que a melodia formada por padrão de bordadura seguido de grau conjunto, uma ampliação do principal elemento melódico da primeira frase, passa a ser executada pela mão esquerda com mudança de registro, o som central é o Dó 4 , registro mais agudo do que o da seção precedente (vide ex. 14, p. 20).

Como visto no ex. 14, um elemento escrito em semicolcheias articuladas em estacatos (m. d.) e constituído principalmente em intervalos de quartas e quintas introduz o maior elemento de contraste até este momento. Assinalo a importância do intervalo de quarta e sua inversão, originários do movimento melódico da seção A (c.10, Mib 2-Lab 2) e sua replicação em aumentação (c. 49-53, vide 35).



c. 10 (seção A)

Ex. 35: *O intervalo de Quarta, c. 49-53*

A seção B, apesar das modificações observadas nos desenhos e dos acentos fenomenais no nível imediato (c.49-53), é interpretada como sendo menos intensa em relação a que se segue.

-SEÇÃO C

Confirmando o padrão escalar descendente entendido como o desenho melódico mais importante da seção A, observo um contorno semelhante (c. 58-66, vide ex. 36 b) em atuação destacada. No prosseguimento (c. 66-71, vide ex. 36 a) este contorno melódico tanto na direção descendente quanto na sua inversão para movimento ascendente, predomina esta seção C. Considero que esta seção C é no nível mais elevado da obra, a que recebe o maior número de eventos de impacto e variedade das figurações e de textura. O baixo, articulado lentamente nas duas seções anteriores, tem uma média alta de ocorrências na seção C.

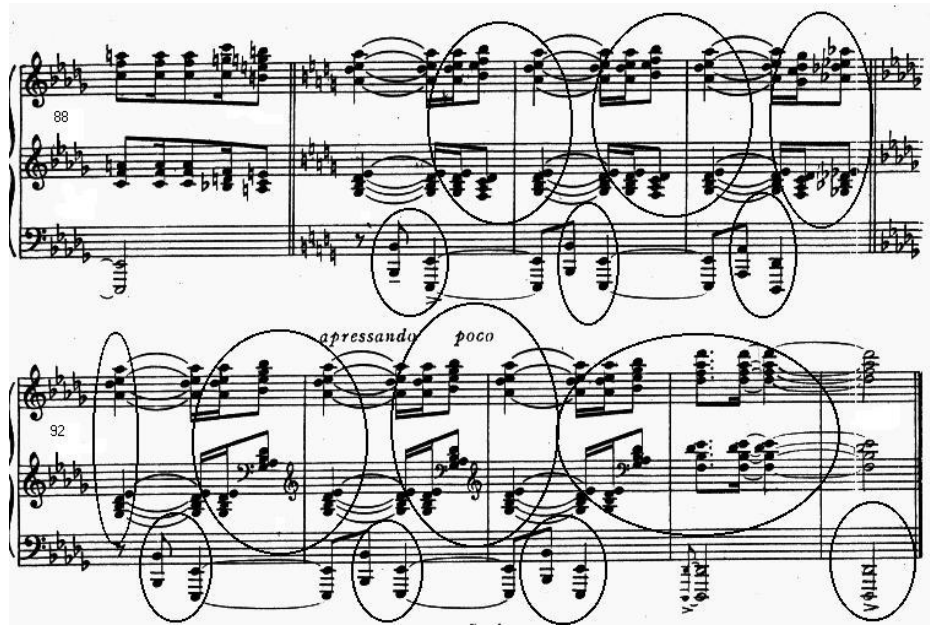
Ex. 36 a: *Contornos melódicos ascendentes e descendentes*

Ex. 36 b: *Contorno melódico descendente presente na seção C*

-SEÇÃO A' + CODA

Na seção A, B e A' os baixos, Réb e Solb, ocorrem fora do tempo forte e provocam uma síncope no nível de frases. Na seção C, como mencionado anteriormente, a articulação das notas graves recai com maior insistência no tempo forte dos compassos e confirma o acento métrico.

O contorno melódico da seção A' é uma replicação da seção A, portanto suas características intrínsecas e extrínsecas processam-se de forma semelhante. A modificação (a partir dos c. 89) consiste em um padrão reiterado sobre o desenho de bordadura enfatizada por ambas as mãos (vide ex. 33, p. 39). A grafia da pauta inferior em oitavas (c. 85 e 94, vide ex. 31 e 37, p. 36 e 50 respectivamente) tende a manter a ambigüidade encontrada na seção C, ou seja, as notas mais longas e mais graves, as que exigem maior atenção do ouvinte, ocorrem no tempo fraco do compasso. A melodia no registro agudo corrige esta situação ao afirmar cada tempo forte de cada compasso (vide ex. 37). De qualquer forma prevalece no total o gingado da obra. Escrita de maneira a sintetizar todos os elementos utilizados e a determinar o entendimento da música, a Coda termina a peça de maneira afirmativa e em tempo forte.



Ex. 37: *Acordes da m. d. no tempo forte competem com a m. e. em tempo fraco*

(c. 89-96)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A complexidade e a diversidade de figurações rítmicas empregadas no repertório musical do século XX é sempre comentada informalmente entre pianistas e professores do instrumento. Observo, no entanto, que existe uma carência de trabalhos sobre o parâmetro ritmo no repertório pianístico brasileiro. Apesar da música brasileira ser muito estudada, é raro encontrarmos trabalhos que abordem as questões relacionadas com a execução do ritmo. Conhecendo a diversidade de padrões e a multiplicidade de interações com os demais elementos musicais, um estudo do ritmo e dos padrões rítmicos pode concorrer para uma interpretação coerente.

A análise rítmica é ferramenta relevante no aprendizado, apesar desta obra apresentar um número relativamente reduzido de padrões básicos mas, estes, no entanto, são manipulados e geram contornos musicais variados e atrativos. Ao analisar a obra pude entendê-la melhor tanto no nível de detalhes quanto em uma hierarquia mais elevada e percebendo as múltiplas possibilidades de execução desta obra, defino a proposta analítica influenciada pelos sinais grafados aliados aos referenciais teóricos.

Aprofundei-me no aspecto relacionado à rítmica para direcionar a minha execução. Considerando as múltiplas possibilidades de interpretação de uma única peça e das controvérsias sobre a execução de um único compasso, sei que muitos executantes mostram diferenças significativas no tempo total da execução (*timing*), ou mesmo nos detalhes por menores que sejam. Kramer relaciona o acento métrico e a execução do comprimento das notas como sendo a razão principal das diferenças observadas. O autor argumenta que os executantes alteram, de maneira intuitiva, as durações das notas, o que influencia o tempo de sua projeção. Estas mudanças por menores que sejam, afetam o agrupamento rítmico

através de variações do movimento agógico e interferem cumulativamente na estrutura musical (KRAMER, 1988, p. 82).

Gabrielsson exprime opinião semelhante ao afirmar que *timing* é a manipulação das várias durações freqüentemente relacionadas ao direcionamento do ritmo. As maneiras variadas de mostrar os diferentes níveis e as diversas formas no encadeamento compositor-executante-ouvinte cujo elo é o som musical, resulta da leitura de uma partitura musical (GABRIELSSON, 2000, p. 27-29). Na busca de uma execução de alto nível procura-se transmitir um conjunto particular de intenções e sentimentos passíveis de serem comunicados através da música.

Para uma execução convincente considero necessário compreender a estrutura formal que dá o sentido da música, delineando os agrupamentos rítmicos associados com a execução propondo uma coerência e direcionamento musical. Como esta obra denota forte cunho nacionalista, um próximo trabalho poderá explorar a relação entre a composição e o gênero *cateretê* ou *catira*. Apesar do apoio nas teorias procurei dar precedência aos eventos musicais, sendo a teoria utilizada para compreender a partitura, não o reverso. Com o estudo do parâmetro ritmo e sua aplicação posso transferir os conhecimentos adquiridos para outras obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIMONDA, H. Lembranças importantes de uma amizade muito importante. **Revista Brasileira**, n.º 2, Rio de Janeiro, 1999, p.34-37.
- BARRA, D. **The Dynamic Performance**. United States of America, 1983.
- CATERETÊ. In: ANDRADE, M. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 1989, p. 121-122.
- CATERETÊ. In: ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira, Popular, Erudita e Folclórica. São Paulo: Art Editora, 1998, p. 181-182.
- CATERETÊ. In: HOLANDA, A. B. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. P. 369.
- CAZZARÉ, M. M. **A trajetória das danças de negros na literatura pianística brasileira: um estudo histórico-analítico**. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2001.
- COGAN, R.; ESCOT, P. **Sonic Design. The nature of sound and music**. New Jersey: Englewood Cliffs, 1976.
- CONE, E. T. **Musical Form and Musical Performance**. New York: W. W. Norton & Company, 1968.
- COOPER, G.; MEYER, L. B. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- EPSTEIN, D. **Shaping time: music, the brain, and performance**. New York: Schirmer Books, 1995.

- GABRIELSSON A. In: **Generative Processes in Music. *The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition.*** Oxford: Clarendon Press, 2000.
- GANDELMAN, S. **36 Compositores Brasileiros – Obras para Piano de 1950 – 1988.** Rio de Janeiro: Relume DuMará, 1997.
- GERLING, C. C. **Performance Analysis for pianists: A Critical Discussion of Selected Procedures.** Boston University, Dissertação de Doutorado, 1985
- KRAMER, J. **The time of Music.** New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan, 1998.
- KUBOTA, M. **A Sonata na Música Pianística de Cláudio Santoro.** Porto Alegre: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.
- LERDAHL, F; JACKENDOFF, R. **A Generative Theory of Tonal Music.** Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.
- LESTER, J. **The Rhythms of Tonal Music.** Illinois: Southern Illinois University, 1986.
- MARIZ, V. **História da Música no Brasil.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- NEVES, J. M. **Música Contemporânea Brasileira.** São Paulo: Ricordi, 1981.
- PIMENTEL, V. **The piano Toccata by Brazilian composers of the twentieth century: a structural and interpretative analysis for performance.** Houston University, 1998. Dissertação de Doutorado.
- RHYTHM. In: **The new Grove Dictionary of Music and Musicians.** New York: Stanley Sadie, 2001. V. 21, p. 277

ROTHSTEIN, W. **Phrase Rhythm in Tonal Music.** New York: Schirmer Books, 1989.

SANTORO, C. **Série Paulistanas.** São Paulo: Edições Cembra, 1955.

Paulistana nº2

CLAUDIO SANTORO

A

Mod. Tempo de Catira

1.ª Frase

PIANO

mf

cantado

nível primário

nível secundário

nível de frase

nível de seção

mf

cantado

nível primário

nível secundário

nível de frase

nível de seção

2.ª Frase

f

f

8ª

nível primário

nível secundário

nível de frase

nível de seção

B

1.^a Frase

2.

33

nível primário

nível secundário

nível de frase

nível de seção

37

nível primário

nível secundário

nível de frase

nível de seção

2.ª Frase

nível primário

nível secundário

nível de frase

nível de seção

nível primário

nível secundário

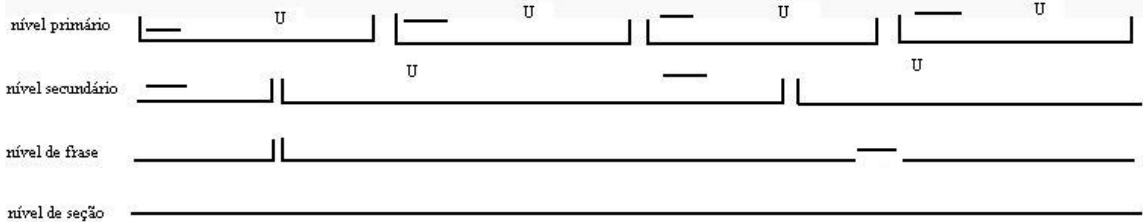
nível de frase

nível de seção

3.^a Frase

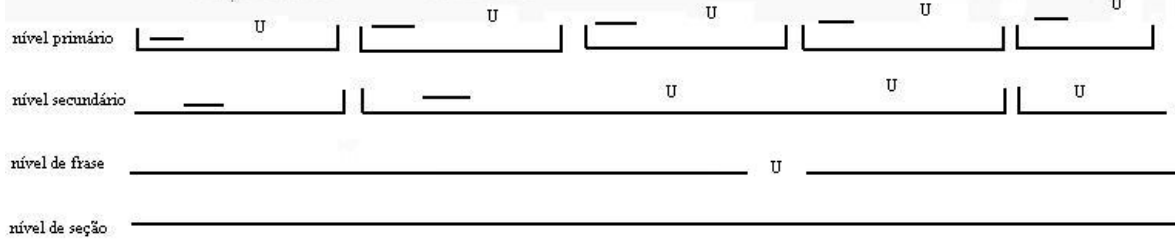
49

ff



53

rall. *dim.* *mp*



C 1.ª Frase
Lento

58

nível primário

nível secundário

nível de frase

nível de seção

3.ª Frase

64

f rit.

nível primário

nível secundário

nível de frase

nível de seção

68 *ff*

nível primário

nível secundário

nível de frase

nível de seção

72 *ff* 3ª Frase

nível primário

nível secundário

nível de frase

nível de seção

nível primário — U — U — U — U — U — U

nível secundário — U — U — U — U

nível de frase — U — U

nível de seção — U — U

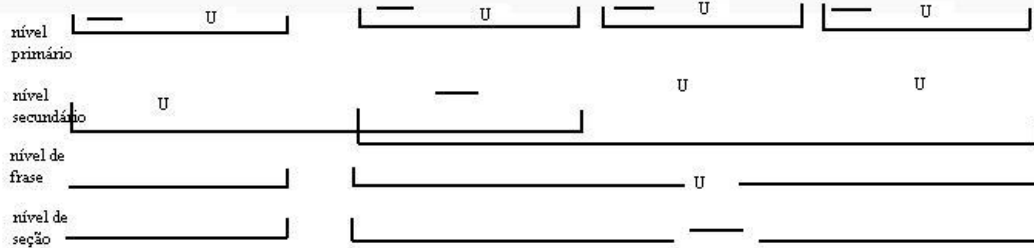
nível primário — U — U — U — U

nível secundário — U — U — U

nível de frase — U — U

nível de seção — U — U

Coda



apressando poco

