



Teoria Analítica de Leonard Meyer

Síntese por Fernando Lewis de Mattos¹ de

MEYER, Leonard. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago, 1960

2. A estrutura rítmica da música

2.1. Continuidade rítmica

Para compreender precisamente a estrutura rítmica da música, é necessário efetuar a distinção entre os conceitos fundamentais ligados ao tempo musical. Meyer define estes conceitos da seguinte forma:

<i>pulso</i>	a percepção de pulso depende da divisão objetiva ou subjetiva do tempo em pulsações regularmente recorrentes e igualmente acentuadas; pulsos iguais não permitem a impressão de ritmo ou metro, a menos que a mente do ouvinte imponha arbitrariamente alguma forma de diferenciação entre as pulsações.
<i>metro</i>	a percepção de metro implica na consciência de diferenciação de pulsos entre acentuados e não-acentuados; o metro pode existir independentemente do ritmo pelo fato de que este depende, além da existência de tempos acentuados e não-acentuados, de seu agrupamento.
<i>ritmo</i>	a percepção de ritmo envolve o agrupamento mental de um ou mais pulsos não-acentuados em relação com um pulso acentuado, podendo ser mais ou menos claros, regulares e variar infinitamente dentro de cada metro; as acentuações rítmicas podem ser conflitantes com a organização métrica. Pode-se reconhecer os seguintes padrões rítmicos básicos, aproveitados da prosódia greco-latina: <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>iambo</i> – fraco-forte: ∪ – 2. <i>anapesto</i> – fraco-fraco-forte: ∪ ∪ – 3. <i>troqueo</i> – forte-fraco: – ∪ 4. <i>dáctilo</i> – forte-fraco-fraco: – ∪ ∪ 5. <i>anfibraco</i> – fraco-forte-fraco: ∪ – ∪ 6. <i>tríbraco</i>² – fraco-fraco-fraco: ∪ ∪ ∪ 7. <i>espondeo</i> – forte-forte: – –

Qualquer evento é acentuado quando enfatizado na consciência de algum modo. Esta ênfase pode ser o resultado de diferenças na intensidade, duração, estrutura melódica, progressão harmônica, instrumentação ou qualquer outro modo de articulação que possa diferenciar um estímulo ou grupo de estímulo de outros. Há diferenças entre *acento métrico* e *acento artificial*. Este último é a ênfase dinâmica em um som acentuado ou não metricamente e não pode criar um acento métrico, apenas altera o agrupamento rítmico básico, dando-lhe uma nova configuração. Como já foi dito, uma série de estímulos com intensidades e durações iguais não criam a impressão de ritmo a menos que a mente lhes imponha uma diferenciação arbitrária. A operação destes agrupamentos depende da organização de diversos elementos da estrutura musical, como a melodia, a harmonia, a instrumentação e outros. Além disso, grupos rítmicos precedentes influenciam na percepção de grupos posteriores, assim como grupos posteriores influenciam na percepção retrospectiva de grupos que já foram ouvidos, ou seja, um processo rítmico estabelecido tende a se perpetuar. A disposição de todos os materiais musicais determina como será o agrupamento rítmico; o padrão musical completo tende a ser percebido nos termos mais simples e satisfatórios possíveis. Assim, a organização rítmica não é somente a relação entre durações e acentuações mas o resultado destes elementos em relação a todos os outros aspectos das estruturas de organização sonora.

2.2. Níveis de organização rítmica

O ritmo organiza-se em diversos níveis através de diferenciações de acento e duração. Podem-se analisar os agrupamentos rítmicos em diversos níveis da estrutura musical. O primeiro nível da estrutura rítmica é aquele no qual há uma disposição em um curto espaço de tempo, o segundo nível é formado pela combinação de dois agrupamentos de primeiro nível, o terceiro nível é formado pela combinação de dois agrupamentos de segundo

¹ Fonte: *Polígrafo para a disciplina Forma e Análise Musical I*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

² Estes dois últimos não são utilizados por Meyer.

nível e, assim, sucessivamente. Deste modo, é possível analisar o padrão de organização rítmica de um motivo, de uma frase, de um período, de uma seção ou de uma peça inteira, conforme está demonstrado no exemplo a seguir.

Exemplo 4-2: Schoenberg, *Sechs kleine Klavierstücke, Op. 19, No. 4.*

2.3. Continuidade métrica

O metro é o produto da divisão de um determinado tempo em partes de igual duração, porém com acentuações diferentes, onde o número de tempos é fixo e sua disposição é variável. Mesmo sendo distintas, as estruturas rítmicas e métricas não são completamente independentes entre si. Uma modificação que altera a posição de um acento em relação a outros afeta tanto o ritmo quanto o metro. As composições musicais apresentam certa hierarquia de metros, com determinados pulsos acentuados e outros não. O *nível fundamental*, ou *nível primário*, é aquele indicado na armadura de clave. Os níveis que se encontram no interior do primário são chamados de *níveis métricos inferiores* e designados como *nível secundário*, *nível terciário*, etc., em ordem de valores cada vez menores.

Ex.: 4/4 ||

n. fundamental | *n. secundário* | *nível terciário*

Os níveis nos quais o *nível primário* se encontra no seu interior são chamados de *níveis métricos superiores* e designados como *nível secundário*, *nível terciário*, etc., em ordem de valores cada vez maiores.

Ex.: 4/4 ||

n. fundamental | *n. secundário* | *nível terciário*

Os compositores tendem cada vez mais a tratar os níveis inferiores secundário e terciário com maior liberdade. Isto se deve à forma como estes níveis métricos são valorizados. No período tonal era dado valor primordial ao nível

primário em função da importância da música de dança, da necessidade da coincidência harmônica das diversas vozes e da emergência da homofonia. Na Idade Média e na Renascença não era dada prioridade a nenhum nível métrico em especial, sendo que, na música polifônica, cada voz possuía sua própria organização métrica independente das outras vozes, com a utilização dos diversos níveis de organização rítmica ocorrendo em cada voz específica.

Os distúrbios na continuação métrica podem ocorrer de três formas:

1. mudança total da métrica – ex.: hemiólia. Comparem-se as duas melodias citadas abaixo, que são extremamente similares de um ponto de vista superficial. No nível métrico, porém, o exemplo 4-3a, de Mozart, apresenta grupos binários dentro da métrica ternária geral; enquanto que no exemplo 4-3b, de Schubert, a métrica ternária é totalmente respeitada, ou seja, não há distúrbio métrico).

a. Allegretto (5)

b. Allegro molto

Exemplo 4-3: a) W. A. Mozart, *Sinfonia em Sol menor K550*, Minueto
b) F. Schubert, *Sinfonia n.º 5 e, Sib maior*, Minueto.

2. deslocamento de uma parte do metro, mesmo que o número de tempos não seja desviado em sua colocação métrica – ex.: síncope. O exemplo 4-4b apresenta o início da Fuga em Fá# menor do segundo volume do *Cravo Bem Temperado* de Bach; no exemplo 4-4a o tema foi re-escrito para evitar a escrita sincopada (note-se que esta nova maneira de escrever não permite estabelecer um metro regular).

a.

b.

Exemplo 4-4: a) transcrição do tema da Fuga XIV do *Cravo Bem Temperado* (livro II) de J. S. Bach evitando a escrita sincopada; b) J. S. Bach, *Cravo Bem Temperado*, Fuga em Fá# menor (livro II), exposição

3. cruzamento métrico, oposição de metros simultâneos – ex.: estruturas polirrítmicas.

The image shows a musical score for G. Dufay's *Missa Santi Jacobi*, Kyrie. It is divided into two systems, A and B. System A contains measures 1 through 7, and System B contains measures 8 through 14. The score is written for three voices: Cantus (Soprano), C. T. (Contralto/Tenor), and Tenor. Below each staff, rhythmic notations are provided, such as $[2+2+2]$, $[3+3]$, and 6 , indicating complex polyrhythmic patterns. The notation includes various note values and rests, and the rhythmic notations are placed below the corresponding notes or rests.

Exemplo 4-5: G. Dufay, *Missa Santi Jacobi*, Kyrie.

É possível analisar a organização métrica de uma obra com referência aos diversos níveis de estruturação métrica, da mesma forma como é possível analisar os diversos níveis rítmicos e suas relações no decorrer de uma obra musical.

A lei da *Boa Continuação*, que foi aplicada aqui para o entendimento da estrutura rítmica e métrica, pode ser aplicada a outros processos musicais como a harmonia, a instrumentação, a textura, a forma, ou qualquer aspecto do desenvolvimento musical governado por relações de probabilidade. Perturbações na continuidade musical podem ser causadas por *reversão* de um processo musical estabelecido, pelo *retardamento* do processo, por ambos simultaneamente ou através de *antecipação* (a síncope é uma simples antecipação rítmica e métrica onde um acento ocorre antes do esperado). Estes vários processos de continuação não são separados na mente do compositor, do intérprete ou do ouvinte, fazem parte de uma realidade única e indissociável chamada música.