

Familiaridade e memória na organização da dimensão temporal

Graziela Bortz (UNESP)

Resumo: O texto se inicia com a discussão em torno do desejo humano de controlar o tempo e de como a notação, seguida da análise musical, serve como ferramenta de construção desta ilusão. Discute conceitos de acento e métrica baseados em LESTER (1986a e 1986b) nas Sonatas op. 14, n. 2 e op. 110 para piano de Beethoven. De acordo com o autor, quando não há referências claras de divisão e subdivisão nos diferentes níveis hierárquicos, o entendimento da organização métrico-rítmica é comprometido. Assim como nos exemplos de música tonal, a ilustração de extrato da obra *Nosturnos* para piano solo de Arthur Kampela, mostra como o resultado sonoro final não corresponde à notação métrico-rítmica precisa. Este fato tem gerado inúmeras discussões literárias, que dificilmente tocam no ponto central: a questão não é se o intérprete necessita da precisão da notação para executar a obra, e sim se o ouvinte necessita saber em que grau de precisão foi escrita a obra. O ponto crucial é o resultado final, seja ele a percepção, por parte do ouvinte, de uma métrica surpreendente e inesperada, como em Beethoven, ou vaga como no trecho citado em Kampela. Para o intérprete, apenas a familiaridade com a obra possibilita a incursão ao universo abstrato do compositor, unindo seu universo racional da concepção ao surpreendente poder de ilusão da obra de arte.

Palavras-chave: métrica, notação rítmica, percepção rítmica

Familiarity and Memory in the Organization of Temporal Dimension

Abstract: The text begins with a discussion on human desire for controlling the time, and how music notation, followed by analysis, serves as a tool to build such an illusion. It discusses Joel Lester's concepts of accent and meter in the Piano Sonatas op. 14, n. 2 and op. 110 by Beethoven. According to Lester, when there are no clear references of division and subdivision in different hierarchical levels, the comprehension of the rhythmic-metrical organization is compromised. An illustration of an excerpt of the work *Nosturnos* by Arthur Kampela, as in the examples of tonal music, shows how the final result does not correspond to the rhythmic-metrical precise notation. This fact has generated innumerable literary discussions that hardly touch upon the central point: that the question of whether or not the interpreter needs the precise notation in order to play the work is less important. Rather, the right question is: does the listener need to know in what degree of precision the work is written? The crucial point is the final result, be it the perception from the listener point of view of a remarkable and unexpected meter, as it happens in Beethoven, or of a vague sensation of it, as it occurs in the excerpt of Kampela. To the interpreter, only the familiarity with the work will permit the incursion into the abstract universe of the composer, which, united with the rational universe of conception will (re)produce the astonishing illusion of the work of art.

Keywords: meter, rhythmic notation, rhythmic perception

“La fantasia, aislada de la razón, sólo produce monstruos imposibles. Unida a ella, en cambio, es la madre del arte y fuente de sus deseos”.

Francisco de Goya



Fig. 1 – Francisco de Goya, Saturno devorando seu filho (1821-1823)

A Fig. 1 mostra a alegoria de Goya de Saturno, de olhos desesperados, comendo seus próprios filhos. O nome Cronos do mesmo deus na mitologia grega faz a associação mais direta com a representação do tempo. Saturno come seus filhos por medo que algum deles o destrua. Devora-os antes que eles o devorem.

Vivemos com urgência. Devoramos o tempo com olhos esbugalhados antes que o tempo nos devore. Então inventamos maneiras de nos iludir tentando congelar o tempo. Para observar longamente a Pintura Negra acima, se não podemos ir ao Prado, hoje podemos descarregá-la da *internet*. Podemos observá-la por inteiro ou aplicar um *zoom* à figura segundo nosso desejo. Podemos focar os olhos de Saturno, suas pernas que desaparecem na penumbra, seus braços disformes, seus cabelos brancos e desgrelhados e o sangue contrastando com a carne branca da vítima.

Dizemos que a apreciação da música não ocorre da mesma maneira. Uma pintura é uma obra que não se move (embora muitas vezes pareça viva) enquanto a música se desdobra no tempo. Como intérpretes, na sala de estudos, mantemos a ilusão de aprisionar o perfeito. Repetimos os trechos que não nos satisfizeram. Então nos saem melhores.

Juntamos os trechos de antes com aqueles tocados depois e tudo então fica perfeito e, num golpe de misericórdia de Saturno, gravamo-nos com edições.

Enquanto ouvimos música, os detalhes nos escapam, passam rápido. O tempo não permite separar, das texturas complexas, suas partes para que possamos ouvi-las detidamente. Então inventamos a partitura e, depois, a análise, que unidas à gravação são a combinação perfeita para criar a ilusão de que devoramos o tempo e o vencemos. Congelando o tempo nessas mídias possíveis, continuamos a criar fantasias aliadas à razão, mantendo as grandes obras de arte vivas e moldáveis ao vaivém do tempo.

COOK (1994: 92) diz que, “se aceitamos a análise de Rosen, não o fazemos porque acreditamos que ela é, num sentido absoluto, correta. Nós o fazemos porque ela contribui com nossa maneira de experienciar a música¹”. Ou, seja, a análise nos remete sempre de volta à obra musical, possibilitando que este retorno ocorra com uma nova consciência e, portanto, uma nova capacidade de escuta.

LESTER (1986: 42), ao estudar os efeitos de acentos na métrica, diz que “tais elementos *ex post facto* afetam nossa percepção do acento apenas em audições posteriores da passagem – seja em repetições ou transformações dentro da peça, ou em audições posteriores da peça em sua totalidade”². Em outro texto, (LESTER, 1986a: 3) ressalta que “a notação musical como uma representação visual de alguns aspectos da música ouvida, presta-se facilmente à percepção sinóptica”³. Em outras palavras, a música passa a ‘emprestar’, através da análise, a capacidade natural de sinopse que tem uma obra de arte visual. Assim, à medida que nos familiarizamos com a obra musical, seus contornos se tornam cada vez mais nítidos, e a obra continua a nos fascinar e iludir, dando a sensação de que o tempo não passa, ou se passa, não o percebemos. A análise possibilita a construção, portanto, da capacidade de síntese.

Familiaridade e organização métrica

Talvez, de todos os aspectos do tecido musical, o ritmo e a métrica sejam aqueles que mais nos dão a sensação de controle (ou descontrole) do tempo. A percepção de um e de outro depende da clareza ou obscurecimento de diversos níveis de divisão e subdivisão de pulsos, e da organização destes em termos de acentos. No entanto, existem diferentes tipos de acentos que não necessariamente relacionados à métrica.

LESTER (1986a: 16) define o termo acento como “um ponto de ênfase. ... Acentos são, portanto, pontos de iniciação”. Relaciona as várias possibilidades de acento através do início de uma nota, o início de uma nova textura, uma nova harmonia, um novo padrão

¹ If we accept Rosen’s analysis, we do not do so because we believe it to be in some absolute sense correct. We do so because it contributes to our experience of music.

² Such *ex post facto* elements affect our perception of the accent only on later hearings of that passage—whether in repetitions or transformations within the piece or in later hearings of the entire piece.

³ Musical notation, as a visual representation of some aspects of heard music, lends itself easily to synoptic perception.

dinâmico e motivico, entre outros. Diz que a definição de acento tem sido problemática pela limitação de seu conceito à prática da *performance*, o que resulta na falha em se diferenciar este último acento daquele que existe “como uma qualidade inerente de uma nota ou evento”.

Assim:

Uma nota ou evento acentuado permanece acentuado ainda que nenhum maneirismo de *performance* o enfatize. ... O tempo forte de um compasso, por exemplo, é acentuado, sendo ou não tocado ‘com um acento’. ... Notas ou eventos não precisam ser fortes para ser acentuados (LESTER, 1987a: 13)⁴.

Ou seja, de acordo com Lester, o acento como aumento de dinâmica ou ênfase na articulação é apenas um tipo de acentuação.

O início do primeiro movimento da Sonata op. 14, n. 2 de Beethoven, se ouvido sem a partitura, dá-nos a impressão de que se inicia com uma anacruse de cinco semicolcheias, sendo o tempo forte na nota Sol 3 na mão direita acompanhada da tríade de tônica arpejada no baixo, cuja fundamental também iniciar-se-ia no tempo forte. Porém, no quarto compasso, ouviríamos uma quebra na métrica regular, que somente entenderíamos retrospectivamente, ou melhor, numa segunda escuta, na qual provavelmente escolheríamos a mudança para métrica ternária seguida de retorno ao compasso quaternário. No entanto, na notação de Beethoven, o tempo forte se inicia na quarta nota na mão direita, Si 3, com o acompanhamento em contratempo:

The image shows a musical score for the first ten measures of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 14, No. 2. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro'. It shows the right and left hands with various musical notations including dynamics (p, cresc., f), articulation (tr), and fingering. Measure 10 is circled in both staves.

Fig. 2: Compassos 1-10 da Sonata op. 14, n. 2 de Beethoven.

Logicamente, o intérprete não irá executar a primeira nota escrita no tempo forte com dinâmica mais forte porque assim Beethoven o escreveu. Neste caso, o acento de duração ao qual LESTER (1986a) se refere naturalmente recairá sobre a tônica e não sobre

⁴ An accented note or event remains accented even if no performance mannerism emphasizes it. ... The downbeat of a measure, for instance, is accented whether or not it is played “with an accent.”... Notes or events need not be loud to be accented.

sua anacruse, já que é uma qualidade natural deste evento. O fato de o quarto compasso apresentar esta ‘excepcionalidade’ na mudança de métrica não escrita só nos é possível compreender conforme nos familiarizamos com a obra.

Um exemplo mais complexo, o segundo movimento da Sonata op. 110 de Beethoven causa, à primeira audição, como o que ocorre em outras peças do compositor, a sensação de desequilíbrio, de estar momentaneamente sem regularidade em, ao menos, dois pontos na obra. A Fig. 3 mostra os primeiros quarenta compassos da composição. Apesar da ambiguidade na acentuação de que discute TOVEY (1931: 259-262) nos primeiros oito compassos que podem remeter ao ritmo da Gavota, estes não são elementos desestabilizadores na escuta, e sim, do olhar à partitura quando se associa esta à escuta. No entanto, a partir do c. 9⁵, ouvimos uma quebra no padrão métrico: o que lemos não condiz com o que escutamos. É possível a leitura de um compasso de 3/4 seguido de compassos em 2/2 (ou 4/4 seguindo a unidade de tempo da escrita original) até o segundo tempo do c. 13, quando novamente ocorre outra quebra, que podemos organizar em outro compasso ternário seguido de 2/4, 3/4 e outros em 2/2 até a metade do c. 29, no qual podemos ter um compasso de 5/4 e a retomada de 2/2 até a pausa súbita no c. 37.

Fig. 3 – Compassos 1-40 da Sonata op. 110, II, de L. V. Beethoven.

⁵ Os números de compasso nesta edição estão localizados no final destes.

O Trio, no entanto, tem um tratamento ainda mais surpreendente do ponto de vista métrico. Acompanhar a escuta com a partitura e tentar decifrar a lógica métrica é tarefa quase impossível para quem não domina a peça sob os dedos. Como se observa na Fig. 4, os contratempos na mão esquerda deslocam os acentos para a parte fraca do compasso. Esses acentos fora da métrica escrita são reforçados pelo padrão motivico que tem início no c. 41 na mão direita, o que nos remete à ideia de Lester sobre o início de um novo padrão ser acentuado. Na metade do c. 46, ouve-se uma ruptura da métrica até sua “resolução” cadencial no c. 48, a partir do qual retoma-se o movimento inicial. No c. 73, uma nova interrupção no padrão métrico ocorre, passando de acentuação binária a ternária⁶.

Fig. 4 – Compassos 41-70 da Compassos 1-40 da Sonata op. 110, II, de L. V. Beethoven.

O que é mais surpreendente neste movimento da Sonata op. 110, e mais especificamente no Trio, é que este tem início após várias instabilidades métricas que seguem os oito compassos iniciais, nos quais a métrica dominante (ainda que paire a dúvida sobre o ritmo ser ou não de Gavota) é estabelecida.

Ora, somente somos capazes deste grau de entendimento e organização quando nos familiarizamos com a obra, seja através de repetidas escutas com a partitura ou através de aprendê-la ao piano. O grau de complexidade rítmica da obra não permite que a primeira escuta seja mais que uma sensação de curiosa instabilidade, complexidade esta que fez com

⁶ Samarotto (1999: 232-234) reduz o Trio desta obra em hipercompassos, o que facilita sua visualização. Ele interpreta este compasso (73) como o início de uma nova frase que se interrompe. Beach (1988: 88) interpreta-o apenas como uma súbita interrupção no padrão métrico.

que inúmeros teóricos (SCHENKER, 1914; BEACH, 1988; SAMAROTTO, 1999, TOVEY, 1931, entre outros) tenham se detido e ainda se detenham sobre este movimento da Sonata op. 110, tentando reorganizar a métrica, que nos parece tão desafiadora por sua ambiguidade.

Familiaridade e memória na execução da notação musical

LESTER (1986b) discorre sobre a dificuldade em discernir a métrica de muitas obras a partir da metade do século XX auditivamente, ao contrário do que ocorre em música tonal, onde a regularidade de pulsos em vários níveis hierárquicos (no nível do tempo, de sua subdivisão, de seu compasso ou do hipercompasso resultante) direciona a escuta ao que ele chama de nível métrico primário (LESTER, 1986a: 50). Embora os exemplos acima mostrem ambiguidades métricas na música tonal, nada se compara à dificuldade em discernir níveis hierárquicos de pulsos como o trecho apresentado na Fig. 5:

Fig. 5 - Oito primeiros compassos da p. 24 de *Nosturnos* de Arthur Kampela (cópia autorizada pelo compositor)

À irregularidade de compassos, somam-se as quiálteras de diferentes valores, além da distribuição das alturas organizadas, neste trecho, de maneira a evidenciar certas notas através de mudança de registro, o que resulta em aparente entropia rítmica. A escrita, no entanto, é extremamente precisa, o que costuma gerar discussões sobre a validade de tal notação, uma vez que esta precisão dificilmente é ouvida (vide diatribes sobre as Novas Complexidades, tais como: TOOP, 1993 e SILVERMAN, 1996).

Na microestrutura neste e em outros trechos de *Nosturnos*, os impulsos parecem nervosos, descontrolados; na macroestrutura, no entanto, as articulações da forma são determinadas menos por impulsos no nível métrico do que por eventos tais como: mudanças de textura, registro, estilo, condução vocal ou densidade rítmica.

Se compararmos o que ouvimos ao que vemos na partitura nos exemplos anteriores de Beethoven, as correspondências também são discutíveis. Assim, não é oportuno concentrar a discussão na validade da escrita com relação à sua fidelidade na escuta, e sim, se a execução é fiel à *intenção* (quanto ao resultado) da notação. Neste sentido, a notação segue sua função original na história: a de auxiliar na memória do intérprete, para que os cálculos, decifrações e os inúmeros ensaios executados pelo intérprete resultem na *performance* mais convincente.

LESTER (1986b: 117), ao ouvir, meses depois, a gravação da qual ele mesmo havia participado como violinista interpretando *Composition for Four Instruments* de Milton Babbitt, perguntou-se:

E o que me havia parecido, em meus dias de familiaridade, uma estrutura métrico-rítmica de clareza cristalina, tinha se tornado totalmente opaca. Aparentes impulsos erráticos dominavam a paisagem sonora. Teria a plateia, qualquer plateia, ouvido apenas esta última peça e nunca aquela em que eu havia me esforçado tanto para interpretar?⁷

O provável efeito desejado pelo compositor no ouvinte deve ser exatamente este que Lester descreve: a sensação de impulsos erráticos. Eles não foram escritos como tal, mas sim para que seu *efeito* fosse este. Portanto, as diatribes sobre o excesso de precisão na escrita apenas contribuem para a perda do foco do resultado sonoro final para a aparente inutilidade do esforço, uma vez que a precisão do intérprete não condiz com o efeito errático. No entanto, se este é o efeito desejado, o esforço do intérprete não terá sido em vão, afinal, é parte inerente da profissão.

Conclusão

As irregularidades dos padrões métricos e rítmicos na música tonal costumavam aparecer e desaparecer de maneira controlada, ou seja, tinham uma tendência a se apresentar uma vez que um padrão tido como ‘nível métrico primário’ fosse estabelecido. Os exemplos de irregularidade no padrão métrico no primeiro movimento da Sonata op. 14, n. 2 e no segundo movimento da Sonata op. 110, ambas de Beethoven, mostram *insights* métrico-rítmicos que anunciariam o quanto ainda se estava por explorar esta dimensão na composição.

A metáfora do desejo desesperado de controle do tempo utilizada no início deste artigo pode representar o enorme desconforto que alguns ouvintes ainda sentem quando não são capazes de decifrar todos os níveis hierárquicos da métrica, da subdivisão de um pulso à sua métrica imediata ou a um possível hipercompasso, como podemos fazer em

⁷ And what had seemed to me in my days of familiarity a rhythmic-metric structure of crystalline clarity had become thoroughly opaque. Seemingly erratic impulses dominated the soundscape. Did an audience, any audience, hear only this latter piece and never the one that I had striven so hard to perform?

grande parte do repertório tonal⁸. Quando não há referências claras de divisão e subdivisão, o entendimento da organização métrico-rítmica é comprometido. Talvez este desconforto seja ainda maior quando se observa que a partitura é extremamente precisa na notação nestes aspectos⁹.

Há os que defendem que a notação proporcional ofereceria menos esforço na decifração e o resultado seria o mesmo da notação precisa. O que dizer se Beethoven tivesse preferido escrever as mudanças de compassos que de fato ouvimos nos exemplos citados acima após revisar muitas vezes a partitura? Pessoalmente, prefiro, como intérprete, os desafios da decifração. É como se o compositor escrevesse em códigos e o intérprete se sentisse um vitorioso ao decifrá-los.

Creio que este é o belo papel que exerce o intérprete na análise: o de preservar o patrimônio criado pela humanidade sempre recriando a ilusão da eternidade.

Referências

- BEACH, David. Motivic repetition in piano sonata opus 110, Part II: the trio of the second movement and the Adagio-Arioso. *Intégral 2*, 1988. 75-97.
- COOK, Nicholas. Perception: a perspective from music theory. In: AIELLO, R. e SLOBODA, J. A. (Org.). *Musical Perceptions*. Oxford: Oxford University Press. 64-95.
- KAMPELA, Arthur. *Nosturnos*. Manuscrito do autor, c. 1991. Partitura.
- LESTER, Joel. *The Rhythms of tonal music*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986a.
- _____. Notated and heard meter. *Perspectives of New Music* 24, no. 2, 116-28, 1986b.
- SAMAROTTO, Frank. Strange dimensions: regularity and irregularity in deep levels of rhythmic reduction. In: SCHACHTER, C. e SIEGEL, H. *Schenker Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 222-238.
- SCHENKER, Heinrich. *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Erläuterungsausgabe der Sonate A-Dur, op. 110*. Vienna: Universal Edition, 1914. Edição comentada.
- SILVERMAN, Julian. Britcomplexity: review of aspects of complexity in recent British music. *Tempo* 197, 33-37, 1996.
- TOOP, Richard. On Complexity. *Perspectives of New Music* 31, no. 1, 42-57, 1993.
- TOVEY, Donald F. *A Companion to Beethoven's pianoforte sonatas*. London: The Royal Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931.

⁸ Verifique-se a ilustração clara, a este respeito, de LESTER (1986a e 1986b) sobre a Sinfonia n. 40 de W. A. Mozart.

⁹ Um paralelo pode ser feito com relação às alturas: o fato de não sermos capazes de memorizar uma melodia sem centro tonal na primeira escuta não quer dizer que o intérprete não esteja sendo preciso na execução.

Graziela Bortz é Bacharel em Música (instrumento: trompa) pela Universidade de São Paulo (1986), Mestre em Música pela *Manhattan School of Music* (1992 – bolsista MSM e Capes), Doutora em Música pelo *Graduate Center - The City University of New York* (2003 – bolsista Capes). É Chefe do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp, onde atua em disciplinas teóricas na graduação e pós-graduação. g_bortz@hotmail.com