

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Música

Marcos Antônio Silva Santos

EM BUSCA DE UMA HIPERMÉTRICA FORMAL:
aplicação analítica e interpretativa ao quarto movimento da
Sinfonia No. 4, Op. 98 de J. Brahms

Belo Horizonte, MG
2014

Marcos Antônio Silva Santos

EM BUSCA DE UMA HIPERMÉTRICA FORMAL:

aplicação analítica e interpretativa ao quarto movimento da
Sinfonia No. 4, Op. 98 de J. Brahms

Dissertação apresentada ao Programa De
Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito para a obtenção do título
de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Processos Analíticos e
Criativos

Orientador: Dr. João Pedro Oliveira

Belo Horizonte, MG
2014

S193e

Santos, Marcos Antonio Silva

Em busca de uma hipermétrica formal: aplicação analítica e interpretativa ao quarto movimento da Sinfonia n. 4, Op. 98 de J. Brahms / Marcos Antonio Silva Santos. –2014.

135 fls., il. enc.

Gerais,

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas

Escola de Música

Orientador: Prof. Dr. João Pedro Oliveira

1. Análise musical. 2. Métrica e ritmo musical.
3. Brahms, Johannes – Sinfonia n. 4, Op. 98. I. Título. II. Oliveira, João Pedro. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música

AGRADECIMENTOS

Agradecer todas as pessoas que contribuíram, em alguma medida, para este trabalho não é possível. Entretanto, gostaria de registrar minha especial gratidão:

- ao professor João Pedro, pela orientação precisa, atenta e disponível. Além disso, por me proporcionar o contato com uma musicalidade que nunca se ausenta, mesmo em circunstâncias mais objetivas e cerebrais da análise musical;
- ao professor Rogério Vasconcelos, pelos comentários imprescindíveis no exame de Qualificação e também por outros valiosos ensinamentos em ocasiões diversas;
- à minha família. Em especial aos meus pais, pela força geradora de vida em constante renovação com a qual me presenteiam cotidianamente. Aos meus irmãos, que me ensinam à medida que, caminhantes como eu, trilham seus rumos;
- à Juliana, pela presença de mulher ao mesmo tempo firme e doce que não me deixa nunca esquecer o compromisso maior: ser feliz e alegre, em paz;
- ao meu grande amigo Davi, por brincar e jogar comigo;
- à Teresa Cristina, generosa em me dizer tanto mesmo quando parece só ouvir;
- ao professor Eduardo Campolina, músico acima de tudo, com quem aprendi e aprendo. Lições em expansão, tal qual o Universo;
- ao Lanfranco, professor e amigo sensibíllissimo, que por ser um grande “tirador de música do papel”, leia-se, regente, me impulsionou a pensar acerca do binômio análise/performance;
- aos meus amigos Stanley Levi, Brenon Franklin e André Reis pela nobreza da amizade e troca de sabedorias; e
- registro, ainda, aos muitos aqui omitidos, não faltarão oportunidades para lhes agradecer pessoalmente seja em Jaboticatubas, Capivari, Diamantina, Oliveira, São Gonçalo do Rio Preto, Ithaca, Campinas, Fortaleza, Boa Vista, Olinda, Luziânia, Ituiutaba, Serro, Bonfim, Rio de Janeiro, Pratinha, Riga, São José do Barreiro, Povoado da Figueira...

Dessa liberdade que tomávamos de recorrer a várias dimensões para nelas dispor nossos temas, resultava que um corte em capítulos isométricos devia dar lugar a uma divisão em partes menos numerosas, mas também mais volumosas e complexas, de comprimento desigual, e cada uma delas formando um todo em virtude de sua organização interna, à qual presidiria uma certa unidade de inspiração. Pela mesma razão, essas partes não podiam ter uma forma única; cada uma delas obedeceria, antes, às regras de tom, de gênero e de estilo exigidas pela natureza dos materiais utilizados e pela natureza dos meios técnicos empregados em cada caso.

Mas essa relação com o tempo é de maneira muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para inflingir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do qual ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e dobra-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade.

Claude Lévi-Strauss

Mas para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe.

João Guimarães Rosa

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada propõe-se a investigar a macro estruturação temporal de obras musicais. Mais especificamente, busca-se, a partir do conceito da *hipermétrica*, formular um sistema de análise aplicável a movimentos musicais sinfônicos com vistas a descobrir um seccionamento de larga-escala que se relacione/dialogue com a forma musical. A técnica analítica base para este trabalho, a *Segmentação por Entradas* (SMYTH, 1990, 1992), se estabelece em contraposição a alguns enquadramentos específicos que a *hipermétrica* vem assumindo em algumas teorias desde a criação do termo por CONE (1968). Algumas abordagens recentes, tanto do campo da psicologia cognitiva quanto da teoria musical, contribuem para esta pesquisa. Notadamente, as obras de Hasty (1997), Deliège e Mélen (1997) e Kramer (1988) complementam as análises de Beethoven, Schubert, Brahms, Mendelssohn e Schumann aqui apresentadas. Além destes exemplos, compõe este trabalho uma análise mais extensiva do quarto movimento da Sinfonia No. 4 de Brahms que visa mostrar ser possível chegar a uma *hipermétrica formal* a partir da *Segmentação por Entradas*.

Palavras-chave: Análise musical. *Hipermétrica*. *Segmentação por Entradas*. Ritmo e Métrica. Forma musical.

ABSTRACT

This research investigates musical macro temporal organization focusing on the concept of hypermeter. Specifically, it aims to analyze symphonic movements in order to discover a large-scale segmentation which is related to musical form. Departing from the term hypermeter, first employed by E. T. Cone, it covers a number of authors who have been approaching this concept within several varied contexts and different meanings. In this sense, David Smyth's *segmentation by initiation* is a fundamental analytical technique for this research. In addition, recent approaches from cognitive psychology and musical theory help to establish a theoretical framework in which the analysis presented here will be based on. The ideas of Hasty, Deliège and Mélen and Kramer also serve as basis for the analysis of several examples by Beethoven, Schubert, Brahms, Mendelssohn and Schumann. In addition, a more comprehensive analysis of Brahms' Symphony No. 4, fourth movement is presented here in order to confirm the existence of a *formal hypermeter* derived from the *segmentation by initiation*.

Keywords: Musical analysis. Hypermeter. Segmentation by initiation. Rhythm and meter. Musical form.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1a – Sinfonia No. 7 em Lá Maior de L. V. Beethoven, III movimento. Compassos 1 – 11.	28
Figura 1b – Sinfonia No. 7 em Lá Maior de L. V. Beethoven, III movimento. Compassos 149 – 160.	28
Figura 2 – Sinfonia No. 7 em Lá Maior de L. V. Beethoven, III movimento. Coincidência entre os pontos de articulação da Segmentação por Entradas com a alternância scherzo e trio.	29
Figura 3 – Sinfonia No. 8 em Si menor, Inacabada, de Franz Schubert, I movimento. Compassos 1 - 15.	30
Figura 4a – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, I movimento. Alturas do Primeiro tema da área temática de Tônica. Compassos 1 – 8.	32
Figura 4b – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, I movimento. Partitura completa. Compassos 1 – 6.	32
Figura 5a – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, I movimento. Tratamento temático no início da Reexposição: entre colchetes vermelhos estão as alturas apresentadas diferentemente da Exposição, entre colchetes verdes a volta aos parâmetros originais da Exposição. Compassos 246 – 262.	33
Figura 5b – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, I movimento. Redução do início da Reexposição. Compassos 246 – 262.	33
Figura 6a – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven. I movimento. Compassos 1 – 4.	36
Figura 6b – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven. I movimento. Compassos 9 –16.	37
Figura 6c – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven, I movimento. Compassos 33 – 36.	37
Figura 7 – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven, I movimento. Análise harmônica que mostra a prolongação da Tônica nos 36 compassos.	38
Figura 8 – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven, I movimento. Representação da anacruse expandida como arpejo inicial de Schenker.	39
Figura 9 – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven, I movimento. Comparação entre as anacruses expandidas da Exposição e da Reexposição	40
Figura 10 – Abertura Festival Acadêmico de J. Brahms. Primeira anacruse expandida e tempo forte estrutural.	42
Figura 11 – Abertura Festival Acadêmico de J. Brahms. Diagrama de hipermétrica formal	46

Figura 12 – Sinfonia No. 3, Eroica, de L. V. Beethoven, I movimento. Compassos 1 – 12.	52
Figura 13 – Sinfonia No. 2 em Ré Maior, de J. Brahms, I movimento. Representação gráfica de anacruse expandida (EPSTEIN, 1979, p. 67).....	56
Figura 14 – Sinfonia No. 2 em Ré Maior, de J. Brahms, I movimento. Partitura completa. Compassos 1 – 4.....	58
Figura 15 – Impulsos rítmicos de Wallace Berry (BERRY, 1976, p. 327).....	60
Figura 16a – Prelúdio op. 28, No. 9 em Mi Maior de F. Chopin. Partitura na íntegra.	61
Figura 16b – Prelúdio op. 28, No. 9 em Mi Maior de F. Chopin Análise macro rítmica segundo Wallace Berry (BERRY, 1976, p. 396).....	61
Figura 17 – Sinfonia No.3, Escocesa, de F. B. Mendelssohn. III movimento. Compassos 1 – 10.	64
Figura 18 – Sinfonia No.3, Escocesa, de F. B. Mendelssohn. III movimento. Anacruse expandida e tempo forte estrutural. Compassos 1 -10.....	65
Figura 19 – Sonata para piano em Lá Maior (K. 331) de W. A. Mozart. Análise hipermétrica segundo E. T. Cone (CONE, 1968, p. 28).	67
Figura 20 – Sonata para piano em Lá Maior (K. 331) de W. A. Mozart. Acentuação dos primeiros compassos segundo E. T. Cone.	68
Figura 21 – Sonata para piano em Lá Maior (K. 331) de W. A. Mozart. Acentuação dos c. 5 a 8 segundo E. T. Cone.....	68
Figura 22 – Cinco agrupamentos rítmicos básicos (COOPER e MEYER, 1960, p. 6).	70
Figura 23 – Sinfonia Londres de J. Haydn, Minueto. Análise bottom-up (COOPER e MEYER, 1960, p. 140).	71
Figura 24 – Sinfonia No. 8 em Fá Maior de L. V. Beethoven, I movimento. Agrupamento anapest como nível superior de análise segundo Cooper e Meyer (COOPER e MEYER, 1960, p. 161).....	71
Figura 25 – Sinfonia No. 8 em Fá Maior de L. V. Beethoven. Divisão do movimento alternativa àquela de Cooper e Meyer	73
Figura 26 – Figuras de durações hipotéticas que mostram a tendência de acentuação da figura de maior duração na métrica local.....	75
Figura 27 – Concerto para Piano No. 5 Imperador de L. V. Beethoven, III movimento. Esquema formal do Rondó.....	75
Figura 28 – Concerto para Piano No. 5, Imperador, de L. V. Beethoven, III movimento. Representação gráfica formal segundo a teoria de Cooper e Meyer (1960).....	76

Figura 29 – Concerto para Piano No. 5, Imperador, de L. V. Beethoven, III movimento. Análise hipermétrica formal com tempos fortes estruturais ocorrendo nos A.	77
Figura 30 – Sonata em dó menor, Op. 13, de L. V. Beethoven, II movimento. Representação gráfica da hipermétrica segundo Kramer (KRAMER, 1988, p. 119).	77
Figura 31a – Representação em árvore da dependência entre eventos segundo Lerdahl e Jackendoff	81
Figura 31b – Variações Sobre um Tema de Haydn, de J. Brahms. Análise de Lerdahl e Jackendoff (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983, p.205).	81
Figura 32 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Diagrama de Hipermétrica Formal.....	86
Figura 33 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Tema da passacaglia.	87
Figura 34a – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento Alturas do tema da passacaglia nas flautas. Compassos 1 – 8.	88
Figura 34b – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Alturas do tema da passacaglia nos primeiros violinos na variação 1. Compassos 9 -16.....	88
Figura 34c – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Alturas do tema da passacaglia nos violoncelos agudos na variação 2. Compassos 17 – 24)..	88
Figura 34d – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Alturas do tema nos violinos agudos na variação 3. Compassos 25 – 32.....	88
Figura 35 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Harmonia de A1. Compassos 1 – 32.	89
Figura 36 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Síncopes nas trompas 1 e 2 que reforçam o caráter conclusivo de A1. Compassos 28 -32.	90
Figura 37 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Temas e harmonia em A2. Compassos 33 – 80.	92
Figura 38 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Acelerando na configuração melódica de primeiros violinos em A2.....	93
Figura 39 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Conclusão de A2. Compassos 78 – 80.	94
Figura 40 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Tema exposto de maneira fragmentada entre violoncelos e violinos na Variação 10. Compassos 81 – 88.	96
Figura 41 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Variação 11 com ênfase na harmonia e na prolongação do V de mi menor nos compassos 94 - 96. Compassos 89 – 96.	97

Figura 42 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Versão ornamentada do tema da passacaglia na Variação 12. Compassos 97 – 104.....	99
Figura 43 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Crescendo global da seção A4. Compassos 94 – 128.	100
Figura 44a – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Redução harmônica dos primeiros oito compassos de A1. Compassos 1 – 8.	102
Figura 44b – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Redução harmônica dos primeiros oito compassos de A5. Compassos 129 – 136.	102
Figura 45 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Redução harmônica de A6. Compassos 209 – 248.	105
Figura 46 – Aspectos Conclusivos de A6: hemíola e ritardando. Compassos 245 – 252.	106
Figura 47 – Diagrama global das características musicais fundamentais para o seccionamento de Nível A.....	108
Figura 48 – Representação esquemática do processo projetivo (HASTY, 1997, p. 85).....	113
Figura 49 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Potenciais projetivos de A1, A2, A3 e A4.....	114
Figura 50 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Projeção para o Nível B.....	115
Figura 51 – Stückchen do Álbum para a Juventude de R. Schumann.	124
Figura 52 – Relações entre pesquisas de Smyth (1990), Todd e Shaffer (1994) e Deliège e Mélen (1997) com as áreas: análise musical, performance e percepção respectivamente.	127

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 SEGMENTAÇÃO POR ENTRADAS	20
3 A LITERATURA SOBRE A HIPERMÉTRICA: O NASCIMENTO DA HIPERMÉTRICA OU DAS HIPERMÉTRICAS?	48
3.1 A hipermétrica <i>top-down</i>	50
3.1.1 <i>Edward T. Cone</i>	50
3.1.2 <i>David Epstein</i>	55
3.1.3 <i>Wallace Berry</i>	59
3.2 Hipermétrica <i>bottom-up</i>	66
3.2.1 <i>Edward T. Cone</i>	66
3.2.2 <i>Cooper e Meyer</i>	69
3.2.3 <i>Jonathan Kramer</i>	77
3.2.4 <i>Lerdahl e Jackendoff</i>	80
4 ANÁLISE HIPERMÉTRICA FORMAL DO QUARTO MOVIMENTO DA SINFONIA Nº 4 DE BRAHMS	85
4.1 As estruturas de Nível A	87
4.2 As estruturas de Nível B ou <i>Hipermétrica</i> Formal	109
5 HASTY E A HIPERMÉTRICA COMO UM PROCESSO DE PROJETIVO.....	111
6 ASPECTOS INTERPRETATIVOS DA <i>HIPERMÉTRICA FORMAL</i>	117
7 NOTAS CONCLUSIVAS	126
REFERÊNCIAS.....	132

1 INTRODUÇÃO

Observamos em diversos momentos, sejam em aulas individuais de instrumento musical, em trabalhos de grupos de câmara ou em ensaios de orquestra – não só de nossa própria vivência, mas como parece ser comum em vários campos da prática musical – professores, instrumentistas ou maestros alertarem para o risco de interpretações por demais preocupadas com o detalhe. Ou, ainda, orientarem no sentido de se evitar tocar “nota por nota”, mas olhar a música em certa distância, em perspectiva, atentando para a existência de um plano estruturador de maior escopo. Assim sendo, comentários do tipo: “sua interpretação não mostra o *arco* desta peça”, “planeje melhor suas dinâmicas, economize no *crescendo*”, ou “as subseções estão todas iguais, sem diferenciações”, além de “direcione melhor a chegada ao clímax” referem-se todos a uma organização macro formal, inerente às obras musicais, cuja busca acompanhará os músicos ao longo de toda sua trajetória, desde as primeiras lições.

Mas como acessar (ou construir) este desenho macro musical que parece estar escondido por detrás da partitura? Seria este “macro caminho estrutural” imediatamente evidente, de tal forma que somente um iniciante desavisado o desconsideraria em sua execução? Por onde deveria partir e seguir uma investigação com vistas a descobrir (ou construir) este *arco* coerente de larga-escala? Existiria uma vertente da análise musical que se prestaria, especificamente, a esta empreitada?

Conduzindo esta reflexão às questões que julgamos próximas do que seja a base do fazer musical, deparamo-nos com a importância quase hegemônica do tempo em relação a outros parâmetros para a música. Alguns autores dão este testemunho, como David Epstein:

A “Duração” é vista por autores como Cone, Komar, Sessions, e Schenker, e eu concordo, como o mais fundamental e indispensável elemento musical. Em algum sentido isso é imediatamente demonstrado por músicas inteiramente construídas temporalmente – no sentido de prescindirem de temperamento ou alturas fixas e suas estruturas derivadas, usando apenas “ruídos” percussivos – como alguns exemplos musicais africanos e do pacífico. (EPSTEIN, 1979, p. 55, tradução nossa)¹.

¹ Duration is seen by writers as Cone, Komar, Sessions, and Schenker, and I would agree, as the most fundamental and indispensable element of music. In some respects this is readily demonstrable, for music exist that are built almost entirely temporally – to the extent that they devoid of tempered or fixed pitch and its derivate structures, using only percussive “noise” – like African and pacific music.

Também Cooper e Meyer dizem: “Estudar o ritmo é estudar toda a música. O ritmo organiza e é organizado por todos os elementos que criam e dão forma ao processo musical” (COOPER e MEYER, 1960, p. 1, tradução nossa)². Já Jensen é ainda mais categórico: “A música consiste de sons organizados no tempo”. (JENSEN, 2011, p. 332, tradução nossa)³.

Atestado este caráter “proto-musical” do tempo, parece pertinente, entre outros tantos aspectos possíveis – como a harmonia, timbre, estruturação melódico-temática etc. –, refletir sobre os questionamentos levantados no início desta introdução, sob o viés da relação tempo/música. Colocando a organização temporal musical no cerne das indagações a respeito de uma estruturação macro, que subjaz ao plano musical da partitura, podemos reconfigurar as perguntas iniciais deste texto, que ganham assim as seguintes versões:

- a) tal como existe uma métrica local que opera no nível do compasso e coordena, por assim dizer, *tempo por tempo*⁴, existiria uma métrica de dimensões mais alargadas que essa? Uma *hipermétrica*?
- b) como seria obtida esta *hipermétrica*?
- c) esta *hipermétrica* poderia ser macro ao ponto de guiar uma peça inteira, moldando a sua forma?

O caminho que as perguntas acima apontam evidencia o propósito deste trabalho: buscar uma métrica de larga escala que se relacione com a estruturação formal de um movimento longo de música, uma *hipermétrica formal*.

Em nossas pesquisas primárias, tomamos conhecimento de que o termo *hipermétrica* já estava estabelecido como um conceito teórico musical, já havendo acerca do mesmo, inclusive, produção teórica considerável. Sendo assim, pareceu óbvio que os primeiros passos fossem no sentido de explorar ao máximo aquilo que já havia sido produzido acerca desse conceito. No primeiro momento, também parecia certo que através do estudo da literatura a respeito da *hipermétrica*, chegar-se-ia ao objetivo ora proposto, de descobrir uma *hipermétrica* estruturadora de um

² To study rhythm is to study all of music. Rhythm both organizes, and is itself organized by, all the elements which create and shape musical processes.

³ Music consists of sounds organized in time.

⁴ Aqui foi utilizado “tempo por tempo” se referindo às unidades de medida internas ao compasso, no sentido de “beat by beat”.

movimento inteiro de música. Mesmo sabendo de certa imprecisão do termo – uma vez que *hipermétrica*, literalmente, apenas signifique: uma métrica maior que a métrica local, não mensurando o quão maior esta *hipermétrica* seja – esperava-se que alguma forma já estudada da *hipermétrica* fosse capaz de fundamentar análises de proporções formais.

Embora o termo *hipermétrica* tenha autor e data de criação definidos, Edward T. Cone (1968), o tipo de pensamento que sustenta este conceito remonta a tempos anteriores. Nota-se, principalmente a partir da década de 1950 – através da estratificação do ritmo em níveis, que partem daquele nível mais próximo da partitura ou da superfície sonora (nível inferior ou nível local) em direção a níveis que representam cada vez trechos maiores de música (níveis superiores ou níveis globais) –, um número crescente de obras dedicadas a este estudo métrico/rítmico que se projeta para além do compasso, buscando entender os trechos mais inclusivos de música, ou os níveis superiores⁵.

Mesmo antes do surgimento deste significativo conceito, já Cooper e Meyer (1960) lançam as pedras fundamentais para os trabalhos vindouros, desenvolvendo uma teoria analítica capaz de ser vista como precursora da *hipermétrica*. As análises de Cooper e Meyer são as primeiras que não se limitam a analisar o ritmo e a métrica em níveis superficiais, mas esforçam-se para considerar as manifestações destes parâmetros nos níveis superiores, chegando, inclusive a movimentos inteiros de música. Todavia, é mesmo a partir de Cone (1968) que o comportamento rítmico/métrico de larga-escala passa a ocupar um espaço cativo dentro do corpo de obras teóricas sobre análise musical, começando, inclusive, a dialogar com consequências no campo da forma musical. Entre os autores que discutem/refletem, cada um a seu modo, mas seguindo trilhos irradiados pelas questões levantadas pela *hipermétrica*, estão: Berry (1976), Schachter (1976, 1980), Epstein (1979), Lerdahl e Jackendoff (1983), Lester (1986), Kramer (1988).

⁵ Embora a ideia de níveis hierárquicos em música remonte a séculos passados e nasça de uma correlação entre música e linguagem verbal, Schenker é o primeiro a criar uma metodologia específica para a redução estrutural. Por mais que Schenker tenha privilegiado substancialmente a condição linear das alturas e a harmonia tonal em sua teoria, pode-se dizer que os trabalhos que desdobram o ritmo em estratos se apropriam, em diferentes medidas, da obra do teórico alemão em questão. Seguindo Schenker, os autores começam a trabalhar o ritmo também sob a óptica estratificada que caminha do *foreground*, nível mais próximo ao superficial sonoro, da música notada na partitura e vai em direção ao *background*, que seria um arcabouço, ou uma redução, uma camada superior que engloba um grande trecho de música, passando por níveis intermediários, *middlegrounds*. (CANDWALLENDER; GAGNÉ, 2007).

Desse modo, após analisar alguns autores que tomaram parte nos processos de criação e transformação deste conceito, percebeu-se que a *hipermétrica* não se constituiu como uma teoria unânime e de significação homogênea, mas foi aplicada em contextos variados, assumindo múltiplas acepções.

Enxergando a literatura em perspectiva, optamos por enquadrar os trabalhos em duas posturas analíticas *hipermétricas* distintas: uma *bottom-up* e outra *top-down*. Curiosamente, ao revisitar a obra tida como a genitora do conceito de *hipermétrica*, depois de muitas leituras de obras posteriores, constatamos que tal cisão da *hipermétrica* em duas vertentes já se encontra também no trabalho de Cone (1968).

A *hipermétrica bottom-up* se faz do micro para o macro. Partindo do nível mais superficial, para o global através do agrupamento de compassos. O ponto crucial desta vertente da *hipermétrica* é que, à medida que caminha para os níveis superiores, esta não deixa de aplicar os princípios da métrica simples: alternância cíclica entre unidades não acentuadas em torno de uma unidade acentuada com forte tendência à regularidade ao longo da peça. Este tipo de *hipermétrica*, não só é o mais enfaticamente descrito na obra de Cone (1968), como também é o que gerou mais seguidores pós-Cone. Dessa forma, têm-se mais textos e análises sobre a *hipermétrica bottom-up* do que sobre a *top-down*. Entendemos que essa disparidade possa se justificar pelo fato de a *hipermétrica bottom-up* ter uma maior validade teórica aparente que é tomada como uma segurança para os autores, uma vez que se ancora nos princípios métricos já plenamente estabelecidos da métrica do compasso e os extrapola para níveis superiores. Entretanto, os resultados analíticos apresentados pela *hipermétrica bottom-up* são, em sua maioria, de trechos curtos de música. As raras exceções que tratam de trechos longos têm suas razões analíticas questionáveis, exatamente por querer impor a trechos extensos de música os mesmos princípios de acentuação e regularidade da métrica do compasso.

A *hipermétrica top-down*, por sua vez, parte do macro em direção ao micro. Esta maneira de analisar percebe as articulações de larga-escala de forma mais imediata e pode se aprofundar mais ou menos em direção ao detalhe, chegando (ou não) a analisar o micro. Em oposição à *hipermétrica bottom-up*, a *hipermétrica top-down* ficou, de alguma forma, periférica na teoria musical. Desde sua gênese, quando é explorada timidamente na obra de Cone (1968), e também nas obras em que se encontram exemplos de análises *hipermétricas top-down*, em autores como

Epstein (1979) e Berry (1976), ela parece carecer de fundamentação teórica que sustente sua percepção mais direta de grandes estruturas de larga-escala como métricas. Assim, também temos resultados analíticos limitados com a *hipermétrica top-down*, que é sempre esboçada como uma opção para análise de grandes trechos de música, mas abandonada pelos autores pelo meio do caminho, não chegando a se realizar como um método de análise.

Entre os trabalhos citados até aqui parece prevalecer a ideia de que somente através da *hipermétrica bottom-up*, indo do micro ao macro aplicando os pressupostos da métrica do compasso, poder-se-ia chegar a uma *hipermétrica*. Enquanto o que se percebia com a visão *top-down* era deixado de lado de forma desacreditada.

De forma sucinta, podemos entender onde levam os trabalhos sobre *hipermétrica* se pensarmos na divisão de uma peça musical em três níveis métricos. Para o nível local, das figuras de nota, do compasso, há a métrica convencional. Acima deste que é o mais superficial, existe um nível médio, que é o das frases musicais, onde a *hipermétrica bottom-up* parece operar bem, sendo uma métrica maior que a do compasso, mas ainda muito próxima a ela. Porém, para o nível métrico que este trabalho almeja, o nível de larga escala, em que as seções obtidas se relacionam com a forma musical, a *hipermétrica top down*, que parece a mais apropriada, não se consolidou como uma teoria nos trabalhos até agora realizados.

Nesse sentido, a *hipermétrica formal*, parece vir de fora do que se produziu sobre *hipermétrica*. Ou, como denota o artigo de Smyth (1992) *Patterning Beyond Hypermeter*⁶, esta concepção *hipermétrica formal* deve estar “além” da *hipermétrica*.

Dito de outra maneira, a *hipermétrica formal* parece ser possível à medida que há um rompimento com a *hipermétrica* pensada como ampliação da métrica local tradicional. Mais especificamente, o trabalho teórico que assume a abordagem *hipermétrica top-down* como forma de analisar movimentos de música, chegando a implicações formais, é de Smyth (1990,1992). O presente trabalho fará uso dos estudos de deste autor, em conjunto com o que as pesquisas do campo da cognição musical de Deliège (1989, 2001) e Deliège e Mélen (1997) sobre a percepção macro temporal musical, devido à extrema similaridade entre estas abordagens.

⁶ Pode ser traduzido por: *Seccionando além da Hipermétrica*.

David Smyth parece ter sido o primeiro a perceber a limitação, ou insuficiência do que se teorizou sobre a *hipermétrica*, e propôs um procedimento analítico que ele chamou de *Segmentação por Entradas*⁷. O autor sugere, através da *Segmentação por Entradas*, uma divisão da obra a partir de pontos específicos no transcorrer da obra musical, *Pontos de Entrada*, que por suas características no discurso adquirem uma importância capaz de articular a forma. Os *Pontos de Entrada* podem ser de várias naturezas: temáticas, texturais, rítmicas, dinâmicas, entre outras. Embora o próprio autor considere seu procedimento como algo simples, ele diz:

A principal vantagem da segmentação por entradas é que ela permite uma perspectiva *top-down*, a partir da qual as estruturas maiores e mais simples do ritmo formal se tornam aparentes. (SMYTH, 1990, p. 238, tradução nossa)⁸.

Os trabalhos de Deliège (1989, 2001) e Deliège e Mélen (1997), mesmo que da área da psicologia cognitiva musical, podem trazer muitos esclarecimentos para o entendimento da *Segmentação por Entradas* de Smyth e, por conseguinte, para o que ora se propõe como *hipermétrica formal*.

Deliège e Mélen (1997), após inúmeras pesquisas sobre a percepção temporal musical, postularam que a música é segmentada pelos ouvintes através de um mecanismo chamado *Cue Abstraction*⁹ que é algo bem próximo da *Segmentação por Entradas* de Smyth: “O princípio fundamental desta proposta está na percepção de mudanças qualitativas as quais estão na base da segmentação da informação musical”. (DELIÈGE e MÉLEN, 1997, p. 388, tradução nossa)¹⁰.

A partir da leitura de Smyth, notou-se que a elaboração teórica do mesmo acerca da *Segmentação por Entradas* é algo que carece de maior elucidação. Portanto, embora não se pretenda enveredar muito pela área da cognição musical, utilizar-se-á a *Cue Abstraction* de Deliège e Deliège e Mélen, para que ela possa complementar a *Segmentação por Entradas*. A partir dessa operação conjunta entre

⁷ *Segmentação por Entradas* é a tradução que escolhemos para “segmentation by initiation”. Ver mais sobre a *Segmentação por Entradas* no capítulo 2, p. 20.

⁸ The principal advantage of segmentation by initiation is that it affords a top-down perspective, from which the largest and simplest patterns of formal rhythm become immediately apparent.

⁹ Pela dificuldade de tradução manteremos essa expressão em inglês. Sua tradução literal poderia resultar em algo esdrúxulo, ao passo que a ideia do autor se assemelha consideravelmente das *Entradas* de Smyth. Ver mais sobre a *Cue Abstraction* no capítulo 2, p. 22.

¹⁰ The main principle of this proposal lies on the perception of qualitative changes, which is the basic principle of segmentation of the musical information.

as duas, conseguiremos chegar em uma *Segmentação por Entradas* melhor definida, que servirá de base para esta análise *hipermétrica formal*. Em linhas gerais, o que Deliège e Mélen afirmam, através da *Cue Abstraction*, é que o ser humano não experiencia o tempo no plano macro, da mesma forma como o faz no plano micro. Em vez de contar tempos cíclicos agrupados em torno de um acento, a percepção temporal neste nível pode ser dita mais livre. Esta se faz através da eleição de momentos relevantes (“*cues*”) no transcorrer musical que devido a inúmeros fatores, particulares a cada contexto musical singular, assumem uma proeminência capaz de cindir, pontuar o discurso. Este processo de seccionamento, através dos pontos especiais (“*cues*”), à medida que se desenrola é acompanhado paralelamente pela classificação comparativa das estruturas seccionadas através dos princípios da diferença e semelhança.

Pode-se dizer que, se por um lado a *Cue Abstraction* descreve a percepção temporal humana, a *Segmentação por Entradas* se vale destes mesmos pontos observados pela *Cue Abstraction* para construir uma forma de análise musical. Veremos que pesquisas recentes voltadas ao estudo da relação da memória com a percepção macro temporal musical também dão muito suporte à *Segmentação por Entradas*, notadamente Brower (1993) e Kramer (1988).

Ainda um autor interessante cuja teoria será aqui utilizada é Christopher Hasty (1997). Hasty propõe, em seu trabalho *Meter AS Rhythm* (1997), uma mudança de paradigma no que diz respeito à métrica musical. Segundo o autor, a visão de métrica como algo fixo, cíclico e mecânico ao longo do discurso musical – ao qual se opõe sua contraparte rica, fluida e flexível: o ritmo – é apenas uma possibilidade entre inúmeras outras:

Embora a repetição cíclica, como o compasso, venha sendo vista como paradigmaticamente temporal, esta, em certo sentido, aniquila o tempo ou pelo menos o seu fluxo. Uma vez que o ciclo é sempre o mesmo, o futuro é sempre predeterminado e o presente pode ser, em princípio, separado de todas as repetições passadas. Transferindo a conceituação numérica para o tempo exorcizamos o transformar, o transitar e a indeterminabilidade, colocando no lugar o estático e o “Ser” instantâneo. (HASTY, 1997, p. 9, tradução nossa)¹¹.

¹¹ Although cyclic repetition as measure has been seen as paradigmatically temporal, there is a sense in which it annihilates time, or at least time's arrow. Since the cycle is Always the same, the future (any future) is predetermined, and the present phase can, in principle, be detached from all past repetitions. By transferring the concept of number to time, we exorcise becoming, transition, and indeterminacy and replace them with a static, instantaneous being.

A maneira como Hasty se propõe a analisar a métrica pode ser dita como *Teoria da Métrica como Processo Projetivo*. Embora trataremos de explicar melhor a ideia de *Processo Projetivo* para a métrica no capítulo 5, aqui se pode adiantar que este é um processo em que a métrica, comungando de características antes creditadas somente ao ritmo, não deve ser vista como uma instância feita de objetos prontos, mas entendida como um processo em que as estruturas não “são”, mas “estão” em um contínuo transformar. Além disso, a métrica, que segundo o autor existe em todos os níveis de análise, é constantemente atualizada no desenrolar da música/tempo levando em consideração as complexas relações de todos os parâmetros musicais entre si, próprias a cada contexto singular de música. Para Hasty a métrica não precisa ter acento, tampouco ser regular.

Ora, depois de termos visto que algumas produções teóricas sobre *hipermétrica* chegavam a um limite analítico, em que não se arriscavam em considerar trechos realmente longos de música, com receio de perder suas bases que a avalizavam como *métrica*, a teoria de Hasty parece oferecer uma interessante ideia de *hipermétrica* como processo. Tentaremos aplicar as ideias de projeções de Hasty a partir das estruturas obtidas pela *Segmentação por Entradas*, resultando em uma *Hipermétrica Processual Projetiva*.

Os exemplos musicais escolhidos para serem analisados neste trabalho foram retirados do repertório sinfônico. Esta opção deveu-se, em primeiro lugar, à familiaridade do autor com o mesmo, advinda de sua experiência com a regência. Não se pode deixar de salientar também que a escolha por obras sinfônicas ajuda no tipo de análise ora proposto, uma vez que a orquestração facilita enormemente a análise da densidade na textura. Aqui não está sendo dito que esta dimensão não exista em uma obra de câmara ou até mesmo em peças solo, mas em uma análise pela *Segmentação por Entradas* as obras para orquestra trazem o elemento densidade (“peso orquestral”) de forma mais explícita, o que parece ajudar quase didaticamente no transcorrer das análises. Ainda a respeito das obras aqui analisadas, decidiu-se privilegiar obras do período romântico, a partir de Beethoven. Durante as pesquisas, notou-se uma exploração significativa do repertório clássico, em que Haydn e Mozart têm sido muito analisados do ponto de vista *hipermétrico*. Sendo assim, neste trabalho são trazidas análises de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms e Schumann. Embora apresentemos análises no transcorrer de todo o trabalho, para esclarecer nossas ideias além de melhor embasar nossos

comentários e críticas acerca das obras teóricas que serão consideradas, decidimos também apresentar uma análise de um movimento completo. Esta se refere ao quarto movimento da *Sinfonia No. 4, em mi menor, Op. 98* de Brahms, tendo como objetivo revelar a existência de uma *hipermétrica formal* que dialogue e apresente novas perspectivas em relação a tradicionais divisões formais desta obra que habitualmente encontramos na literatura.

Um último momento deste trabalho, antes de sua conclusão, será dedicado a refletir sobre algumas decisões interpretativas que podem ser tomadas com o intuito de se realizar na performance algumas das análises aqui apresentadas. Esta relação entre análise e performance poderá ser muito interessante à medida que as análises *hipermétricas formais* geradas a partir da *Segmentação por Entradas* mostrarem resultados diferentes das divisões tradicionais na estrutura das obras (sonata, rondó, tema e variações, entre outras), sugerindo assim, novas possibilidades de segmentação a serem levadas em conta na interpretação.

A respeito da organização deste trabalho, este não fará um caminho cronológico. Optou-se por logo no início dedicar-se ao esclarecimento da *Segmentação por Entradas*, que será a forma de seccionamento de obras musicais utilizada. Em seguida é que consideraremos criticamente alguns trabalhos *hipermétricos*, divididos em *top-down* e *bottom-up*, balizando sempre os comentários com a *Segmentação por Entradas*.

Também acrescenta ao pensamento temporal que sustenta este trabalho a ideia de *Ritmo* defendida por Deleuze e Guattari (2012, p. 124 - 126). Na concepção dos mesmos uma métrica (no sentido tradicional, relativa à fórmula de compasso) constante, nada mais seria que uma ausência de *ritmo*; uma perfeita simetria entre todas as estruturas seria quase uma sua antítese, uma espécie de “nada flui” sem movimento. Stravinsky alinha-se a este ponto de vista ao dizer: “[...] Ser perfeitamente simétrico é ser perfeitamente morto (STRAVINSKY; CRAFT, 2011, p. 20, tradução nossa)”¹².

¹² [...] To be perfectly symmetrical is to be perfectly dead.

2 SEGMENTAÇÃO POR ENTRADAS

O processo analítico aqui proposto para se aferir uma *hipermétrica formal* de obras musicais é advindo, essencialmente, da colaboração de dois referenciais teóricos: Smyth (1990,1992) e Deliège (1989, 2001), Deliège e Mélen (1997). Mais especificamente, a base do seccionamento de peças e movimentos de música explorado por este trabalho está no que Smyth propôs como *Segmentação por Entradas*. Entretanto, julga-se que o conceito de *Cue Abstraction*, elaborado por Deliège e Deliège e Mélen a partir de pesquisas sobre a cognição musical é muito afim à abordagem de Smyth e pode contribuir no entendimento da *Segmentação por Entradas*. Além destes não se pode deixar de considerar estudos recentes que tratam do papel da memória na percepção macro temporal musical. Brower (1993) e Kramer (1988) ilustrarão esta relação.

Smyth não considera o que faz como sendo uma “teoria”, mas: “[...] Um procedimento alternativo para se descobrir padrões temporais de larga-escala em formas Clássicas” (SMYTH, 1990, p. 236, tradução nossa)¹³. Talvez por isso não se encontre em seu texto uma explanação verbal demorada sobre os conceitos ou pressupostos de seu proceder analítico, a *Segmentação por Entradas*, sendo seus exemplos analíticos práticos uma fonte fundamental de entendimento de sua forma de seccionar as obras musicais.

Para Smyth é crucial o fato de que a percepção do passar do tempo musical no plano macro não é medida pela métrica convencional, tampouco por uma *hipermétrica* que seja a transposição exata dessa métrica regular.

Um ritmo mais livre, articulado principalmente pela delimitação de agrupamentos, quase sempre existe. Os ouvintes não contam os ritmos nos níveis mais remotos (superiores, globais) assim como eles fazem nos ritmos locais e experiências sugerem que o pulso do ritmo de larga escala não deve ser necessariamente tão regular quanto aquele da métrica superficial. (SMYTH, 1990, p. 237, tradução nossa)¹⁴.

¹³ [...] An alternative procedure for discovering large-scale temporal patterning in Classical forms.

¹⁴ Rather, a freer kind of rhythm, articulated mainly by grouping boundaries, often obtains. Listeners do not count rhythms at remote levels the same way as they do foreground rhythms, and experience suggests that the pulse of such large-scale rhythm need not be so regular as that which governs surface meter.

Na frase seguinte Smyth começa a expor sua proposta de segmentação em oposição à “tradicional *bottom-up*”:

Em uma abordagem da organização temporal tradicional, “bottom-up”, tempos são agrupados (de acordo com relações de acento) em compassos, compassos em frases, e daí por diante. Em contrapartida, se começarmos por identificar grandes pontos de articulação que delimitam macro segmentos formais, um ritmo um tanto diferente emerge. (SMYTH, 1990, p. 238, tradução nossa)¹⁵.

Em outras palavras, Smyth refere-se ao nascer de um novo “metro” que é aferido pela “delimitação de agrupamentos” (*grouping boundaries*). Estes segmentos de larga-escala passam a estabelecer um novo “mensurar”, uma nova maneira de se pontuar o fluxo musical através de “grandes pontos de articulação” (*major points of articulation*), ou ainda, “Pontos de Entrada” (*points of initiation*). Smyth é bem econômico em sua explicação sobre os *Pontos de Entrada*: “[...] Entradas temáticas, mudanças de tempo e textura, e contrastes rítmicos e de dinâmica” (SMYTH, 1990, p. 228, tradução nossa)¹⁶. Em oposição à concisão verbal de Smyth em sua descrição de fatos musicais concretos que podem ser considerados *Pontos de Entrada*, nota-se que em um curto espaço de tempo em seu texto ele utiliza expressões diversas para descrever a *Segmentação por Entradas* que terminam por ampliar muito o horizonte do que pode ser considerado uma *Entrada*. Por um lado, pode-se interpretar o termo “entrada” (*initiation*) em um sentido mais estrito, remetendo a entrada temática, por exemplo. Ou seja, “entrada” nesse sentido quer significar introdução, iniciação, exposição de um elemento (melódico, temático, entre outros) inédito no discurso musical. Sob outro ponto de vista, expressões como “mudanças” (*changes*) e “contrastos” (*contrasts*) expandem o campo daquilo que pode ser considerado como demarcador de articulação musical. Dentro dessa segunda perspectiva, desde que haja ruptura, quebra no discurso pela ocorrência de materiais sonoros distintos pode haver ali um seccionamento. Ou seja, a “entrada” no sentido de introdução de material musical inédito é apenas uma das várias formas de *Entrada*, podendo a primeira existir ou não para constituir uma *Entrada* no sentido da *Segmentação por Entradas*. Indo mais longe, até mesmo a repetição de

¹⁵ In a traditional “bottom-up” approach to temporal organization, beats are grouped (according to accentual patterns) into measures, measures into phrases, and so on. If instead, one begins by identifying major points of articulation that delimit the largest formal segments, quite a different sort of rhythm emerges.

¹⁶ [...] Thematic entrances, changes in tempo and texture, and dynamics or rhythmic contrasts.

um elemento musical já exposto anteriormente, pode ser tomada como uma *Entrada*, desde que o momento dessa reapresentação traga também uma distinção com o que lhe era imediatamente anterior, marcando um seccionamento musical.

Nas próprias palavras de Smyth, seu procedimento é tomado como simples: “Devido à sua simplicidade, este novo procedimento certamente levanta algumas dúvidas” (SMYTH, 1990, p. 236, tradução nossa)¹⁷. Aqui, pretende-se mostrar que as maiores dúvidas deste procedimento, bem como sua assumida simplicidade decorrem como consequência da comparação deste com teorias *hipermétricas* mais prolixas e complexas. Por isso, esperamos que algumas lacunas e dúvidas a respeito da *Segmentação por Entradas* possam ser respondidas primeiramente com o trabalho de Deliège (1989, 2001) e Deliège e Mélen (1997) e, na sequência, com aplicações analíticas dessa forma de analisar.

Em primeiro lugar, as pesquisas de Deliège (1989, 2001) e Deliège e Mélen (1997) validam a análise pela *Segmentação por Entradas* como uma forma de analisar condizente com a percepção *hipermétrica* por parte de alguns ouvintes. Ademais, o mecanismo *Cue Abstraction*¹⁸, pelo qual a música é segmentada segundo Deliège e Mélen (1997), pode complementar enormemente a formulação teórica da *Segmentação por Entradas*¹⁹.

Como o foco deste trabalho não é a cognição musical, não será tomado muito tempo no esclarecimento de todos os pormenores dos trabalhos de Deliège (1989, 2001) e Deliège e Mélen (1997). Antes, buscar-se-á entender como este é afim à *Segmentação por Entradas* de Smyth, especialmente no que a *Cue Abstraction* pode oferecer de maior elucidação aos aspectos deste tipo de segmentação musical²⁰.

¹⁷ Because of its simplicity, this new procedure is almost certain to arouse some doubts.

¹⁸ Pela dificuldade de tradução será mantida a expressão em inglês: *Cue Abstraction*.

¹⁹ As ideias destes autores em questão, Smyth do lado da análise musical e Deliège e Mélen da psicologia cognitiva musical, são tão consonantes entre si, que chega a surpreender a não citação, ou não conhecimento, de ambas as partes mutuamente.

²⁰ Uma das pesquisas mais importantes de Deliège (1989) consistiu basicamente em utilizar gravações da *Sequenza VI* para viola solo de Luciano Bério e também da obra orquestral *Éclat* de Pierre Boulez para observar como estas eram seccionadas por um certo número de ouvintes. Em três audições os ouvintes deveriam marcar, pressionando uma tecla de computador, o ponto em que ouviam o fim de uma seção. Os resultados podem ser resumidos assim: a) não houve diferenças entre as segmentações de músicos e não músicos, embora tenha sido detectada uma leve tendência entre não músicos por indicarem um número maior de seções; b) as pausas parecem ser um indicador de seccionamento somente se ocorrerem em conjunto com uma diferença estrutural. Uma pausa, por si só não se constitui um seccionamento.

As “*cues*”, que podem ser traduzidas por *sinais*, *saliências* ou *entradas*, são especificadas de forma genérica também por seus autores. Segundo Deliège e Mélen (1997), as “*cues*” são motivos no sentido clássico, ou ainda características acústicas, instrumentais e temporais, pontos de referência que articulam o discurso: “O princípio fundamental desta proposta está na percepção de mudanças qualitativas que estão na base da segmentação da informação musical” (DELIÈGE e MÉLEN, 1997, p. 388, tradução nossa)²¹. E ainda: “A *cue* é um ponto singular que se torna fixo na memória em virtude de sua relevância e pela repetição” (DELIÈGE e MÉLEN, 1997, p. 390, tradução nossa)²².

Associada à operação das “*cues*”, segundo Deliège e Mélen (1997), estão os princípios da semelhança e diferença:

Os elementos são atribuídos a determinado grupo a medida em que eles não são considerados muito diferentes dos elementos precedentes a ele (princípio da semelhança) e uma separação entre dois grupos é estabelecida quando um contraste é percebido entre eles (princípio da diferença). (DELIÈGE e MÉLEN, 1997, p. 392, tradução nossa)²³.

A seguinte colocação de Deliège e Mélen (1997) acrescenta ainda um ponto interessante a respeito do papel das “*cues*” no processo de apreensão da macro forma ritmo-musical:

Cada “*cue*” pode ser pensada como um rótulo codificado que resume e dá acesso ao grupo como um todo. Em outras palavras, uma posterior função das “*cues*” é gerar abreviações de unidades organizadas em si, as quais reduzem a quantidade de informação a ser guardada na memória. Estas abreviações são então uma maneira simples e efetiva de processar grandes quantidades de informação. Elas agem prioritariamente como pontos de referência que ajudam sujeitos a representarem o curso do tempo musical...processos de abstração das “*cues*” fazem surgir uma “sensação” do tempo perpassado entre dois eventos e uma ideia da localização das estruturas na obra. (DELIÈGE e MÉLEN, 1997, p. 395, tradução nossa)²⁴.

²¹ The main principle of this proposal lies on the perception of qualitative changes, which is the basic principle of segmentation of the musical information.

²² A cue is a kind of conspicuous point that becomes fixed in memory by virtue of its relevance and by repetition.

²³ Elements will be attributed to a given group as long as they are not considered too different from the preceding elements (principle of sameness) and a boundary between two groups will be only established when a contrast is perceived between two regions (principle of difference).

²⁴ Each cue can be thought of as an encodable label which summarizes and gives access to the whole group. In other words, a further function of the cues is to generate abbreviations of self-organized units which reduce the amount of information to be stored in memory. Such abbreviations are thus a simple and effective way of processing large quantities of data. They would act primarily as reference points which help subjects to represent the time course of the piece...Processes of cue abstraction would

Ou seja, logo após a detecção de uma “cue”, que acontece pela identificação de um ponto de mudança qualitativa musical, entra também em curso um processo de categorização das estruturas, que se faz pelos princípios da semelhança e da diferença. A organização destas estruturas por parte do ouvinte, em que as “cues” funcionam como abreviações de grandes trechos, constitui o entendimento formal da obra, que se faz totalmente dependente da memória: “A organização destas segmentações, reiterada em diferentes níveis hierárquicos, permite a apreensão da estrutura da peça musical” (DELIÈGE e MÉLEN, 1997, p. 388, tradução nossa)²⁵.

A importância da memória para a percepção macro temporal é constantemente ressaltada nos trabalhos de Deliège e Deliège e Mélen, seja atuando na detecção ou não de uma “cue”, ou relacionando-as, posteriormente às grandes estruturas obtidas através dos princípios da semelhança e diferença.

A respeito da memória, recentemente, inúmeros estudos têm-na relacionado diretamente à percepção macro temporal musical. Também não nos deteremos neste certame, mas vejamos alguns trechos do trabalho de Brower (1993), que parecem muito pertinentes aos pontos dos quais estamos tratando:

Teóricos que aplicam a redução rítmica tendem a fazer duas afirmativas: 1) que os princípios da organização rítmica são os mesmo em todos os níveis, e 2) que nós percebemos ritmos de larga-escala e de pequena-escala da mesma maneira. (BROWER, 1993, p. 20, tradução nossa)²⁶.

No entanto, vindo do mesmo autor temos: “Estudos acerca da memória e percepção temporal sugerem que existem mudanças importantes na forma como a duração é percebida ao longo do tempo” (BROWER, 1993, p. 21, tradução nossa)²⁷.

Candace Brower (1993), de maneira consonante a Smyth e Deliège e Mélen, sugere exatamente o nascimento de uma nova maneira de se perceber o metro, no plano da *hipermétrica*, diferente daquela métrica local, de pequena escala. Ele ainda

give rise to a “feeling” of the time that had elapsed between two events, and to an idea of the location of the similar structures in the work.

²⁵ The organization of the segmentations, reiterated at different hierarchical levels, permits the structure of the musical piece to be grasped.

²⁶ Theorists who apply the principles of reduction to rhythm tend to make two assumptions: 1) that the principles of rhythmic organization are the same at all levels; and 2) that we perceive large- and small-scale rhythms in the same way.

²⁷ Studies of memory and temporal perception suggest that there are important changes in the way duration is perceived over time.

atesta a existência de três tipos de memória: a memória sensória, a memória de curto prazo e a memória de longo prazo. A memória sensória, ou memória *ecóica*, não dura mais que dois segundos. A memória de curto prazo ou *working memory*, por sua vez permanece um pouco mais e pode ser dita como a memória das frases musicais. Já a memória de longo prazo é de dois tipos: a episódica, que armazena percepções passadas já há um longo período de tempo, e a semântica, que está fora do tempo, em que estão registrados os conceitos e onde as relações entre as várias memórias são administradas:

Quando ouvimos música, cada uma das memórias (de longo prazo) tem um papel em nossa interpretação dos eventos, a última (semântica) através do nosso entendimento do estilo musical e da macro estrutura, a primeira (episódica) através da lembrança dos episódios anteriores da peça (BROWER, 1993, p. 22, tradução nossa)²⁸.

Aqui, a intenção não é um estudo amplo acerca da memória. A breve incursão que fizemos visa apenas mostrar como a memória de longo termo parece crucial para a percepção *hipermétrica*. Na seguinte frase de Deliège e Mélen (1997) esta relação parece clara:

O mecanismo da Cue abstraction sugerido por Deliège (1987, 1989) parece oferecer um mecanismo apropriado de decodificar a informação contida em grupos que são memorizados sucessivamente ao longo de extensos períodos de tempo (DELIÈGE e MÉLEN, 1997, p. 392, tradução nossa)²⁹.

Em síntese, não pretendemos dizer que a “initiation” de Smyth (1990, 1992) seja exatamente idêntica à “cue” de Deliège e Mélen (1997). Pelo contrário, temos ciência de que pode haver leituras a partir de ambos os textos com tendências a encontrar em cada trabalho peculiaridades que os distancie. Pode-se interpretar, por exemplo, as entradas (“initiation”) de Smyth (1990, 1992) de forma mais estrita, se referindo, como já dito anteriormente, a entradas temáticas ou exposição de material sempre inédito. Bem como, pode-se ler a definição de sinais, “cues” de Deliège e

²⁸ When we listen to music, each kind of memory plays a role in our interpretation of events, the latter through our understanding of musical style and structure, and the former through our recollection of earlier events within a piece.

²⁹ The Cue abstraction mechanism suggested by Deliège (1987, 1989) seems to offer an appropriate alternative mechanism for encoding the information contained in groups recorded successively over long periods of time.

Mélen (1997) de forma a entendê-los sempre como motivos no sentido clássico, ou desenhos musicais recorrentes ao longo da peça de forma a lhe dar coesão.

No entanto, nossa interpretação de ambas as teorias tende a vê-las mais como próximas e complementares do que distantes. Assim, vale ressaltar que as análises aqui apresentadas não farão uso de nenhuma das duas teorias aplicadas de forma estanque. Antes, nossa ideia de *Segmentação por Entradas* surge da interpenetração das concepções de Smyth (1990,1992) e Deliège (1989,2001), Deliège e Mélen (1997), que resulta em algo mais amplo. Por isso mesmo, optamos por traduzir tanto “initiation” quanto “cue” como *Entrada*. Neste trabalho, sempre que houver referência a este conceito, que é um amálgama entre as ideias de Smyth e Deliège e Mélen, usar-se-á o termo *Entrada*, no sentido da *Segmentação por Entradas*. Ao passo que “entrada” será a ocorrência de uma entrada casual, não determinante estruturalmente como o é a *Entrada*, como por exemplo, a “entrada” de um instrumento na orquestração, ou uma “entrada” temática de menor importância.

Unindo as informações dadas pela psicologia cognitiva e pela análise musical, julgamos ter chegado a uma definição mais completa do que seja a *Segmentação por Entradas*. A *Segmentação por Entradas* secciona movimentos de música a partir de pontos relevantes (salientes), chamadas *Entradas*, que representam uma mudança qualitativa no discurso musical. As *Entradas* podem ser de qualquer natureza: entradas de temas, mudanças súbitas de tempo e textura, contrastes rítmicos e dinâmicos, movimentos cadenciais, os pesos e cores da orquestração, modulações, motivos, entre tantos outros. Deve-se salientar que nenhum desses fatores é, de antemão, dominante em relação aos demais, devendo cada ponto de articulação ser tomado mediante análise do jogo complexo destes fatores entre si em cada circunstância singular de música. Ainda, o que ora se propõe como uma *hipermétrica formal* pela *Segmentação por Entradas*, leva em conta não só as ideias de Brower (1993), mas também de Kramer (1988)³⁰, através de suas novas temporalidades musicais, o tempo não linear, o tempo vertical, que atestam a existência de várias possibilidades temporais simultaneamente, pela ação da memória. Nesse sentido, a operação da *Segmentação por Entradas*, ou seja, a escolha pela existência ou não de um *Ponto de Entrada*, que resulta, em última instância, na configuração ou não de uma articulação *hipermétrica* da forma é um

³⁰ Ver sobre Kramer nos capítulos 3 (subitem 2.3) e 6.

jogo complexo de semelhanças e diferenças, estabilidades e instabilidades, previsões confirmadas e não confirmadas, reexposições de materiais apresentados e introdução de materiais novos, memória e comparação.

Concluindo, embora consideremos ter chegado a uma definição melhor esclarecida de uma *Segmentação por Entradas* a partir de Smyth (1990, 1992) e Deliège (1989, 2001), Deliège e Mélen (1997), julgamos não ser possível estabelecer um proceder teórico pronto, fechado e definitivo. A *Segmentação por Entradas* parece um princípio de seccionamento em que cada movimento de música deve ser considerado unicamente. Esgotar todas as possibilidades possíveis e estabelecer uma bula teórica para aplicação da *Segmentação por Entradas* nos parece impossível. Diante disso, vamos aos exemplos, que muito esclarecerão sobre nossa proposta analítica.

O primeiro exemplo analisado será o terceiro movimento, *Presto*, da *Sinfonia No. 7*, de Beethoven.

Apesar de ter a inscrição *Presto* em seu início, o movimento é um típico *scherzo* de Beethoven. O *scherzo*, como é sabido, é derivado do clássico minueto, do qual herdou sua forma tradicional “A” (*scherzo*), “B” (*trio*), “A” (*scherzo*). No caso específico do terceiro movimento da *Sinfonia No. 7* de Beethoven, tem-se um movimento alargado, uma vez que o *trio*, “B”, é tocado duas vezes, em vez de uma, e o “A” também retorna após o segundo *trio*. Ocorre, portanto, uma expansão da forma ternária que passa a ser “A” “B” “A” “B” “A”, com o acréscimo de uma *coda* curta após o último “A”.

Há que se atentar, nesse movimento, para a clareza das articulações entre as seções. As seções *scherzo* e *trio*, que se alternam durante o movimento, apresentam características muito distintas entre si. As figuras 1a e 1b trazem os inícios do *scherzo* e do *trio* respectivamente para que possa ser notada a riqueza de contrastes entre ambas:

Presto. $\text{♩} = 132.$

Flauti.
Oboi.
Clarineti in A.
Fagotti.
Corni in D.
Trombe in D.
Timpani in F A.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Figura 1a – Sinfonia No. 7 em Lá Maior de L. V. Beethoven, III movimento. Compassos 1 – 11.

149 Assai meno presto. $\text{♩} = 84.$

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cr.
p dolce
p dolce
p
p

Figura 1b – Sinfonia No. 7 em Lá Maior de L. V. Beethoven, III movimento. Compassos 149 – 160.

Além das marcas mais evidentes – oposição de andamento (*Presto* para o *scherzo* e *Assai meno Presto* para o *trio*) e tonalidade (*Fá* Maior para o *scherzo* e *Ré* Maior para o *trio*) – existem mudanças de caráter temático e de orquestração

importantes. Observa-se no início do *scherzo*, mostrado na figura 1a, um caráter agitado, com predominância de semínimas, muitos saltos melódicos, dinâmica *f* e maior presença das cordas. Já no *trio*, que tem seus primeiros compassos mostrados na figura 1b, vê-se um tema mais lento, baseado em notas longas, dinâmica *p* com sonoridade de sopros marcante, e melodia com predomínio de graus conjuntos sobre uma nota pedal³¹. Dentro desse contexto, as passagens do *scherzo* para o *trio* e também do *trio* para o *scherzo*, todas as vezes que ocorrem, articulam o discurso de forma muito explícita. Logo, o que se constata no caso deste movimento é que a *Segmentação por Entradas*, baseada nesta proposta analítica, não revela novidade em relação à macro forma da obra. Na figura 2 pode-se verificar que os pontos de articulação advindos da *Segmentação por Entradas*, indicados por setas, são coincidentes com a distribuição dos tempos metronômicos *Presto* e *Assai meno presto*, que por sua vez indicam a alternância entre *scherzo* e *trio* subjacente à estrutura formal da obra:

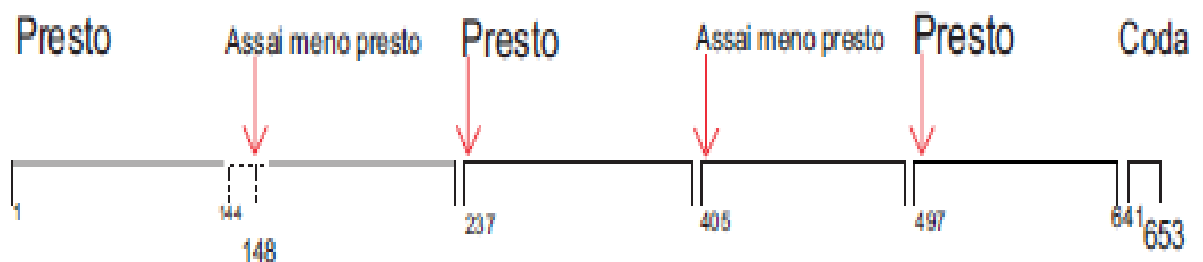


Figura 2 – Sinfonia No. 7 em Lá Maior de L. V. Beethoven, III movimento. Coincidência entre os pontos de articulação da *Segmentação por Entradas* com a alternância *scherzo* e *trio*.

Neste movimento Beethoven distinguiu enfaticamente cada seção, reforçando as diferenças entre elas, alinhando a ocorrência de alterações em parâmetros importantes no mesmo ponto: modulação, mudança de andamento, entrada temática, orquestração, dinâmica, entre outros.

Resultados mais interessantes, através da *Segmentação por Entradas*, se percebem à medida que a divisão das obras musicais obtida através de tal método

³¹ Não nos aprofundaremos nas questões referentes ao estudo detalhado de cada estrutura, como o ABA interno ao *scherzo*, ou o ABA interno ao *trio*, por exemplo, mantendo nosso foco na análise macro que realmente interessa.

revele um seccionamento destas, que não seja tão explícito, ou ainda uma suposta divisão não coincidente com o conhecimento formal tradicional da obra.

Outro exemplo, agora na *Sinfonia No. 8, Inacabada*, de Schubert também é capaz de auxiliar no entendimento da *Segmentação por Entradas*.

Na figura seguinte está a partitura dos compassos iniciais dessa sinfonia (FIG. 3):

The image displays a musical score for the beginning of Schubert's Symphony No. 8, 'Unfinished', first movement. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro moderato'. It shows the initial measures for various instruments: Flauti, Oboi, Clarineti in A (en La), Fagotti, Corni in D (en Ré), Trombe in E (en Mi), Alto, Tenore, Tromboni Basso, and Timpani in H, Fis (en Si, Fa#). The woodwinds and strings are mostly silent in the first few measures, with the violins and violas starting a rhythmic pattern in measure 15. The bassoon and cello parts also begin in measure 15. The score is divided into two systems, with the second system showing the entry of the oboe and clarinet in measure 15.

Figura 3 – Sinfonia No. 8 em Si menor, Inacabada, de Franz Schubert, I movimento. Compassos 1 - 15.

Este exemplo é proposto, em particular, para que se possa ampliar a reflexão acerca do que de fato se constitui uma *Entrada*. Mais especificamente este trecho de

Schubert é tomado para que possa ser desfeita uma ideia arraigada de que uma *Entrada* está sempre associada a uma entrada temática³².

Esta sinfonia se inicia com oito compassos que correspondem ao primeiro tema da área temática de Tônica³³. Tomado por um sentido estrito, o segundo “tema” da área temática de Tônica se inicia somente no c. 13 tocado por oboé e clarineta. No entanto o acompanhamento musical, com violinos em semicolcheias e cordas graves em *pizzicato*, responsável pela textura característica deste trecho, inicia-se quatro compassos antes, no c. 9. Nesse caso, ao contrário do que se pode tomar como uma opção da *Segmentação por Entradas*, não é a entrada “temática” melódica de c.13, mas sim a entrada da nova textura em c. 9 que predomina como um fator de articulação, marcando o início do segundo tema da área temática de Tônica. Assim, se quiséssemos estabelecer a cisão entre o primeiro e o segundo temas da área temática de Tônica esta ocorreria no c. 9, que se torna uma *Entrada*, nesse caso³⁴.

De modo similar a esta problematização vista em Schubert, há no primeiro movimento da *Sinfonia No. 4* de Brahms o mesmo impasse entre a entrada temática melódica e uma verdadeira articulação da forma. A breve análise que se segue será bastante focada, tratando especificamente, do início da *Reexposição*.

A transição para a *Reexposição*, em toda forma sonata é momento de muita expectativa e interesse, uma vez que vem cessar a grande movimentação interna do desenvolvimento para trazer de volta a tonalidade de Tônica. Entre outros compositores, Beethoven e Brahms tratam este momento de forma preciosa. Um dos exemplos disso ocorre no movimento em questão.

³² Embora possa parecer redundante a informação deste exemplo, este parece ajudar o leitor na compreensão da proposta analítica do autor. Principalmente por se tratar de uma forma de analisar ainda pouco conhecida e praticada.

³³ Aqui, cabe uma pequena comparação com a análise do primeiro movimento da *Sinfonia No. 6* de Beethoven. Considera-se que no caso de Schubert esses primeiros oito compassos não são um caso de anacruse expandida (ver sobre anacruse expandida nas páginas 35 - 47). Primeiramente por não haver o movimento de direcionamento para um conteúdo mais denso e também por serem estes oito compassos o primeiro tema da área temática de Tônica, inteiramente tocados (c. 328 – 335) na *Reexposição*, embora tardiamente, sendo expostos depois do segundo tema. Não há nesse caso de Schubert a diferenciação de importância de material, fundamental para a relação entre anacruse expandida e tempo forte estrutural, sendo os dois de mesmo valor para a forma.

³⁴ A entrada de oboé e clarineta no c. 13 é também uma “entrada”, porém esta nos parece ser hierarquicamente menos contrastante do que a entrada do c. 9. Por este motivo, entre estas duas “entradas” a do c. 9 é considerada a *Entrada*, neste caso.

exatamente esta cisão do tema em duas áreas, duas texturas. Esta novidade da *Reexposição* em relação à *Exposição* é o ponto que gera toda a discussão aqui realizada.

alturas expostas em textura, duração,
instrumentação e harmonia distintas
da Exposição

volta aos parâmetros originais
da Exposição

Figura 5a – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, I movimento. Tratamento temático no início da *Reexposição*: entre colchetes vermelhos estão as alturas apresentadas diferentemente da *Exposição*, entre colchetes verdes a volta aos parâmetros originais da *Exposição*. Compassos 246 – 262.

246

Ob. Cl. Fg.

do m:

vi 6b

Ponto de Entrada

Violinos

V3# / 7

I

Figura 5b – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, I movimento. Redução do início da *Reexposição*. Compassos 246 – 262.

As alturas que estão entre colchetes vermelhos na figura 5a são rerepresentadas por Brahms na *Reexposição* em um contexto musical bem diferente do início da *Exposição* como pode ser visto na figura 5b: por oboés, clarinetes e fagotes em valores de maior duração e estacionados em acordes sustentados que fazem um encadeamento harmônico no qual nota-se um pequeno direcionamento

harmônico para o acorde de *Dó* Maior. A chegada no acorde de *Dó* Maior, c. 259, é o ponto que marca a volta da música para os mesmos parâmetros da *Exposição*: tema tocados por violinos com os mesmos valores rítmicos do início, acompanhamento também idêntico à exposição. Este, que corresponde ao *Ponto de Entrada* desse trecho, está indicado na figura 5b com uma seta. Na figura 5a as alturas entre colchetes verdes é que representam a volta da música à sua configuração inicial, como se pode ver na figura 5b.

À parte todas estas informações explicitamente perceptíveis na partitura, é particularmente interessante um impasse formal que parece ocorrer aqui. Se por um lado, tem-se o retorno temático ocorrendo no compasso 246 com a execução por parte dos sopros das alturas originais iniciais do tema, por outro há um atraso na volta da música à mesma textura inicial, que, como visto, ocorre somente na anacruse do compasso 259 – onde há, inclusive, uma alteração nas alturas em que se substitui o salto de oitava *Mi* 5 – *Mi* 4 da *Exposição*, para o intervalo de *Ré* # 4 (quinta aumentada do acorde de V de *Dó* Maior) – *Mi* 4 (terça no acorde de *Dó* Maior), que pode ser notada na comparação das figuras 4a e 5a.

Sem querer propor a interpretação acima descrita como a única possível, ou mais correta, esta diverge de algumas análises que marcam a volta do tema, indubitavelmente, no compasso 246, uma vez que defendemos o compasso 259 como articulador mais forte da forma. Segundo a análise defendida aqui, a música entre 246 e 259 ainda se encontra em uma atmosfera muito própria a “*Desenvolvimento*”, ou instabilidade. Destarte, somente o retorno à textura original da *Exposição*, c. 259, é visto como garantidor de uma maior estabilidade, uma volta a algo já tocado, marcando este ponto como o verdadeiro *Ponto de Entrada*, tempo forte estrutural que é, de fato, o início da *Reexposição*.

Interessante comparar esta proposta analítica com o exemplo levantado pela *Sinfonia No. 8, Inacabada*, de Schubert, uma vez que ambos evidenciam o peso analítico da textura. Na *Sinfonia Inacabada* foi levantado que a verdadeira *Entrada* ocorre antes do tema, uma vez que a textura característica do tema é estabelecida previamente em relação à melodia temática propriamente dita. Por outro lado, em Brahms o que se considerou como o início de fato da *Reexposição*, ou o *Ponto de Entrada* desse caso, acontece depois de algumas alturas do tema já terem sido reexpostas.

Mais uma curiosidade no caso de Brahms é que a volta à atmosfera musical do início, no compasso 259 é tão forte como ponto de articulação, retorno à configuração “original” do tema em questão, que mesmo não estando este trecho no acorde de Tônica de *Mi* Maior, há uma sensação de “repouso”. Em outras palavras, é um caso em que a textura se sobrepõe à harmonia na *Segmentação por Entradas*. Somando a tudo isso o fato de Brahms ter alterado a linha melódica temática como já sublinhado (FIG. 5a), é pertinente pensar que o compositor teria pretendido, de alguma maneira, chamar a atenção para este compasso 259.

A obra a ser considerada agora será o primeiro movimento *Sinfonia No. 6, Pastoral*, de Beethoven em que a *Segmentação por Entradas* fornece uma análise interessante. Nesse caso, veremos pela primeira vez neste trabalho a presença de uma estrutura muito importante para o tipo de análise aqui proposta, e que será recorrente ao longo deste: uma anacruse expandida que leva a um tempo forte estrutural³⁶.

De modo avesso ao que ocorre em outras obras, como no primeiro movimento da *Sinfonia No. 8* de Beethoven, em que o primeiro tema surge imediatamente no primeiro tempo forte da música, a análise que se segue pretende mostrar que o material melódico de maior importância ocorre somente alguns compassos depois de iniciada a obra. Este, entretanto, não se configura um caso de uma introdução lenta ou abertura, mas uma anacruse expandida, ou seja, segundo a *Segmentação por Entradas* o primeiro tempo forte estrutural da obra não ocorre na cabeça de seu primeiro compasso, estritamente falando, mas ocorre na cabeça do compasso 37.

Diferente de um tipo de introdução que é usualmente encontrado, construído longe da Tônica, de forma a se criar um acúmulo de tensão harmônica, e concluído com uma cadência forte, que representa uma grande chegada, um tempo forte estrutural, a anacruse expandida em análise, já se encontra na tonalidade da tônica, logo, a ideia de uma articulação harmônica não se aplica (mesmo caso da análise da *Eroica* de Beethoven por Cone [1960], que pode ser vista no capítulo 3, subitem 3.1.1). Entretanto, muitos fatores musicais ocorrentes no c. 37 contribuem para que seja ali o tempo forte estrutural: chegada do baixo na fundamental *Fá* grave, ocorrência do primeiro *tutti* orquestral, clímax de um grande crescendo, exposição

³⁶ Ver mais sobre anacruse expandida e tempo forte estrutural no capítulo 3 (subitem 3.1.1) pág. 43.

integral do tema, trompas dobrando o tema, mudança de registro dos violinos que tocam o tema uma oitava acima do registro em que vinham tocando, muito ritmo interno nas figuras de acompanhamento.

Toda a anacruse expandida, c. 1 – 36, por sua vez, é baseada em uma orquestração mais rarefeita, onde uma atmosfera de música camerística predomina. Ademais, o que se identifica como material temático exposto aqui é muito fragmentado: violinos nos c. 1 – 4 expõe parte do tema que será integralmente exposto a partir de c. 37 e são logo interrompidos por uma fermata (FIG. 6a); violinos c. 9 – 16 tocam por duas vezes um motivo de quatro compassos que será retomado no desenvolvimento, porém isto não se firma como uma seção estável, sendo que na segunda vez que é exposto, c. 13 – 16 há um *p* súbito após um crescendo que soa como uma quebra abrupta, levando logo ao pedal de dominante que permanecerá até o compasso 37 (FIG. 6b). Esta “pulverização” temática, a nosso ver, dá instabilidade a este trecho em oposição ao trecho iniciado no c. 37 em que o tema é exposto integralmente. Ainda, a figura acéfala (FIG. 6c) que os violinos executam em c. 33 – 36 cria uma grande sensação de expectativa de uma chegada em uma cabeça de tempo forte.

Figura 6a – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven. I movimento. Compassos 1 – 4.

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
Bassi

9
cresc. f f p cresc.
cresc. f p cresc.
cresc. f p cresc.
cresc. f p cresc.

Figura 6b – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven. I movimento. Compassos 9 – 16.

Violino I

33
cresc.

Figura 6c – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven, I movimento. Compassos 33 – 36.

Na figura seguinte (FIG. 7) é possível visualizar os 37 compassos representados de forma análoga a um gráfico de Schenker, mais especificamente um gráfico de nível intermediário (*middleground*)³⁷.

³⁷ Aqui, em vez de um gráfico Schenkeriano estrito nos permitimos algumas adaptações em relação aos cânones do mesmo. Consideramos que estas alterações no gráfico visam mostrar melhor a figura de anacruse expandida e tempo forte estrutural que propomos. Optamos, por exemplo, por colocar os números de compassos logo abaixo e também a mudança de oitava do baixo do c. 1 para o c. 37.

I V I IV V I I

compassos: 1 4 5 11 16 29 37

Figura 7 – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven, I movimento. Análise harmônica que mostra a prolongação da Tônica nos primeiros 36 compassos.

Nota-se que embora haja algumas incursões por graus do campo harmônico de *Fá* Maior, os 36 compassos representam, basicamente, uma prolongação do I. Este gráfico mostra também que, apesar de os c. 1 e c. 37 apresentarem o mesmo acorde, I de *Fá* Maior, este não ocorre de modo idêntico em ambas as vezes. É possível perceber que houve um movimento neste percurso e que o acorde de Tônica do c. 37 é bem mais aberto, tendo tanto uma nota mais grave como fundamental, *Fá* 0, quanto uma nota mais aguda no soprano *Dó* 5. Para a análise proposta entende-se que essa alteração colabora para uma hierarquização entre esses dois acordes. Embora não se possa dizer que o acorde do c. 37 seja “mais” Tônica que o primeiro, julga-se que ele tenha um assentamento maior, provido pela nota fundamental mais grave e também pela maior abertura em relação ao do c. 1, colaborando para a ocorrência do tempo forte estrutural no ponto ora mencionado pelo autor.

A figura 8 traz um gráfico que pode ser entendido como sendo um nível acima deste da figura 7, em termos Schenkerianos. Nele está representada uma ideia também de Schenker que se aplica a este caso e ajuda a compreender como a música caminha do c. 1 ao c. 37 mesmo mantendo, harmonicamente, o mesmo

acorde e a mesma função tonal. Aqui ocorre algo similar ao que Schenker chama de arpejo inicial³⁸.

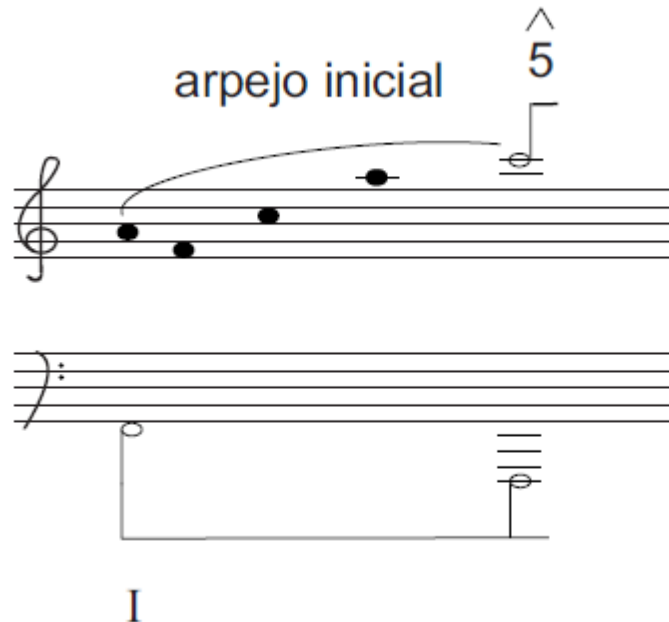


Figura 8 – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven, I movimento. Representação da anacruse expandida como arpejo inicial de Schenker.

Sucintamente, pode-se definir o arpejo inicial (*initial arpeggiation*) como um atraso na chegada nota principal (*primary tone*) da estrutura fundamental. Sabe-se que para validar uma análise Schenkeriana clássica precisaríamos continuar no sentido de estabelecer a sequência da estrutura fundamental ($\hat{5}, \hat{4}, \hat{3}, \hat{2}, \hat{1}$) que justificaria a tomada do $\hat{5}$, como nota principal. No entanto, não nos interessa um aprofundamento nessa questão. Lançamos mão deste proceder Schenkeriano apenas pela proximidade deste exemplo de anacruse expandida no primeiro movimento da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven com o arpejo inicial. Se o que ocorre neste exemplo é precisamente o prolongamento da harmonia de I da Tônica, enquanto a voz superior caminha para atingir uma nota do acorde de Tônica mais aguda através de um arpejo, isto se encaixa perfeitamente no arpejo inicial de Schenker.

Além destes aspectos já salientados, uma observação crucial para sustentar a ideia de anacruse expandida e tempo forte estrutural na *Exposição* surge quando se analisa o mesmo trecho na *Reexposição*. Embora a *Reexposição* traga um desenho

³⁸ Ver mais sobre arpejo inicial em Candwallader e Gagné (2007, p. 121).

estrutural global muito semelhante ao da *Exposição*, há uma diferença significativa nas durações das duas primeiras anacruses expandidas de cada seção. A segunda destas, ou seja, a da *Reexposição*, c. 289 – 311, é 13 compassos mais curta que a primeira, c. 1 – 36, enquanto o tempo forte estrutural é inteiramente repetido, conforme evidencia a figura 9³⁹:

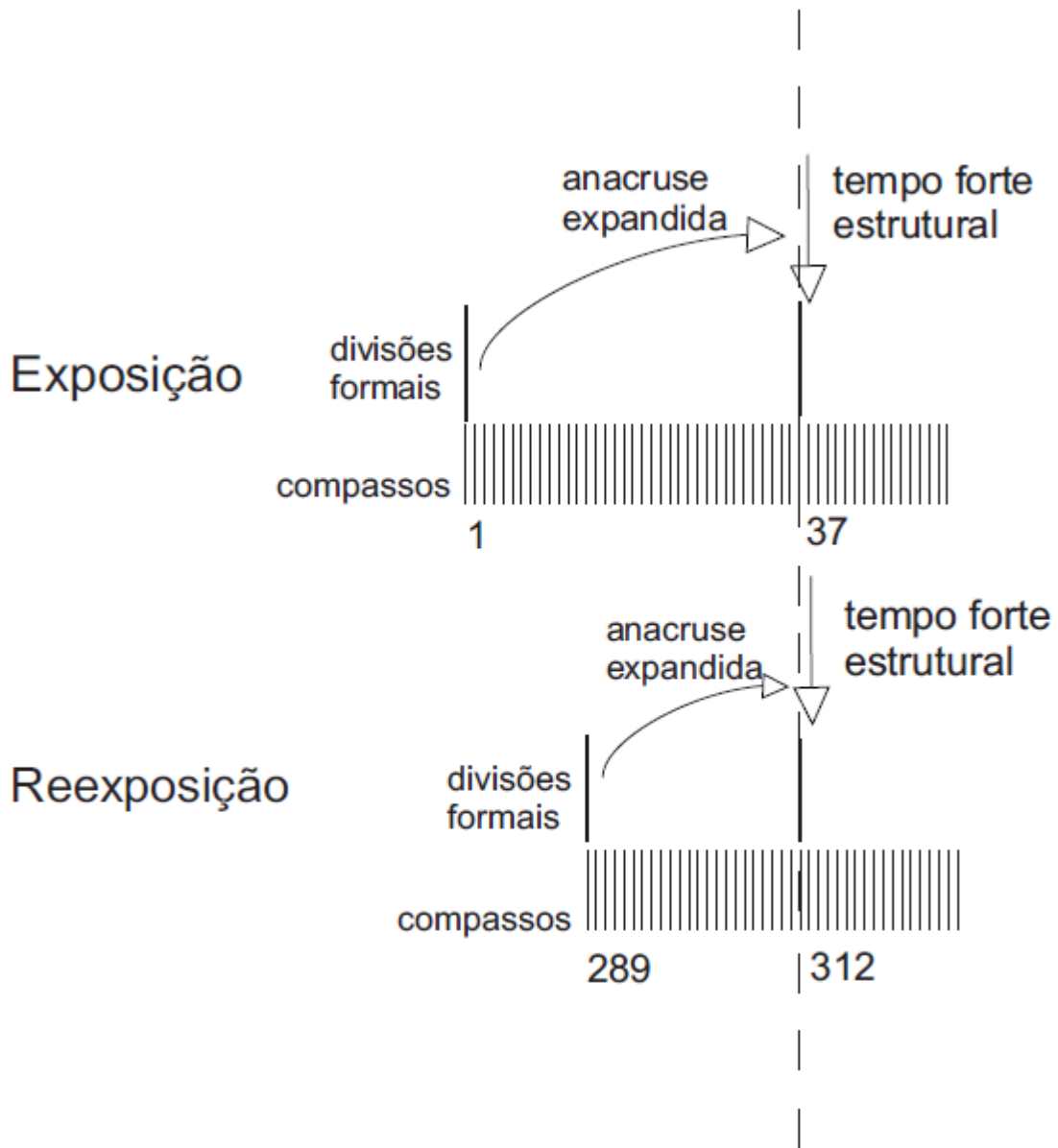


Figura 9 – Sinfonia No. 6 em Fá Maior, Pastoral, de L. V. Beethoven, I movimento. Comparação entre as anacruses expandidas da Exposição e da Reexposição

³⁹ Tanto a figura 9 quanto a figura 10 fazem uso de setas para simbolizarem graficamente as estruturas *hipermétricas*. No próximo capítulo será esclarecido que este sistema de setas é emprestado de Berry (1976).

Esta alteração corrobora a existência de dois níveis diferentes de importância, confirmando a ideia de que o tempo forte estrutural é o segmento que contém o conteúdo mais proeminente, uma vez que é reexposto integralmente⁴⁰. Esta diferenciação dá mais estabilidade ao tempo forte estrutural e mais instabilidade à anacruse expandida, no contexto da forma sonata.

Na seguinte análise da *Abertura Festival Acadêmico* de Brahms⁴¹, busca-se mostrar como não só uma, mas duas anacruses expandidas servem para tornar clara a dualidade temática de forma sonata sob a qual a música se estrutura. A análise apresentada desta *Abertura* interpreta que os temas que participam do esquema da forma sonata, ou seja, que aparecem na *Exposição* e *Reexposição* são ressaltados de forma evidente por dinâmica, orquestração e harmonia meticulosamente escolhidas por Brahms.

De acordo com o ponto de vista aqui defendido, o primeiro tempo forte estrutural dessa obra ocorre somente no c. 88, tornando tudo o que o antecede uma anacruse expandida. Neste caso, assim como na análise anterior da *Pastoral* de Beethoven, em vez de uma típica introdução lenta que leva claramente ao início da *Exposição*, o que se tem em ambos os exemplos são anacruses expandidas que não se destacam de seus tempos fortes estruturais, mas são conectadas a eles. Nesse exemplo da *Abertura Festival Acadêmico*, em especial, os 87 compassos da anacruse expandida contém uma riqueza grande em termos temático-melódicos, harmônicos, texturais, entre outros. De tal forma que essa profusão de pequenos

⁴⁰ Gostaríamos de esclarecer, entretanto, que não estamos afirmando que a repetição, via de regra, torne um conteúdo musical mais relevante. Acrescentamos, ainda, que jamais poderíamos fazer tal generalização, haja vista que o próprio trabalho aqui apresentado prega a importância de cada contexto musical singular para a tomada de decisões analíticas. O que estamos dizendo é que, segundo nosso ponto de vista, no contexto da forma sonata, o conteúdo musical exposto na *Exposição* parece adquirir uma relevância maior no plano macro, uma vez que retornará de maneira bem similar na *Reexposição*. No nosso entendimento, os materiais da *Exposição* e *Reexposição* são responsáveis pela configuração chave da forma sonata, que é justamente a tensão e a resolução dos temas, primeiramente em Tônica e Dominante e depois ambos na Tônica. O que está fora dessa dicotomia, embora possa ser muito importante, parece hierarquicamente um nível abaixo daquilo exposto e reexposto.

⁴¹ A *Abertura Festival Acadêmico* foi composta por Brahms em agradecimento pelo doutorado *honoris causa* que lhe foi oferecido pela Universidade de Breslau. Para a composição desta obra Brahms utilizou algumas canções de estudantes das quais tomou conhecimento em Göttingen no ano de 1853 e que muito o marcaram naquela ocasião pela popularidade e pelo humor exaltado. Segundo Malcolm MacDonald (1990), um importante biógrafo de Brahms, o próprio compositor alemão denominou esta abertura como “um *pot-pourri* de canções de estudante à la Suppé” (MACDONALD, 1990, p. 245). Não raro, porém, temos tomado conhecimento de análises e interpretações superficiais desta obra que, tomando-a apenas como um mosaico de canções de universitários alemães negligencia uma hierarquização entre seus diversos temas, fundamental para sua coerência macro formal no nosso ponto de vista.

temas pode turvar a percepção do verdadeiro tempo forte estrutural. A análise deste movimento pela *Segmentação por Entradas* visa mostrar como por trás dessa abundância de pequenas subestruturas internas à anacruse expandida existe uma construção de modo a evidenciar a forma sonata, sublinhando claramente ao longo da peça as seções centrais *Exposição* e a *Reexposição*.

A figura 10 ilustra essa primeira anacruse expandida, que leva ao início da *Exposição*. Uma primeira análise pela *Segmentação por Entradas* estabelece uma divisão dos 87 compassos de anacruse expandida em quatro subestruturas. Na figura 10, estas subestruturas são rotuladas por ae1, ae2, ae3 e ae4 e cada uma traz a respectiva dinâmica prevalecente, tonalidade e também densidade orquestral. Para a densidade orquestral classificamos estas estruturas de acordo com o número de instrumentos que tocam em cada trecho. Assim, d13 significa que neste trecho tocam em média 13 instrumentos, uma orquestração menos densa que d25, por exemplo⁴²:

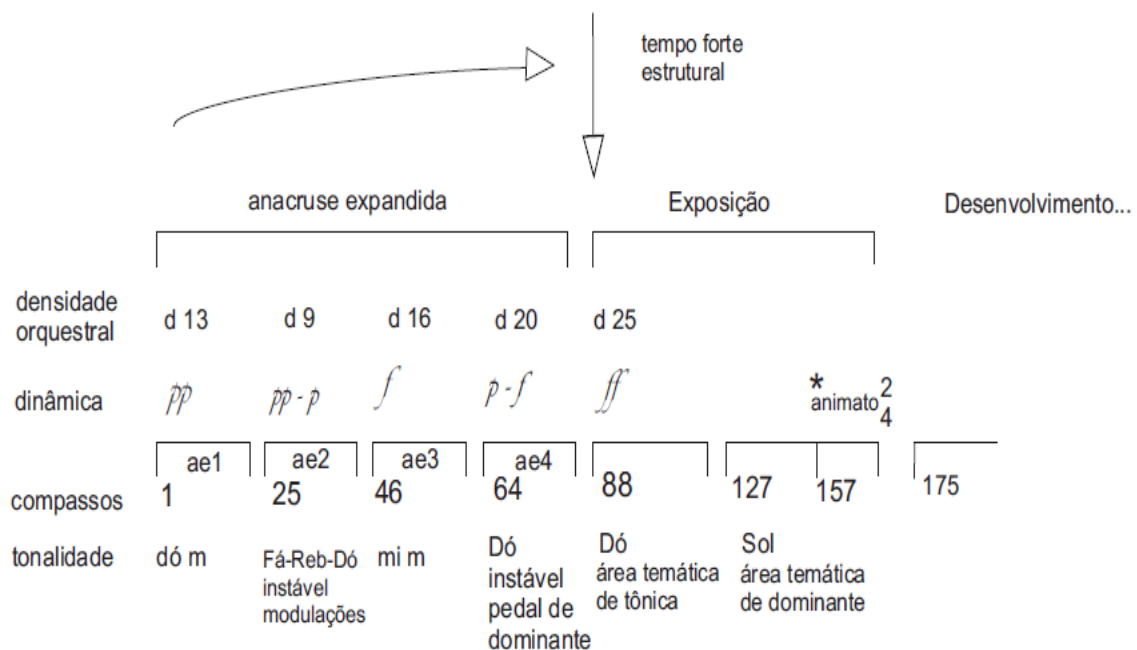


Figura 10 – Abertura Festival Acadêmico de J. Brahms. Primeira anacruse expandida e tempo forte estrutural.

⁴² Para a classificação das densidades consideramos cada naipe de cordas uma unidade. Isto se deve ao fato de as cordas não apresentarem *divisi* nos napes. Por exemplo, primeiros violinos formam sempre uma única voz, da mesma forma segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Para percussão, metais e madeiras cada instrumento, individualmente, constitui uma unidade, uma vez que cada um constitui uma voz independente. Por exemplo, a flauta 1 não é sempre dobrada pela flauta 2, o mesmo ocorre com as trompas que têm cada uma sua própria linha, assim por diante.

Globalmente falando, as quatro subestruturas da anacruse expandida perfazem um direcionamento para o c. 88 em vários sentidos. Como pode ser visto na figura 10, a dinâmica evolui do *pp* inicial em ae1, para o *ff* do c. 88, passando pela região *f* de ae3. Do ponto de vista da orquestração, nota-se a existência de um adensamento orquestral claro, mesmo que não linear, na anacruse expandida. Nesse caso há uma evolução de d13 inicial, indo a d20 na estrutura de ae4, culminando no “*pseudo-tutti*” d25 (este ponto é considerado como um “*pseudo tutti*” pois o *tutti* verdadeiro ocorre somente no c. 290, com o naipe de percussão completo). Também o parâmetro harmonia contribui para o entendimento das quatro primeiras subestruturas como anacruse expandida. Além do fato de cada uma destas subestruturas explorar uma tonalidade diferente, também modulações internas como em ae2, contribuem para a instabilidade desses 87 compassos. Comparativamente, a chegada em *Dó* Maior em c. 88 representa uma resolução no plano local, sendo repouso em relação à sua subestrutura imediatamente anterior, ae4, que trazia um pedal de sua Dominante. Entretanto, se for levada em consideração toda a estrutura *Exposição*, iniciada em c. 88 indo até o c. 174, que se baseia na oposição de Tônica e Dominante de *Dó* Maior, esta representa uma ampla área de repouso em comparação a todo o instável movimento harmônico dos 87 compassos precedentes. Logo, em que pese a importância discursiva de ae1, ae2, ae3 e ae4, bem como de todo o conteúdo musical apresentado ao longo da anacruse expandida, não se pode negar que há uma valorização clara, advinda da própria composição musical, do conteúdo temático iniciado no c. 88, que marca o início da *Exposição*, em detrimento de tudo o que é apresentado anteriormente a este.

Cabe também salientar, mais uma vez, o quanto é importante para a detecção desta anacruse expandida a análise deste movimento de música como um todo. Assim, se há aqui uma argumentação em favor da existência deste desenho de anacruse expandida e tempo forte estrutural respaldada por fatores musicais locais, não podem ser esquecidos os papéis da memória e da comparação. Nesse sentido, a proposta analítica de se tomar a estrutura da *Exposição* como um acento formal, deve-se muito ao fato de que todo o seu conteúdo será reexposto na seção da *Reexposição*. Dessa forma, além dos argumentos já descritos, dinâmica, orquestração, harmonia, entre outros, o conteúdo dos 87 compassos da anacruse expandida adquire um peso formal menor em relação ao conteúdo iniciado em c. 88

pelo fato de este não ser “reexposto” ao longo da música, ou pelo menos, não de forma tão contundente quanto aquilo que está contido no binômio *Exposição / Reexposição*⁴³. Logo, detecta-se que estão operando nessa análise os princípios de similaridade e diferença ditos por Deliège e Mélen (1997), além da ação da memória e do tempo não linear de Brower (1993) e Kramer (1988).

Já para a *Reexposição*, que representa a volta do conteúdo crucial para a dialética da forma sonata, a seção do *Desenvolvimento* funciona como uma segunda anacruse expandida. Para esta segunda anacruse expandida, *Desenvolvimento*, o caráter de direcionamento gradual de dinâmica e orquestração, tão evidente na primeira anacruse estrutural, aqui não se aplica. No entanto, harmonicamente falando, o *Desenvolvimento* transita por tonalidades distantes da Tônica, marcando novamente uma área de instabilidade. O que se nota é que o *Desenvolvimento* tem mais do que o dobro do número de compassos do que a primeira anacruse expandida, c. 1 – 87, o que faz-nos esperar um tempo forte estrutural proporcionalmente mais grandioso que o primeiro. De fato, o argumento crucial para a tomada do *Desenvolvimento* como segunda anacruse expandida parece estar, menos em suas características próprias que não trazem tanta novidade, e mais em seu tempo forte estrutural, c. 290, que marca o início da *Reexposição*, em que ocorre o primeiro *tutti* verdadeiro da obra.

Depois de ter construído um primeiro direcionamento ao c. 88, marcando o início da *Exposição* em *ff* e utilizando o que parecia ser um *tutti*, Brahms dribla uma possível concepção de que a música já havia “crescido” o quanto podia e constrói um tempo forte ainda maior que o primeiro, garantindo uma vitalidade extra à peça. Embora a dinâmica seja a mesma *ff*, a entrada do triângulo, fazendo o naipe de percussão completo pela primeira vez na obra: bombo, pratos e triângulo, além dos tímpanos, marca o compasso 290 como o primeiro verdadeiro *tutti* e imprime um peso virtual maior ao c. 290 em relação ao c. 88, e também a qualquer outro ponto na obra. Este compasso, especificamente, se torna mais especial ainda quando

⁴³Mais uma vez, não estamos ignorando a relevância do conteúdo musical dos primeiros 87 compassos dessa obra. Gostaríamos de mostrar que temos ciência da importância do material composicional da anacruse expandida, mas não é nosso interesse uma análise temático-motívica profunda. Por exemplo, muito do que é exposto neste trecho é recorrentemente utilizado de forma motívica, principalmente no desenvolvimento, como o material de c. 1 – 24 que retorna em c. 241 – 254 e c. 269 – 276, ou o material de c. 46 – 63 que retorna em c. 255 – 268. Sabemos também que o primeiro tema da exposição que estamos dizendo ocorrer no c. 88, pode ser visto como fruto de uma transformação direta das alturas melódicas dos compassos iniciais em *dó* menor.

comparado com toda obra orquestral de Brahms em que instrumentos de percussão são muito raros. Sabe-se que o único momento em que Brahms utiliza um instrumento de percussão, que não o tímpano, em todas as suas quatro sinfonias, por exemplo, é no terceiro movimento da quarta sinfonia com o triângulo.

Como já dito anteriormente, quando foi ressaltada a importância da memória para a apreensão da forma, soma-se a esta questão do peso orquestral, a percepção de retorno a algo já anteriormente tocado, para marcar o c. 290, início da *Reexposição*, como estruturalmente acentuado. Em suma, uma análise *hipermétrica formal* deste movimento, com ênfase nesse segundo desenho de anacruse expandida e tempo forte estrutural é mostrada na figura 11.

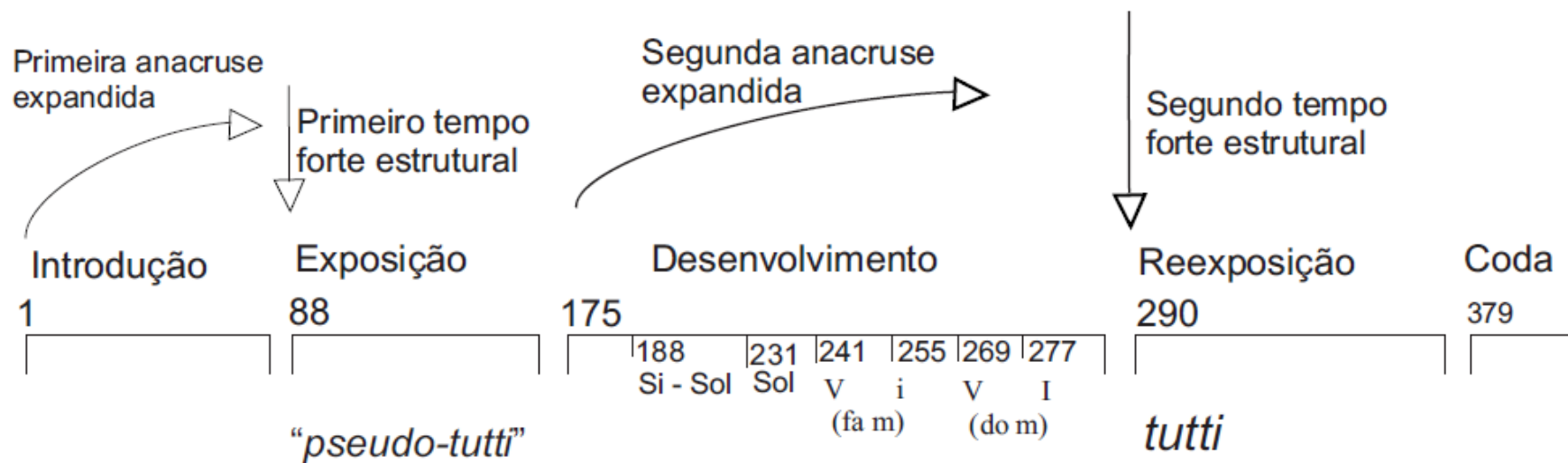


Figura 11 – Abertura Festival Acadêmico de J. Brahms. Diagrama de *hipermétrica* formal

Com este exemplo almejou-se mostrar como, através de uma análise pela *Segmentação por Entradas*, é possível descobrir duas anacruses expandidas. Concomitantemente, estas anacruses expandidas, operam em colaboração com a forma sonata estruturadora desta peça, a primeira levando à *Exposição* e a segunda à *Reexposição*.

Para além do aspecto analítico, as consequências do que é aqui discutido para a performance deste movimento são muito relevantes. Como já mencionado, esta peça é muito comumente interpretada como um *medley*, uma reunião de temas “soltos”. Desta maneira, executar todos de uma forma mais ou menos homogênea, com pouca atenção à dinâmica, orquestração e à hierarquização entre eles, pode, em última análise, nublar a forma sonata que amarra esta composição. Este tópico será discutido mais adiante no capítulo 6.

A esta altura convém recapitular alguns pontos levantados na análise do terceiro movimento da *Sinfonia No. 7* de Beethoven. Diferente dos exemplos discutidos há pouco não existe naquele típico *scherzo* de Beethoven uma anacruse estrutural, por exemplo. No caso daquele movimento, o primeiro tempo forte é o primeiro tempo forte estrutural. Também não existem, pelo menos no plano macro, articulações intrínsecas importantes, tampouco acentos capazes de criar uma *hipermétrica* discordante daquela estrutura, digamos “explícita” da obra.

Após a inicial explanação conceitual, espera-se ter complementado o entendimento a respeito da *Segmentação por Entradas* e da *hipermétrica formal*, com alguns exemplos analíticos. Analisaremos adiante algumas abordagens teóricas acerca da *hipermétrica*, considerando-as sempre no que se aproximam e/ou se afastam de nossos anseios analíticos. A própria visão comparativa com outros trabalhos pode jogar mais luz no seccionamento *hipermétrico formal* que pretendemos obter.

3 A LITERATURA SOBRE A HIPERMÉTRICA: O NASCIMENTO DA HIPERMÉTRICA OU DAS HIPERMÉTRICAS?

A obra de Edward T. Cone (1968) “*Musical Form and Musical Performance*” é um dos pontos de partida para esta pesquisa. Na literatura, o trabalho de Cone (1968) é incansavelmente lembrado por criar o importante conceito da *hipermétrica*, como atesta David Smyth: “A invenção do termo hipermétrica é geralmente creditada a Edward T. Cone que primeiro o empregou em seu estudo *Musical Form and Musical Performance*” (SMYTH, 1992, p. 79, tradução nossa)⁴⁴.

No entanto, segundo nosso ponto de vista, a obra de Cone (1968) não revela uma forma única de analisar as obras no plano macro, mas sim duas possibilidades.

A primeira destas é a *hipermétrica* que chamaremos *bottom-up*⁴⁵. Ela está associada a uma concepção literal de *hipermétrica*: substancialmente um processo simples, que vê cada compasso como se fosse um tempo e agrupa compassos, para que estes *hipercompassos* juntos, cada um se comportando como um tempo, mostrem uma configuração métrica “maior”, uma *hipermétrica*. Dessa forma, a *hipermétrica bottom-up* se faz do micro para o macro, e percorre várias etapas até chegar ao nível de análise de grandes estruturas.

A maioria dos autores pós-Cone, bem como o próprio Cone (1968), quando menciona o termo *hipermétrica* se refere a esta *hipermétrica* que parte dos preceitos da métrica tradicional, do nível do compasso (alternância regular entre tempos acentuados e não acentuados), e os expande a agrupamentos de compassos.

Todavia, na mesma obra, Cone (1968) também pratica uma segunda *hipermétrica*, identificada como *top-down*. Contrariamente à primeira, esta parte do macro em direção ao micro e identifica grandes estruturas *hipermétricas* de forma mais imediata. Na *hipermétrica top-down* de Cone (1968) está a origem do tipo de análise sob o qual se ergue esta pesquisa: uma análise *hipermétrica formal* pela *Segmentação por Entradas*.

É possível identificar nos escritos teóricos de Cone (1968) um maior destaque dado à *hipermétrica bottom-up*, que traz análises mais completas, detalhadas,

⁴⁴ Invention of the term hypermeter is generally credited to Edward T. Cone, who first employed it in his study *Musical Form and Musical Performance*.

⁴⁵ A divisão de abordagens que será utilizada aqui, *bottom-up* e *top-down*, vem sendo já empregada em música por várias teorias. Estas duas perspectivas parecem ter sido emprestadas da linguística estrutural e são utilizadas, pelo menos, nos trabalhos de Nattiez (1975,1982) e Smyth (1990).

melhor explicadas e inclusive representadas esquematicamente, sendo, porém, análises de trechos curtos de música. Por outro lado, a prática da análise *hipermétrica top-down*, que o próprio Cone (1968) parece não considerar como *hipermétrica*, mas trata como identificação de “estruturas ritmo-formais de larga escala”, embora analise grandes trechos de música, aparece espaçadamente no texto em forma de prosa e não chega a ser explorada com análises mais aprofundadas.

Logo, não é de se espantar que a maioria dos autores pós-Cone tenham seguido o caminho da *hipermétrica* “estrita”, *bottom-up*, uma vez que a própria obra de Cone (1968) parece privilegiar esta em detrimento daquela *top-down*.

Conjectura-se também que, tanto para Cone (1968) quanto para os demais teóricos que se dedicaram a estudar o ritmo musical de larga escala, trabalhar usando uma *hipermétrica* que siga diretamente os princípios já estabelecidos e aceitos da “clássica” métrica do compasso, parece um caminho de sustentação teórica mais evidente. Já a *hipermétrica top-down*, somente ganha valor teórico com o advento de estudos recentes, ficando até então periférica em relação à *hipermétrica bottom-up*. Nesse sentido, são cruciais os trabalhos da teoria musical, como Kramer (1988) e Hasty (1997), que ampliam os conceitos de “tempo” e “métrica” em música e os trabalhos da cognição musical, principalmente Deliège (1989, 2001) e Deliège e Mélen (1997), que postulam sobre a existência de um novo metro (métrica) estruturador de grandes movimentos de música.

Nos capítulos seguintes, serão considerados alguns trabalhos teóricos seguindo a bifurcação do conceito de *hipermétrica* encontrada em Cone (1968). Tal investigação se iniciará por obras que exemplificam o eixo *top-down*. Primeiramente será estudado como se evidencia na obra do próprio Cone (1968) o viés da *hipermétrica top-down*. Em seguida, serão abordadas algumas análises posteriores que praticam esse mesmo tipo de *hipermétrica* que culmina com a *Segmentação por Entradas* de Smyth. O eixo da *hipermétrica top-down* pretende mostrar um panorama de como se originou e como se sucedeu no tempo a base do viés analítico que esse trabalho pretende aplicar.

Depois de focado o eixo *top-down* dar-se-á a consideração do eixo *bottom-up*. O primeiro passo também é compreender como se dão as análises *bottom-up* na

obra de Cone (1968). Logo depois serão abordados alguns trabalhos que seguem a mesma linha de análise *bottom-up*.

O intuito em colocar o capítulo acerca da *Segmentação por Entradas* antecedendo a exploração de outras obras teóricas sobre *hipermétrica* é exatamente poder olhar para o que se produziu no eixo *top-down* e, principalmente, no eixo *bottom-up* de forma crítica e comparativa. Sempre relacionando os resultados obtidos pelos trabalhos analisados com aqueles resultados possíveis à luz da *Segmentação por Entradas*.

3.1 A hipermétrica *top-down*

3.1.1 Edward T. Cone

A seguinte passagem do livro de Cone (1968) consegue sintetizar um ponto crucial de sua teoria:

Retomemos, neste ponto, nosso problema básico, que era como achar uma performance válida e efetiva. Aqui, encontramos pelo menos uma resposta: descobrindo e tornando clara a vida rítmica de uma composição. Se eu estou certo, relacionando a forma musical à estrutura rítmica é a resposta fundamental (CONE, 1968, p. 31, tradução nossa)⁴⁶.

No ponto do discurso do autor em que ele elabora melhor a respeito desta “vida rítmica” da obra musical que deve ser “descoberta e tornada clara” pelo intérprete, Cone (1968) salienta a importância de duas estruturas muito presentes na música tonal, especialmente dos séc. XVIII e XIX: a anacruse expandida e o tempo forte estrutural.

Visamos aqui entender melhor o pensamento de Cone (1968) acerca destas estruturas utilizando os exemplos específicos, dados pelo próprio Cone (1968), dos inícios dos primeiros movimentos das *Sinfonias No. 3 e 7* de Beethoven, que embora de tamanhos distintos, constituem dois casos de anacruses expandidas, seguidas de seus respectivos tempos fortes estruturais.

⁴⁶ At this point let us recall our basic problem, which was how to achieve valid and effective performance. Here we have found at least one answer: by discovering and making clear the rhythmic life of a composition. If I am right in locating musical form in rhythmic structure, it is the fundamental answer.

Estes dois compassos (início da Sinfonia *Eroica* de Beethoven) nos oferecem uma “dica” da importância fundamental da introdução, uma explicação de sua frequência: uma introdução como uma anacruse expandida. Mesmo quando é longa, começa com seu próprio tempo forte e contém muitas subdivisões internas a si, como no caso da Sinfonia No.7 de Beethoven, uma introdução verdadeira, em oposição à uma “moldura” é uma anacruse expandida (CONE, 1968, p. 24, tradução nossa)⁴⁷.

Como os nomes explicitamente dizem, estas estruturas têm suas funções emprestadas daquelas figuras rítmicas que operam no nível local, a anacruse (*upbeat*) e o tempo forte (*downbeat*). Dessa forma, a anacruse expandida é uma longa preparação, um acúmulo de tensão, uma expectativa prolongada que direciona à chegada do primeiro tempo forte da música, que, nesse caso, deixa de ser aquele da “cabeça” do primeiro compasso da peça para ser um primeiro tempo já mais adentrado no transcórre musical. A anacruse expandida atrasa a chegada do primeiro tempo forte estrutural.

Nas palavras seguintes o autor trata da anacruse expandida e tempo forte estrutural da *Sinfonia Eroica* em particular:

Como pode esta distinção ser realizada na performance? Somente respeitando o caráter rítmico básico desses dois compassos: reconhecendo que eles constituem uma anacruse. Não importa que eles sejam *forte* e que o tema que segue *piano*, que eles sejam *tutti*, e o tema *concertino* – o papel básico deles é tendencioso a menos que eles sejam, de alguma maneira, regidos e tocados para serem escutados como uma dupla preparação. Embora as cordas dificilmente usassem o arco para cima nesse início, manter essa possibilidade em mente possibilitaria a leveza e o direcionamento necessários (CONE, 1968, p. 23, tradução nossa)⁴⁸.

Embora as palavras de Cone (1968) aludem também questões sobre performance musical (matéria que também interessa a este trabalho e será abordada no capítulo 6), por ora o objetivo desta pesquisa se resume a entender dois pontos da análise de Cone: o método de seccionamento utilizado pelo autor e a análise das funções estruturais destas seções.

⁴⁷ These two measures thus offer us a clue to the basic importance of the introduction, an explanation of its frequency: an introduction is an expanded upbeat. Even when, as in Beethoven’s Seventh Symphony, it is long, begins with its own strong downbeat, and contains many sub-divisions – a true introduction, as opposed to a frame, is an expanded upbeat.

⁴⁸ How can this distinction be realized in performance? Only by respecting the basic rhythmic character of these two measures: by recognizing that they constitute an upbeat. No matter that they are *forte* and the ensuing theme *piano*, that they are *tutti* and the theme, as it were, *concertino* – their basic role is vitiated unless they are somehow conducted and played to be heard as a double upbeat. Although the strings would hardly use up-bow, keeping such a possibility in mind would suggest the requisite lightness and springiness.

Uma vez que as palavras de Cone (1968), apesar de muito pertinentes ao entendimento da obra em foco, não evoluem muito para uma análise mais rigorosamente detalhada, buscamos, nas linhas seguintes, entender algo para além do que Cone diz. Para uma análise em pormenores desta anacruse expandida e tempo forte estrutural, devem ser observados os primeiros compassos da *Sinfonia No. 3, Eroica*, de Beethoven:

Allegro con brio. $\text{♩} = 60.$

The musical score is presented in three systems. Each system begins with the tempo and metronome marking: **Allegro con brio. $\text{♩} = 60.$**

- System 1:** Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti.
- System 2:** Corni in Es, Trombo 3º in Es, Trombe in Es, Timpali in Es.
- System 3:** Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Basso.

The score shows the first 12 measures of the piece. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *sf* (fortissimo). The Violino I part features a prominent melodic line with dynamic markings *p cresc.*, *sf*, and *p*. The Violino II part has *f*, *p*, *cresc.*, *sf*, and *p*. The Viola part has *f*, *p*, *cresc.*, *sf*, and *p*. The Violoncello e Basso part has *f*, *p*, *cresc.*, *sf*, and *p*.

Figura 12 – Sinfonia No. 3, Eroica, de L. V. Beethoven, I movimento. Compassos 1 – 12.

Primeiramente, vale marcar o evidente viés *top-down* desta análise de Cone (1968), uma vez que o autor em vez de se basear no agrupamento gradual de

compassos, indo de baixo para cima, nos dá sua divisão partindo do global, pela análise de fatores musicais genéricos e mais facilmente perceptíveis.

No que tange o esclarecimento do que está por trás da divisão *top-down* de Cone (1968), harmonicamente não há nada que indique uma cisão entre os compassos 2 e 3 em que soa o mesmo acorde de Tônica em *Mi bemol* Maior. Em termos métricos superficiais também não há mudança de fórmula de compasso, o que se vê é a manutenção do compasso ternário simples. Tampouco há alguma variação *agógica*, nesse trecho. Dessa forma, tentando esmiuçar o veredito de Cone (1968), o fato de o compasso 3 iniciar a sequência melódica temática desse trecho, pelos violoncelos, foi preponderante para, segundo o autor, haver ali uma articulação considerável. Assumindo que no compasso 3, se inicia de fato um conteúdo musical de maior “relevância” para o contexto deste movimento – o que é consideravelmente verdade, principalmente pelo fato de o ritornelo da exposição se iniciar a partir dali, excluindo os acordes curtos *tutti* dos dois primeiros compassos – Cone (1968) propõe a interpretação dos dois primeiros compassos como anacruse (expandida) e o compasso três como o primeiro tempo forte da obra. Na opinião de Cone (1968) os compassos 1 e 2 são estruturalmente não acentuados (e devem ser tocados dessa forma!), em relação ao compasso 3 que é acentuado, não obstante o fato de a dinâmica e a orquestração deste trecho fornecerem uma informação exatamente oposta a esta.

Nota-se claramente muitas similaridades entre o proceder analítico de Cone (1968) referente a estes primeiros compassos da *Sinfonia Eroica* e o que fora anteriormente explorado acerca da *Segmentação por Entradas*. Nesse caso específico, está evidente que o aspecto melódico/temático, se sobrepôs a outros parâmetros, como orquestração e dinâmica, na escolha do acento estrutural para este trecho. Também não resta dúvida que harmonia, métrica e *agógica* poderiam não revelar um seccionamento neste ponto da obra de Beethoven. No entanto, toda essa rica análise destes poucos compassos não se encontra assim plenamente desenvolvida no texto de Cone (1968). O trecho supracitado de Cone (1968) sobre essa anacruse expandida da *Eroica* é quase tudo o que ele comenta sobre a mesma.

Embora de fácil e prazerosa leitura toda a reflexão de Cone (1968) – em que ele amplia os significados e as aplicações possíveis para as estruturas anacruse e

tempo forte, bem como para a métrica em geral, configurando o que se considera uma *hipermétrica top-down* –, não o vemos evoluir estas descobertas para o campo da formação de um sistema analítico mais elaborado. Logo, estas que são ideias muito importantes parecem ter ficado no nível de um pensamento intuitivo, perdendo espaço não só na teoria de Cone (1968) como nas obras posteriores para a *hipermétrica* estrita, *bottom-up*.

Entretanto, há que se sublinhar o fato de Cone (1968) ter iniciado uma nova e interessante forma de seccionar as obras musicais. Veja-se o caso da *Sinfonia Eroica*, por exemplo, em que Cone (1968) descobre uma sub articulação interna à estrutura *Exposição*. Este desenho de anacruse expandida (c. 1 – 2) e tempo forte estrutural (c. 3) é muitas vezes desconhecido ou desconsiderado por análises menos atentas, e concomitantemente não é mostrado como tal em muitas execuções musicais.

Somente bem mais tarde, conforme será mostrado adiante, com a contribuição tanto da teoria musical, que expande alguns conceitos, quanto da psicologia cognitiva é que esta forma de analisar, aqui dita *hipermétrica top-down*, parece se estabelecer. No campo da cognição musical, pesquisas vão mostrar que, de fato, percebemos o passar do tempo de grandes movimentos, elegendo “acentos” que não são aqueles da métrica tradicional, mas que surgem do contexto singular de cada peça musical.

Grosso modo, nota-se que o embrião do que mais tarde viria a ser a *Segmentação por Entradas* de Smyth (1990), já está nesta descrição de anacruse expandida e tempo forte estrutural de Cone (1968). Pode-se dizer, ainda, que Smyth (1990) seja uma ampliação de Cone (1968), haja vista que Cone (1968) apenas descobre esta primeira estrutura de anacruse expandida e tempo forte e não avança na análise dos desdobramentos destas ao longo do movimento, ao passo que Smyth (1990) aplica a mesma visão *top-down* em movimentos inteiros de música.

Nesse sentido, a análise de Cone (1968), após a detecção do primeiro desenho de anacruse expandida e tempo forte estrutural no início da *Eroica*, pode suscitar algumas questões ao leitor/analista que não são respondidas, como por exemplo: até onde vai o tempo forte estrutural iniciado em 3? Que critérios são usados para os seccionamentos? Também existe anacruse expandida na

Reexposição? Como se organizam as macroestruturas no sentido da acentuação forte/fraco?

Este proceder analítico só virá se estabelecer, analisando movimentos inteiros de música, algum tempo depois com Smyth (1990). No entanto, alguns autores anteriores a este último também trazem análises com traços aproximados à *hipermétrica top-down* de Cone (1968), dentre os quais destacamos David Epstein (1979) e Wallace Berry (1976).

3.1.2 David Epstein

Um exemplo de análise que segue uma linha bem condizente com o tipo de análise *top-down* de Cone (1968) está na obra de Epstein (1979). Em que pese o fato de o principal enfoque teórico do autor ser a *Grundgestalt* Schoenberguiana, analisando a coesão formal das obras através de motivos, este expõe em seu trabalho uma interessante visão do primeiro movimento da *Sinfonia No. 2* de Brahms.

Epstein (1979) defende a existência de uma anacruse expandida seguida de um tempo forte estrutural de forma análoga a Cone (1968) – de maneira descritiva geral, menos enfocada na relação de acentos forte-fraco de cada figura métrica local individual, mas buscando ressaltar os traços harmônicos, de orquestração, dinâmica e textura que corroboram a existência destas estruturas. Mais uma vez, convém notar que este tipo de análise já sinaliza para a gênese da *Segmentação por Entradas* proposta por Smyth.

A figura 13 traz a forma que Epstein (1979) escolheu para notar sua anacruse expandida levando ao tempo forte estrutural no primeiro movimento da *Sinfonia No. 2* de Brahms.

measures: 1 2 5 6 9 10 13 14 33 - 35 37 - 39 40 42 - 44

Figura 13 – Sinfonia No. 2 em Ré Maior, de J. Brahms, I movimento. Representação gráfica de anacruse expandida (EPSTEIN, 1979, p. 67).

Este diagrama, em que o autor faz uma apropriação da notação Schenkeriana, traz os números de compassos logo abaixo do pentagrama. Epstein (1979) quer ilustrar aqui, principalmente, a resolução harmônica que a chegada da Tônica, com o baixo na fundamental *Ré*, no compasso 44 representa, em oposição ao prolongamento da Dominante, *Lá*, responsável pela tensão harmônica que perdurou durante os 43 compassos. Esta tensão prolongada, pela Dominante mantida como um pedal, seguida de resolução é o principal argumento do autor para sustentar sua anacruse expandida para este trecho. À parte este fator harmônico, Epstein (1979) elenca outras particularidades musicais ocorrentes neste desenho de anacruse expandida e tempo forte estrutural, tornando sua análise mais rica e melhor explicada que a de Cone (1968).

Segundo Epstein (1979) logo no início desta obra existe uma ambiguidade: entre os compassos 1 e 2 não se sabe qual é o forte e qual é o fraco (FIG. 14). Embora ambos os compassos sejam téticos, o autor salienta que a chegada no *Lá* grave e também a entrada de trompas, violinos e violas do c. 2 têm um certo senso de acento. Esse caráter de ambiguidade e instabilidade, de acordo com Epstein (1979), é mantido ao longo destes 43 compassos, chegando até a *hemíola* das trompas no c. 42, que ajuda a reforçar o c. 44 como acentuado. O autor ainda chama a atenção, em termos de dinâmica, para um *p* mais carregado do c. 44 em relação ao *p* do c. 1, que se deve à textura, gerando uma “sensação psicológica” de que o c. 44 seja mais forte que o c. 1.

Allegro non troppo

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in A

2 Fagotte

4 Hörner
in D $\frac{1}{2}$
in E $\frac{3}{4}$

2 Trompeten in D

2 Posaunen

3. Posaune
u. Baßtuba

Pauken in D u. A

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncell

Kontrabaß

Figura 14 – Sinfonia No. 2 em Ré Maior, de J. Brahms, I movimento. Partitura completa. Compassos 1 – 4.

Diante do exposto, nota-se a análise de Epstein (1979) um tanto mais completa que a de Cone (1968). Entretanto, tal maneira de analisar, muito esclarecedora das relações *hipermétricas*, estabelecendo grandes trechos de música de uma forma mais direta – alternativa à análise *bottom-up*, prolixa, detalhada, em que tudo da superfície sonora deve ser analisado impedindo-a de chegar ao plano macro – não é tida, pelo próprio Epstein, como um sistema de análise que satisfizesse por si só os interesses analíticos da época. Desse modo, Epstein (1979), assim como Cone (1968), após trazer à tona uma estrutura tão interessante, abandona tal viés e não prossegue no sentido de ampliar sua análise e aplicar o mesmo olhar ao movimento inteiro.

3.1.3 Wallace Berry

Wallace Berry também possui uma forma de analisar similar à de Cone (1968) e, por conseguinte, à de Epstein (1979). Embora Berry (1976) analise a música sob três grandes traços estruturantes: tonalidade, textura e ritmo/métrica, forma pela qual divide o seu livro *Structural Functions in Music* (1976), aqui será abordado, diretamente o ponto que interessa a esta pesquisa.

No que tange o estudo do ritmo e da métrica, Berry (1976) desenvolve uma ampla discussão sobre os critérios de acentuação e agrupamento nos níveis métricos inferiores para depois expandir suas análises para estruturas maiores, de frases e de seções⁴⁹. Fundamental para a concepção teórica de Berry (1976) é a interpretação das figuras métricas como “impulsos”, que são pertinentes não só ao nível mais superficial, mas se estendem aos níveis métricos superiores. Estes são os impulsos identificados por ele, bem como suas respectivas representações gráficas:

⁴⁹ Veremos no capítulo 3 (subitem 3.2.2) que Cooper e Meyer (1960) procedem da mesma maneira, discutem demoradamente sobre os aspectos temporais locais para tardiamente considerarem os aspectos globais.

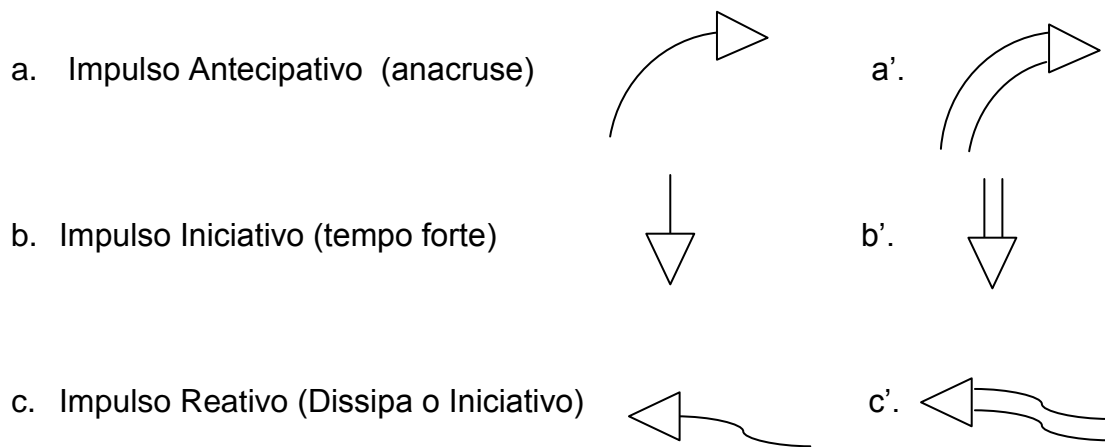


Figura 15 – Impulsos rítmicos de Wallace Berry (BERRY, 1976, p. 327).

Vale frisar que não só os impulsos, bem como sua forma de grafar não são muito claramente expostos por Berry (1976), de maneira que ficam algumas dúvidas sobre quando usar um e não outro. Durante seu texto, Berry (1976) ainda fala algumas vezes em um quarto impulso, o *Conclusivo*, porém com menor utilização. Os impulsos representados com “traço duplo” – a', b' e c' – são utilizados em níveis superiores.

Agora, buscar-se-á compreender como sua ideia de impulsos se reflete em uma análise macro rítmica do *Prelúdio op. 28, No. 9* em *Mi Maior* de F. Chopin. Apesar de ser uma análise curta de uma peça igualmente curta (lembrando que o objetivo deste trabalho é também chegar a peças de maior escopo), esta mostra muitas questões pertinentes às análises *hipermétricas* que serão desenvolvidas por outros autores posteriormente, notadamente Smyth (1990, 1992). A figura 16a traz a partitura do *Prelúdio* enquanto a figura 16b traz um diagrama analítico em que Berry (1976) reescreve a obra de forma a diminuir cada mínima para o valor de uma semínima e elimina as barras de compassos, apresentando duas divisões deste *Prelúdio*.

9. *Largo.*

Figura 16a – Prelúdio op. 28, No. 9 em Mi Maior de F. Chopin. Partitura na íntegra.

(Phrase-level meter renegotiated, $\sigma = \downarrow$.)

or

rit. - - - -

f *p* *ff* *p* *ff*

(or a fluctuant phrase accent?)

↑ accent of stress, pitch, maximal textural expanse, extreme tonal distance, etc.

Figura 16b – Prelúdio op. 28, No. 9 em Mi Maior de F. Chopin Análise macro rítmica segundo Wallace Berry (BERRY, 1976, p. 396).

A primeira divisão, que Berry (1976) chama de “métrica no nível das frases”, secciona a obra em três partes iguais de quatro compassos cada uma. Para este seccionamento ele defende a força que têm as pontuações cadenciais para o fim de cada frase e também a volta do material inicial, em c. 1, c. 5 e c. 9, para marcar cada nova seção. No entanto, em conflito com essa divisão, Berry (1976) localiza um acento máximo neste *Prelúdio* capaz de estabelecer, segundo ele, uma nova organização *hipermétrica*⁵⁰.

A segunda divisão de Berry (1976) assume o acento da cabeça do c. 8, como o grande tempo forte deste *Prelúdio*, associando-o a um Impulso Iniciativo, o que projetaria uma nova divisão para esta peça. Para esta segunda divisão os novos tempos fortes, ou início de seções seriam os compassos 4, 8 e 12.

No fundo, o que Berry (1976) quer apresentar em sua análise é um jogo entre duas *hipermétricas* no *Prelúdio* de Chopin. Dentro do exposto até aqui, as duas *hipermétricas* são *top-down*, a primeira estabelecendo um “metro” na música dado pelas frases, ou cadências tonais associadas a retomadas do aspecto musical inicial e a segunda em que o ponto, digamos, mais tenso (dinâmica *ff*, clímax melódico na nota mais aguda, maior expansão textural, distância tonal) é tido, segundo Berry, como o acento maior da música, projetando a partir daí uma *hipermétrica* não coincidente com a anterior.

Entretanto, nesse impasse gerado por duas divisões, o autor, elege a segunda *hipermétrica*, como superior à *hipermétrica* das frases e coloca como o acento maior, que estabelece o tempo forte estrutural da música, aquele oriundo da dinâmica, o acento “*stress*” que se relaciona com a intensidade, do c. 8.

Mas será este mesmo o maior “acento” desta música?

À luz do que fora exposto sobre a *Segmentação por Entradas* a ideia de Berry (1976) de que o maior acento da música, c. 8, seja capaz de estabelecer uma *hipermétrica*, não pode ser sustentada, pelo fato de que este ponto não se constitui uma *Entrada*. Em que pese a relevância deste tempo forte do início do c. 8 – de fato o tempo mais *forte* desse *Prelúdio*, como já visto – o “acento” que existe ali é da natureza do acento “*stress*”, ou esforço, ou acento de intensidade, não sendo este acento, de acordo com a *Segmentação por Entradas*, capaz de articular o discurso.

⁵⁰ Deve-se sublinhar que Berry (1976) não se refere à sua análise como *hipermétrica*, nós é que o fazemos por considerá-la muito próxima ao que faz Cone (1968).

Não existe neste ponto nada que possa marcar uma *Entrada*: não há ali uma modulação, ou uma mudança de andamento ou textura, não há uma entrada temática etc. Além disso, a música no c. 8 está em um campo harmônico não estável, o que contribui para questionar a opção de Berry (1976).

Nesse sentido, o acento deste ponto se torna um acento casual, acento de dinâmica, que não marca uma *Entrada*, logo não pontua o discurso *hipermétrico top-down*. Do ponto de vista da *Segmentação por Entradas* este prelúdio se divide, claramente, em três seções de 4 compassos cada. Nesse caso, os c. 5 e c. 9 são os *Pontos de Entradas* evidentes com a retomada da configuração inicial da peça. Esta, por sinal, é a primeira *hipermétrica* que Berry (1976) diz existir nesse prelúdio, a *hipermétrica* fraseológica.

Em outras palavras, não se pode negar que o acento do c. 8, exatamente por não se alinhar à *hipermétrica* fraseológica, gere um “deslocamento” de acentos interessantes a este *Prelúdio*. No entanto, a postura deste trabalho diverge de Berry (1976) quanto ao fato de este acento do c. 8 estabelecer uma *hipermétrica* em todo o *Prelúdio* e, principalmente, de esta nova *hipermétrica* se sobrepor à *hipermétrica* das frases – ver na figura 16b que Berry (1976) a coloca como nível mais superior de análise do *Prelúdio*, indicando com setas de traço duplo.

Alguns casos levantam uma questão correlata à análise de Berry (1976) e ampliam salutarmente esta discussão.

A respeito da escolha do melhor ponto para o acento de larga escala, em que múltiplas variáveis estão em jogo, já foi anteriormente ilustrado neste trabalho uma discussão similar, quando Cone (1968), sobre a anacruse expandida na *Eroica* de Beethoven, defende o acento não nos compassos iniciais, *forte* e *tutti*, mas na entrada temática do terceiro compasso, mesmo que *piano* e *concertino*. Além deste, tem-se um exemplo interessante em Mendelssohn. No início do terceiro movimento da *Sinfonia No. 3, Escocesa*, de Mendelssohn⁵¹ também há a ocorrência de uma anacruse expandida e um tempo forte estrutural. Nos três casos, *Eroica* de Beethoven, *Prelúdio* de Chopin e na *Escocesa* de Mendelssohn o que parece estar em jogo é uma mesma oposição: de um lado a influência que a dinâmica (*forte*) orquestração mais densa (*tutti*) têm e, de outro, a importância de outros aspectos

⁵¹ Vale ressaltar que trazemos este exemplo de Mendelssohn não para considerar seu movimento inteiro, mas realizar uma análise mais pontual, de um aspecto específico que é a oposição de tensão e repouso relacionada à acentuação de larga-escala.

musicais como início temático, fraseologia e resolução harmônica (este último não valendo para a *Eroica* de Beethoven) na decisão acerca da segmentação da obra, no estabelecimento de pontos de *Entrada* e acentos formais.

O início do terceiro movimento da *Sinfonia No. 3, Escocesa*, de Mendelssohn está na figura 17.

The image displays a page of a musical score for the third movement of Mendelssohn's Symphony No. 3, 'Scottish'. The score is in 3/4 time, marked 'Adagio' with a tempo of quarter note = 76. It features multiple staves for strings and woodwinds. The first system shows the beginning of the piece with dynamics like 'p' and 'cresc.'. The second system, marked with a large 'A', shows a more complex texture with dynamics like 'f', 'pp', 'dim.', and 'cantabile'. The score includes various musical notations such as 'arco', 'pizz.', and 'cresc.'.

Figura 17 – Sinfonia No.3, Escocesa, de F. B. Mendelssohn. III movimento. Compassos 1 – 10.

Como no caso de Chopin, neste exemplo, a *Segmentação por Entradas*, aponta para a existência de um “acento” estrutural que ocorre com a chegada na Tônica, tardiamente no compasso 10 e que é também o início do tema. Por sua vez, todo o percurso de nove compassos que leva a este tempo forte estrutural é uma

anacruse expandida. Mesmo que a música do compasso 1 – 9 apresente uma orquestração mais completa em relação ao compasso 10 e também um tratamento mais agitado da dinâmica (que chega a *ff* nos compassos 5 – 6), estas características não bastam para garantir este trecho como estavelmente acentuado, principalmente pela instabilidade harmônica do mesmo. Assim, consideramos os primeiros nove compassos como constituindo uma anacruse expandida, também pela tensão harmônica que a alternância dos acordes de *Lá* Maior: *iv* 6 e *V* 7 representa. A figura 18 mostra o desenho de anacruse expandida e tempo forte estrutural em Mendelssohn ocorrendo inversamente à dinâmica.

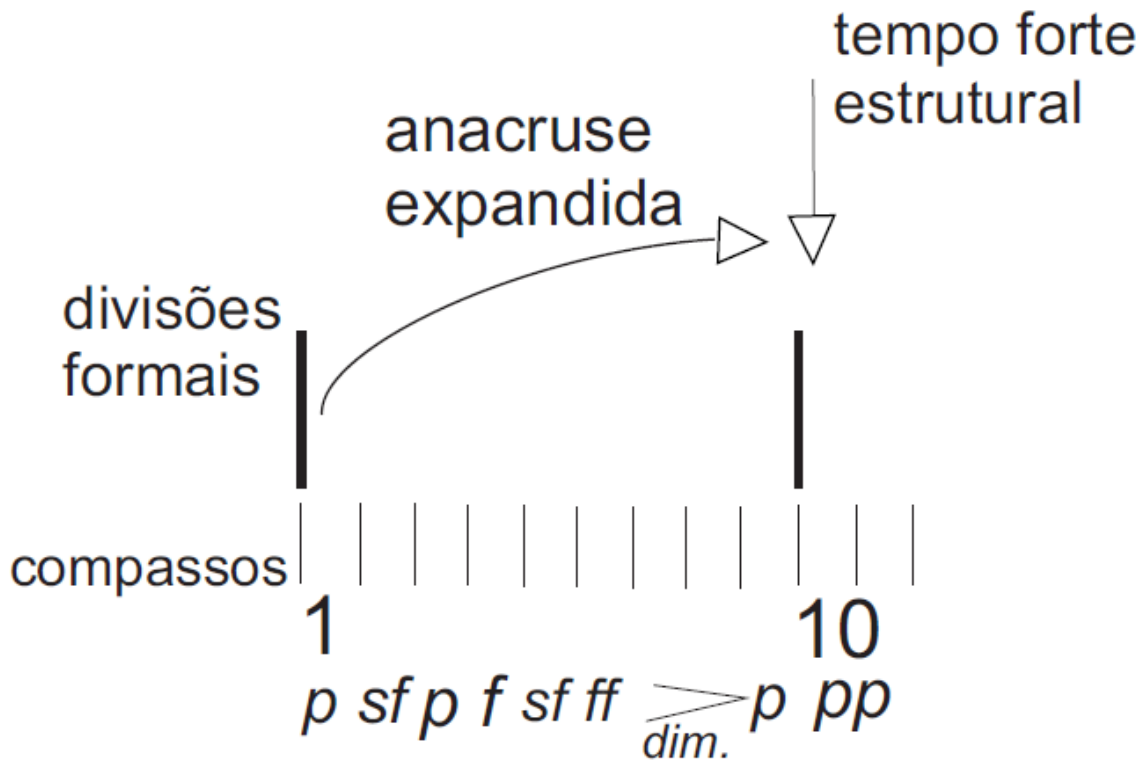


Figura 18 – Sinfonia No.3, Escocesa, de F. B. Mendelssohn. III movimento. Anacruse expandida e tempo forte estrutural. Compassos 1 -10.

Em outras palavras, embora haja ali um duplo jogo de forças, a análise segundo a *Segmentação por Entradas*, não considera que o acento formal se encontre na parte mais tensa harmonicamente, com dinâmica mais intensa, e orquestração mais carregada, e sim na entrada temática e resolução harmônica do compasso 10.

Até aqui vimos duas possibilidades de anacruse expandida e tempo forte estrutural no que se refere ao papel da dinâmica e da orquestração. Por um lado, os casos do terceiro movimento da *Escocesa* de Mendelssohn e também do primeiro movimento da *Eroica* de Beethoven ocorrem em oposição ao que pudesse ser sugerido por dinâmica e orquestração, em que temos as anacruses mais valorizadas e os tempos fortes menos. Já nos casos da *Abertura Festival Acadêmico* de Brahms e do primeiro movimento da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven temos a dinâmica e a orquestração colaborando para o desenho de anacruse expandida e tempo forte estrutural, em que a primeira estrutura é não acentuada e a segunda é acentuada de acordo com dinâmica e orquestração.

3.2 Hipermétrica *bottom-up*

3.2.1 Edward T. Cone

As análises *top-down* de Cone (1968) foram vistas em 2.2.1. Aqui novamente este autor será trazido para ser o primeiro a ter sua análise *hipermétrica bottom-up* considerada, mais precisamente, da *Sonata para piano em Lá Maior, K. 331* de Mozart.

A análise de Cone (1968) agora em questão é evidentemente *bottom-up*, uma vez que o autor começa por considerar se cada compasso separadamente é acentuado ou não, para em seguida ir considerando a relação de acentos em grupos cada vez maiores de compassos, ou seja, subindo do nível local para o global. Ele utiliza os sinais gráficos: “ / ” para compassos iniciais acentuados, “ \ ” para compassos finais acentuados e “ U ” para compassos não acentuados. Podemos visualizar estes símbolos na figura a seguir (FIG. 19).

Figura 19 – Sonata para piano em Lá Maior (K. 331) de W. A. Mozart. Análise hipermétrica segundo E. T. Cone (CONE, 1968, p. 28).

Claramente os compassos 1 e 5 são iniciais acentuados “ / ” por representarem os inícios de cada frase de quatro compassos e estarem firmemente assentados na Tônica. Melodicamente a primeira frase de quatro compassos consiste de dois compassos individuais sequenciais seguidos por dois compassos que se agrupam, ficando a primeira frase conforme a figura (FIG. 20):

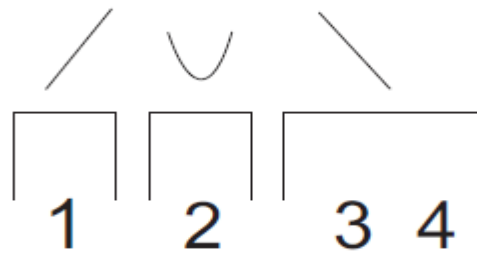


Figura 20 – Sonata para piano em Lá Maior (K. 331) de W. A. Mozart. Acentuação dos primeiros compassos segundo E. T. Cone.

Já a segunda frase, embora tenha um início idêntico à primeira, é interpretada de forma diferente quanto a seus dois últimos compassos. Segundo Cone (1968), o último compasso desta frase, c. 8, é separado de seu antecessor, devido à ênfase que o *sforzando* como anacruse (última colcheia de c. 7) dá a este compasso e também pela pontuação da cabeça de cada compasso dado pelo movimento do baixo *Lá - Sol - Fá# - Mi* (conforme verificado na redução Schenkeriana abaixo dos c. 5 – 8 na FIG. 18). Ficando assim a segunda frase (FIG. 21):

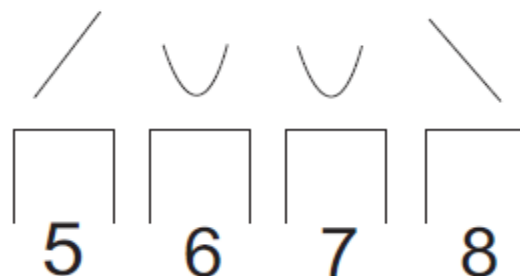


Figura 21 – Sonata para piano em Lá Maior (K. 331) de W. A. Mozart. Acentuação dos c. 5 a 8 segundo E. T. Cone

Após a análise de cada compasso, singularmente, e seus agrupamentos de dois em dois (quando possível), chega-se finalmente à divisão deste trecho de oito compassos em dois agrupamentos de quatro compassos. Pelos acentos colocados à extrema direita da figura 19, nota-se que Cone (1968) considera os quatro primeiros compassos deste período como não acentuados “U” e os quatro últimos como acentuados “—”. A justificativa de Cone (1968) para esta análise de “antecedente anacrústico” e “consequente tético” está no maior peso que tem a cadência perfeita final V – I, em relação à cadência à Dominante, I – V, do c. 4.

Comparativamente percebe-se como a maneira de analisar *bottom-up* de Cone (1968) difere consideravelmente daquela outra do mesmo autor, chamada aqui de *top-down*. Enquanto a *top-down* fica no campo descritivo, panorâmico, quase especulativo e ocupa poucas linhas de seu texto, as análises *bottom-up* são mais completas, detalhadas, melhor explicadas e inclusive representadas esquematicamente.

Por outro lado, Cone (1968) não apresenta análises *bottom-up* de trechos longos de música. Não só neste caso de Mozart, mas também em outros exemplos analíticos que o livro traz, as análises deste tipo são de trechos curtos de música. Embora Cone (1968) não diga da impossibilidade de se aplicar o pensamento *bottom-up* em movimentos inteiros de música, o fato de o mesmo mostrar apenas exemplos curtos de música, suscita uma reflexão acerca da aplicabilidade desta visão analítica prolixa para movimentos muito extensos.

Referente às duas abordagens *top-down* e *bottom-up* na obra de Cone (1968), percebe-se que a primeira quase desaparece e cede lugar à segunda. O que ocorre é que as descobertas analíticas via *top-down*, principalmente de anacruses expandidas e tempos fortes estruturais, parecem ter ficado no campo da sugestão, e não são postumamente retomadas como uma forma sistematizada de análise. Por sua vez, as análises *bottom-up*, da qual a análise de Mozart acima descrita é um exemplo, são mais exploradas e assumem um maior espaço ao longo da obra.

3.2.2 Cooper e Meyer

Tomada somente pelo aspecto *bottom-up*, a *hipermétrica* já vinha sendo aplicada por Cooper e Meyer (1960). De forma similar também ao proceder de Berry (1976), conforme já observado, Cooper e Meyer (1960), antes de passarem a se dedicar ao comportamento rítmico de larga-escala, que ocupa uma parte tardia em seu livro, exploram amplamente os aspectos rítmicos em níveis inferiores⁵².

É precisamente na exploração dos aspectos rítmicos inferiores que Cooper e Meyer (1960) identificam o que chamam de: “cinco agrupamentos rítmicos básicos”. Estes constituem uma ideia fundamental para o trabalho que desenvolvem, uma vez

⁵² Mais uma vez vale ressaltar que os níveis inferiores são os mais próximos do detalhe da estrutura superficial sonora, e os níveis superiores são níveis mais inclusivos, que articulam secções formais mais abrangentes.

que, embora tenham sua existência revelada nos níveis mais próximos ao do compasso, estão presentes não só nesses níveis superficiais, mas manifestam-se em todos os demais níveis superiores de análises. Estes “cinco agrupamentos rítmicos básicos” estão exemplificados na figura 22.

- a. iamb U –
- b. anapest U U –
- c. trochee – U
- d. dactyl – – U
- e. amphibrach U – U

Figura 22 – Cinco agrupamentos rítmicos básicos (COOPER e MEYER, 1960, p. 6).

Na figura 23 está uma análise de Cooper e Meyer (1960), para que possam ser observados nela dois aspectos. Em primeiro lugar, como esta se configura uma típica análise *bottom-up*. Em seguida, para notarmos como a análise percorre todos os níveis aplicando a mesma ideia de configurar padrões que se encaixam em um dos “cinco agrupamentos rítmicos básicos”, advindos do nível local. Têm-se nesta figura os primeiros compassos da linha melódica do *Minueto da Sinfonia Londres* de Haydn, acompanhados de uma análise rítmica em três níveis feita por Cooper e Meyer (1960). No nível 1, que analisa compasso por compasso existem agrupamentos *amphibrach* do início ao fim, sendo que o último desenho deste nível é uma expansão da figura *amphibrach* para dois compassos. No nível 2, que agrupa os compassos de dois em dois, há dois agrupamentos *trochee* e um *dactyl*. O nível 2a traz uma pequena alternativa ao nível 2 e propõe o agrupamento dos dois *trochee*, formando quatro compassos que se transformariam em um *iamb*. O nível 3, agrupa os oito compassos, mas reconhece duas estruturas de quatro compassos, configurando um grande *iamb*.

Em suma, este exemplo serve, por ora, apenas para ilustrar a maneira de analisar de Cooper e Meyer (1960), claramente *bottom-up* em que todos os níveis são enfocados sob a óptica da métrica própria do nível superficial. Essa necessidade de observância das mesmas características métricas de nível superficial nos níveis superiores será tratada criticamente logo adiante.



Figura 23 – Sinfonia Londres de J. Haydn, Minueto. Análise *bottom-up* (COOPER e MEYER, 1960, p. 140)⁵³.

Trataremos agora do primeiro movimento da *Sinfonia No. 8* de Beethoven que segundo Cooper e Meyer (1968) representa um agrupamento rítmico *anapest* em sua macro divisão rítmica.

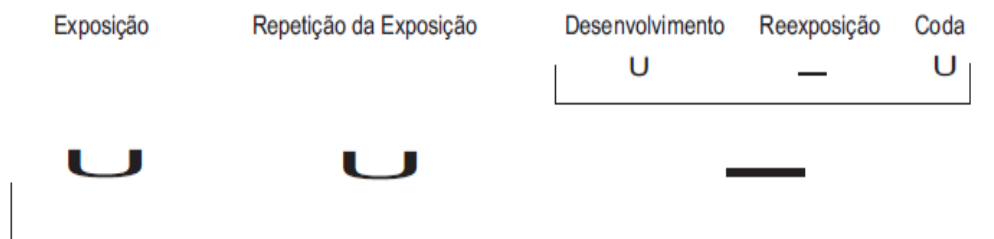


Figura 24 – Sinfonia No. 8 em Fá Maior de L. V. Beethoven, I movimento. Agrupamento anapest como nível superior de análise segundo Cooper e Meyer (COOPER e MEYER, 1960, p. 161).

O primeiro ponto que se nota é uma escolha de manutenção da divisão tradicional do movimento em forma-sonata para sua análise (*Exposição, Repetição da Exposição, Desenvolvimento, Recapitulação e Coda*), o que, pelo menos a respeito desse movimento específico, parece ser uma segmentação condizente com sua organização sonora sem maiores problemas. No entanto, surgem questionamentos sobre os princípios usados para agrupar estas estruturas da forma-sonata em três e o porquê da acentuação ocorrendo na terceira estrutura, propostos por Cooper e Meyer (1960).

⁵³ Vale notar que na figura 23 vê-se um símbolo gráfico novo \bar{U} . Este símbolo é usado para figuras não acentuadas que estão localizadas no início de algum grupo. Neste caso, por serem figuras iniciais, Cooper e Meyer (1960) afirmam que estas podem ter alguma dose de “acento” (por isso o traço acima das mesmas), porém, dentro do todo, estas figuras prevalecem como não acentuadas U.

Para se compreender a razão da escolha dos autores por posicionar o acento como ocorrente na terceira estrutura (*Desenvolvimento, Recapitulação e Coda*), deve-se recorrer ao critério exposto por eles mesmos anteriormente na teoria:

Conforme aumenta o tamanho dos grupos rítmicos, a capacidade dos acentos para agir como forças efetivas de organização diminui e o papel das diferenças duracionais na determinação dos grupos se torna, necessariamente mais importante (COOPER e MEYER, 1960, p. 61, tradução nossa)⁵⁴.

Visto isso, entende-se de onde vem o argumento dado por eles para justificar o acento como ocorrendo na terceira estrutura. Segundo Cooper e Meyer (1960), a terceira estrutura (*Desenvolvimento, Reexposição e Coda*) seria acentuada por ser mais longa que as duas primeiras, tendo 270 compassos, enquanto a primeira estrutura, *Exposição*, e a segunda, *Repetição da Exposição*, têm ambas 103 compassos. Ou seja, o que configura o agrupamento como um *anapest* é a “diferença duracional” entre as estruturas, o que é uma apropriação de um princípio de acentuação próprio ao nível métrico superficial⁵⁵.

A proposta de divisão deste movimento em conformidade com os princípios de seccionamento propostos por este trabalho difere de Cooper e Meyer (1960). Se por um lado não se apresenta divergência com a concepção da terceira estrutura (*Desenvolvimento, Reexposição e Coda*) formar uma unidade – entendendo o *Desenvolvimento* como uma *anacruse* para a *Reexposição* e a *Coda* não dissociada da *Reexposição*, como uma continuação da mesma – por outro, não se compreende o motivo de *Exposição* e *Repetição da Exposição*, a última como repetição quase literal da primeira, serem tomadas como estruturas separadas. Dessa maneira, propõe-se aqui uma segmentação alternativa à de Cooper e Meyer (1960), em que identificamos duas estruturas, ficando, portanto, o movimento segmentado da seguinte maneira (FIG. 25):

⁵⁴ As the lengths of rhythmic groups increase, the ability of stress to act as an effective organizing force diminishes and the role of the durational differences in determining grouping necessarily becomes more important.

⁵⁵ Vários autores exemplificam a “diferença duracional” como um dos fatores para determinar a acentuação das figuras musicais. Wallace Berry (1976), que trata este acento como acento *agógico* tem uma seção interessante em que expõe vários critérios de acentuação das figuras de nota nos níveis inferiores (BERRY, 1976, p. 339).

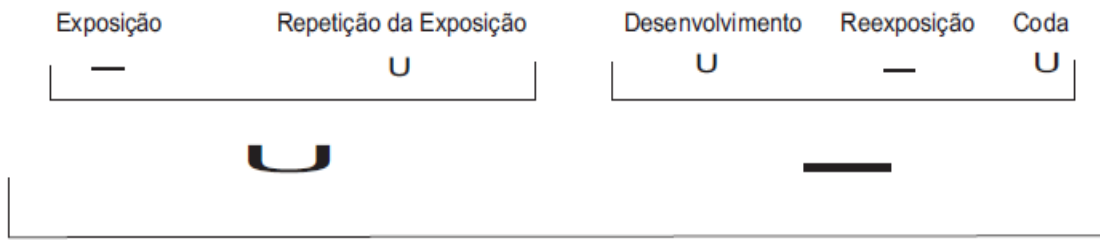


Figura 25 – Sinfonia No. 8 em Fá Maior de L. V. Beethoven. Divisão do movimento alternativa àquela de Cooper e Meyer

Ora, considerando esta nova divisão formal aqui apresentada, em que a primeira unidade (*Exposição+Repetição da Exposição*), com 206 compassos, passa a ter uma duração que a aproxima consideravelmente da segunda (*Desenvolvimento+Reexposição+Coda*), com 270 compassos, haveria, tendo em mente o critério de acentuação defendido por Cooper e Meyer (1960), que se questionar de alguma maneira a ocorrência do acento maior da peça na estrutura (*Desenvolvimento+Reexposição+Coda*)? Indo ainda mais longe, se hipoteticamente nessa nova divisão formal a primeira unidade (*Exposição+Repetição da Exposição*) superasse em número de compassos a segunda (*Desenvolvimento+Reexposição+Coda*), caberia imediatamente considerar que o acento desta obra migraria para a primeira estrutura, pelo simples fato de se tornar a de maior duração?

A resposta defendida por esta pesquisa às perguntas acima é: não, e o motivo pelo qual a divisão apresentada, mesmo mudando os agrupamentos das estruturas, mantém o acento na mesma estrutura que Cooper e Meyer (1960) é que leva a reflexões sobre a forma de analisar o ritmo de larga escala dos mesmos.

A proposta de segmentação do movimento aqui apresentada difere consideravelmente daquela de Cooper e Meyer (1960), uma vez que une *Exposição* e *Repetição da Exposição* em uma única estrutura. No entanto, o acento maior desse movimento nessa nova configuração ainda está na estrutura formada por *Desenvolvimento+ Reexposição+Coda*, porém, não pela diferença das durações das estruturas – que embora seja um fator crucial de acentuação para níveis inferiores não é sempre útil para níveis superiores⁵⁶ –, mas pela análise dos “pesos” dos eventos musicais, ou seja, pelo que a abordagem *hipermétrica top-down*, baseada na *Segmentação por Entradas* prega. Por mais que o início da *Exposição*, no caso

⁵⁶ A respeito da influência da duração na acentuação rítmica de níveis locais ver Cooper e Meyer (1960, p. 13).

dessa sinfonia, seja um primeiro tempo acentuado, com a entrada imediata do tema sendo exposto por um *tutti* orquestral, consideramos o início da *Reexposição* como um acento formal de magnitude maior do que o início da *Exposição*, por questões sonoras claras. Aqui, salienta-se dois aspectos musicais evidentes que marcam esta distinção. Primeiramente, pelo fato de a *Reexposição* representar o repouso formal de todo o acúmulo de tensão do desenvolvimento (que no caso da *Sinfonia No. 8* é bem longo e explora ao limite, tanto uma obstinação rítmica quanto um motivo insistente de oitava que parecem implorar por um repouso). Em segundo lugar, pela diferença de dinâmica entre *Exposição* e *Reexposição*, em que Beethoven parece querer enfatizar o início da *Reexposição* como sendo um ponto de importância fundamental nesse movimento por escrever ali a dinâmica *fff*, (em relação à *ff* do início da *Exposição*), dinâmica pouco frequente nessa sinfonia em particular e também à obra de Beethoven como um todo.

A teoria de Cooper e Meyer (1960) é crucial por ser uma das primeiras a explorar sistematicamente níveis rítmicos superiores. No entanto, suas análises à medida que expandem para estruturas maiores insistem em manter no plano macro as propriedades da métrica de nível superficial, o que nos parece gerar certo engessamento das possibilidades analíticas em larga-escala. Dessa forma, parece muito pertinente o que diz Kramer (1988) em seu comentário acerca da obra de Cooper e Meyer (1960):

O livro de Cooper e Meyer é particularmente proveitoso no que diz respeito a como os acentos na performance podem afetar o agrupamento rítmico, especialmente no nível superficial (KRAMER, 1988, p. 121, tradução nossa)⁵⁷.

Sendo assim, acreditamos ter ilustrado aqui uma limitação muito clara da análise *hipermétrica bottom-up* de Cooper e Meyer (1960). O fato de a análise dos mesmos à medida que vai se distanciando dos níveis locais, nunca deixar de aplicar sobre as novas estruturas de níveis superiores os mesmos princípios da métrica local, parece resultar em uma *hipermétrica* mecanicamente forçada e desconectada do contexto sonoro particular de cada caso.

⁵⁷ Cooper and Meyer's book is particularly useful concerning how performance emphasis can affect rhythmic grouping, especially on the foreground.

Abaixo tentaremos mostrar uma, entre inúmeras possibilidades que podemos conjecturar, em que a aplicação do princípio de acentuação da estrutura de maior duração pode se revelar equivocada para trechos de larga escala.

Não há dúvida de que no nível da métrica local, a figura 26 mostra um desenho em que, considerando somente o parâmetro duração, há uma tendência de tomar-se como acentuada a mínima pontuada, figura de maior duração. Não interessa, aqui, divagar a respeito de como a ação de inúmeras variáveis como altura, timbre e instrumentação poderia alterar a percepção de acentuação. O intuito com este exemplo é apenas mostrar um tipo de propensão à acentuação das figuras de maior duração, chamado acento *agógico* (BERRY, 1976).



Figura 26 – Figuras de durações hipotéticas que mostram a tendência de acentuação da figura de maior duração na métrica local.

No entanto, tome-se como exemplo o terceiro movimento do *Concerto para Piano No. 5, Imperador* de Beethoven. Este movimento, que é estruturado em forma de *rondó*, tem seu esquema formal representado na figura a seguir (FIG. 27).

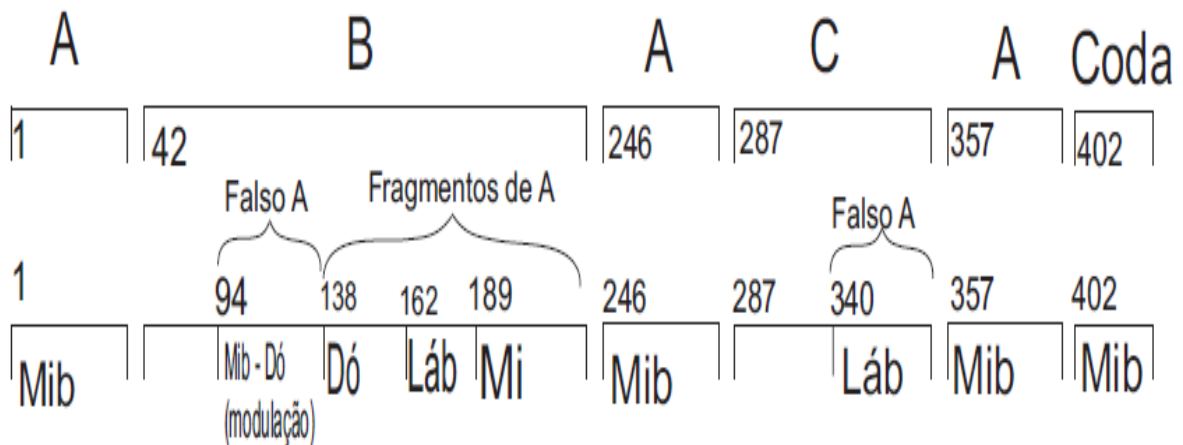


Figura 27 – Concerto para Piano No. 5 Imperador de L. V. Beethoven, III movimento. Esquema formal do rondó

De acordo com o argumento de Cooper e Meyer (1960), esta peça teria dois acentos, em B e C, por serem as estruturas mais longas da peça. Em valores aproximados, a figura 28 traz o que seria uma forma de representar a acentuação que Cooper e Meyer (1960) projetariam para o esquema formal A B A C A *Coda* deste movimento (FIG. 28).



Figura 28 – Concerto para Piano No. 5, Imperador, de L. V. Beethoven, III movimento. Representação gráfica formal segundo a teoria de Cooper e Meyer (1960)

Porém, no contexto do que vem sendo defendido neste trabalho, esta acentuação não parece pertinente. A percepção métrica neste nível da obra, com o respaldo de alguns autores abordados até aqui, não se faz pela mera transposição dos parâmetros da métrica superficial, mas sim de acordo com a *Segmentação por Entradas*, que leva em conta os vários aspectos de cada contexto musical para determinar uma *hipermétrica top-down*. Assim, no caso deste movimento em particular, as seções mais longas, B e C não devem ser tomadas como estruturalmente acentuadas por serem as mais instáveis. A análise que é defendida por esta pesquisa propõe que os acentos formais, ou tempos fortes estruturais deste movimento ocorram nos A, como mostra a figura 29, tanto por representarem sempre o retorno da música à sua tonalidade de origem *Mi bemol* Maior, quanto por apresentarem o tema principal deste *rondó*. Entremeando cada aparição da estrutura A, estável, estão B e C que têm menos peso do ponto de vista formal. As estruturas B e C além de serem abundantes em *solo*, em oposição aos *tutti* dos A, apresentam muitas modulações, como pode ser visto na figura 27. Essas modulações, aliadas a uma exploração temática fragmentada, fazem com que as seções B e C tenham um caráter fugaz, transitório, que lhes imprime a função estrutural de conectar um A ao outro.

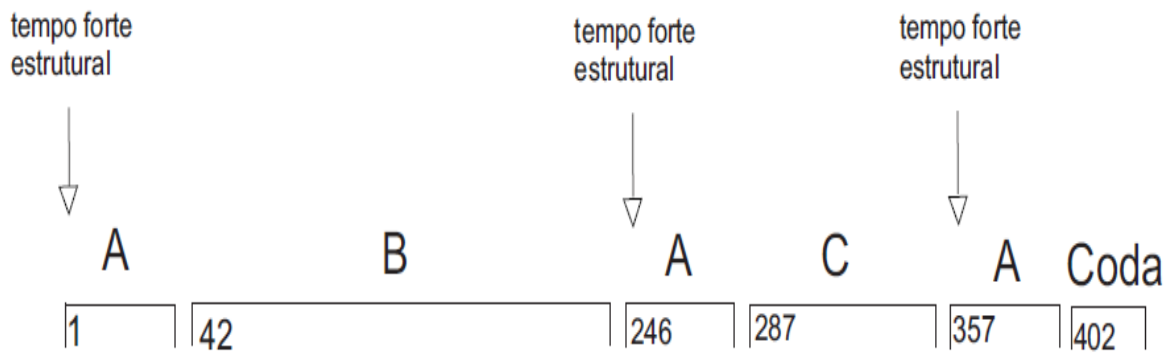
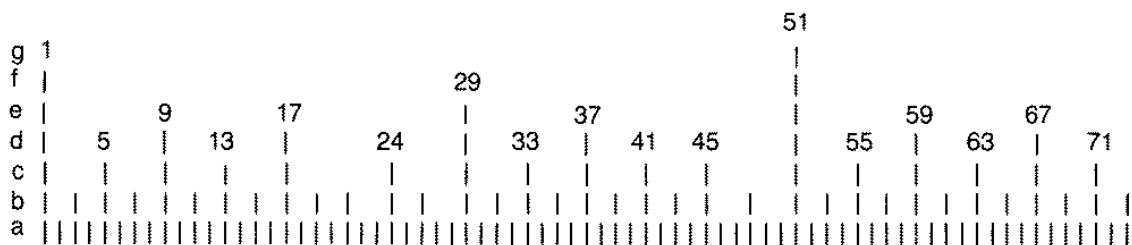


Figura 29 – Concerto para Piano No. 5, Imperador, de L. V. Beethoven, III movimento. Análise hipermétrica formal com tempos fortes estruturais ocorrendo nos A.

Embora a *hipermétrica bottom-up* por vezes apresente resultados duvidosos, tal procedimento pareceu animar os analistas que viam nessa transposição exata da métrica do compasso (com princípios já fortemente estabelecidos e aceitos) para níveis globais um fator de comprovação teórica evidente.

3.2.3 Jonathan Kramer

Contrariamente a Cooper e Meyer (1960), que se situam anteriormente ao surgimento do termo *hipermétrica*, à época em que Kramer (1988) desenvolveu suas ideias e publicou seu trabalho (KRAMER, 1988) muito já se havia produzido sobre a *hipermétrica*. Portanto, a representação gráfica da análise ilustrada na figura 30, leva o nome de uma estrutura *hipermétrica*, dado pelo próprio Kramer (1988).



Example 4.17. Hypermetric structure of Beethoven's Sonata in C Minor, opus 13, second movement

Figura 30 – Sonata em dó menor, Op. 13, de L. V. Beethoven, II movimento. Representação gráfica da hipermétrica segundo Kramer (KRAMER, 1988, p. 119).

No gráfico de Kramer (1988) a estratificação em níveis aparece também de forma bem clara pelas letras colocadas à esquerda da figura. No nível “a” estão todos os compassos representados, a partir daí, os níveis seguintes apresentam agrupamentos cada vez maiores de compassos. As estruturas destes níveis superiores ao “a”, que são compassos agrupados, ou *hipercompassos* é que formam os vários níveis *hipermétricos*. O nível “b” mostra sempre 2 ou 3 compassos agrupados, já em “c” as estruturas podem ter 4 (2+2), 5 (2+3 ou 3+2), 6 (3+3) ou 7 (2+2+3, 2+3+2 ou 3+2+2) compassos. Nota-se que a partir de “b”, inclusive, as estruturas representadas são sempre agrupamentos em 2 ou 3 das estruturas do nível imediatamente inferior.

O ponto que merece destaque neste gráfico é o fato de, assim como Cooper e Meyer (1960), Kramer (1988) insistir em manter em suas análises *hipermétricas* características próprias da métrica do nível do compasso. Nesse caso, especialmente, o aspecto métrico superficial que é transposto aos níveis superiores é o agrupamento das estruturas sempre em 2 ou 3. Como exposto por Kramer anteriormente em sua obra (KRAMER, 1988) os tempos “simples” em música se organizam sempre de modo que entre um tempo acentuado e outro tempo acentuado existam um ou dois tempos sem acento, de forma a gerar agrupamentos de duas unidades ou três. Esta formulação de Kramer (1988) é perfeitamente entendida quando pensamos nas fórmulas de compassos mais comuns e seu enquadramento em agrupamentos binários e ternários: sendo o quaternário dois binários, o compasso com cinco tempos sendo binário mais ternário ou ternário mais binário, e assim por diante.

O que Kramer (1988) faz em suas análises *hipermétricas* é estender este princípio sempre aos níveis superiores. Dessa forma, as estruturas de um nível são agrupadas, invariavelmente, em duas ou três unidades para formar uma estrutura de nível imediatamente superior ao seu.

Segundo o ponto de vista defendido aqui, este princípio funciona muito bem para as estruturas no nível do compasso. Fora isso, esse sistema de agrupamento, que parece bem lógico, funcional e pode ser adequado para alguns exemplos musicais, se mostra, mais uma vez, se visto como rigidamente obrigatório, limitar as possibilidades *hipermétricas* nos níveis superiores, que devem ser próprias a cada contexto sonoro musical.

Em contraposição à análise de Kramer (1988), veja-se, por exemplo, as análises do primeiro movimento da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven (capítulo 2, figura 9) e do quarto movimento da *Sinfonia No. 4* de Brahms (capítulo 4, figura 32). Em ambos os casos os agrupamentos apresentados são avessos aos cânones de Kramer (1988) por saltarem do nível dos compassos diretamente para estruturas bem maiores. Em Beethoven as duas primeiras estruturas têm 36 e 16 compassos ao passo que a primeira estrutura do Nível A de análise de Brahms tem 32 compassos.

Ora, o que se configura aqui não é uma impossibilidade da aplicação da teoria de Kramer (1988) nesses mesmos exemplos, tampouco está sendo afirmado que estas estruturas maiores que são percebidas de forma mais imediata são indivisíveis. Na verdade, o que está sendo adotado é uma divisão da obra baseada na *Segmentação por Entradas*, ou seja, em grandes blocos de organização musical homogênea (textural, temática, harmônica, orquestral etc.), que apenas salta algumas etapas, necessárias à teoria de Kramer (1988), e encurta a percepção de grandes estruturas *hipermétricas* – que poderiam, inclusive, mostrarem-se coincidentes ao final de ambos os percursos. Vale também ressaltar que a teoria de Kramer (1988), bem como as demais teorias *hipermétricas bottom-up*, se fazem muito dependentes da análise harmônica tonal, enquanto a *Segmentação por Entradas* a encara com tanta importância quanto os demais parâmetros musicais (textura, motivos, entre outros).

Em suma, as análises de Cooper e Meyer (1960) e Kramer (1988) representam dois exemplos de *hipermétrica bottom-up* que fazem valer para níveis globais os princípios da métrica local. Sob a ótica defendida nesta pesquisa, considera-se que nesse nível da obra a percepção da métrica está condicionada às macro articulações *top-down* que a *Segmentação por Entradas* pode indicar. Portanto, a obrigatória e inflexível alternância entre agrupamentos de duas ou três unidades, de Kramer (1988), bem como a determinação de acentos pela diferença de duração entre estruturas, de Cooper e Meyer (1960), ambas trazidas do tão longínquo nível métrico do compasso, nos parecem maneiras pouco precisas de se aferir uma métrica musical de larga escala.

3.2.4 Lerdahl e Jackendoff

A teoria de Lerdahl e Jackendoff (1983) serve muito bem para ilustrar uma característica comum a algumas análises *hipermétricas bottom-up*: o fato de serem melhor aplicáveis em trechos curtos de música.

Em resumo, a Teoria Generativa da Música Tonal é construída em torno de quatro componentes principais: Estrutura de Agrupamento, Estrutura Métrica, Redução Temporal e Redução Prolongacional. Para cada um destes componentes existem dois grupos de regras: as de boa formatividade e as preferenciais⁵⁸. De forma prática, a teoria consiste em fazer aplicar sobre cada evento musical todas as regras dos quatro componentes de forma conjunta para serem obtidos os pontos mais aptos a serem tomados como articuladores do discurso musical e hierarquizar os eventos a partir desta divisão. O que está na base de tal teoria é a proposta de que a música tonal seja respaldada por uma gramática. Os autores sugerem que para se compreender a música o ouvinte deva saber seus princípios gramaticais.

Por ser um processo de várias etapas e baseado em inúmeras regras, a análise pela Teoria Generativa parece ser aplicável com sucesso, essencialmente em trechos curtos de música.

Por não ser considerada, no presente contexto, apropriada para grandes trechos de música, a Teoria Generativa da Música Tonal não será tomada como uma obra fundamental para este trabalho. No entanto, está aqui apresentado um esquema de uma análise gráfica de Lerdahl e Jackendoff (1983), chamada “árvore reducional”, na figura 31b que mostra a dependência entre os eventos. Convém notar a complexidade desse tipo de análise, tipicamente *bottom-up*, que, por sinal, guarda um aspecto bem similar com a análise de Cooper e Meyer (1960)⁵⁹. Para que fique claro, a figura 31a traz uma demonstração simplificada de como opera a árvore reducional de Lerdahl e Jackendoff (1983). A notação da árvore musical baseia-se numa técnica na qual a ramificação à direita ou a ramificação à esquerda determinam a dependência entre dois eventos. Dados dois eventos x e y, se y é uma

⁵⁸ Ver a respeito deste número copioso de regras em Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 37, 69, 152 e 213).

⁵⁹ É interessante também notar que a Regra de Boa Formatividade No 3, da Estrutura Métrica, que diz: “Em cada nível métrico, figuras acentuadas estão espaçadas de duas em duas ou de três em três.” (Lerdahl e Jackendoff, 1983, p. 69), é também praticada por Kramer (1988) em suas análises, que também são *bottom-up*.

elaboração de x, então y é um ramo direito de x. Caso inverso, se x é uma elaboração de y, então x é um ramo esquerdo de y. No primeiro caso y é subordinado a x e no segundo x é subordinado a y.

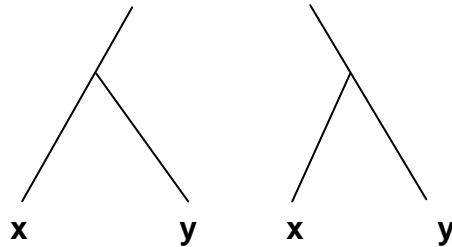


Figura 31a – Representação em árvore da dependência entre eventos segundo Lerdahl e Jackendoff

Figura 31b – Variações Sobre um Tema de Haydn, de J. Brahms. Análise de Lerdahl e Jackendoff (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983, p.205).

Kramer (1988) tece um interessante comentário crítico sobre o fato de as inúmeras regras de Lerdahl e Jackendoff (1983) almejarem ser um “algoritmo infalível” para se detectar a métrica:

A métrica poderia ser, de fato, mecânica se uma série de leis que medissem os pesos pudesse ser aplicada à qualquer passagem para descobrir uma métrica inequívoca. Mas a música é muito complexa e flexível para permitir que um algoritmo infalível possa ser aplicado para automaticamente determinar a métrica. Acontece com frequência de duas regras preferenciais sugerirem interpretações métricas conflitantes. Quando isso acontece, nós, como ouvintes e interpretes, contamos com nossa intuição, a qual permite-nos fazer julgamentos precisos ou nos fala para preservar a ambiguidade como um aspecto musical de expressão válido. Em ambos os casos, nossa intuição é influenciada por abundantes informações vindas da própria peça, do nosso conhecimento do contexto histórico da mesma, da nossa musicalidade. Seria impossível de enumerar todos estes fatores objetivamente. A beleza e a riqueza da métrica musical estão, precisamente, na impossibilidade de objetivá-la totalmente. (KRAMER, 1988, p. 109, tradução nossa)⁶⁰.

Ora, tanto o comentário de Kramer (1988) quanto o próprio entendimento aqui defendido acerca da análise *hipermétrica* da Teoria Generativa da Música Tonal coincidem no fato de quererem denunciar que o excesso de objetivação (e de regras) não é plenamente capaz de capturar este processo dinâmico, múltiplo que é a *hipermétrica*. Dessa forma, entre as análises e teorias consideradas até aqui, nota-se que alguns trabalhos se perdem em um processo *bottom-up* burocrático que os impede de chegar a análises de longos trechos de música, resultando em uma *hipermétrica* de poucos compassos. No caso da figura 31b, esta complexa árvore abrange apenas 30 compassos.

David Smyth (1990) parece perceber melhor que ninguém este contexto de uma *hipermétrica* limitada em alguns trabalhos:

⁶⁰ Meter would indeed be mechanical if a weighted list of rules could be applied to any passage to discover its unequivocal meter. But music is too flexible and too complex to allow for a “foolproof algorithm” that could be applied automatically to determine meters. It often appears that two preference rules suggest conflicting metrical interpretations. When this occurs, we as listeners or performers rely on our intuitions, which either allow us to make an unambiguous judgment or which tell us to preserve the ambiguity as a valid aspect of the musical expression. In either case, our intuitions are informed by an abundance of information from the piece itself, from our knowledge of its historical context, from our own musicality. It would be impossible to account for all those factors objectively. The beauty and richness of musical meter lies precisely in the impossibility of totally objecting it.

Teorias da hipermétrica e reduções duracionais têm encontrado dificuldade em criar uma teoria temporal hierárquica bem fundamentada. Em primeiro lugar devido a termos como “anacruse”, “forte”, “fraco” perderem muito sua precisão e clareza quando são carregados a níveis mais amplos. Muitos teóricos têm sofrido para redefinir estes termos para essa sua nova aplicação não padrão e para precisar quais fatores musicais são responsáveis por criar estes acentos estruturais....Talvez o principal sintoma destas dificuldades seja a escassez de análises rítmicas que deem conta de analisar movimentos inteiros ou trechos de tamanho considerável. (SMYTH, 1990, p. 237, tradução nossa)⁶¹.

Ele vai ainda mais longe ao dizer:

Perturbados e atribulados pelas múltiplas complexidades dos ritmos e métricas superficiais, a maioria dos analistas simplesmente não chega a tocar os níveis mais amplos e inclusivos nos quais um ritmo formal mais simples opera. (SMYTH, 1990, p. 237, tradução nossa)⁶².

Estes trabalhos *bottom-up* não parecem conseguir chegar a algo parecido com uma *Ursatz* para a teoria Schenkeriana. Em linhas gerais, o que estes produzem de *hipermétrica* é, de fato, uma “*Middlemeter*”⁶³, cujas análises funcionam bem e são pertinentes para trechos curtos em que formam *hipercompassos* reduzidos, que raramente ultrapassam 2 ou 4 compassos.

Por outro lado, há alguns casos de análises *bottom-up* que chegam a analisar porções mais extensas de música e até movimentos inteiros, como Cooper e Meyer (1960) e Kramer (1988). Estes, porém, o fazem baseados na transposição dos princípios da métrica local para a *hipermétrica*, gerando resultados questionáveis, como já visto.

Os teóricos da *hipermétrica bottom-up* parecem ter se agarrado a algo já estabelecido, a saber: a métrica local, e julgaram que a expansão literal deste

⁶¹ Theories of hypermeter and durational reduction are admirably economical, in that they involve relatively straightforward extrapolation from familiar metrical theory; but thus far, several problems have prevented the emergence of a comprehensive hierarchical temporal theory. Familiar terms from metrical theory (“downbeat”, “accent”, “strong”, and “weak”, for example) have a way of losing their precision and clarity when they are carried over to more inclusive levels of organization and few theorists have taken sufficient pains to redefine these terms for such non-standard usage...Perhaps the clearest symptom of these difficulties is the dearth of stratified analyses of complete pieces or movements of any appreciable length.

⁶² Distracted and perplexed by the manifold complexities of foreground rhythm and meter, most analysts have simply not reached the broadly inclusive levels at which simpler formal rhythms may operate.

⁶³ Aqui foi criado por nós um trocadilho com a junção de dois termos da teoria musical em inglês. “Middleground”, que se refere a gráficos de Schenker em um nível intermediário e “hypermeter”. “Middlemeter” se refere a um nível intermediário de métrica, nem tão local quanto a superfície sonora, mas bem longe ainda do global pretendido pela *hipermétrica formal*, que se aproxima da *Ursatz*.

conceito já difundido e praticado em música fosse resultar previsivelmente em uma *hipermétrica* inquestionável.

Em suma, os resultados obtidos pelas análises *hipermétricas* nos trabalhos vistos até aqui podem ser sintetizados em dois tipos: ou análises de trechos curtos de música, ou análises de trechos longos, através de processos rígidos e mecânicos não condizentes com a percepção estrutural de larga-escala.

Neste ponto, será contraposta uma questão levantada pelo teórico Schachter (1980), que também é um analista de poucos compassos de música e apresenta o seguinte argumento para tal proceder:

Os exemplos que eu discuto são, em sua maioria, pequenos, relativamente peças simples. Isso ajudará o leitor (e o escritor!) a verificar as análises pelo ouvido, sempre uma consideração importante, principalmente quando o procedimento analítico é, de alguma maneira, novo. (SCHACHTER, 1980, p. 198, tradução nossa)⁶⁴.



Por um lado há que se concordar com o autor quanto ao fato de peças mais curtas tenderem a ter as análises mais facilmente acompanhadas pelo ouvido. Por outro não há razão para, não obstante esta reconhecida tendência, limitar toda análise a poucos compassos e deixar de buscar uma forma de analisar o desenho estrutural de grandes trechos que seja também possível de ser conferida auditivamente. É exatamente neste ponto que surge o objetivo que está no cerne desta pesquisa: buscar uma forma de análise *hipermétrica formal* que não esteja distante da maneira como o ser humano percebe o “metro” de grandes trechos de música.

⁶⁴ The examples that I shall discuss are, for the most part, short, relatively simple works. This will help the reader (and the writer!) to verify the analyses by ear, always an important consideration and one of overriding importance when the analytic procedure is, in some respects, a new one.

4 ANÁLISE HIPERMÉTRICA FORMAL DO QUARTO MOVIMENTO DA SINFONIA Nº 4 DE BRAHMS

O quarto movimento da *Sinfonia No. 4 em mi menor* Op. 98 figura entre os movimentos sinfônicos mais populares de toda a obra de J. Brahms, muito devido à forma escolhida pelo compositor para estruturá-lo: uma *passacaglia*. Aqui, almeja-se mostrar como a análise através do procedimento de *Segmentação por Entradas* pode projetar uma *hipermétrica* desse movimento que resulta bem diferente da divisão reiterada pelo esquema *tema e variações* (sobre uma linha melódica no baixo ou qualquer outra voz), dito ser o padrão convencional de uma *passacaglia*.

A figura 32 mostra a representação gráfica da análise por nós defendida, que é constituída de dois níveis:

- a) Nível A: divisão da peça pela *Segmentação por Entradas* (através de mudança de textura, mudança de andamento, entradas temáticas etc.). As articulações desse nível são representadas pelo símbolo ; e
- b) Nível B: pode-se dizer que nesse nível temos uma *hipermétrica formal*, ou uma divisão do movimento em um menor número possível de subunidades. As articulações deste nível são representadas pelo símbolo .

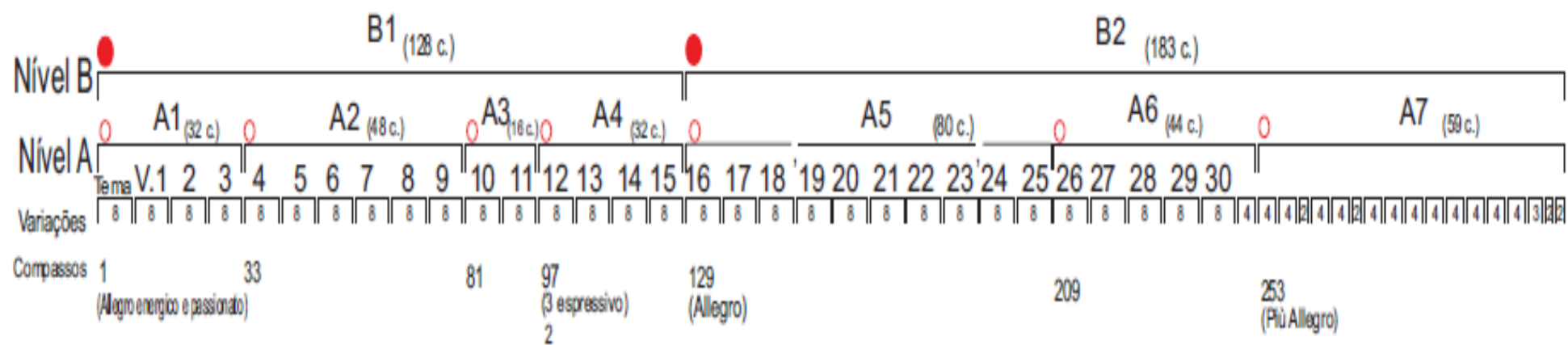


Figura 32 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Diagrama de Hiper métrica Formal

Embora o diagrama da figura 32 traga também uma representação da divisão da obra baseada em agrupamentos de oito compassos, que constituem o *tema* da *passacaglia* (FIG. 33) e sua conseqüente reiteração por 30 vezes ao longo do movimento, a presente análise não será focada neste nível.

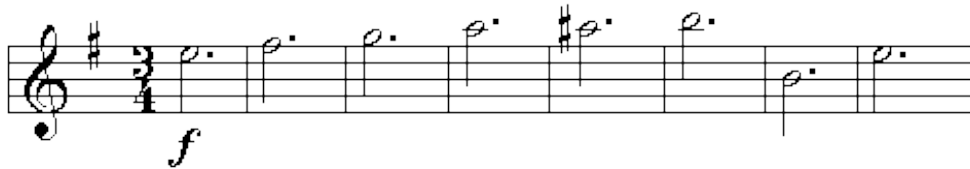


Figura 33 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Tema da passacaglia.

Considera-se que a abordagem desta *passacaglia*, baseada na ideia de *tema* e *variações*, vem sendo a preferida por inúmeros analistas que incansavelmente tem-na visto sob este viés. Assim, já o primeiro nível de análise aqui proposto, Nível A, constitui-se de agrupamentos formados a partir destas estruturas de oito compassos, gerando unidades de análise mais extensas.

4.1 As estruturas de Nível A

A1, primeira estrutura no Nível A evidenciada no diagrama, contém 32 compassos e representa o agrupamento da apresentação do *tema* e suas três primeiras *variações*. Uma peculiaridade de A1 é que em suas quatro estruturas, *tema* e *variações* 1, 2 e 3, pelo menos um instrumento expõe todas as alturas do *tema* integralmente de forma linear. No decorrer da peça será visto que há uma tendência de alterações nas exposições das alturas do *tema*, que ora ficam mais fragmentadas, passando por vários instrumentos, e ora têm algumas alturas originais modificadas. Nos primeiros oito compassos têm-se o *tema* nas flautas (FIG. 34a), na *variação* 1 pode-se ver o *tema* nos primeiros violinos, ocorrendo nos segundos tempos de cada compasso (FIG. 34b), na *variação* 2 é exposto pelos violoncelos agudos (FIG. 34c) e na *variação* 3 o *tema* está nos primeiros violinos agudos (FIG. 34d).



Figura 34a – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Alturas do tema da passacaglia nas flautas. Compassos 1 – 8.



Figura 34b – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Alturas do tema da passacaglia nos primeiros violinos na variação 1. Compassos 9 -16.



Figura 34c – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Alturas do tema da passacaglia nos violoncelos agudos na variação 2. Compassos 17 – 24)



Figura 34d – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Alturas do tema nos violinos agudos na variação 3. Compassos 25 – 32.

Outra característica marcante de A1 é sua textura sumamente harmônica, privilegiando blocos de acordes. Nesse sentido, a linearidade melódica incipiente e momentânea da *variação 2* (c. 17 – 24) é vista mais como exceção que valida a regra, uma vez que esta *variação* está incrustada entre *variações* de texturas marcadamente harmônicas e também traz nos segundos tempos de seus compassos blocos de acordes nas cordas graves. Note-se sempre que não só a análise local, mas principalmente a consideração dos contextos em que se encontra cada estrutura é fundamental para a *Segmentação por Entradas*. Nesse caso, o fato de a estrutura imediatamente posterior, *variação 3*, retomar a textura de acordes, confirma que a *variação 2* não se estabeleceu como uma articulação, ou seja, não se constituiu um *Ponto de Entrada*.

Ainda, as quatro subestruturas de A1, ou seja, os primeiros 32 compassos fazem um desenho harmônico similar entre si que colabora para o agrupamento das mesmas em uma unidade. A figura 35 evidencia o caminho harmônico dessas quatro estruturas.

The figure displays four variations of a musical theme, each with its chord progression and functional labels. The chords are written in Roman numerals, and some have accidentals or superscripts. Brackets and arrows indicate harmonic relationships between chords.

tema (compassos 1 - 8)
 mi m iv⁶ ii⁶ i iv⁶ II^{7 5# 3#} i V^{4 3#} I
 A bracket under the last three chords (i, V, I) is labeled with a 'V' below it.

variação 1 (compassos 9 - 16)
 mi m iv⁶ ii⁶ i iv⁶ II^{7 5# 3#} i V^{4 3#} I
 A bracket under the last three chords (i, V, I) is labeled with a 'V' below it.

variação 2 (compassos 17 - 24)
 mi m IV ii^{6 5} i VII iv^{6# 5} i^{6 4} V I
 A bracket under the last three chords (i, V, I) is labeled with a 'V' below it.

variação 3 (compassos 25 - 32)
 mi m VI V i VII II^{5# 3#} i⁶ V iv^{6 4}
 A bracket under the last three chords (i, V, iv) is labeled with a 'V' below it.

Figura 35 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Harmonia de A1. Compassos 1 – 32.

Atente-se que, embora os caminhos não sejam idênticos, havendo acordes internos divergentes entre as estruturas, existem muitas coincidências. Todas iniciam com um acorde da região de Subdominante e exceto a última estrutura, *variação 3*, chegam no primeiro grau maior de *mi*.

Já o fato de a última estrutura desses 32 compassos, *variação 3* não resolver no primeiro grau, mas manter uma suspensão pelo encadeamento V iv 4/6, reforça a importância do c. 33, que considera-se como o início da próxima estrutura de Nível A, A2, como resolução dessa tensão no i de *mi* menor, um *Ponto de Entrada*.

Ainda a respeito desta articulação de A1 para A2, pensa-se ser fundamental as síncopes das trompas entre os compassos 29 e 32. Estas síncopes parecem aumentar a expectativa por uma resolução, ou seja, reforçam o caráter de conclusão não só dos oito compassos da *variação 3*, bem como de toda essa seção A1.

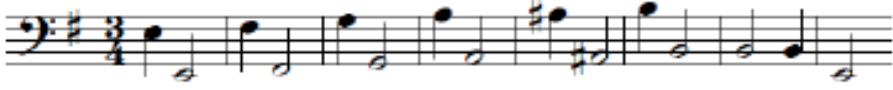
The image displays a page of a musical score for the Trombones (Hr.) in the fourth movement of Brahms' Symphony No. 4. The score is written for Horn (E) and Horn (C). The measures shown are 28 through 32. A green box highlights the syncopated rhythmic patterns in measures 29 and 30, which are characteristic of the 'variação 3' section. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A) (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (c-Fag.), Horn (E) (Hr. (E)), Horn (C) (Hr. (C)), Trumpet (E) (Trpt (E)), Trombone (C) (Pos.), Percussion (Pk.), Violin I (1.Viol.), Violin II (2.Viol.), Brass (Br.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (K.-B.).

Figura 36 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Síncopes nas trompas 1 e 2 que reforçam o caráter conclusivo de A1. Compassos 28 -32.

Chega-se então ao compasso 33, considerado um *Ponto de Entrada*, início da *variação* 4 e também da estrutura A2. Essa é a primeira *variação* até aqui que se inicia na Tônica deste movimento. Além disso, ocorre no início do c. 33 uma mudança de textura que também corrobora a articulação do movimento nesse ponto. Pode-se dizer que pelos próximos 48 compassos, abarcando seis *variações* temáticas, que representam A2, tem-se algo similar a uma melodia acompanhada nos primeiros violinos, ora sendo dobrada por segundos violinos, violas, ora dialogando com sopros e tornando esta estrutura homofônica um tanto híbrida, mas sempre mantendo este caráter melodioso acentuado que caracteriza esta seção. No compasso 33 observam-se duas inscrições de Brahms que reforçam o caráter melódico que será uma das características marcantes de todo A2. Além do início da utilização de *arco* para as cordas agudas, também *ben marc. largamente* para os primeiros violinos. A figura 37 traz um esquema que mostra uma redução harmônica de cada *variação* de A2 bem como a maneira que o *tema* é exposto em cada uma delas.

variação 4
(compassos 33 - 40)

mi m i VII i 6 6 7 6 7
4# 4# 3# 4 i V i



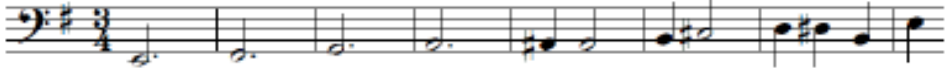
variação 5
(compassos 41 - 48)

mi m i VII i VII II i V i
6# 6 7 6 7
5 4# 3# 4 i



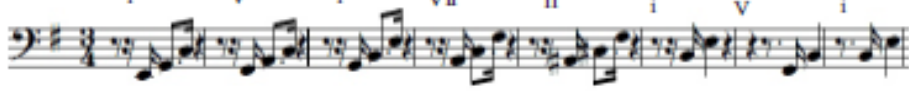
variação 6
(compassos 49 - 56)

mi m i VII III ii II IV V i
6# 6 6 6
5 5b 3# 5



variação 7
(compassos 57 - 64)

mi m i V i VII II i V i
6 6
i 3#



variação 8
(compassos 65 - 72)

mi m i ii III ii iv I iv
7b 6 7 6 7
ii 5b 3# 4 i



variação 9
(compassos 73 - 80)

mi m i ii III IV iv I iv
7b 7 7 6 7
ii 3# 3# 4 i




Figura 37 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Temas e harmonia em A2.
Compassos 33 – 80.

Cada uma das *variações* 4, 5, 6 e 7 pode ser vista como uma prolongação do i de *mi* menor. As duas últimas *variações* que constituem A2, *variações* 8 e 9, trazem alterações harmônicas e também do *tema* da *passacaglia*. Diferentes das primeiras quatro *variações* que compõe A2, essas duas últimas findam com um sutil direcionamento harmônico para o IV de *Mi* Maior. Pela primeira vez nesse movimento, nas *variações* 8 e 9, não se tem o tema tocado integralmente de forma

linear pelo mesmo instrumento, vê-se que os contrabaixos que vinham expondo o *tema* alteram as últimas duas alturas. Dessa forma, para que se possa considerar o *tema* exposto integralmente, há que se considerar as alturas *Si* e *Mi*, sétima e oitava notas do *tema*, em outros instrumentos nas *variações* 8 e 9. Embora estejamos considerando somente as *variações* 8 e 9 como contendo alterações do *tema* e de harmonia consideráveis (nesse sentido a *variação* 9 pode ser vista como mais contrastante que a *variação* 8), as *variações* 4, 5, 6 e 7 já sugerem modificações na exposição do *tema*. As alterações que há nas *variações* 4, 5, 6 e 7 são menos ligadas às alturas e mais à figuração rítmica. Assim, todo A2 pode ser visto como um trecho em que a exposição do *tema* caminha paulatinamente para as modificações mais radicais da *variação* 9, passando pela inflexão da *variação* 8.

Ainda um aspecto interessante de todo o trecho A2, que também colabora para o senso de unidade que está sendo dito haver nele, está em um *acelerando* escrito do estrato aqui chamando melodia. A figura 38 traz o início de algumas *variações* de A2 em que se pode perceber o *acelerando*.

variação 4 - início

(compassos 33 - 35)



variação 5 - início

(compassos 41 - 43)



variação 8 - início

(compassos 65 - 67)



variação 9 - início

(compassos 73 - 75)



Figura 38 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. *Acelerando* na configuração melódica de primeiros violinos em A2.

Nota-se que a melodia se inicia na *variação 4* baseada principalmente em semínimas, na *variação 5* passa a explorar colcheias, na *variação 8* semicolcheias e chega a quáteras de seis semicolcheias na *variação 9*.

Como elementos que contribuem para a sugestão do final da *variação 9* como a conclusão da seção A2 (FIG. 39) cita-se ainda: um grande diminuendo na dinâmica e também na movimentação sonora (através de notas longas), fixação da altura *Mi* em vários instrumentos e também a escala cromática descendente de flauta, clarinete e fagote que cobre uma oitava de *Mi* a *Mi*.

The image shows a page of a musical score for the conclusion of section A2 in the fourth movement of Brahms' Symphony No. 4. The score is for measures 78, 79, and 80. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horns in E (Hr. (E) and (C)), Trumpets in E (Trpt. (E)), Trombones (Pk.), Violins I (1.Viol.), Violins II (2.Viol.), Trombones (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K-B.). The woodwind section (Fl., Ob., Klar. (A), Fag.) plays a descending chromatic scale from D5 to D4. The string section (1.Viol., 2.Viol., Br., Vcl., K-B.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *pp* to *f*. A 'D' section marker is present at the top right.

Figura 39 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Conclusão de A2. Compassos 78 – 80.

Chamamos a atenção para o fato de a proposta de divisão aqui apresentada não ser somente baseada em uma leitura linear e direcional do tempo. Ou seja, não é somente pela mudança brusca de textura que se pode, imediatamente, no compasso 33, detectar uma mudança de seção e, a partir de então, somente aguardar até que um novo ponto de articulação venha concluir esta e iniciar uma seguinte. Nesse sentido, considerando esta cisão que estamos apontando entre os compassos 32 e 33, apesar de haver uma mudança de textura factual, não é unicamente ela, isolada, que determina o seccionamento daquele trecho musical. Contudo, é somente depois de se percorrer todo longo trecho de 48 compassos de A2, consideravelmente estáveis pela ocorrência de um evento relativamente homogêneo é que se pode conferir a este, retroativamente, o *status* de unidade e, do mesmo modo retroativo no tempo, reconfirmar a unidade daquela primeira estrutura A1, de 32 compassos, anterior a esta estrutura A2, de 48 compassos que, agora se sabe, são estruturas que diferem entre si, ou seja, há uma cisão entre elas.

Em suma, contribuem para o estabelecimento de A1 e A2 como unidades distintas:

- a) textura predominantemente harmônica de A1 em oposição ao caráter de melodia acompanhada de A2;
- b) censo de conclusão de A1 dado pelas síncopes das trompas (compassos 29 – 32);
- c) aspecto de “início” dado pelo começo de A2 no i de *mi* menor (a *variação* 4 é a primeira das estruturas de 8 compassos até então a começar na Tônica, i de *mi* menor);
- d) exposição mais homogênea e integral dos *temas* em A1 contraposta às exposições paulatinamente alteradas em A2 que culminam nas alterações da *variação* 9;
- e) caráter de unidade garantido pelo acelerando da melodia acompanhada de A2; e
- f) forte apelo de conclusão de A2 (compassos 78 – 80): grande diminuendo na dinâmica e também na movimentação sonora (através de notas longas), fixação da altura *Mi* em vários instrumentos e também a escala cromática descendente de flauta, clarinete e fagote que cobre uma oitava de *Mi* a *Mi*.

Retomando a análise, as duas próximas *variações* juntas, formam uma pequena unidade de 16 compassos. A percepção de agrupamento das *variações* 10 e 11 em uma unidade, A3, além de ser reforçada pelo forte apelo de conclusão de A2 é garantida, novamente, pela mudança de textura. A curta estrutura A3 é baseada em blocos de acordes tocados em *p* por cordas e madeiras alternadamente. Continuando uma tendência já esboçada nas *variações* finais de A2 há pequenas alterações na exposição das alturas do tema da *passacaglia* também em A3. No primeiro caso, *variação* 10, verifica-se o *tema* transitando por instrumentos diferentes, este se inicia nos violoncelos, passa pelos primeiros violinos e retorna aos violoncelos.

The image shows a musical score for Variation 10 of Brahms' Symphony No. 4, measures 81-88. The score is for five instruments: 1. Violin, 2. Violin, Brass (Br.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (K-B.). The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings like 'poco cresc.' and 'pp'. Green boxes highlight the first and last notes of the theme in measures 81 and 88, showing the transition from the cello in measure 81 to the first violin in measure 88.

Figura 40 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Tema exposto de maneira fragmentada entre violoncelos e violinos na *Varição* 10. Compassos 81 – 88.

Já na *variação* 11, há uma alteração nas últimas alturas do *tema*. Pode-se considerar que uma vez que a altura *Si* é alcançada ela é sustentada, fazendo com que o final da *variação* 11 seja um prolongamento da Dominante de *mi* menor, que será resolvida somente no c. 97, início da estrutura A4.

89

Fl. *p dolce* *pp* *dim.*

Ob. *p dolce* *P dolce* *pp* *dim.*

Klar. (A) *p dolce* *P dolce* *pp* *dim.*

Fag. *p dolce* *pp* *dim.*

(E) *dolce*

Hr. (C) *dolce*

I Viol. *p molto dolce* *pp* *dim.*

II Viol. *p molto dolce* *pp* *dim.*

Br. *p dolce* *pp* *dim.*

Vcl. *p dolce* *pp* *dim.* *pizz.*

K.-B. *p dolce* *pp* *pizz.* *dim.*

mi m: I⁷ II⁷ III⁷ IV⁷ iv^{3#} V⁷ I⁷ IV⁷ VII⁷ III⁷ iv^{6#} ii V

V

Figura 41 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Variação 11 com ênfase na harmonia e na prolongação do V de mi menor nos compassos 94 - 96. Compassos 89 – 96.

Harmonicamente os inícios de ambas as *variações* 10 e 11 trazem um curioso encadeamento de acordes perfeitos maiores com sétima: I7 ii7 III7 IV7. Aqui parece que Brahms quis refletir a ascendência melódica do tema: *Mi Fá# Sol Lá* também na harmonia, paralelamente por graus conjuntos. A singularidade harmônica deste trecho também está na progressão harmônica em quartas, c. 94 – 96, que interpreta-se como um meio de prolongar a harmonia de Dominante do V de *mi* menor e que garante um caráter bem conclusivo a esta passagem.

Esta nova seção, A4, de 32 compassos (c. 97 –128) se diferencia da anterior por vários aspectos. Brahms altera o compasso para um 3/2, mantendo a pulsação de semínima, logo, desacelerando o andamento. Toda a seção A4 retoma a textura de melodias com acompanhamento. O *Ponto de Entrada* desta seção é o início do conhecido solo *espressivo* de flauta, com acompanhamento de cordas agudas e trompas em contratempo. Vê-se que o solo de flauta da *variação* 12 é uma versão bastante ornamentada do *tema* da *passacaglia*, como mostra a figura a seguir (FIG. 42).

The image displays two staves of musical notation for a Flute (Fl.) part. The first staff, starting at measure 97, features a melodic line with a tempo marking of $(\text{♩} = \text{♩})$ and the instruction *espressivo*. The melody is characterized by a series of eighth-note patterns, with several specific notes highlighted by green boxes. A first fingering (1) is indicated above the first measure. The second staff, starting at measure 102, continues the melodic line, also with green boxes highlighting specific notes. The instruction *poco cresc.* is placed below the first staff, indicating a gradual increase in volume.

Figura 42 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Versão ornamentada do tema da passacaglia na Variação 12. Compassos 97 – 104.

Além disso, outra característica dessa *variação* 12 é trazer uma nota pedal de Tônica, *mi*, no acompanhamento em contratempo.

Embora o c. 105 traga uma modulação para *Mi* Maior, tonalidade homônima, esta não é considerada como articuladora da forma, uma vez que a textura permanece homogênea entre as *variações* 12 e 13. Apesar da modulação, a *variação* 13, iniciada no c. 105 mantém algumas características da *variação* anterior: uma orquestração mais econômica, o acompanhamento no contratempo, bem como o mesmo pedal de Tônica, *Mi*. Outro aspecto que não se altera nesse trecho é a textura de melodia solo, que nesse caso se faz pela alternância de clarineta, oboé e flauta⁶⁵.

A *variação* 14 traz o que pode ser considerado um solo de naipe de trombones, com dobramento de fagotes apresentando um coral com as alturas do *tema* da *passacaglia*. Na *variação* 15 mais instrumentos se juntam e fazem uma versão variada, mais densa, do coral da *variação* 14.

Assim, toda a seção A4 se constitui uma unidade também por compor um grande crescendo orquestral gradual em torno de solos de instrumentos de sopros, como mostra a figura 43.

	variação 12	variação 13	variação 14	variação 15
Solo	flauta	clarineta+ oboé+flauta	trombones+ fagotes	trombones+ trompetes+ trompas+ madeiras
Acompanhamento	duas trompas+ violinos+violas	duas trompas+ +violinos+violas+ violoncelos	duas trompas+ violoncelos+ violas	violinos+violas+ violoncelos



crescendo orquestral

Figura 43 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Crescendo global da seção A4. Compassos 94 – 128.

⁶⁵ Diferimos de alguns analistas que pensam ser a modulação para a tonalidade de *Mi* Maior, ocorrida no compasso 105, decisiva para articular a forma neste ponto, alguns sustentando, inclusive, se encontrar ali o início de um “segundo tema” de forma sonata (FRISCH, 2003). Nossa proposta analítica, portanto, apesar de saber da mudança de tonalidade neste trecho, opta por considerar estes 32 compassos como uma unidade, pela textura muito homogênea que têm entre si, com predominância de solos e solos de naipe.

O fim da seção A4 ocorre após um coral de trombones, trompas e madeiras que culmina em uma conclusão harmonicamente suspensiva sobre um acorde de quarto grau de *mi* menor. O fragmento de escala em *ritenuto* da flauta solo ao mesmo tempo em que conclui em parte essa seção, mantendo uma tensão considerável por finalizar na altura *Ré*, remete ainda ao solo de flauta da *variação* 12, que marca o início dessa seção A4. Desse modo, pensa-se haver aqui mais um aspecto garantidor de coesão a todo A4 uma vez que este começa com um solo de flauta e também finda com a mesma configuração.

A próxima articulação, entre os compassos 128 e 129, é, segundo esta análise, a mais forte do movimento, única a ocorrer em nossos 2 níveis de análise. Aqui tem-se uma mudança brusca de vários aspectos da música. Em primeiro lugar, o compasso 129 marca o retorno do compasso $\frac{3}{4}$ e também o retorno da música para a tonalidade de *mi* menor. Também a fermata expressiva colocada na pausa da última colcheia da *variação* 15 parece reforçar, através da valorização do silêncio, a separação dos compassos 128 e 129. Essa é a primeira vez na música que duas *variações* se separam por silêncio. Além de todos os aspectos já ditos, o fato de o conteúdo musical iniciado em c. 129 ser muito similar aos primeiros compassos da música (exposição do *tema* da *passacaglia*) parece reforçar a tomada deste ponto como uma articulação importante da obra.

No entanto, o início da próxima seção que se inicia no compasso 129 apesar de semelhante, não é uma repetição literal dos primeiros compassos da obra. Na figura 44 há reduções que permitem comparar os dois trechos similares:

(compassos 1 - 8)

mi m: iv⁶ ii⁶ i iv⁶ II⁷_{5#3#} i⁶ V^{6#}_{4/3} I

Figura 44a – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Redução harmônica dos primeiros oito compassos de A1. Compassos 1 – 8.

compassos (129 - 136)

mi m: iv⁶ VII^{6#} i iv⁶ II⁷_{5#3#}

Si M: V⁷ VI iv V⁷

Figura 44b – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Redução harmônica dos primeiros oito compassos de A5. Compassos 129 – 136.

As alterações entre os trechos ocorrem, em geral, de forma a haver um acréscimo de tensão nos compassos 129 – 136 se comparados aos do início. Harmonicamente, percebe-se um grau maior de tensão na análise da figura 44b com uma polarização da tonalidade da Dominante, Si Maior. Também no que tange a dinâmica, há uma mudança no que corresponde ao quinto compasso de cada

estrutura, passando de *f* no compasso 5 para *ff*, no compasso 133. Ainda neste trecho, um aspecto interessante é a entrada *ff* dos violinos, que quebra a apresentação dos tradicionais 8 compassos do *tema* e traz, por falta de verbalização melhor, uma sensação de um *stretto* de fuga. Em outras palavras, o que ocorre aqui é que a entrada de novos elementos musicais, nesse caso uma escala descendente em *ff*, parece gerar a sensação de “encurtamento” das recorrentes exposições do *tema* em oito compassos. Salienta-se que esse é o caso de uma simples entrada de instrumentos, e não um ponto de *Entrada*, uma vez que o material apresentado pelos violinos nesse trecho vem se somar ao ambiente musical daquilo que já vem sendo exposto e não marca a introdução de algo novo que se destaque do contexto. Apenas quer-se mencionar essa entrada de violinos no que ela traz de alteração em relação à exposição do *tema*. Se na primeira exposição, c. 1 – 8, como mostra a figura 44a vê-se a apresentação integral do *tema* como um coral de sopros, no retorno desse conteúdo, c. 129 – 136, figura 44b, nota-se a entrada dos violinos como um modificador da exposição do *tema* à medida que surge inesperadamente no meio de uma textura que se assemelhava consideravelmente à inicial.

Esta é, aliás, uma característica que persiste durante toda a seção A5, entre c. 129 – 208, em que as estruturas não estão tão claramente articuladas e estáveis como em toda a seção B1. Por isso, consideramos do ponto de vista da *Segmentação por Entradas*, que todo o trecho do c. 129 – 208 representa uma unidade, basicamente pela textura homogênea. Dentro dessa grande estrutura A5, de 80 compassos, pode-se identificar algumas estruturas sutilmente sugeridas, mas que não se encontram articuladas de modo tão enfático quanto aquelas que ocorrem em todo o B1. Por exemplo, o início da *variação* 19, no c. 153 parece sugerir o início de uma seção de melodias nos violinos, nesse sentido fazendo lembrar a *variação* 4. No entanto, diferente do que ocorre na *variação* 4, no c. 153 não identifica-se uma mudança no discurso (pela textura, harmonia, entre outros) que justificasse uma segmentação nesse local. Da mesma maneira, também a *variação* 24, iniciada no c. 193 traz muitas semelhanças com a *variação* 1, e pode dar uma impressão de seccionamento. Porém, não se consolida uma articulação no c. 193 devido à manutenção de uma textura similar à precedente. Em que pese haver nesse trecho uma pausa de semínima no último tempo do compasso 192, que interrompe o discurso com um silêncio, acredita-se que o crescendo iniciado no c. 191 consegue

perpassar a pausa e culminar no *ff* do c. 193. Ou seja, o silêncio não separa, mas mantém (e até reforça) o crescendo e conecta a *variação* 18 à *variação* 19.

Por esse motivo, por não serem considerados articuladores do discurso é que os compassos 153 e 193 estão indicados no diagrama da figura 32 apenas com uma vírgula, uma vez que não se estabelecem/estabilizam como estruturas independentes no Nível A.

Por sua vez, a mudança súbita de textura em 209 é considerada articuladora no nível A. Pode-se aproximar a seção A6, c. 209 – 252, à seção de solos, A4, que finda a primeira grande parte do movimento. Nas cinco próximas *variações*, totalizando 40 compassos, também predominam: textura menos densa, dinâmica menos intensa e inclusive solos, como o solo do naipe de trompas que inicia a seção no c. 209. Ainda a respeito desta seção A6, outro aspecto fundamental para sua cisão em relação à A5 está na harmonia. Enquanto toda a seção A5 pode ser vista como um trecho relativamente estável harmonicamente, representando uma prolongação de *mi* menor, em que não se vê modulações ou direcionamentos para outras tonalidades, o início de A6 representa uma súbita novidade harmônica. Vê-se nas primeiras 3 *variações* de A6 uma clara sugestão de *Dó* Maior como tonalidade. Embora não se possa falar de uma modulação absoluta para *Dó* Maior, uma vez que coexistem nesse trecho alturas comuns a *mi* menor e *Dó* Maior, há uma explícita valorização de *Dó* Maior que ocorre como repouso considerável nas três primeiras *variações* de A6 inclusive com cadências perfeitas. Veja-se a redução harmônica de A6 na figura 45.

variação 26
(compassos 209 - 216)

			6		6							
			4#		4#							
			3b	7b	3b	7b	6	7				
Dó M	I	IV	I	IV	I	V	#II	iii	V			

variação 27
(compassos 217 - 224)

			7		6	6	6	7				
			5#		5	5	4	3#				
Dó M	I	II	V	vi	#VI	V	#II	iii	V			

variação 28
(compassos 225 - 232)

			7	6								
						6						
						4						
Dó M	I	II	iii	I		III	#VII	i				
			mi	m	i	#vi						

variação 29
(compassos 233 - 240)

					7							
mi	m	i	V	VI	V	—————						i

variação 30
(compassos 241 - 248)

					7							
mi	m	i	V	VI	V	—————						i

Figura 45 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Redução harmônica de A6. Compassos 209 – 248.

Quatro compassos são responsáveis por concluir A6. Primeiramente estes compassos, 249 – 252, fogem da recorrência até então persistente da divisão da música em 8 compassos e podem ser vistos como uma *codeta* de A6. Outros aspectos são ainda conclusivos nos últimos compassos de A6 como o *ritardando* e também a *hemíola* ali existente como se vê na figura 46.

The image displays a page of a musical score for measures 245 through 252. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C-Fag.), Horn in E-flat (Hr. (C)), Horn in B-flat (Hr. (B)), Trumpet in B-flat (Trpt. (B)), Percussion (Perc.), Double Bass (Pk.), Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Viola (Vcl.), Cello (Vcl.), and Double Bass (K.B.).

Key features of the score include:

- Measure 245:** The tempo marking *poco ritard.* is present at the top right.
- Measures 249-252:** These measures are marked with *cresc.* (crescendo) for the woodwinds and strings.
- Measure 252:** The *ritardando* effect is emphasized with *poco ritard.* at the bottom right.
- Violin Parts:** The Violin I and II parts are marked with *sempre più f* (always more forte) throughout the section.
- Other Instruments:** The Horn in C part has a *f cresc.* marking in measure 252. The Percussion part has a *mf* marking in measure 249.

Figura 46 – Aspectos Conclusivos de A6: *hemíola* e *ritardando*. Compassos 245 – 252.

A *Coda* desse movimento pode ser considerada a última estrutura de nível A, A7. Em primeiro lugar o seccionamento deste movimento pode ser marcado nesse ponto pelos aspectos conclusivos de A6 descritos no parágrafo anterior. Além disso, A7 traz ainda uma mudança de andamento para *Più Allegro* e, devido à configuração harmônica de seus primeiros compassos, pode ser considerada uma última aparição do material inicial da música. Ainda um aspecto responsável por destacar A7 em relação ao que o antecede está no fato de este cessar o movimento *ostinato* das variações do tema da *passacaglia*. Logo, cessa a estruturação recorrente de 8 em 8 compassos, e tem-se uma movimentação maior ritmicamente, seja pela mudança do andamento, agora *Più Allegro*, seja pelo novo agrupamento de compassos, de 4 em 4.

O quadro da figura 47 visa apresentar um panorama sintético das questões levantadas até aqui acerca do Nível A de seccionamento.

Estruturas de Nível A	A1 (compassos 1 - 32)	A2 (compassos 33 - 80)	A3 (compassos 82 - 96)	A4 (compassos 97 - 128)	A5 (compassos 129 - 208)	A6 (compassos 209 - 252)	A7 (compassos 253 - 311)
Características musicais fundamentais para a Segmentação por Entradas	<ul style="list-style-type: none"> - Textura essencialmente harmônica (blocos); - Percurso harmônico similar de suas <i>variações</i>; - Caráter conclusivo das <i>síncopes</i> de trompas (c. 29 - 32); - <i>Tema</i> exposto integralmente e de forma similar à original em todas as suas <i>variações</i>; 	<ul style="list-style-type: none"> - Mudança de textura para melodia acompanhada; - Início no <i>i</i> de <i>mi</i> menor (<i>variação</i> 4 é a primeira a iniciar-se na Tônica até então); - Exposições do <i>tema</i> paulatinamente alteradas que culminam nas alterações da <i>variação</i> 9; - Forte apelo de conclusão de A2: diminuendo, diminuição de atividade rítmica, altura <i>mi</i> pedal, escala cromática descendente; 	<ul style="list-style-type: none"> - Retorno da textura de blocos de acordes; - <i>Tema</i> transitando por vozes diferentes; - Acordes perfeitos maiores com sétima sucessivos; - Caráter de conclusão pela prolongação do V de <i>mi</i> menor nos últimos compassos; 	<ul style="list-style-type: none"> - Mudança de textura para melodia acompanhada (solos); - Mudança de compasso para 3/2 (desaceleração do andamento); - Pedal de Tônica, <i>mi</i>, no <i>contratempo</i>; - Grande crescendo orquestral; - Coesão pelos solos inicial e final de flauta; 	<ul style="list-style-type: none"> - Separação por pausa (silêncio) da estrutura anterior; - Retorno ao compasso 3/4; - Retorno à tonalidade de <i>mi</i> menor; - Conteúdo musical similar aos compassos iniciais do movimento; - <i>Variações</i> justapostas; impulso de aceleração; - Harmonia bem estabelecida em <i>mi</i> menor; 	<ul style="list-style-type: none"> - Retorno de textura mais rarefeita; orquestração econômica; dinâmica menos intensa e solos; - Sugestão de <i>Dó</i> Maior como tonalidade; - Quatro compassos conclusivos com <i>ritardando</i> e <i>hemiolas</i>; 	<ul style="list-style-type: none"> - Mudança brusca de andamento para <i>Più Allegro</i>; - Mudança no agrupamento dos compassos que passa a ser de 4 em 4 em vez de 8 em 8; - Retorno da textura de blocos de acordes que se assemelha ao início.

Figura 47 – Diagrama global das características musicais fundamentais para o seccionamento de Nível A.

4.2 As estruturas de Nível B ou *Hipermétrica Formal*

Conforme os comentários acerca do Nível A e suas articulações se desenrolavam, foi abordado, inevitavelmente, também o Nível B, de forma que algo sobre sua configuração já foi mais ou menos esclarecido.

A respeito da divisão da obra no Nível B, esta corresponde, de fato, ao que se propõe ser uma *hipermétrica formal* deste movimento, ou o estágio articulado dessa peça mais próxima de sua configuração integral sob nosso ponto de vista. Nesse sentido, como podemos ver na figura 32, há, no nível superior de análise, apenas a articulação do compasso 129, que estabelece a divisão do movimento em dois.

Em que pese haver nesse movimento um alto grau de circularidade ou recorrência, pela forma reiterativa da *passacaglia* em que o *tema* está sempre presente, impondo certa imutabilidade à música, o fato é que nenhuma das estruturas temáticas de oito compassos é idêntica a nenhuma outra na peça. Nesse sentido, existe também um movimento de transformação constante como um fator característico preponderante nessa música.

Desse modo, a volta da música a uma configuração que, pelo menos nos seus primeiros compassos, é quase idêntica a seu início, parece pontuar esse movimento de forma inequívoca. Trata-se da força que a música que se inicia no c. 129 tem para a *hipermétrica* desse movimento, ainda mais com o silêncio que se interpõe entre as *variações* 12 e 13.

Assim, *grosso modo*, tem-se um B1 que se baseia em estruturas mais ou menos estáveis e de características fortes e duradouras: blocos de acordes, melodia acompanhada, solos, entre outras. Ao qual se opõe um B2 que faz um movimento oposto, em que as estruturas não se estabelecem com clareza, parecem estar todas conectadas e cumprindo uma jornada apressada em direção ao fim.

A respeito de B2, embora existam argumentos a favor de considerar a *Coda* uma seção independente, principalmente por não continuar a exposição de *variações* do tema da *passacaglia* de oito compassos, não consideramos essa transição para o *Più Allegro*, porém, uma articulação no Nível B. A justificativa principal para essa escolha está no fato de essa nova estrutura que aí se inicia se amalgamar a todo o caráter que vem sendo criado desde a grande articulação do movimento em c. 129. Desde o que foi chamado de sensação de *stretto*, o que se

segue sugere uma aceleração virtual da música, gerada, principalmente, pela falta de grandes seções estáveis. Na seção A7 considera-se que esta tendência de aceleração é evidenciada não só pela mudança de andamento para *Più Allegro*, mas pelos novos agrupamentos de quatro e dois compassos, que parecem apressar virtualmente a música. Desse modo, enxerga-se o B2 como um movimento contínuo e “acelerado” que vai desde o c. 129 até o fim da música.

Ainda um último aspecto a respeito da *hipermétrica* se refere à relação complementar entre B1 e B2. Se por um lado B1 pode ser visto como um todo que desacelera, indo do *Allegro enérgico e passionato* ao *3/2 espressivo*, B2 compensa esse movimento com um acelerar do *Allegro* para o *Più Allegro*.

No próximo capítulo trataremos ainda mais da *hipermétrica* nesse movimento de Brahms, especialmente do que aqui se classificou como Nível B de análise.

5 HASTY E A HIPERMÉTRICA COMO UM PROCESSO PROJETIVO

Christopher Hasty (1997), conforme evidencia o título de seu principal trabalho *“Meter AS Rhythm”* (HASTY, 1997), muda o paradigma em relação à métrica musical. Hasty (1997) propõe a comunhão, por parte da métrica, de algumas características antes creditadas somente ao ritmo. A principal ideia do autor é desfazer a separação categórica, em que a métrica é vista como a parte mecânica, esquemática, fixa e periódica da música, ficando sua contraparte fluida, rica e flexível, por sua vez, a cargo do ritmo. Segundo Hasty (1997), a própria natureza temporal musical é um jogo dinâmico entre o determinado e o indeterminado, de forma que a visão costumeira de métrica como algo estático e imutável ao longo de uma peça musical parece, de certa maneira, anular algo que dá vida à própria música. Hasty (1997) defende a visão de métrica não como uma instância feita de objetos prontos e fechada, mas pensada como um processo em que tudo está em um dinâmico transformar.

A noção (tradicional) de que o tempo métrico evoca é aquela da doutrina científica clássica – um homogêneo e constante passar do tempo que serve como um receptáculo de eventos enquanto permanece inalterado pelos eventos que ele venha conter. É uma concepção de tempo modelada pelos números, um *continuum* infinitamente divisível composto por (ou decomposto por) instantes sem duração – contrapartes temporais dos pontos no espaço matemático. (HASTY, 1997, p. 7, tradução nossa)⁶⁶.

O autor propõe uma abordagem temporal em que métrica e ritmo tenham, ambos, maiores liberdade e flexibilidade conceituais:

Falar de ritmo é falar do ritmo de alguma coisa – um gesto característico ou forma que faz essa alguma coisa especial. Ritmo, em nosso sentido estético, parece referir-se à esfera de um “tempo” de subjetividade e experiência humana – um mundo diferente do objetivo, absoluto, da física Newtoniana. (HASTY, 1997, p. 7, tradução nossa)⁶⁷.

⁶⁶ The notion of time meter evokes is that of classical scientific doctrine – a homogeneous, evenly flowing time that serves as a receptacle for events while remaining unaffected by the events it comes to contain. It is a conception of time modeled on number, an infinitely divisible continuum composed of (or decomposable into) durationless instants – temporal counterparts of the extensionless points in mathematical space.

⁶⁷ To speak of rhythm is to speak of the rhythm of something – a characteristic gesture or shape that makes this something special. Rhythm in our aesthetic sense, seems to refer to a time of subjectivity and human experience – a world apart from the objective, “absolute” time of Newtonian physics.

A teoria de Hasty (1997) não parece surgir isolada e ineditamente. Kramer (1988) que, embora defina claramente, por diversas vezes, ritmo e métrica como díspares, parece chegar bem perto do proposto por Hasty (1997), ao adotar uma visão de métrica ampla e pouco rígida, dissociada, inclusive, da regularidade obrigatória⁶⁸.

A métrica não é separada da música, uma vez que é a própria música que determina a acentuação que interpretamos como métrica. A métrica não é mecânica, em que pese sua tendência inerente à continuidade... Se nós admitirmos que métrica é, por definição, regular, logo em níveis hierárquicos superiores em que números variados de compassos são agrupados juntos não existe métrica. Isto é no que muitos autores acreditam, eu tendo a argumentar contra. (KRAMER, 1988, p. 82-83, tradução nossa)⁶⁹.

Após uma primeira parte de seu livro em que se destina a desfazer a arraigada ideia de métrica, Hasty (1997) passa a expor a nova maneira pela qual a métrica deve ser entendida, segundo ele: a *Teoria da Métrica como Processo Projetivo*. Enquadrada sob esta perspectiva, a métrica deixa de ser constituída de uma série de estruturas pré-fixadas, dispostas em sucessão horizontal, como em uma tentativa de “especialização do tempo”, e passa a ser tomada como um desenrolar no tempo em que suas estruturas não “são”, mas “estão” em contínuo transformar. Os acontecimentos musicais, após serem determinados no tempo, isto é, após terem um início, uma prolongação e um fim⁷⁰, se transformam em eventos de duração definida. Estes eventos de duração definida estão aptos para se relacionarem com outros eventos, através de projeções. É desse jogo dinâmico entre os eventos que nasce o que se pode tomar como métrica em Hasty (1997). A figura 48 traz uma representação esquemática da análise métrica de Hasty (1997).

⁶⁸ O livro de Jonathan Kramer *The Time of Music* é um dos mais completos estudos sobre ritmo. A proposta de Kramer é investigar a relação tempo e música de uma maneira profunda, fundamentando-se inclusive, em outras áreas como a neuropsicologia e filosofia. Entre as muitas questões levantadas pelo autor está a oposição dos tempos: linear e não linear que, em conjunto com outras ideias referentes ao ritmo na música, formam uma dimensão maior: novas temporalidades na música. Especialmente interessante é o capítulo 4: Ritmo e Métrica (KRAMER, 1988).

⁶⁹ Meter is not separate from music, since music itself determines the pattern of accents we interpret as meter. Nor is meter mechanical, despite its tendency to continue...If we think that meter is by definition regular, then hierarchic levels at which varying numbers of measures are grouped together are not metric. This is what several theorists believe. I intend to argue otherwise.

⁷⁰ A respeito da delimitação dos eventos musicais ver o capítulo *Beginning, End and Duration* da obra de Hasty (HASTY, 1988, p. 69-83).



Figura 48 – Representação esquemática do processo projetivo (HASTY, 1997, p. 85).

Segundo Hasty (1997) “projeção” é o fenômeno que ocorre ao longo de todo o processo mostrado na figura 48. O evento C representa a totalidade dos eventos A e B. Ele é “projetivo” em relação a C’. Esta projeção é mostrada pela curva cheia com seta, representando a realização do potencial projetivo de C. Já C’ (A’+B’) é “projetado” em relação a C e, por sua vez, é “projetivo” em relação a eventos futuros. Tal potencial projetivo de C’ é representado pela linha pontilhada, uma vez que desconhecemos o que venha a ocorrer depois de C’.

Ainda a respeito do diagrama apresentado na figura 48, o autor diz que não se deve lê-lo como se um primeiro evento C implicasse C’, ou como C’ sucedesse C. Nesse sentido, o que é crucial para o entendimento não só desse esquema, bem como do processo métrico projetivo proposto por Hasty (1997) de uma forma geral, está na seguinte colocação do mesmo:

O potencial projetivo não é o potencial para a ocorrência de um sucessor, mas sim o potencial de um evento duracional passado e completo ser tomado como especialmente relevante para o acontecer de um evento presente. As linhas com setas, nesse sentido, apontam para a possibilidade de uma futura relevância. (HASTY, 1997, p. 84, tradução nossa)⁷¹.

Apesar de Hasty (1997) concentrar seus argumentos e exemplos práticos na métrica local, este sinaliza que é possível aplicar a análise da métrica como processo também em trechos de larga-escala:

⁷¹ Projective potential is not the potential that there will be a successor, but rather the potential of a past and completed durational quantity being taken as especially relevant for the becoming of a present event. The arrow, in this sense, points to the possibility for a future relevancy.

Do ponto de vista do pensamento projetivo, entretanto, não há limite para a eficiência da métrica. Em vez de blocos de duração, nós somos confrontados com eventos, dos quais o maior é a própria peça em si. (HASTY, 1997, p. 201, tradução nossa)⁷².

Logo, embora não seja interesse primordial desta pesquisa entender por completo tudo o que diz Hasty (1997) sobre a métrica superficial, considera-se que sua teoria, uma vez que sinaliza para uma *hipermétrica* mais livre e flexível se enquadra bem ao que tem sido proposto como *hipermétrica formal* neste trabalho.

Adiante tentaremos mostrar como fica a análise *hipermétrica formal* do quarto movimento da *Sinfonia No. 4* de Brahms sob a ótica do pensamento processual projetivo de Hasty (1997).

Na figura 49 tem-se representado o Nível A de análise para que se possa pensar em A1, A2, A3 e A4 sob o ponto de vista da métrica como processo projetivo.

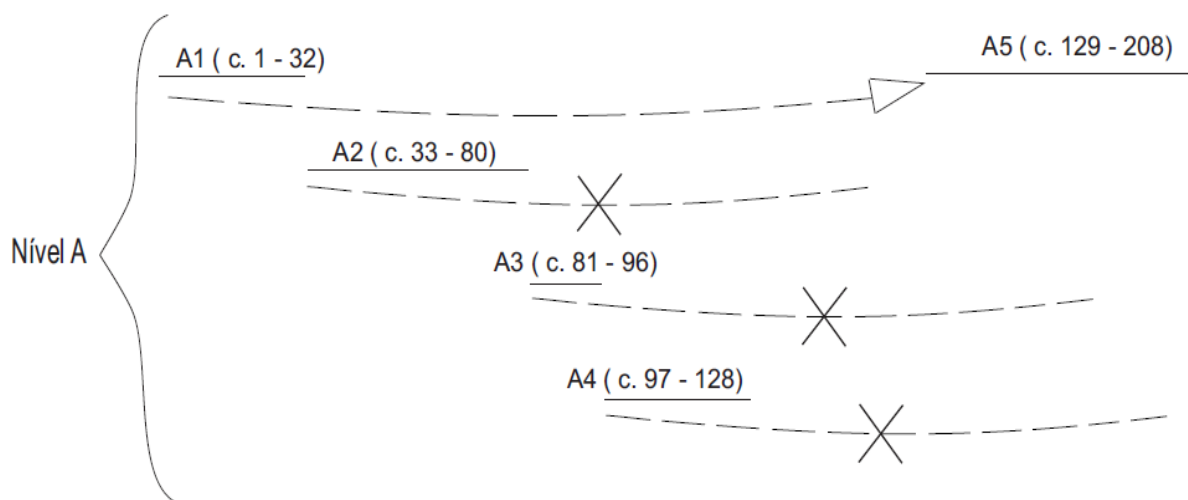


Figura 49 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Potenciais projetivos de A1, A2, A3 e A4.

Vê-se que os eventos A2, A3 e A4 não chegam a realizar seus potenciais projetivos, ou ainda, utilizando as próprias palavras de Hasty (1997), os eventos A2, A3 e A4 não têm confirmada sua “possível relevância para eventos futuros”, uma vez que nunca são retomados ao longo da peça. Por isso, os três têm seus potenciais projetivos marcados com uma linha pontilhada cortada por um X. Já o início de A1, por sua vez, é retomado quase literalmente nos primeiros compassos de A5. Este

⁷² However, from the standpoint of projective process there is no limit to the efficacy of meter. Rather than blocks of duration, we are presented with events, the largest of which is the whole piece.

retorno é tomado como articulador do movimento e é responsável por inaugurar um nível superior de análise projetiva. A figura 50 mostra o Nível B de análise em termos processuais projetivos.

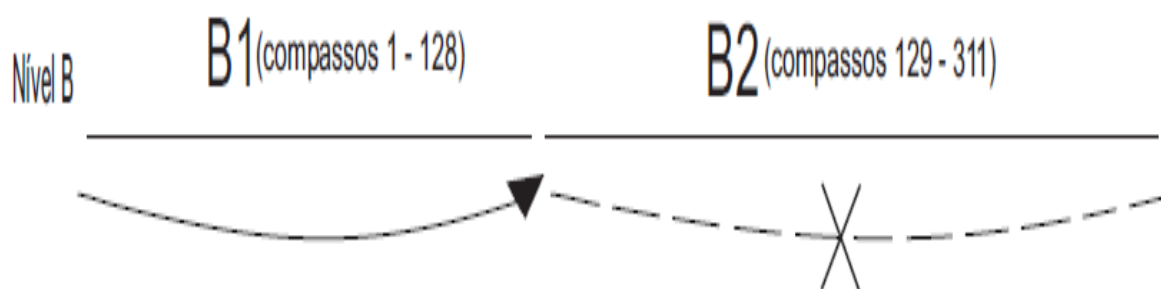


Figura 50 – Sinfonia No. 4 em mi menor de J. Brahms, IV movimento. Projeção para o Nível B.

Aqui, tem-se a música seccionada em duas partes. Com relação a B1, mesmo que a música não se mantenha homogênea do início ao compasso 128, mas se subdivida em seções variadas entre si, (ver análise no capítulo 4), é a magnitude da articulação que ocorre entre os c. 128 e 129 que divide enfaticamente a música neste local. Dessa forma, tudo o que antecede esse ponto se transforma em uma unidade e o que se sucede a este se transforma em outra. Os principais fatores musicais responsáveis pelo seccionamento máximo da obra nesse momento específico são: o silêncio pela fermata na pausa do fim do c. 128, o retorno ao andamento *Allegro* inicial no c. 129, a semelhança musical dos inícios de ambas seções B1 e B2. Isso mostra B2 como uma confirmação do potencial projetivo de B1. Quanto a B2, este se constitui uma unidade também pela coesão interna de seu material. Todo o B2 é um movimento incessante de aceleração que vai desde o c. 129 à pausa final do movimento. Como já dito, convém notar que embora a *Coda* apareça no Nível A de análise como uma seção à parte, A7, no nível máximo formal, Nível B, esta se conecta ao que a antecede, se integrando ao B2 exatamente por ser uma continuação deste impulso de aceleração que rege o B2 desde seu início.

Além destes aspectos, a simetria revelada pela análise *hipermétrica formal*, entre as partes B1 e B2, parece colaborar para a relação de ambas unidades através da projeção. As duas estruturas B1 e B2 não são simétricas em números de compassos (B2 é consideravelmente maior), mas dividem a obra, se for considerado

o tempo cronológico, absoluto, em duas metades quase iguais. Este parece mais um fator a ser considerado a favor da realização do potencial projetivo de B1 por B2, pelo equilíbrio que ambas estabelecem através de suas durações temporais absolutas.

Em suma, a teoria de Hasty (1997) vê a métrica a partir da relação entre eventos de duração definida. De acordo com essa teoria tudo se baseia nas relações, ou antes, no relacionar. E as relações entre os eventos não se dão previamente, no sentido antigo de se pensar a métrica da fórmula do compasso ao longo de uma peça musical, por exemplo, mas se fazem durante, ao longo, no desenrolar do acontecimento musical. Nesse sentido, cabe salientar que também existe uma *hipermétrica* entre as estruturas A1, A2, A3, A4, mesmo que estas estruturas não tenham tamanhos idênticos entre si, nem sejam recorrentes na música, ou, como visto, não tenham seu potencial projetivo realizado. O que ocorre, entretanto, é que acima desta há uma *hipermétrica* maior entre as estruturas B1 e B2 que a sobrepõe.

Assim, a *hipermétrica* de Hasty (1997) está no articular do todo, no transitar de um evento para o outro. Uma vez que um evento se estabelece, se separa como distinto, ou distinguível, em relação aos demais, está aberta uma gama de possibilidades de se relacionar com outros eventos. Ou, nas palavras de Hasty (1997), estão descortinadas as “projeções”. Por parte do analista cabe acompanhar como se darão as projeções (relações) entre os eventos e verificar as implicações destas projeções para a *hipermétrica formal*.

6 ASPECTOS INTERPRETATIVOS DA *HIPERMÉTRICA FORMAL*

Este capítulo inicia-se, uma vez mais, citando algumas palavras de Kramer (1989), agora acerca da performance musical:

Todos nós já ouvimos uma performance reveladora, que é capaz de dar um novo sentido a uma peça já conhecida. Tal experiência de escuta profundamente marcante depende, em grande medida, da performance dos parâmetros temporais (bem como da qualidade do som e do equilíbrio sonoro), uma vez que as alturas, melodias e harmonias são usualmente mostradas inequivocamente na partitura. Mas, como os intérpretes comunicam o significado musical? Sem dúvida, ainda levará muitos anos até que psicólogos e teóricos possam abordar tal tema de forma a oferecer respostas completas à pergunta de como os intérpretes fazem isso. (KRAMER, 1989, p. 121, tradução nossa)⁷³.

Em primeiro lugar, nosso trabalho ratifica o posicionamento de Kramer (1988) no que tange a importância fundamental da interpretação dos parâmetros temporais musicais para o sentido/significado da realização musical. Embora não pretendamos dar aqui “respostas completas” à pergunta especificamente formulada acima por Kramer (1988) (“Como os intérpretes comunicam o significado musical?”), nem a nenhuma outra pergunta que caminhe no mesmo sentido, propomos refletir a respeito da relação entre a análise *hipermétrica formal* e algumas implicações interpretativas que esta pode desencadear.

Quando se trata do tipo de análise desenvolvida neste trabalho, pode-se dizer que a *hipermétrica formal* é, grosso modo, um modo de seccionamento da obra musical. Nesse sentido, a questão fundamental para a *performance* musical sob a ótica dessa maneira de analisar é: como mostrar na performance a sub articulação da obra musical em grandes unidades métrico-formais.

A este respeito, os dizeres de Kramer (1988) se fazem ainda mais valiosos por darem conta de um duplo jogo de forças existente nas decisões sobre a interpretação temporal musical. Se de um lado existem aspectos evidentemente explícitos na partitura, de outro há que se levar em conta aspectos velados, não notados, que tomam parte desse processo. É exatamente essa oposição que faz

⁷³ We all have heard a performance that is a revelation, that adds new meaning to a well-known piece. Such a deeply moving listening experience depends largely on the performance's temporal parameters (in addition to sound quality and balance), since the pitches, melodies, and harmonies are usually given unequivocally in the score. But how do the performers communicate musical meaning? It will undoubtedly take many years before psychologists and theorists can offer anything approaching complete answers to the question of how performers do it.

com que as escolhas sobre os pontos de articulação, e concomitantemente sua realização através da execução musical, se tornem um tanto complexos e não objetivos.

Conforme pode ser acompanhado nas análises anteriores que utilizam a *Segmentação por Entradas*, determinadas articulações de uma peça se encontram em pontos em que há sinais explícitos na partitura (dinâmica, cadências harmônicas, modulações, mudanças súbitas de orquestração, entre outras) que evidenciam o seccionamento do discurso musical. Em outros casos, a análise *hipermétrica formal* propõe certas articulações que não estão imediatamente explícitas pelo que está notado, ou ainda, articulações que se fazem baseadas em evidências dadas por um parâmetro em detrimento de outros parâmetros que podem, por vezes, sugerir um seccionamento conflitante da obra.

Esse jogo entre o que poderia ser explicitamente óbvio do ponto de vista da notação musical para articular o discurso musical e sua possível contradição, em defesa de um seccionamento métrico-formal que se quer impor como maior àquele primeiro, traz enorme interesse para a relação entre a análise e a performance musical.

Dentro desse contexto, daremos espaço para o quarto movimento da *Sinfonia No. 4* de Brahms para refletirmos sobre as escolhas interpretativas a serem tomadas com vistas a evidenciar na performance a proposta *hipermétrica formal* elaborada nos capítulos anteriores.

No caso do referido movimento de Brahms, colocar a análise *hipermétrica formal* em prática através de uma execução musical, consiste basicamente em: mostrar a máxima divisão da música em duas metades (Nível B de análise, ver capítulo 4) em primeiro plano e evidenciar as subestruturas destas duas metades (Nível A de análise) na medida em que estas não turvem a percepção das duas maiores. O caminho inverso também pode ser pensado nesse caso, ou seja, articular as seções do Nível A de análise tendo em mente que a divisão hierarquicamente superior dessa peça se encontra na articulação do Nível B.

Considerando agora alguns aspectos mais práticos que ajudariam nesse sentido. Uma primeira tarefa do intérprete para mostrar o seccionamento proposto reside em tocar todo o B1 como unidade, mostrando sutilmente as sub-articulações deste: A1, A2, A3 e A4. Dessa maneira, A2 pode ser todo pensado de forma a se

valorizar o que está sendo chamado de melodia acompanhada nos violinos, que conforme visto, é característica a toda essa estrutura e a diferença de A1. Um outro aspecto interessante para a transição de A1 para A2 que sugerimos é evidenciar as síncopes de trompas que concluem A1, bem como a resolução no *i* de *mi* menor no início de A2, talvez deixando com que o acorde de *mi* m no c. 33 soe como resolução por breve tempo, como em um sutil *rubato*, antes de se retomar o andamento. Logo, para que todo o A2 seja tomado como uma unidade, sugerimos que não se enfatize os finais de cada frase de oito compassos internos a A2, como c. 40 e c. 48, que nos parecem supervalorizados em algumas interpretações.

A transição de A2 para A3 parece ser um dos casos em que uma execução fiel daquilo notado é consideravelmente suficiente para mostrar o seccionamento. Como mostrado anteriormente, têm-se aqui muitos acontecimentos musicais que promovem a articulação: longo diminuendo, estacionamento da altura *mi*, oitava cromática descendente dos sopros de *mi* a *mi*, diminuição na densidade orquestral.

Se de A3 para A4 a cisão da música parece se dar também de forma um tanto evidente (mudança de fórmula de compasso, mudança na orquestração, mudança de textura, entre outros), internamente a A4 parece haver algum trabalho por parte do regente afim de mostrá-la como uma subestrutura coesa. De forma sucinta, em A4 propomos a ação do intérprete em duas frentes: conectar a música da *variação* 12 para a *variação* 13, não fazendo a mudança de tonalidade articular esta seção da obra e conseguir mostrar o plano de todo o A4 como um grande crescendo gradual.

Para o primeiro aspecto, de conectar a música no ponto referido, entre os c. 103 e 104, propomos não exacerbar as resoluções harmônicas e melódicas que ocorrem na *variação* 12, e ainda ressaltar as características de ambas as *variações* que se mantêm, como o pedal de tônica e a textura de solo com acompanhamento. Para este último aspecto, que é a permanência da mesma atmosfera de solos de sopros com cordas apenas acompanhando, não permitir que as cordas se excedam na dinâmica na *variação* 13, mesmo que passem a uma figuração mais agitada e mais melódica em colcheias. Ao final de A4 propomos que o solo final de flauta seja tocado com certo destaque para que possa ser associado ao solo de flauta que marca o início do mesmo, dando assim mais uma característica de unidade à A4.

Chega-se então ao ponto que divide o movimento em dois: a articulação entre os compassos 128 e 129. Desse modo, pensamos que as cordas devam fazer o diminuendo até o silêncio para que de fato seja efetiva a fermata na pausa dos sopros. Brahms dá aqui os sinais de que a música deve parar, através de uma lacuna no discurso musical, pelo silêncio, que reforça a divisão da música nesse ponto.

Sob a ótica da *hipermétrica formal* tem-se uma unidade de Nível B, desde o c. 129 até o final. Este B2 se subdivide em três: A5, A6 e A7.

O primeiro ponto relevante aqui, a nosso ver, é manter a unidade e a tensão de A5, uma vez que esse é constituído de 10 *variações*. A cisão de A5 para A6 é mais um caso em que a música notada parece explicitar uma mudança consideravelmente forte a ponto de sinalizar a ruptura. Todo o A6, em oposição à A5 e A7, é um momento de relativa calma dentro do movimentado B2. A agitação iniciada no c. 129, que perdura durante todo o A5 e se detém por um tempo em A6, volta em A7 com ainda mais intensidade em um *Più Allegro* em *ff*.

As sub-articulações A5, A6 e A7, são tratadas aqui de maneira sucinta, pois o desenho de B2 como um todo, segundo nossa análise, deve se sobrepôr às mesmas. Nesse sentido, mesmo a cisão de A6, propomos que deva ser entendida como uma oposição relativa que serve para colaborar o movimento de agitação que será retomado ampliado em A7. Logo no início de B2, quando há uma entrada dos violinos *ff* irrompendo e modificando a exposição do *tema* que parecia retomar literalmente os primeiros compassos deste movimento (gerando o que chamamos de sensação de *stretto*), tem-se anunciado o caráter da obra desse momento em diante. Diferente de B1 que tem seções mais nitidamente marcadas, que se estabilizam, se diferenciam e dialogam entre si, B2 parece um movimento único de aceleração, acúmulo de energia e força. As variações em B2, isso é evidente em A5, parecem se imbricar umas nas outras sugerindo um movimento galopante que culmina no *Più Allegro*.

Esta análise de B2 como uma aceleração é particularmente interessante se vista como complementar a B1. Conforme já dito anteriormente, enxergando B1 como uma desaceleração que vai de A1 até A4, e B2 como uma aceleração que vai desde A5 até A7, temos aqui a revelação de uma simetria neste movimento dado

pelas durações absolutas de B1 e B2 que se equivalem a duas metades quase perfeitas da obra.

A respeito da execução musical de tal simetria, chamamos a atenção para os andamentos *espressivo* de A4 e o *Più Allegro* de A7, em que o primeiro não pode ser tomado muito lento, nem o último muito rápido.

Brevemente, algumas interpretações de renomados maestros podem ser consideradas apenas para ilustrar este aspecto, uma vez que não é propósito deste trabalho analisar gravações. Tome-se a gravação de Kurt Masur (2006) com a New York Philharmonic como uma das que não traz essa simetria muito aparente devido à tomada do *espressivo* bem mais lento do que o esperado, não mantendo a isometria de semínima = semínima entre o $3/4$ do *Allegro* e o $3/2$ do *espressivo*, e também devido a um acelerando interno ao *Più Allegro* que termina por garantir um final ao movimento exacerbadamente rápido e fora do contexto. Por sua vez, a gravação de Carlos Kleiber (1980) frente à Bavarian State Orchestra se aproxima consideravelmente desse equilíbrio, uma vez que o *espressivo* mantém claramente a relação de semínimas com o *Allegro* que o precede, e também o *Più Allegro* final é apenas um pouco mais rápido que o *Allegro*, além deste manter o mesmo andamento até o fim, não acelerando ao longo do mesmo, como o faz Kurt Masur (2006).

Uma vez que a descrição de andamento deste movimento, *Allegro enérgico e passionato*, não traz indicação metronômica, dentro da liberdade possível, tomemos como base a escolha de Kleiber (1980), semínima = 104, como sendo um andamento plausível para o movimento. Desconsiderando as nuances naturais que o andamento sofre ao longo de uma execução musical, o primeiro *Allegro* teria duração aproximada de 2'45" e o *espressivo* de 1,48". Logo, todo o B1 teria a duração de 4'37". Levando em consideração que o c. 129 traz a mesma inscrição *Allegro* do início (mesmo que ausente a especificação *energico e passionato*) é razoável pensar neste como mantendo o mesmo pulso de semínima 104, o que o faz durar aproximadamente 3'36". Dentre desse raciocínio, o *Più Allegro* deve durar algo em torno de um minuto para garantir o B2 com uma duração simétrica a B1. Logo o metrônomo para a seção A7 deve ser algo em torno de semínima = 177. Assim, para que a simetria venha à tona, o *Più Allegro* deve ser um pouco mais rápido que o *Allegro*, mas não tanto (a interpretação de Simon Rattle (2009), que

também faz um acelerando dentro do *Più Allegro* final, termina com semínima = 220).

Quanto à *Abertura Festival Acadêmico* de Brahms também cabe certa reflexão sobre alguns pontos referentes à performance, que possam revelar o macro desenho proposto pela análise mostrada no capítulo 2. Nesse caso especificamente a questão central, em nosso entender, consiste em executar as diversas subseções dessa peça de maneira que haja hierarquia entre elas. Assim, o que vemos como a principal tarefa do regente/intérprete está em evitar que as várias pequenas estruturas, muitas com um apelo melódico significativo, sejam todas tocadas como se fossem de muitíssima importância estrutural. Como já dito anteriormente, Brahms estabelece claramente uma ordem de importância entre essas diversas subseções pela maneira como as dispõe na forma musical e também pela dinâmica e orquestração.

Tendo em mente a configuração *hipermétrica* proposta para essa *Abertura* (ver figura 11, capítulo 2), é fundamental mostrar os dois tempos fortes estruturais como sendo os dois pontos de maior importância. Para tanto, sugerimos que se interpretem as duas estruturas de anacruses expandidas (*Introdução* e *Desenvolvimento*) como tal, ou seja, não dando ênfase às sub articulações internas a essas sub estruturas. Não é raro interpretações dessa obra que supervalorizam o *melos* de cada subseção interna às anacruses expandidas, seja tocando-as com dinâmicas acima das descritas, seja com fraseados exagerados para cada fragmento melódico. Ocorre que em muitos casos algumas execuções chegam já no tema em *f* do c. 46 como se esse fosse de fato uma grande chegada, tocando-o em *ff*, ignorando o fato de que este não é ainda sequer o primeiro tema da forma sonata que estrutura esse movimento.

Sob o ponto de vista da análise anteriormente elaborada neste trabalho, por mais interesse que cada frase melódica possa ter, propomos frear esse ímpeto de executar tudo muito *cantábile* em prol de uma interpretação que também mostre o plano macro da obra. Nesse caso, as questões referentes à *performance* que possam revelar essa *hipermétrica* subjacente estão muito claras uma vez que Brahms utiliza das dinâmicas e da orquestração para sublinhar os inícios da *Exposição* e da *Reexposição*, mostrando em última análise a forma dessa peça.

A reflexão desenvolvida acima acerca da *hipermétrica formal* e sua relação com a performance musical parece suscitar uma outra discussão especialmente interessante. Aqui estão sendo confrontadas duas forças do fazer musical. De um lado, existe uma tendência dos intérpretes de uma forma geral em frasear, em “tocar bonito”, resolvendo muito bem as cadências harmônicas, executando muitos *rubatos*, exagerando nos vibratos etc. Este comportamento, inclusive, é muito incentivado pelos professores de instrumento, que tendem a implantar nos alunos a visão de que tanto mais “musicalidade” existe quanto mais “bem fraseado” possa ser a execução. De outro lado, entretanto, está precisamente a capacidade da interpretação musical de revelar a macro estruturação da obra musical. Nesse sentido, deve-se atentar para a hipótese de que estes micro seccionamentos, estes micro arcos fraseológicos, possam atuar contra a comunicação da *hipermétrica formal* na performance musical.

Há um exemplo interessante no livro de Kramer (1988) que parece ao mesmo tempo colaborar para a discussão e ajudar no esclarecimento das questões acima levantadas. Embora para entender por completo a problematização proposta por Kramer (1988) no exemplo abaixo, seja preciso um aprofundamento em inúmeros conceitos da teoria do mesmo (como linearidade, tempo vertical, “moment time”) aqui será abordado o que é diretamente ligado ao contexto desta pesquisa. Kramer (1988) cita a peça *Stückchen* do *Álbum para a Juventude* de Schumann, como um exemplo de “não-linearidade” em música tonal. Com o seguinte breve comentário, em que está se referindo à peça de Schumann (mas que também se aplica ao *Prelúdio Op. 28 No. 1* de Chopin e ao *Prelúdio em Dó Maior* do Primeiro Livro do Cravo Bem Temperado de Bach, segundo Kramer [1988]) é possível captar o necessário sobre a “não-linearidade” para se refletir sobre o exemplo:

Em retrospecto nós percebemos que um princípio de organização estático, não linearmente progressivo, tem determinado a textura e o ritmo de superfície desde o início das peças. Uma vez que essa consistência do ritmo e da textura se torna uma certeza, nós começamos a perceber a não-linearidade da textura. (KRAMER, 1988, p. 42, tradução nossa)⁷⁴.

⁷⁴ But in retrospect we realize that an unchanging principle of organization, not a progressive linearity, has been determining the texture and surface rhythm since the opening of the pieces. Once this consistency of rhythm and textural pattern becomes a certainty, we start to notice the nonlinearity of the texture.

Tanto a peça de Schumann, mostrada na figura 51, quanto as outras duas peças supracitadas, o autor diz se tratarem de obras que mantêm-se, em linhas gerais, quase inalteradas do início ao fim no que se refere a muitos parâmetros musicais. Estas são composições nas quais o material motivico, a figuração rítmica, o registro, a dinâmica e a textura se mantêm “virtualmente constantes” (KRAMER, 1988, p. 40) ao longo de toda sua duração.

STÜCKCHEN.

Nicht schnell.

The image displays the musical score for 'Stückchen' by Robert Schumann. It consists of five systems of piano notation. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is common time (C). The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The music features a simple, repetitive melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Figura 51 – *Stückchen* do *Álbum para a Juventude* de R. Schumann.

Em última análise, o que Kramer está dizendo é que ele as concebe cada uma como uma unidade quase indivisível.

Em contrapartida, existe uma forte tendência de interpretações que se dizem inclusive orientadas pelo “estilo” romântico de supervalorizar cada frase, ou seja, de mostrar várias articulações nas obras musicais pelo fraseado exagerado. Dá-se aqui um impasse entre uma falsa “musicalidade”, que termina por construir interpretações emparedadas pela visão centrada no nível local e aquelas interpretações que possam mostrar a estruturação de larga-escala.

No caso de *Stückchen* de Schumann, por se tratar de uma peça curta, esse impasse pode ser facilmente percebido em inúmeras execuções. Acreditamos que nos movimentos maiores, abordados ao longo de todo o trabalho, a mesma questão deva ser pensada.

Um último aspecto quanto ao exemplo musical de Schumann, dado por Kramer (1988), refere-se à maneira de analisar escolhida pelo mesmo. Se no subcapítulo 3.2.3 tratou-se de uma análise de Kramer (1988), que se mostra presa aos princípios métricos do compasso, aqui vemos o mesmo autor realizar um outro tipo de análise *hipermétrica*.

No caso de *Stückchen* de Schumann, Kramer deixa de lado aquela típica análise *bottom-up*, em que há a necessidade de agrupamentos obrigatórios em duas ou três unidades (FIG. 30) nos níveis superiores. Contrariamente, aqui Kramer (1988) analisa esta peça em um sentido *top-down*, em que o mesmo busca as sub-articulações da obra de uma forma mais livre, através de uma análise global em que os aspectos harmônicos, texturais, motivicos, entre outros, têm o mesmo peso. Essa análise que Kramer (1988) faz de Schumann, muito se aproxima da *hipermétrica formal* a partir da *Segmentação por Entradas*, e difere daquele primeiro tipo de análise *bottom-up* que parecia ser muito mais “métrico” no sentido estrito, e paradoxalmente, se mostrava por demais rígido.

O Kramer (1988) que é citado neste trabalho como um autor fundamental para a análise temporal musical, que de fato traz a visão de “novas temporalidades” para a música, é, precisamente, o Kramer (1988) desse tipo de análise utilizado nesta peça de Schumann.

7 NOTAS CONCLUSIVAS

Todd (1985, 1994) e Shaffer e Todd (1994) têm feito várias pesquisas em que analisam as inflexões temporais realizadas em inúmeras interpretações musicais e relacionam-nas ao seccionamento estrutural da obra musical. Sem nos determos nas pesquisas dos mesmos, estes estudos têm descoberto que os intérpretes fazem um uso expressivo do tempo para mostrar uma divisão formal das obras. Entre as conclusões destes estudos estão a de que pianistas tendem a mudar a música para andamentos mais lentos em pontos de estabilidade, acelerar em zonas de instabilidade (como modulações, por exemplo) e ainda fazem amplo uso de *rubatos* nas articulações de uma seção para outra, ou seja, desaceleram para mostrar o final de uma e retomam o andamento no início da próxima seção. De acordo com Todd (1985, 1994) e Shaffer e Todd (1994), uma série de fatores é levada em conta pelos intérpretes para decidirem sobre os pontos de articulação, como a harmonia, o timbre, o tratamento motivico, entre outros. Nas palavras do próprio Todd (1994) existe um “fluxo de energia” mostrado pela manipulação expressiva por parte do intérprete das “dinâmicas” e do “tempo” principalmente, que está diretamente relacionado a mudanças estruturais/texturais da partitura, que por sua vez podem sugerir uma sub articulação formal das obras musicais.

Já os estudos de Deliège (1989, 2001) e Deliège e Mélen (1997), os quais já foram anteriormente abordados, estudam o processo de seccionamento de obras musicais por parte dos ouvintes. Os resultados obtidos por Deliège (1989, 2001) e Deliège e Mélen (1997) apontam para um mecanismo de detecção de articulação do discurso musical que chamaram de “*Cue Abstraction*”. Sob nosso ponto de vista, esse processo – o qual propõe que a macro divisão de obras musicais se dá a partir de pontos específicos no transcorrer musical que possam ser relevantes o bastante para articularem o discurso, aqui tratados por *Entradas* – se aproxima muito da teoria do “fluxo de energia”. A diferença é que Deliège (1989, 2001) e Deliège e Mélen (1997) estudam a percepção, ou seja, estão focados no ouvinte, ao passo que Todd (1985, 1994) e Shaffer e Todd (1994) pesquisam a performance, se concentram no intérprete.

De maneira análoga, pode-se dizer que o propósito central deste trabalho reflete, em boa medida, tanto a “*Cue Abstraction*”, quanto a teoria do “fluxo de

energia” transpondo-as, entretanto, para o campo da análise musical. Em outras palavras, a *Segmentação por Entradas*, conceito de base em nossa busca por uma *hipermétrica formal*, é um proceder analítico cujas premissas para sua proposta de segmentação musical são coincidentes com aquelas mostradas por recentes pesquisas sobre performance musical e sobre cognição musical. O diagrama seguinte mostra essa relação:

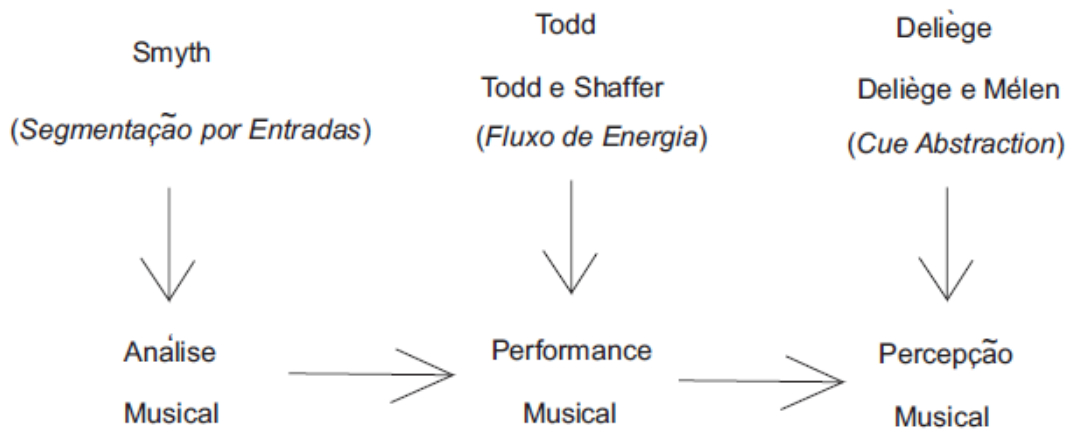


Figura 52 – Relações entre pesquisas de Smyth (1990), Todd e Shaffer (1994) e Deliège e Mélen (1997) com as áreas: análise musical, performance e percepção respectivamente.

Pensando na correlação entre estes campos da pesquisa musical podemos entender melhor as críticas à *hipermétrica bottom-up* ao longo deste trabalho. De certa maneira, essa forma de analisar, que aplica as regras da métrica do compasso (nível local) para níveis mais globais, se distancia da maneira como o tempo musical é percebido no plano macro. As análises de acordo com a *hipermétrica bottom-up* parecem funcionar razoavelmente até o nível das frases musicais, mas se perdem daí em diante e não chegam ao nível de larga escala, ao nível formal por nós pretendido. É sabido que no nível formal a percepção humana do “metro”, da medida, não é dada pela contagem isonômica, regular e cíclica de tempos, como no nível do compasso.

Nesse sentido, pode-se dizer que a *hipermétrica formal* não é “métrica” na acepção estrita teórica musical. A *hipermétrica formal*, pela *Segmentação por Entradas* leva em conta a relação dos vários parâmetros musicais operando juntos. Assim, podemos dizer que a *hipermétrica formal* quer estudar o aspecto macro

temporal musical através, TAMBÉM, da métrica, mas analisando, ao mesmo tempo e com mesmo relevo: harmonia, temas, textura, registros, dinâmicas, orquestração, entre outros. Logo, é cabível dizer que o prefixo “*hiper*” se enquadra bem à *hipermétrica bottom-up* à medida que esta se mostra uma exata ampliação dos princípios métricos do compasso para grupos de mais de um compasso. Entretanto, para a *hipermétrica formal*, que tem na *hipermétrica top-down* sua gênese, seria plausível considerá-la uma “*meta-métrica*”. A “*meta-métrica*” formal (ou *hipermétrica formal*) não separa o aspecto temporal dos outros vários parâmetros formantes do todo que constitui o discurso musical para estudá-lo em separado, como parece praxe, quando se trata da métrica do compasso e também da *hipermétrica bottom-up*. Antes, pretende compreender como a massa sonora resultante de uma composição musical se comporta COMO tempo. A “*meta-métrica*” formal (ou *hipermétrica formal*) também não quer encaixar as possibilidades temporais possíveis em larga-escala a padrões previamente estabelecidos. Mas quer perceber a música se comportando COMO tempo, em que seu fluir, seu transitar, seu movimentar são percebidos através de suas grandes mudanças globais, suas *Entradas*, seu “passar de um ao outro”...

* * *

Em seguida trataremos de alguns resultados e desdobramentos mais diretos relacionados a este trabalho.

- Especificamente quanto à aplicação da *Segmentação por Entradas* enquanto proceder analítico acreditamos ter caminhado adiante. Em primeiro lugar, vimos como em Smyth (1990, 1992), aqui identificado como o primeiro a empregar este tipo de análise, a *Segmentação por Entradas* não está plenamente esclarecida no sentido teórico. Desse modo, aqui procuramos elaborá-la, compreendê-la um pouco mais antes de aplicá-la em análises. Quanto às análises propriamente ditas, Smyth vinha aplicando a *Segmentação por Entradas* sempre em repertório clássico, especificamente Haydn, Mozart e Beethoven. Aqui avançamos com a mesma técnica para compositores como Schubert, Schumann, Mendelssohn e Brahms e estamos convencidos da aplicabilidade da *Segmentação por Entradas* neste repertório romântico.

- Por se tratar de uma maneira de analisar na qual a harmonia tonal é apenas um entre tantos fatores, consideramos que uma irradiação ou consequência desse trabalho seja a aplicação da *Segmentação por Entradas* para a obtenção de uma *hipermétrica formal* em música não tonal. Este é um possível objeto de pesquisa futura.

- Um aspecto interessante das análises aqui desenvolvidas está no diálogo que as mesmas estabelecem com formas tradicionais do repertório sinfônico. Vimos isso muito claramente no desenho de anacruse expandida interno à *Exposição* da forma sonata no primeiro movimento da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven. Em outro momento, vimos como a *Segmentação por Entradas* pode clarear a percepção da forma sonata que, a princípio, poderia ficar um tanto nublada na *Abertura Festival Acadêmico* de Brahms. A respeito do último movimento da *Sinfonia No. 4* de Brahms nossa análise revelou uma visão alternativa àquela super fragmentada da forma, em que propusemos blocos de variações agrupadas e acima destes uma bipartição simétrica do movimento.

Assim, os resultados analíticos aqui apresentados nos parecem relevantes à medida que podem animar novas pesquisas e reflexões a respeito das formas musicais. Principalmente no que diz respeito a formas tradicionais da música ocidental, como forma sonata, rondó, tema e variações, por exemplo, acreditamos que analisá-las sob a ótica da *Segmentação por Entradas* pode jogar nova luz sobre as macro configurações estruturais das mesmas. No caso do quarto movimento da *Sinfonia No. 4* de Brahms não é um equívoco afirmar, após nossa análise *hipermétrica formal*, que se trata de uma macro forma binária.

- Ainda um aspecto que vislumbramos como mote para uma futura pesquisa diz respeito à investigação da percepção temporal musical, valendo-se porém de várias interpretações. Os estudos de Deliège (1989, 2001) e Deliège e Mélen (1997) têm chegado a conclusões sobre o processo de seccionamento de obras musicais por parte dos ouvintes utilizando-se de gravações únicas das obras. Assim, consideramos que estas podem deixar dúvidas sobre seus resultados. Mais especificamente, não podemos afirmar com certeza se os resultados obtidos com essas pesquisas evidenciam o modo como, em geral, as obras musicais tendem a ser seccionadas pelos ouvintes, mostrando os parâmetros preponderantes para tal, ou se dizem respeito a respostas por parte dos ouvintes a seccionamentos

específicos mostrados de alguma forma nas execuções musicais utilizadas nas pesquisas. Aqui, estamos levantando a hipótese de que a performance musical possa alterar a percepção macro temporal musical. Diferentes interpretações, executando diferentes divisões de obras musicais resultariam em diferentes percepções de seccionamentos por parte dos ouvintes? Por exemplo, se uma pesquisa tomasse duas gravações do quarto movimento da *Sinfonia No 4* de Brahms. A primeira tendo como base a configuração da *passacaglia* de tema e variações, articulando a música sempre de 8 em 8 compassos e a segunda executando este movimento conforme nossa análise *hipermétrica formal*, pensando a música em grupos de variações e projetando a macro divisão binária que expusemos. Como poderiam ser os resultados? Em cada caso, a maioria dos ouvintes segmentaria conforme a divisão sugerida por cada interpretação? Ou em ambos os casos segmentariam conforme o tema e variações? Ou em ambos os casos segmentariam conforme a *hipermétrica formal*?

Este é um objeto para pesquisa futura em análise musical, mas em conjunto com a área da psicologia cognitiva, que muito contribuiria em todo o processo das pesquisas com ouvintes bem como da interpretação destes dados colhidos.

- Embora tenhamos afirmado acima que consideramos ter realizado aqui algum progresso teórico acerca da *Segmentação por Entradas*, não temos dúvida de que há ainda muito que se fazer nesse sentido. Mesmo lembrando que, como dito ao longo do trabalho, este proceder analítico não nos pareça propenso a ser totalmente fechado, como uma teoria pronta, uma bula a ser mecanicamente seguida, consideramos que um desdobramento deste trabalho pode ser uma pesquisa futura no sentido de uma maior teorização acerca da *hipermétrica formal*.

Sendo assim, algo que já podemos apontar como pertinente seria estudar a influência dos vários parâmetros destacadamente, o que permitiria refletir sobre uma hierarquização entre as *Entradas*. Embora saibamos da importância da operação conjunta de todos os elementos constituintes do discurso musical para a *hipermétrica formal*, estudá-los isoladamente pode ser útil para formar um corpo conceitual/teórico mais sólido, capaz de respaldar melhor uma teoria analítica. Nesse caso, o estudo poderia se organizar em grandes capítulos como, por exemplo: o papel da orquestração para a *Segmentação por Entradas*, o papel da harmonia para a *Segmentação por Entradas*, a estruturação temática e sua relação

com a *Segmentação por Entradas*. Assim, depois de observar o comportamento destes parâmetros e sua relação com a *Segmentação por Entradas* em muitos exemplos musicais retirados do repertório, pode se formar não um corpo de regras, mas um campo de ocorrências amplo capaz de ajudar a moldar melhor uma técnica de análise musical.

No caso de um trabalho futuro que enverede por este caminho, a teoria analítica de Dante Grela (1985) parece contribuir muito, especialmente o que Grela (1985) descreve como “tendências múltiplas” de articulações.

REFERÊNCIAS

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1976.

BROWER, Candace. Memory and the perception of rhythm. *Music Theory Spectrum*, [S.l.], v. 15, n. 1, p. 19-35, 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/745907>>, Acesso em 19 mar. 2014.

CANDWALLENDER, A; GAGNÉ, D. *Analysis of tonal music: a schenkerian approach*. 2. ed. Oxford: UP, 2007.

CLARKE, Eric. Expression in performance: generativity, perception and semiosis. In: RINK, John (org.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: UP, 1995. p. 21-54.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton, 1968.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: Chicago UP, 1960.

DELIÈGE, Irène. A perceptual Approach to Contemporary Musical Forms. In: MCADAMS; DELIÈGE, I. (Org.) Music and Cognitive Sciences. *Contemporary Music Review*, [S.l.], v. 4, p. 213-320, 1989.

DELIÈGE, Irene. Similarity Perception, Categorization, Cue Abstraction. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, [S.l.], v. 18, n. 3 p. 233-243, 2001. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2001.18.3.233>>, Acesso em: 19 mar. 2014.

DELIÈGE, Irène; MÉLEN, Marc. Cue Abstraction in the Representation of Musical Form. In: DELIÈGE, Irène; SLOBODA, John (Org.) *Perception and cognition of music*. New York: Psychology Press, 1997. p. 387-412.

DELLEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus, studies in musical structure*. Cambridge: MIT Press, 1979.

EPSTEIN, David. *Shaping time: music, the brain, and performance*. New York: Schirmer, 1985.

FRISCH, Walter. *Brahms: the four symphonies*. New Haven: Yale UP, 2003.

GRELA, Dante. *Análisis musical: uma proposta metodológica*. Rosario: Serie 5, 1985.

HASTY, Christopher. *Meter as rhythm*. Oxford: UP, 1997.

HOWAT, Roy. What do we perform? In: Rink, John (org.) *The Practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: UP, 1995. p. 3-20.

JENSEN, K. On the Inherent Segment Length in Music. In: Wenwu Wang (org.) *Machine audition: principles, algorithms and systems*. Surrey: UP, 2011. p. 317-333. Disponível em: <http://vbn.aau.dk/files/46688526/jensen11_on_the_inherent_segment_length_in_music.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2013.

KOMAR, Arthur. *Theory of suspensions*. Princeton: UP, 1971.

KRAMER, Jonathan D. New Temporalities. *Critical Inquiry*. 7.1, [S.l.], p. 539-556, 1981. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343117>> Acesso em: 06 Jul. 2013.

KRAMER, Jonathan D. *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988.

KREBS, Harald. *Fantasy pieces: metrical dissonance in the music of Robert Schumann*. New York: Oxford UP, 1999.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press, 1943.

LESTER, Joel. Notated and Heard Meter. *Perspectives of New Music* 24.2, [S.l.], p. 116-128, 1986.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une semiologie de la musique*. Paris: U.G.E., 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques; BARRY, Anna. "Varese's "Density 21.5": a study in semiological analysis. *Music Analysis*, Vol. 01, No. 3 (1982): 243 – 340. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/854178> > . Acesso em: 09 jun. 2013.

SCHACHTER, Carl. "Rhythm and Linear Analysis: A Preliminary Study" *The Music Forum*, [S.I.], v. IV, p. 281-334, 1976.

SCHACHTER, Carl. "Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction." *The Music Forum*, Vol. V (1980): 197 – 232.

SHAFFER, L. H; TODD, Neil P. MacAngus. The Interpretative Component in Musical Performance. In: AIELLO, Rita; SLOBODA, John A. *Musical Perceptions*. New York: Oxford, 1994. p. 258-270.

SMYTH, David. *Large-scale rhythm and classical form*. *Music Theory Spectrum* 12.2, 1990. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/746170>>. Acesso em 20 out. 2012.

SMYTH, David. Patterning Beyond Hypermeter. *College Music Symposium* 32, [S.I.], p. 79-84, 1992. JSTOR. Web 03 Jan. 2013.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversations with Stravinsky*. London: Faber & Faber, 2011.

TODD, N. "The auditory primal sketch: a multiscale model of rhythm grouping". *Journal of New Music Research* 23.1, [S.I.], 1994. p. 25-70.

TODD, N. A model of expressive timing in tonal music. *Music Perception*. 3.1, [S.I.], p. 33-58, 1985.

YESTON, Maury. *The stratification of musical rhythm*. New Haven: Yale UP, 1976.

PARTITURAS

BEETHOVEN, L. v. *Symphonies 1 - 4*. [H Litolff's Verlag, 18-?] New York: Dover, 1989. 1 partitura. Orquestra.

BEETHOVEN, L. v. *Symphonies 5 – 7*. [H Litolff's Verlag, 18-?] New York: Dover, 1989. 1 partitura. Orquestra.

BRAHMS, Johannes. *Complete Symphonies*. [Breitkopf und Härtel, 1926] New York: Dover, 1974. 1 partitura. Orquestra.

CHOPIN, Friedrich. *Friedrich Chopin's Werke. Vol. 6, p. 1 – 24*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1878. 1 Partitura. Piano. Disponível em: <<http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP254000-PMLP02344-39087013480829op28.pdf> > Acesso em: 20, Oct, 2013.

MENDELSSOHN, Felix. *Symphonies 3, 4 and 5*. [Breitkopf und Härtel, 1874 - 1877] New York: Dover, 2007. 1 Partitura. Orquestra.

SCHUBERT, Franz. *Sinfonie Nr. 7 in h. Partitura*. Kassel: Bärenheiter-Verlag, 1997. 1 partitura. Orquestra.

SCHUMANN, Robert. *43 Clavierstücke für die Jugend*. Partitura. Hamburg: Schubert, 1849. 2 ed. 1 partitura. Piano. Disponível em: <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/66/IMSLP300406-PMLP02707-Schumann_op68_Album_f__r_die_Jugend_DinA4.pdf.> Acesso em: 04 Mai. 2014.

GRAVAÇÕES

KLEIBER, Carlos. *Johannes Brahms – Symphonie No. 4 – Wiener Philharmoniker*. Hamburgo, Deutsche Grammophon. 1980.

MASUR, Kurt. *Kurt Masur & New York Philharmonic Orchestra: Brahms: Symphonies Nos 1 - 4, Overtures & Ein deutsches Requiem*. New York, Warner. 2006.

RATTLE, Simon. *Brahms: the symphonies*. New York, Warner. 2009.