

SOBRE RÍTMICAS “COMPLEXAS” E MÉTODOS DE ENSINO

ABOUT “COMPLEX” RHYTHMICS AND TEACHING METHODS

Natália Brunelli da Silveira
Universidade de São Paulo
nanabrunelli@gmail.com

Marcos Câmara de Castro
Universidade de São Paulo
mcamara@usp.br

Resumo

Este artigo é uma pesquisa bibliográfica teórica sobre rítmica e seus métodos de ensino, realizada por meio de levantamento de definições e conceitos relacionados a ritmo e às chamadas rítmicas “complexas”, que compreendem assimetrias, síncopes, quíalteras e/ou estruturas polirrítmicas; análise de métodos utilizados por universidades estaduais paulistas, nas disciplinas de percepção musical e rítmica, sendo eles: Guia Teórico-Prático para o Ensino do Ditado Musical partes I e II de Ettore Antonio Pozzoli; Rítmica de José Eduardo Gramani; Manual de Rítmica de Abelardo Mato Alonso; Ritmo de Bohumil Med; e Treinamento Elementar para Músicos de Paul Hindemith; quanto aos seus respectivos princípios norteadores para elaboração dos exercícios propostos como também, quanto às suas abordagens com relação à subdivisão e à organização do tempo musical. Desta forma, busca-se entender como tais métodos e, por consequência, o ensino superior de música no estado de São Paulo, trabalham questões referentes a assimetrias possíveis de ocorrerem tanto na macroestrutura do compasso, expressa por meio da fórmula de compasso, quanto em sua microestrutura, compreendida pela acentuação e subdivisão do tempo. Observa-se com relativa frequência nos estudantes de música dificuldades para execução de tais assimetrias e, sendo assim, é importante compreender primeiro a forma que são pensados os exercícios de rítmica para futuramente apontar alternativas para sanar essas dificuldades.

Palavras-chave: Métodos de ensino de rítmica; Organização do tempo musical; Assimetrias rítmicas.

Abstract

This article is a theoretical bibliographical research about rhythmic and its teaching methods, carried out by means of a survey of definitions and concepts related to rhythm and to the chosen rhythmic cut; and analysis of methods used by state universities in São Paulo, in the disciplines of musical perception and rhythmic, being: Theoretical-Practical Guide to Teaching Musical Dictation Parts I and II by Ettore Antonio Pozzoli; Rhythmic by José Eduardo Gramani; Manual of Rhythm by Abelardo Mato Alonso; Rhythm by Bohumil Med; and Paul Hindemith's Elementary Training for Musicians; as well as their respective guiding principles for the elaboration of the proposed exercises as well as their approaches to subdivision and manipulation of musical time. In this way, it is sought to understand how such methods and, consequently, higher education of music in the state of São Paulo, deal with questions regarding possible asymmetries occurring both in the macrostructure of the measure, expressed by the time signature, and in its microstructure, understood by the accentuation and subdivision of time. It is often observed in music students difficult to carry out such asymmetries, and so it is important to first understand the way in which rhythmic exercises are designed in order to point out alternatives to solve these difficulties in the future.

Keywords: Rhythmic teaching methods; Musical time's organization; Rhythmic asymmetries.

Introdução

As questões relativas ao ritmo sempre me intrigaram, talvez por ser percussionista, ou talvez tenha me tornado percussionista por conta de tal fato. As contagens assimétricas – seja pelo numerador da fórmula de compasso, seja pelo número representativo das quíaltas –, ritmos sincopados e/ou polirrítmicos despertam meu interesse. Tanto por uma dificuldade pessoal em executá-los, quanto por fugirem das contagens simétricas das músicas às quais estamos mais frequentemente expostos. Conversando com meus colegas de turma e observando de forma geral a prática dos colegas músicos, percebi que esta dificuldade não é tão pessoal assim.

A maioria dos músicos formados no ocidente aprende a teoria musical segundo a tradição europeia, o que implica em algumas heranças no nosso modo de tocar e compreender a música. Mesmo no Brasil, onde a música popular está mais próxima da estruturação musical africana, o ensino é dado segundo esta forma tradicional.

O recorte rítmico escolhido para este trabalho, — ou seja, rítmicas que apresentam assimetrias, síncope, quiálteras e/ou polirritmias —, representa uma aproximação com a música não ocidental. Ana Luisa Fridman diz que há uma “desestabilização do músico de formação tradicional europeia ao se deparar com outros formatos de performance”. Atrelado a isso,

mesmo constatando a existência de um processo de assimilação de materiais da música não ocidental na composição, na performance, e em outros fazeres musicais desde o início do século XX, podemos dizer que grande parte das universidades e institutos de artes que formam os músicos do ocidente não absorveu este processo em sua grade formativa (FRIDMAN, 2015, p. 6).

Para que se possa atuar sobre tais dificuldades de compreensão e performance do recorte rítmico em questão, é necessário primeiro entender os prováveis motivos de tais dificuldades existirem. Desta forma, fizemos primeiramente um levantamento das definições sobre ritmo e depois, sobre os conceitos envolvidos nesta rítmica resultante da aproximação musical com o oriente. Por fim, com base nisso, analisamos alguns dos métodos de ensino de rítmica adotados em universidades públicas paulistas nas disciplinas de percepção e rítmica (quando estas constam na grade).

Ao se entender melhor o pensamento norteador dos métodos de ensino de rítmica, pode-se entender melhor quais habilidades estes trabalham, e, assim sendo, escolher quais deles utilizar para cada fim pretendido pelo músico ou educador, ou pensar em adaptações para que estes fins sejam atingidos.

Sobre ritmo

O problema ao iniciar esta pesquisa foi discutir e compreender o que é ritmo. Buscando em diversas fontes, é bastante difícil encontrar unanimidade quanto à sua definição. Ele não é restrito somente à música, o que ajuda a diversificar a formulação de seu conceito.

A origem da palavra ritmo, segundo o *Online Etymology Dictionary*¹, dá-se no grego *rhythmos*, e significa movimento no tempo; do latim *rhythmus*, tem-se verso rimado ou movimento métrico; sendo também relativa a *rhein*, o mesmo que fluir. No *Google Search*², encontramos que ritmo é um arranjo sistemático dos sons musicais principalmente de acordo com sua duração e tensões periódicas. No Dicionário Musical de Ernesto Vieira, tem-se que é a “disposição dos sons quanto à sua duração” e “condição primária na combinação dos sons, porque eles não existem sem duração maior ou menor”. Para o *Harvard Dictionary*, ritmo é tudo que pertence à qualidade temporal do som musical. Seu fator fundamental é a acentuação, visto que, o mesmo padrão rítmico tem sentido completamente diferente dependendo das notas acentuadas ou não. Segundo o *Collins Dictionary*³, é o efeito de um movimento ordenado, padrão de movimento ou de forma de fluir, um padrão regular de mudanças.

Segundo Curt Sachs, alguns professores inferem ritmo como o rigor intransigente dos valores de tempo, reforçando-o por meio da contagem e do bater de palmas, por exemplo; enquanto outros músicos nos dizem o contrário, que ele seria o toque humano de liberdade que transforma a métrica em não metronômica, não mecânica (1952, p. 384)⁴. Charisius, gramático romano, formulou que ritmo é o tempo fluido, e o tempo, conectado por ele, já Aristoxenos de Tarentum, um dos primeiros propriamente ditos teóricos do ritmo, diz que é a ordem do movimento. Andreas Heusler acrescenta a este dizer colocando ritmo como a organização do tempo em partes acessíveis aos sentidos (apud SACHS, 1952, pp. 385-387).

1 Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/rhythm>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

2 Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=rhythm+definition&oq=RHYTHM+DEF&qgs=chrome.1.69i57j0l5.5548j1j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

3 Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rhythm>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

4 A diferenciação das afirmações dos músicos se assemelha à levantada por Lucas Ciavatta ao dizer que seu método “O Passo” utiliza o tempo pulsante em oposição ao tempo metronômico, citada por Loyola Filho e Araujo (2016, p. 3).

O ritmo pode se enquadrar em três categorias: 1. Métrico, onde todo valor de tempo é um múltiplo ou fração de uma unidade de tempo fixa e onde a acentuação normal é recorrente em intervalos regulares, ou seja, em compassos; 2. Compassado, que se difere do anterior por não ter acentos regulares recorrentes, levando para uma livre alternância entre diferentes compassos, sendo frequentemente notado como síncope, como um deslocamento temporário do tempo e acentuação; 3. Livre, que é o uso de valores temporais que não têm uma unidade de tempo padrão (*Harvard Dictionary*). Há ainda uma outra classificação mencionada por Sachs (1952, pp. 391-392): a) Divisivo, que atua de forma reguladora, mostrando onde as figuras musicais, que expressam as durações do tempo, devem ser colocadas; b) Aditivo, que atua de maneira formativa, mostrando como as figuras musicais – durações – estão realmente dispostas.

Observa-se, portanto, que o ritmo se encontra na grandeza física do tempo, na medida em que se relaciona com a duração, no caso da música, dos sons musicais, e que envolve, de certa forma, movimento mais ou menos fluido, presente no tocar do instrumento ou canto; no movimento musical propriamente dito (não fazendo referência aqui aos movimentos, por exemplo, das sinfonias, mas sim do fluir da música em si); ou ainda, na ação de alguém que porventura esteja a movimentar o corpo juntamente com alguma música.

Observa-se também um fator importante associado a ele, a acentuação, como dito acima no *Harvard Dictionary*. As diferentes entonações e respirações na fala são de extrema importância para que possamos diferenciar, por exemplo, uma frase exclamativa de uma interrogativa e, por consequência, para que possamos compreender o discurso falado. De forma semelhante funciona a acentuação no ritmo, é ela que diferencia impulsos sonoros randômicos dos sons organizados dentro de uma estrutura musical, ou seja, é ela que nos permite diferenciar se um compasso é ternário ou quaternário, se o estilo tocado pertence ao gênero do samba ou do choro, entre outros.

Contudo, ela não é o único, mas sim um dos fatores importantes. Simha Aron, etnomusicólogo especialista em música africana, diz que para existir ritmo, a sequência de eventos auditivos deve ser caracterizada por elementos contrastantes ou marcas que podem ser de três tipos: alternância de durações; presença de acentos; e/ou alternância de timbres (apud RIVIÈRE, 1993, pp. 243-248). Tais marcas podem ocorrer

de maneira regular ou irregular, ou seja, em um intervalo de tempo constante ou não.

Nota-se, portanto, que nem sempre a palavra ritmo é usada popularmente de acordo com seus significados pesquisados e encontrados, embora seja possível estabelecer uma relação entre ambas as colocações. Por exemplo, quando popularmente se utiliza a expressão “ritmo quebrado” fazendo referência a ocorrências assimétricas, polirrítmicas ou sincopadas. Observando-se o movimento de marcação dos tempos, a impressão que se tem é de um movimento “manco”, ou seja, a fluidez do movimento é interrompida, quebrada, relacionando desta forma a expressão popular às definições que colocam ritmo como movimento e/ou forma de fluir.

Não se pode esquecer que ritmo tem uma relação direta com as alturas, não somente pelo fato destas não existirem sem uma duração, por mais curta que seja, mas também pelas alturas melódicas serem, na verdade, um salto qualitativo do ritmo ao ultrapassar um determinado limiar de frequência que o nosso ouvido não encara mais como repetições isoladas, mas como uma determinada nota. Como diz José Miguel Wisnik em *O Som e O Sentido*,

o bater de um tambor é antes de mais nada um pulso rítmico. Ele emite frequências que percebemos como recortes de tempo, onde inscreve suas recorrências e suas variações. Mas se as frequências rítmicas foram tocadas por um instrumento capaz de acelerá-las muito, a partir de cerca de dez ciclos por segundo, elas vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para um outro patamar, o da altura melódica (WISNIK, 2002, p. 20).

Outro detalhe importante é que a música é percebida através de um mecanismo psicoacústico referente ao funcionamento biológico da escuta humana, ou seja, a forma de ouvir humana está diretamente ligada à percepção, por cada ouvinte, dos sons. Dito isso, as referências pessoais de utilização das alturas musicais e distribuição das notas no tempo, estão relacionadas às referências musicais culturalmente construídas e assimiladas por cada indivíduo.

Henry F. Orlov (1979, pp. 371-373) traz o conceito de “ângulo de visão” (talvez melhor nomeado “ângulo de escuta”), como o fator que mede o grau de interesse do ouvinte e que relaciona o tempo real da obra com seu tempo de duração estimado ao ouvi-la, chamado pelo autor de “tempo projetado”, e com o “tempo de contemplação” de seu conteúdo, seja ele objetivo (relacionado à teoria musical) ou subjetivo (relacionado ao gosto pessoal). De uma forma ou de outra, a percepção continua ligada a referências e conhecimento que o ouvinte possui.

Com a Revolução Industrial, ritmo passou a ser sinônimo também de mera repetição de padrões, diminuindo assim sua diversidade e transformando as questões a seu respeito de metafísicas para políticas e pragmáticas (HUI, 2017, pp. 321-322). Embora esse mecanicismo rítmico esteja originalmente relacionado à forma de trabalho dos operários e das máquinas a fim de otimizar a produção da indústria, ele foi transposto também para o contexto musical com a queda de variedade rítmica ocorrida pela colocação cada vez maior da música como mercadoria de fácil e rápido consumo, visto que, estruturas mais simples são de mais fácil compreensão e, portanto, não exigem da escuta maior atenção. Este processo de estabelecimento de clichês e estereótipos musicais é discutido por Theodor W. Adorno no conceito de Indústria da Cultura e Érica Giesbrecht, fazendo referência a ele no artigo *Música de Preto*, diz que:

com a finalidade de tornar este consumo [da música] fácil e imediato, o processo de padronização invariavelmente empobrece o material estético, tornando-o previsível e impondo este padrão aos consumidores, que bombardeados pela completa ausência de fantasia e imaginação, experimentam a atrofia de sua atividade mental, tornando-se desvirtuados e catatônicos ao longo de seu desenvolvimento (GIESBRECHT, 2008, p. 3).

Tal fato, atrelado ao que foi dito acima sobre a escuta estar relacionada às referências musicais, torna possível entender melhor a dificuldade algumas vezes encontrada em músicos de trabalharem com estruturas assimétricas e/ou sincopadas da duração das notas no tempo, com quiálteras e/ou polirritmias. Principalmente no caso das polirritmias, tem-se maior exigência da coordenação motora, o que serve

como fator de dificuldade. Fora a questão mecânica, as referências musicais a que estamos mais frequentemente expostos não estimulam a escuta e percepção de maiores complexidades rítmicas. Portanto, ao nos depararmos com elas, é normal reagirmos com certa estranheza.

Contudo, tal princípio de estranheza é relativo. Só se pode dizer o que é ou deixa de ser estranho a partir de um determinado referencial de observação. A noção de pulso é abstrata até o aparecimento do metrônomo e os conceitos, estando aqui incluído o de ritmo, variam de cultura para cultura e, até mesmo dentro de uma determinada cultura, de tempos em tempos. Sachs diz que:

quando o psicólogo alemão Dictze, por exemplo, descobre que números pares de batidas ou estímulos são mais facilmente compreendidos que os ímpares, sua afirmação só é válida para cerca de cinquenta por cento da humanidade: toda a parte oriental da Europa, o norte da África, a porção sudoeste da Ásia, Índia e outras regiões dão preferência para ritmos de números ímpares e parecem compreendê-los prontamente (SACHS, 1952, p. 390).

Adorno propõe a subversão e inovação da música “industrializada” como saída para que ela volte a promover a reflexão. Grupos de prática musical atrelados à cultura popular vêm tentando permanecer fora da indústria fonográfica afim de manterem sua tradição, que vai além de determinado ritmo característico, estando muitas vezes ligada a religião ou tradição cultural diferente da europeia canônica e difundida. A ideia aqui não é dar ferramentas para simplesmente dificultar a composição musical, sua escuta e compreensão. Afinal de contas, a questão musical vai além de mero exibicionismo intelectual e virtuosístico. Além disso, quando o excesso de racionalidade técnica tende a determinar verdades absolutas, este torna-se, tal como os clichês e estereótipos, um fator alienante.

É sabida a existência de repertório que lide com a temática escolhida, no entanto, ele não é muito executado, e sua escuta é muitas vezes restrita àqueles que já se interessam e têm contato com a questão das imparidades rítmicas e, portanto, já manifestariam menor dificuldade para executá-las, não dependendo tanto da abordagem dos métodos teóricos que estes venham a utilizar.

O que foi descrito e discutido aqui sobre ritmo e música no geral servirá de base para análise e discussão, nos tópicos seguintes, de métodos de ensino de rítmica utilizados em universidades estaduais paulistas, escolhidos para serem estudados neste trabalho. A proposta aqui é entender como os referidos métodos abordam a questão rítmica escolhida, afim de atuar futuramente na compreensão e prática deste tipo de estrutura pelos músicos, dando ferramentas para que este tipo de repertório seja mais difundido, formando um ciclo de ensino, escuta, compreensão, execução e criação.

Sobre conceitos

No Brasil, utilizamos a teoria musical elaborada a partir da tradição europeia, que utiliza como base, a rítmica divisiva. Nela o ritmo estava a priori contido nos pés métricos da poesia e foi quando a música passou a se desvencilhar dessa que o ritmo começou a existir também à parte do texto. Por muito tempo tal música, base para o ensino até hoje, foi sujeita aos dogmas da igreja, que imprimiram nela algumas características. Uma delas é que, por conta da trindade, as estruturas ternárias eram tidas como perfeitas.

Com a vinda dos escravos no período de colonização, veio também a música tocada por eles que obviamente iria influenciar a música que seria feita e tocada aqui. Essa influência é um dos fatores que compõem o surgimento das síncopes, característica marcante da música brasileira. Pelas palavras de Sandroni:

quando, no século XIX, compositores de formação acadêmica começaram, por diferentes razões, a tentar reproduzir em suas partituras algo da vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e afro-brasileiros, o fizeram, é claro, com os meios de que dispunha o sistema em que foram educados. Ora, como ficou dito acima, tal sistema não prevê (entre outras características da música africana) a interpolação de agrupamentos binários e ternários. O resultado é que os ritmos deste tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) — em uma palavra, como síncopes (SANDRONI, 2001, p. 20).

Essa citação mostra também que, às vezes, os termos utilizados para referenciar tal tipo de estruturação rítmica carregam uma concepção preconceituosa ao se apropriarem dela e taxarem de irregular ou anormal o que difere do tradicional europeu. Visto que, o conceito de regularidade é relativo. Faz-se então necessário a discussão de alguns termos envolvidos na questão rítmica abordada, tanto para melhor compreendê-la, quanto para melhor referenciá-la.

Sandroni relaciona ritmo e métrica de forma que esta seria a infraestrutura sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações. Na rítmica divisiva, a métrica é como uma régua que gradua o intervalo de tempo com o qual iremos trabalhar em determinada música ou trecho musical, nos dando a relação de proporção entre as durações. O ritmo nesta metáfora seria as marcações que decidimos fazer sobre essa régua. Assim sendo, a métrica representa uma constante e por este motivo restringimo-nos às questões relativas à rítmica.

Talvez toda a questão estudada aqui se inicie com a estruturação do compasso, visto que, no pensamento divisivo depois de se ultrapassar os pés métricos, é ele quem rege as acentuações esperadas pelo ouvido. Esther Scliar (1985) lida com a acentuação em termos de impulso e apoio, sendo este o mesmo que sustentação e aquele, expansão de energia. Quanto à expectativa da escuta, diz que “o ouvido espera ouvir o som no momento do apoio para que este se justifique” (SCLIAR, 1985, p. 5).

Considerando que nossas percepções estão de certa forma interligadas, diria que não só o ouvido possui tal expectativa como também o movimento ao tocar e isso seria uma das justificativas para se ter dificuldade em tocar compassos de contagem ímpar. Tomando como exemplo um compasso de cinco tempos, tendemos a ter dificuldade para não acentuar seu último tempo e acentuar o primeiro de fato, pois a maioria das referências musicais as quais estamos expostos colocam apoio depois de quatro tempos e, por consequência, impulso depois de cinco.

A partir dos conceitos de impulso e apoio se desenvolvem os de contratempo e síncope. Contratempo seria o som tocado no impulso, precedido de pausa no apoio; e síncope, o som tocado no impulso que se estende para o apoio, ou seja, uma antecipação deste. Ela ainda classifica as síncopes em regular, quando o som do impulso tem a

mesma duração da prolongação e em irregular quando isso não ocorre (SCLiar, 1985, pp. 5-6).

Voltando aos compassos, estes são classificados em: Primitivos; Derivados diretos ou indiretos, também chamados de Alternados; e Mistos. Os compassos Primitivos são o binário e o ternário, unidades básicas para a formação dos demais derivados. Os Derivados diretos resultam da soma de primitivos iguais e os indiretos, de primitivos diferentes. Nestes não há periodicidade no apoio e por isso são chamados também de alternados. Os compassos mistos ocorrem quando há superposição de compassos diferentes, representando assim um caso de polirritmia (SCLiar, 1985, pp. 34-37).

Nota-se na exposição de Scliar um pensamento aditivo para a formação dos compassos derivados. No entanto, a rítmica com a qual ela trabalha continua sendo divisiva, pois o ritmo continua sendo pensado com a divisão de determinada duração em partes iguais. Ainda se pensa em um compasso subdividido em tempos que são subdivididos em durações menores cujas figuras que as representam são regidas por um sistema de proporção 2:1. Além do mais, o conceito de síncope só faz sentido em um contexto de rítmica divisiva. Pensando-se em termos de agrupamentos que vão se somando, não ocorrerá o deslocamento do apoio, visto que ele quem mostrará o início de um novo agrupamento.

Simha Arom, também citado por Sandroni, observou que a mistura de agrupamentos binários e ternários formando períodos rítmicos pares dava origem a um fenômeno chamado por ele de “imparidade rítmica”. Isto porque “qualquer tentativa de dividir estes períodos pares em dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, estas ímpares” (apud SANDRONI, 2001, p. 18). Por exemplo, um período de oito tempos não seria formado por 4+4 e, portanto, não poderia ser dividido de tal forma, apenas em 3+5 ou 5+3, ou seja, 3+ [3+2], 3+ [2+3], [3+2] +3 ou [2+3] +3.

Tais imparidades servem como formadoras de síncope, se pensarmos nos agrupamentos binários e ternários como deslocadores do acento padrão esperado nos períodos rítmicos pares. Vale lembrar que as síncope podem ocorrer tanto com relação à distribuição de apoios e impulsos nos tempos do compasso quanto nos tempos consequentes da subdivisão destas unidades de tempo.

No caso da música brasileira, a síncope muitas vezes é elevada a norma, passando a fazer parte característica de determinados estilos musicais. Sandroni observa a partir disso que “a síncope reiterada e elevada a norma muda de sentido, configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu, no qual a noção acadêmica de síncope perde a razão de ser” (SANDRONI, 2001, p. 20).

Percebe-se que a constatação de imparidade rítmica por Arom se enquadra como um dos casos de compassos derivados indiretos ou alternados de Scliar. No entanto, se restringe a compassos de somatória total par presentes originalmente na música africana.

Enquanto Scliar fala em termos de apoio e impulso, Sandroni utiliza cometricidade e contrametricidade, empregadas, embora em sentidos diferentes, por Arom e Mięczyślaw Kolinski, etnomusicólogo naturalizado canadense.

Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicólcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte.

Caso ocorra articulação em posição seguinte, ainda assim uma articulação nas posições pares poderá ser contramétrica, mas à condição de apresentar algum tipo de marca acentual (SANDRONI, 2001, pp. 20-21).

Assim sendo, os conceitos de síncope e contratempo representam casos de contrametricidade.

Gerstin e Dalluge (2014) dizem que o termo síncope — qualquer coisa com notas acentuadas fora do tempo — é vago, o que dificulta sua execução. Desta forma, preferem trabalhá-la utilizando a noção de suspensão rítmica que, tal como a suspensão harmônica, são notas que se esticam através do tempo ou o evita, fazendo com que sua resolução demore mais do que o esperado (GERSTIN; DALLUGE, 2014, p. 18).

Fazendo uma comparação com o proposto por Scliar, a suspensão rítmica seria notas tocadas no impulso evitando o apoio ou se estendendo ao longo dele, quebrando a expectativa de ouvir o som apoiado para que este faça sentido.

Um agrupamento binário é composto de um apoio seguido de um impulso e um ternário, de um apoio seguido de dois impulsos. Estas distribuições acontecem em todos os níveis de subdivisão e por este motivo Gerstin e Dalluge falam de níveis teoricamente infinitos de suspensão.

Por exemplo, em um compasso 4/4 tem-se apoio no primeiro tempo, impulso no segundo, meio apoio no terceiro e impulso no quarto. Subdividindo-se a unidade de tempo em quatro semicolcheias, essa distribuição de apoio e impulso se mantém e assim por diante ao longo dos níveis de suspensão ou subdivisão. No entanto, se pensado nos tempos do compasso em relação às subdivisões, estes todos representam uma condição de apoio, pois é a partir deles que seguirão os apoios e impulsos das subdivisões.

Com relação às subdivisões, quando se tem uma figuração rítmica de divisão diferente da esperada pelo padrão dado com a fórmula de compasso, esta figuração representa uma quiáltera. Scliar as classifica em: aumentativas ou diminutivas; uniformes ou desiguais; regulares ou irregulares; e de tempo, parte de tempo, vários tempos ou compasso.

Quiálteras aumentativas são aquelas cuja divisão é maior do que a normal. Quando ocorre o contrário, são diminutivas. A proximidade da divisão normal esperada para o determinado compasso com a divisão quiáltérica é o que vai determinar em qual categoria esta se encontra. Por exemplo, em um compasso 4/4, uma quintina de semicolcheias é aumentativa, visto que o esperado são quatro semicolcheias e não cinco. Já uma quiáltera de sete colcheias no mesmo compasso é diminutiva, pois o esperado são oito.

Quando as figuras que a formam possuem durações iguais, ela é chamada de uniforme. Quando não, de desigual. Já o que determina a sua regularidade, é o fato de seu número representativo ser igual à soma de um número e sua metade. Uma tercina tem o número representativo $3 = 2+1$, portanto, é regular. A quintina, de número representativo $5 = 3+2$,

é então irregular. Geralmente as quiálteras regulares são aquelas cujos números representativos são múltiplos de três.

A última classificação dada por Scliar é mais autoexplicativa. Quiálteras de tempo são aquelas que preenchem uma unidade de tempo; as de parte de tempo, que preenchem apenas parte dessa unidade. Quiálteras de vários tempos preenchem duas ou mais unidades de tempo e; de compasso, um compasso inteiro.

Sobre polirritmia, Ève Poudrier e Bruno H. Repp (2013, p. 370) a definem como sendo a superposição de dois ou mais ritmos que se distinguem em alguma dimensão, seja ela timbre, altura ou tempo. Classificam-na como simples ou complexa, de acordo com a sua isocronia, ou seja, conforme a igualdade temporal das linhas rítmicas superpostas, sendo que estas podem estar em fase ou fora de fase em ambas as classificações.

As polirritmias simples são isócronas, formadas por sobreposição de pulsos de períodos relacionados por uma razão de frequência diferente de determinado número N para 1 ($\neq N:1$), onde N é um número inteiro. Em contrapartida, polirritmias complexas não são isócronas, mesmo podendo existir relação de proporção entre os pulsos das linhas subjacentes. Por serem formadas por linhas rítmicas distintas, ambas são potencialmente polimétricas. No entanto, por existir relação de proporção entre os pulsos formadores da polirritmia simples, esta geralmente é percebida como um ritmo composto dentro de uma mesma métrica. Tal fato pode ser explicado pelo conceito de *Gestalt*, transposto da psicologia, que faz referência à tendência de se agrupar ou organizar objetos que podem ou não estar associados e à tendência do observador de perceber qualquer objeto a partir do contexto em que este está inserido (BROWNE, 2006).

Para Elvis Pauli e Rodrigo C. Paiva (2015), o polirrítmico é um híbrido contrastante, devido ao fato de ser um fenômeno musical resultante da soma de elementos — vozes — distintos, ou seja, reconhecíveis como elementos separados. A partir desta definição não se tem uma comparação clara com os conceitos de polirritmia simples ou complexa, pois, embora a percepção da polirritmia simples seja geralmente do todo e não das linhas separadas, estas ainda são reconhecíveis se escritas.

Fridman ao falar dos aspectos relativos à construção rítmica, traz os conceitos de métricas combinadas; assimetria; polimetria e polirritmia. As métricas combinadas ocorrem no âmbito horizontal e envolvem a mudança de acentuação rítmica ao longo de uma música. Sendo que estas podem ocorrer dentro de uma mesma fórmula de compasso ou alterando-a. Assimetria faz referência aos compassos de fórmulas com numerador ímpar, sugerindo uma pulsação resultante de proporções irregulares (FRIDMAN, 2013, p. 22).

Se comparados à teoria de Scliar, observamos que assimetria é um caso particular de compassos derivados, só abordando aqueles de somatória final ímpar. As métricas combinadas podem envolver também um caso de compasso derivado, visto que ele implica, no caso das fórmulas de compasso com numerador par, uma acentuação diferente da geralmente esperada; o conceito de síncope; ou ainda o de hemiola – acentuação de 2:3 ou 3:2, podendo assim, ser considerada um caso particular de síncope.

Fridman diz que polimetria é “qualquer fenômeno rítmico em que se possa distinguir auditivamente a utilização simultânea de mais de uma fórmula de compasso, sendo este então um fenômeno restrito ao aspecto vertical”. Polirritmia para ela é “também um fenômeno relacionado ao aspecto vertical, onde também será possível detectar dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, mas todos estarão baseados em uma mesma fórmula de compasso”.

Relacionando o proposto pela autora com o proposto por Poudrier e Repp, nota-se que a polimetria é semelhante à polirritmia complexa, evidenciando a característica não isócrona desta e a existência de hierarquias métricas independentes. Em contrapartida, sua definição de polirritmia a restringe à polirritmia simples, evidenciando a percepção desta como uma unidade rítmica composta por duas partes distintas, mas sem hierarquia métrica marcante entre elas.

A partir das comparações feitas nesta seção, observa-se que diversos termos podem ser utilizados para se referirem à mesma coisa. Desta forma, percebe-se que talvez o mais importante seja sermos claros para dizer o que queremos e, a partir disso, a mensagem passada será tão clara quanto o termo escolhido para dizê-la. Contudo, ainda assim se faz necessário o cuidado na escolha das palavras para que não

se passe com elas concepções equivocadas e/ou preconceituosas, de forma objetiva ou subjetiva.

Análise dos métodos de ensino de rítmica

Os cinco métodos foram escolhidos para análise com base nas equivalências de bibliografia que encontramos disponível em pesquisa na internet, utilizada em universidades públicas estaduais paulistas. Não foi possível um levantamento maior envolvendo todas as principais universidades que oferecem o curso de música no estado, pois algumas delas disponibilizam a ementa das disciplinas em campo exclusivo para membros.

Vale lembrar que nenhum método é perfeito, pois implica em uma sistematização e, portanto, em generalizações. No entanto, cada um deles pode oferecer alguma ferramenta de trabalho.

1) GUIA TEÓRICO-PRÁTICO PARA O ENSINO DO DITADO MUSICAL – ETTORE POZZOLI

Ettore (ou Heitor no Brasil) Antonio Modesto Pozzoli nasceu em 1873 na cidade de Seregno, província de Milão, onde faleceu em 1957. Foi compositor e pianista italiano graduado pelo Conservatório de Milão, onde também lecionou. Dedicou-se ao ensino e difusão da cultura musical, atuando como professor, teórico, compositor e revisor⁵.

Ao todo o *Guia Teórico-Prático Para O Ensino Do Ditado Musical* é composto de quatro partes, escolheu-se trabalhar apenas com as duas primeiras, pois o foco das duas últimas é o solfejo melódico, distanciando-se então da proposta desta pesquisa.

Como o próprio subtítulo da primeira parte diz — *Noções Gerais* —, esta apresenta noções gerais sobre música, iniciando com uma introdução de como o autor a considera. Para ele, a música é uma linguagem formada por sons que se distinguem pelos seus graus e

5 In SCALFARO, Anna. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016. Disponível em: <

durações. Eles são indicados com exatidão por um sistema de escrita, cuja compreensão se atinge por meio do solfejo (através da leitura dos sinais) e por meio do ditado musical (através da percepção dos sons). Em seguida, aponta as principais dificuldades encontradas pelos alunos no ditado e propõe para saná-las, a divisão do mesmo em rítmico, melódico e harmônico.

Ainda na primeira parte, o autor começa a apresentar a questão do ritmo, divisão ordenada do tempo, e seus componentes. É importante considerar que Pozzoli foi europeu e viveu entre o século XIX e começo do século XX, o que reflete na sua forma de teorizar a música. Isso é observado por exemplo, quando ele diz que só existem duas formas de dividir a unidade de tempo: por três ou por dois (o que ele chama respectivamente de ritmo ternário e ritmo binário) podendo ser um resquício do *prolatio* perfeito e imperfeito utilizado na idade média. Tal pensamento é semelhante à classificação dos compassos primitivos por Scliar.

Outra característica que extraímos aqui, é que ele utiliza a noção de ritmo divisivo, onde os padrões rítmicos acontecem de acordo com uma certa duração ou unidade de tempo a ser dividida em partes iguais (SACHS, 1952, p. 392). Nas palavras de Pozzoli, “o ritmo binário realiza-se em dois momentos de igual duração, enquanto que o ritmo ternário realiza-se em três momentos, sempre de igual duração” (POZZOLI, p. 7).

Em seguida, o autor apresenta as figuras musicais (pontuadas ou não); a proporção existente entre as suas durações; o compasso — definido como “agrupamento ordenado de diversos momentos, sujeitos às leis do ritmo” (p. 10) — simples e o composto; e as divisões da unidade de tempo, encerrando assim a base teórica.

Pelo contexto sociocultural em que Pozzoli está inserido também podemos entender o fato de ele só considerar os compassos binários, ternários e quaternários, sendo este a duplicação do binário com pequena atenuação no acento forte do terceiro tempo. Como visto anteriormente, as marcas rítmicas representativas de aproximação com a música não ocidental foram intensificadas na música europeia pelos compositores do século XX e, mesmo Pozzoli tendo vivido em parte deste século, na época em que elaborou esse método, não fazia parte dessa geração.

Na segunda parte do método, o autor reúne os conceitos teóricos apresentados na primeira na forma de exercícios de ditado rítmico. Ao todo o livro conta com dezessete lições — *séries* — onde trabalha com os compassos binário, ternário e quaternário, sendo que da primeira série até a sétima série estes são simples e da oitava à décima quarta, compostos.

Da décima quinta à décima sétima série, o autor trabalha dentro da mesma lição os compassos simples e em seguida, os compostos. Na décima quinta série exercita trechos — *proporções* — iniciados na parte fraca da célula — *grupo* —, na décima sexta, trecho com o que ele chama de ritmos mistos: “proporções formadas de grupos de ritmos binários e ternários alternando-se” (POZZOLI, 2003, p. 50). Na décima sétima e última série, o autor utiliza células rítmicas feitas a partir da subdivisão de um valor menor que a unidade de tempo utilizada anteriormente. Ou seja, mantém-se a subdivisão por dois ou por três, obtendo desta forma os mesmos grupos rítmicos, porém com uma duração menor.

Como complemento do que foi estudado nas dezessete séries, Pozzoli sugere mais dois exercícios, sendo que o primeiro “consiste em fazer o aluno achar o compasso de uma melodia onde não haja sinais que o indiquem” (POZZOLI, 2003, p. 54) e o segundo, “em dar ao aluno uma série de sons, aos quais ele deverá procurar dar diferentes vestes rítmicas, escolhendo e transformando oportunamente os valores e os compassos” (p. 56).

Observa-se que este método traz os grupos ou células rítmicas de forma gradual e acumulativa, ou seja, parte da unidade de tempo, subdividindo-a primeiramente por dois, depois por quatro e assim por diante. Introduzindo em sequência as respectivas pausas e, em sequência ligaduras. Desta forma, percebe-se que é enfatizada a divisão e a proporcionalidade das durações. Por só lidar com subdivisões por dois e por três, só se utilizam ao longo dele duinas e tercinas.

A partir do que foi exposto, conclui-se que o *Guia Teórico-Prático Para O Ensino Do Ditado Musical* é bastante didático para iniciar o aluno na teoria musical e na prática da leitura e do solfejo, tendo um papel importante na formação de base. Porém, também por conta do contexto sociocultural em que se encontra, não aborda as questões referentes ao recorte rítmico escolhido, não sendo o mais indicado para este fim.

2) RÍTMICA – JOSÉ EDUARDO GRAMANI

José Eduardo Ciochi Gramani viveu entre os anos de 1944 e 1998, atuou como professor, regente e concertista. A rítmica de Gramani trabalha de um jeito inovador no contexto brasileiro, além de existirem várias publicações a seu respeito.

Influenciado por Jacques-Dalcroze, Rolf Gelewsy e Igor Stravinsky, o autor utiliza o pensamento rítmico aditivo, de encontro com o ensino tradicional europeu. Para o autor, a rítmica tradicional divisiva considera o ritmo como um elemento meramente matemático, representando-o parcialmente e o afastando do discurso musical. Pelas palavras de Gramani na introdução do livro em questão:

a ideia que aqui apresento tem relação muito mais com Contraponto do que com Harmonia. Apesar de existir aquela relação vertical, sem a qual não haveria possibilidade de uma perfeita medição das durações, a frase rítmica não se subordina ao tempo; ela acontece sobre ele, horizontalmente, conservando assim suas características básicas (GRAMANI, 2007, p. 11).

Um conceito não abordado no tópico anterior, mas importante na rítmica aditiva é o do *ostinato*, repetição de um padrão musical. O autor o utiliza “com a finalidade de contraste e oposição de movimentos”, exercendo “uma função de unidade polimétrica na sobreposição das linhas rítmicas” (RIBEIRO; COELHO, 2011, p. 111).

O método está dividido em basicamente seis capítulos, a partir dos quais o livro como um todo se desenvolve. São eles: *Séries*; *Estruturas de Pulsações*; *Divertimentos*; *Pavanas*; *Alternando*; e *Leituras com Ostinato Rítmico*.

Em *Séries* são estudadas proporções de durações, cujo número representativo será equivalente ao nome dado a cada uma delas. Cada série é formada por três períodos e cada um deles, por quatro estruturas, onde se mantém e se acrescentam durações.

Por exemplo, a série 2-1 será construída a partir da proporção dois para um (2:1), ou seja, uma unidade de semicolcheia para duas colcheias. O primeiro período será construído de forma a manter a colcheia e acrescentar uma semicolcheia por estrutura, podendo ser representado por: 2-1; 2-11; 2-111; 2-1111. No segundo período será acrescentada uma colcheia e, em cada estrutura, uma semicolcheia, tal como no anterior: 22-1; 22-11; 22-111; 22-1111. E assim por diante até se completar a série. Juntamente com o exercício, Gramani propõe também formas para se estudá-lo.

Primeiramente a série é apresentada sozinha, depois é sugerido que junto a ela seja executada uma sequência de valores iguais que funcionará como uma espécie de ostinato. Tanto as séries quanto as sequências e formas de execução das mesmas vão sendo apresentadas de forma progressiva.

Vale ressaltar que o objetivo são as células formadas e, portanto, a acentuação deve respeitá-las, caindo sobre as longas, e não ser feita de acordo com a acentuação do compasso. Outro apontamento feito pelo autor é o de não subordinar a série à sequência de notas que for executada com ela. Cabe aqui uma crítica, pois há um questionamento a respeito do quanto conseguimos de fato separar a atenção em atividades distintas. Como diz Pompeu (2013), “a atenção tem uma capacidade limitada em dividir seus recursos entre tarefas concorrentes de acordo com a complexidade, familiaridade e importância das ações envolvidas”.

A seção referente a *Estruturas de Pulsações* é dividida em duas partes. Gramani a respeito delas diz:

são exercícios de fácil realização que têm função, em sua 1ª fase, de decodificar uma célula rítmica em sua estrutura menor, as pulsações. Na fase seguinte, vai possibilitar que se adquira uma consciência musical da relação entre ritmo e tempo. E ainda, em uma última fase, é um ótimo exercício para treinamento de polirritmos (GRAMANI, 2007, p. 57).

Os exercícios são constituídos por células rítmicas de valores iguais cuja acentuação — feita pelo bater das mãos e pelo movimento alternado dos pés — varia de forma regular ou irregular. A primeira faz

referência ao tempo, enquanto a segunda, à linha rítmica propriamente dita.

Diferentemente de Pozzoli que apenas lida com compassos e pulsações binárias, ternárias e quaternárias, Gramani só utiliza fórmula de compasso a partir do tópico *Divertimentos* e trabalha com pulsações que incluem as contagens em sete e em cinco, sendo as de $7 = (3 + 4)$ ou $(4 + 3)$ e as de $5 = (2 + 3)$ ou $(3 + 2)$, lembrando os compassos alternados de Scliar.

Como já dito, os *Divertimentos* compõem o primeiro tópico no qual o autor utiliza a fórmula de compasso, utilizando os compassos: binário, ternário quaternário e de sete tempos. Tal como as *Séries*, são formados por uma linha rítmica em cima de um ostinato. No entanto, a estrutura do compasso só é aplicada à linha superior, ou seja, o ostinato a ultrapassa, acontecendo de forma quase independente.

O objetivo com esses exercícios é separar a atenção de forma consciente em dois hemisférios. “Em um deles se encontram o ritmo, os tempos do compasso e a regência; no outro, a sequência de colcheias pontuadas, o ostinato” (GRAMANI, 2007, p. 94). Resumidamente, é para separar no cérebro a rítmica tradicional do ostinato.

Rodrigues (apud RIBEIRO; FIAMINGHI, 2017, p. 3) comenta que os *Divertimentos* representam “processos de oposição métrica” onde, até mesmo compassos de metricidade equivalente, apresentam “diferentes padrões de articulação rítmica interna”.

Pavanas é um capítulo onde “o ostinato é formado por dois valores: semínimas e colcheias pontuadas, e variações” (GRAMANI, 2007, p. 123), além de conter duas alturas, tal como os últimos divertimentos. É composto por dois exercícios em compasso binário. No primeiro, apenas o ostinato varia, no segundo, a voz superior também.

Alternando é composto por exercícios onde a marcação da fórmula de compasso se alterna. Ora esta alternância é indicada no começo do exercício e o estudante deve perceber quando ela ocorre ao longo dele, ora está indicada pela mudança de compasso. Em ambos os casos o ostinato permanece constante.

O capítulo *Leituras com Ostinato* é composto por

leituras rítmicas com acompanhamento de um ostinato. As frases contêm muita mudança de compasso, e aí está o maior interesse — a contraposição do ostinato a estas mudanças, sem mudar o caráter da frase rítmica, sem subordinar a voz superior ao ostinato (GRAMANI, 2007, p. 135).

Depois o autor segue com leituras com ostinato em estilos brasileiros e outros ritmos, ostinato com a voz superior variando de andamento e sobreposições de estruturas quialtéricas — por exemplo, uma quialtera aumentativa de quatro tempos em uma marcação ternária.

Observa-se que a rítmica de Gramani trabalha questões referentes à aproximação com a música não ocidental. Distancia-se, principalmente nos capítulos que precedem os *Divertimentos*, da teoria tradicional europeia, ficando bem evidente seu modo de pensar aditivo. Desta forma, nota-se também que nem sempre é possível uma comparação direta entre o proposto pelo autor e os conceitos fundados a partir da teoria tradicional.

A sobreposição de linhas rítmicas a ostinatos gera uma relação polirrítmica. Contudo, ela nem sempre fica evidente, visto que um dos objetivos do autor é a dissociação de ambas as partes. Como nem sempre se utiliza a fórmula de compasso, Ribeiro e Fiaminghi analisam a polirrítmia de Gramani em função de um período. “Uma estrutura polirrítmica contém dois ou mais períodos em proporções diferentes”, sendo que “um período compreende uma estrutura simétrica que pode ser medida pelo pulso, um padrão isócrono que fornece pontos de referências regulares ordenando os eventos rítmicos” (RIBEIRO; FIAMINGHI, 2017, p. 4).

Diferentemente de Pozzoli, Gramani representa o recorte rítmico aqui abordado. Entretanto, por lidar com um pensamento diferente do qual somos formados na maioria das vezes, pode ser difícil transpô-lo de imediato para o repertório escrito na forma tradicional.

3) MANUAL DE RÍTMICA – ABELARDO ALONSO

Não foi encontrado muito material a respeito de Alonso nem de seu método, tal como não se encontrou muito sobre Pozzoli. No início do livro consta que Abelardo Mato Alonso é

espanhol venezuelano. Reside na Venezuela desde 1955. Timpanista e percussionista da Orquestra Sinfônica Venezuelana. Professor de percussão no conservatório “Juan José Landaeta” e da Escola Superior de Música “José Angel Lamas” (ALONSO, p. 5).

O objetivo do autor é ajudar o aluno “na solução da maioria dos problemas que se apresentarem, principalmente nos compassos e grupos irregulares, com a aplicação de ‘matemáticas’ (em alguns casos) e da ‘métrica indicada’” (ALONSO, p. 5).

Alonso trabalha sempre com mudanças de compasso, porém mantendo o pulso de alguma das unidades de tempo constante. Por este motivo, este método é utilizado também para o estudo da regência. As unidades de tempo utilizadas são as mínimas, semínimas, colcheias e semicolcheias e os numeradores da fórmula de compasso variam de 1 a 12, em compassos simples e compostos.

Ao todo conta com quarenta e cinco lições distribuídas da seguinte maneira: da 1 à 4, o foco é na variação do metro, apresentando portanto, distribuição rítmica mais simples; 5 e 6 trabalham com as ligaduras, a partir da onde podem ocorrer síncopes segundo a definição de Scliar; da 7 em diante faz-se o uso da “métrica indicada”, indicação na pausa ou célula rítmica da contagem a se fazer; na lição 11 começa-se a utilização da subdivisão irregular do pulso, ou seja, de quiálteras.

As lições de 34 a 36 são exercícios a duas vezes que envolvem ação combinada, ou seja, as vezes não são tocadas juntas. Desta forma, ainda não ocorrem polirritmias em termos de exercício propriamente dito. Anteriormente foi mostrada a relação polirrítmica para exemplificar como a quiáltera se relaciona com o pulso do compasso.

De 37 a 39 compreendem-se lições a três vezes sugeridas para serem executadas com voz, mãos e pés. Porém, sem indicação quanto ao movimento dos mesmos tal como faz Gramani. Nelas são onde de fato se exercitam as polirritmias. Da lição 40 ao final, volta-se o exercício a uma voz só.

O autor trabalha com quiálteras que variam de duínas a septinas, não só no âmbito das colcheias e semicolcheias, como — principalmente no caso das tercinas — das mínimas e semínimas. Desta forma, elas se enquadram em praticamente todas as classificações quiáltéricas propostas por Scliar.

Quanto às polirritmias, se restringem às simples de Poudrier e Repp, pois são isócronas, em fase e de linhas rítmicas proporcionais. Exercita também o que Scliar chama de compassos derivados indiretos. Entretanto esta derivação não fica evidente quando se trata de compassos com numerador ímpar e semínima como unidade de tempo.

Tal como Gramani, Alonso faz o uso das questões rítmicas abordadas aqui, porém, com o pensamento da rítmica divisiva. Isso possibilita uma correspondência direta com a teoria tradicional ocidental.

4) RITMO – BOHUMIL MED

Bohumil Med nasceu em 1939 na Tchecoslováquia, obteve graduação no Conservatório de Música de Praga e pós-graduação na Academia de Artes de Janáček. Atuou como trompista em seu país natal como também no Brasil, onde atuou como professor no Instituto Villa-Lobos e na UnB (MED, 1984, p. 9).

O autor define ritmo como “resultado da organização sistemática da duração do som em suas múltiplas possibilidades” sendo que, seu objetivo com este método é “desenvolver o senso rítmico por meio de exercícios progressivos apropriados” (MED, 1984, p. 11). Ele deixa evidente seu pensamento divisivo ao dizer que “o ponto essencial desse método consiste da execução dos exercícios em sincronia com a contagem, em voz alta, dos tempos, das frações de tempo e/ou das pulsações” (MED, p. 11).

A rítmica divisiva na qual se fundamenta também está presente no título dos capítulos: *Tempos Inteiros; Metades de Tempo; Quartos de Tempo; Oitavos de Tempo; Terços e Sextos de Tempo; Alternâncias de Tempos Diferentes; Quiálteras; e Variação de Compassos*. Além de estar na regra geral de “subdividir sempre o tempo inteiro em frações correspondentes ao menor valor nele existente” (MED, p. 57).

Med inicia cada capítulo com uma introdução teórica sobre os pré-requisitos necessários para seu estudo. A progressão dos exercícios práticos segue semelhante à de Alonso, com exceção da constante variação de compasso que este utiliza. Além disso, evidencia a derivação dos compassos com a utilização da métrica indicada.

São propostos exercícios a uma e a duas vezes, porém, sem polirritmias a princípio. A partir de *Metades de Tempo* — mais especificamente da oitava aula que o compõe —, com a utilização das colcheias, as sínopes são utilizadas.

Em *Terços e Sextos de Tempo* há foco nos compassos de numeradores múltiplos de três cuja unidade de tempo é a figura pontuada. Em *Alternância de Tempos Diferentes*, enfoca-se as figuras pontuadas representando a parte ternária na derivação dos compassos. Estes exercícios servem como preparação para execução das quiálteras no capítulo seguinte.

Quanto às quiálteras, utiliza de dúinas a septinas e quiálteras com número representativo nove, em colcheias, semicolcheias, mínimas e semínimas, tal como Alonso. Encaixando-as assim, nas classificações propostas por Scliar. Contudo, difere-se dele não deixando tão explícita a relação polirrítmica que elas têm com o pulso do compasso.

Nos exercícios desse capítulo a duas vezes, trabalha-se com polirritmias simples — segundo a classificação de Poudrier e Repp — isócronas e dentro da mesma fórmula de compasso, enquadrando-se assim na classificação de polirritmia de Fridman.

Variações de Compassos apresenta um título autoexplicativo e irá exercitar a variação de tempos no compasso, mantendo o pulso constante, com fórmulas de compasso de unidades de tempo iguais, ou não.

Observa-se que as abordagens utilizadas por Med são próximas às abordagens de Alonso. No entanto, por mostrar de forma clara a relação entre as subdivisões quialtéricas e os tempos do compasso, talvez o *Manual de Rítmica* seja mais didático. Outro ponto no qual os métodos se diferem, é na alternância de compassos como já mencionado.

O autor ainda faz críticas sobre algumas das formas de trabalho escolhidas por Gramani em *Rítmica*, ao dizer que:

o modo de ensino do ritmo sem compasso é interessante, mas pouco prático, pois 99% da música usa o sistema de compassos.

Todos os métodos que se preocupam somente com o início do valor – bater palmas, bater o pé, etc – levam o aluno a não adquirir a consciência da duração exata do valor, uma vez que não se observa o limite final da duração do som (MED, 1984, p. 12).

5) TREINAMENTO ELEMENTAR PARA MÚSICOS – PAUL HINDEMITH

Paul Hindemith nasceu em 1895 e morreu em 1963 na Alemanha. Foi compositor, regente, violinista e violista, professor e teórico da música. *Treinamento Elementar Para Músicos* é a última das três publicações pedagógicas que escreveu (ORON, 2008)⁶.

O livro traz em seu prefácio uma crítica quanto o preparo dos músicos e os métodos teóricos até então empregados. Diz que o estudante “está, em geral, insuficientemente preparado no que diz respeito aos princípios básicos que regem o ritmo, o compasso, os intervalos, as escalas, a notação e sua correta aplicação” atribuindo tal preparo ao fato dos métodos empregados para o ensino de base, salvo poucos casos excepcionais, serem deploráveis (HINDEMITH, [s.d.], p. 7).

6 Bach Cantata Website. Disponível em: <<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Hindemith-Paul.htm>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

Diz que neste livro será encontrado “tudo o que um músico necessita como preparação para estudos superiores, teóricos e práticos, oferecido sem rodeios ou subterfúgios” (HINDEMITH, p. 9). Propõe uma utilização ativa do método, tanto pelo professor, quanto pelo aluno. Isto pode ser observado no conselho que dá ao primeiro: “Nunca ensine nada sem demonstração escrita, cantada ou tocada, e reforce sempre cada exercício com outro que utilize outros meios de expressão” e para o segundo: “Não acredite nunca em qualquer afirmação, a menos que esta lhe seja demonstrada e provada, e nunca comece a escrever, cantar ou tocar qualquer exercício, sem antes ter compreendido totalmente sua finalidade” (HINDEMITH, p. 10).

Quanto à organização interna do método:

cada capítulo deste livro está dividido em três partes: A. ASPECTO RÍTMICO, B. ASPECTO MELÓDICO e C. AÇÃO COMBINADA (de ambos os aspectos). A primeira parte [onde se encontra o interesse deste trabalho] compreende exercícios de ritmo e compasso, em sua forma básica. Teorias e exercícios atinentes ao mais alto aspecto do Ritmo – Forma Musical – não pertencem a este material de ensino elementar, mas têm seu lugar no programa de alunos mais adiantados, que deverão ser ensinados pelo método dedutivo da Análise Formal, ou pelo método indutivo da composição (pelas mesmas razões não são incluídos fatos históricos) (HINDEMITH, [s.d.], p. 11).

Da citação acima se extrai que o conceito de ritmo para o autor é referente à forma musical e que não será estudado por este método questões rítmicas mais complexas, pois estas competem a alunos mais avançados e a outras formas de ensino.

A pedagogia mais atual critica a postura do autor de se referir ao nível intelectual dos alunos como mais ou menos dotados para execução dos exercícios propostos. Outro ponto que sustenta a crítica quanto tal postura é o de – como já dito anteriormente – a complexidade rítmica ser uma construção sociocultural.

O livro é formado por uma parte teórica e uma parte de ditados referentes ao estudo de cada capítulo. Ao todo são onze capítulos distribuídos da seguinte forma – quanto a parte rítmica: 1. Semínimas,

mínimas e semibreves (e suas pausas); II. Compassos 2/4 e 4/4; III. Colcheias e semicolcheias; IV. Compasso 3/4, mínimas pontuadas, ligaduras de prolongamento; V. Semínimas e colcheias pontuadas (e suas pausas); VI. Fórmulas de compassos simples que levam como denominador 1, 2, 8 e 16, indicações para andamentos lentos e moderados, breve e semibreve pontuada; VII. Notas com duplo ponto de aumento (e suas pausas), fusas e semifusas, indicações para andamentos rápidos; VIII. Acentos métricos, compasso e ritmo, esquemas gráficos para marcar o compasso, síncopa [sic], compassos compostos; IX. Tercinas e outras divisões não compreendidas nas fórmulas de compasso; X. Compassos cujo numerador é 5, 7, etc., e esquemas correspondentes para marcá-los; XI. Forma musical.

Hindemith inicia o método, representando os pulsos com traços verticais e ligando-os de acordo com a duração que deve ser solfejada. Em seguida apresenta as figuras musicais referentes às durações do exercício anterior, porém, atribui a elas valores fixos, não fazendo referência direta ao sistema proporcional. Na lição seguinte introduz a estrutura do compasso, mas lida somente com a organização binária e quaternária.

No capítulo III, o autor faz a observação de nunca se unir as colcheias em um compasso quaternário de forma a ficarem, por exemplo, 5 + 3. Isso demonstra um distanciamento dos compassos derivados indiretos propostos por Scliar e da possibilidade de imparidade rítmica de Arom (apud SANDRONI). “A distribuição dos traços, na fórmula de compasso 4/4, segue a regra de que as duas metades de um compasso 4/4 devem ser reconhecíveis” (HINDEMITH, p. 18). Isso acontece, porque o autor julga esses casos complexos, além de prezar pela clareza na identificação dos tempos dos compassos, preferindo também ligaduras de prolongamento a notas pontuadas em alguns casos.

O compasso ternário aparece apenas no capítulo IV, juntamente com o conceito da nota pontuada. Mostrando assim que o autor os organizou segundo as notas representantes da unidade de compasso. É apenas no capítulo VI que se fala da possibilidade de se ter a unidade de tempo como qualquer figura além da semínima, e apenas no capítulo VII que se mostra o quadro que relaciona a proporção entre as durações das figuras musicais.

A questão da acentuação interna do compasso — apoios e impulsos — que Scliar utiliza como ponto de partida para a sua teoria, é abordada por Hindemith no capítulo VIII e relacionada à percepção do indivíduo.

Mesmo em séries de sons, idênticos em todos os aspectos, que se repetem em intervalos uniformes, o ouvido tende a perceber agrupamentos regulares, e dá, a certos sons, mais importância que a outros, ouvindo, portanto, a série completa, como uma ondulação de tempos acentuados e não acentuados (HINDEMITH, p. 93).

Desta forma, é apenas neste capítulo que é introduzido o conceito de síncopa [sic], causada pela mudança do acento métrico que, “em vez de coincidir com o início de um som, aparece mais tarde, durante seu prolongamento” (HINDEMITH, p. 97).

Para ele, os compassos compostos são aqueles provenientes da soma de agrupamentos binários e/ou ternários — tal como os compassos derivados de Scliar — não fazendo referência apenas àqueles cuja primeira divisão padrão é ternária, como geralmente é dito. Embora estes também estejam incluídos nessa definição.

O capítulo IX aborda as quáteras, solução para “encontrar na nossa notação uniformemente binária, um meio para expressar os valores métricos de terços, nonos, etc.” (HINDEMITH, p. 115). São compreendidas nele aquelas cujo número representativo varia de 2 a 11, sendo assim, o método que trabalha as quáteras mais longas. Nele ainda é comentada a relação polirrítmica existente entre a quátera e o pulso do compasso ou ainda entre ela e outra quátera de número representativo diferente. O método utilizado é o do Mínimo Múltiplo Comum (M.M.C.) entre os valores diferentes e a acentuação dele de acordo com o agrupamento final desejado.

No capítulo X são feitos exercícios com os compassos de numerador diferente dos múltiplos de 2 ou 3, ou seja, com os compassos derivados indiretos segundo a classificação de Scliar.

Nele também é comentada a possibilidade de se ocorrerem “outros agrupamentos métricos irregulares, cuja soma de valores dá

um composto simétrico [par] com um dos mais altos numeradores (8, 9, ou 12) na fórmula de compasso” (HINDEMITH, p. 139). Ou seja, a possibilidade de haver imparidade rítmica. Nesse caso, o autor diz que é imprescindível o uso de barras de divisão auxiliares. Percebe-se pela colocação de ‘compasso simétrico’ para aqueles cujo numerador é par, semelhança de pensamento com Fridman ao classificar ‘assimetria’ com a ocorrência de compassos de numeradores ímpares.

O último capítulo, referente à Forma Musical, não contém exercícios práticos no aspecto rítmico, pois o autor julga que “o que é ensinado, habitualmente, nas escolas de música, como ‘forma’ é, apenas, o processo analítico de separar elementos de formas pré-construídas e não tem nada a ver com o processo criador de construí-las” (HINDEMITH, p. 159). Ao invés disso, são apresentados tópicos para estimularem a reflexão em torno dela.

Conclusão

A partir do que foi exposto pode-se concluir primeiramente que a rítmica, bem como a música no geral, é uma construção sociocultural. Devido a este fato, o título traz o adjetivo “Complexas” entre aspas. Não só a música, como também a complexidade são conceitos relativos às diferentes culturas e épocas.

Conclui-se que, provavelmente, um dos fatores que contribuem para a manifestação de dificuldade em executar as chamadas rítmicas “complexas” é a simplificação que ocorreu após a música se transformar em um produto de fácil e rápido consumo com o surgimento da indústria da cultura. Isto fez com que as questões rítmicas abordadas aqui ficassem destinadas a um público específico, não sendo o tipo de repertório que normalmente se está exposto fora desse nicho. Dessa forma, podem faltar referências para execução de tais rítmicas por aqueles que não têm tanto contado com elas.

Entende-se que, com a aproximação que se intensificou a partir do século XX da música ocidental com a música oriental, a teoria musical tradicional europeia foi desenvolvendo conceitos que envolvessem os resultados de tal aproximação; e que nem sempre o ensino e estudo de tais rítmicas feito de forma mais próxima da teoria rítmica aditiva (não ocidental) apresenta fins práticos imediatos, visto que, a maioria do

repertório é escrita com a notação tradicional e provém da tradição europeia.

Percebe-se que há várias formas de lidar sobre o mesmo assunto — tanto conceitualmente quanto na forma de exercícios práticos. Assim sendo, cabe ao educador, estudante e/ou pesquisador escolher qual forma melhor se adequa ao seu propósito.

Referências

ALONSO, A. M. *Manual de Ritmica*. São Paulo: Novas Metas, [s.d.].

APEL, W. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

COLLINS Dictionary. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rhythm>>. Acesso em: 4 jul. 2018.

FRIDMAN, A. L. *Diálogos Com a Música de Culturas Não Ocidentais: Um percurso para a elaboração de propostas de improvisação*. São Paulo: A. Fridman, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-02022015-152204/en.php>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

GERSTIN, J. ; DALLUGE, K. *Rhythmic Suspension: Balancing off the beat*. *American Music Teacher*, [s.l.], v. 63, pp. 18-22, abr/maio 2014. Disponível em: <www.jstor.org/stable/43540343>. Acesso em: 10 jun. 2018.

GOOGLE search. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=rhythm+definition&og=RHYTHM+DEF&aqs=chrome..69i57j0l5.5548j1j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

GRAMANI, J. E. C. *Ritmica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HINDEMITH, P. *Treinamento Elementar Para Músicos*. 3. ed. São Paulo: Ricordi, [s.d.].

HUI, Y. *On the Synthesis of Social Memories*. [s.l.]: Amsterdam University Press, 2017. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/i.ctt1jd94f0.16>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

LACERDA, M. B. *Transformação dos Processos Rítmicos de Offbeat Timing e Cross Rhythm em Dois Gêneros Musicais Tradicionais do Brasil*. Opus, [s.l.], v. 11, pp. 208-220, dez. 2005. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/529/448>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

MED, B. *Ritmo*. 3. ed. Brasília: MusiMed, 1984.

ONLINE Etymology Dictionary. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/rhythm>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

ORLOV, H. F. *The Temporal Dimensions of Musical Experience*. The Musical Quarterly, [s.l.], v. 65, pp. 368-378, jul. 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/741491>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

ORON, A. *Paul Hindemith (Composer)*. Bach Cantatas Website, 2008. Disponível em: <<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Hindemith-Paul.htm>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

POMPEU, S. M. A. A. *Elaboração e Aplicação do Teste de Divisão de Atenção em Tarefas Funcionais*. São Paulo: USP, 2013.

POZZOLI, E. *Guia Teórico-Prático: para o Ensino do Ditado Musical*. São Paulo: Ricordi, 1983.

RIBEIRO, A. P.; COELHO, M. P. *Medida e Desmedida na Rítmica de José Eduardo Gramani*. Música em Perspectiva, [s.l.], v. 4, pp. 108-126, set. 2011.

RIBEIRO, B. G. T.; FIAMINGHI, L. H. *Divertimentos de Gramani: uma visão a partir do conceito de timeline, pulso elementar e da rítmica de matriz afro-brasileira*. Campinas: XXVII Congresso ANPPOM, 2017.

RIVIÈRE, H. (1993). *On Rhythmical Marking in Music*. Ethnomusicology, Illinois, v. 37, pp. 243-250, primavera/verão 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/852422>>. Acesso em: 13 de maio de 2018.

SCALFARO, A. *Dizionario Biografico Degli Italiani*. Treccani, [s.l.], v. 85, 2016. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-antonio-modesto-pozzoli_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-antonio-modesto-pozzoli_(Dizionario-Biografico)/>) Acesso em: 30 jun. 2018.

SACHS, C. *Rhythm and Tempo: An Introduction*. The Musical Quarterly, [s.l.], v. 38, pp. 384-398, jul. 1952. Disponível em: <<http://www.istor.org/stable/739766>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

SANDRONI, C. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, [s.d.]. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/download-feitico-decente-carlos-sandroni-em-epub-mobi-e-pdf/>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

VIEIRA, E. *Diccionario Musical*. 2. ed. Lisboa: Lambertini, 1899.

WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Sobre os autores

Natália Brunelli da Silveira graduou-se em agosto de 2018 em Educação Artística com Habilitação em Música pelo Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (USP) e foi aprovada no programa de pós-graduação em Música da Universidade de Campinas na linha de Música, Cultura e Sociedade, para início em 2019.

Marcos Câmara de Castro é Professor Associado do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (USP), responsável pelas disciplinas de Educação Musical, Canto Coral e Etnomusicologia. Tem Graduação, Mestrado e Doutorado pelo Departamento de Música da ECA/USP de São Paulo e frequentou, como auditeur-libre, as classes de Michel Philippot, no Conservatório de Paris (CNSM), com bolsa de Aperfeiçoamento do CNPq.

Recebido em 18/12/2018

Aprovado em 22/01/2019