

Métrica, Ritmo e Hierarquia: uma análise conceitual sobre a ritmopeia¹

Meter, Rhythm, and Hierarchy: A Conceptual Analysis of Rhythmic Aspects

Gustavo Caum e Silva
Universidade de São Paulo

Diósnió Machado Neto
Universidade de São Paulo

Resumo: Se no século XVIII a ritmopeia foi amplamente discutida por teóricos e estetas, o século XX reaviva esse interesse em lançar luz sobre o parâmetro rítmico, frequentemente negligenciado no período intermediário. Tanto as discussões do passado quanto as contemporâneas buscam esclarecer os conceitos e as complexas interações sonoras que compõem o aspecto musical do ritmo. Este artigo visa realizar uma revisão bibliográfica e mapear a linha teórica que conduz a uma compreensão mais objetiva e clara dos parâmetros fundamentais que definem a natureza do ritmo, investigando sua relação com a métrica, a hipermétrica e os fenômenos sonoros. Para tanto, adotaremos o modelo teórico-analítico proposto por Danuta Mirka, que reconstrói a genealogia das teorias sobre ritmopeia do século XVIII e incorpora as contribuições dos musicólogos contemporâneos. A problemática será abordada a partir de um estudo de caso específico de José Maurício Nunes Garcia, estabelecendo uma conexão entre as diferentes teorias para elucidar os princípios fundamentais que regem a conceituação do ritmo. Um ponto central que perpassa todo o percurso teórico é a ideia de hierarquia como organizadora do processo estético e cognitivo. Assim, este artigo demonstra esse processo como um elemento crucial para a compreensão do ritmo e sua relação com a dimensão métrica.

Palavras-Chave: Ritmopeia. Métrica. Hipermétrica. Hierarquia. Século XVIII.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



Abstract: If in the 18th century rhythmic theory was widely discussed by theorists and aestheticians, the 20th century revived this interest in shedding light on the rhythmic parameter, often neglected in the interim period. Both past and contemporary discussions seek to clarify the concepts and complex sonic interactions that constitute the musical aspect of rhythm. This article, aims to conduct a literature review and map the theoretical line leading to a more objective and clear understanding of the fundamental parameters defining the nature of rhythm, investigating its relationship with meter, hypermeter, and sonic phenomena. To this end, we will adopt the theoretical-analytical model proposed by Danuta Mirka, which reconstructs the genealogy of 18th-century rhythmic theories and incorporates contributions from contemporary musicologists. The issue will be addressed through a specific case study of José Maurício Nunes Garcia, establishing a connection between different theories to elucidate the fundamental principles governing the conceptualization of rhythm. A central point that permeates the entire theoretical trajectory is the idea of hierarchy as an organizer of the aesthetic and cognitive process. Thus, this article demonstrates this process as a crucial element for understanding rhythm and its relationship with the metric dimension.

Keywords: Rhythmic theory. Meter. Hypermeter. Hierarchy. 18th century.

* * *

1. Introdução

No decorrer do século XX, uma gama de estudiosos, tais como Groosvenor Cooper e Leonard Meyer (1960), Leonard Ratner (1980), Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983), Wye J. Allanbrook (1983) e Christopher Hasty (1997), reacendeu o interesse pela ritmopeia no âmbito acadêmico da música.²

² Em grego antigo, a palavra "ritmopeia" é grafada como "ῥυθμοποιία" (rhythmpoiía ou rhythmopoeia). Esta palavra compõe-se de duas partes: "ῥυθμός" (rhythμός), que significa "ritmo", e "ποιία" (poiía), derivada do verbo "ποιέω" (poiéo), significando "fazer" ou "criar". Assim, "ῥυθμοποιία" pode ser interpretada como "criação de ritmo". As *Odes Olímpicas* de Píndaro constituem uma das primeiras manifestações poéticas que exemplificam a aplicação deste conceito de metrificação, o qual se difundiu amplamente no Ocidente. Píndaro, ao explorar a métrica e o ritmo em suas composições, estabeleceu uma base seminal para a poesia lírica grega. No contexto dos tratados teóricos da Antiguidade, destaca-se Aristóxeno de Tarento (c. 375–335 a.C.). Em seu trabalho *Elementa Rhythmica*, Aristóxeno delineou princípios fundamentais que serviram de base para inúmeros estudiosos medievais, tais como Censorinus, Boethius, Quintiliano, Martianus Capella e Remigius de Auxerre. Essas obras medievais não apenas preservaram, mas também expandiram o conhecimento rítmico da Antiguidade, integrando-o aos sistemas educativos e culturais da Idade Média, principalmente no domínio do *Quadrivium*. Ademais, é crucial ressaltar a significativa contribuição dos tratados árabes na transmissão do saber antigo sobre teoria rítmica. O compêndio *Kitab al-Fihrist*, datado de aproximadamente 987 d.C., é um exemplo proeminente dessa tradição de preservação e disseminação do conhecimento. Este fato sublinha a importância do intercâmbio cultural no Mediterrâneo, evidenciando que a

Nesse contexto, o ritmo, outrora relegado a uma posição secundária como elemento de menor relevância para a análise discursiva musical, emergiu como um objeto de estudo de crescente importância na musicologia, sendo abordado em termos de suas potencialidades afetivas e estruturais. Embora cada um desses musicólogos possua suas idiossincrasias, uma concepção unificadora permeia suas obras: a percepção de que o ritmo se organiza em um arranjo complexo, manifestando-se em múltiplos níveis de pulsações e relações temporais. Nesse sentido, ritmo e métrica são compreendidos como conceitos distintos, porém intrinsecamente interligados. Tal compreensão, que transcende as limitações das barras de compasso, desempenha um papel crucial na configuração da obra musical, dando origem ao conceito de relação hipermétrica.

Esses estudiosos reconhecem a importância de resgatar as discussões teóricas do século XVIII, percebendo a necessidade de explorar os fundamentos tradicionais que sustentam a análise da ritmopeia. Embora não tenham sistematizado essas discussões de maneira integral, eles se voltam para os alicerces teóricos estabelecidos por figuras proeminentes da época, tais como Johann Mattheson (1681–1764), Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) e Heinrich Christoph Koch (1749–1816).

Danuta Mirka é responsável por traçar toda a genealogia teórica que perpassa a história da ritmopeia. Em sua obra sobre métrica, intitulada *Metric Manipulations in Haydn and Mozart Chamber Music for Strings* (2009), Mirka sintetiza as teorias antigas acerca de métrica e ritmo em sua própria teoria, consolidando suas ideias ao seguir a trajetória delineada pelas teorias do século XX. Ela preserva as discussões e transformações estéticas no campo métrico ocorridas no século XVIII, e assim elabora um modelo dinâmico de métrica: um modelo analítico que abarca tanto a métrica quanto o ritmo. No seu mais recente trabalho, *Hypermetric Manipulations in Haydn and Mozart Chamber Music for Strings, 1787–1791* (2021), a autora estabelece um corpus teórico robusto com o objetivo de consolidar sua posição no desenvolvimento acadêmico em torno do

teoria rítmica da Antiguidade Clássica se expandiu não apenas através de doutrinas, como a Escolástica, mas também mediante a prática poética de uma forma geral, como comprovam os escritos de Virgílio a Dante Alighieri. Essa difusão cultural e intelectual através das fronteiras geográficas e temporais assegurou que a tradição lírica não só perdurasse, mas também se enriquecesse, refletindo uma contínua evolução e adaptação ao longo dos séculos.

tema da hipermétrica, que tem se tornado objeto de estudo para uma parcela significativa de musicólogos contemporâneos.

Neste artigo, propomo-nos a resgatar o debate sobre a ritmopeia, a partir das contribuições dos autores mencionados anteriormente, tanto clássicos quanto contemporâneos. Nosso objetivo é explorar: (1.) os princípios que fundamentam a natureza do ritmo, visando (2.) uma compreensão mais profunda de sua interação com a métrica e a hipermétrica, de modo a (3.) identificar as relações hierárquicas que constituem as complexas camadas estruturais da música.

Uma vez que o fundamento das teorias rítmicas que surgem no século XX estão pautadas nas discussões dos teóricos do século XVIII, a sintetização das ideias sobre métrica e ritmo entre as teorias modernas, relacionando-as com sua herança das teorias antigas, são fundamentais para ampliar as concepções e realizações de uma perspectiva analítica para o ritmo, tão pouco discutido na musicologia brasileira.

Sobre os fundamentos do pensamento métrico antigo repousa a defesa da ideia de uma hierarquia métrica que se manifesta em múltiplos níveis, originando, por conseguinte, o conceito de hipermétrica. Enquanto Danuta Mirka busca fornecer instrumentos para a identificação das construções métricas por meio de seu modelo dinâmico, ela também se empenha em demonstrar como a métrica fundamenta uma estrutura em níveis mais elevados. Nesse contexto, a compreensão das configurações micro e macro do funcionamento rítmico e das construções estruturais na obra musical implica uma imersão nos modelos composicionais e criativos capazes de conferir significado. Visto que a métrica e o ritmo são intrinsecamente ligados à execução sonora, determinando o movimento e resultando de todos os parâmetros musicais que compõem o som, interpretá-los como organizadores de todos os processos musicais segue uma lógica incontestável: duração, timbre, harmonia, textura e melodia, todos esses elementos que geram o fenômeno sonoro são estruturados em uma cadeia de níveis inter-relacionados que formam o ritmo musical. Portanto, estudar tais estruturas é crucial para a compreensão de como frases, períodos, formas, retórica e discurso são apresentados e representados na música.

Além disso, a análise da hipermétrica proporciona uma compreensão mais profunda da relação hierárquica entre esses parâmetros, na organização e na construção das composições musicais. Ademais, a sua observação também

nos permite identificar os pontos de apoio nos quais se ancoram as nossas expectativas auditivas, como será demonstrado ao longo do artigo. Desse modo, a composição pode revelar-se tanto rítmica quanto formalmente.

Entretanto, como ficará claro para o leitor, estas teorias se estabelecem sobre um corpus composicional bastante restrito à música europeia e, mais especificamente, sobre a música europeia do século XVIII, no contexto já bastante conhecido pela musicologia canônica do *período galante*. Dito isso, é evidente que, em um segundo momento, estas teorias precisam passar pelo crivo da crítica, reconhecendo que, no contexto brasileiro, a distância física, social e cultural faz da obra de um compositor aqui um caso particular ainda mais complexo. E é por isso que os desdobramentos da discussão teórica que aqui faremos no artigo, será uma análise que busca lastro em um parâmetro objetivo, vinculado à tradição, que é a escansão poética³.

Portanto, daremos início à apresentação do problema a partir de um exemplo específico, o hino *Decora Lux Aeternitatis* de José Maurício Nunes Garcia. Em seguida, o artigo se dedicará a revisitar a discussão sobre ritmo pelos teóricos do século XVIII, respaldada nos trabalhos de Danuta Mirka (2009; 2021), com o propósito de examinar os princípios que fundamentam a ideia de métrica, desde a concepção do pulso como um processo cognitivo constante até a noção de agrupamentos e, conseqüentemente, divisão. Prosseguiremos com uma análise dos textos seminais sobre a ritmopeia no século XX, com o intuito de traçar a linha epistemológica que conceitua essa disciplina e, assim, identificar um sistema analítico que nos permita compreender esse aspecto da construção musical. Por fim, levantaremos algumas considerações sobre como a hierarquização dos parâmetros se relaciona com a criação de movimento na música. Desta forma, almejamos que o leitor conclua o artigo com uma conceituação mais clara sobre o funcionamento do ritmo, transcendendo uma mera visão de "organização temporal" na qual esse parâmetro musical é frequentemente enquadrado.

³ Em um próximo artigo que se decorrerá deste, faremos a análise dos hinos de José Maurício Nunes Garcia que é reconhecidamente um compositor pautado nos parâmetros composicionais da tradição eclesiástica-cortesã, associada à *estética galante*. Desta forma, buscaremos os parâmetros aqui discutidos que possam ser observados na obra do compositor carioca.

2. Partindo de um exemplo

A ritmopeia figurava como parte integrante de um decoro cortesão, constituindo um corpus de conhecimento estabelecido e legitimado que os agentes áulicos deveriam dominar plenamente, em conformidade com a dinâmica sócio-comunicativa do Antigo Regime. Além disso, estava intrinsecamente ligada a outros saberes igualmente relevantes, como as coreografias das danças, os suportes formais básicos (ariette, aria, minueto, forma concerto e fuga), os esquemas de contraponto (schemata) e as referências simbólicas dos timbres, formando um vocabulário imprescindível para qualquer compositor que desejasse estabelecer-se a serviço de uma corte⁴.

No caso de José Maurício Nunes Garcia, mesmo diante das potenciais limitações de formação que pudesse ter enfrentado em sua condição de compositor colonial ultramarino, a preeminência dos padrões rítmicos e métricos, juntamente com suas múltiplas ramificações em termos de afetos, era inegável⁵. Assim, um simples excerto de um hino, como o *Decora Lux Aeternitatis*, já evidencia o que era considerado norma no capital cultural galante: a maestria na manipulação dos ritmos e das métricas, e todas as implicações combinatórias e afetivas que delas decorriam.

E como era de praxe, os primeiros versos já expunham os "propósitos". Em outras palavras, na primeira frase musical já podemos ter um vislumbre de como as múltiplas interações sonoras se organizam para a formação de agrupamentos em cima de uma malha métrica que se consolida em níveis (Ex. 1). Desta forma podemos identificar como a hierarquização dos processos musicais se dá:

⁴ A noção dos esquemas contrapontísticos é discutida por autores como Robert O. Gjerdingen (2007) e Vasili Byros (2009; 2012), associada à pedagogia dos *partimenti*, amplamente trabalhada por Giorgio Sanguinetti (2012). Quanto aos referenciais simbólicos e à noção de estilos e tópicos, profundas discussões podem ser encontradas em textos de Leonard Ratner (1980), Wye J. Allanbrook (1983), Robert S. Hatten (1994), Raymond Monelle (2006) e Danuta Mirka (2014). Esses autores fornecem um arcabouço teórico relevante para a compreensão dessa música, que era construída sobre códigos e símbolos compartilhados, a partir de um processo cultural-comunicativo.

⁵ Para um aprofundamento de como José Maurício Nunes Garcia fazia parte deste complexo processo estético-poético, recomenda-se a leitura do texto *É assim, porque é assim que tem que ser: a retórica galante nos motetes de José Maurício* (Machado Neto et al. 2021).

Exemplo 1: Análise dos pulsos e projeções da redução da primeira frase do hino *Decora Lux Aeternitatis* de José Maurício Nunes Garcia

A análise métrica esclarece como se estrutura a malha de pulsação (pontos) que se dão em níveis e é organizada no processo receptivo por projeções de expectativas (setas serrilhadas) que são confirmadas (setas completas) com a realização de um terceiro evento sonoro ocorrendo em uma distância equivalente aos eventos anteriores. Esse evento ocorre em intervalos duracionais capazes de manter uma regularidade ao longo da obra e essa malha de pulsação abrange desde um nível inferior (i.) até um nível superior, designado como hipermétrica (3.). A representação gráfica desta análise é resultado das discussões teóricas que serão apresentadas mais à frente, na seção 5 do artigo.

No entanto, a simples observação desse parâmetro não é suficiente para a concepção da construção rítmica. É necessário compreender que essa malha de pulsos é consolidada pelos eventos sonoros que compõem a música e que passam por um processo de agrupamento. Neste contexto, entram em jogo parâmetros que vão além dos valores de duração de cada nota, envolvendo o distanciamento ou a aproximação dos sons que formarão os agrupamentos. Esses processos são desenvolvidos também por elementos como melodia, harmonia, dinâmica, textura e todos os outros parâmetros que devem ser considerados na realização dos fenômenos sonoros.

É aqui que a hierarquização aparece como organizadora.

Vejamos uma análise do micro para o macro. Para tanto, imaginemos uma performance intuitiva. Uma das possibilidades seria agrupar o primeiro e o segundo compasso como uma unidade única, sugerindo que o arco melódico do baixo se inicia no Lá inicial e se estende até o Mi do segundo compasso.

Neste caso, a interpretação criaria uma imperfeição, já que as projeções ocorridas em um nível inferior (i.), que se consolidam com o som do Lá no segundo compasso, carecem de respaldo na continuação deste compasso. Assim, o nível inferior (i.) meramente reforça a métrica em nível primário (1.), solidificada no primeiro tempo do segundo compasso (Ex. 2). Esse reforço do nível inferior intensifica a distância entre o Lá e o Mi do segundo compasso, o que conseqüentemente implica que o segundo tempo atue, metricamente, como uma antecipação até o terceiro compasso, que, por sua vez, representa a consolidação da métrica em um segundo nível (2.).

The image shows a musical score for a hymn. The top part is a piano accompaniment in C major, 4/4 time, marked 'Moderato' and 'p'. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Below the score, there are three levels of metric analysis:

- i.** A single level of analysis showing the melody with notes and rests. Above the notes are labels: '#6' above 'di', '#3' above 'gís', '#6' above 'caé', and '#3' above 'li'. The lyrics are: 'Mún di ma - gís - ter, at - que caé - li Já - ni - tor,'.
- 1.** A primary level of analysis showing the melody with notes and rests. Above the notes are labels: '#6' above 'di', '#3' above 'gís', '#6' above 'caé', and '#3' above 'li'. The lyrics are: 'Mún di ma - gís - ter, at - que caé - li Já - ni - tor,'.
- 2.** A secondary level of analysis showing the melody with notes and rests. Above the notes are labels: '#6' above 'di', '#3' above 'gís', '#6' above 'caé', and '#3' above 'li'. The lyrics are: 'Mún di ma - gís - ter, at - que caé - li Já - ni - tor,'.
- 3.** A tertiary level of analysis showing the melody with notes and rests. Above the notes are labels: '#6' above 'di', '#3' above 'gís', '#6' above 'caé', and '#3' above 'li'. The lyrics are: 'Mún di ma - gís - ter, at - que caé - li Já - ni - tor,'.

Exemplo 2: Análise da métrica e dos agrupamentos do hino *Decora Lux Aeternitatis*

Se o valor duracional da nota é o principal fator determinante para a proximidade ou distância, os níveis de pulsação inferior auxiliam a amplificar esse efeito. Neste caso, a relação melódica e harmônica também contribui para esse processo. O Mi no segundo compasso se aproxima do subsequente Lá, e o terceiro compasso reitera o processo de subdivisão do tempo para, novamente, conduzir o segundo tempo ao encontro do compasso subsequente, que é metricamente acentuado em todos os níveis hierárquicos, marcando, assim, o término do agrupamento.

Esse procedimento é reproduzido uma terceira vez, agora com o nível inferior se consolidando e mantendo sua trajetória, fornecendo, assim, a força necessária para a ideia de anacruse, que permeia toda a frase. Ao refletir sobre isso, é possível discernir a formação tanto do arco melódico quanto do arco rítmico.

No caso dessa análise, temos um respaldo objetivo, dado pelo ritmo poético da letra (Ex. 3). Como podemos observar, o verso se compõe em um ritmo poético chamado Trímetro Iâmbico (X – ∪ – | X – ∪ – | X – ∪ –)⁶, ou seja, três metros (agrupamentos) contendo uma *dipodia* (dois pé-métricos) de iâmbico (∪ –), com o primeiro, terceiro e quinto pé-métrico, podendo ser um espondeu (– –), como ocorre no primeiro metro deste hino em particular.

Moderato

p

#6 #3 #6 #3 #6 #3 #6 #3 #6 #3 #6 #3

Mún di ma - gís - ter, at - que caé - li Já - ni - tor,

Exemplo 3: Escansão do trímetro iâmbico que compõe o hino *Decora Lux Aeternitatis*

Veja que apenas por meio da interação entre os níveis estruturais é possível revelar as estratégias composicionais de uma obra musical. Esse tipo de análise, contudo, integra um processo teórico-analítico complexo que remonta às discussões sobre composição no século XVIII, as quais a musicologia, em certo momento, deixou de priorizar. Ao abdicar de referências objetivas para embasar nosso processo analítico, como evidenciado neste breve trecho de José Maurício através da escansão métrica, revelamos uma lacuna que encontra eco nas teorias coevas ao compositor carioca sobre ritmopeia, conforme discutiremos mais adiante.

3. A ritmopeia e as teorias setecentistas

A ritmopeia, enquanto disciplina, atravessou um período de significativas transformações durante o século XVIII, uma época marcada por intensas reflexões sobre a música e seus parâmetros. Nesse contexto, destacaram-se principalmente os teóricos germânicos, que legaram uma rica tradição de sistematizações e manuais sobre a arte da composição musical. Essas teorias não

⁶ Aqui, o X marca uma sílaba que pode ser tanto longa quanto curta.

apenas forneceram uma base fundamental para a conceitualização dos fenômenos musicais, mas também lançaram luz sobre suas implicações enquanto forma de arte, linguagem e processos da experiência estética em termos de afecção.

Danuta Mirka, ao traçar em seu livro de 2009 uma genealogia da teoria rítmica, destaca três autores que correspondem à momentos chaves para o desenvolvimento da ideia de ritmo no século XVIII: Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) e Heinrich Christoph Koch (1749–1816).

Suas obras, ao buscar uma compreensão aprofundada e conceitual sobre a arte da composição, forneceram valiosas contribuições para uma visão analítica sobre a importância do ritmo na música em termos de definições, estruturação interna, expressividade, linguagem e estética⁷. Suas ideias influenciaram outros estudiosos e compositores, dando continuidade ao desenvolvimento das teorias e práticas relacionadas à métrica e ao ritmo na música.

Há, antes da discussão sobre ritmo em si, uma determinação de princípio fundamental que permeia a discussão destes teóricos: a métrica. Para eles, essa dimensão fundamental desempenha um papel estrutural do ritmo, do discurso e na compreensão e percepção da música. Como explica Danuta Mirka, a ideia de métrica no início do século, era fundamentada no princípio de *divisão*, com o compasso como ponto de partida e nível central da hierarquia métrica. Os teóricos usavam a subdivisão, a partir da nota de duração representada por um valor rítmico equivalente a um compasso, em durações mais curtas, repetidamente, para explicar as hierarquias métricas (Mirka 2009, p. 3).

Não obstante, a trajetória teórica da ritmopeia no século XVIII, desde a concepção inicial de métrica promovida por Johann Mattheson, cedeu lugar a um paradigma renovado, conforme discutido por Kirnberger, Schulz e, posteriormente, Koch.:

Esse conceito de métrica, em dívida com a teoria mensural anterior, foi mais autoritariamente defendido por Johann Mattheson. No entanto, ao longo do século, foi gradualmente dissolvido por autores como Johann Adolph Scheibe, Friedrich Wilhelm Marpurg e outros. O que se cristalizou em seus escritos foi um novo conceito de métrica que estava destinado a dominar a

⁷ Enquanto estética, as teorias apresentadas se dão no âmbito tanto de “ciência da bela arte”, como discussão sobre a sensibilidade, neste último caso, beirando uma teoria cognitiva.

cena da teoria musical do final do século XVIII até boa parte do século XIX. Suas explicações vêm primeiramente de Johann Philipp Kirnberger e seu pupilo Johann Abraham Peter Schulz, que escreveram artigos sobre música na *Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Johann Georg Sulzer (1771–74). Ambos os escritores foram autores do artigo "Rhythmus" no quarto volume da enciclopédia de Sulzer. O artigo "Takt", do mesmo volume, foi escrito apenas por Schulz. Essas formulações gerais foram posteriormente elaboradas por Kirnberger em seu abrangente manual de composição, *Die Kunst des reinen Satzes* (1771–79). Uma década depois, a discussão sobre o *Takt* foi retomada por Heinrich Christoph Koch, no segundo volume de seu *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1787). (Mirka 2009, p. 3)⁸

Enquanto busca de conceitualização, aplicabilidade e percepção da métrica, todos os autores passam necessariamente por três conceitos fundamentais: *pulso*, *acento* e *divisão*. Esses três aspectos funcionavam como parâmetros para uma metrificação perceptível e cognoscível, a partir da organização de uma *regularidade*.

O ponto de partida da discussão é a definição de *pulso*. Para Kirnberger e Schulz, o conteúdo inicial da métrica era definido por uma série de batidas iguais e equidistantes (Mirka 2009, p. 4). Para eles, seria possível ilustrar com pontos indiferenciados (Fig. 1), que representam sons produzidos regularmente e sem diferenciação dinâmica ou de valor⁹. Essa correlação de batidas sucessivas e de intervalos temporais iguais é a primeira organização e mais simples ordem na

⁸ "This concept of meter, indebted to the earlier mensural theory, was most authoritatively advocated by Johann Mattheson. Yet in the further course of the century, it was gradually dissolved by such authors as Johann Adolph Scheibe, Friedrich Wilhelm Marpurg, and others. What crystallized in their writings was a new concept of meter that was destined to dominate the scene of music theory from the late eighteenth century until well into the nineteenth. Its accounts come first from Johann Philipp Kirnberger and his pupil Johann Abraham Peter Schulz, who penned articles about music in Johann Georg Sulzer's *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74). Both writers authored the article "Rhythmus" in the fourth volume of Sulzer's encyclopedia. The article "Takt," from the same volume, was written by Schulz alone. These general formulations were subsequently elaborated by Kirnberger in his comprehensive handbook of composition, *Die Kunst des reinen Satzes* (1771–79). One decade later, the discussion of *Takt* was undertaken once again by Heinrich Christoph Koch, in the second volume of his *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1787)."

⁹ Uma relação semiótica resulta de uma representação como essa. Diante desta ilustração, a tentativa de representação do percurso do tempo é colocada analogamente em uma representação espacial. Esta relação foi alvo da crítica feita por Christopher Hasty, em seu livro de 1997. Trataremos desta crítica mais adiante na seção sobre as teorias modernas.

sucessão dos eventos. É o que Kirnberger e Schulz definiram como o “grau mais baixo e mais fraco do ritmo” (Mirka 2009, p. 4).

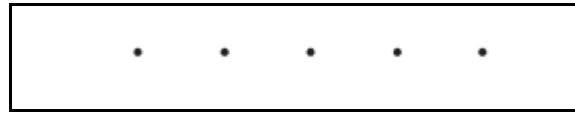


Figura 1: Representação da série de batidas iguais e equidistantes proposta por Kirnberger e Schulz (fonte: Mirka 2009, p. 5)

Há uma relação de infinitude que é estabelecida. Sem diferenciação entre si, esses pontos representativos do pulso podem seguir ao infinito, o que acarretaria em uma propriedade insuficiente, portanto, para a formação de uma métrica, uma vez que não há possibilidade de medição.

A fim de estabelecer a métrica — já que a mera regularidade no pulso não é suficiente —, é necessário adicionar uma regularidade de segunda ordem ao pulso a fim de distingui-lo. Esse segundo nível de regularidade se dá pelo acento em intervalos regulares que diferenciariam os pulsos entre acentuados e não acentuados. Há, portanto, um segundo nível de regularidade ocorrendo simultaneamente (Fig. 2).



Figura 2: Representação da série de batidas com acentuações em intervalos regulares

Essa “dupla uniformidade”, como vai ser chamada, determina uma relação que garante a quebra da contagem infinita dos pulsos em uma contagem regular e cíclica, além de gerar um segundo nível de pulsos regulares¹⁰:

A métrica, no sentido próprio da palavra, é, portanto, uma “dupla uniformidade” (*doppelte Einförmigkeit*), pois forma uma interconexão hierárquica de duas séries regulares a serem contadas por meio de séries de números ciclicamente recorrentes mais curtas, neste caso um-dois, um-dois, um-dois.¹¹ (Mirka 2009, p. 4)

¹⁰ Aqui já há um princípio de uma hipermétrica.

¹¹ “Meter in the proper sense of the word is therefore a “double uniformity” (*doppelte Einförmigkeit*) as it forms a hierarchical interconnection of two regular series to be counted by means of cyclically recurring shorter series of numbers, in this case one–two, one–two, one–two”.

Mais uma vez, essa regularidade de acento ainda não se mostra suficiente, no entanto, para definir a métrica. Uma divisão perceptível delimitando uma medida e uma separação métrica é necessária para que surja o compasso (Fig. 3).¹² Um terceiro nível de regularidade se mostra necessário para que haja a possibilidade de percepção de divisão dos grupos de pulsos (acentuados e não acentuados).

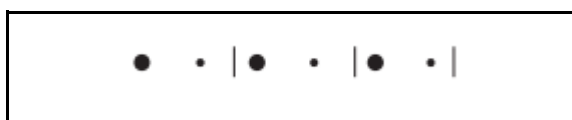


Figura 3: Representação da série de batidas com acentuações em intervalos regulares proposta por Kirnberger e Schulz (fonte: Mirka 2009, p. 5)

Heinrich Christoph Koch desdobra essa perspectiva de como o compasso se dá. Seguindo a ideia de uma regularidade de pulsos acentuados e não acentuados, Koch utiliza a noção “pontos de repouso”¹³ para caracterizar os

¹² Este é o momento onde a discussão sobre pulso se estabelece com um caráter fenomenológico. Kirnberger e Schulz assumem que deve haver diferenças acústicas de intensidade para a percepção dos acentos e conseqüentemente desta segunda ordem regular (Mirka 2009, p.5). No entanto, os autores também admitem que cognitivamente, não há uma necessidade absoluta de um acento fenomenológico para que uma regularidade intervalar de estímulos sejam percebidos como acentuados ou não. Por se tratar de um objeto recebido pela sensibilidade, a discussão adentra-se no campo estético cognitivo. Para eles, “*se alguém ouve uma sucessão de pulsos iguais que são repetidos no mesmo intervalo de tempo [...] a experiência nos ensina que imediatamente os dividimos metricamente em nossas mentes, organizando-os em grupos contendo um número igual de pulsos; e fazemos isso de tal forma que colocamos um acento no primeiro pulso de cada grupo ou imaginamos ouvi-lo mais forte do que os outros*”. (Kirnberger 1982, p. 383 [1776, p. 114–15]). Koch defende esta mesma ideia, seguindo o mesmo modelo estético. Para Koch, essa percepção de regularidade corresponde a um mecanismo da “natureza de nossos sentidos e nossos poderes de *imaginação*” (Koch 1787, p. 278 apud Mirka 2009, p. 6). A imaginação, portanto, pode ser pensada pela ideia kantiana da faculdade mediadora entre a *sensibilidade* e o *entendimento*. Veja que há aqui uma via de mão dupla. Enquanto o artifício cognitivo da *imaginação* nos permite e age com a necessidade de regularizar certos estímulos, por outro lado isso só é materializado e ganha conteúdo na experiência.

¹³ Koch utiliza uma estratégia para exemplificar, através da visão. Para ele, se alguém olha para objetos da mesma espécie e quer contá-los, precisa imaginar pontos de descanso para distinguir entre eles. Se vários objetos agem sobre um sentido e a imaginação não pode extrair um ponto de repouso para distingui-los, é preciso imaginar esses pontos para poder fazer distinções e refletir sobre eles (Mirka 2009, p. 6). Essa diferença de abordagem, coloca Koch e Kirnberger sob uma perspectiva de dois lugares distintos dentro da cadeia comunicativa. Enquanto Kirnberger se coloca na posição do ouvinte diante de uma série de batidas idênticas, Koch se coloca na posição

momentos divisórios da sequência e, nesse sentido, se aproxima da forma como pensa Kirnberger e Schulz.

A distinção central de sua teoria reside na definição de “pontos de repouso”, nos quais a divisão do pulso é percebida como um desdobramento de um processo de agrupamento (Mirka 2009, p. 6). Esses pulsos se unem sob a ótica desses pontos de repouso. Assim, se uma sequência contínua de pulsos é submetida a um processo de agrupamento, o resultado é também a manifestação de um processo de divisão, e vice-versa.

Se antes, Mattheson pensava no compasso como um valor de nota total (como uma semibreve em uma fórmula de compasso 4/4) que se dividiria em notas menores, Kirnberger, Schulz e Koch remontam o compasso a partir dos valores divididos/agrupados, o pulso, que são regularmente agrupados/divididos.

Compartilhando das mesmas premissas teóricas básicas, a teoria de Koch é menos conservadora em suas proposições sobre fórmula de compasso. No que diz respeito aos valores rítmicos atribuídos ao compasso, Kirnberger descreve todas as métricas conhecidas pela geração anterior de compositores, enquanto Koch lista apenas as métricas usadas por seus contemporâneos. A segunda diferença entre as classificações de Kirnberger e Koch se origina de uma controvérsia teórica sobre o número de batidas que podem ser agrupadas de acordo com um acento. Kirnberger assume um agrupamento natural de dois, três ou quatro pulsos, enquanto Koch aceita apenas métricas simples binária e ternária como representantes de métricas regulares. A métrica binária de quatro pulsos não está incluída na classificação de Koch.

4. A dimensão sociocultural e estética desta discussão

Uma pergunta que contemporaneamente se poderia fazer é o por que essas considerações eram abordadas com tanta controvérsia?

De acordo com Danuta Mirka, os manuais de composição do século XVIII tinham um objetivo prático: o ensino de como notar música corretamente para um compositor, com a instrução de regras sobre como atribuir eventos musicais

do intérprete, diante de uma pauta mostrando uma série de notas idênticas que devem ser executadas (Mirka 2009, p. 6).

às partes fortes e fracas do compasso e/ou da obra. No entanto, convencionadas, essas regras são relevantes artifícios estilísticos dada às sofisticadas manipulações métricas que demanda a escuta cortesã. Neste sentido, a noção de *estética galante* se mostra como elemento essencial para um panorama contextual de uma cultura que possibilita esse tipo de filigranas, uma vez que essas manipulações seriam reconhecidas por ouvintes preparados, que por sua vez, fazem parte de uma cadeia de disseminação estética e simbólica em um ambiente de transmissão controlado e restrito: o mundo simbólico das cortes. Logo os manuais de composição desempenharam um papel fundamental não apenas no processo pedagógico de assimilação do estilo, na afirmação de uma cultura específica, no caso, uma que referencia os modelos métricos de toda a literatura clássica.

Essas obras, ao mesmo tempo pedagógicas e analíticas, proporcionaram orientação prática e teórica, fornecendo um quadro conceitual para a criação de obras musicais estruturalmente orientadas para uma sensibilidade da distinção. Elas representam uma importante fonte de informações sobre a estética e as práticas musicais do período. O conteúdo teórico também abordava outros parâmetros musicais e oferecia orientações sobre a estruturação das seções musicais e a criação de temas melódicos. Outros parâmetros como, a articulação e a dinâmica, eram cuidadosamente considerados em relação à métrica, já que forneciam o conteúdo material¹⁴ para a acentuação do pulso.

Um elemento crucial na composição musical residia na habilidade de empregar as cadências de maneira eficiente dentro da métrica estabelecida. Os compositores buscavam destacar a importância de situá-las nos momentos estruturais apropriados, e a métrica desempenhava um papel fundamental nesse processo, pois as cadências necessitavam se alinhar com os acentos e agrupamentos rítmicos estabelecidos em algum nível métrico. Dessa forma, se a métrica consiste na classificação do número de pulsos, na ordem e no peso dos acentos musicais percebidos e organizados pelo ouvinte, ela não pode ser considerada neutra; ao contrário, representa um organizador crucial da ideia de movimento, influenciado pelas escolhas e posicionamentos das cadências.

¹⁴ Entendemos por conteúdo material o objeto sonoro enquanto fenômeno e não enquanto ideia ou representação.

Essa visão, diz Danuta Mirka (2014), era integrada à teoria dos afetos (*Affektenlehre*), que entendia o poder afetivo da música a partir da analogia entre movimento e emoção (Mirka 2014, p. 358). A musicóloga Wye J. Allanbrook, também ajuda a organizar essas ideias. Segundo ela, as qualidades afetivas da fórmula de compasso são resultado destes princípios métricos discutidos, o que refletiria em um aspecto importante na conexão entre paixão e movimento (Allanbrook 1986, p. 14).

A explicação que Allanbrook dá em seu livro, *Rhythmic Gesture in Mozart: "Le nozze di Figaro" and "Don Giovanni"* de 1986, sobre o porquê de certas fórmulas de compasso caírem fora de uso, está relacionada à tese que a autora propõe sobre a estética musical no século XVIII. Segundo ela, diferentemente dos séculos anteriores, a estética daquele momento passa de uma função teológica para um reflexo sensorial do movimento dos corpos humanos. A autora argumenta que o pensamento vigente dos compositores relacionava-se a uma visão aristotélica e entendia que o afeto, as paixões e o caráter só poderiam ser verossímeis a partir da ação, ou seja, a partir da experimentação do sujeito. O foco da música, portanto, passa a ser feito na relação de transposição do caráter e das paixões humanas entre obra e ouvinte¹⁵. Enquanto os compositores do período anterior usavam um único *ethos* afetivo para um movimento inteiro, os compositores galantes começaram a desenvolver cada movimento em torno de vários afetos (Mirka 2014, p. 357)

Danuta Mirka expande a ideia dessa alta capacitação para os ouvintes, já que a cadeia comunicativa se dá entre compositor, obra e ouvinte. Segundo ela, no final do século XVIII, os ouvintes desempenhavam um papel essencial na proposta dos compositores. Como um jogo musical, os compositores criavam obras que exigiam que os ouvintes reconhecessem certos elementos e demonstrassem um certo nível de aptidão para compreensão da obra (Mirka 2009, p. xii). Assim, alterações métricas faziam parte de um processo de semantização pelos ouvintes, que desenvolviam associações expressivas de acordo com as convenções do século XVIII (Mirka 2009, p. 250).

Desta forma, as manipulações métricas estão relacionadas também com a forma musical, muitas vezes delimitando frases e seções. Em outras palavras, a

¹⁵ É devido a isso que, segundo a autora, as danças já estabelecidas passam a ser fonte dos estilos, afetos e paixões para os compositores (Allanbrook 1986, p. 16).

gramática musical participa, portanto, do desenvolvimento do argumento da obra. Neste sentido, Mirka diz que:

Embora as estratégias métricas possam ser analisadas por si só, elas não estão normalmente desvinculadas de outros aspectos das composições do século XVIII. Isso é compreensível à luz da metáfora da música como linguagem, fundamental para os discursos do século XVIII sobre música. Se a métrica é um aspecto da gramática musical, [...], as manipulações métricas têm alguma relação com estratégias composicionais mais amplas no nível da retórica musical. (Mirka 2009, p. 249)¹⁶

Os teóricos da época foram responsáveis pela busca da conceitualização e explicação dessa força retórica, discursiva, gramatical e expressiva do ritmo e essas conceitualizações são retomadas no século XX por autores que buscaram dar atenção ao trato rítmico das composições do século XVIII.

5. As teorias modernas

No século XX, houve um ressurgimento do interesse pela teoria musical em relação à ritmopeia, o que trouxe consigo a revitalização do conceito hierárquico de métrica característico do século XVIII. Um trabalho fundamental nesse contexto é *The Rhythmic Structure of Music* de 1960, de Groosvenor Cooper e Leonard Meyer. Os princípios delineados nessa obra claramente ecoam os passos de Kirnberger, Schulz e Koch, ao abordarem uma série infinita de batidas equidistantes e definirem a métrica como o resultado de uma regularidade de segunda ordem sobreposta a essa série por meio do processo de acentuação (Cooper; Meyer 1960, p. 7).

Essa área de estudo experimentou um novo impulso anos mais tarde com a publicação do livro *A Generative Theory of Tonal Music* de 1983, de Lerdahl e Jackendoff, e novamente em 1997, com *Meter as Rhythm*, de Christopher Hasty. Em 2009, Danuta Mirka, ao realizar uma comparação abrangente e sistemática entre as perspectivas do século XVIII e as perspectivas modernas, conseguiu sintetizar as teorias de uma maneira mais completa do que o tentado pelos

¹⁶ “Yet, although metrical strategies can be analyzed for their own sake, they are not normally unrelated to other aspects of eighteenth-century compositions. This is understandable in light of the metaphor of music as language, fundamental for eighteenth-century discourses about music. If meter is an aspect of musical grammar [...], metric manipulations bear some relation to broader compositional strategies on the level of musical rhetoric.”

autores anteriores. Segundo ela, esses autores possuem uma ideia de métrica compatível com as ideias do século XVIII e acredita que o retorno de tal visão do funcionamento métrico atual desdobram os conceitos discutidos pelos teóricos antigos (Mirka 2009, p. ix), ainda que não realizem uma sistematização efetiva da ciência métrica e rítmica vigente no século XVIII.

Embora os teóricos do século XVIII não tenham explicitamente desenvolvido a ideia de hipermétrica, é possível identificar elementos relacionados que sugerem uma compreensão implícita desse conceito e ecoam nas teorias modernas. Por exemplo, a discussão sobre agrupamentos rítmicos e a organização de eventos musicais em unidades mais amplas denotam uma consciência da estrutura métrica em diferentes níveis. Ademais, os princípios fundamentais de todas as teorias abrangem a ideia de pulso, acentuação, agrupamento e, igualmente, a concepção de níveis hierárquicos. Em síntese, a hipermétrica, entendida como uma estrutura métrica de nível superior, refere-se a camadas de regularidade que se estendem a patamares superiores.

5.1. Grosvenor Cooper e Leonard Meyer (1960)

A teoria rítmica de Grosvenor Cooper e Leonard Meyer é apresentada no livro *The Rhythmic Structure of Music*, publicado em 1960. Este trabalho pioneiro, fundamental para o ressurgimento da ritmopeia nas discussões musicológicas, postula que a estrutura rítmica da música é construída a partir dos pés-métricos da prosódia, reduzidos em cinco agrupamentos fundamentais: iâmbico, troqueu, anapesto, dáctilo e anfíbraco (Fig. 4). Segundo Danuta Mirka (2009, p. 14), essa concepção de ritmo associado aos pés-métricos poéticos era amplamente empregada no século XVIII. Essa estrutura opera em camadas, desde o nível mais básico, que diz respeito ao ritmo presente nas subdivisões da métrica, ou seja, na fórmula de compasso, até níveis superiores que consideram o movimento macro-rítmico da música. Neste último caso, observam-se semelhanças marcantes com análises fraseológicas.

Iâmbico: ◡ —
Troqueu: — ◡
Anapesto: ◡ ◡ —
Dáctilo: — ◡ ◡
Anfibraco: ◡ — ◡

Figura 4: Os principais ritmos (pés-métricos), segundo Cooper e Meyer (fonte: Cooper; Meyer 2020, p. 6)

O procedimento analítico proposto consiste em identificar como os eventos sonoros se relacionam por meio de uma análise de proximidade ou distanciamento. Esta relação, no entanto, não é apenas temporal. A partir da métrica, são determinados os batimentos acentuados (—) e não acentuados (◡) e levando em consideração todos os parâmetros musicais, como duração, harmonia, melodia, textura, timbre e dinâmica, é possível estabelecer relações entre os batimentos acentuados e não acentuados com base em sua percepção de proximidade. Desta forma, os agrupamentos rítmicos se revelam, correspondendo aos pés-métricos prosódicos.

Dado que a estrutura se desdobra em camadas, o procedimento analítico também obedece a esse princípio. Uma vez estabelecidos os pés-métricos nos níveis primário e inferior (relativos à divisão e subdivisão métricas), torna-se viável examinar a inter-relação entre os próprios agrupamentos. Desse modo, alinhando-se a uma abordagem fraseológica e proporcional da música, é possível observar a relação entre os próprios agrupamentos e, assim, determinar os pés-métricos em níveis elevados. O aspecto fundamental a ser observado ao lidar com as camadas mais elevadas da obra é, mais do que determinar o agrupamento preciso — visto que não se trata de uma ciência exata —, compreender se as seções são agrupadas de modo a iniciar-se acentuadas (—) ou encerrar-se acentuadas (—).



EXAMPLE 142

Exemplo 4: Exemplo do livro de Cooper e Meyer, com a análise de *Au clair de la lune*, música folclórica francesa do século XVIII (fonte: Cooper; Meyer 1960, p. 144)

Há, no entanto, de se observar um problema conceitual aqui. Os pés métricos latinos funcionam com uma relação de duração das sílabas poéticas entre *longas* e *curtas*, podendo elas serem acentuadas ou não. Cooper e Meyer se apropriam dos modelos métricos latinos, mas associados a ideia de *acentuado* e *não acentuados*. Esta associação pode indicar um processo sintético entre duração rítmica e acentuação métrica, parâmetros distintos mas que se relacionam, no entanto, o problema fica sem solução uma vez que os autores não discutem mais a fundo esse processo e, portanto, parecem utilizar o mecanismo do ritmo latino como um empréstimo.

5.2. Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983)

A teoria desenvolvida por Lerdahl e Jackendoff, delineada em *A Generative Theory of Tonal Music* de 1983, incorpora uma análise do ritmo à compreensão abrangente da música tonal, atribuindo-lhe um papel fundamental na estruturação musical em paridade com a melodia e a harmonia, aderindo à mesma premissa estabelecida por teorias anteriores. Seu intento é descrever os princípios subjacentes à organização rítmica da música tonal.

Para tanto, no escopo de sua teoria tonal, o primeiro passo consiste em delinear duas dimensões distintas: métrica e agrupamento (Lerdahl; Jackendoff 1983, p. 12), seguindo os passos de Cooper e Meyer. Contudo, adotam uma abordagem distinta, postulando que é a própria hierarquia métrica que engendra os acentos. Segundo sua perspectiva, para que as batidas sejam percebidas como fortes ou fracas, é imprescindível a existência de uma hierarquia métrica com dois ou mais níveis de batidas. Essa hierarquia é representada graficamente pelos autores como uma sequência de pontos (Fig. 5). Danuta Mirka ressalta uma semelhança dessa concepção com a visão do século XVIII:

É interessante observar que, embora a notação prosódica fosse mais comum no século XVIII, ao introduzir o formato de pontos, Lerdahl & Jackendoff na verdade retornam à representação original de batidas como pontos feita por Kirnberger e Schulz. (Mirka 2009, p. 14)¹⁷

¹⁷ "It is interesting to observe that, although the prosodic notation was most common in the eighteenth century, by introducing the dot format Lerdahl and Jackendoff actually turn back to the original representation of beats as dots by Kirnberger and Schulz."

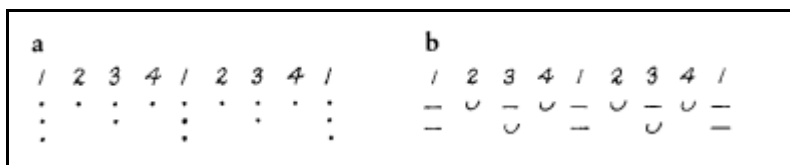


Figura 5: Relação do pulso para Lerdahl e Jackendoff em relação à ideia prosódica (fonte: Mirka 2009, p. 15)

As características formais da hierarquia métrica na linguagem da música tonal são resumidas por Lerdahl & Jackendoff em um conjunto de regras de formação e adequação da métrica. Essas regras incluem a igual distância entre as batidas em um determinado nível métrico, a interconexão hierárquica dos níveis e a distância específica entre as batidas nos diferentes níveis.

Para a concepção completa de como se relaciona o ritmo musical, é preciso também a compreensão sobre os agrupamentos, que é posto pelos autores em regras sobre a sua formação e adequação. Aqui, a sequência lógica que constitui as regras segue um processo que parte do macro para o micro: enquanto a primeira regra define o que é o agrupamento como qualquer sequência de sons, a segunda determina que uma peça musical constitui um agrupamento e a terceira que um agrupamento pode conter agrupamentos menores (Lerdahl; Jackendoff 1983, p. 37). As regras que seguem especificam a relação que se dá entre os níveis.

Já que agrupamento e métrica compõem duas dimensões distintas, as análises que os autores propõem são também individuais (Ex. 5).

O exemplo mostra uma linha de música notada em uma clave de sol, com uma assinatura de terna e um tom de D maior. Abaixo da música, há duas análises: 'metrical analysis' (análise métrica) com pontos verticais alinhados às batidas e um símbolo '(.)' sob a primeira batida; e 'grouping analysis' (análise de agrupamentos) com linhas e arcos que agrupam as batidas em unidades maiores e menores.

Exemplo 5: Análise métrica e análise dos agrupamentos da abertura do terceiro movimento da Sinfonia n. 104 de Haydn (fonte: Lerdahl & Jackendoff 1983, p. 26)

O fato de individualizar as análises faz desta teoria um desdobramento das teorias anteriores uma vez que especifica as ferramentas de observação de como essas dimensões se relacionam e interagem.

5.3. Christopher Hasty (1997)

Em seu texto *Meter as Rhythm*, Hasty apresenta uma crítica às teorias do século XVIII sobre ritmo e métrica. Ao contrário dos autores anteriormente mencionados, ele argumenta que métrica e ritmo devem ser concebidos como um processo unificado. Também questiona o foco excessivo das teorias da época na mensuração precisa do tempo e na aplicação de regras rígidas de métrica, deixando de lado outras dimensões expressivas da música. Nesse sentido, para Hasty as teorias do século XVIII promoviam uma visão mecanicista e espacial da música, onde as estruturas rítmicas eram consideradas meras convenções e fórmulas a seguir. Contraditoriamente, ele defende que essa abordagem pode restringir a expressividade e a capacidade de comunicação da música, reduzindo-a a padrões predefinidos.

Além disso, o autor critica a preferência das teorias da época pela análise e categorização estrutural em detrimento da experiência musical subjetiva. Para Hasty, a compreensão da métrica e do ritmo deve abarcar não apenas os aspectos técnicos e formais, mas também a expressividade emocional e a percepção subjetiva dos ouvintes. Portanto, o autor propõe uma teoria mais fundamentada nos princípios da fenomenologia, que não determina nada como absolutamente definido.

Assim, o cerne da teoria de Hasty parece residir na ideia de projeção, fundamental para a compreensão da métrica e do ritmo a partir do conteúdo material da música - isto é, a própria ocorrência dos sons. As projeções envolvem a antecipação e a expectativa de eventos rítmicos futuros, permitindo que os ouvintes percebam e interpretem a música em termos de pulsação, acentuação e estrutura métrica com base nos acontecimentos sonoros no tempo presente. A projeção é uma atividade cognitiva na qual os ouvintes constroem ativamente uma compreensão do ritmo e da métrica com base em informações passadas e presentes.

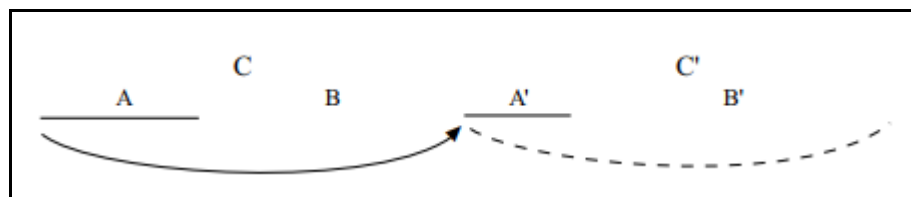


Figura 6: Relação entre um evento sonoro C e sua projeção duracional C' (fonte: Hasty 1997, p. 84)

Nesta representação (Fig. 6), podemos ver como o mecanismo se dá, com um evento sonoro C que gera uma força projetiva de um evento C', que é projetado como um produto de mesma duração. Hasty, no entanto, faz uma importante afirmação:

Minha proposta dos termos "projetivo" e "projetado" também exige uma ressalva. Para que não se pense que a oposição projetivo/projetado implica uma oposição de ativo versus passivo ou agente versus paciente, devo salientar que tal compreensão inverteria a relação das duas durações: C não é ela mesma ativa — é passada e se tornou uma duração definida; C', por outro lado, é ativa — está no processo de realizar uma duração que começa como uma reprodução da duração de C. Assim, a duração C é projetiva quando reproduzida para C', e a duração C' é projetada como uma reprodução da duração de C. Embora eu tenha atribuído dois nomes e dois símbolos, deve-se ter em mente que projetivo e projetado são aspectos de um único processo — a projeção.¹⁸ (Hasty 1997, p. 84)

Ainda que diferentes projeções sejam elaboradas, essas não podem se sobrepor, e, desta forma, a escolha de uma projeção automaticamente descarta uma projeção anterior que não é condizente com a estabelecida. Consequentemente, se uma projeção é escolhida, realizada e estabelecida, projeções alternativas não são elaboradas. Ora, desta forma a métrica é determinada pelo conjunto de todos os potenciais projetivos associado com suas realizações ou não realizações, que são determinados pela configuração rítmica dos eventos sonoros na superfície musical, tornando-se, portanto, uma manifestação do próprio ritmo.

5.4. Danuta Mirka (2009; 2021)

A teoria métrica de Danuta Mirka busca uma abordagem versátil, partindo dos modelos discutidos anteriormente. Para ela, entender como

¹⁸ "My proposal of the terms "projective" and "projected" also demands a caveat. Lest it be thought that the opposition projective/projected implies an opposition of active versus passive or agent versus patient, I should point out that such an understanding would invert the relationship of the two durations: C is not itself active—it is past and has become a definite duration; C', on the other hand, is active—it is in the process of realizing a duration that begins as a reproduction of the duration of C. Thus, the duration C is projective as reproduced for C', and the duration C' is projected as a reproduction of C's duration. Although I have assigned two names and two symbols, it should be kept in mind that projective and projected are aspects of a single process — projection."

percebemos e organizamos a métrica na música é um processo complexo e dinâmico da nossa cognição. Para a representação das análises proposta por sua teoria, a autora pegou emprestada as ferramentas propostas por Lerdahl e Jackendoff em sua teoria gerativa da música tonal e na noção de projeção de Hasty. A relação de estrutura e fenômenos entram em jogo aqui.

Segundo a autora, inicialmente, o ouvinte identifica um pulso básico ou uma projeção que serve como uma unidade rítmica fundamental. Esse pulso básico é projetado em níveis hierárquicos superiores, formando uma grade métrica. Essa grade métrica consiste em camadas de durações rítmicas que são múltiplas do pulso básico.

No entanto, a teoria de Mirka vai além da ideia de projeção como proposto por Hasty e distingue entre os processos de encontrar e monitorar a métrica. No estágio de encontrar métrica, o sistema cognitivo responsável pela percepção da regularidade considera todas as possíveis estruturas que são suportadas por projeções. Em seguida, uma estrutura métrica é selecionada com base em regras de preferência.

Essas regras correspondem às Regras de Formação Métrica da teoria proposta por Lerdahl & Jackendoff, muito embora Mirka não as veja como regras rígidas. Para a musicóloga, tais regras são um conjunto de princípios analíticos de como a percepção e a organização da métrica na música ocorrem, mas funcionam sob a noção de um modelo dinâmico da percepção. Ou seja, essas regras de preferência são baseadas na ideia de que os ouvintes têm uma tendência a perceber a métrica de uma maneira específica, seguindo certos padrões e regularidades. Elas representam as preferências perceptuais dos ouvintes em relação à organização temporal da música. Duração e acentuação permeiam implicitamente a discussão aqui.

As regras de preferência operam em diferentes níveis hierárquicos da estrutura métrica, desde o nível primário (pulsos individuais) até o nível macro (frases e seções musicais). Elas contribuem para determinar quais padrões rítmicos são percebidos como métricos e quais são considerados menos salientes ou menos coerentes com a organização métrica. Incluem princípios como a regularidade, que favorece a percepção de padrões rítmicos consistentes e recorrentes; a acentuação, que enfatiza certos eventos rítmicos como pontos de destaque na métrica; e a congruência com estruturas melódicas e harmônicas,

influenciando a percepção da métrica em relação aos elementos melódicos e harmônicos da música.

Como tais regras não são regras rígidas ou prescritivas, mas sim princípios que descrevem as tendências perceptuais comuns dos ouvintes, elas fornecem um arcabouço teórico para entender como a métrica é organizada e percebida, mas também permitem contextualização da percepção, levando em consideração a cadeia comunicativa e as características expressivas da música.

Uma vez que uma estrutura métrica é estabelecida, o processo de monitorar métrica começa. Nessa fase, o ouvinte se concentra na detecção de eventos que desafiam a métrica estabelecida. Esses eventos podem ser notas sincopadas, acentos inesperados ou qualquer outro elemento que sugira uma estrutura métrica alternativa. Se um evento desafiador ocorre, o processador pode retornar ao modo de "encontrar métrica" e considerar outras estruturas métricas possíveis (Ex. 6).



Exemplo 6: Análise a partir do *modelo dinâmico métrico*, que avalia os pulsos, as projeções e realizações/consolidações das projeções do *Quarteto de Cordas em Sol maior*, Op. 64, n. 4/ii de Haydn (fonte: Mirka 2009, p. 62)

É no livro *Hypermetric Manipulations in Haydn and Mozart* que Danuta Mirka expande o conceito métrico para o conceito de "hipermétrica"¹⁹. O termo

¹⁹ Em *Phrase Rhythm in Tonal Music* (1989), William N. Rothstein aborda o ritmo a partir de uma noção hipermétrica, expandindo as teorias tradicionais para incluir processos rítmicos em larga escala na música tonal. Rothstein fundamenta suas análises em conceitos schenkerianos e explora

"hipermétrica" refere-se a uma ordem métrica que transcende a linha de compasso tradicional. Isso significa que, ao ouvir a hipermétrica, contamos um compasso ou um intervalo longo como uma única batida em uma ordem superior de regularidade métrica. Mais que isso, Mirka busca debater essas questões e desenvolver um estudo abrangente da teoria das frases clássicas, incorporando diferentes campos, como a teoria das tópicas, teoria das *schemata* e cognição musical. Ela combina o modelo dinâmico de métrica de seu livro anterior com a abordagem de regras de preferência e a noção de projeção.

A teoria de Mirka, portanto, baseia-se no conceito cognitivo de projeção de durações regulares. A métrica é vista como um modo de prestar atenção ou esperar eventos em intervalos regulares de tempo, enquanto a dimensão hipermétrica envolve a contagem de projeções compostas em cima de projeções simples. Assim, o hipermétrico é um processo de prever conscientemente os intervalos de tempo métrico mais longos e compostos.

Mirka analisa textos de teoria musical do século XVIII e início do XIX para fornecer uma perspectiva histórica sobre o conceito de hipermétrica e, embora os teóricos da época não tenham usado os mesmos termos ou definições, eles reconheciam que uma única barra de compasso poderia dividir duas pequenas barras dentro dela e que as barras individuais poderiam passar rapidamente, sendo sentidas como uma única batida (Mirka 2021, p. 1).

Nesta concepção, Mirka discute a relação entre o hipermétrico a partir da manipulação de frases musicais. Desta forma, ela se dedica a examinar diferentes cenários de manipulação de frases do repertório de Haydn e Mozart, tendo como a construção padrão de quatro compassos de como modelo que geram ordens superiores de regularidade métrica. Se na análise métrica, proposta no primeiro livro, já ficava aparente a construção dos pulsos regulares em uma hipermétrica, neste segundo livro o caminho feito pela autora é pela abordagem dos processos que geram irregularidades hipermétricas resultantes de sequências, frases compostas ou expandidas, cadências prolongadas e figuras retóricas.

a relação entre níveis harmônicos e estruturas frasais. Suas contribuições são frequentemente referenciadas por Danuta Mirka, que discute a relevância de suas contribuições para a compreensão das manipulações métricas e hipermétricas.

6. Considerações finais: hierarquia e o conceito de ritmo

Neste ponto da discussão já deve ter ficado claro que um aspecto recorrente foi a ideia de hierarquização. A hierarquia permeia todos os níveis da música, desde o pulso até a organização formal. Esse ordenamento surge do processo que busca organizar uma regularidade conforme as expectativas projetadas pelos eventos sonoros durante a própria atuação na audição. É a própria hierarquização, um inerente processo organizativo. O material musical, ao ser percebido, fornece o conteúdo fenomenológico a ser moldado pelas projeções métricas que antecipam a experiência.

A interação entre a realização – ou não – das expectativas, pelos agrupamentos de sons, gera um *movimento* que podemos denominar de ritmo. Se ritmo e métrica operam de forma distintas, ainda que correlatas, é necessário tratá-las separadamente. Essa dupla relação revela como também devemos pensar separado a relação entre acentuação e duração dentro do ritmo, já que essa se dá de maneira complexa. Mas, considerando que a realização de um acento métrico ocorre durante uma projeção duracional, poderia esse distanciamento temporal²⁰ ser o fator determinante para a cognição processar um agrupamento coeso dentro do dinâmico jogo sonoro? É nesse sentido que o modelo dinâmico de Mirka se mostra importante. Ela associa a relação fenomenológica dos processos projetivos com a relação estrutural, permitindo uma análise não enrijecida, mas a partir de parâmetros operacionais observáveis.

Retomemos, portanto, o exemplo proposto como ponto de partida para a discussão teórica deste artigo, o hino *Decora Lux Aeternitatis*, agora que todos os elementos constitutivos para a análise foram devidamente esclarecidos:

²⁰ Pensando que a representação de um evento duracional se dá analogamente no *espaço* em uma relação de distância.

The image displays a musical score for the first phrase of the hymn 'Decora Lux Aeternitatis' by José Maurício Nunes Garcia. The score is in C major, 3/4 time, and is marked 'Moderato'. It features a piano introduction with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Below the score, there are three levels of rhythmic analysis: 'i.' (melody), '1.' (pulsations), and '2.' (groupings). Red vertical lines and arrows indicate the hierarchical relationships between these levels, with labels '#6' and '#3' indicating specific rhythmic intervals or groupings.

Exemplo 7: Análise da redução da primeira frase do hino *Decora Lux Aeternitatis* de José Maurício Nunes Garcia

Ora, a relação hierárquica aqui se desvela. José Maurício associa o primeiro tempo da música, que marca o princípio das pulsações em todos os níveis, associado à um pé-métrico forte (o espondeu), e manipula o que se segue de forma a delimitar os agrupamentos a partir das distâncias temporais como ocorre nos compassos 2 e 4, reforçado pelas relações melódicas e harmônicas, para assim consolidar o iâmbico característico da letra a partir da relação entre pulsos métricos de níveis inferiores que buscam se aproximar dos momentos acentuados em níveis superiores que marcam os pontos chaves dos agrupamentos.

Neste artigo, portanto, buscamos trazer uma revisão bibliográfica, com o intuito de refazer a linha teórica sobre ritmopeia que, apesar de ter sido um tópico muito discutido durante o século XVIII, começa a retornar na discussão acadêmica com mais importância a partir de meados do século XX.

Desta forma, tratamos de buscar desde as discussões sobre a formação do processo rítmico e métrico, dentro dos manuais do século XVIII, que tinham como objetivo instruir a adequação das composições dentro de um processo de regularidade que se davam em três níveis: (1.) pulso regularmente recorrente; (2.) acentuação regularmente recorrente e (3.) agrupamento. Deste processo em níveis muito se foi discutido nos manuais antigos e são as conceitualizações lá estabelecidas que permitiram que musicólogos contemporâneos pudessem

aprofundar-se ainda mais na complexa relação que se dá para a concepção do ritmo como processo cognitivo, discursivo e estético.

Nossa intenção, portanto, foi dar destaque ao processo de hierarquização que parece funcionar como plano de fundo para todas as teorias, seja no processo de agrupamento dos pés-métricos propostos por Cooper e Meyer; nas relações estruturais dos agrupamentos e dos pulsos, como observa Lerdahl e Jackendoff; na intrínseca realização do ritmo através do processo fenomenológico, ainda que associado à projeções métricas, postas por Hasty; ou então na dinâmica forma de trabalhar todas essas ferramentas como Danuta Mirka se propõe fazer.

Uma análise rítmica ganha muita força a partir dessas ferramentas analíticas propostas. No entanto, a complexidade entre todas essas relações hierárquicas, a partir dos parâmetros que se dão desde a formação do pulso a elementos retóricos que organizam uma relação macro da música, fica evidente que uma hermenêutica cuidadosa é necessária, quando se analisa uma composição musical. Se para o repertório de compositores como Haydn, Mozart e Beethoven esse processo parece revelar muito, uma vez que a própria relação e proximidade entre os três já é um campo amplamente trabalhado na musicologia, para aplicar uma análise como essa para um compositor distante, ainda que dentro de uma mesma tradição estética, é preciso buscar por uma pedra de toque. Neste sentido, a sequência desse trabalho será, a partir da análise dos hinos de José Maurício Nunes Garcia e na escansão poética dos textos, buscar um lastro para o entendimento rítmico de uma música inserida dentro do contexto da tradição litúrgica do século XVIII.

Bibliografia

1. Allanbrook, Wye J. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart*. London: The University of Chicago Press.
2. Byros, Vasili. 2009. Towards an "Archaeology" of Hearing: schemata and eighteenth-century consciousness. *Musica Humana*, v. 1, n. 2, p. 235–306.
3. _____. 2012. Unearthing the Past: theory and archaeology in Robert Gjerdingen's Music in the galant style. *Music Analysis*, v. 31, n. 1, p. 112–124.
4. Cooper, Grosvenor; Meyer, Leonard. 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. London: The University of Chicago Press

5. Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press, Inc.
6. Hasty, Christopher. 1997. *Meter as Rhythm*. Oxford: Oxford University Press.
7. Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
8. Kirnberger, Johann Philipp. 1982 [1776] *The Art of Strict Musical Composition*. Traduzido para o inglês por Beach, David W.; Thym, Jurgen. New Haven: Yale University Press.
9. Lerdahl, Fred; Jackendoff, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.
10. Machado Neto, Diósnió; Tavares, Fernando; Silva; Rodrigo Lopes e Caum e Silva, Gustavo. 2021. É assim, porque é assim que tem que ser: a retórica galante nos motetes de José Maurício, observada no uso da pedagogia dos partimenti, da gramática das schemata e da oratória musical. *Musica Theorica*, v. 5, n. 2, p. 74–141.
11. Mirka, Danuta. 2009. *Metric Manipulations in Haydn and Mozart Chamber Music for Strings, 1787–1791*, Nova Iorque: Oxford University Press.
12. _____. 2014. *The Oxford handbook of topic theory*. Nova Iorque: Oxford University Press.
13. _____. 2021. *Hypermetric Manipulations in Haydn and Mozart Chamber Music for Strings, 1787–1791*, Nova Iorque: Oxford University Press.
14. Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
15. Ratner, Leonard G. 1980. *Classic music: expression, form and style*. Nova Iorque: Schirmer Books.
16. Rothstein, William N. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. Nova Iorque: Schirmer Books.