Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa

MARTULUS E A QUESTÃO POLIMÉTRICA

Glauco César de Lima e Silva Segundo

Mestrado em Música /Composição

Maio de 2015

Professor: Dr. António Pinho Vargas

Agradecimentos.

Agradeço aos meus pais, Glauco César e Nadja Leocádio pelo incentivo no estudo de música ao longo da vida desde o início do meu estudo de piano com minha primeira professora aos 7 anos de idade, Carminha Siqueira, o apoio que me deram aos cursos de música que fiz pelo país, (Brasil), bem como o ingresso no Conservatório Pernambucano de Música e Posteriormente a formação em música na Universidade Federal de Pernambuco, sem nunca ter desacreditado do caminho que eu estava a trilhar.

Agradeço ao meu padrasto Francisco Cintra que tanto ama a música e juntamente com minha mãe me ajudou e ainda ajuda a seguir os meus sonhos sem medir esforços em nenhum momento seja de que natureza for, para que os mesmos sejam alcançados.

Agradeço a minha esposa Mariana Gama que com muito amor e paciência me indicou o caminho do crescimento sempre a mostrar a beleza da arte, a beleza do estudo mais profundo e as consequências maravilhosas da dedicação.

Agradeço aos pais da minha esposa, Ricardo Chaves e Maria Celeste com tamanho apoio, conselhos acadêmicos, onde pude me espelhar como verdadeiro modelo de sucesso alcançado pelo amor aos estudos.

Agradeço ao meu orientador Dr. António Pinho Vargas por sua paciência, amizade e genialidade que me fez acreditar no caminho da composição, que tanto me ensinou com maestria a me entregar o ouro inesquecível da sabedoria e me fez entender o grande valor da história.

Agradeço ao professor Dr. Carlos Marecos que sempre esteve a disposição para me ajudar em qualquer questão que precisasse, sempre a manter um próximo contato com os alunos a fazer sempre o possível para esclarecer e resolver qualquer problema.

Agradeço a minha tia Glaucenira Marta que sempre foi um exemplo de virtudes morais, genial pianista e professora de música que sempre manteve contato a distância a incentivar o meu caminho, assim como me acolheu em sua casa quando fui estudar música em sua cidade.

Agradeço a todos que fazem a Escola Superior de Música de Lisboa em especial a Drª Ana Arriaga que desde o Brasil e também durante todo curso sempre esteve pronta a resolver qualquer problema.

Agradeço ao amigo Pablo Lamas que tanto me ajudou em Portugal e indiretamente fez com que me dedicasse mais ao mestrado me preocupando menos com as questões burocráticas da mudança de país.

Agradeço ao Grande Arquiteto do Universo e a sua Mãe.

Resumo:

O presente trabalho foi realizado como parte integrante do mestrado em música da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), e procurou explorar a utilização de "novos ritmos" (Belling, 2010), sobretudo a polimetria em uma peça para piano e percussão intitulada de "Martulus", com pequena influência de células rítmicas afro-brasileiras e composta durante o último semestre do mestrado. A polimétrica realiza-se na peça sobrepondo, em vários momentos, os diferentes instrumentos em compassos diferentes uns dos outros o que resulta no fato de as barras de compassos por vezes não serem simétricas e o primeiro tempo do compasso acontecer em vários momentos diferentes, os instrumentos que utilizam duas claves, como o piano e a marimba, puderam utilizar às vezes de compassos diferentes em cada clave de forma sobreposta.

A peça termina com o compasso de 0/8 e sem barras de compasso, o 8 do denominador faz alusão as colcheias que passa a ser a única forma de guia para os instrumentistas e ausência de primeiro tempo deixando a música suspensa sem acentos implícitos.

A peça foi composta para 7 instrumentistas e 7 instrumentos; piano, marimba, tímpano, bumbo grande, caixa, congas, bongôs, e da forma como foi escrita um mesmo percussionista não pode tocar mais do que um instrumento.

Palavras chaves: Polimetria, polirritmia, compasso, percussão.

Abstract:

This essay has been conducted as a part of the masters degree course in Escola Superior de Música de Lisboa and sought to explore the use of "new rhythms" (Belling, 2010) especially the polymeter in a piece for piano and percussion entitled "Martulus", with little influence of afro-brasilian rhythmic cells. It has been composed during the last semester of the masters. The polymeter takes place on the piece while overlaying, at various moments, the different kind of instruments with the different compasses. This results in the fact that the barlines sometimes are sometimes not symmetrical and the downbeat happens in different moments.

Instruments using two clefs, like the piano or the marimba, can at some point use different measures in each clef in an overlaid manner.

The piece ends with the 0/8 time signature and no barlines. The 8 denominator refers to the eighth notes, which happens to be the only guideline for instrumentists as well as the absence of downbeat, letting the music into a suspended flow without implicit accents.

The piece has been composed for seven instrumentists and seven instruments. The instruments are atis follows: piano, marimba, timpani, bass drum, snare drum, conga drums, bongo drums. It has been composed in a manner that no drummer can play more than one instrument at the same time.

Keywords: Polymeter, polyrhythm, measure, percussion.

Índice

Introdução.....7

Estado da arte e revisão bibliográfica da problemática polimétrica.....8

Martulus Parte I.....14

Martulus Parte II.....19

MartulusParte III.....20

Conclusão.....31

Anexos.....32

Bibliografia.....219

Introdução.

Neste trabalho tento apresentar a minha obra “Martulus” na qual estabeleci como problemática principal a polimetria. O meu interesse neste tipo de métrica complexa surgiu com a prática de música junto a bateristas de jazz e percussionistas no Brasil que me apresentaram de forma rápida e básica as diferenças entre polimetria e poliritmia, no mesmo instante passei a ficar muito interessado com o efeito causado no corpo de quem toca ou escuta, paralelamente passei a reconhecer problemas na escrita da polimétrica, percebi que quando se escreve de forma implícita nem sempre o intérprete entende exatamente aquilo que o compositor queria como efeito para a sua música, já quando escrevia-se de forma explícita a intenção do compositor tornava-se mais clara, este assunto está abordado com mais detalhes no estado da arte onde tento aprofundar mais.

Desta forma passei a compor e pesquisar a polimetria procurando me aprofundar cada vez mais tanto na escrita como na execução mais aproximada da intenção rítmica original do compositor.

Nesta dissertação irei inicialmente expor algumas contribuições teóricas sobre a polimetria de acordo com alguns autores que pesquisaram tanto a diferença da escrita quanto as origens da polimetria e também suas controvérsias, pois como é um termo relativamente novo na música erudita ainda suscita algumas divergências.

De seguida seleccionei algumas passagens de “Martulus” de modo a poder mostrar vários momentos e modos de aplicação composicional da técnica usada, desta forma pretendo trazer algumas possibilidades de escrita no universo da polimetria para que os compositores que queiram se utilizar desta técnica possam se expressar com maior clareza aos intérpretes que porventura venham a estudar suas peças.

Estado da arte e revisão bibliográfica da problemática polimétrica.

Apresento aqui uma diferenciação entre polirritmia e polimetria, o termo polimetria ou *polymeter* é mais encontrado em livros e artigos publicados por músicos de jazz e também é uma "característica da música africana" (Cardoso, 2006), mas ainda pode causar uma certa divergência no meio da música erudita.

Sobre a divergência entre os termos polimetria e polirritmia, o conceituado dicionário *the new grove dictionary of music and musicians*, por exemplo, diz serem sinônimos os dois termos. O dicionário chama de polirritmo tanto sobreposição de métrica quanto de ritmo, (Grove, 1878), mas não reconhece o tipo de escrita polimétrica onde as barras de compasso são deslocadas e por vezes assimétricas.

Em sua tese de doutoramento *The exotic rhythms of Don Ellis,* Sean P. Fenlon também chama a atenção para a definição do dicionário Grove e prefere chamar esses polimetria e polirritmia de "*rhythmic superimpositions",* evitando assim mais confusão de acordo com a sua visão. (2002) Outros autores preferem utilizar o termo polimetria e enquadra-o como uma "complexidade dos estilos musicais recentes" (Hoffman, Pelto, & White, 1996), e é este conceito "e som" de polimetria que utilizei na minha peça final intitulada "Martulus".

Na polirritmia sem polimetria sempre haverá uma única pulsação, por mais que tenham vários ritmos sobrepostos, a métrica ou pulsação não muda, sempre as barras de compassos se encontram e é possível sentir o primeiro tempo do compasso*,* já na polimetria com ou sem polirritmia a métrica não é a mesma, é por vezes impossível sentir o primeiro tempo do compasso já que existem dois ou mais compassos sobrepostos e as barras de compasso se desencontram e se encontram dependendo das fórmulas de compasso utilizadas pelo compositor. O primeiro tempo do compasso de um determinado instrumento por exemplo, pode ocorrer em uma pulsação e logo a seguir na próxima pulsação termos o primeiro tempo novamente de outro instrumento. Ou encontrarem dois instrumentos no primeiro tempo em um determinado pulso e logo no pulso seguinte três instrumentos se encontram no primeiro tempo deles, pois esses outros instrumentos poderiam estar em outra métrica. Existem inúmeras possibilidades.

Na polirritmia, de acordo com Ana Luiza Fridman, existem dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, mas pode-se distinguir auditivamente uma fórmula de compasso única enquanto que na polimetria percebe-se mais de uma fórmula de compasso simultânea. (2010)

Existem maneiras de se escrever polimetria de forma implícita e explícita (Daoust,2008), de forma explícita é a que utilizei como técnica em Martulus, musicalmente e ritmicamente soa diferente da anterior, portanto a diferenciação se faz necessária para se entender exatamente como foi aplicada no presente contexto.

Na forma implícita as métricas simultâneas são simuladas por sinais de acentuação em pulsos diferentes dos pulsos naturais de qualquer fórmula de compasso, também ligaduras que indicam a frase deslocada sobre o tempo original e ainda a passagem dos colchetes sobre as barras de compasso, mas a fórmula de compasso e as barras de compassos permanecem as mesma, sem nenhuma modificação.

> Na África, ciclos ou períodos de comprimentos constantemente iguais são suportados por uma pulsação regular (que geralmente é dançada, mas não tocada). As pulsações individuais podem ser subdivididas em 2, 3, algumas vezes até 4 ou 5 “unidades elementares” ou pulsações rápidas. Eu não emprego a forma cíclica nem as pulsações, mas sim a “pulsação elementar” como uma estrutura implícita. Uso o mesmo princípio em Désordre, nos acentos mutáveis, que fazem emergir deformações ilusórias de padrões: o pianista toca um ritmo fixo, mas a distribuição irregular dos acentos leva à impressão de configurações aparentemente caóticas (Ligeti in Shimabuco, 1996, p.88)

Esse tipo de escrita pode não ser tão eficaz para alguns compositores pois, mesmo simulando acentos para ter efeito polimétrico, não soa do mesmo modo como se fosse escrito com fórmulas de compassos diferentes e com barras de compassos podendo se desencontrar.

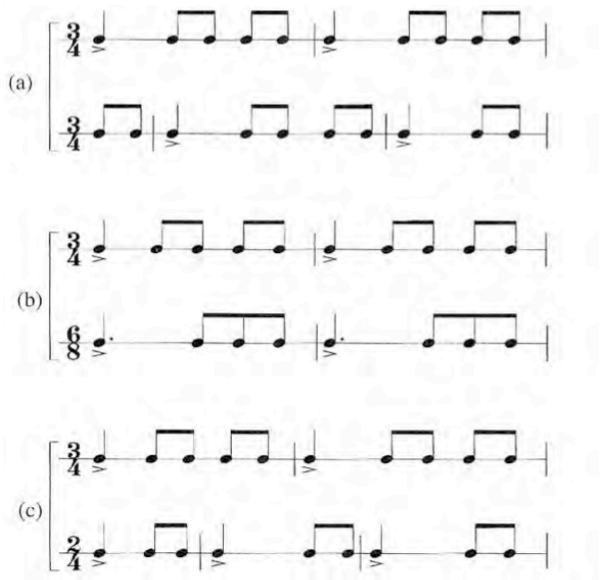
É o caso de Oliver Messiaen que prefere escrever simulando os acentos e ligaduras em oposição a Igor Stravinsky que diz que para a sua música soar da maneira que ele imaginou tem que ser escrita com fórmulas de compassos diferentes e barras de compassos assimétricas em alguns trechos onde aparece polimetria. (Stravinky & Craft, 1984)

Stravinsky fala de uma polimetria explícita onde as barras de compassos podem ou não se encontrarem, de acordo com Stravinsky, a idéia de Messiaen de polimetria é limitada na medida em que não deixa clara a intenção rítmica original do compositor, mesmo o compositor tentando simular uma nova métrica através de acentos e ligaduras, existe o primeiro tempo implícito em cada compasso.

Se um compositor, por exemplo, compõe uma música para piano em 3/4, e quer que a mão direita acentue normalmente, mas a esquerda acentue o segundo tempo do compasso como se fosse o primeiro tempo, o intérprete tocará o acento no segundo tempo, mas também terá o acento implícito do primeiro tempo do compasso e não soará da mesma forma que deslocando as barras ou mudando o compasso.

Mudando o compasso, o primeiro tempo do compasso anterior passa a ser leve, pois não terá mais tempo implícito no primeiro tempo nem acento deslocado, mas unicamente uma métrica assimétrica.

Na polimetria de acordo com David Locke, os micro-tempos são modificados de maneira sutil e impossível de ser modificado sem uma escrita diferente. (Locke, n.d). O termo polimetria *é* encontrado também no livro *materials and techniques of twentieth-century music* (Kostka, 2006), nele o autor fala de três tipos de polimetria, a primeira é escrita com a mesma fórmula de compasso, mas com as barras de compasso desencontradas (exemplo -a), a segunda com fórmulas de compassos diferentes, mas com barras de compassos simétricas (exemplo -b), e a terceira com fórmulas de compassos diferentes e também com barras de compassos assimétricas (exemplo -c), utilizei na maioria das vezes na minha peça o tipo de escrita do exemplo “c”, o autor não cita o tipo de escrita polimétrica implícita simulada por acentos, ligaduras ou colcheias agrupadas por sobre as barras de compassos por exemplo.



(Figura 1 – exemplos de polimetria)

A polimetria implícita onde não há compassos sobrepostos ou barras de compasso deslocadas pode ser executada de forma que a "intenção rítmica do compositor é geralmente perdida quando essas idéias estão confinados a uma estrutura métrica." (Daoust, 2008).

A polimetria acontece naturalmente na música popular africana e também no contexto da dança religiosa, (candomblé), segundo Lühning algumas complexidades rítmicas são associadas a dança para no ritual religioso, como eles acreditam neste contexto, invocar um orixá. (1990)

Um dos pioneiros na compreensão da música africana segundo novos padrões foi Watermann (1952), ele "enfatizou os conceitos de senso metronômico, de predominância da percussão, de polimetria, das acentuações melódicas com *off-beat* e das frases de perguntas-e-respostas que se entrelaçam". (Barbara, 2002).

A polimetria musical na África também acontece no contexto da dança, de acordo com Ângelo Cardoso em conversa com a etnomusicóloga Glaura Lucas, cada parte de um grupo que está dançando escolhe uma métrica ou compasso, uma parte pode dançar em um compasso de dois tempos enquanto outra parte em um

compasso de três tempos, como foi presenciado por ela em sua pesquisa de campo sobre o congado. (2006).

Sobre a naturalidade em que a polimetria acontece na África é interessante observar as pesquisas de Alan Lomax que diz que indivíduos em diferentes sociedades tendem a se mover em diferentes padrões métricos.

> pode-se andar em uma métrica de 1-1-1-1 - ou em uma métrica de 1-2-1-2 , ou mesmo em uma métrica de 1-2-3-1-2-3 . a parte superior do corpo pode simplesmente ir na mesma métrica das pernas, mas os africanos por exemplo produzem polirritmia movendo braços e pernas em diferentes métricas. (Lomax, 1982, p.161)

Ângela Cardoso ao estudar Kofi Agawu diz ser possível existir a seleção perceptiva maior de uma métrica em relação a outra, ou seja, uma métrica prioritária. (2006), este conceito encaminha o pensamento para a teoria psicológica da Gestalt surgida no final do século XIX que descreve o funcionamento de nossa percepção e compreensão do mundo externo, de acordo com essa lei objetos visuais podem ser agrupados seguindo algumas leis de percepção (Desolneux, 2008).

Enquanto na música, segundo Lerdahl e Jackendoff, o agrupamento é similar ao de campos visuais em objetos. (1983). Portanto os instrumentistas intérpretes poderiam de alguma forma ignorar a polimetria e seus cérebros agruparem, por exemplo, uma peça com compasso de 3 tempos simultâneo a um de 4 tempos e transformar em suas percepções em uma compasso de 12 tempos como ocorre no campo visual quando vemos quatro pontos dispostos de forma que temos a ilusão de um quadrado, mas se adicionarmos mais quatro pontos dispostos de tal forma que nosso cérebro interprete como um círculo, passamos a vê-lo, mesmo este não existindo, pois é preciso observar que “dada uma melodia desconhecida, um ouvinte muitas vezes não sabe a métrica designada, as pessoas não têm barras de compasso em suas cabeças”. (Jones, 2009).

No entanto é por esta razão que acredito ser de grande importância a escrita clara e explícita para que o intérprete tenha a certeza de qual foi a intenção rítmica original do compositor.

Esta introdução sobre a diferença da escrita da polimetria implícita e explícita como também sua diferenciação da polirritmia e de seus efeitos na psicologia da música é importante, pois de acordo com vários compositores e pesquisadores a música é executada de forma diferente, quando escrita com polimetria explícita, causando um efeito rítmico mais aproximado da idéia métrica original do compositor.

Pode-se considerar a polimetria implícita como uma simplificação da notação das idéias complexas, e que a polimetria explícita permite que o compositor escreva idéias métricas mais complexas sem a “tirania da barra de compasso”. (Daoust, 2008). A polimetria seria assim sentida como um contraponto rítmico onde um compasso entra em determinado tempo depois entra outro compasso enquanto o primeiro ainda está de passagem e assim consequentemente.

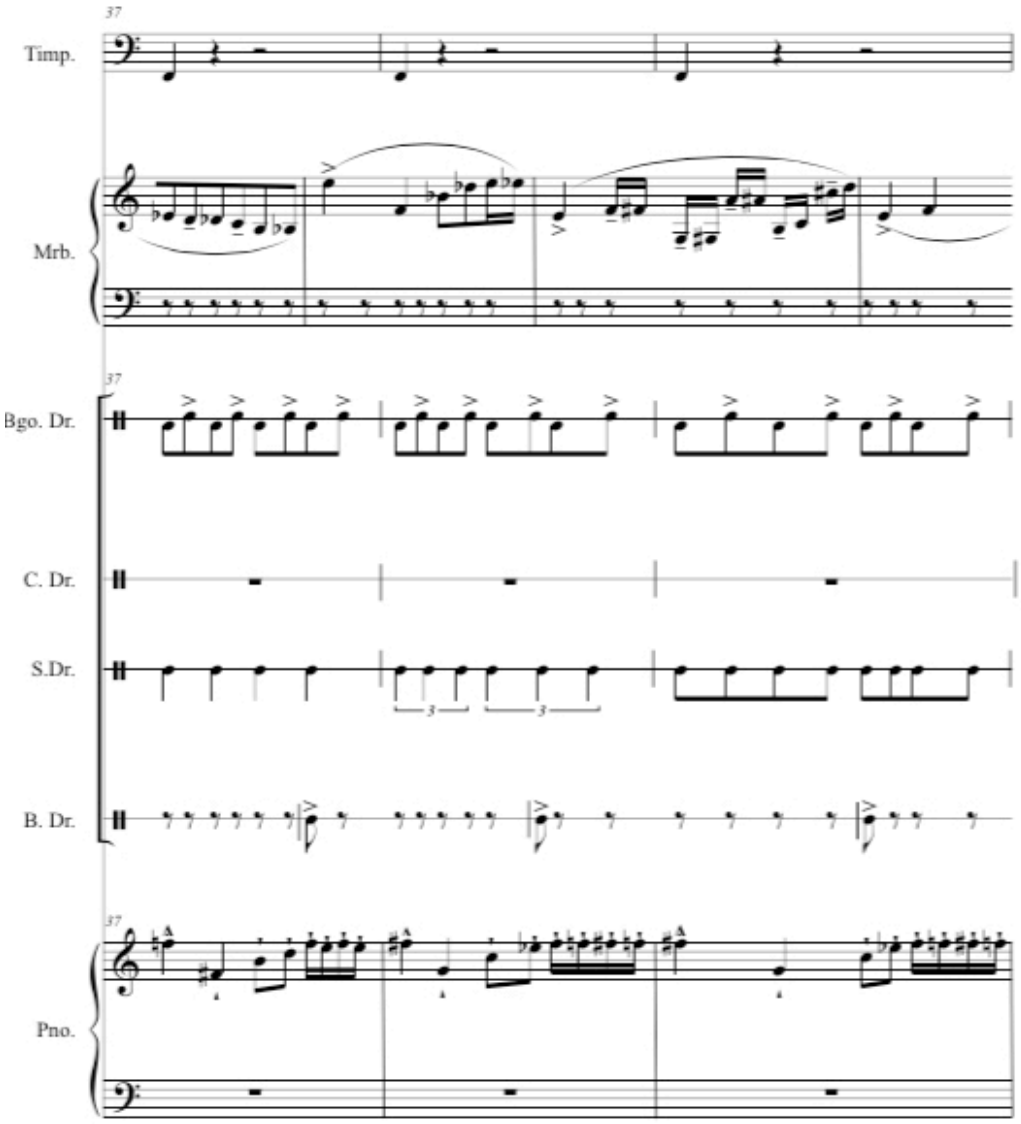
Martulus Parte I

A peça para piano e percussão “Martulus”foi feita em 3 partes, a primeira parte começa com uma introdução em andamento lento e caráter misterioso até mudar o tempo e ficar mais rápido com células rítmicas afro-brasileiras e som bastante forte. A segunda parte é lenta e bastante suave com destaque para os instrumentos não-melódicos que desenvolvem ritmos complexos. A terceira parte é bastante forte e rítmica com andamento mais rápido do que a primeira parte, na terceira parte a polimetria é notada mais claramente nos diversos instrumentos.

A peça inicia com todos os instrumentos em pausa no primeiro compasso em 4/4, exceto o piano que ataca um acorde que contém as notas usadas no primeiro tema apresentado na primeira secção, à partir do segundo compasso a marimba e o bombo grande passam para o compasso 7/8 enquanto todos os outros permanecem em 4/4, mas, como a música está no andamento *moderato* 60, ainda é pouco perceptível auditivamente a polimetria.

A partir da página 11 da peça, todos os instrumentos voltam ao compasso 4/4; mais a frente na página 16 a marimba e o Bombo grande voltam ao compasso em 7/8 e há uma alteração no tempo que passa para o *allegro* 110. Nesta passagem utilizo duas estruturas rítmicas, a primeira consiste em dois instrumentos em compasso 7/8, a marimba e o bombo grande; a segunda consiste nos instrumentos piano e tímpano em compasso 4/4. O caráter da música também muda, a marimba passa a fazer uma linha melódica menos percussiva do que anteriormente; estas frases melódicas acentuam de forma clara o compasso em 7/8 ajudado por um acento no primeiro tempo do bombo grande no mesmo compasso.

Enquanto isso o piano está em 4/4 apresentando uma frase em ritmo *ostinato* onde acentua o compasso 4/4 ajudado pelo tímpano que acentua o primeiro tempo do compasso 4/4, então começa de forma mais clara a ser reconhecida auditivamente a polimetria como está exemplificado na figura 2.

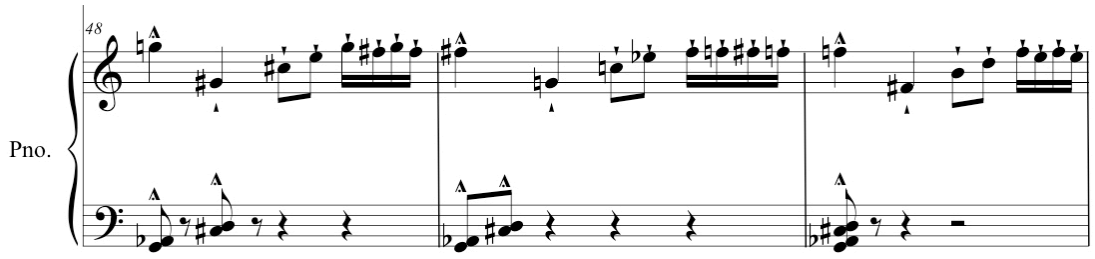


(figura 2 - polimetria)

Durante a composição desta peça e do livro de estudos para piano, onde pesquisei e desenvolvi os efeitos dos ritmos utilizados em “Martulus”, percebi que a polimetria fazia mais sentido auditivo quando tocada em andamento rápido, quando se toca muito lento naturalmente o instrumentista ou mesmo o ouvido busca um ponto de apoio ou acento, quando se toca mais rápido fica mais fácil a percepção. Por exemplo uma frase melódica em 7/8 é ouvida como uma frase em 7 tempos sem parecer que a frase faz, por exemplo, um 4+3.

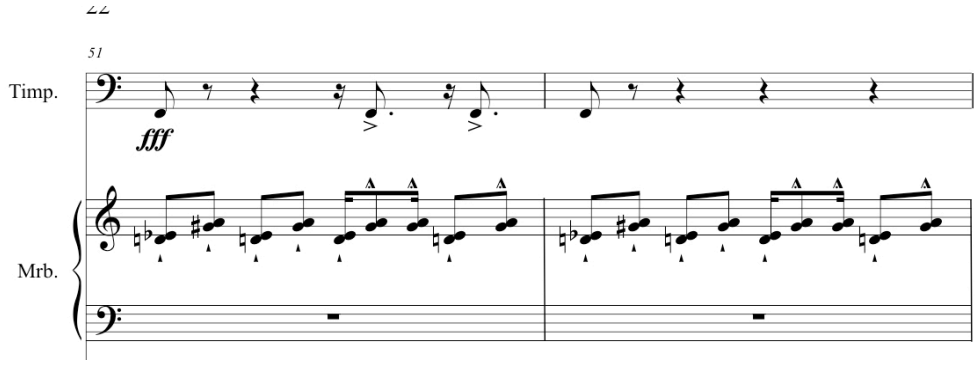
A música segue neste formato e o grave do piano começa a acentuar tanto o primeiro tempo do compasso 4/4 quanto o do compasso em 7/8; a cada compasso

os acentos vão se aproximando até se encontrarem em um *cluster* no grave e neste momento todos os outros instrumentos se encontram e voltam ao compasso em 4/4 em fortíssimo.

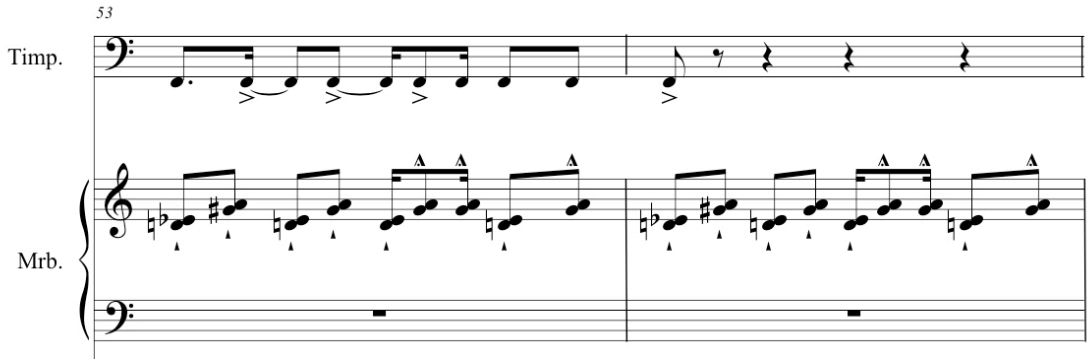


(Figura 3 – Piano)

Depois do encontro das duas fórmulas de compasso passo a utilizar células rítmicas inspiradas no "maracatu", ritmo tradicional da região nordeste do Brasil, e algumas dessas células rítmicas voltam a aparecer durante o desenrolar da música. Estas células rítmicas não são exatas, pois as escrevi da forma como eu as ouvia no Brasil, com pequenas mudanças rítmicas devida a não exatidão da execução no contexto em que eram apresentadas nas ruas da cidade durante as festividades carnavalescas. Escrevi estas células da forma como está nos dois exemplos seguintes do tímpano e marimba.



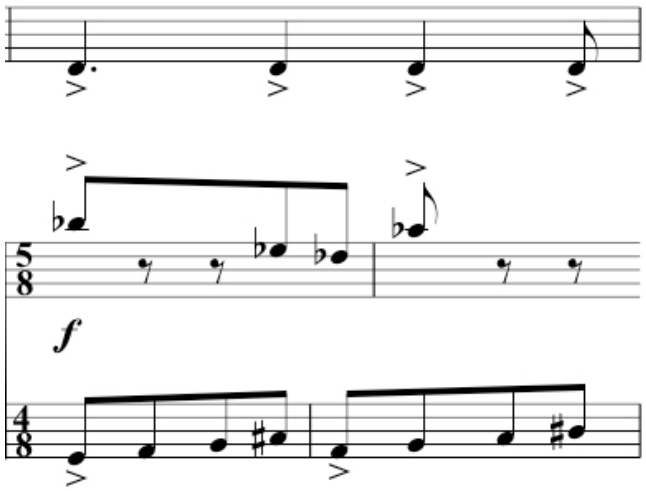
(Figura 4 - maracatu)



(Figura 5 - Maracatu)

No exemplo seguinte a marimba passa a ter dois compassos distintos, 5/8 na clave de sol e 4/8 na clave de fá, enquanto a primeira frase da clave de sol está terminando sua última colcheia de forma levíssima, a clave de fá está acentuando o primeiro tempo do 4/8 e na colcheia seguinte é acentuado o primeiro tempo na clave de sol em 5/8.

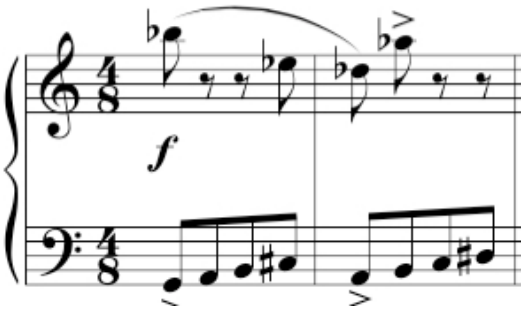
Desta forma torna-se mais complexo para o instrumentista ter domínio dos ritmos já que a polimetria está acontecendo não só em relação a um instrumento com outro instrumento, mas acontece em um único instrumento e um único instrumentista.



(Figura 6 - Marimba)

A diferença na escrita polimétrica neste caso é muito sutil, se fosse apenas marcado os acentos deslocados, como na polimetria implícita, o instrumentista poderia na última colcheia do 5/8, se este fosse escrito em 4/8, marcar o acento implícito do primeiro tempo e só depois um acento maior na próxima colcheia.

Desta forma perderia-se a intenção do compositor de separar os compassos onde o último tempo será bem mais leve que os outros tempos, enquanto uma nota está caindo no primeiro tempo na clave de fá outra está saindo do compasso na clave de sol e preparando a queda para o primeiro tempo. No exemplo a seguir o ré bemol da clave de sol tem um acento implícito do primeiro tempo do compasso, descaracterizando para mim, a intenção rítmica original. Neste exemplo mostro a forma que evitei escrever o mesmo exemplo anterior.



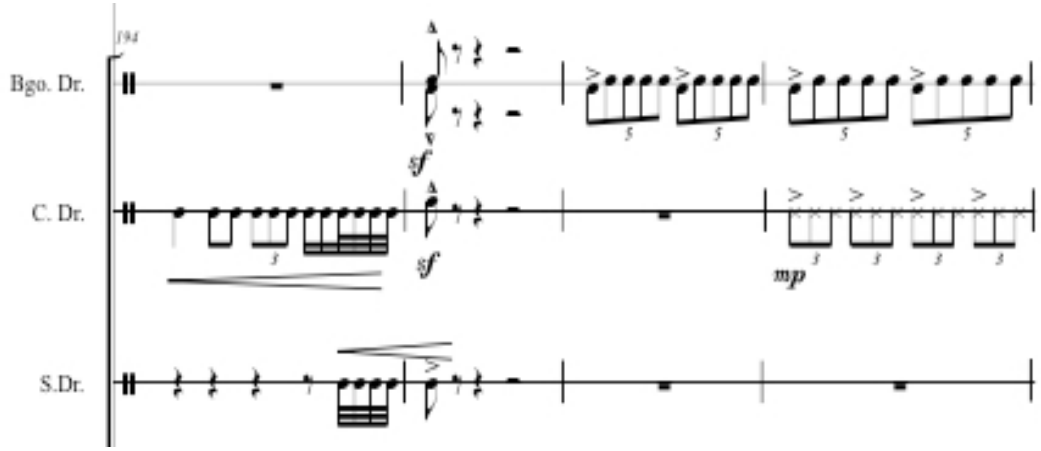
(Figura 7 - Marimba)

Como no exemplo da figura 6, o piano passa a usar dois compassos em cada clave, 5/8 na clave de sol e 4/8 na clave de fá, enquanto os outros instrumentos mudam de compassos como 9/8, 12/8, 4/4 etc. Em seguida todos os instrumentos passam a utilizar da mesma fórmula de compasso e vão perdendo em conjunto uma colcheia por compasso que vai do 5/8 até o 1/8, onde só o primeiro tempo é tocado em uníssono até o início da segunda parte.

Martulus Parte II

Inicia-se a segunda parte da música, desta vez de caráter mais calmo e com andamento mais lento; o piano utiliza só semibreves e frases cromáticas, a marimba permanece fazendo um tremulo que acompanha o piano de forma cromática. o bombo grande e o tímpano também estão em tremulo, mas o tímpano faz um *glissando* ascendente e descendente durante o tremulo como uma profunda respiração e algumas vezes toca o ritmo do "maracatu" em pianíssimo fazendo referência a primeira parte da peça.

Mais a frente os bongós, congas e a caixa trabalham com bastante poliritmia, utilizando também as partes de madeira e metal dos instrumentos, a segunda parte da peça é uma espécie de descanso auditivo e rítmico onde é explorado alguns efeitos sonoros que os instrumentos possibilitam.



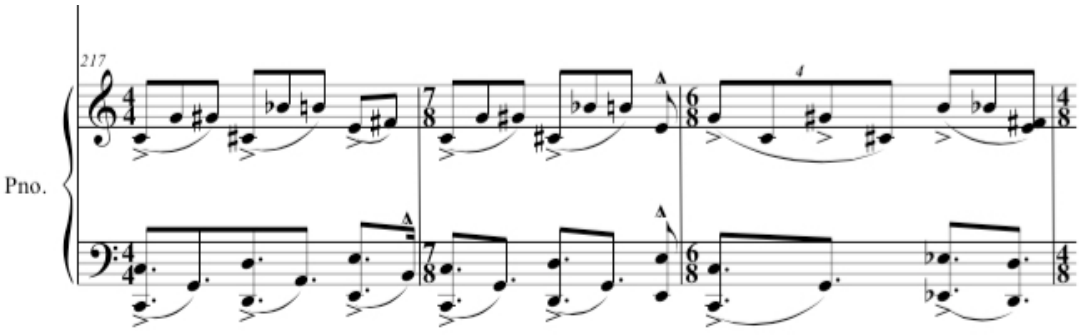
(Figura 8 - Percussão)

Martulus Parte III

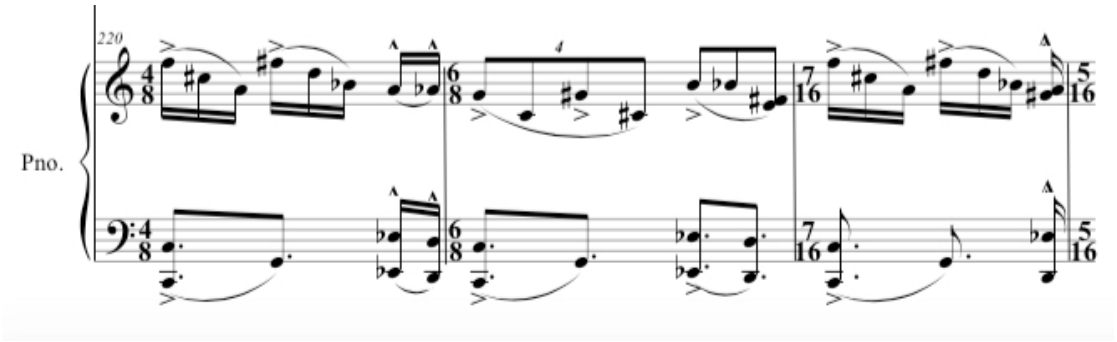
A terceira parte da música começa após dois compassos de preparação em crescendo até o fortíssimo (*fff)*, durante os compassos de preparação é adiantado o ritmo seguinte da nova secção. Nesta parte o piano toma maior atenção desenvolvendo um tema com ritmos aditivos, os dois primeiros compassos em 4/4 e 7/8 não têm a acentuação dos mesmo, é mais uma fórmula para organizar os ritmos e evitar trocas demasiadas de compassos sem necessidade e neste caso não está acontecendo polimetria.

Ainda sobre os dois compassos iniciais do piano, que rege todo o resto no início da terceira parte, quando se observa a clave de sol pode-se pensar que a intenção original do 4/4 era de ser 6/8 + 2/8 e que a intenção do segundo compasso em 7/8 era de 6/8 + 1/8; mas, neste caso específico, peço que seja observada na clave de fá, a marcação dos graves que fazem os pulsos, e na mão direita a intenção que tive foi a de utilizar *quiálteras*: no primeiro compasso 3 tercinas, sendo a última com uma colcheia a menos, mas colcheias com tempo de tercinas e no segundo compasso, a última tercina com duas colcheias a menos.

Como utilizei um *software* para escrever a partitura tentei simular pontuando as colcheias da clave de fá e deslocando os acentos e ligaduras. O que quero deixar claro é que neste caso o pulso da música seguirá o baixo do piano com colcheias pontuadas nos compassos em 4/4, 7/8, 6/8, 4/8 e 7/16, todos sendo acentuados como se fosse um 2/4 onde por vezes são retirados pedaços das quiálteras e também dos compassos, como nos exemplos 9 e 10.



(Figura 9 – Piano)



(Figura 10 – Piano)

O piano e o bombo grande em 5/8 enquanto que todos os outros instrumentos estão em 6/8, fazem uma ponte para um novo tema com bastante sonoridade, um dos temas mais importantes da música com o efeito polimétrico e também musicalmente, transformando-se numa grande explosão de ritmo e desenho melódico muito destacado.

Depois da ponte e início do tema todos os instrumentos voltam ao compasso em 5/8 exceto a clave de fá do piano que está no compasso 3/4 enquanto a clave de sol está em 5/8 como os outros instrumentos, mesmo assim o compasso 3/4 é bastante percebido já que o baixo do piano está bastante marcado com acentos e a frase melódica é feita para mostrar o número 3 do compasso.

Neste trecho fica muito evidente ao ouvido dois compassos distintos sem causar nenhuma dificuldade auditiva e na minha percepção é o momento mais claro de polimetria durante toda a música, como pode ser observado na figura a seguir.

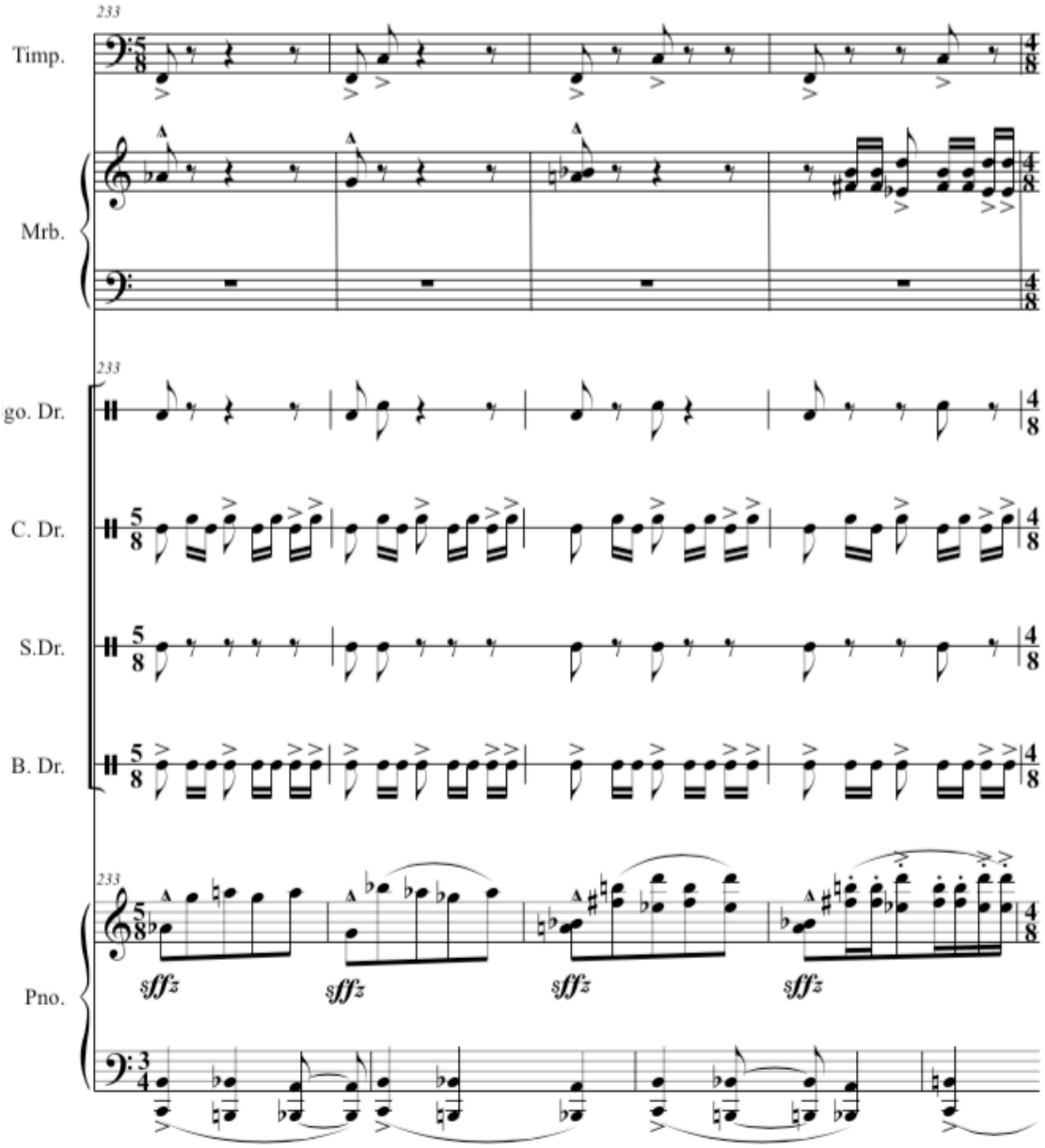


Figura 11 – Clave de fá)

Depois do tema anterior, na junção das barras de compasso, todos os instrumentos passam ao compasso 5/8 e os instrumentos trabalham com bastante poliritmia, mas simultaneamente tentei trabalhar algo como uma textura polimétrica, mas mantendo o mesmo compasso.

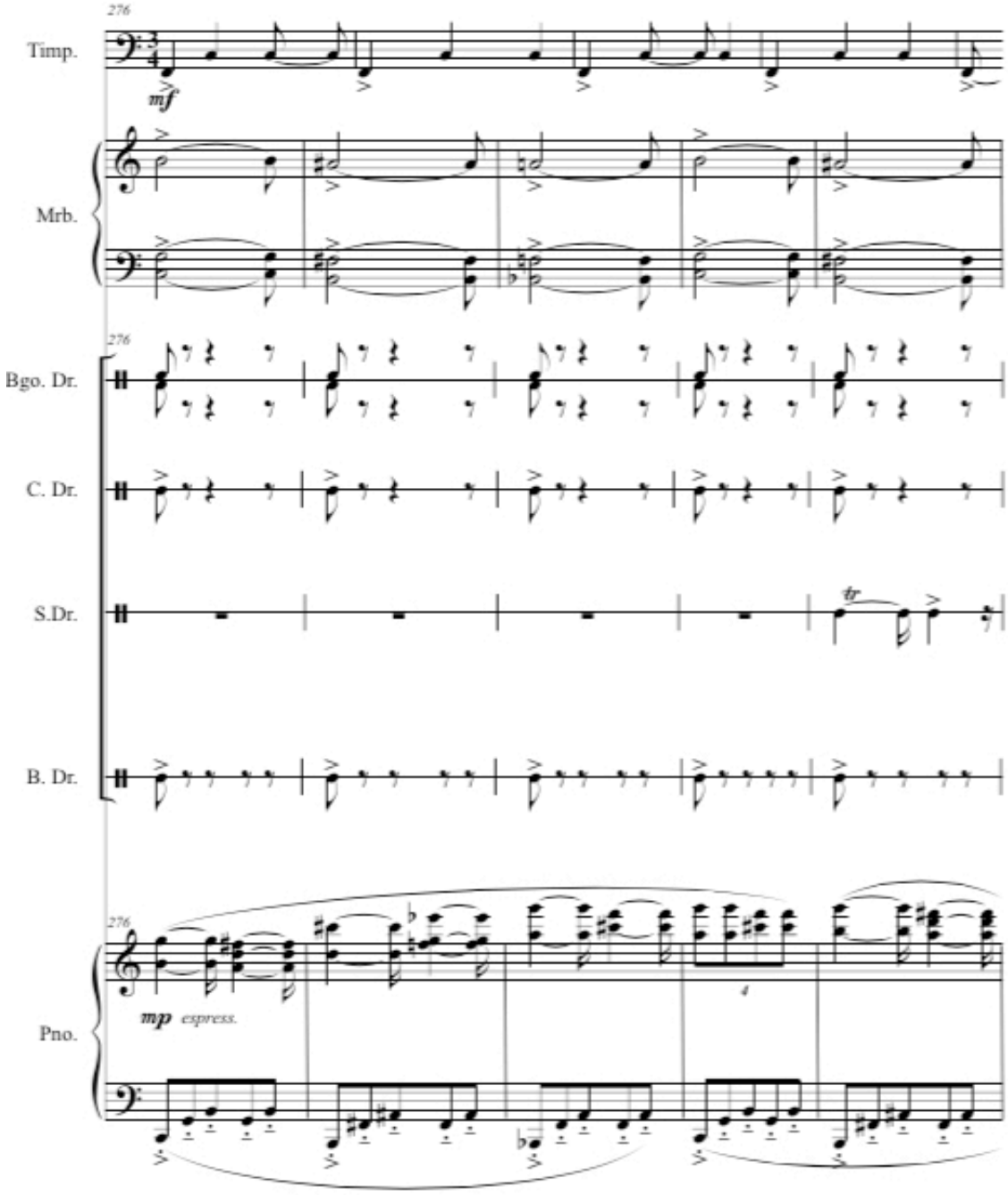
Neste caso a clave de fá do piano, mantém uma textura repetitiva e cromática a cada 3 compassos ficando bastante evidente quando começa e termina a textura, já na clave de sol mantém também uma textura repetitiva, mas esta a cada 4 compassos.

Como a textura polimétrica só se reencontra a cada 12 compassos a percepção é mais distante, tem que se ouvir toda a frase pra perceber a sobreposição, o efeito causado é de uma harmonização diferente a cada repetição da frase até se encontrarem novamente como na forma inicial depois de 12 compassos, notem que neste momento os compassos sãos os mesmos.

Depois do encontro das texturas harmônicas, as duas passam a ter 3 compassos e desta forma tem um efeito de relaxar a audição, este trecho deixa de chamar tanta atenção e fica mais como uma textura base para a poliritmia que começa a se desenvolver entre os bongós, congas e a caixa, como 7 sobre 5 sobre 2 etc.

Enquanto isso a textura do piano, que é ajudada pela marimba, tímpanos e bombo grande, utiliza de tempos em tempos, a principal célula rítmica do tema anterior em fortíssimo causando pequenas explosões sonoras. Mais a frente utilizo novamente a sobreposição das texturas no piano, mas desta vez fica mais claro, pois a clave de sol desenvolve algo melódico a cada 4 compassos tornando mais fácil auditivamente saber onde começa e termina a frase, enquanto a clave de fá mantém a textura harmônica a cada 3 compassos.

No exemplo a seguir, observando as ligaduras do piano, fica mais claro o que estou tentando explicar, notem que o tímpano neste momento está no compasso 3/4 enquanto a marimba usa a mesma textura da clave de fá do piano em 5/8.



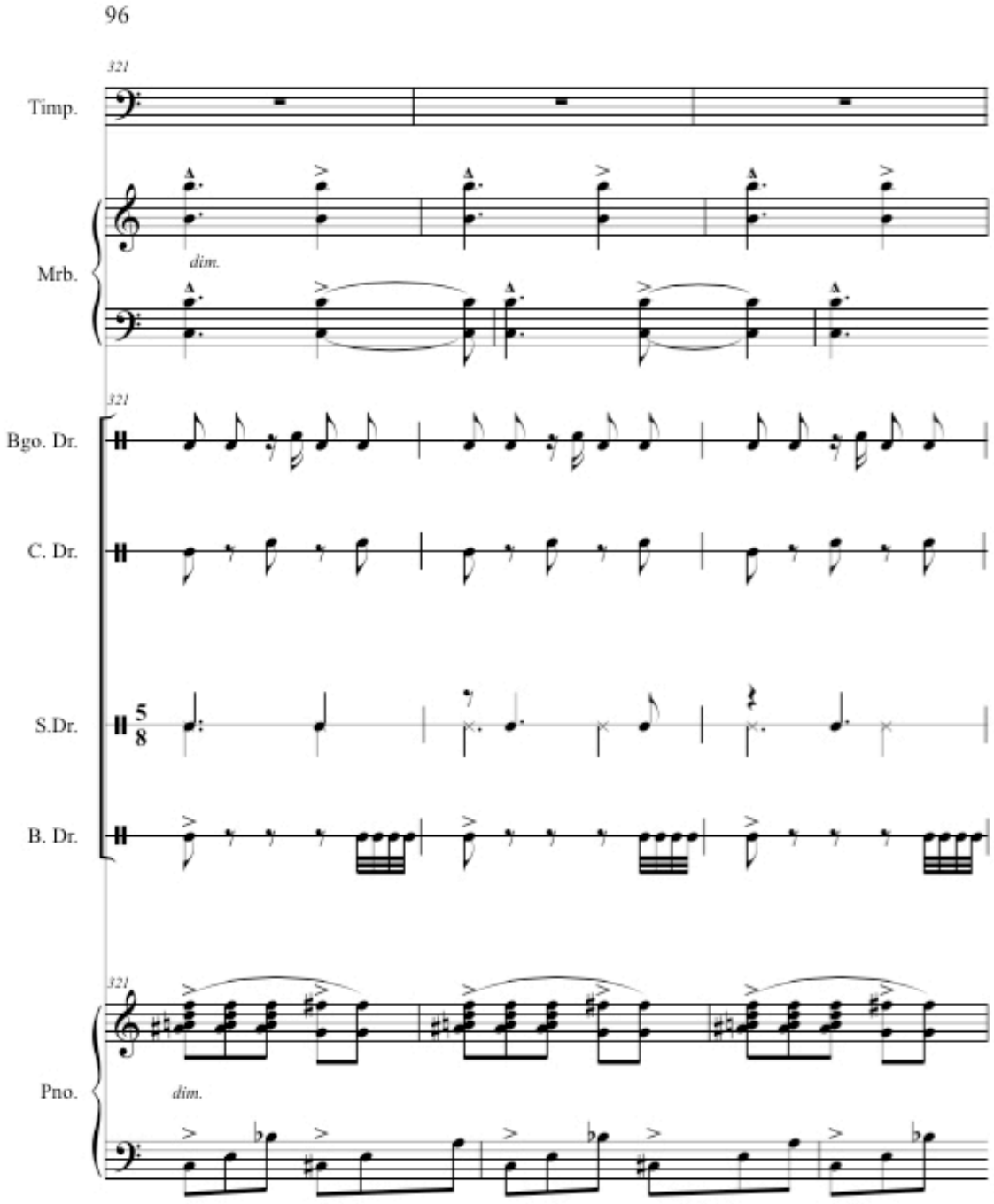
(Figura 12 – Textura polimétrica)

A música desenrola-se no mesmo tema anterior até começar outro trecho de polimetria explícita onde o piano está com a clave de sol em 5/8 e a clave de fá em 6/8, o mesmo é reforçado pela marimba nas mesmas claves com os mesmos compassos, neste momento chamo a atenção para a importância das texturas harmônicas para a minha idéia de polimetria.

Sempre procurei nas métricas, além dos compasso, barras de compasso, acentos e ligaduras, trabalhar com uma mesma textura harmônica em cada métrica sobreposta, esta escolha facilita, na minha opinião a percepção das métricas.

No exemplo que segue utilizo, nos cinco pulsos das colcheias em 5/8 da clave de sol do piano, uma repetição harmônica onde três colcheias tocam um acorde e as duas restantes outro acorde, enquanto na clave de fá em 6/8 do piano utilizo harpejos repetitivos nas seis colcheias que se distinguem facilmente da outra métrica.

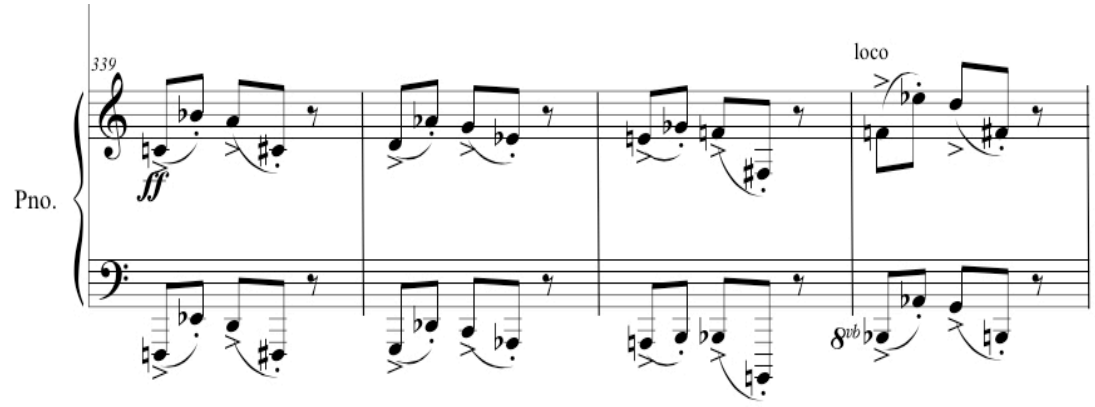
Neste trecho os bongós, as congas, o bumbo grande e a caixa estão em 5/8, mas a caixa, acentua tanto o pulso de 5/8 como o de 6/8 simultaneamente em partes diferentes do instrumento utilizando o mesmo desenho rítmico da marimba.



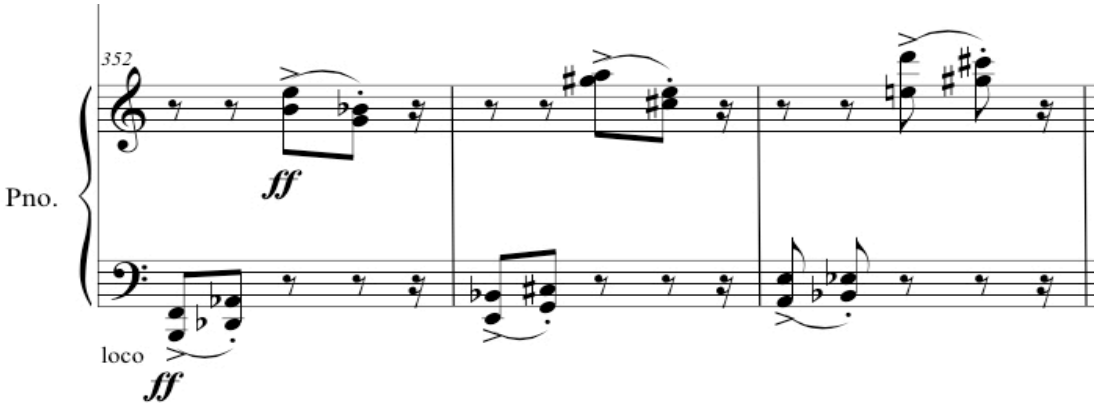
(Figura 13 – harmonia polimétrica)

O próximo trecho da peça utilizo a adição de ritmos nos compassos em 5/8 e 9/16 ambos para soarem como um compasso em 2/4. Primeiro no compasso em 5/8 o último tempo é uma pausa de colcheia e soa como um 2/4 com uma ligeira suspensão, na segunda parte no compasso em 9/16 utilizo o mesmo desenho rítmico e harmônico, mas o último tempo é uma pausa de semicolcheia tornando a suspensão ainda mais rápida soando respectivamente como um 2/4 + 1/8 e um 2/4 + 1/16.

Nos exemplos a seguir a parte do piano é clara quanto a métrica aditiva do 5/8 e do 9/16.



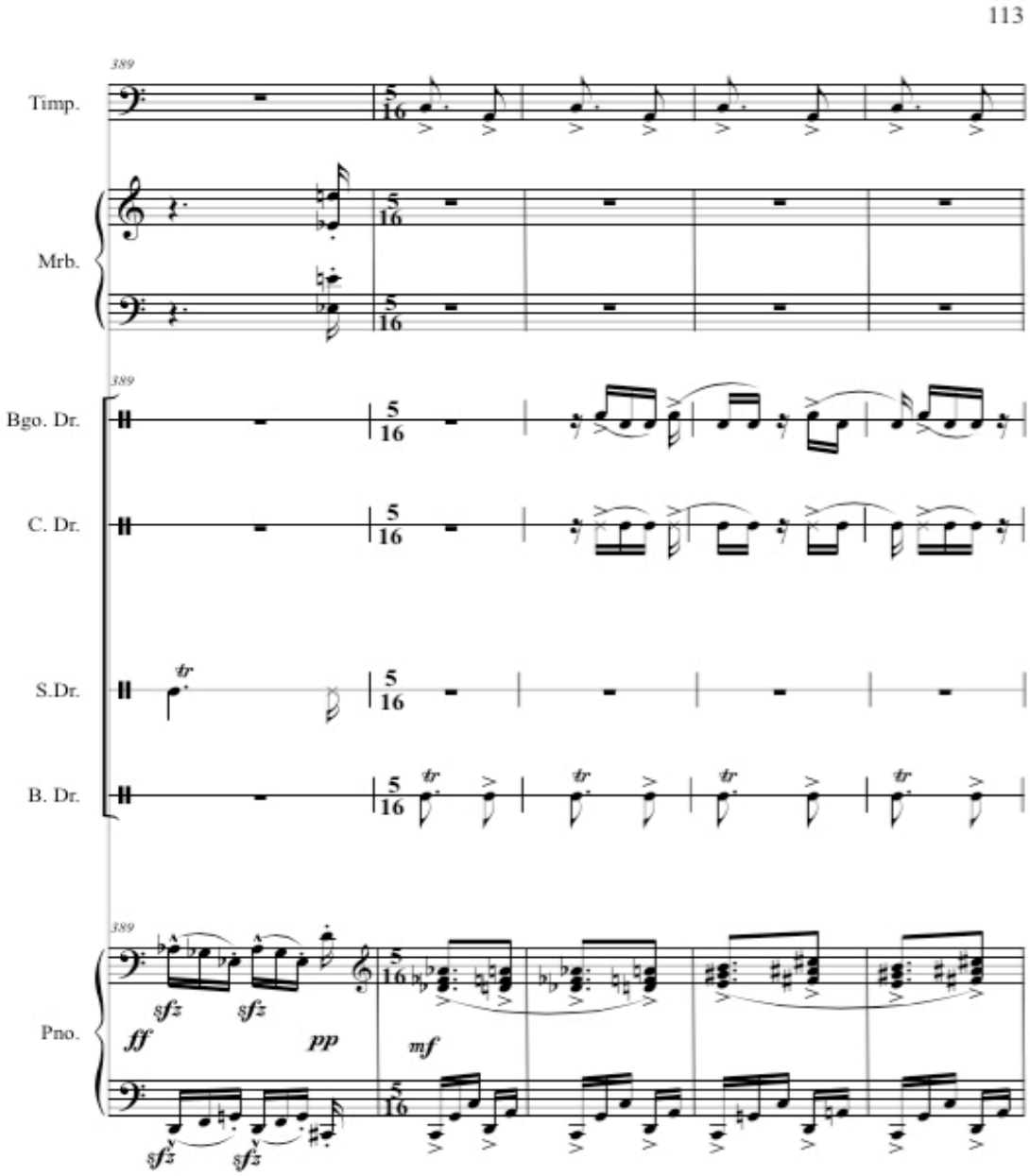
(Figura 14 – 2/4 + 1/8)



(Figura 15 – 2/4 + 1/16)

Mais a frente a utilização de ritmos aditivos continuam de forma bastante clara e marcada como no exemplo a seguir onde o piano e a caixa estão no compasso em 7/16 onde claramente utilizam a acentuação em 6/16.

Em seguida, quando todos os instrumentos estão em 5/16, as congas e bongós, apenas uma pausa de semicolcheia após o início do compasso, relembram o tema rítmico desenvolvido anteriormente pelo piano e a caixa.

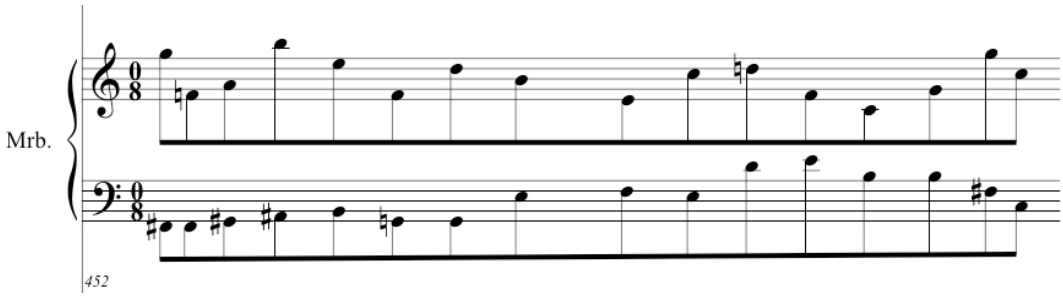


(Figura 16 – 6/16 + 1/16)

A partir de então a música vai se encaminhando para o final ainda utilizando de polimetria e ritmos aditivos sobrepostos, mais a frente há a uma re-exposição de uma tema que o piano apresentou, mas desta vez a marimba o executa enquanto acontece polimetria nos outros instrumentos.

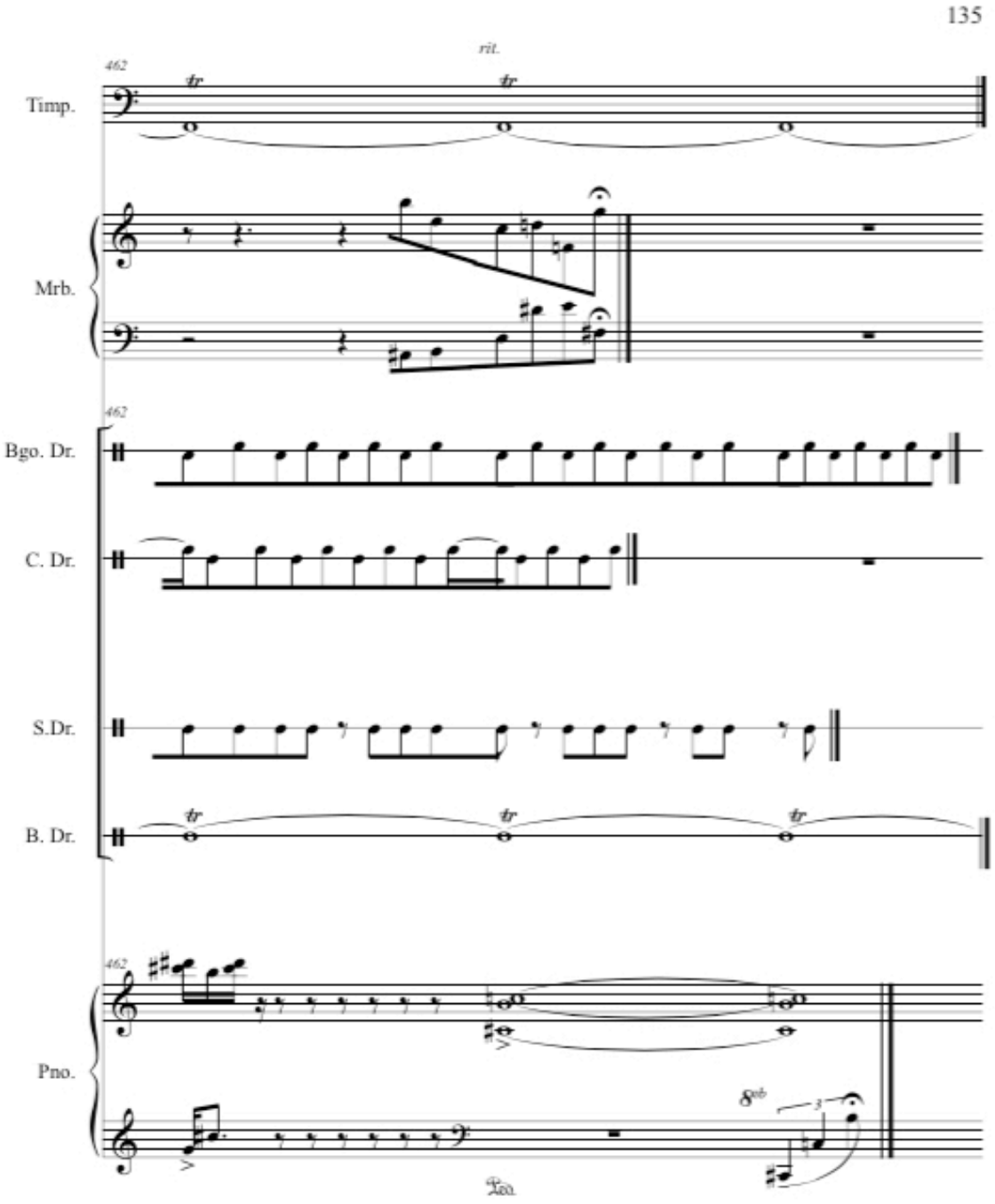
Depois da re-exposição começa um trecho em 5/8 que vai perdendo aos poucos uma colcheia de cada vez, onde anteriormente foi até o compasso 1/8, mas desta vez depois do compasso 1/8 vai até o compasso em 0/8.

Simbolicamente, o compasso em 0/8, fazem com que todos os instrumentos percam o primeiro tempo e as barras de compasso. Neste último momento da música procuro evitar desenhos melódicos ou rítmicos para que não haja a necessidade de um primeiro tempo. Notem que a marimba faz notas com vários saltos e sem acentos para descaracterizar qualquer fórmula de compasso.



(Figura 17 – 0/8)

No compasso em 0/8 a sonoridade da música se apresenta novamente como um descanso para os ritmos apresentados durante toda a peça e soa coma uma espécie de suspensão apoiada pelo tremulo ininterrupto do tímpano e do bombo grande, das frases soltas do piano e da caixa, e das colcheias desencontradas das congas e bongós. No final os instrumentos vão finalizando em momentos diferentes e no último instante o piano volta a idéia inicial tocando a primeira frase do primeiro tema apresentado no início da música já com a liberdade da ausência de barras de compasso.



(Figura 18 – final)

Conclusão:

Com este trabalho tentei exemplificar, com a ajuda do meu orientador, a minha ideia sobre polimetria musical e a melhor forma de escrita para uma execução mais precisa da ideia rítmica original do compositor. Através dos 9 estudos para piano realizados antes da peça final onde tentei utilizar várias formas de polimetria e na peça final explorar os ritmos de maneira mais profunda e musical.

Tentei ressaltar a importância do deslocamento das barras de compasso na polimetria explícita para a correta execução dos acentos e também dos tempos levíssimos, além de explorar outros aspectos rítmicos presentes na polimétrica da peça “Martulus”.

O termo é relativamente novo e causa muitas controversas, não quero dizer com isso que a sobreposição de métricas seja algo novo, mas o que defendo é uma escrita mais aproximada com a real intenção do compositor que deixe mais claro ao intérprete o tipo de ritmo pensado pelo compositor.

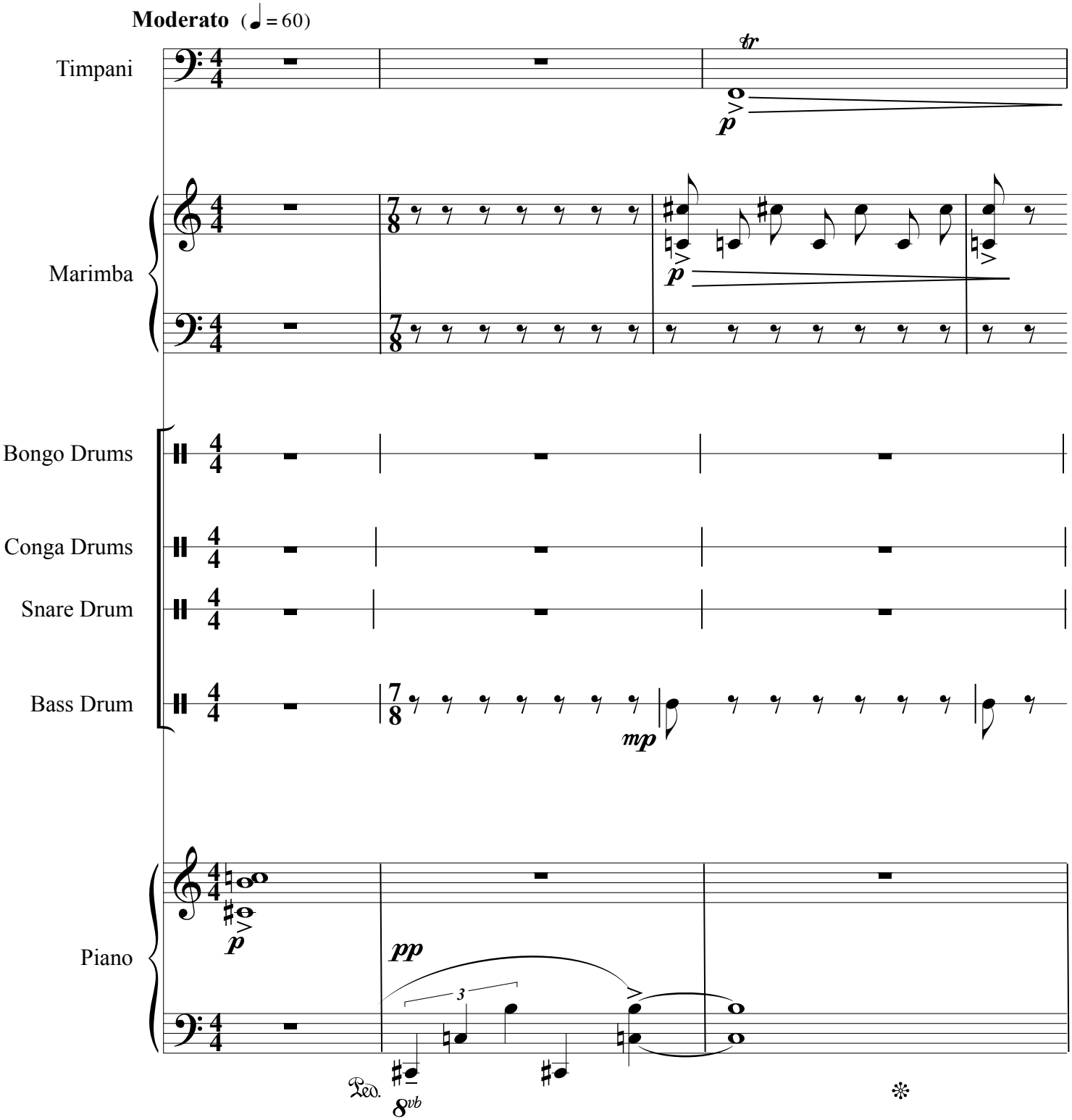
Sei que apenas uma escrita diferente não vai fazer com que o intérprete automaticamente execute a peça com os ritmos corretos, mas vai fazer com que ele reflita sobre a razão de tal escrita, podendo assim interpretar de outra maneira a polimétrica.

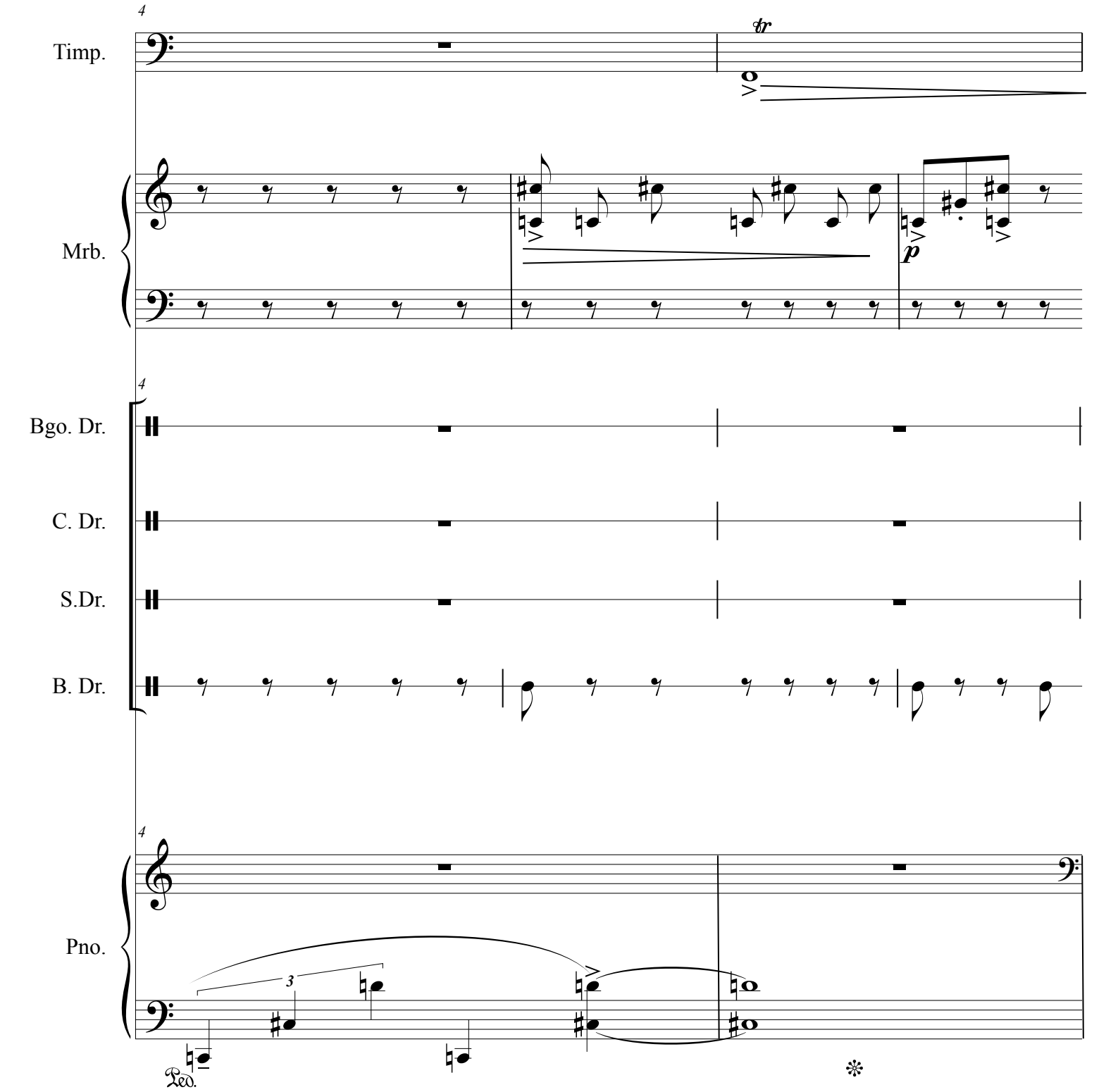
Espero com esse trabalho contribuir para a discussão sobre métricas e formas paralelas de escrita de ritmos marcados e não pretendo com isso convencer ninguém sobre a forma correta de se escrever, apenas abordo de forma exploratória este assunto exemplificando através da minha própria composição o meu ponto de vista.

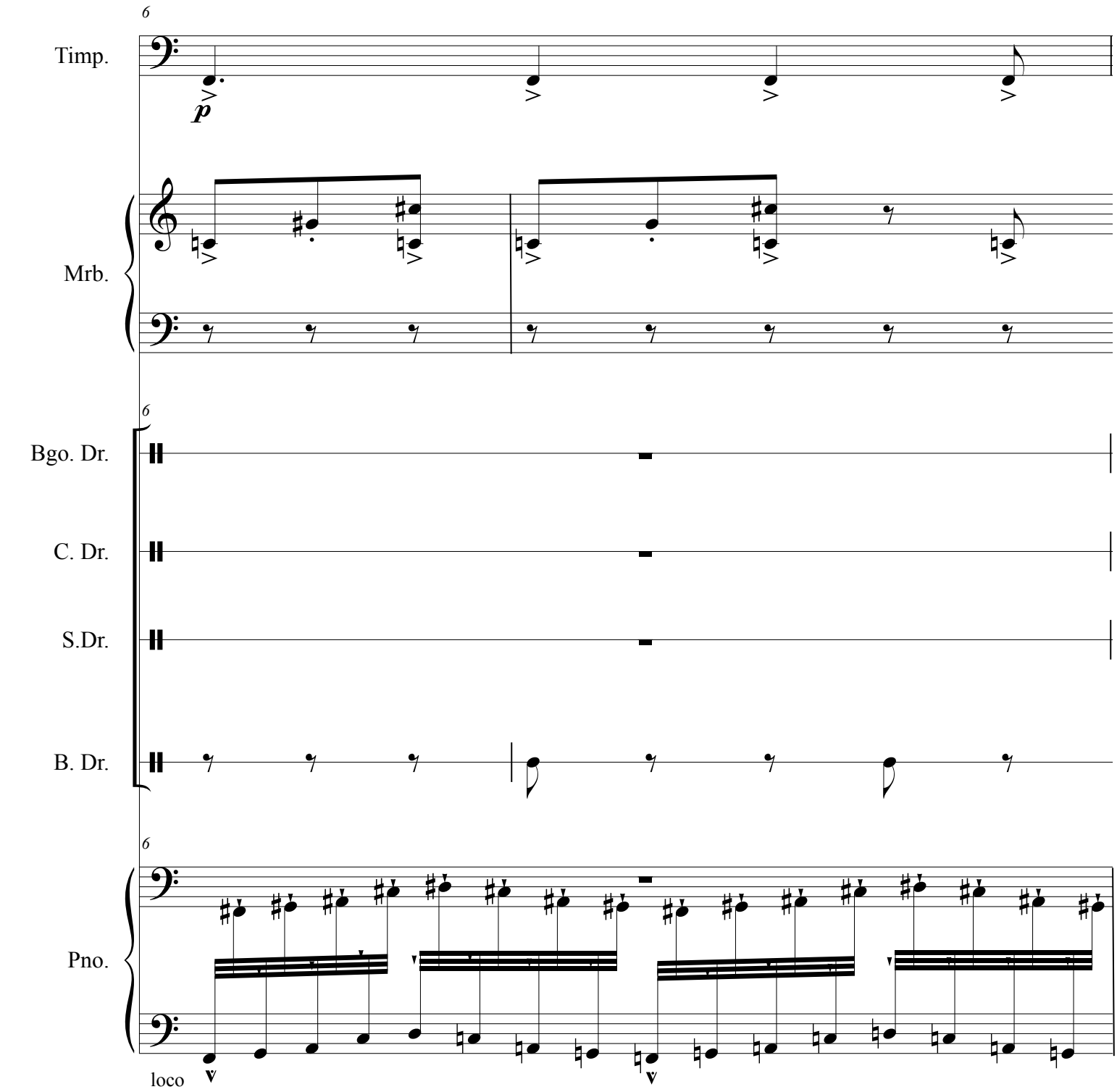
Anexos.

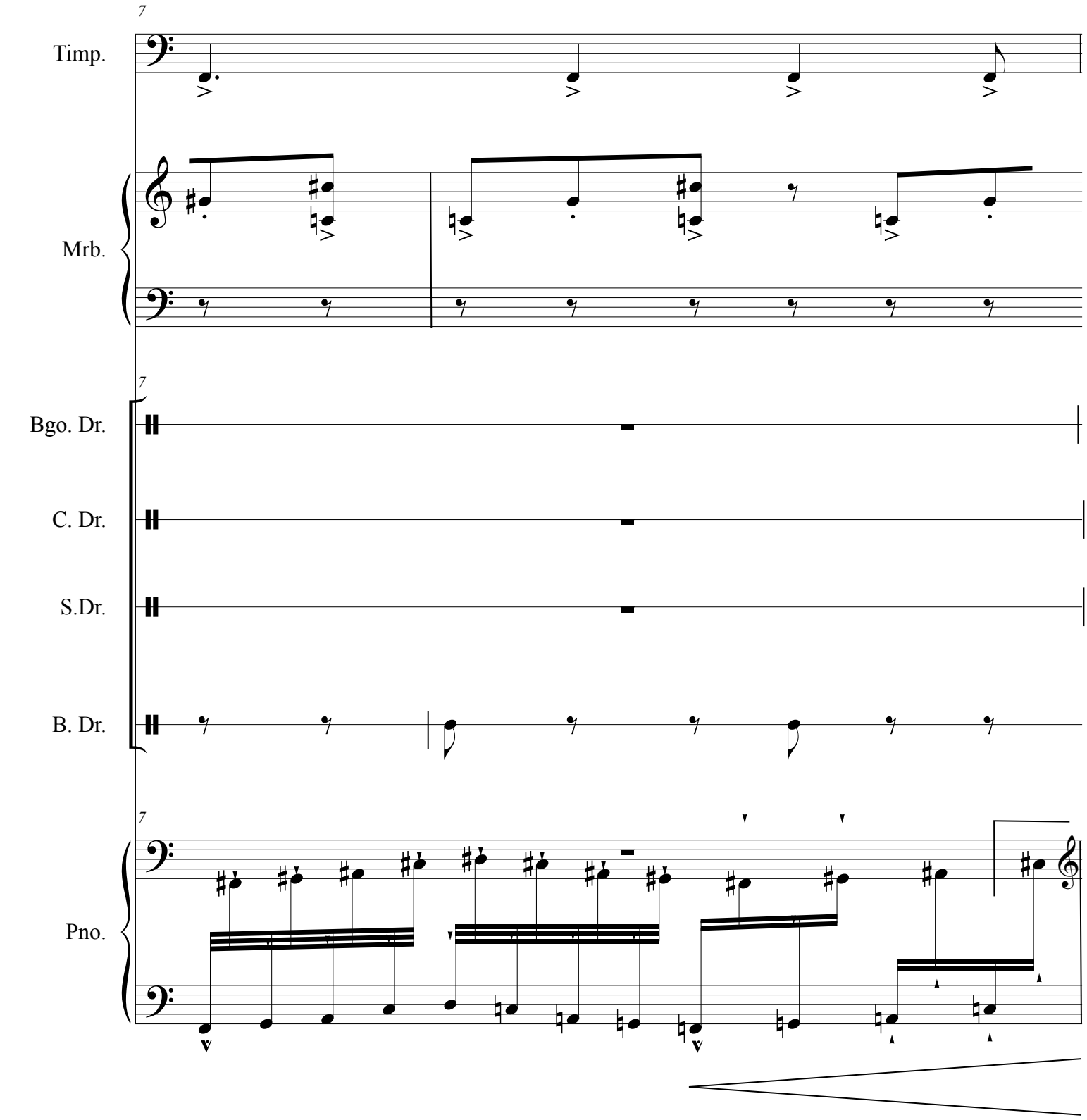
Martulus

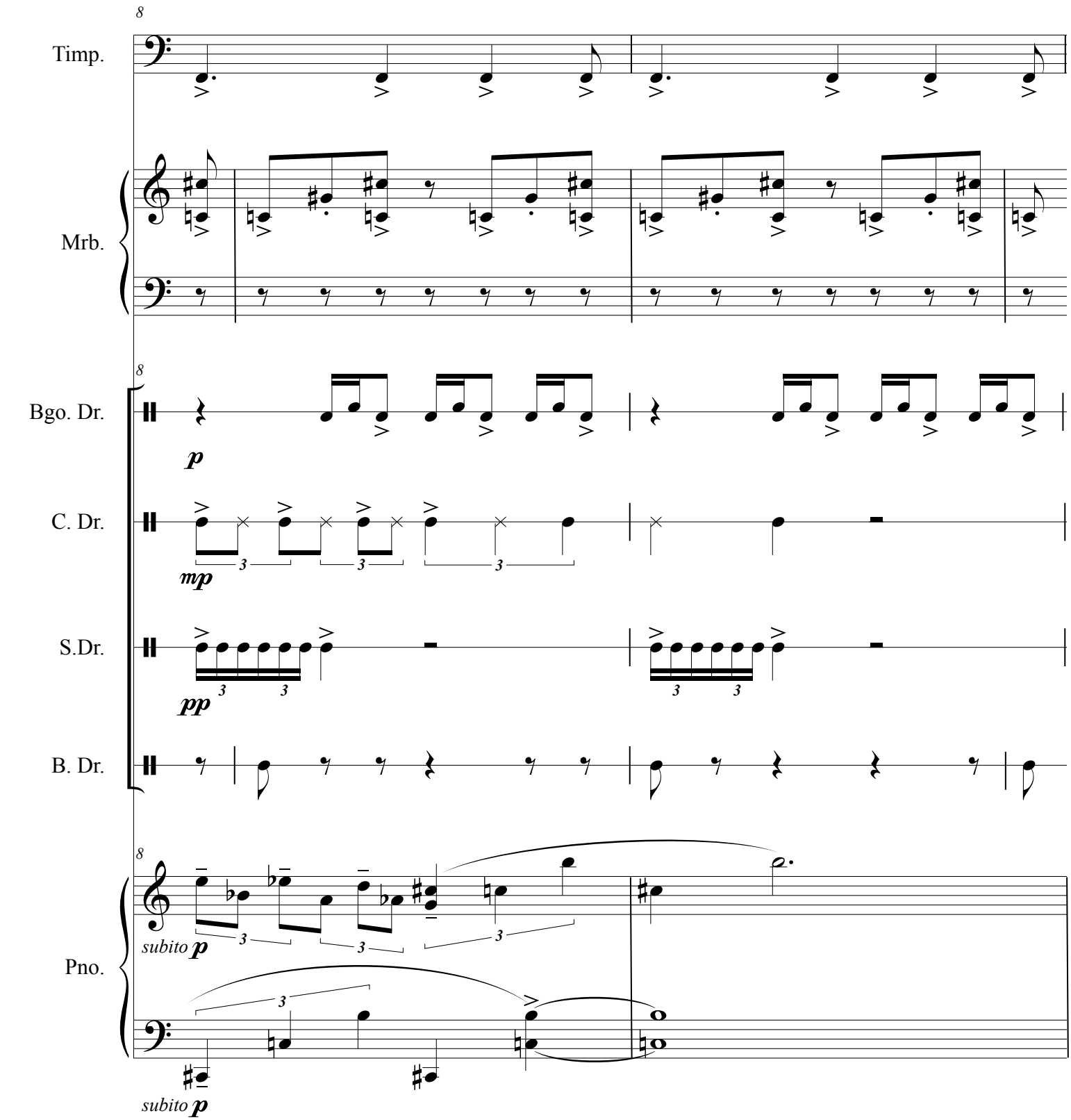
Glauco César II



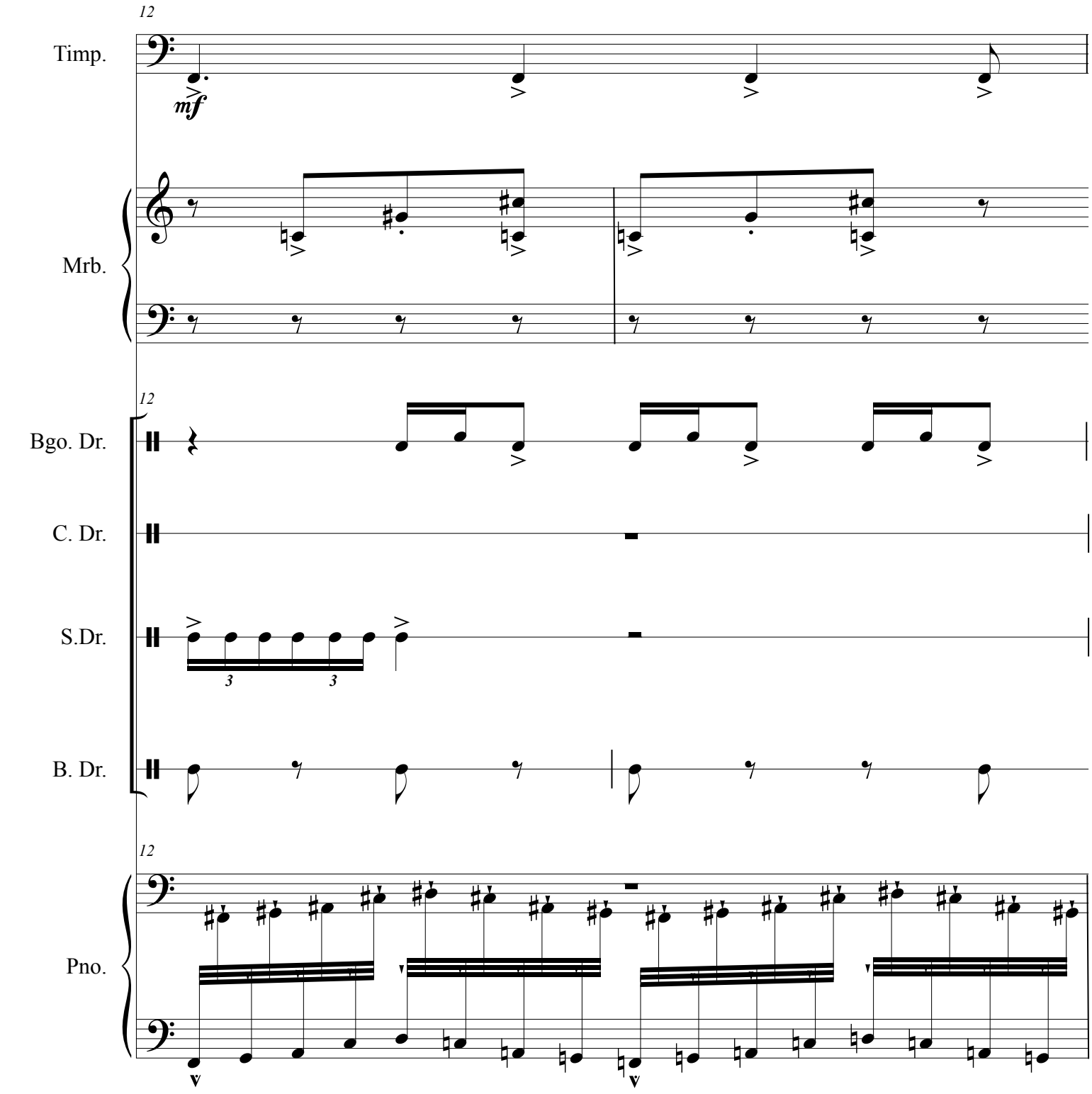

4
Timp.
tr
Mrb.
p
4
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
4
Pno.
3
Ped.

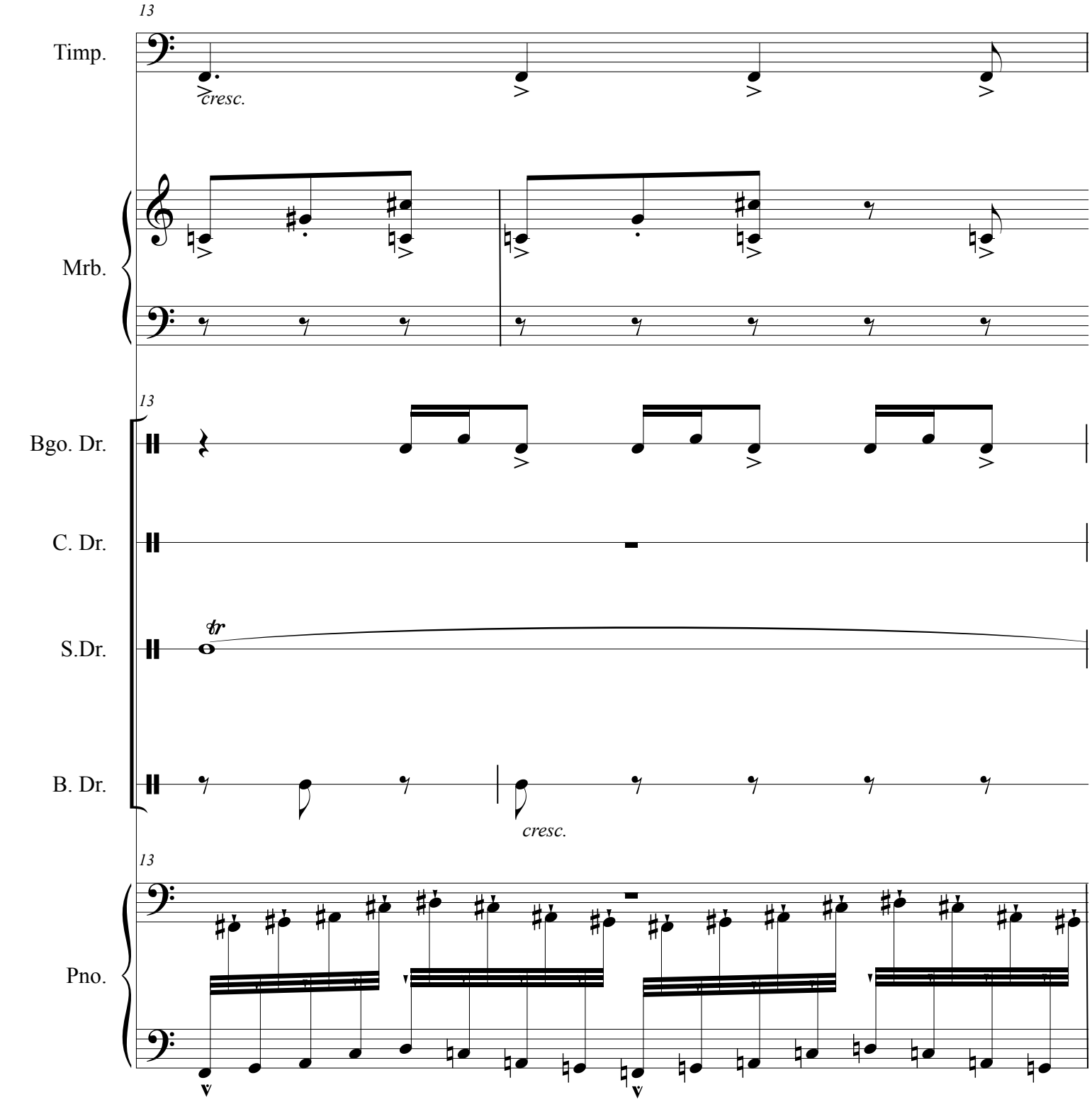

6
Timp.
p
Mrb.
6
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
6
Pno.
loco

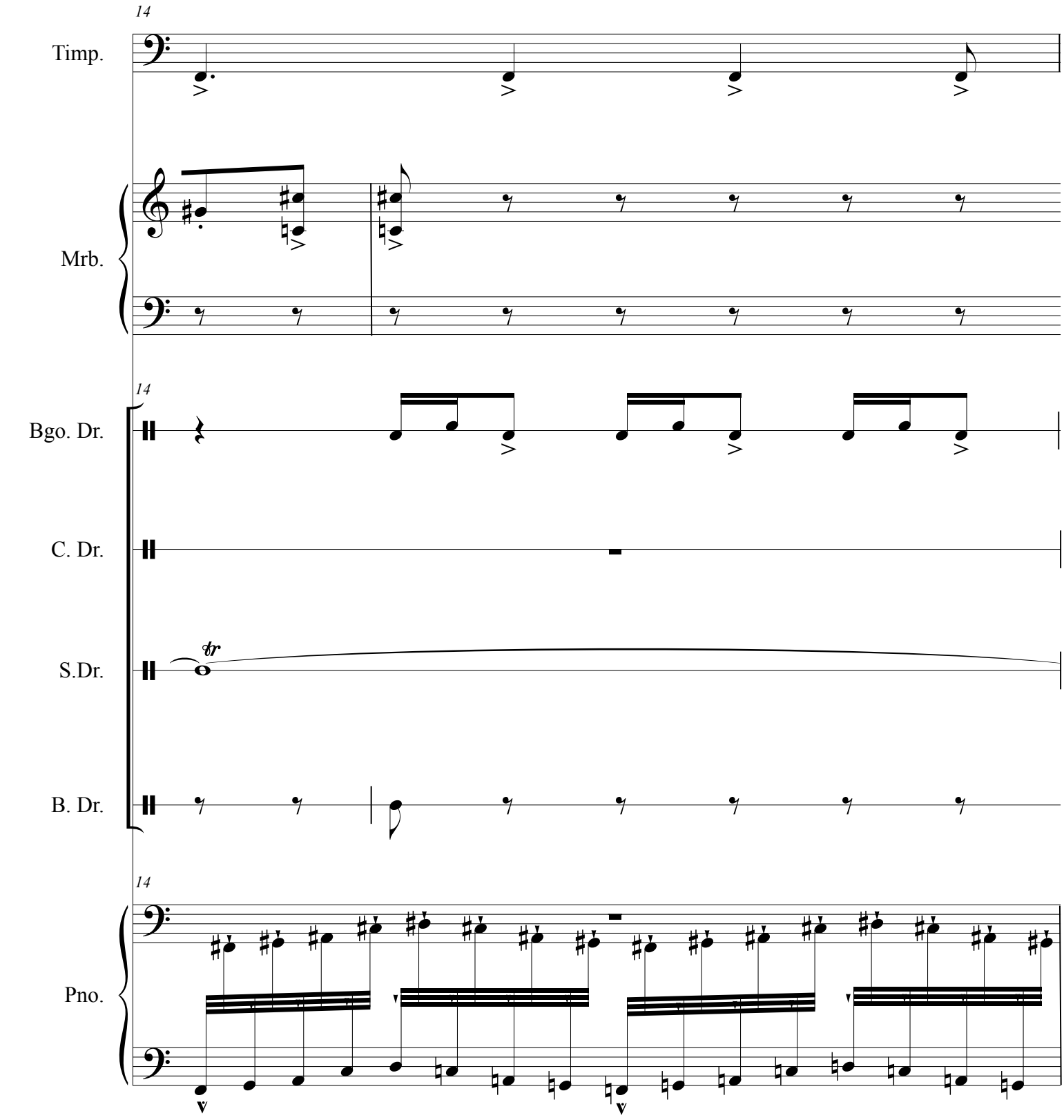

7
Timp.
Mrb.
7
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
7
Pno.

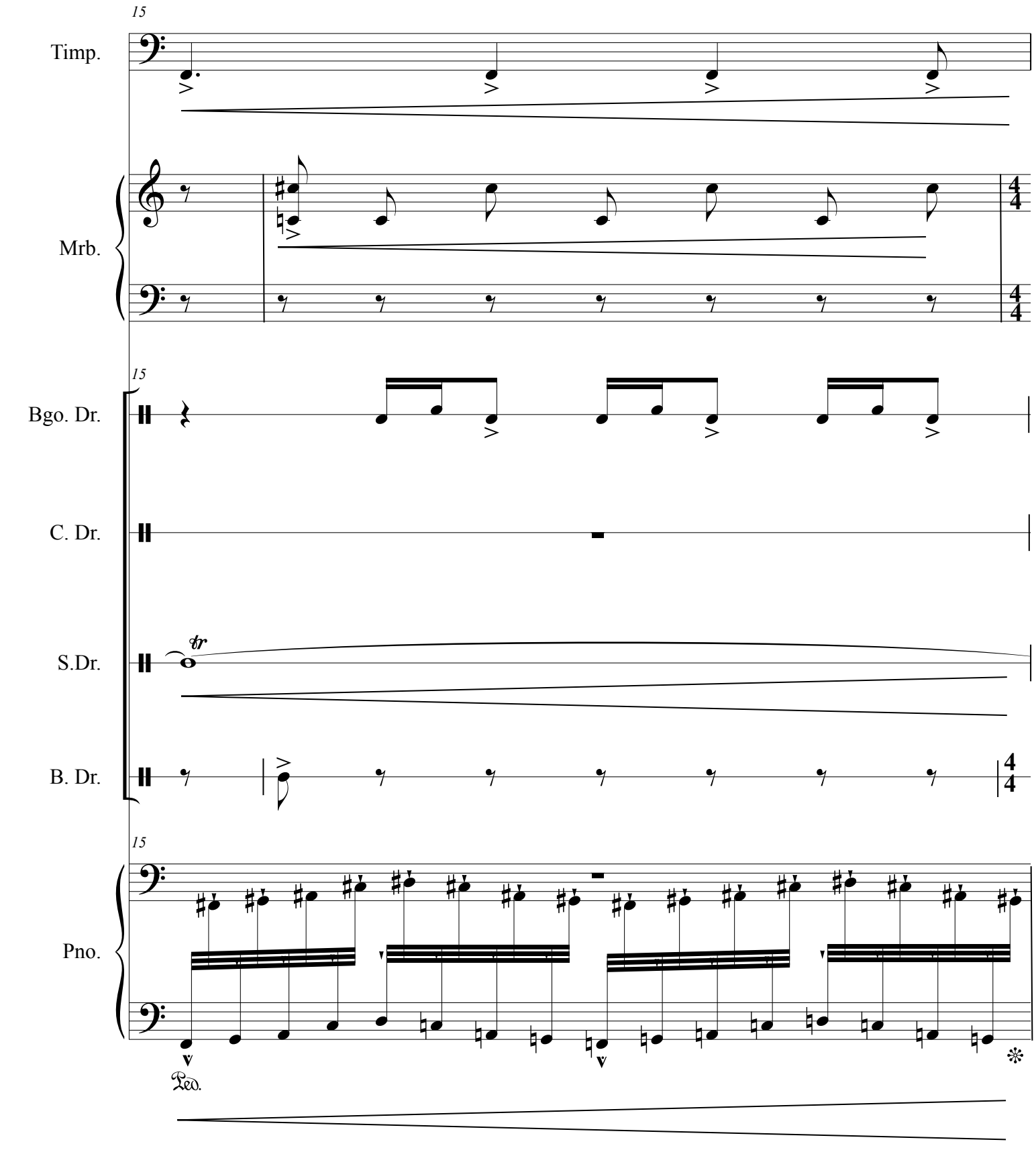

8
Timp.
Mrb.
8
Bgo. Dr.
p
C. Dr.
mp
S.Dr.
pp
B. Dr.
8
Pno.
subito p
subito p

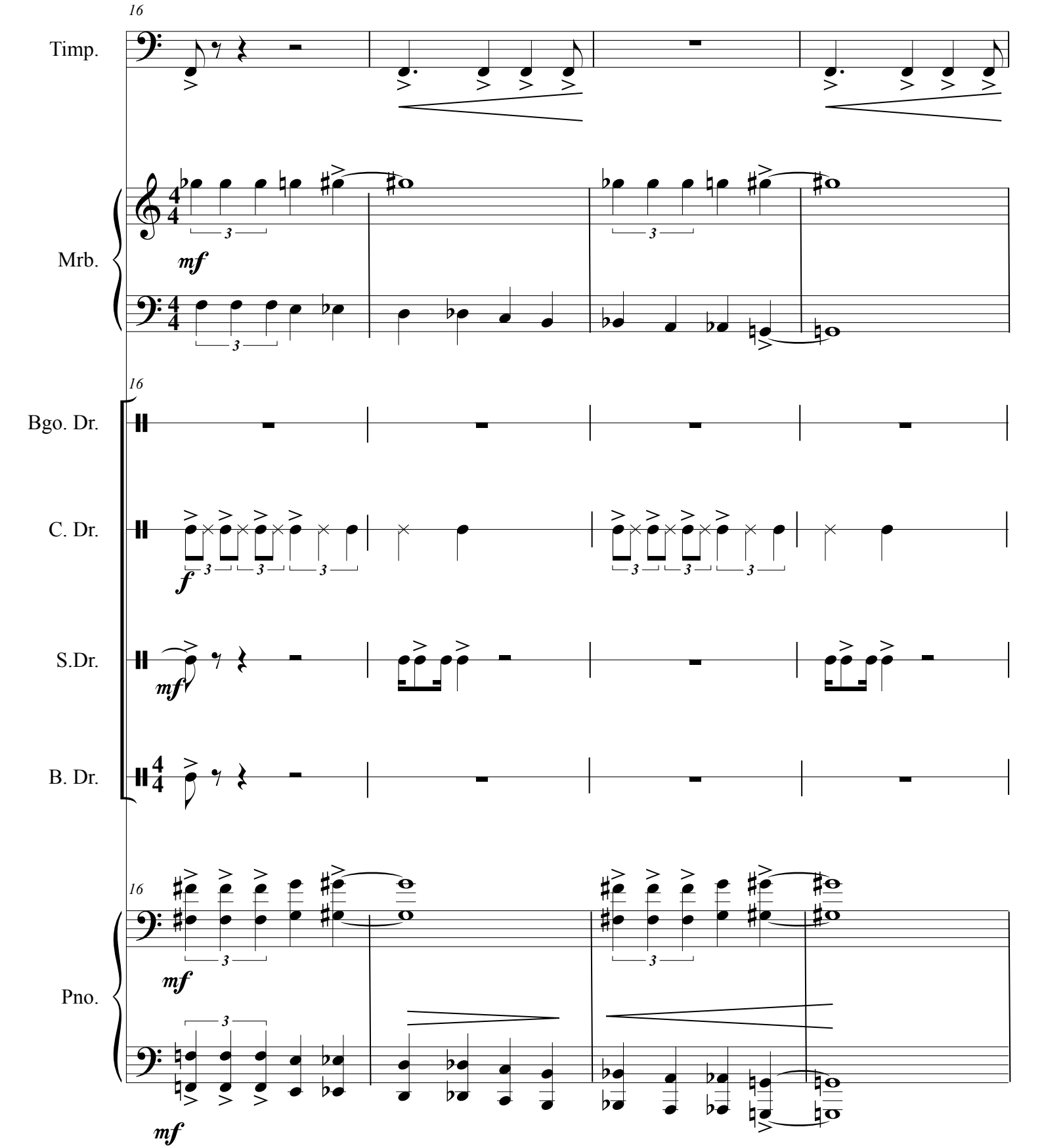
10
Timp.
Mrb.
10
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
10
Pno.

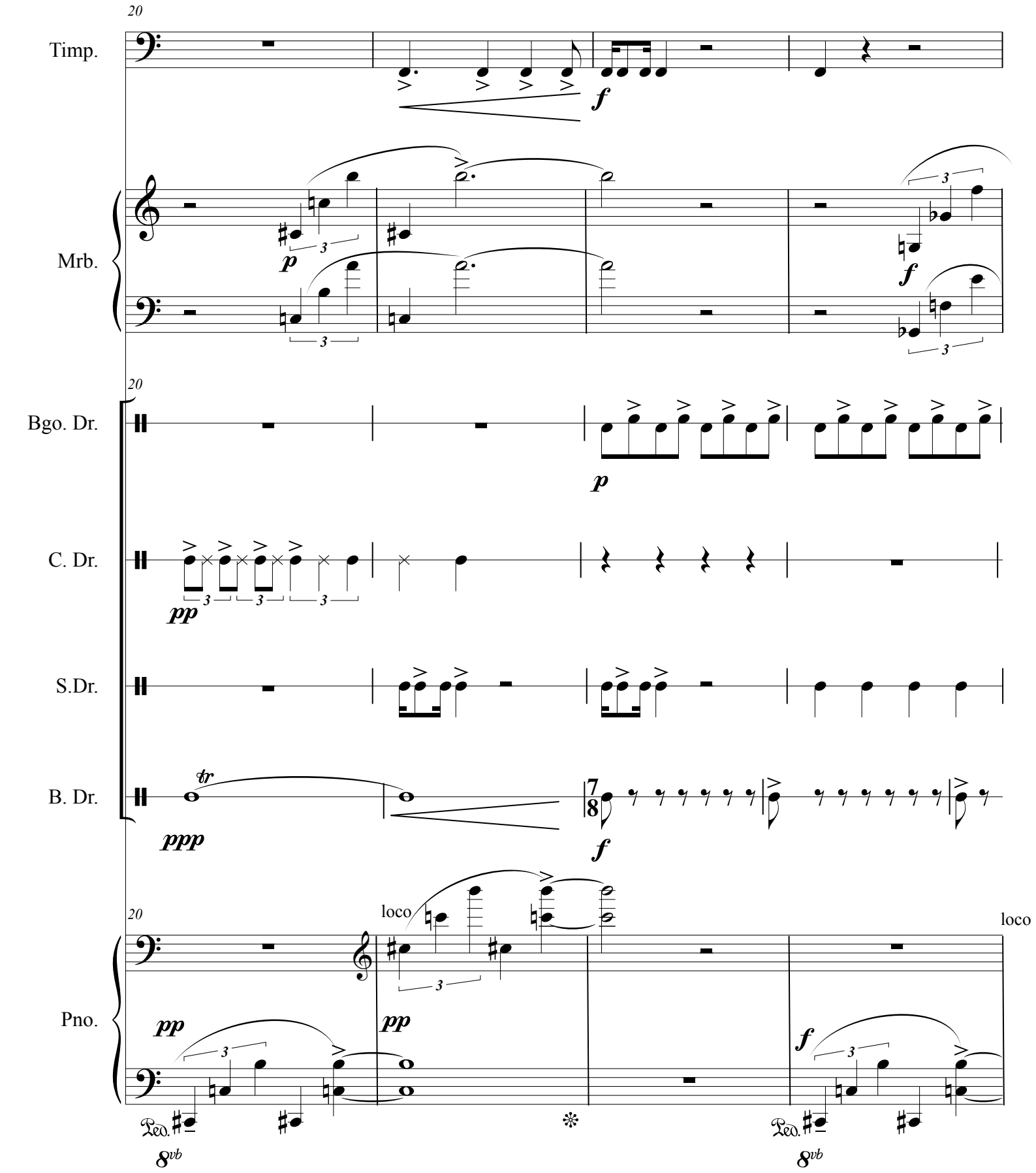

12
Timp.
mf
Mrb.
12
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
3
3
B. Dr.
12
Pno.

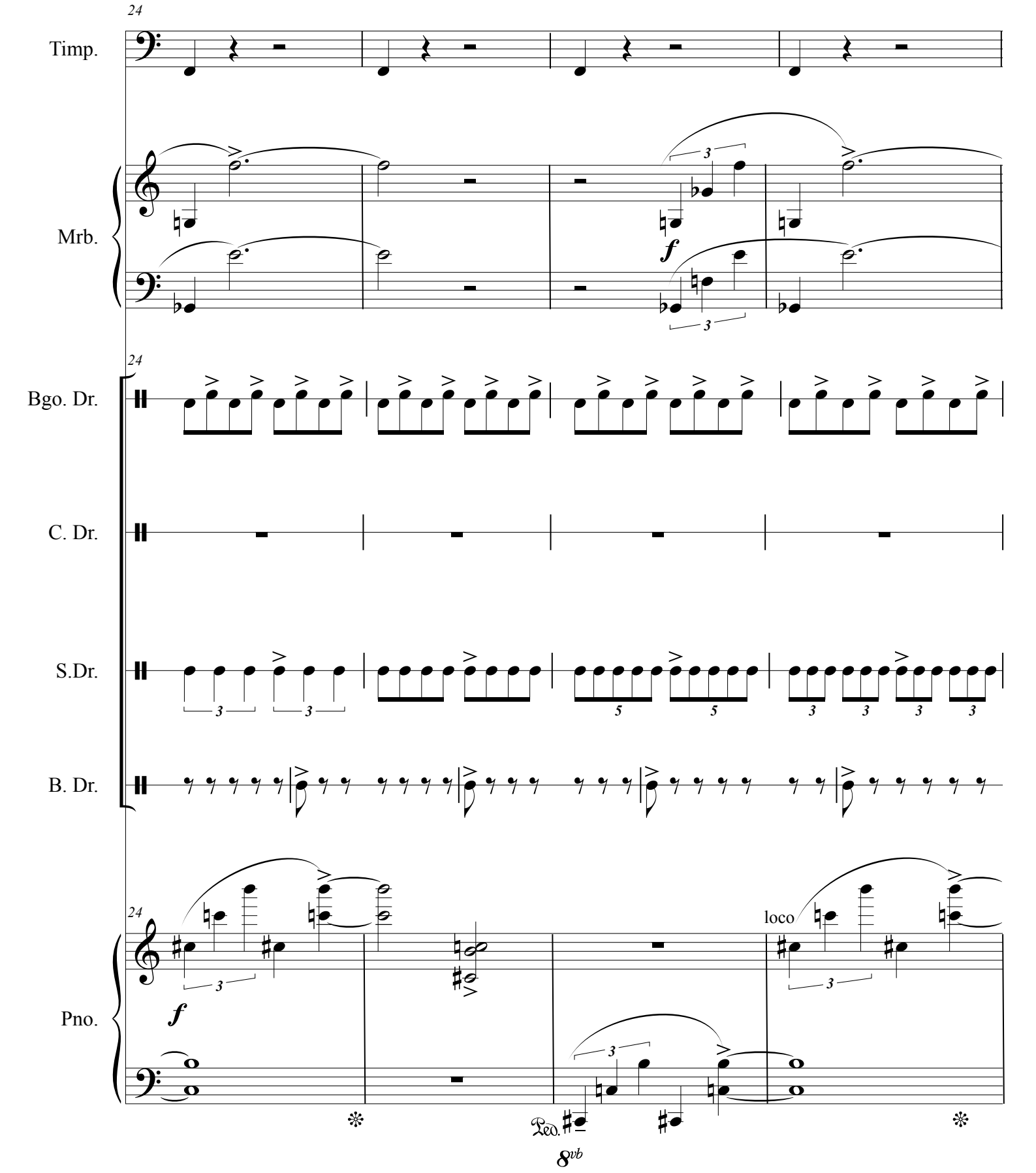

13
Timp.
cresc.
Mrb.
13
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
tr
B. Dr.
cresc.
13
Pno.

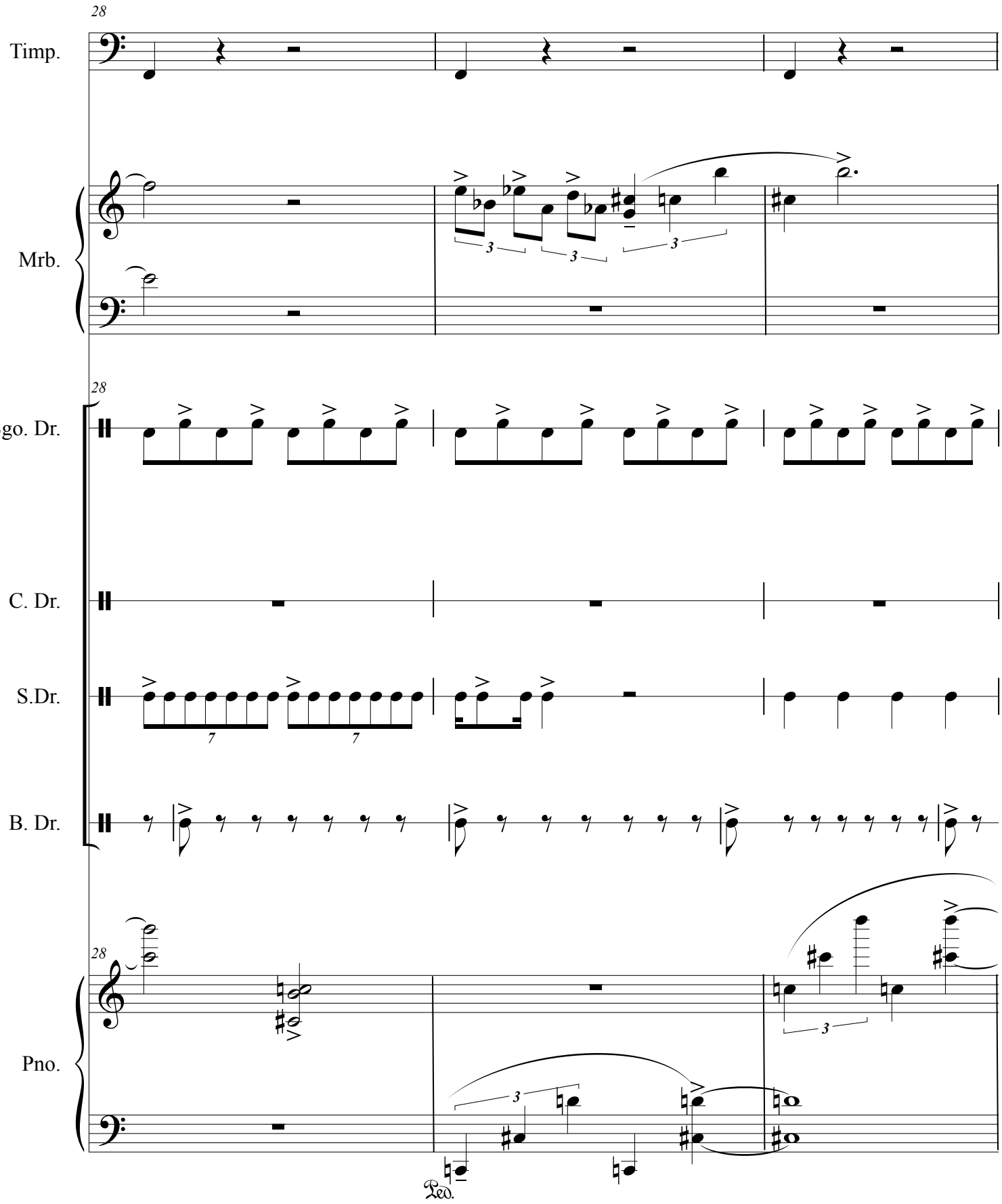

14
Timp.
Mrb.
14
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
tr
B. Dr.
14
Pno.

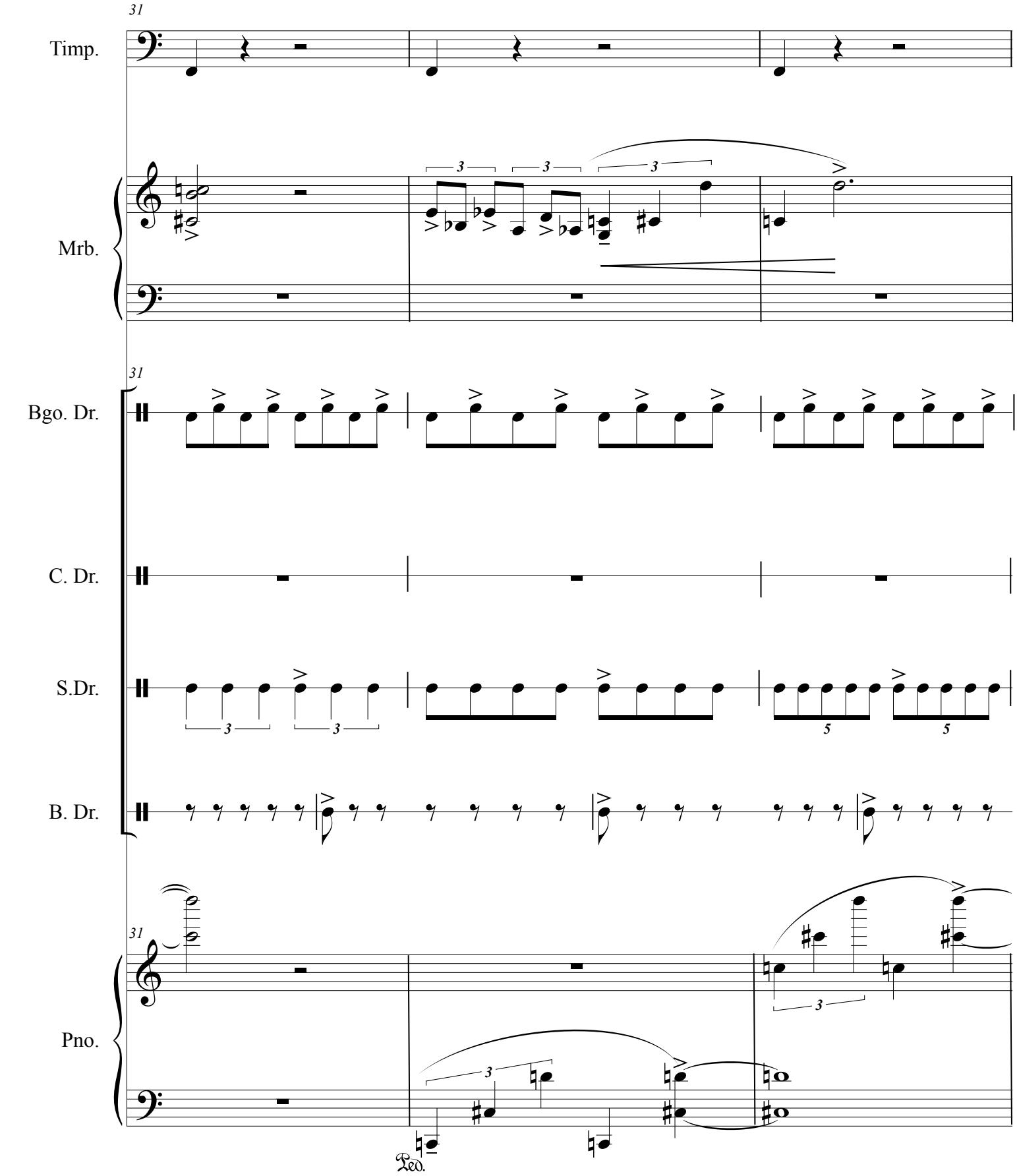

15
Timp.
Mrb.
4
4
4
4
15
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
tr
B. Dr.
4
4
15
Pno.
Ped.

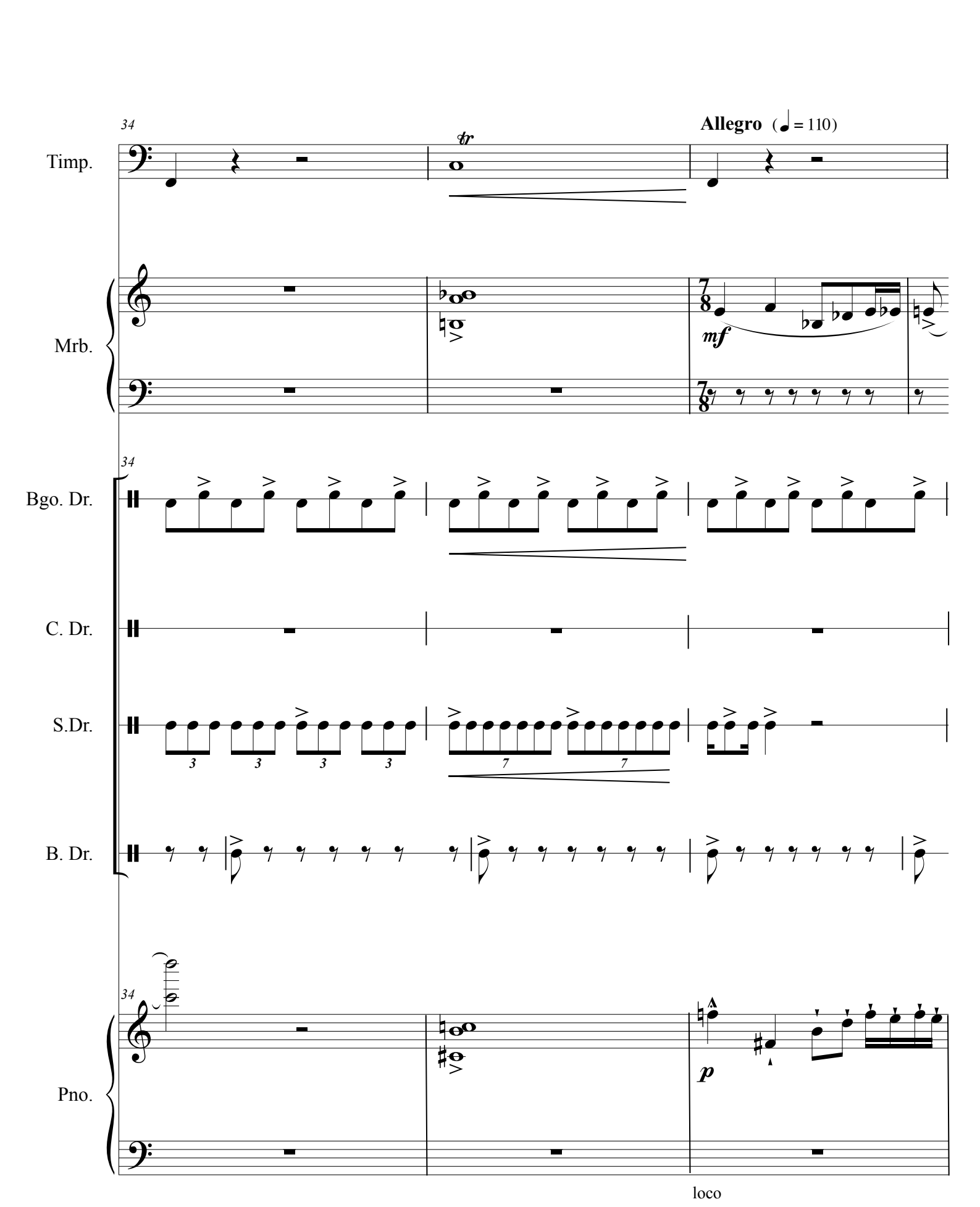

16
Timp.
Mrb.
mf
16
Bgo. Dr.
C. Dr.
f
S.Dr.
mf
B. Dr.
16
Pno.
mf
mf

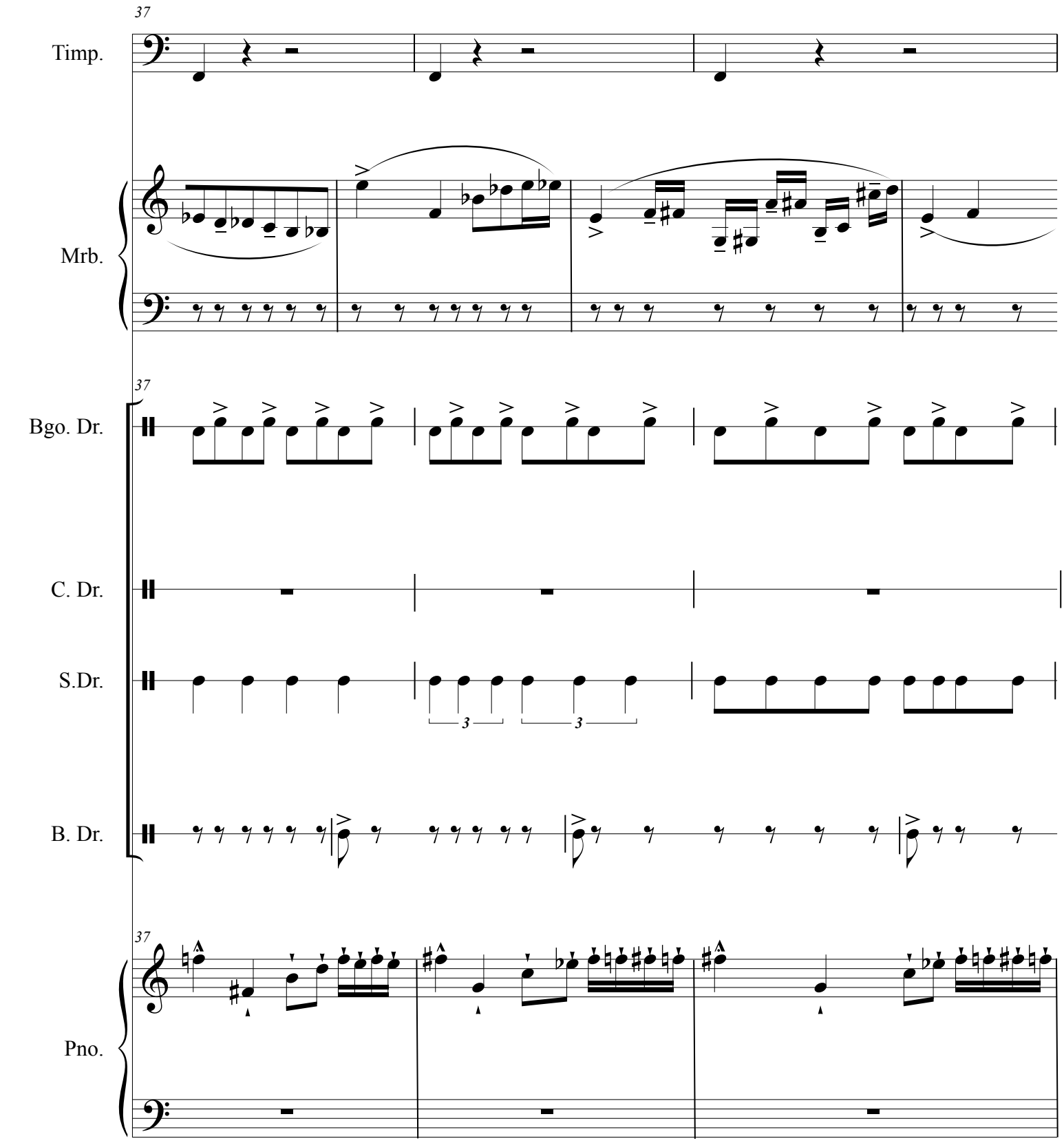

20
Timp.
f
Mrb.
p
f
20
Bgo. Dr.
p
C. Dr.
pp
S.Dr.
B. Dr.
tr
ppp
7
8
f
20
loco
loco
Pno.
pp
pp
f
Ped.
8vb
Ped.
8vb

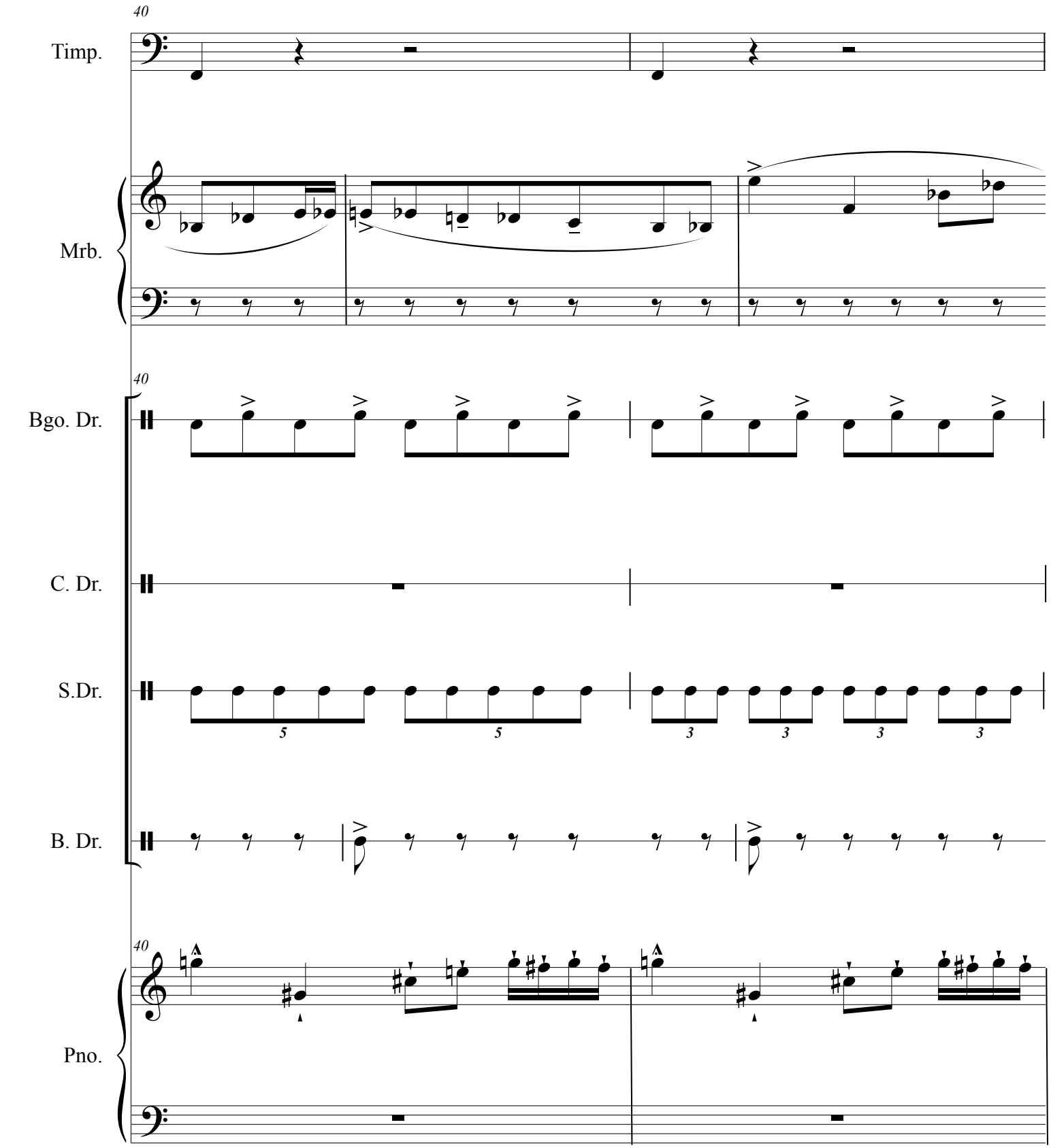

24
Timp.
Mrb.
f
24
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
24
loco
f
Pno.
Red.
8vb

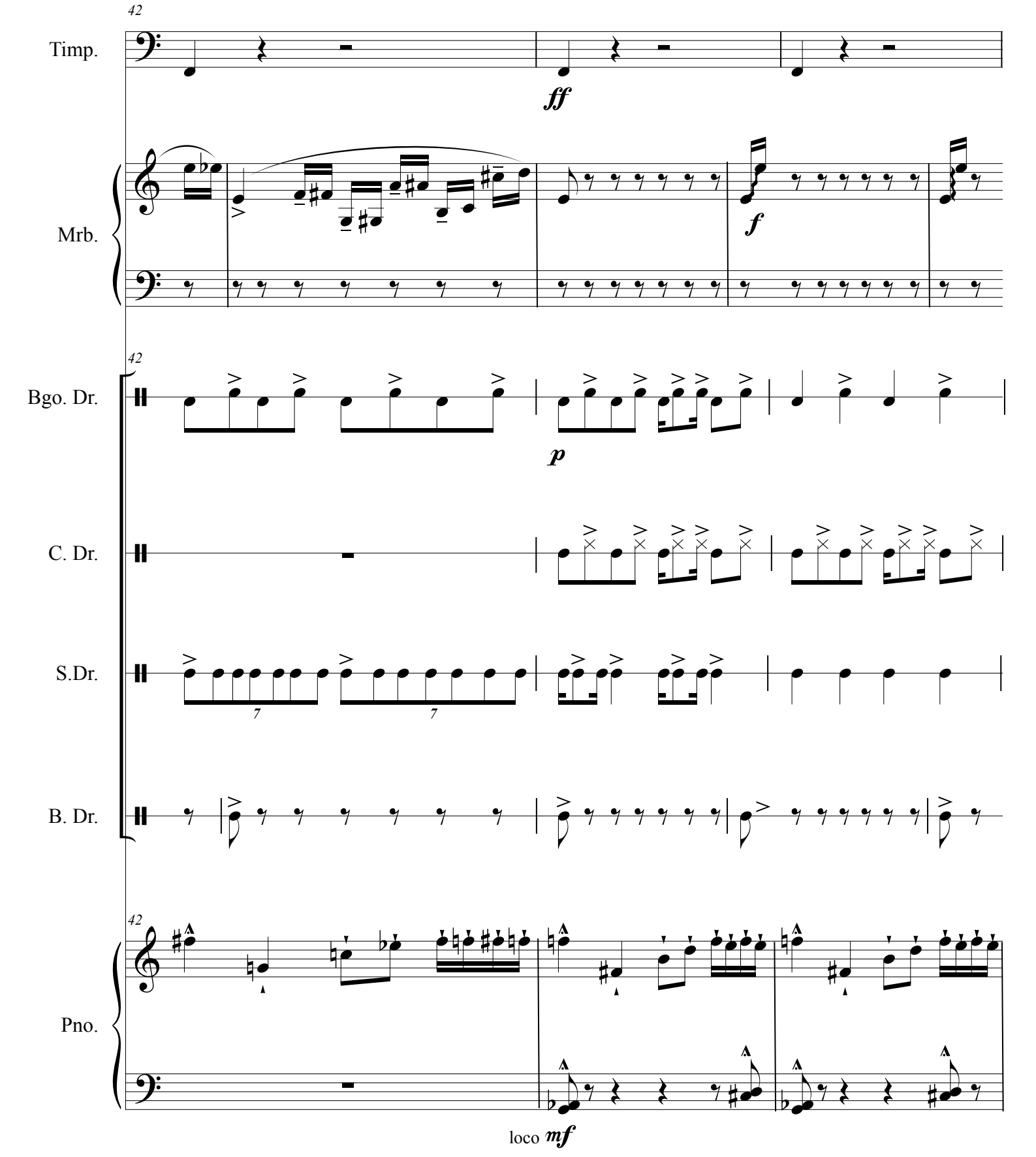

28
Timp.
Mrb.
28
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
28
Pno.
Ped.

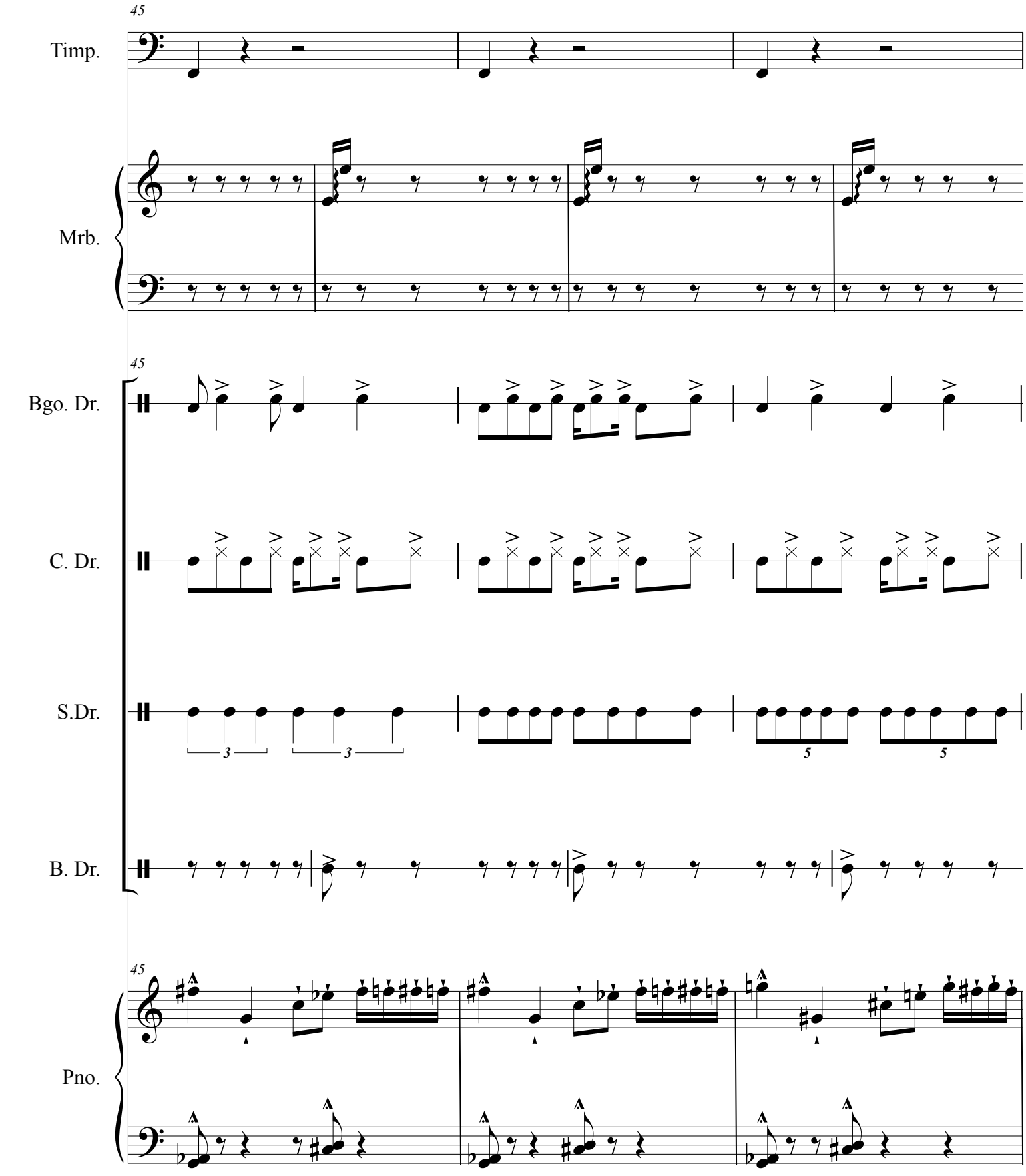

31
Timp.
Mrb.
31
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
31
Pno.
Ped.

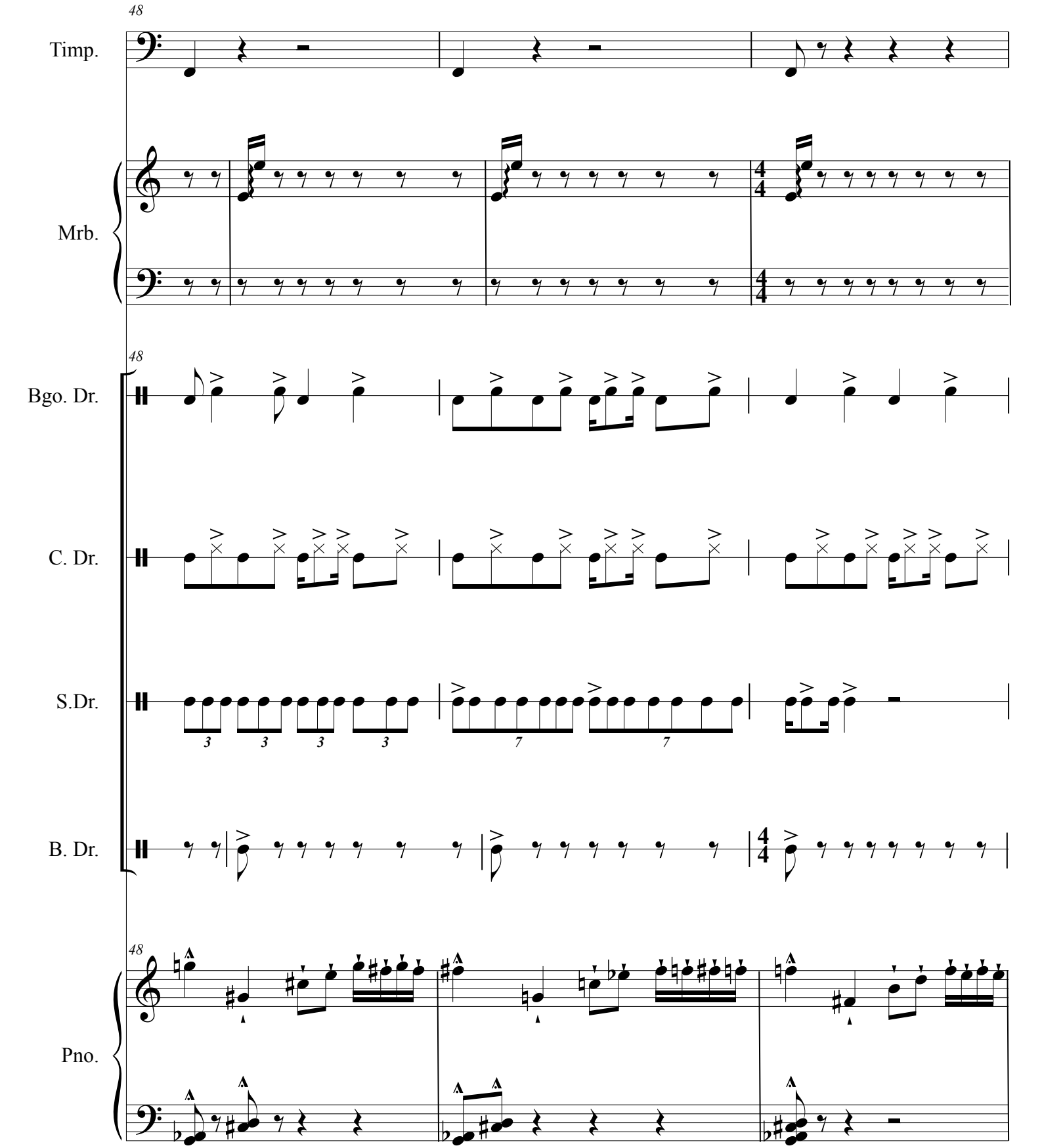

34
Allegro (♩= 110)
Timp.
tr
Mrb.
7/8
mf
34
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
3
7
B. Dr.
34
Pno.
p
loco

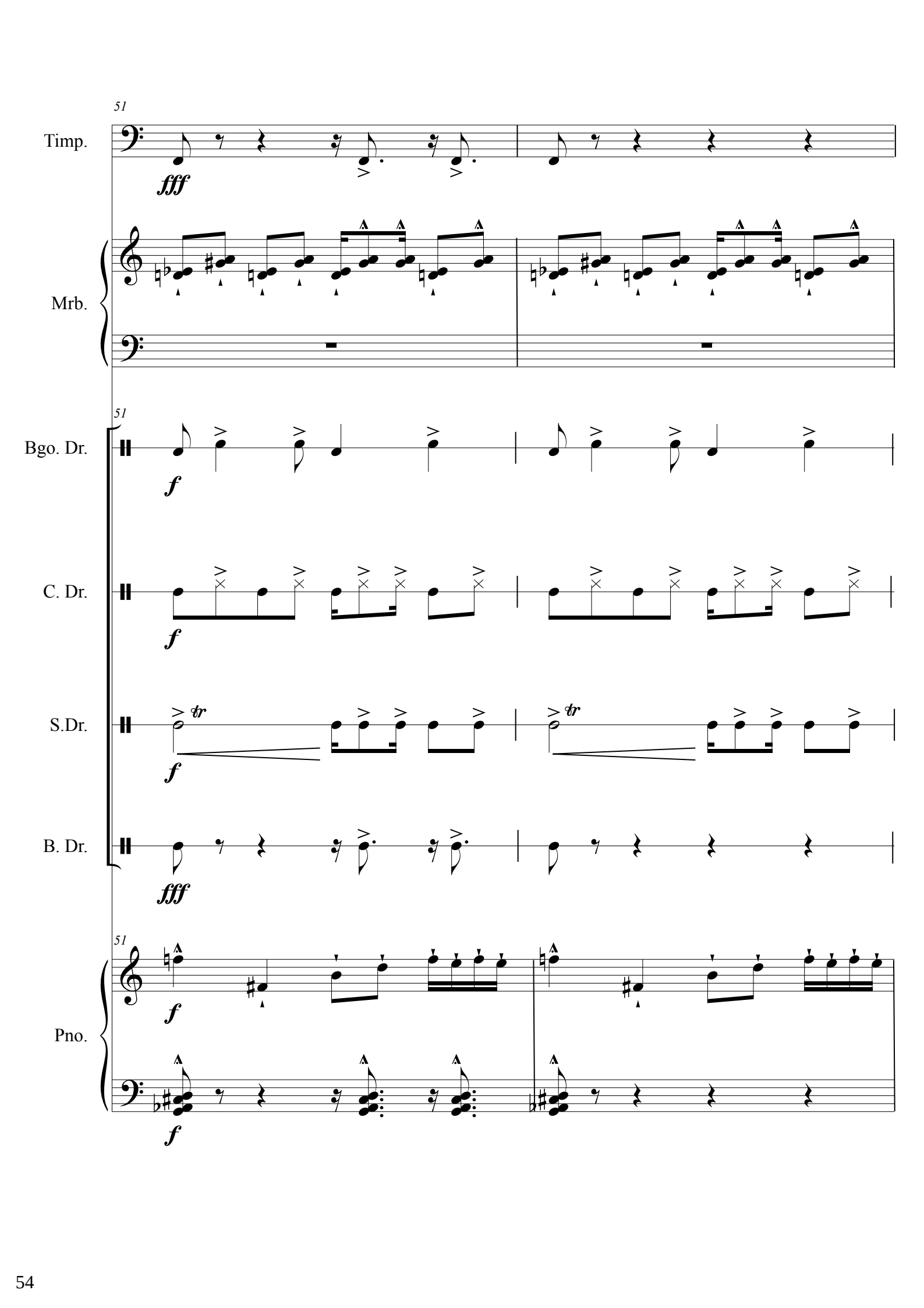

37
Timp.
Mrb.
37
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
3
3
B. Dr.
37
Pno.


40
Timp.
Mrb.
40
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
5
5
3
3
3
3
B. Dr.
40
Pno.


42
Timp.
ff
Mrb.
f
42
Bgo. Dr.
p
C. Dr.
S.Dr.
7
7
B. Dr.
42
Pno.
loco mf


45
Timp.
Mrb.
45
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
3
3
5
5
B. Dr.
45
Pno.

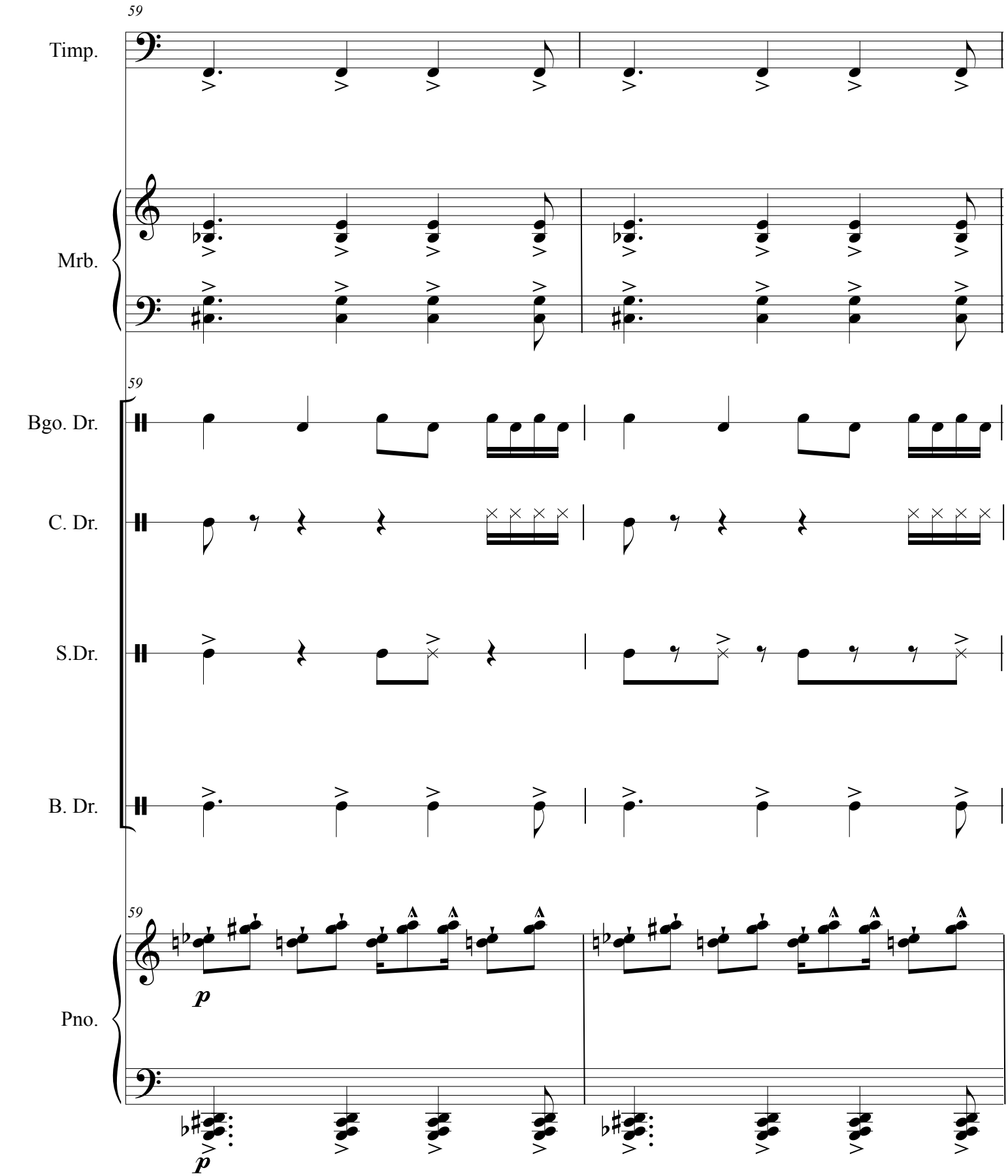

48
Timp.
Mrb.
48
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
3
3
3
3
7
7
B. Dr.
48
Pno.

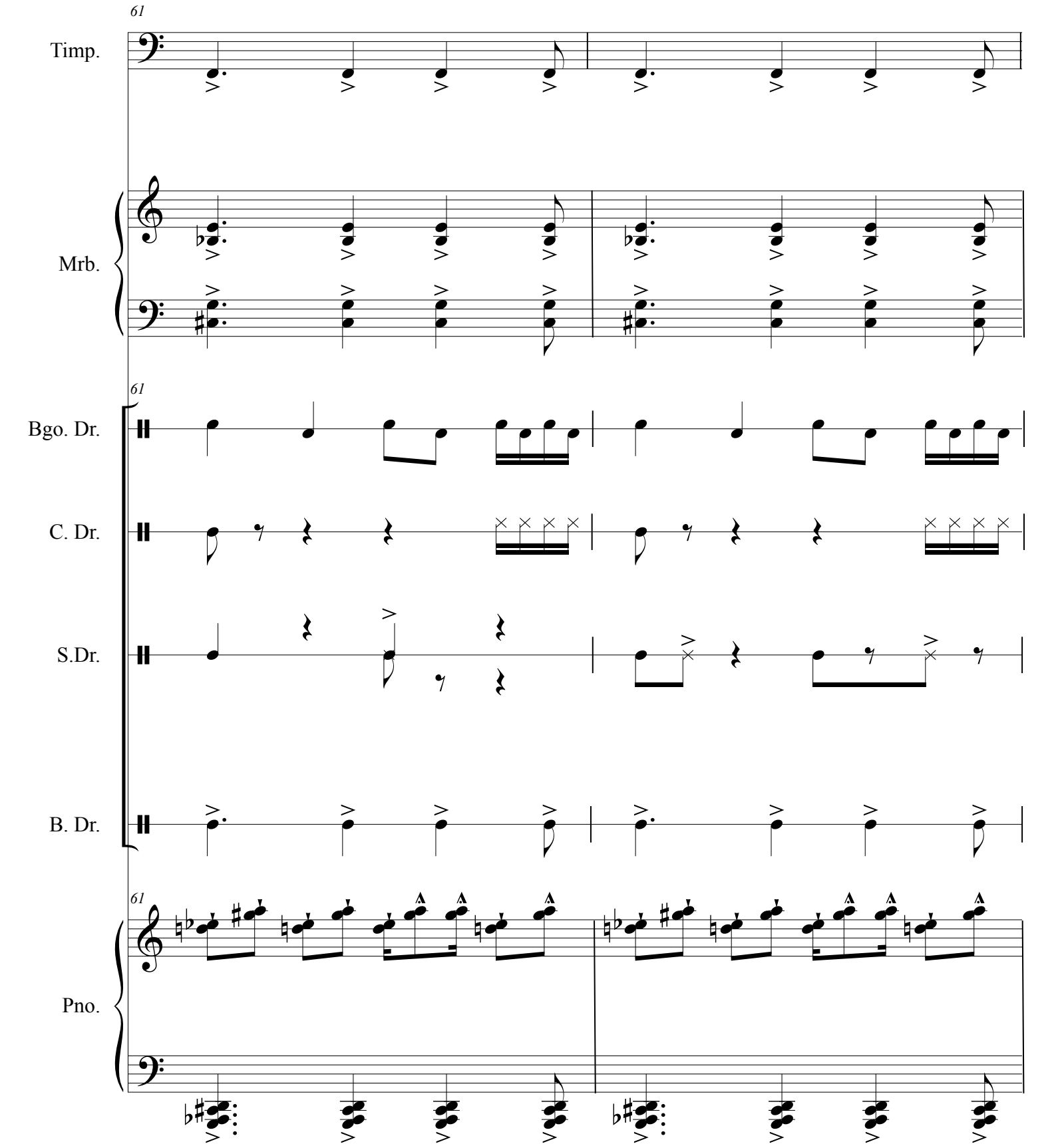

51
Timp.
fff
Mrb.
51
Bgo. Dr.
f
C. Dr.
f
S.Dr.
tr
f
tr
B. Dr.
fff
51
Pno.
f
f

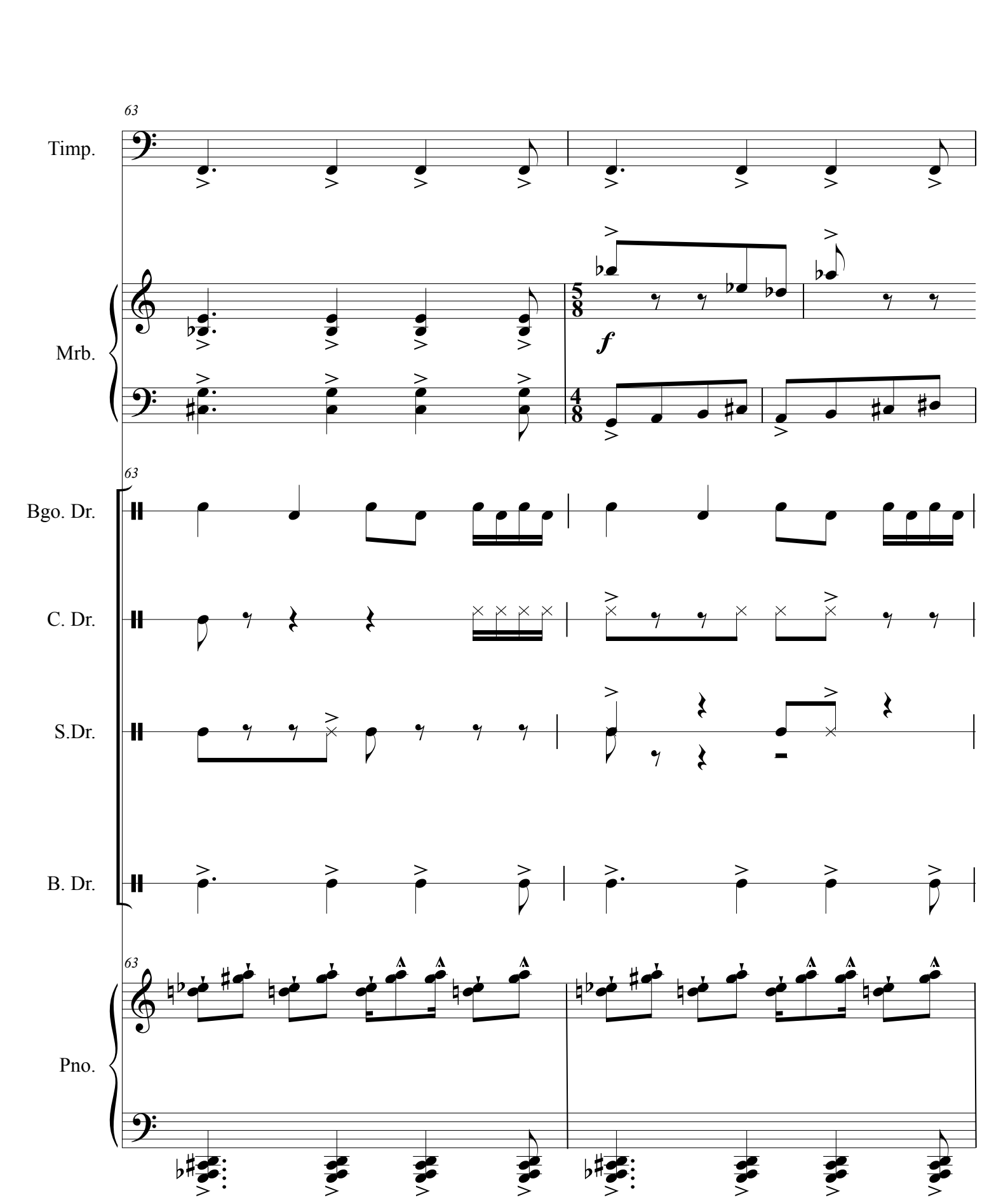
53
Timp.
Mrb.
53
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
tr
tr
B. Dr.
53
Pno.

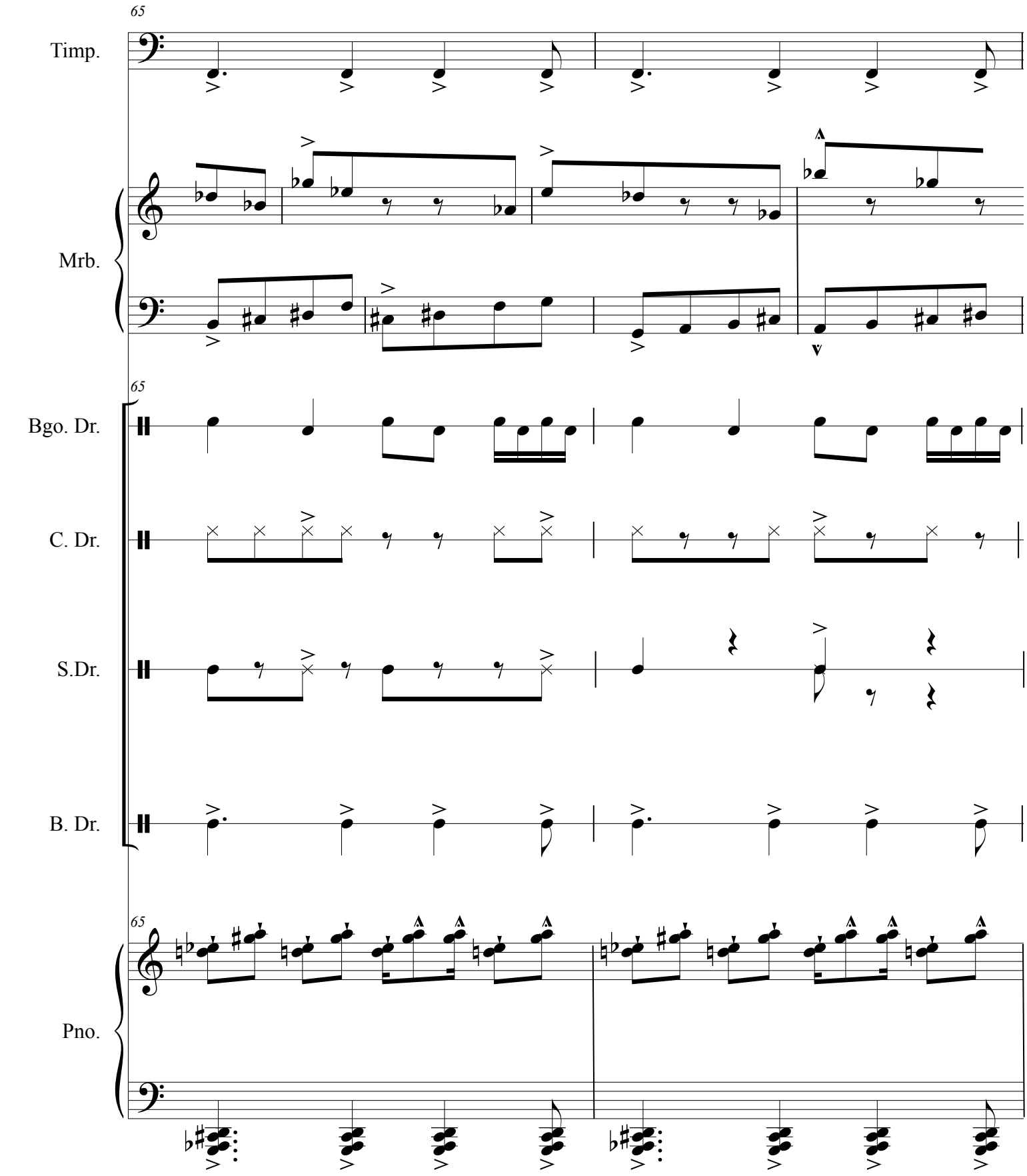
55
Timp.
Mrb.
55
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
55
Pno.

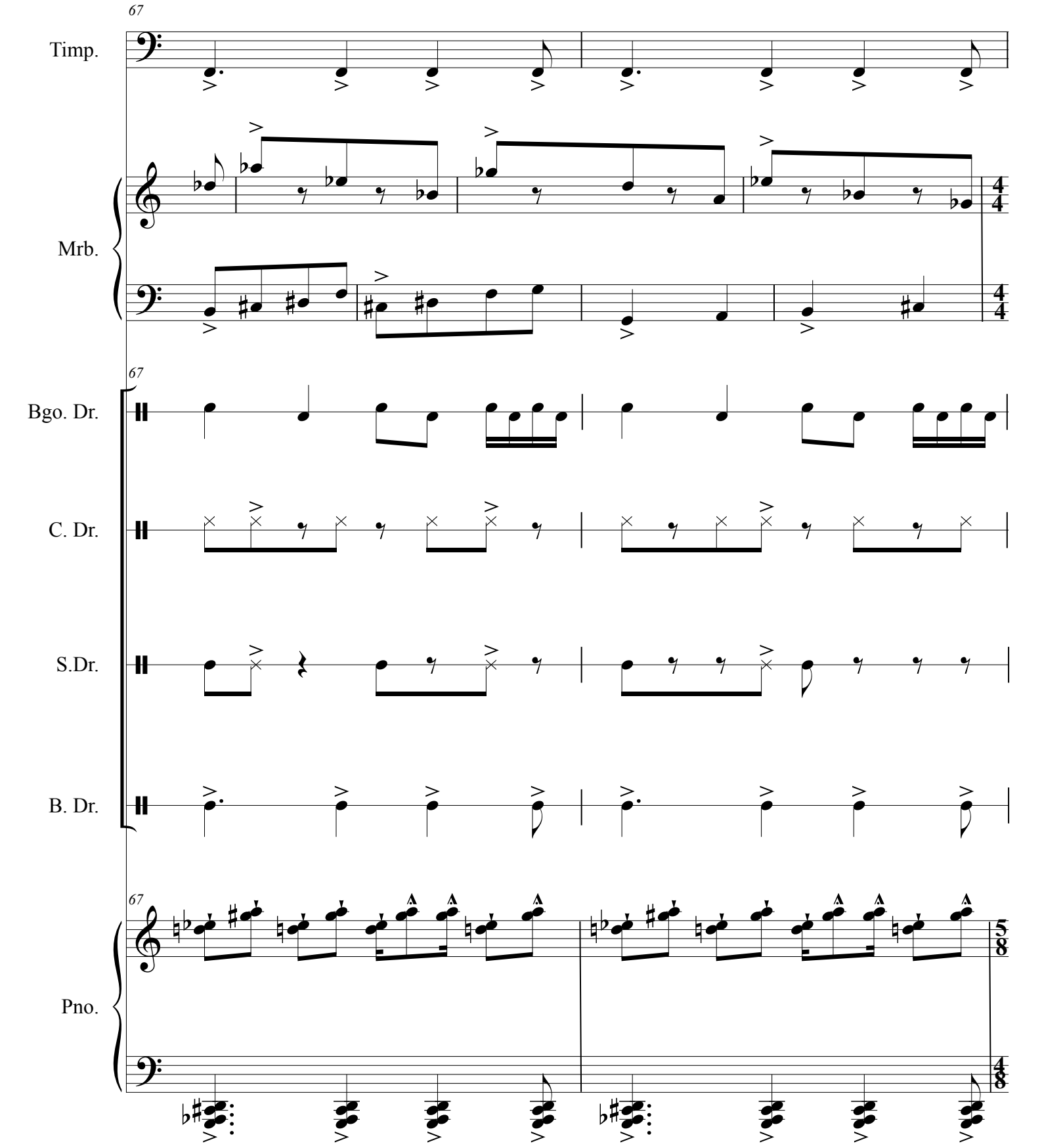
57
Timp.
Mrb.
57
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
57
Pno.

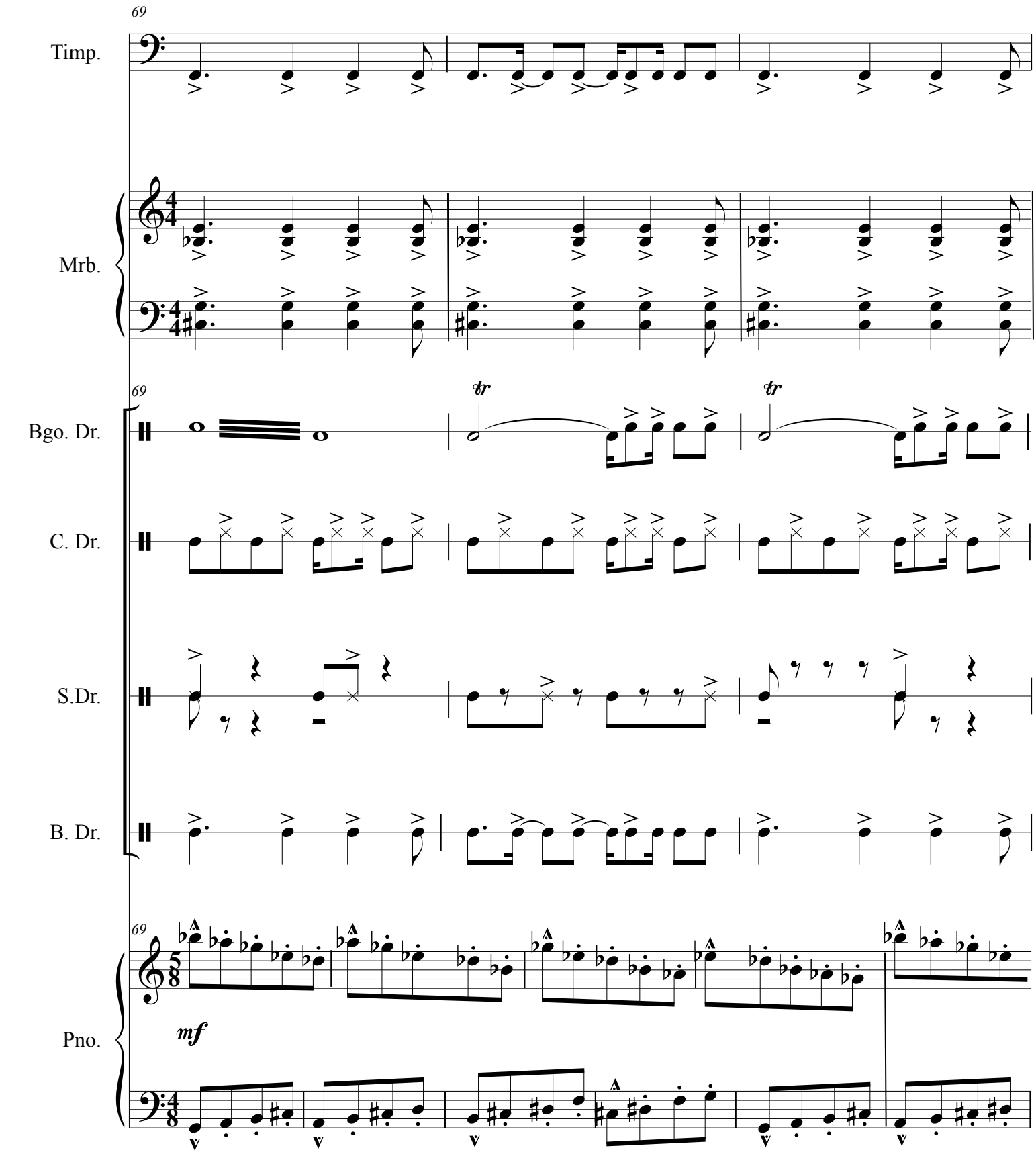

59
Timp.
Mrb.
59
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
59
p
Pno.
p

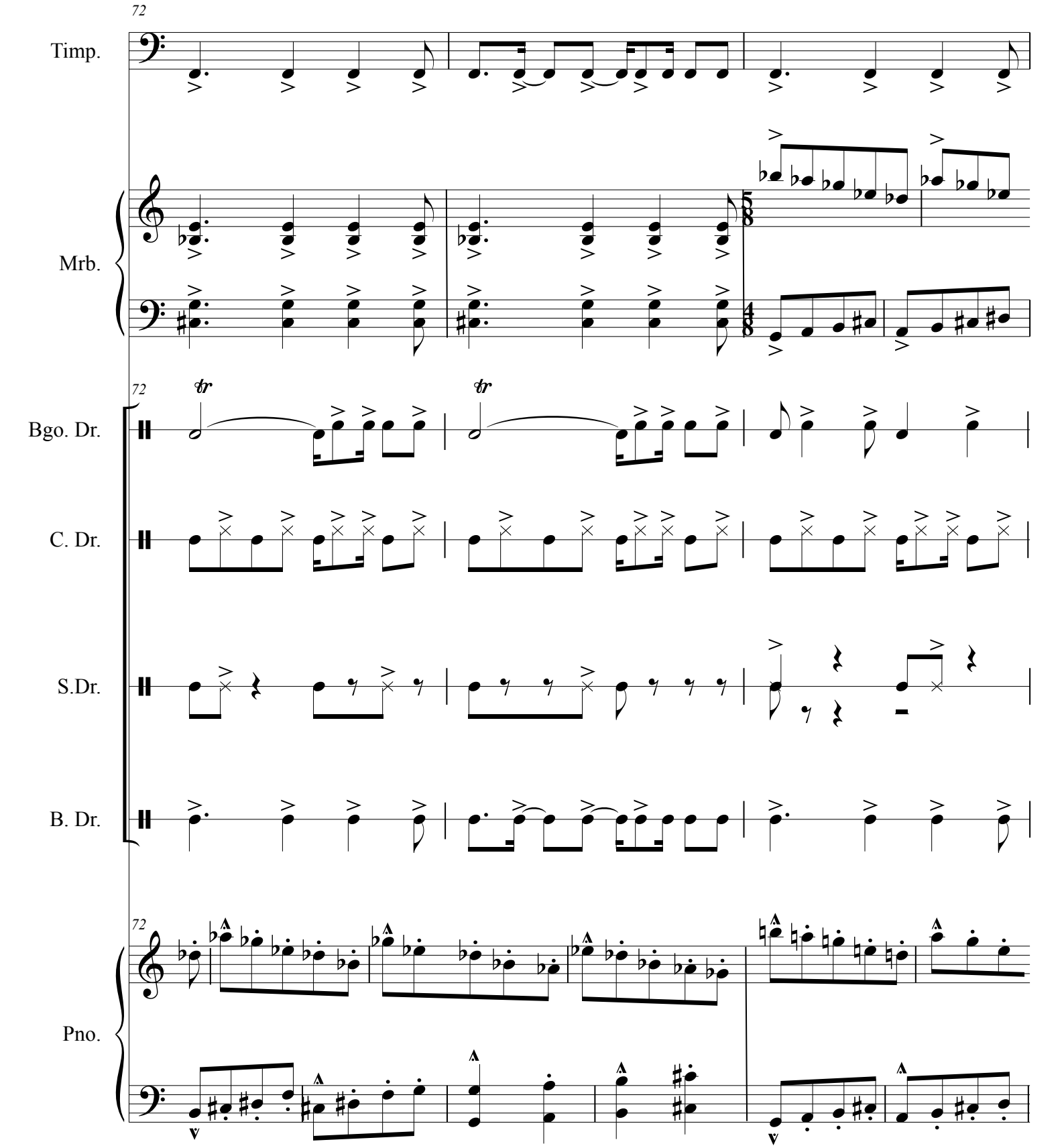

61
Timp.
Mrb.
61
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
61
Pno.

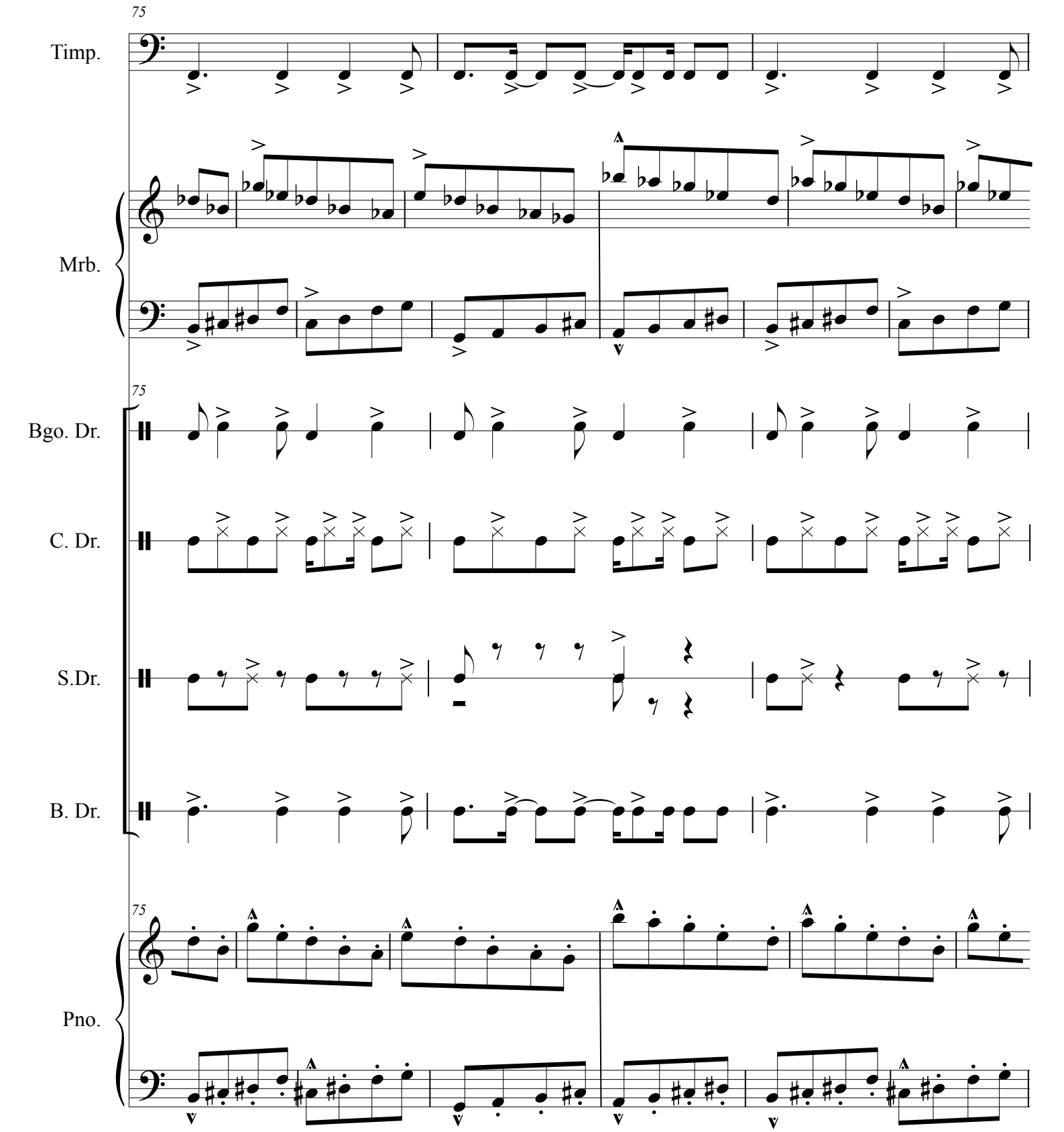

63
Timp.
Mrb.
5/8
4/8
f
63
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
63
Pno.

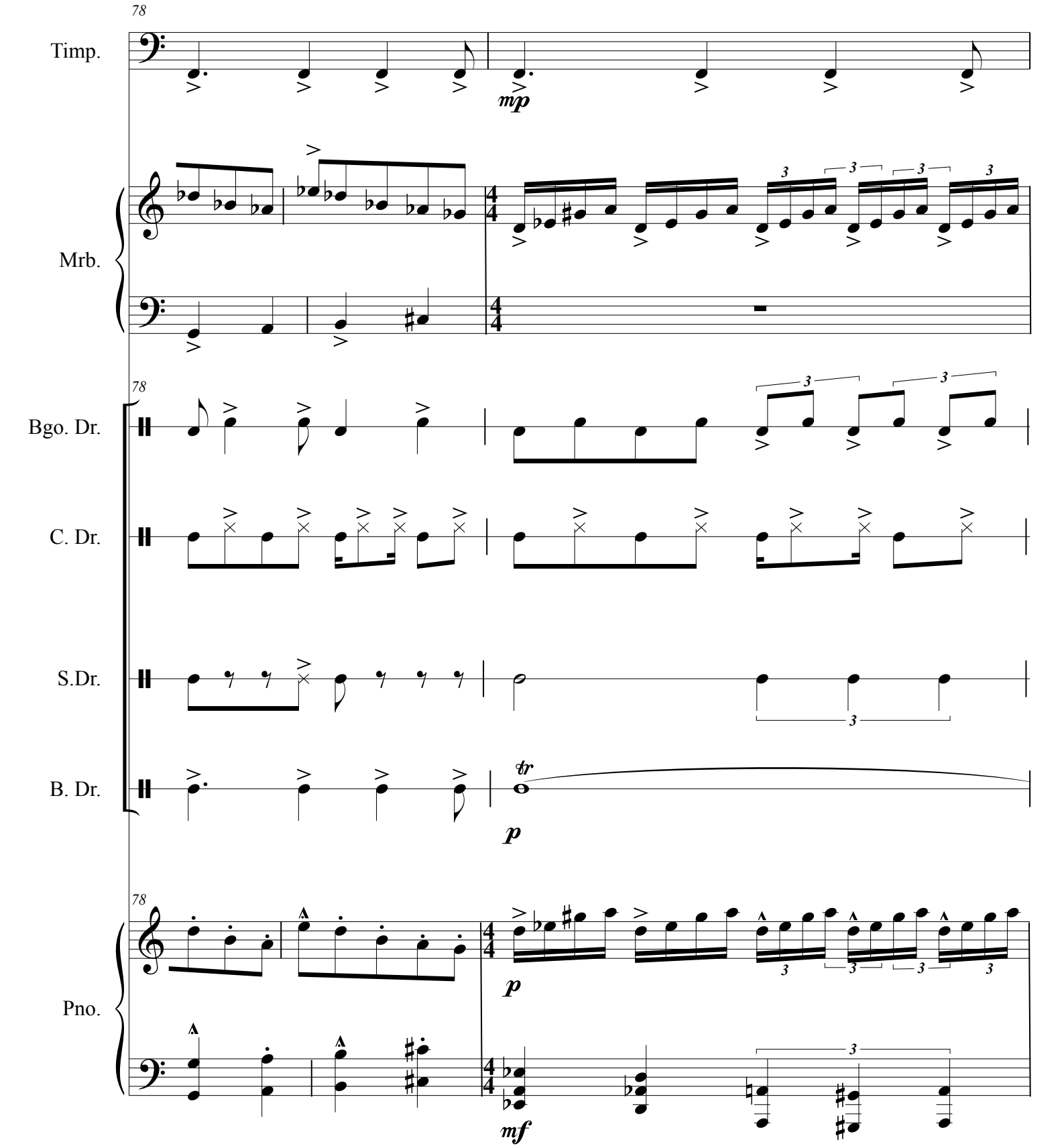

65
Timp.
Mrb.
65
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
65
Pno.

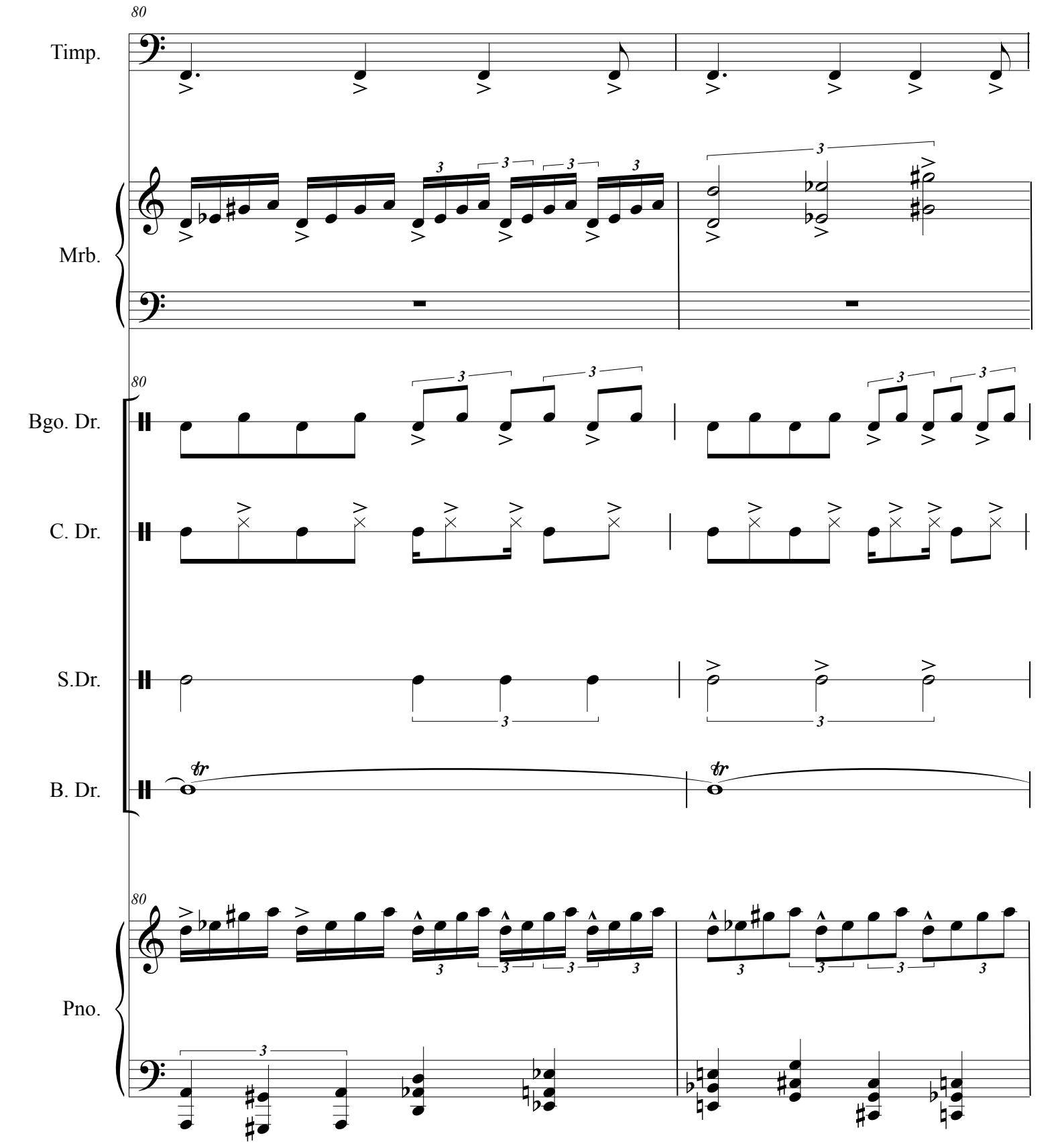

67
Timp.
Mrb.
67
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
67
Pno.

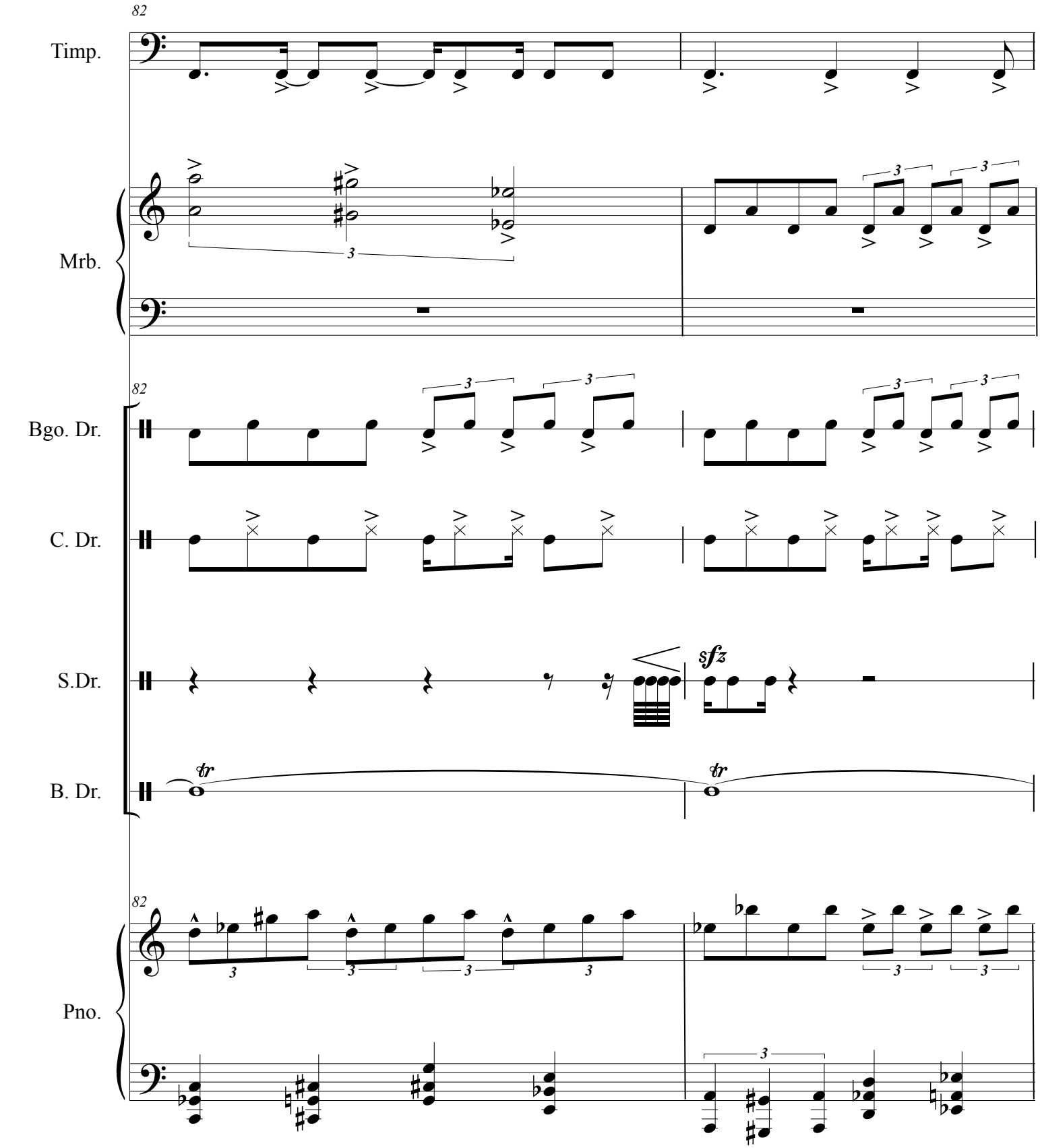

69
Timp.
Mrb.
69
tr
tr
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
69
mf
Pno.

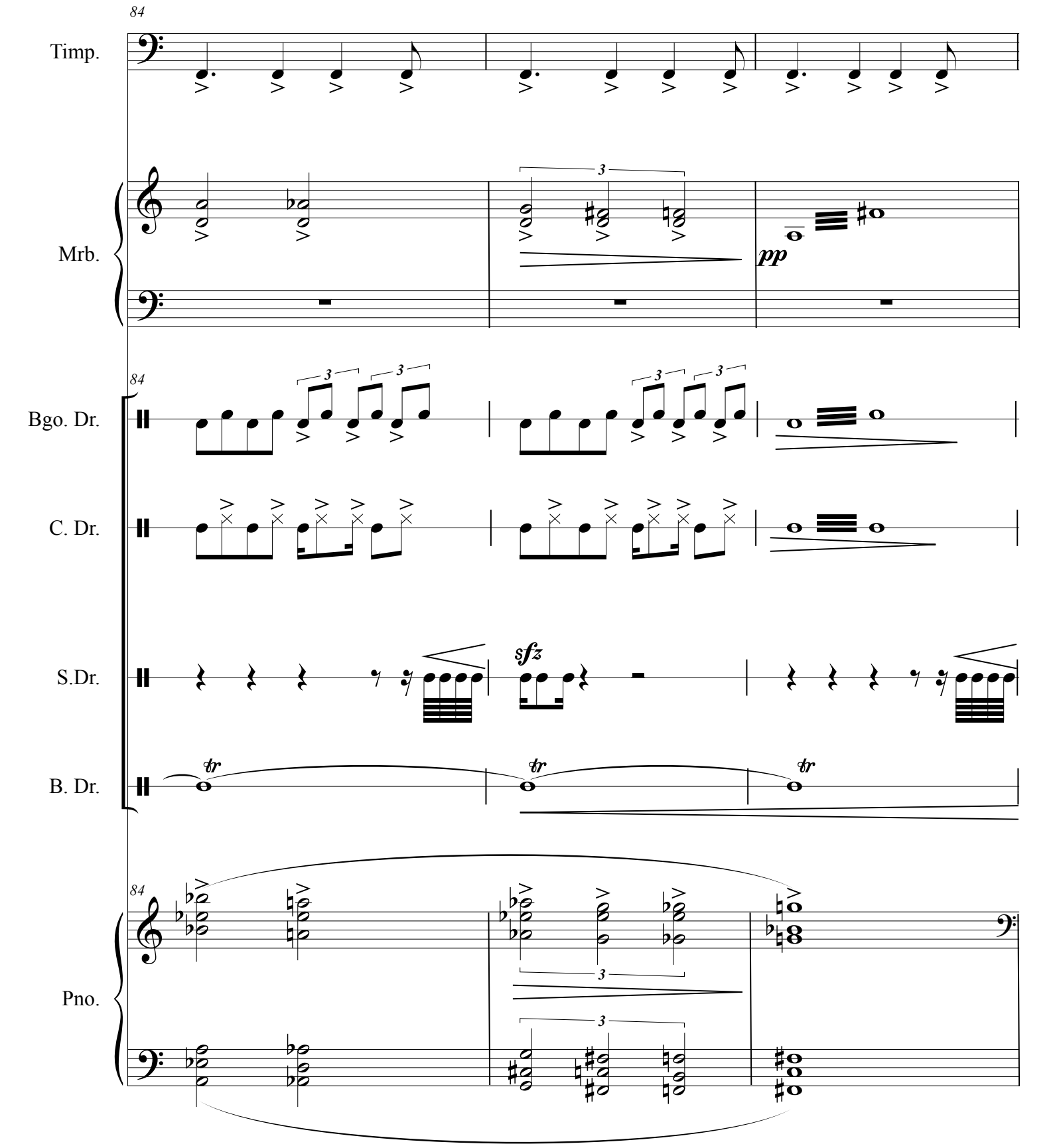

72
Timp.
Mrb.
72
tr
tr
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
72
Pno.

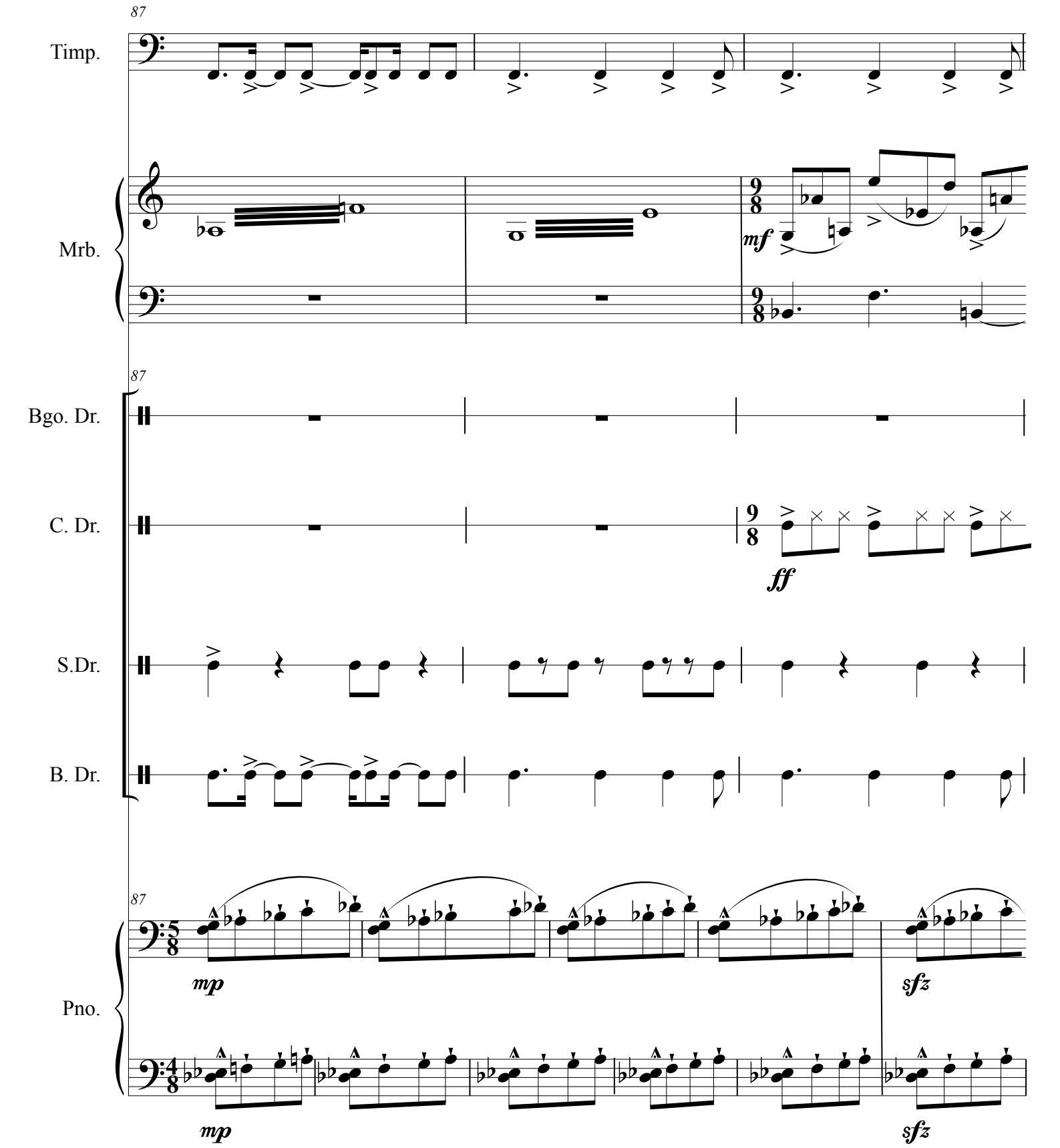

75
Timp.
Mrb.
75
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
75
Pno.

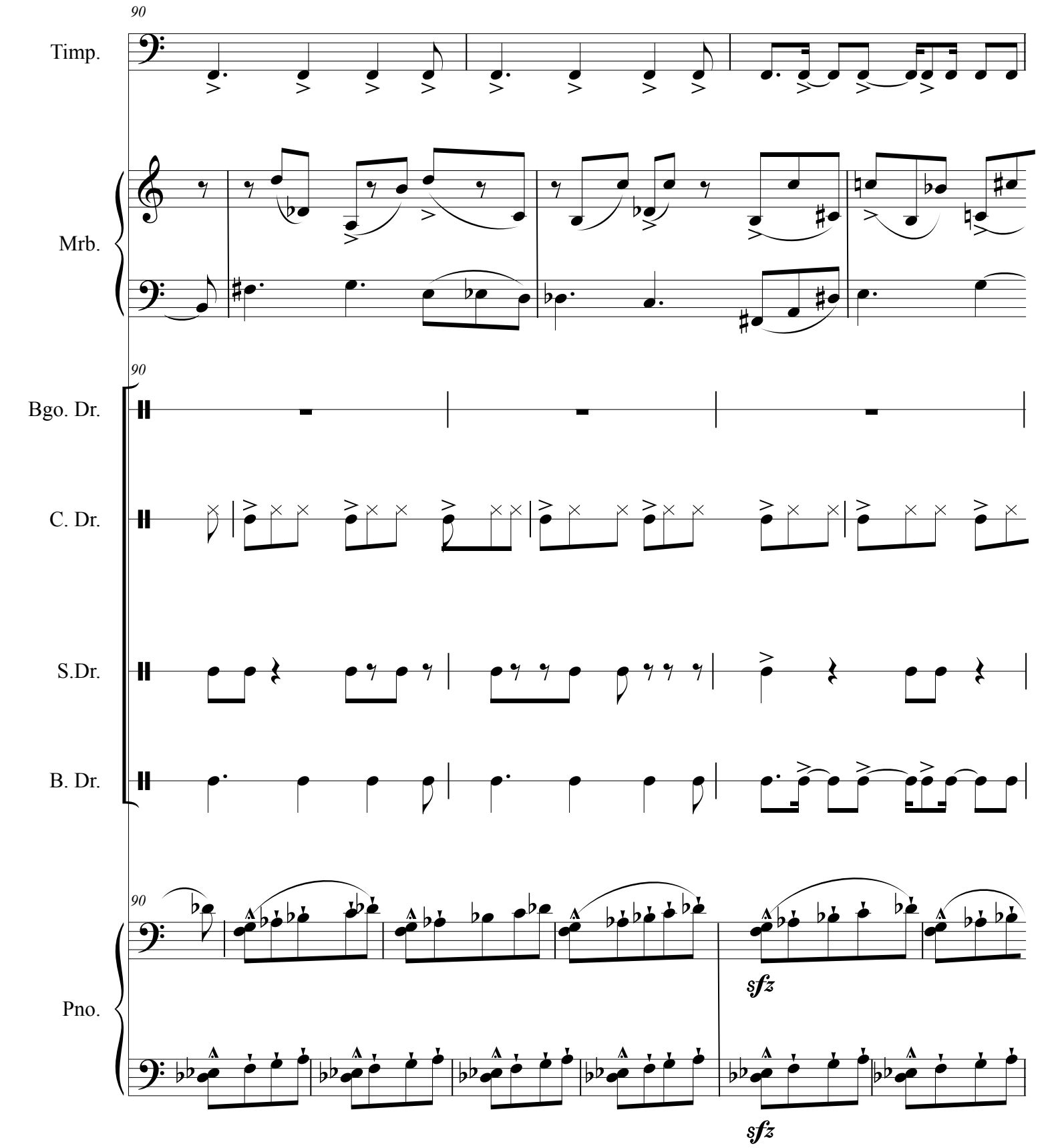

78
Timp.
mp
Mrb.
4
4
78
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
tr
p
78
Pno.
p
4
4
mf

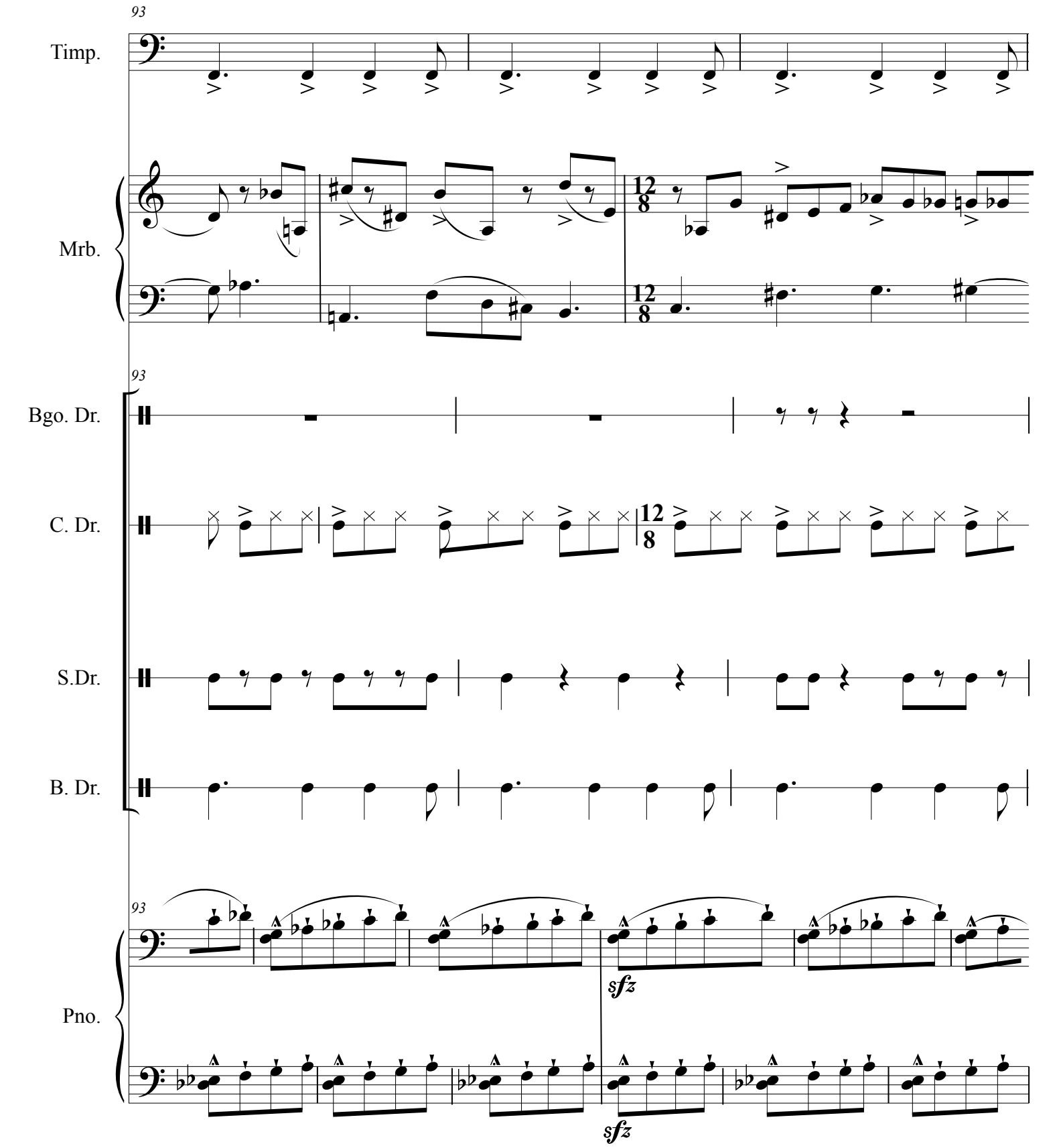

80
Timp.
Mrb.
80
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
80
Pno.

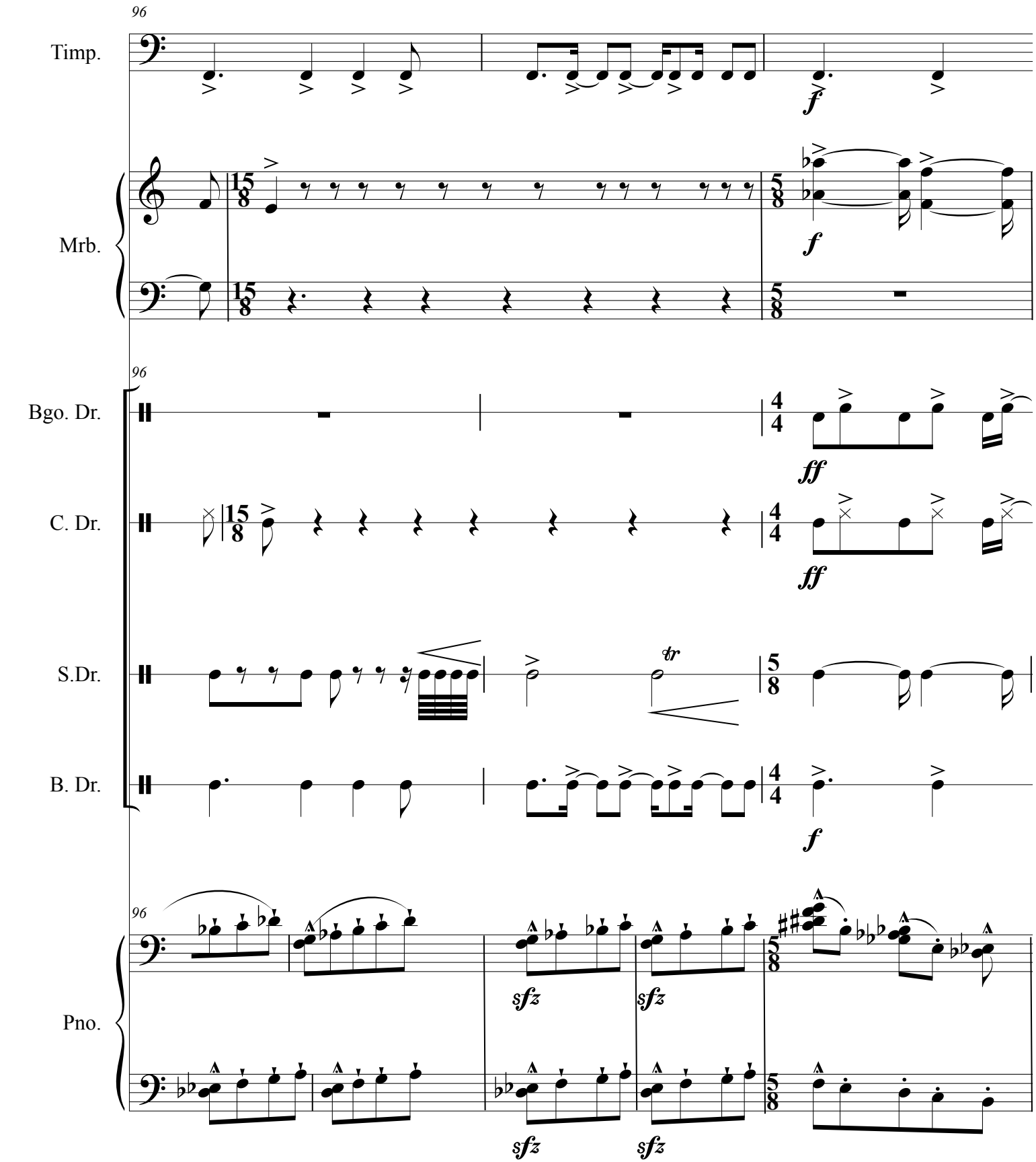

82
Timp.
Mrb.
82
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
sfz
B. Dr.
tr
tr
82
Pno.

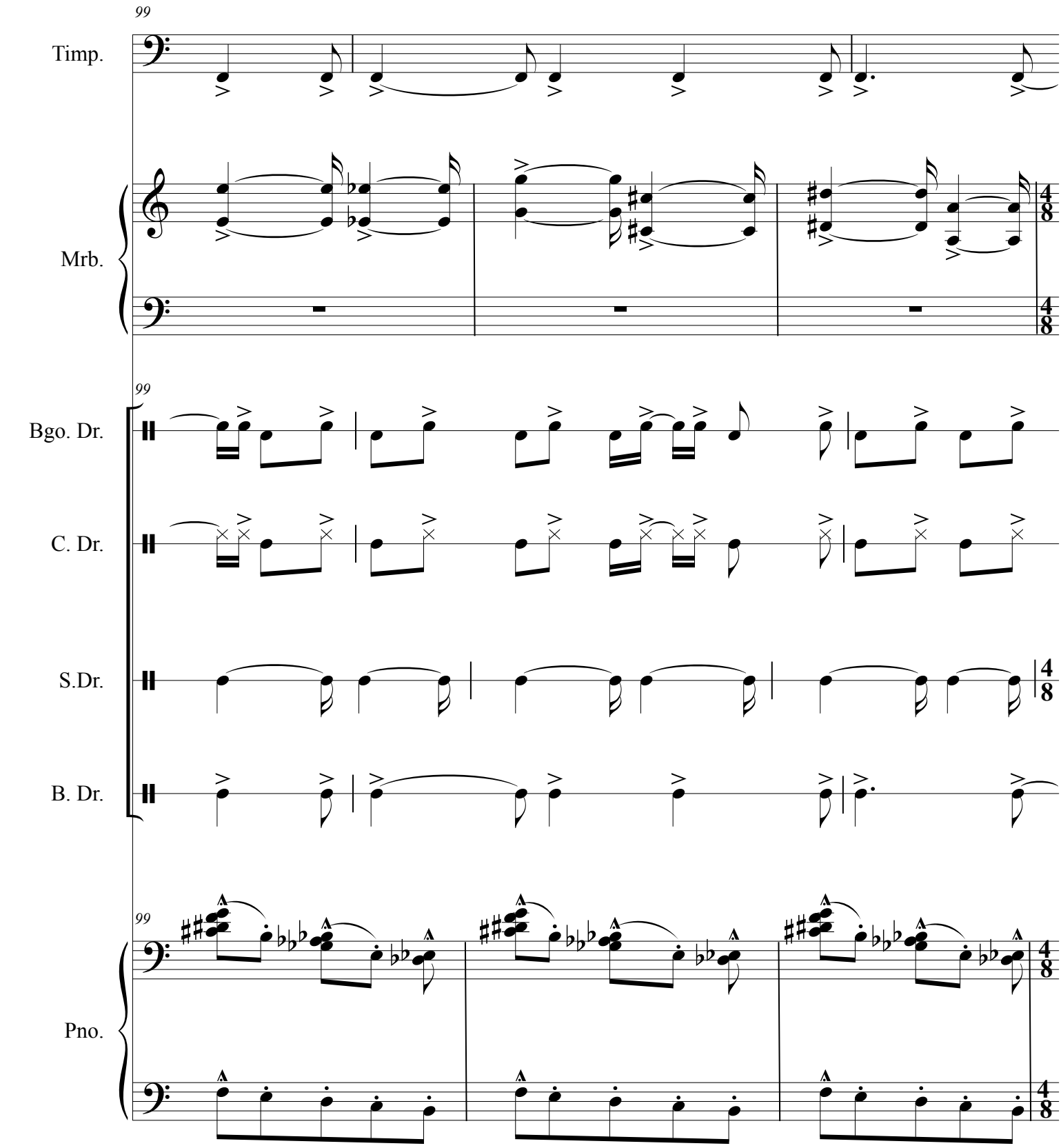

84
Timp.
Mrb.
pp
84
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
sfz
B. Dr.
tr
tr
tr
84
Pno.

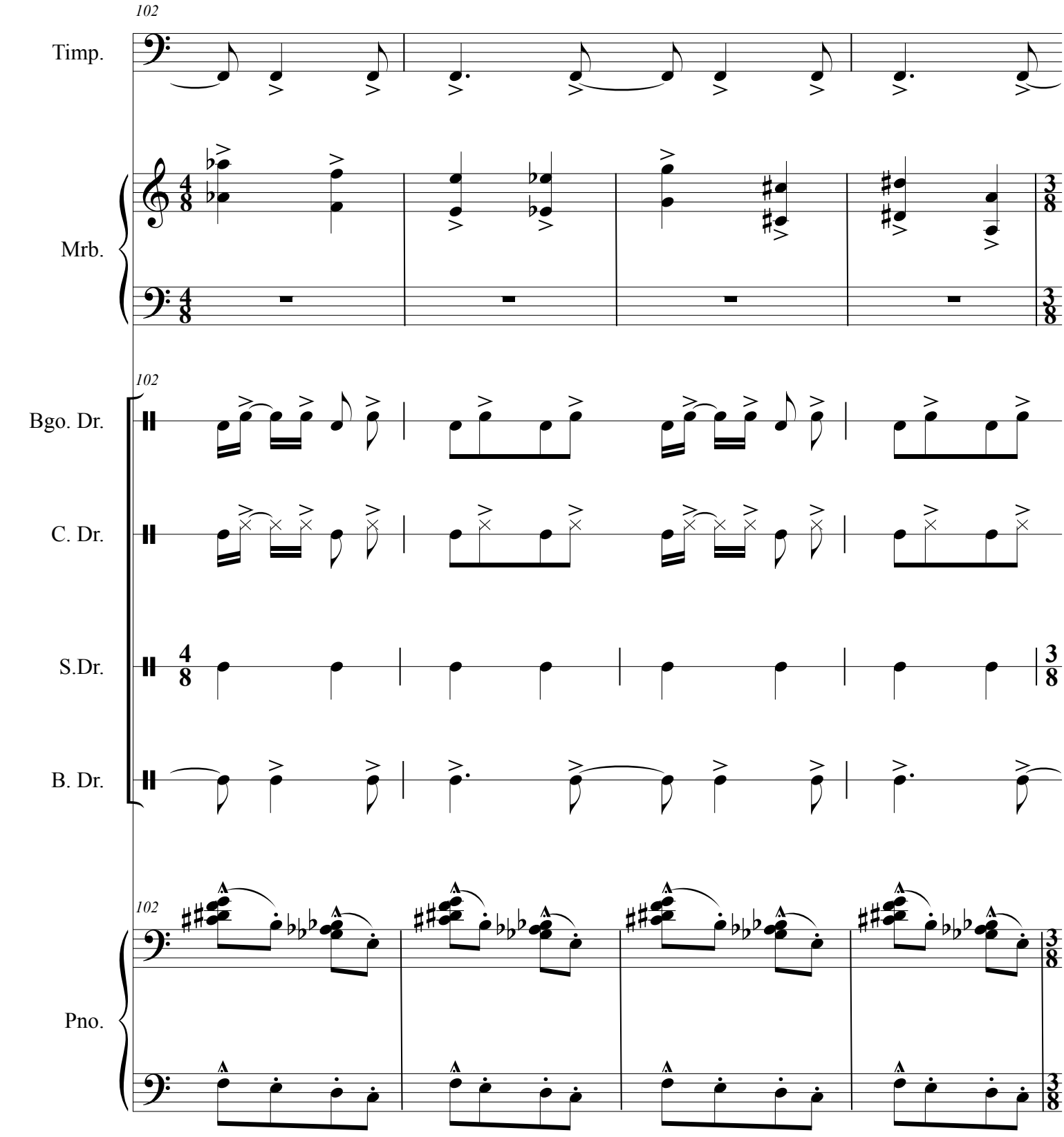

87
Timp.
Mrb.
mf
87
Bgo. Dr.
C. Dr.
ff
S.Dr.
B. Dr.
87
Pno.
mp
sfz
mp
sfz

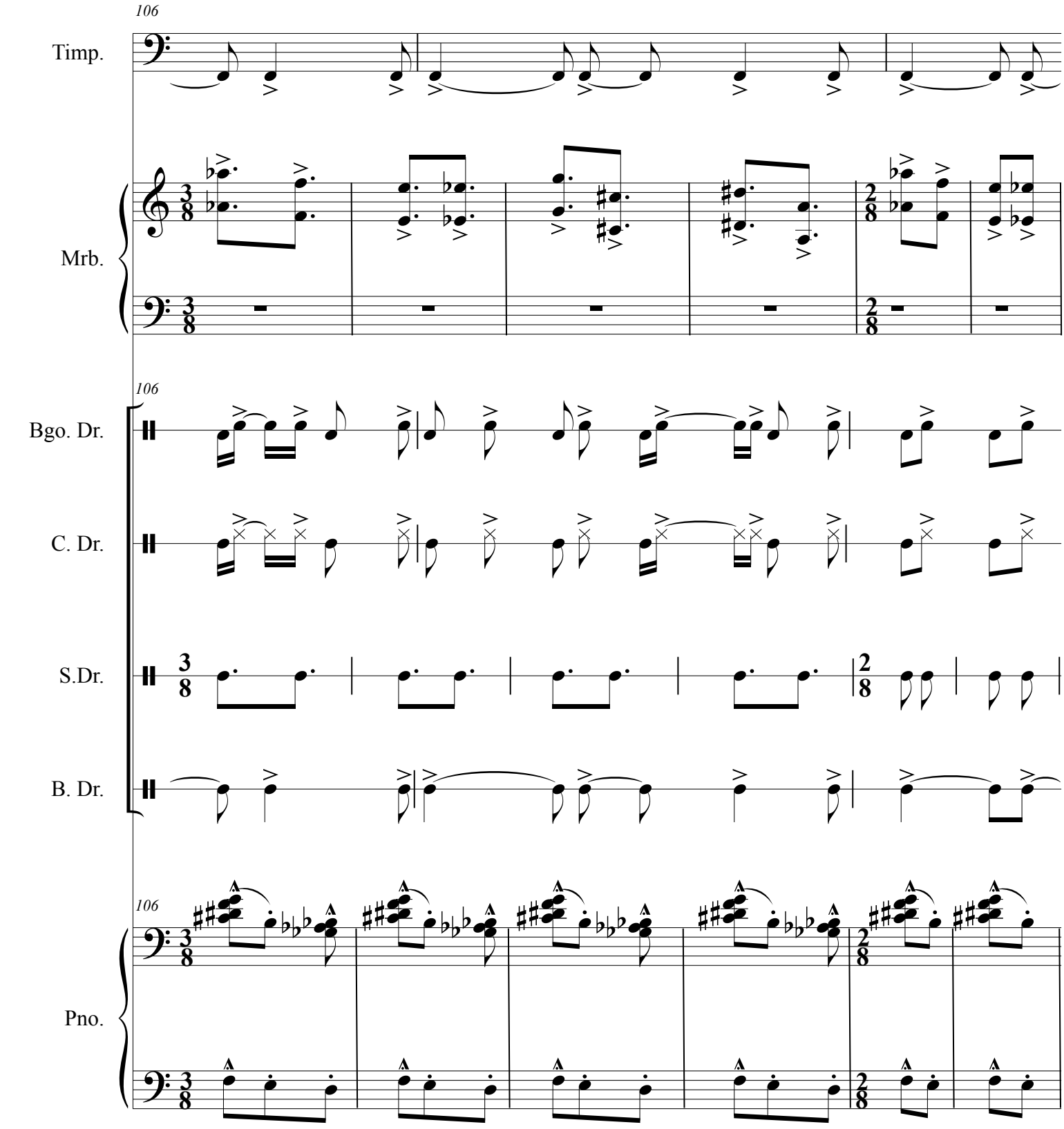

90
Timp.
Mrb.
90
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
90
Pno.
sfz
sfz

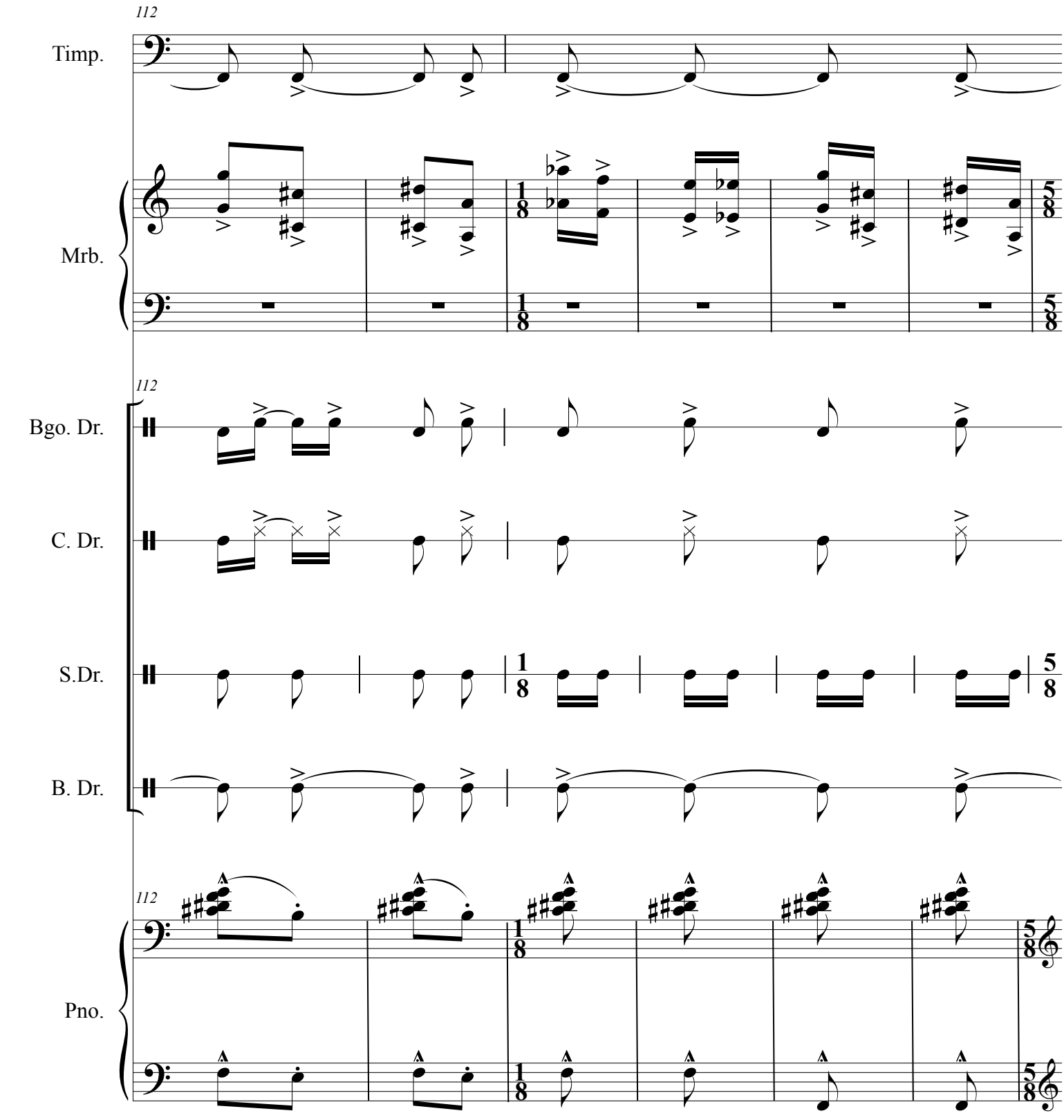

93
Timp.
Mrb.
12
8
93
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
93
Pno.
sfz
sfz

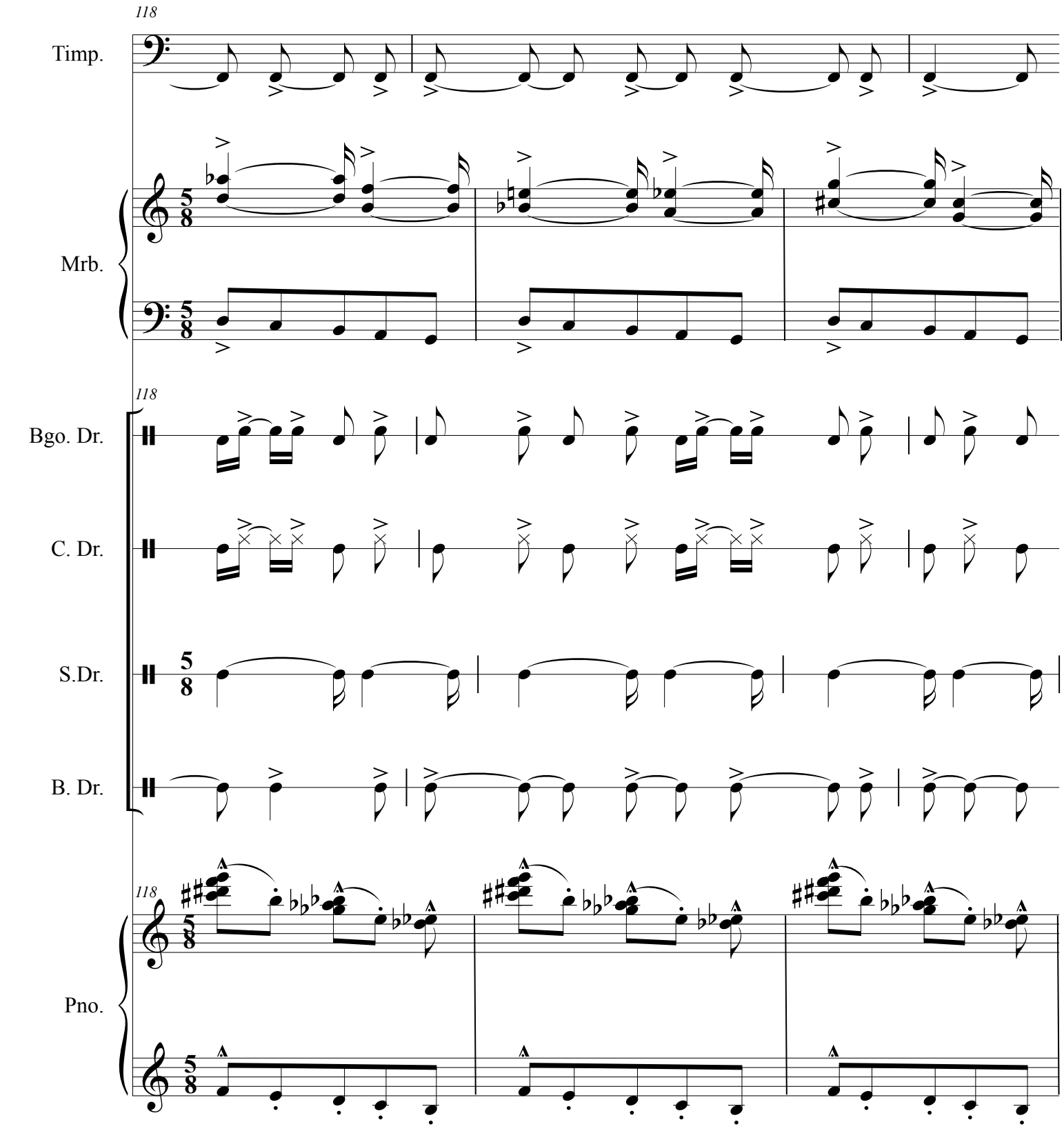

96
Timp.
f
Mrb.
15/8
5/8
f
96
Bgo. Dr.
4/4
ff
C. Dr.
15/8
4/4
ff
S.Dr.
tr
5/8
B. Dr.
4/4
f
96
Pno.
sfz
sfz
5/8
sfz
sfz

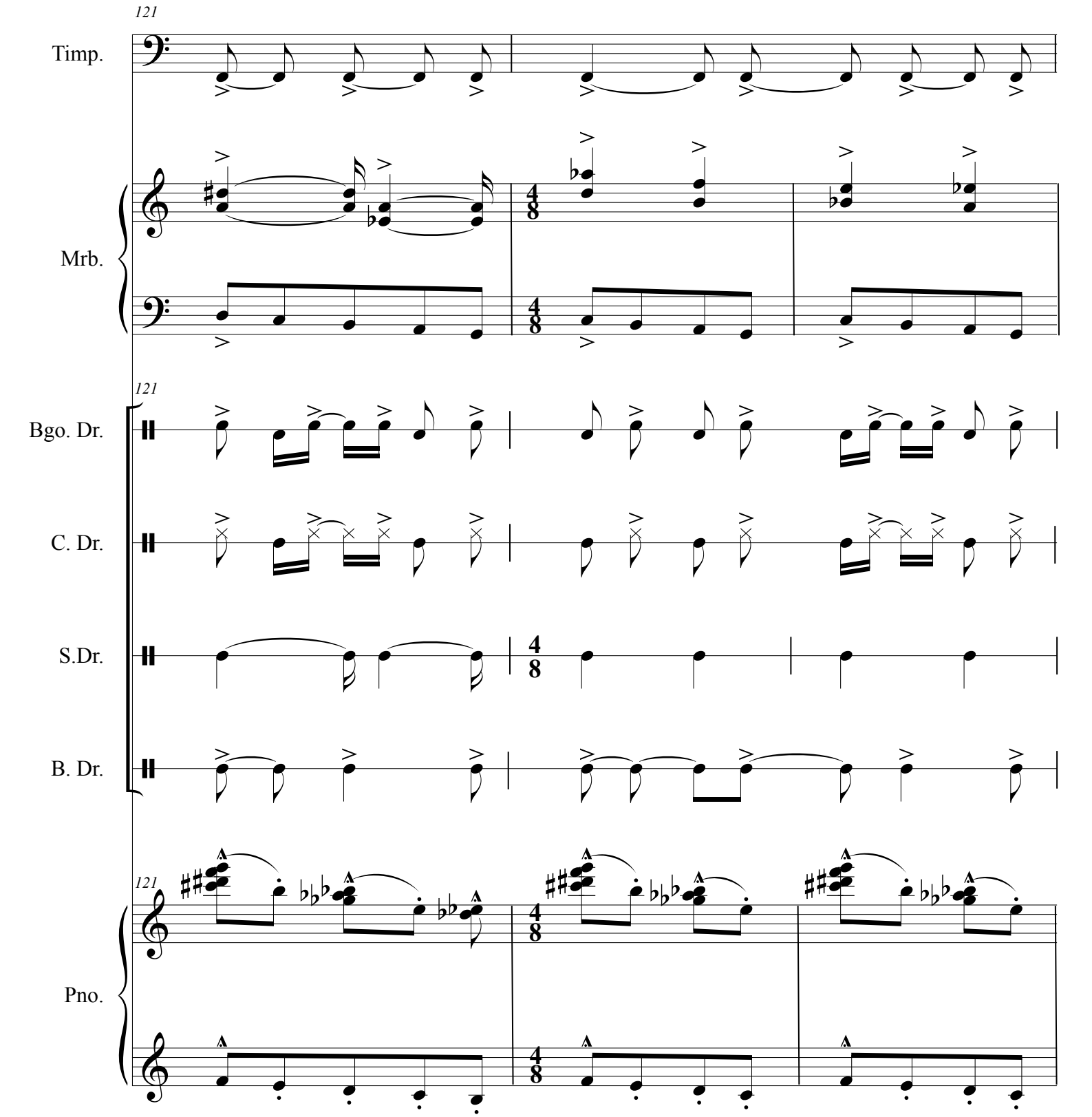

99
Timp.
Mrb.
4
8
99
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
99
Pno.

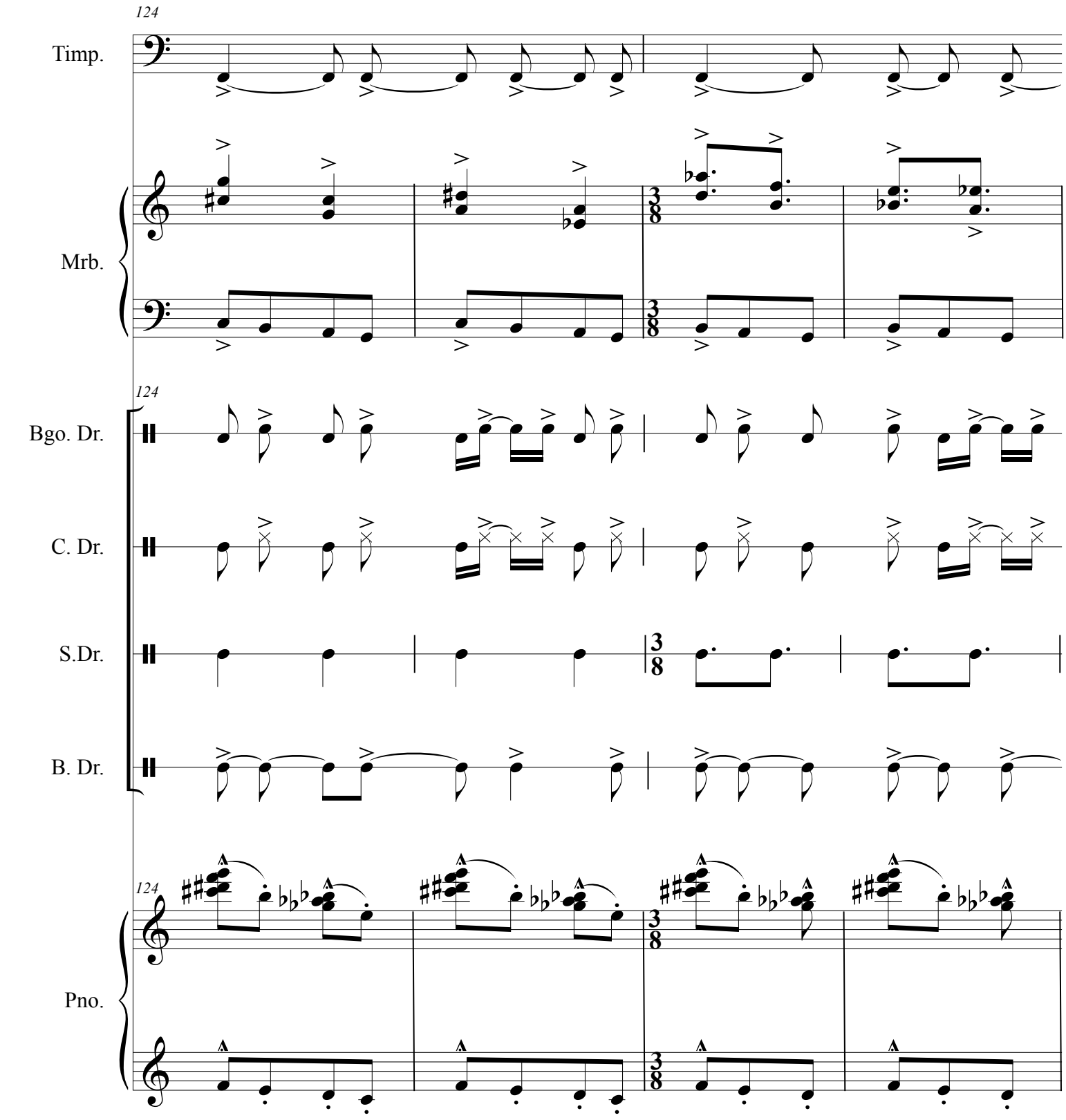

102
Timp.
Mrb.
102
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
102
Pno.

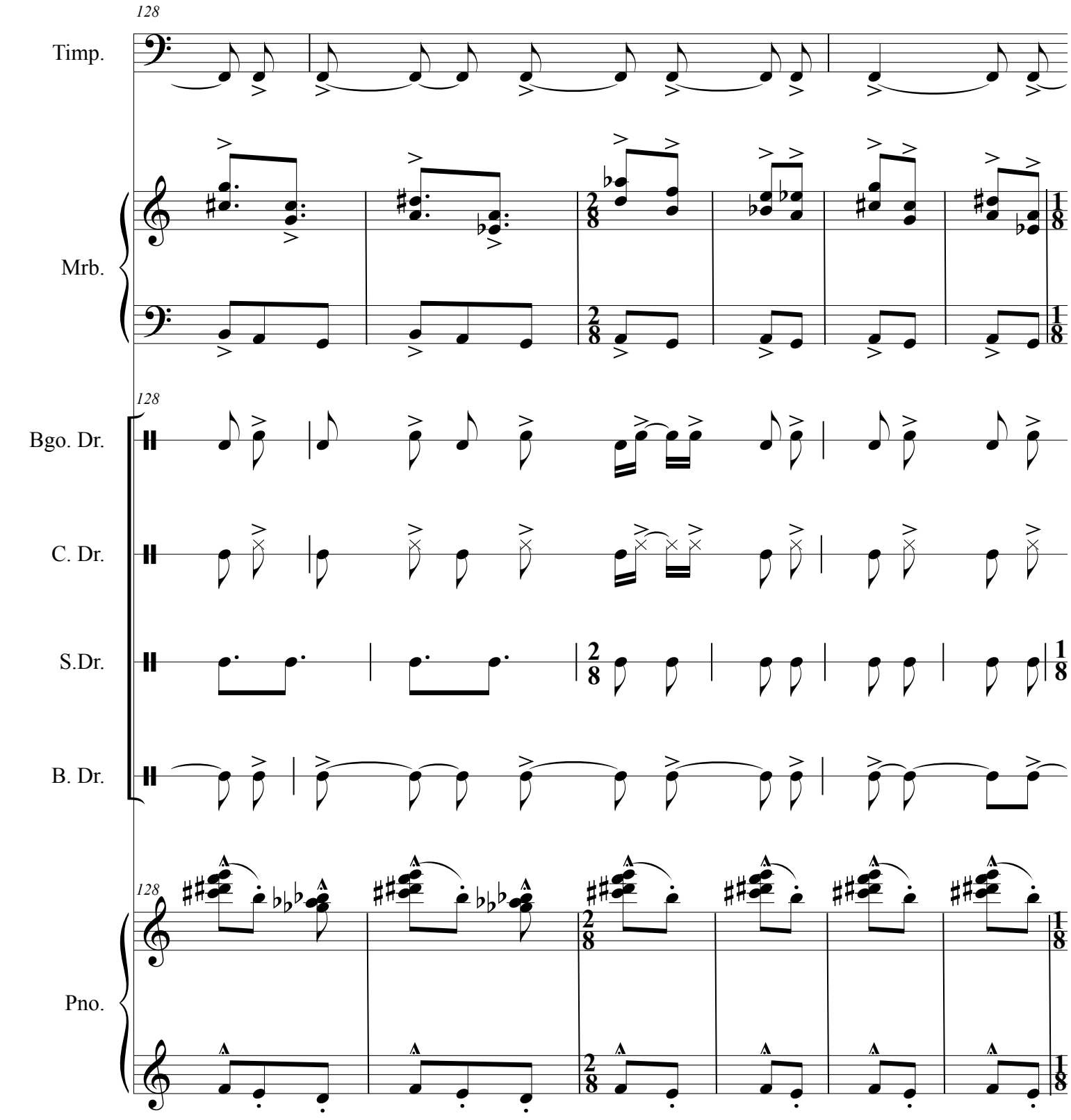

106
Timp.
Mrb.
106
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
106
Pno.

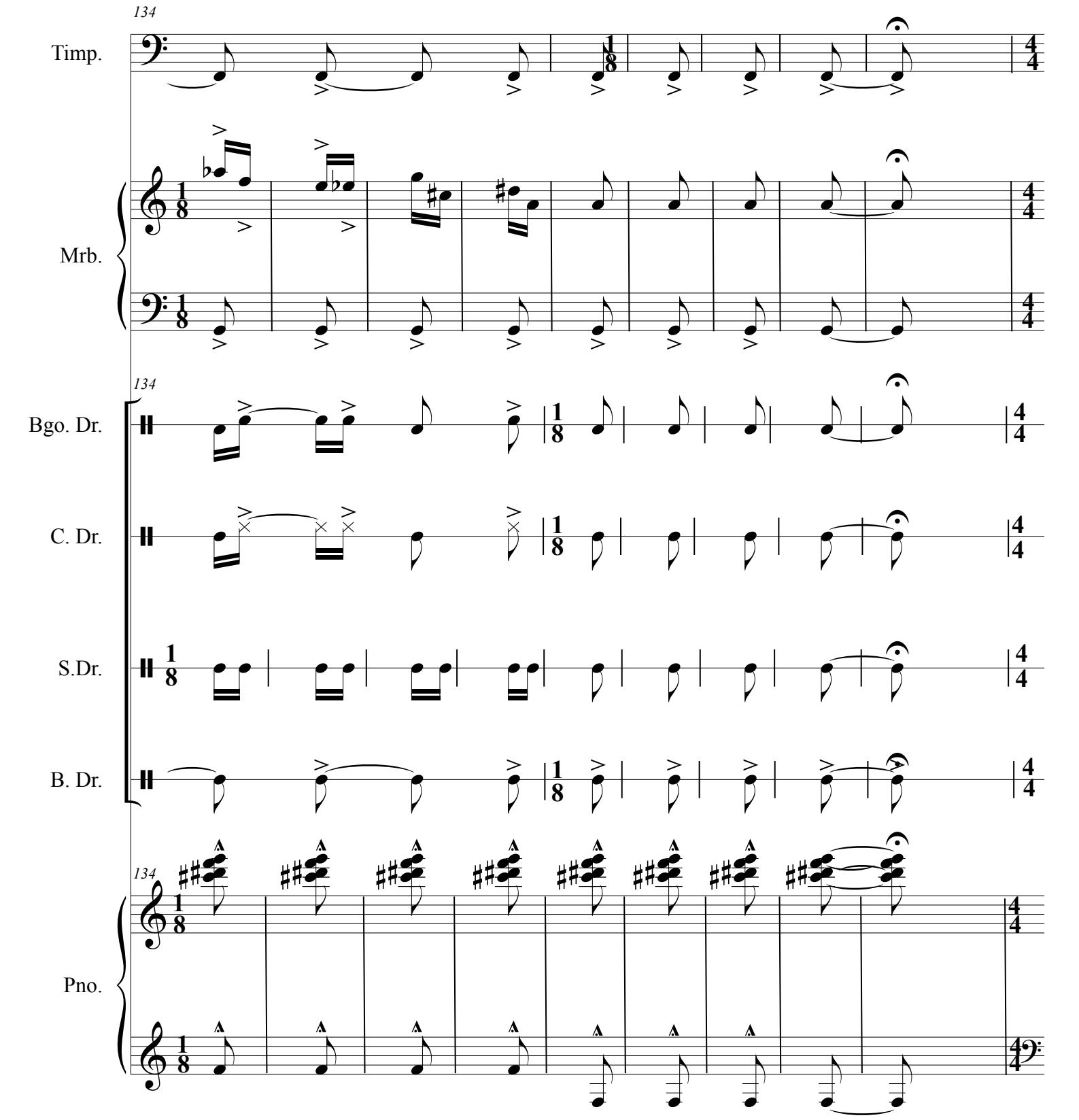

112
Timp.
Mrb.
112
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
112
Pno.

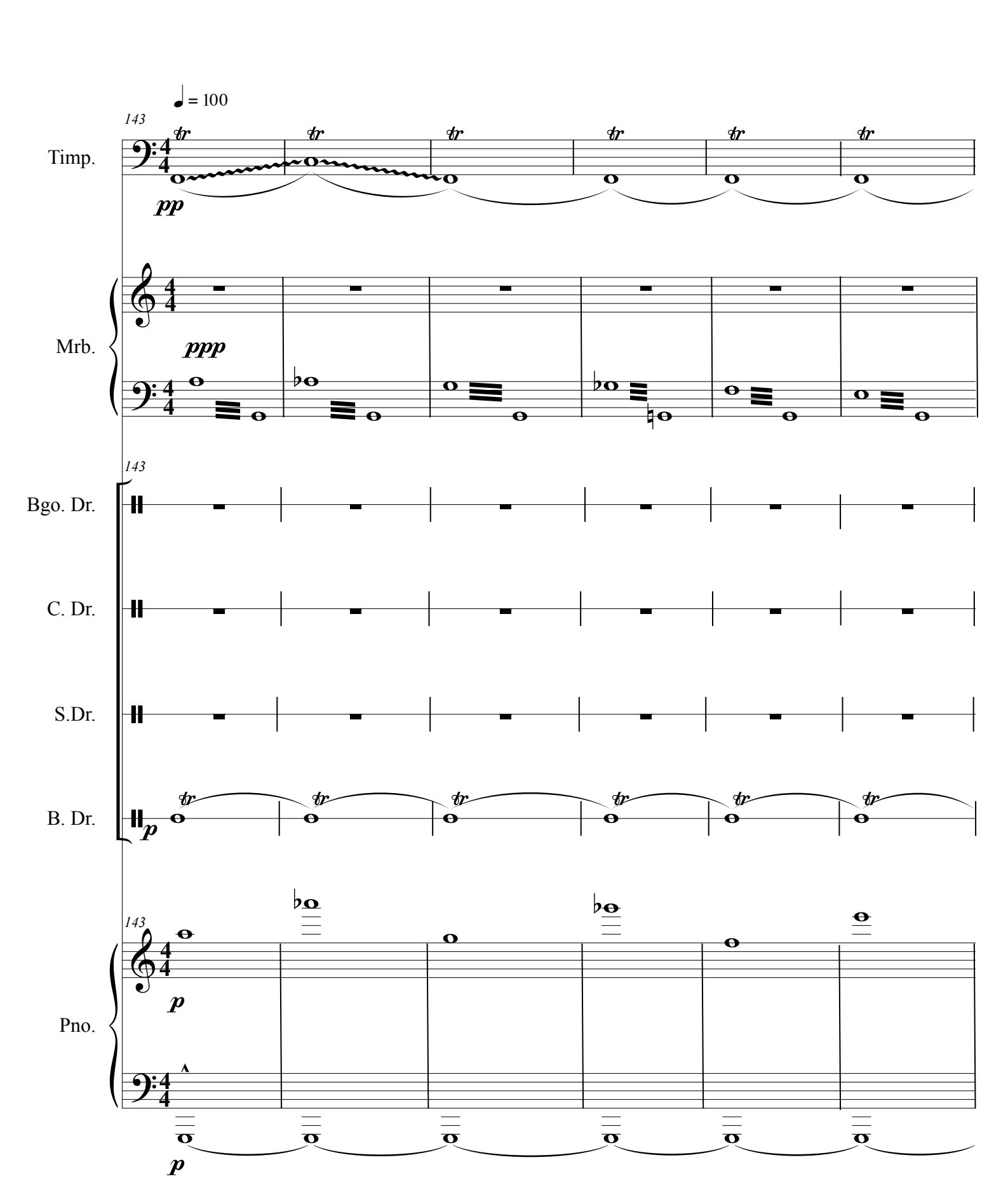

118
Timp.
Mrb.
118
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
118
Pno.

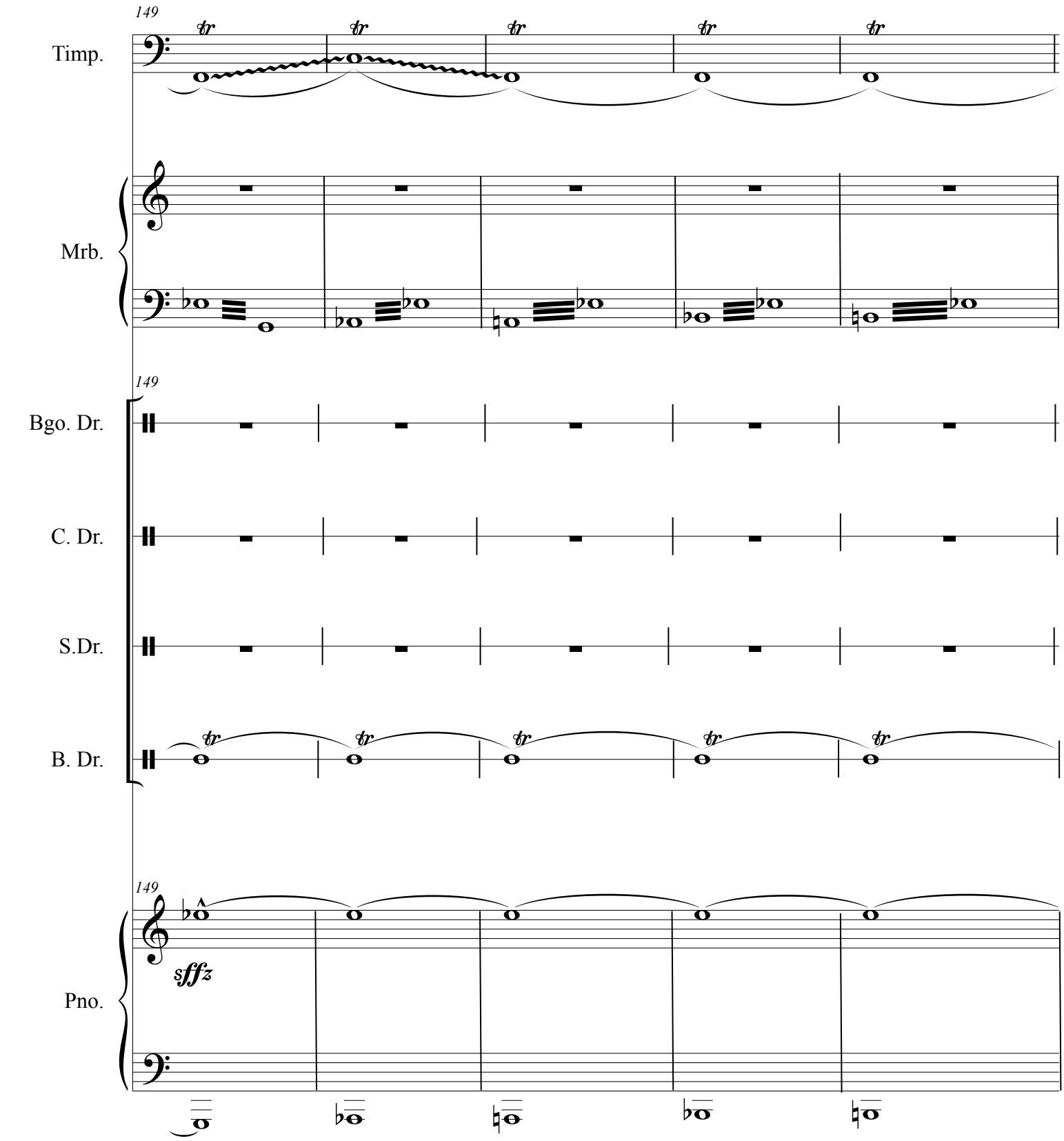

121
Timp.
Mrb.
121
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
121
Pno.

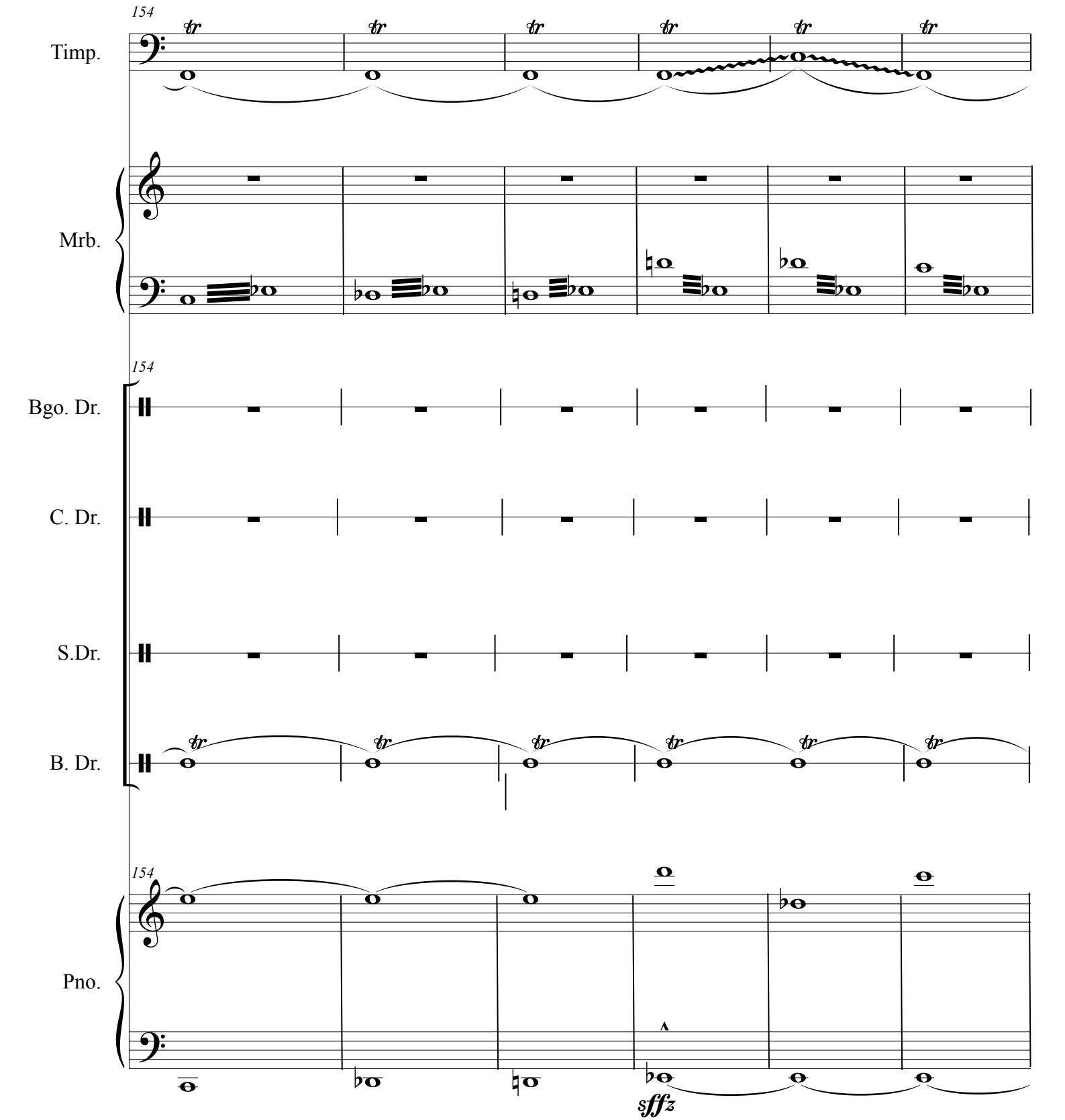

124
Timp.
Mrb.
124
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
124
Pno.

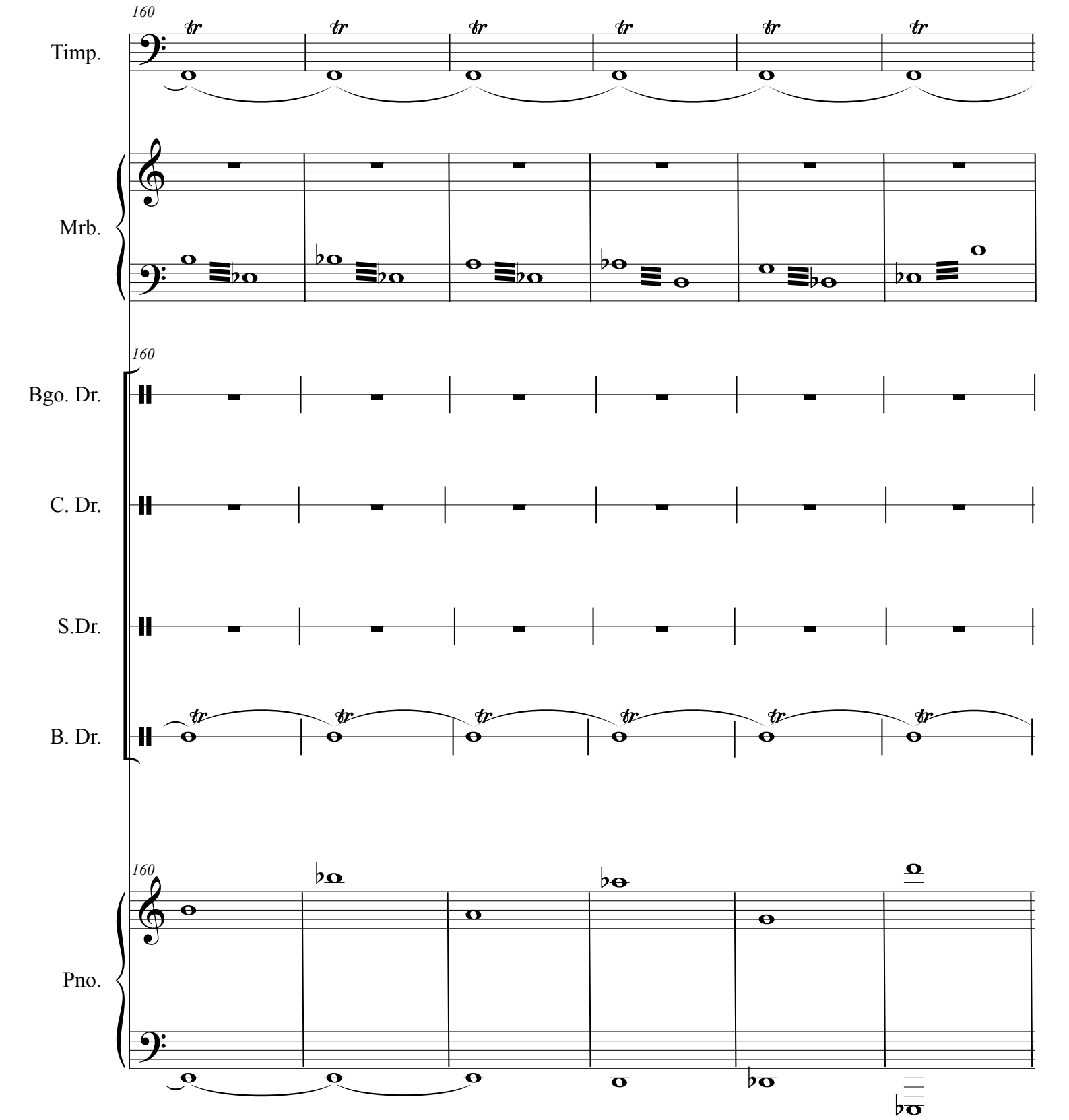

128
Timp.
Mrb.
128
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
128
Pno.

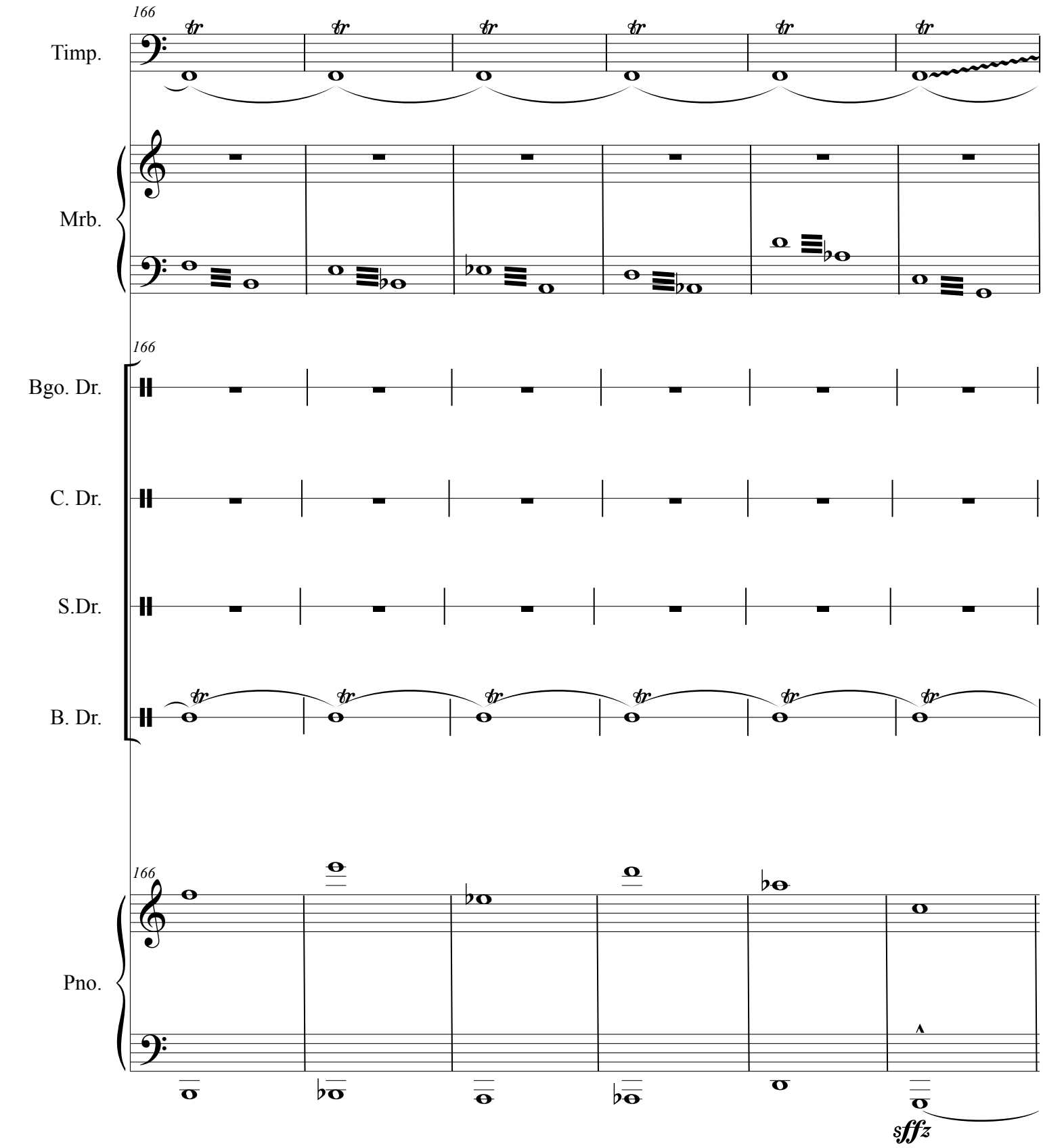

134
Timp.
Mrb.
134
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
134
Pno.

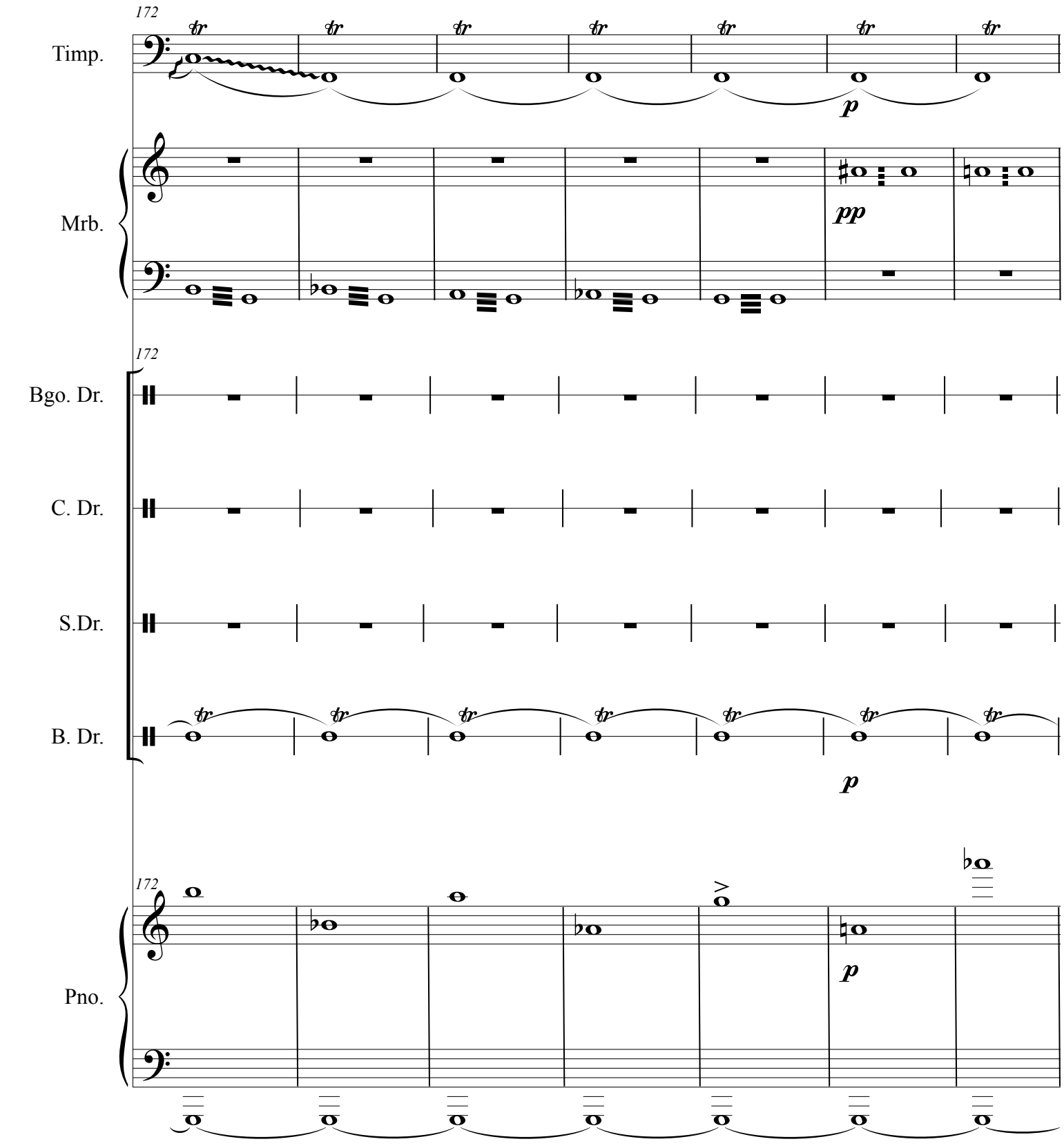

♩ = 100
143
Timp.
pp
Mrb.
ppp
143
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
p
143
Pno.
p
p

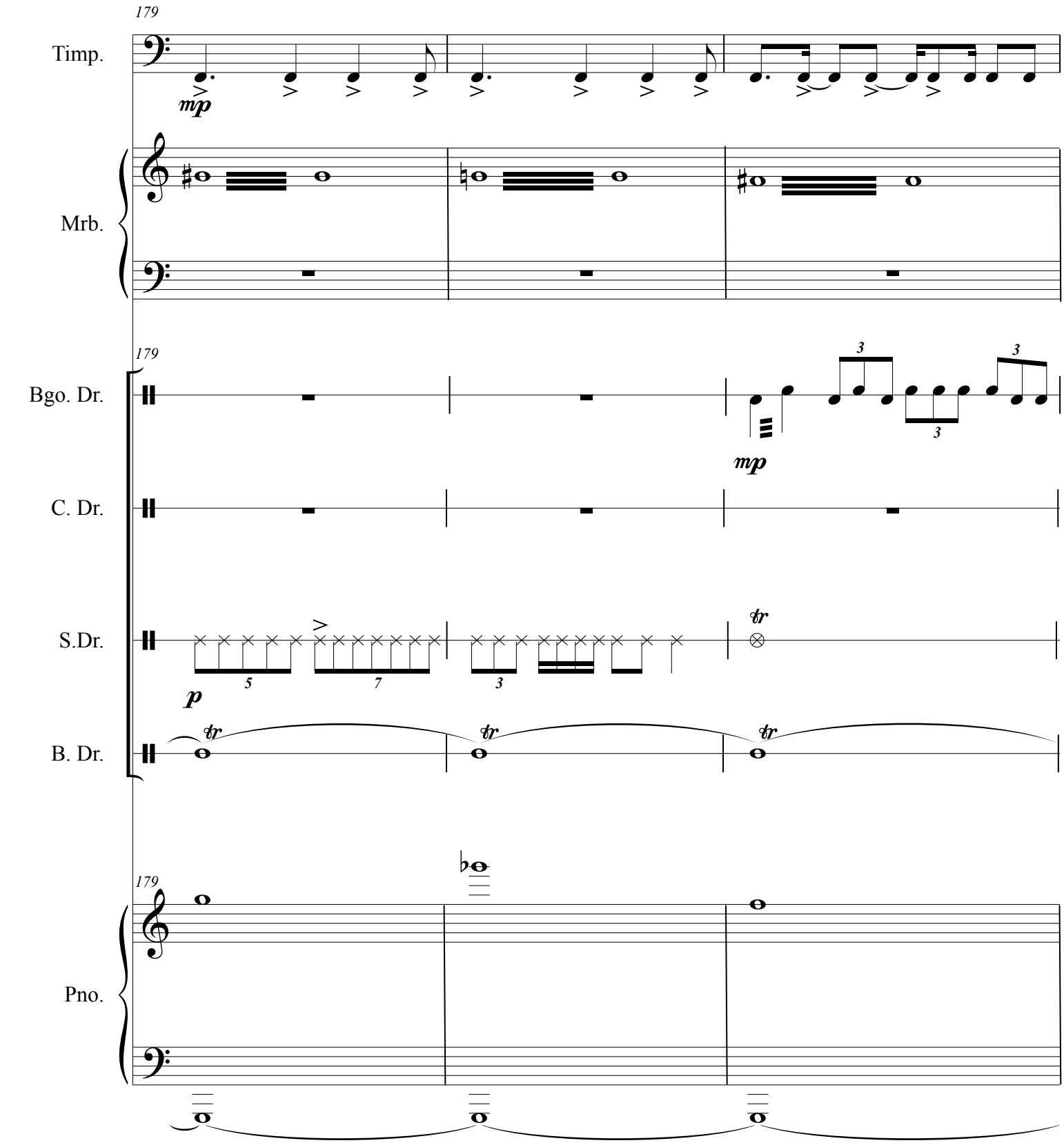

149
Timp.
Mrb.
149
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
149
sfffz
Pno.

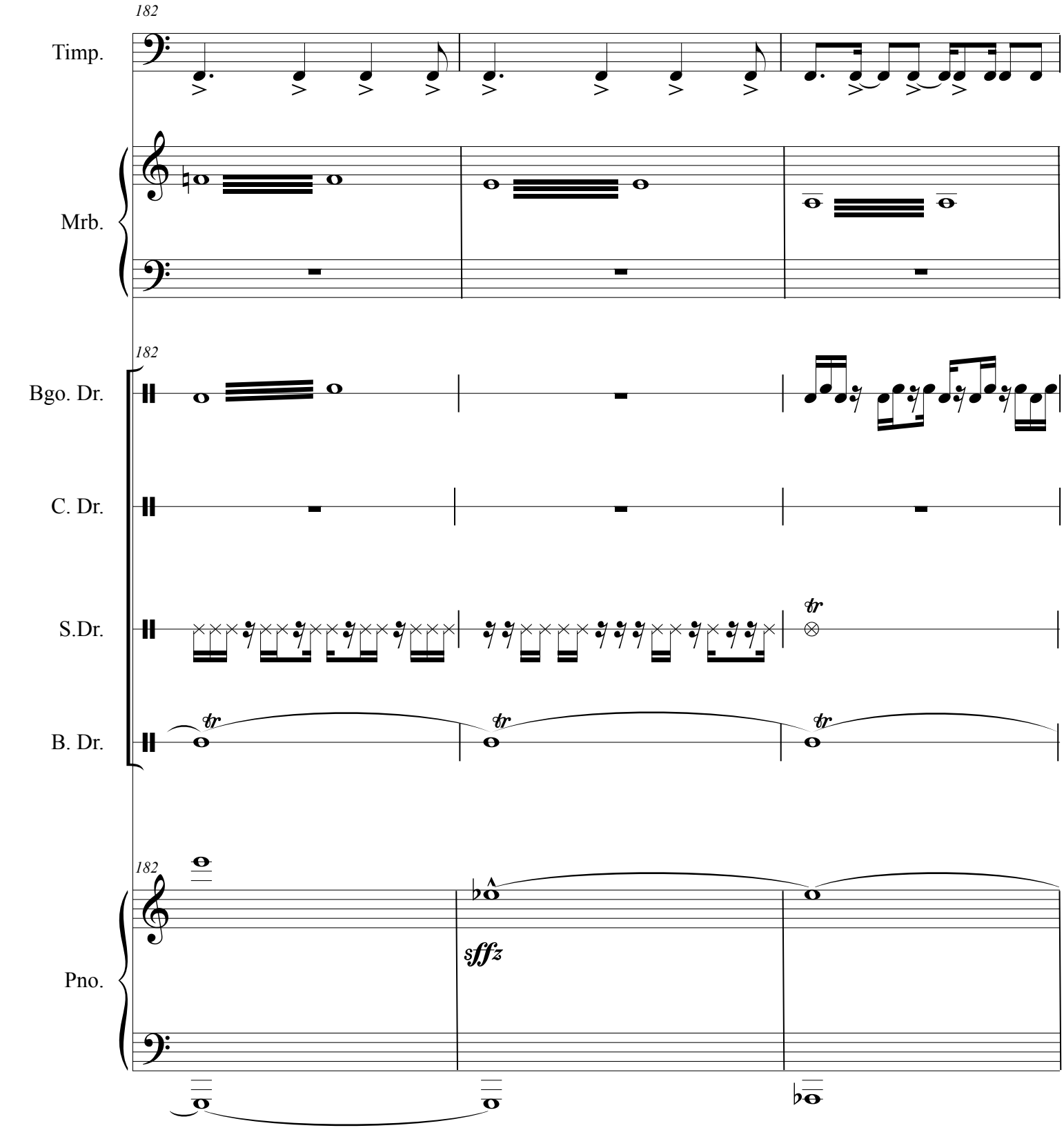

154
Timp.
Mrb.
154
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
154
Pno.
sffz

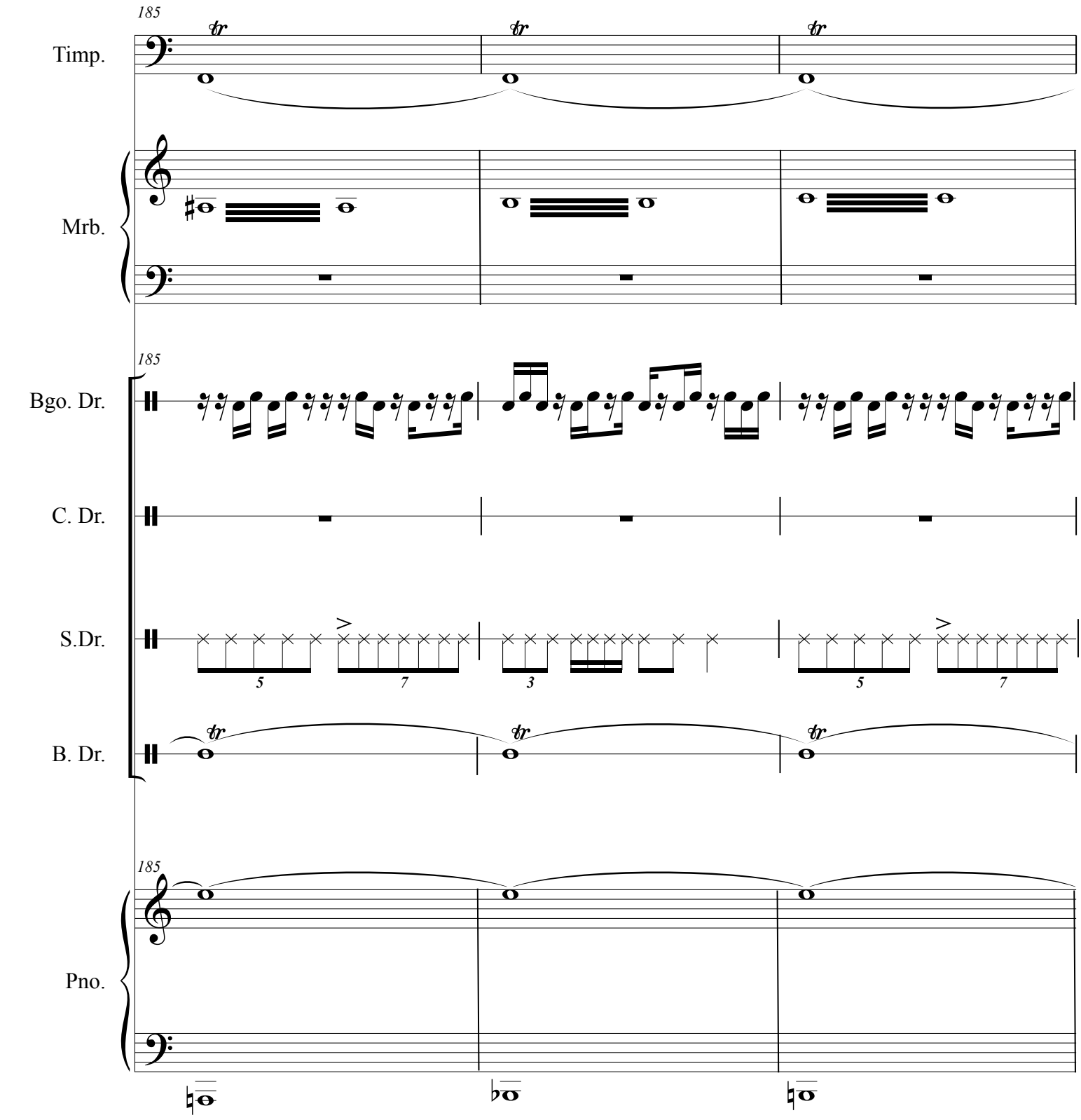

160
Timp.
Mrb.
160
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
160
Pno.

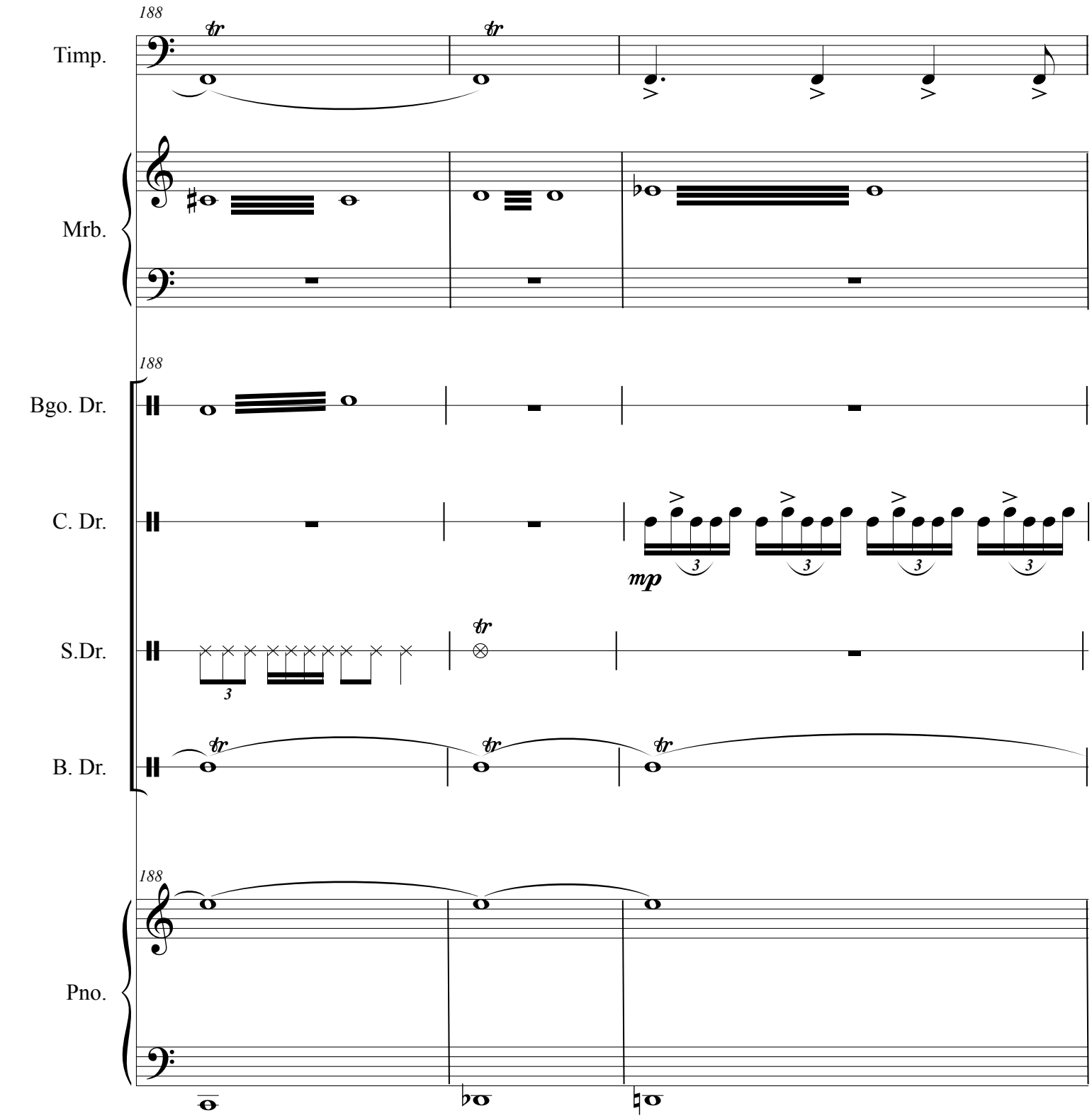

166
Timp.
Mrb.
166
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
166
Pno.
sffz

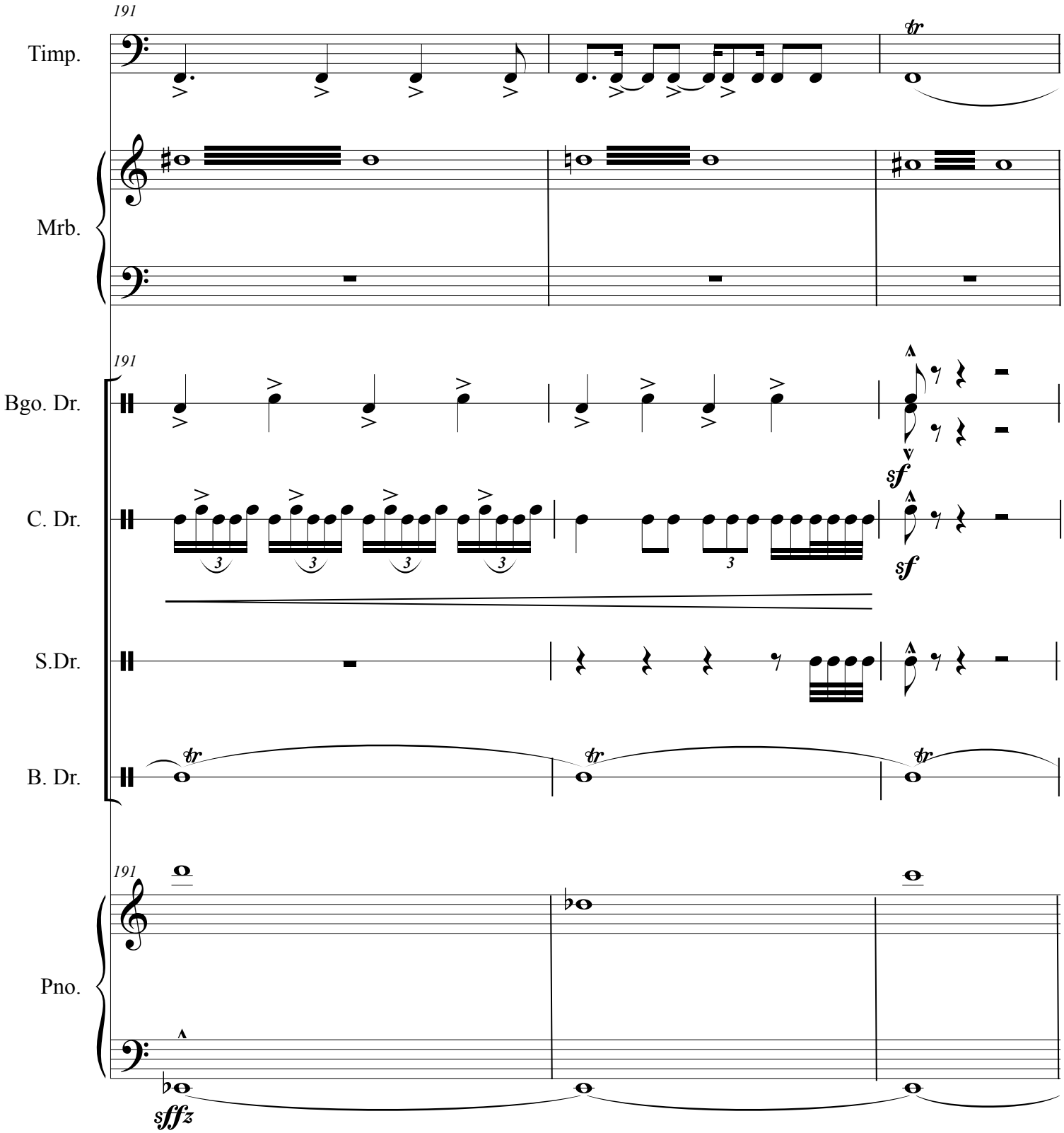

172
Timp.
tr
p
Mrb.
pp
172
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
tr
p
172
Pno.
p

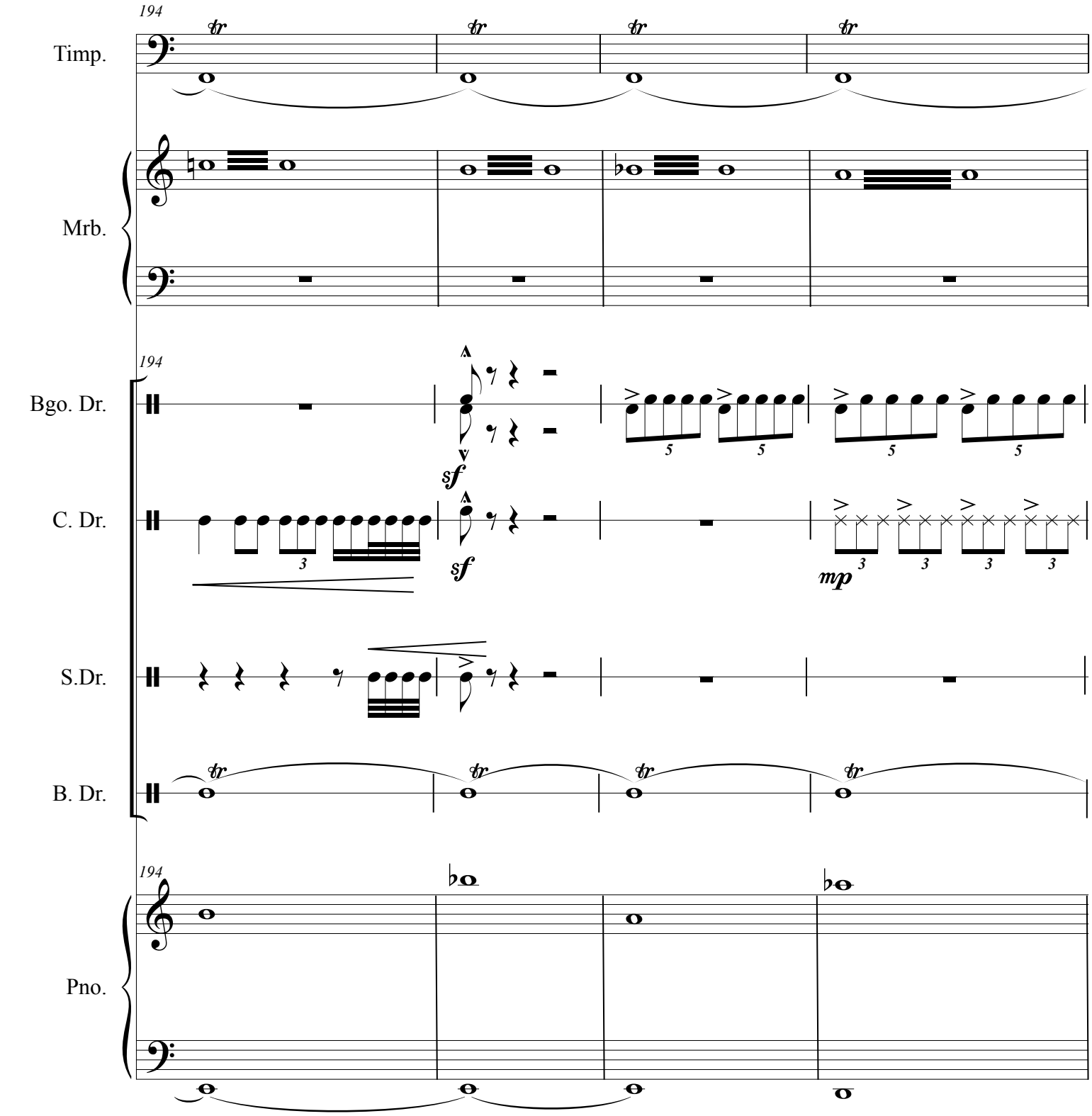

179
Timp.
mp
Mrb.
179
Bgo. Dr.
3
3
3
mp
C. Dr.
S.Dr.
tr
5
7
3
p
B. Dr.
tr
tr
tr
179
Pno.

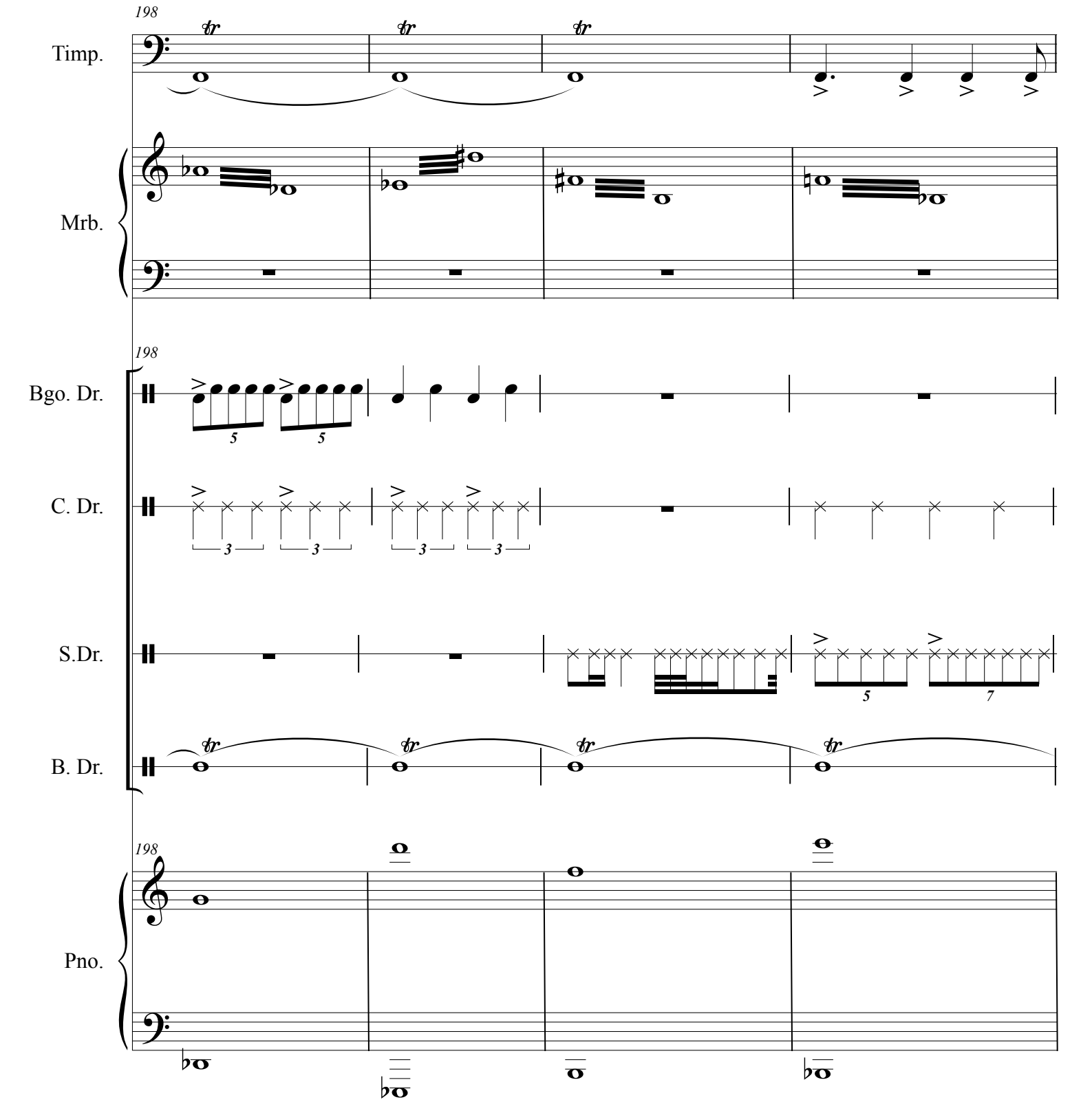

182
Timp.
Mrb.
182
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
tr
B. Dr.
tr
tr
tr
182
Pno.
sffz

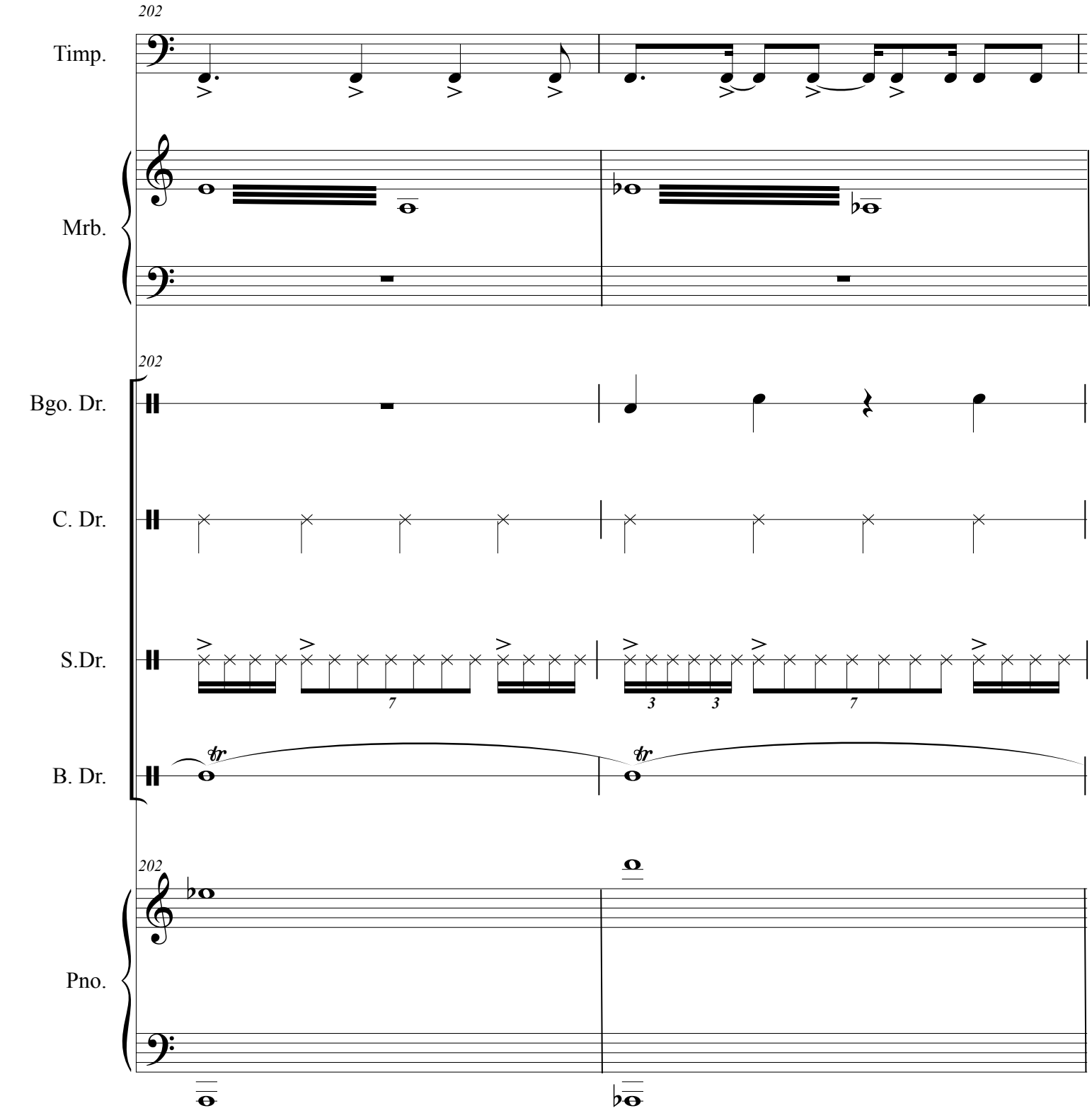

185
Timp.
Mrb.
185
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
5
7
3
5
7
B. Dr.
185
Pno.

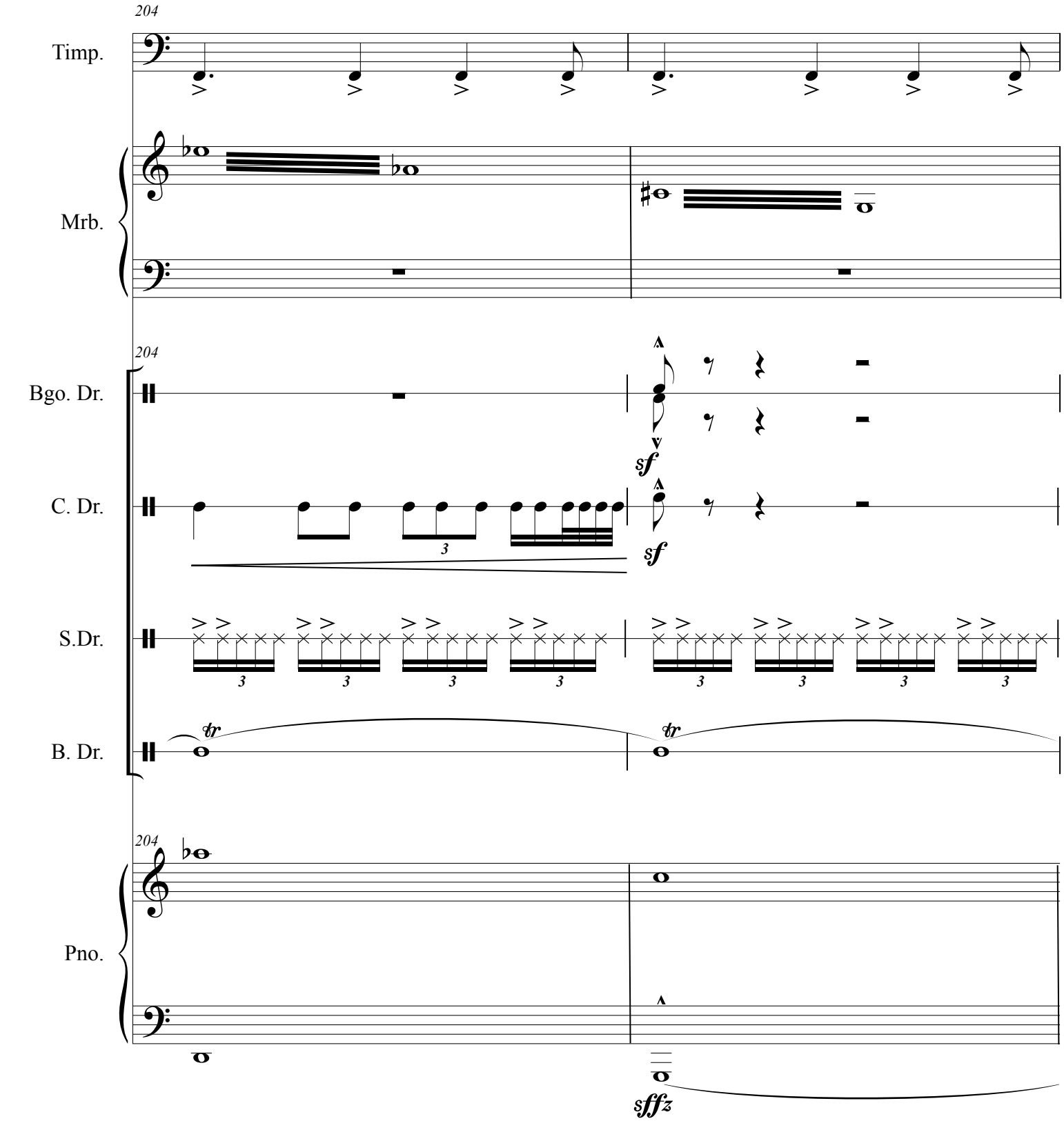

188
Timp.
Mrb.
188
Bgo. Dr.
C. Dr.
mp
S.Dr.
B. Dr.
188
Pno.

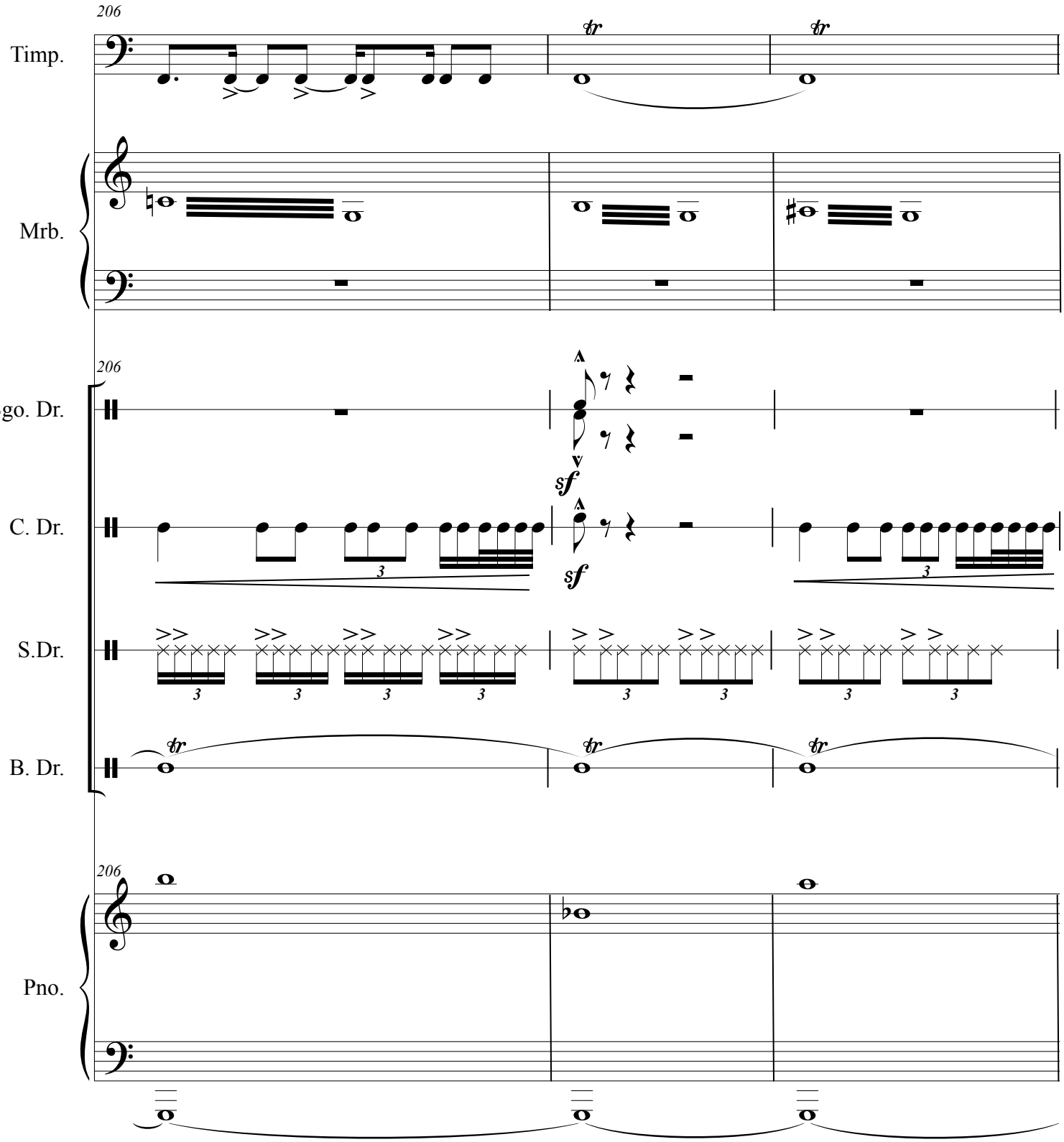

191
Timp.
Mrb.
191
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
191
Pno.
tr
sf
sf
sfffz

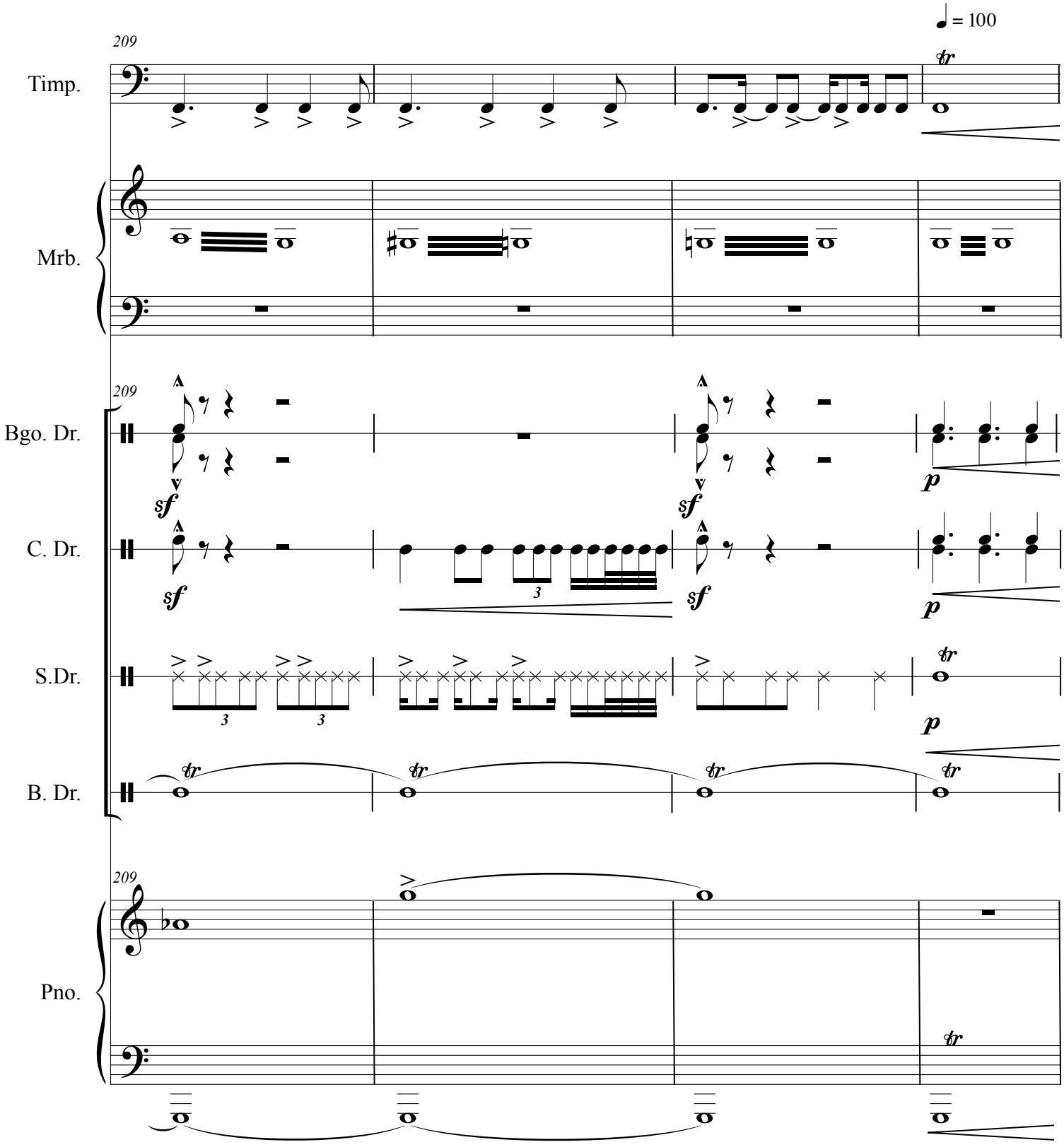

194
Timp.
Mrb.
194
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
194
Pno.
sf
sf
mp

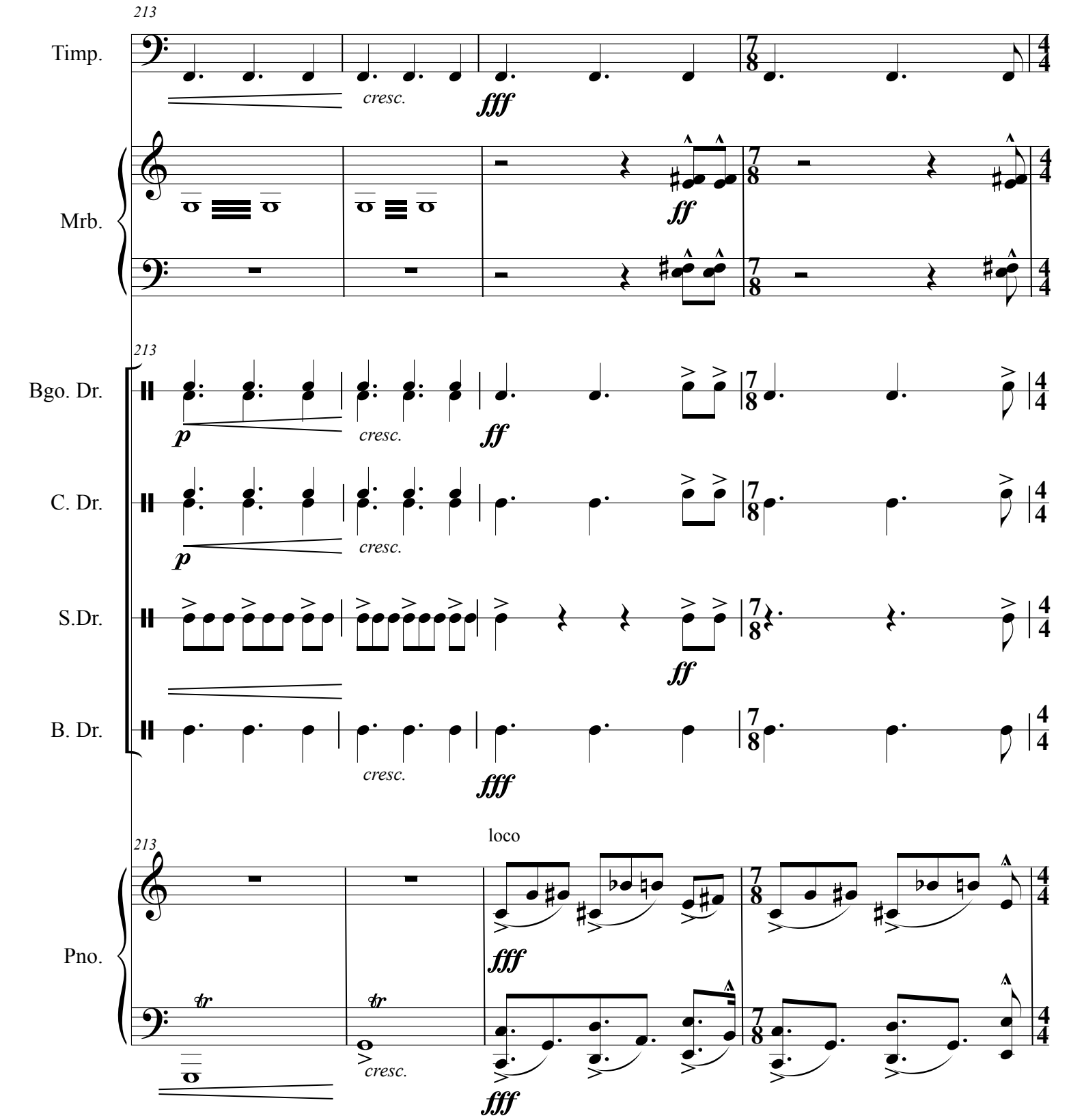

198
Timp.
Mrb.
198
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
198
Pno.

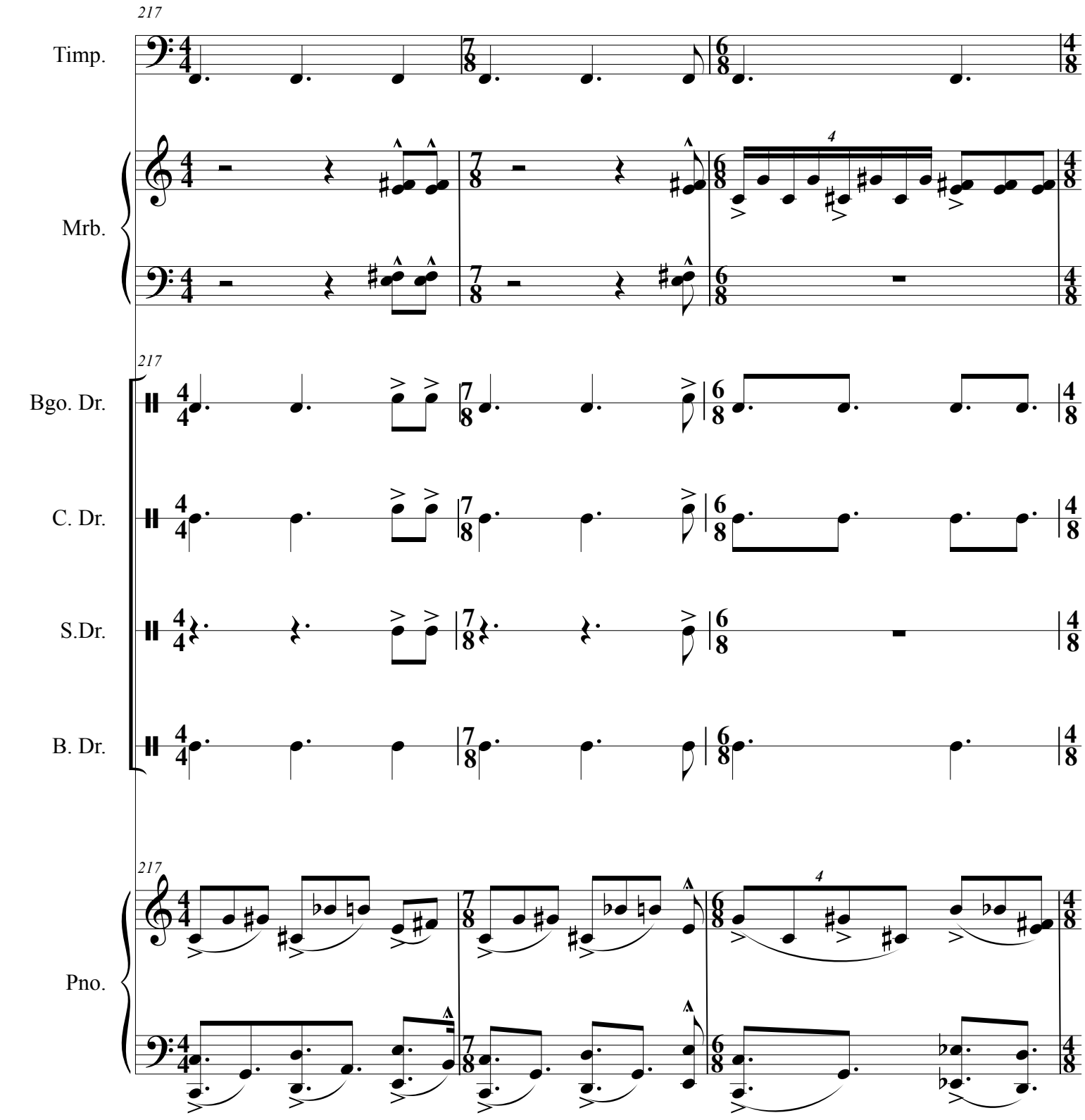

202
Timp.
Mrb.
202
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
7
3
3
7
B. Dr.
tr
tr
202
Pno.

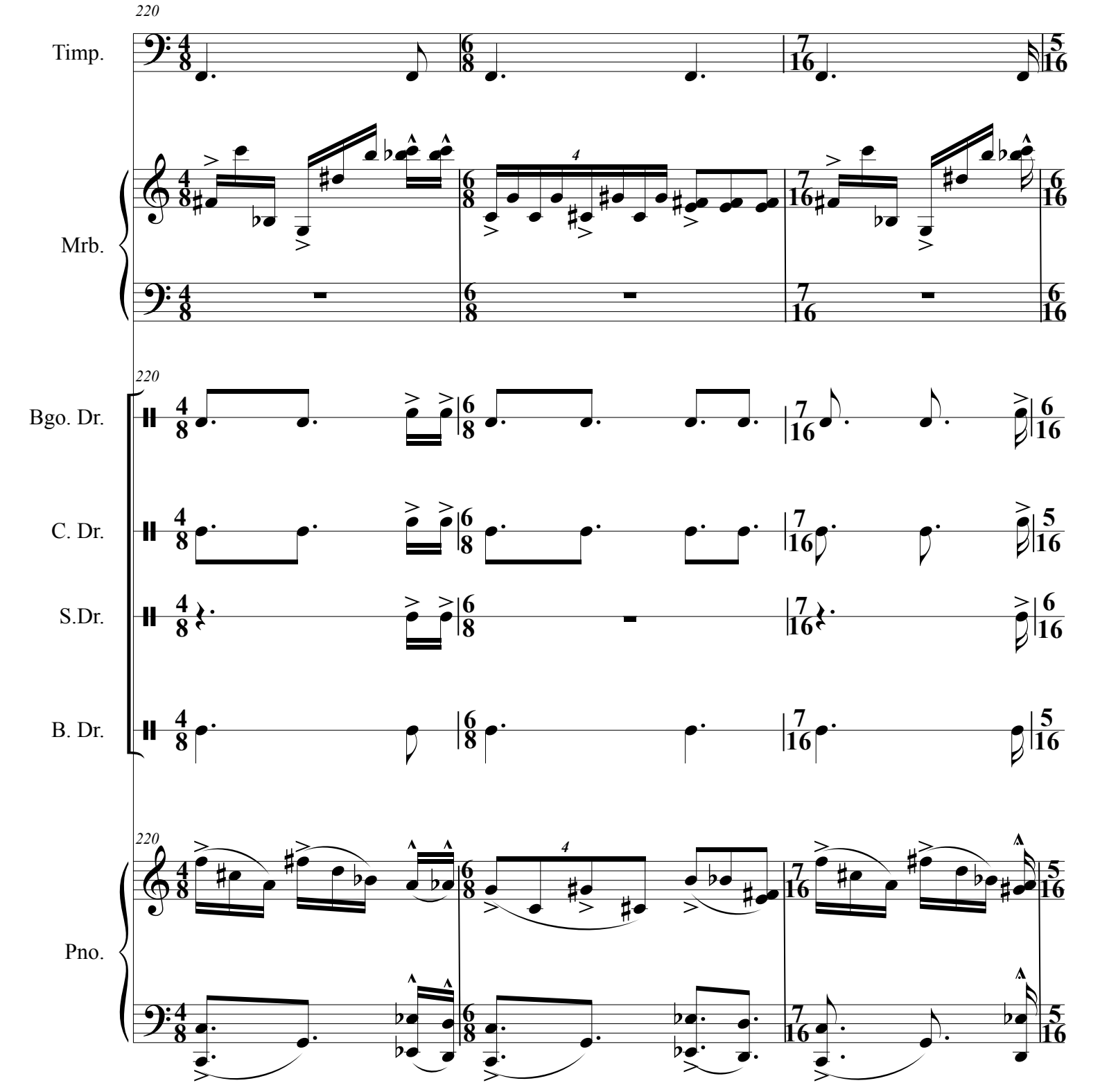

204
Timp.
Mrb.
204
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
204
Pno.
sf
sf
tr
tr
sfffz

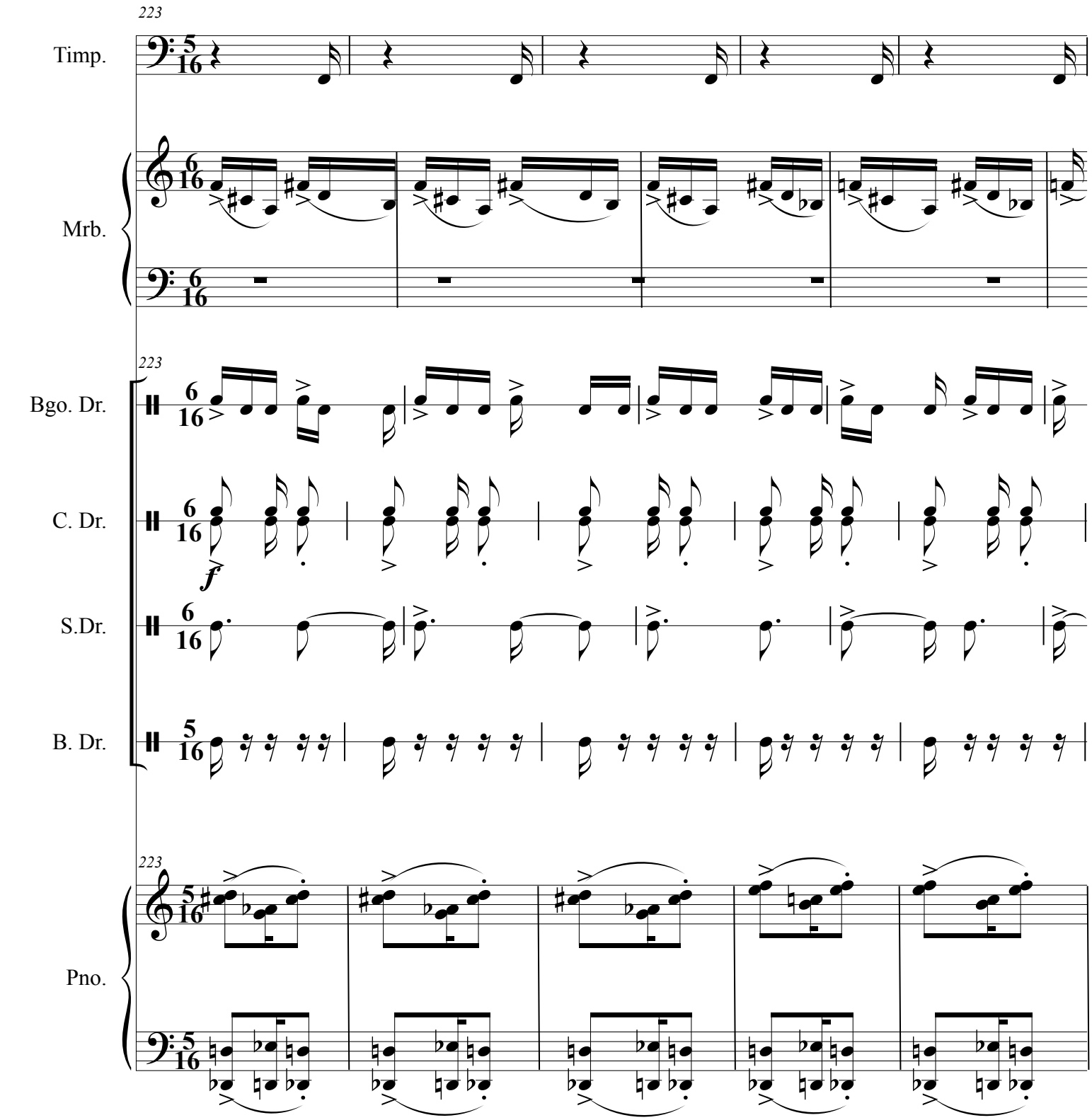

206
Timp.
tr
tr
Mrb.
206
Bgo. Dr.
sf
C. Dr.
sf
3
3
S.Dr.
3
3
3
3
3
3
3
3
B. Dr.
tr
tr
tr
206
Pno.

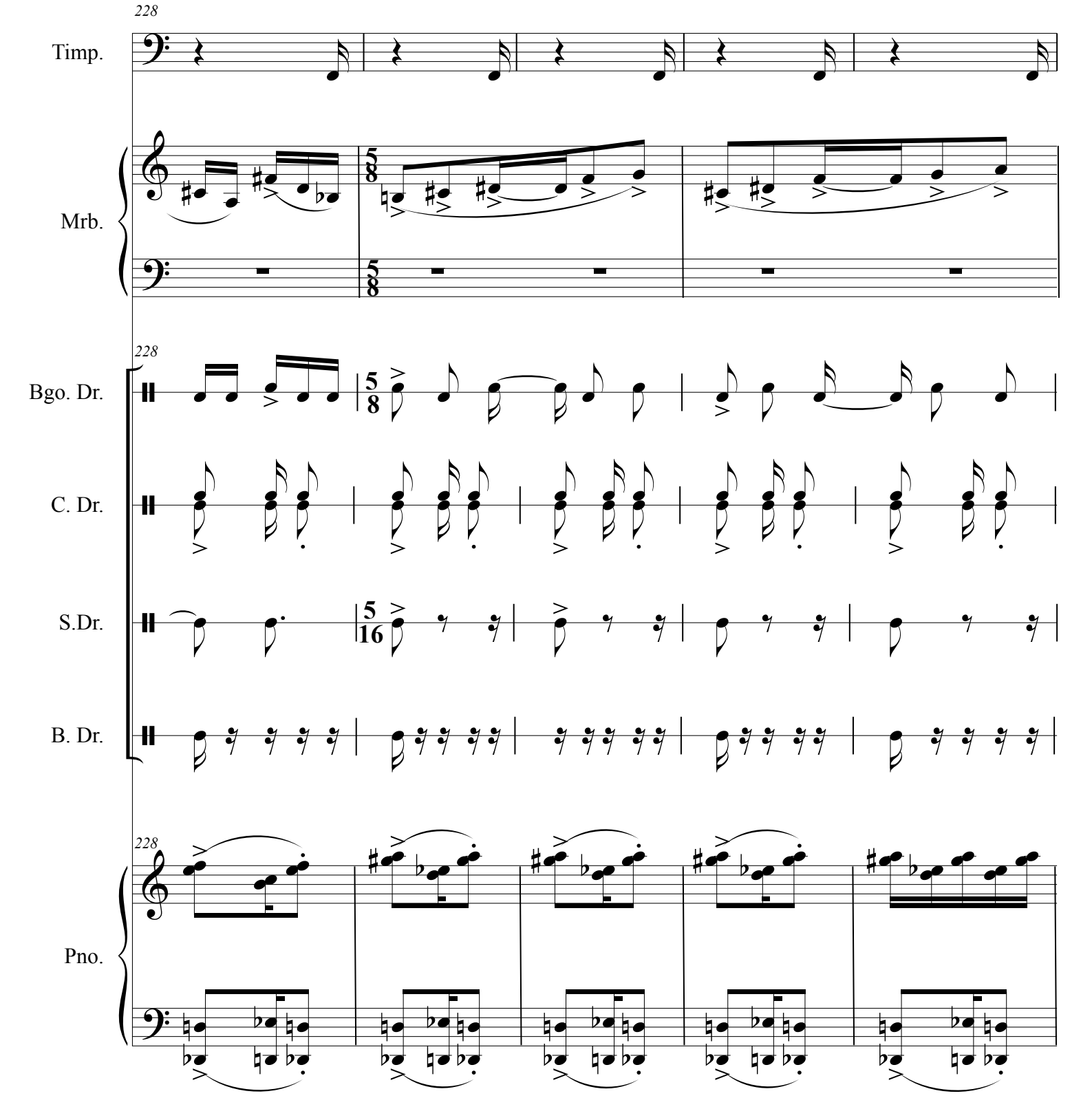

♩ = 100
209
Timp.
Mrb.
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
Pno.
sf
p
tr
3

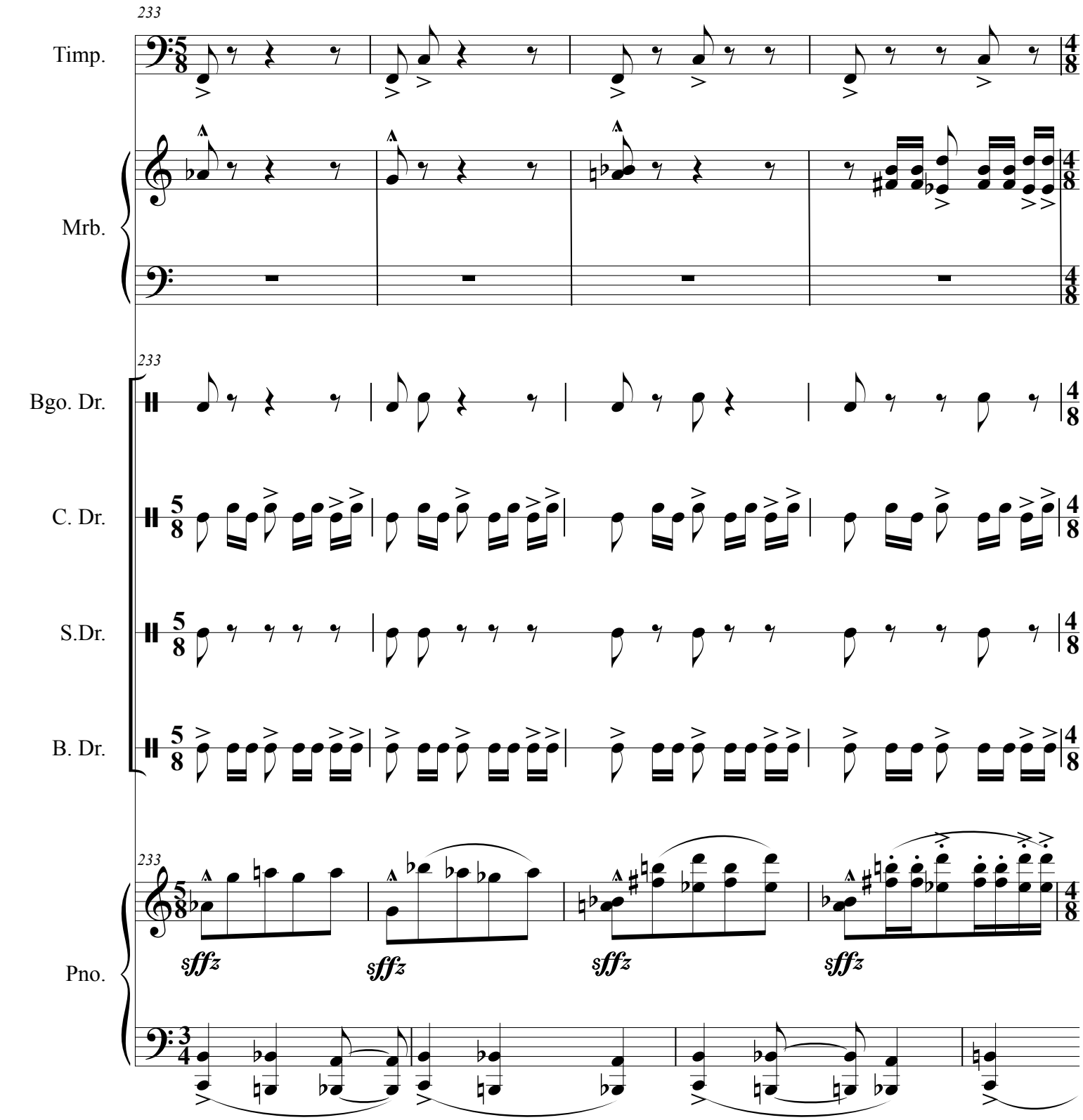

213
Timp.
cresc.
fff
Mrb.
ff
213
Bgo. Dr.
p
cresc.
ff
C. Dr.
p
cresc.
S.Dr.
ff
B. Dr.
cresc.
fff
213
loco
Pno.
fff
tr
tr
cresc.
fff

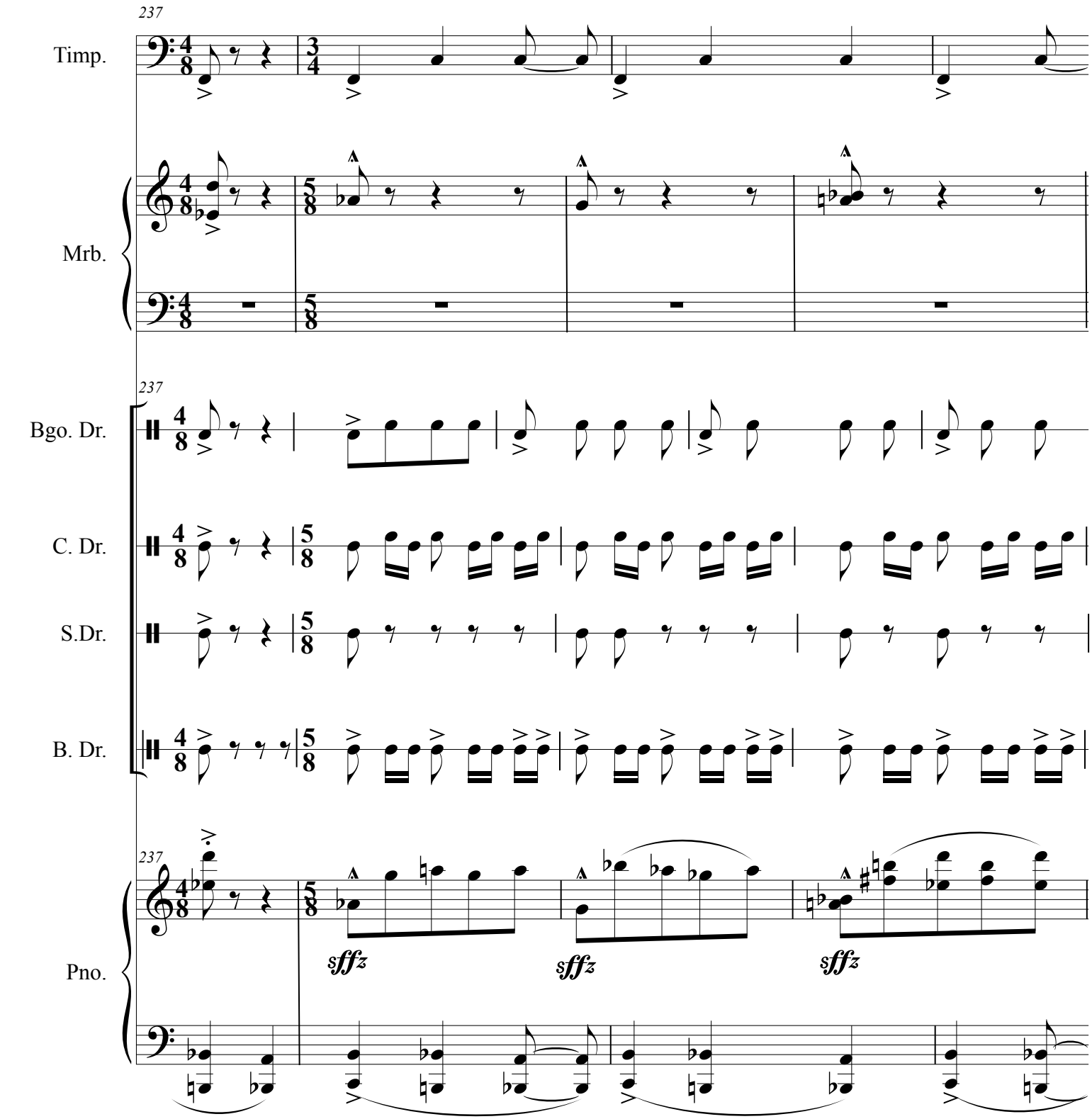

217
Timp.
Mrb.
217
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
217
Pno.

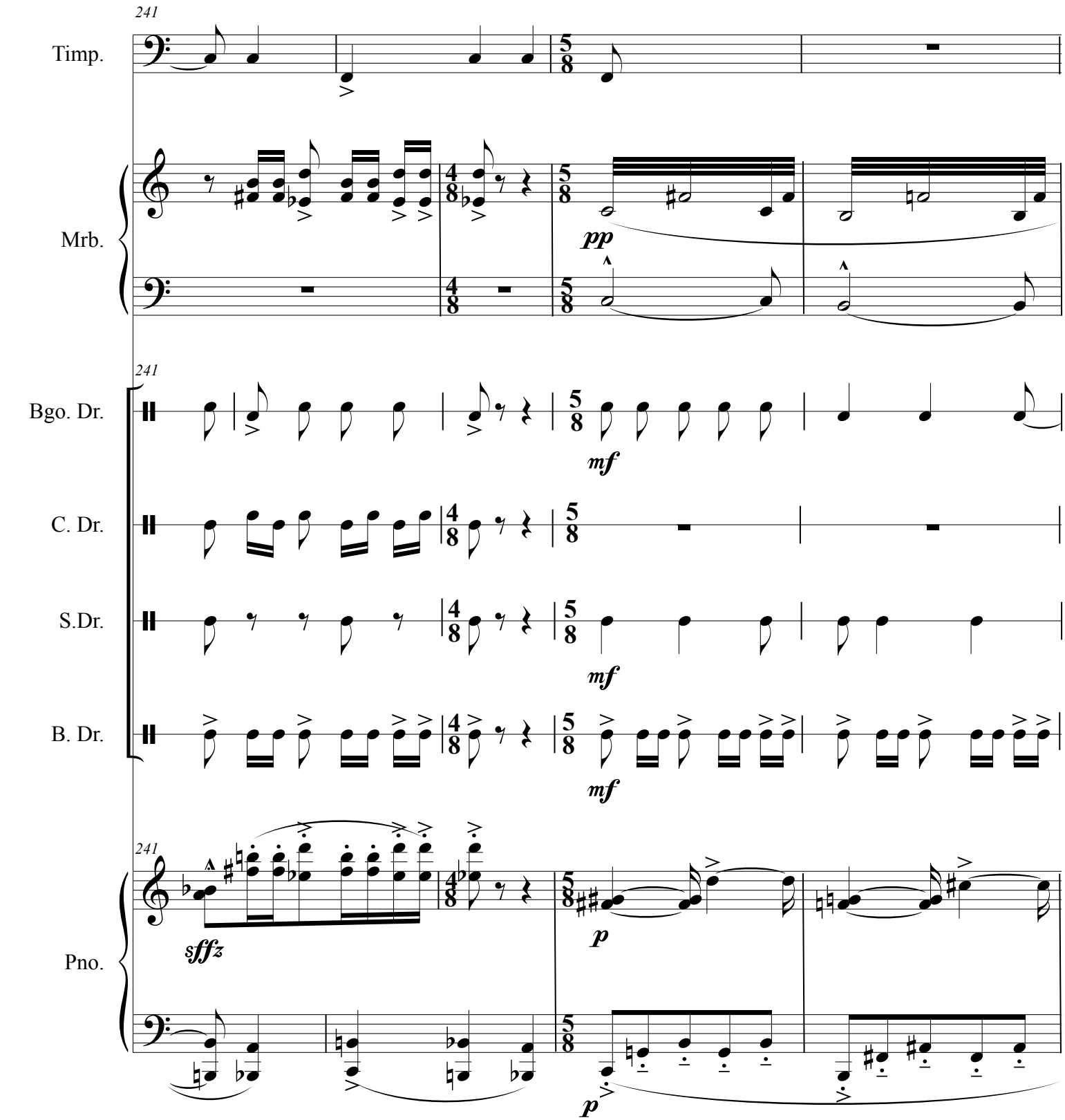

220
Timp.
Mrb.
220
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
220
Pno.

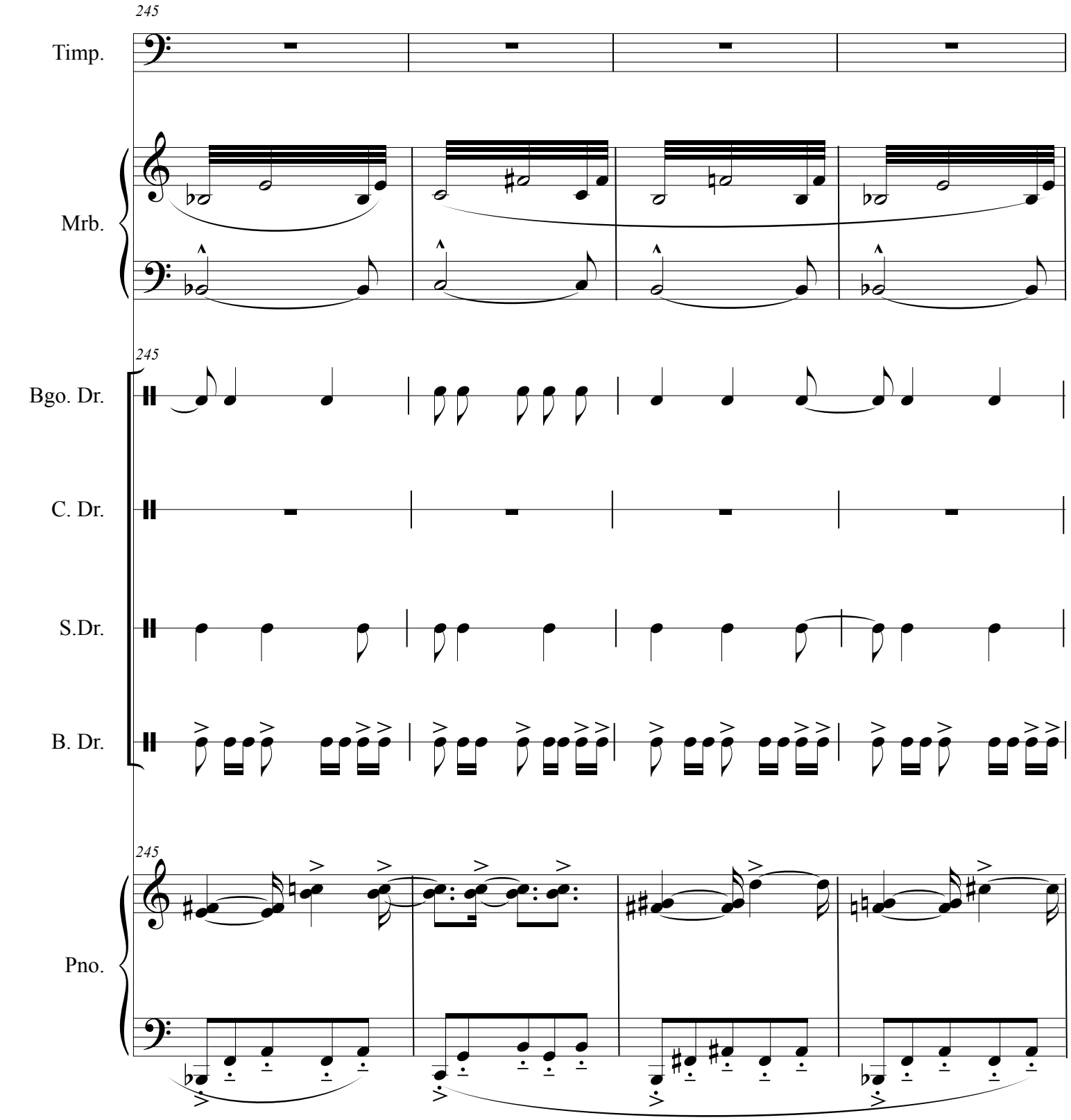

223
Timp.
Mrb.
223
Bgo. Dr.
C. Dr.
f
S.Dr.
B. Dr.
223
Pno.

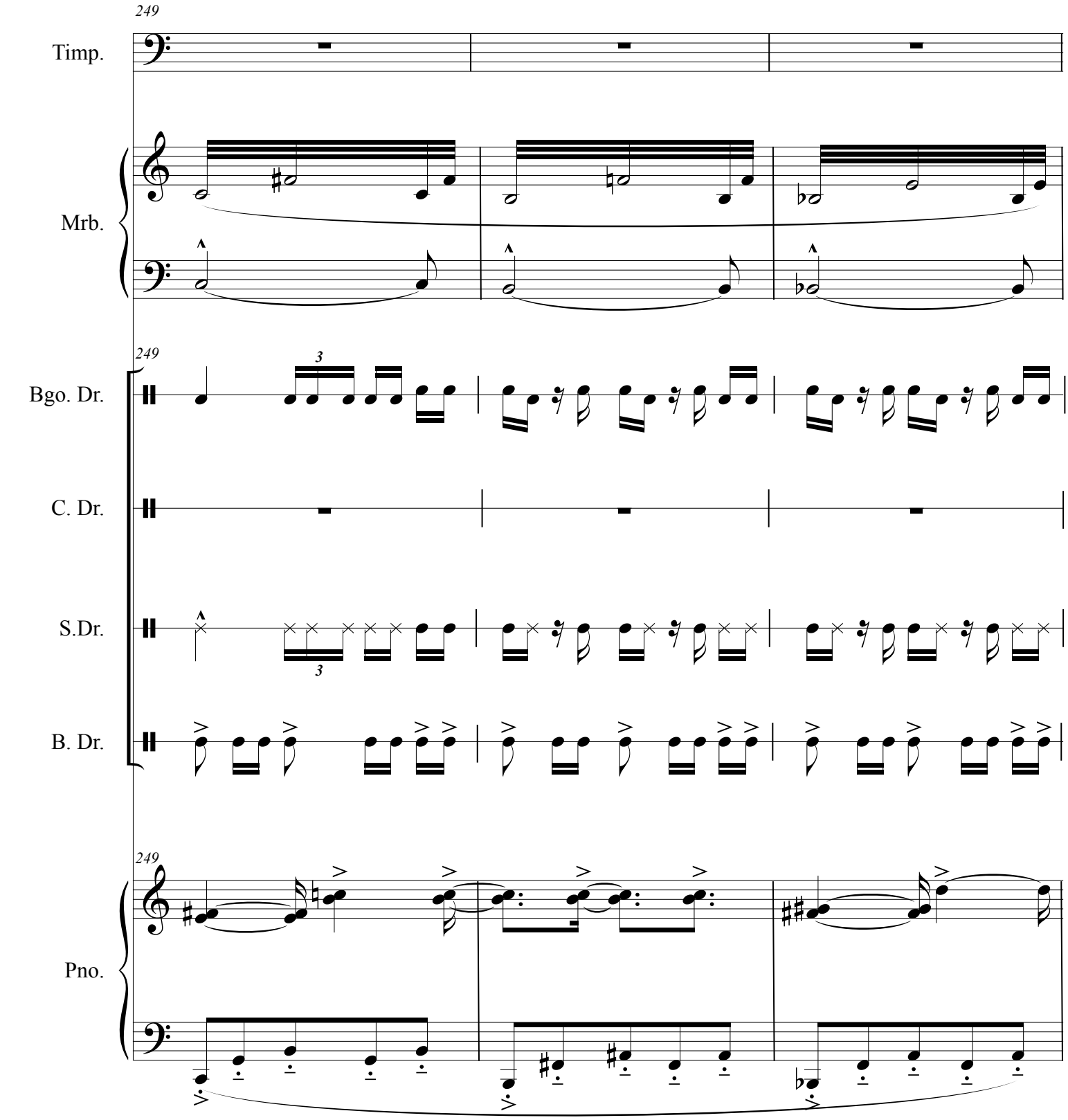

228
Timp.
Mrb.
5/8
5/8
228
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
5/16
B. Dr.
228
Pno.

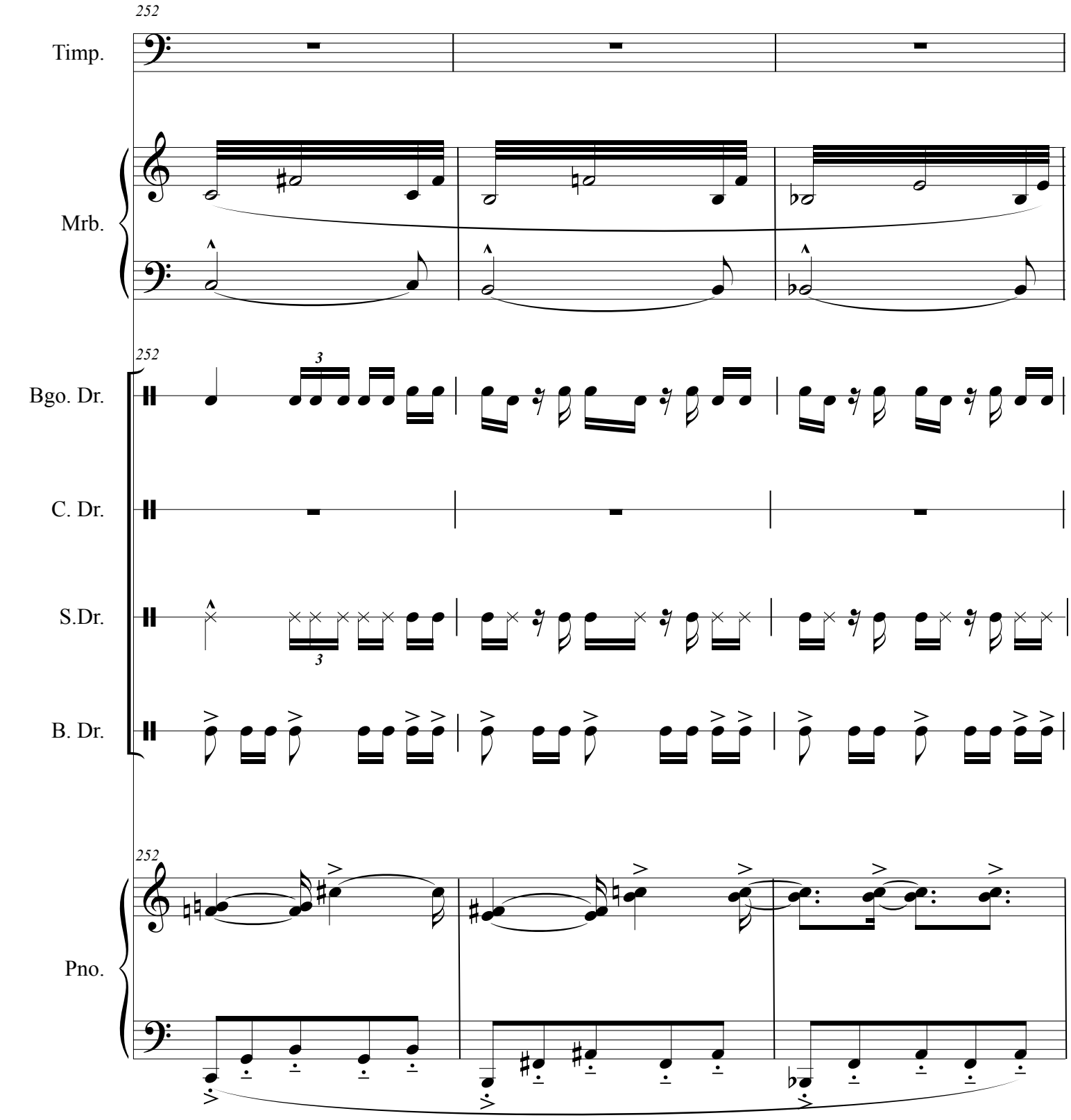

233
Timp.
Mrb.
233
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
233
Pno.
sffz
sffz
sffz
sffz

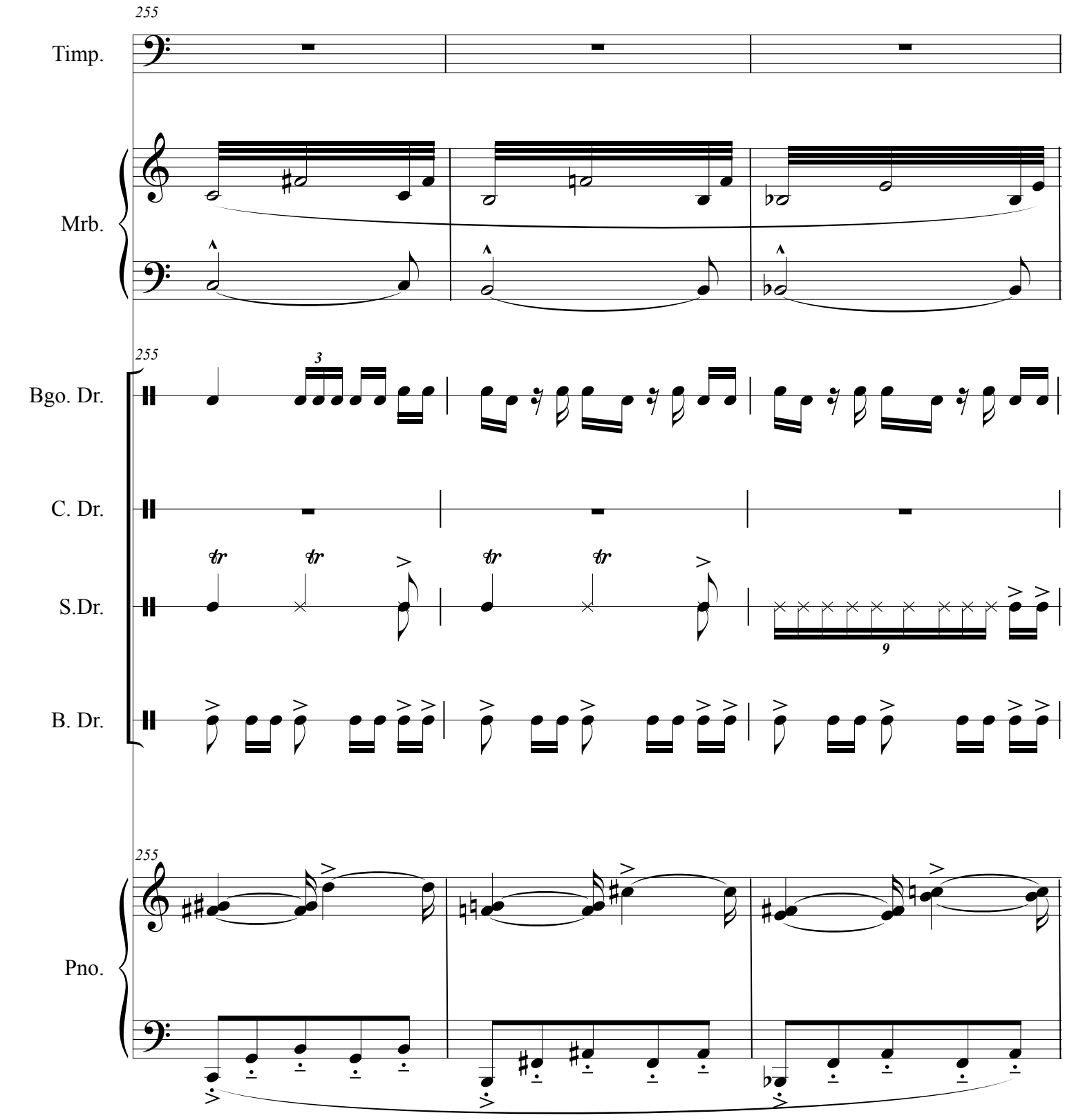

237
Timp.
Mrb.
237
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
237
Pno.
sffz
sffz
sffz

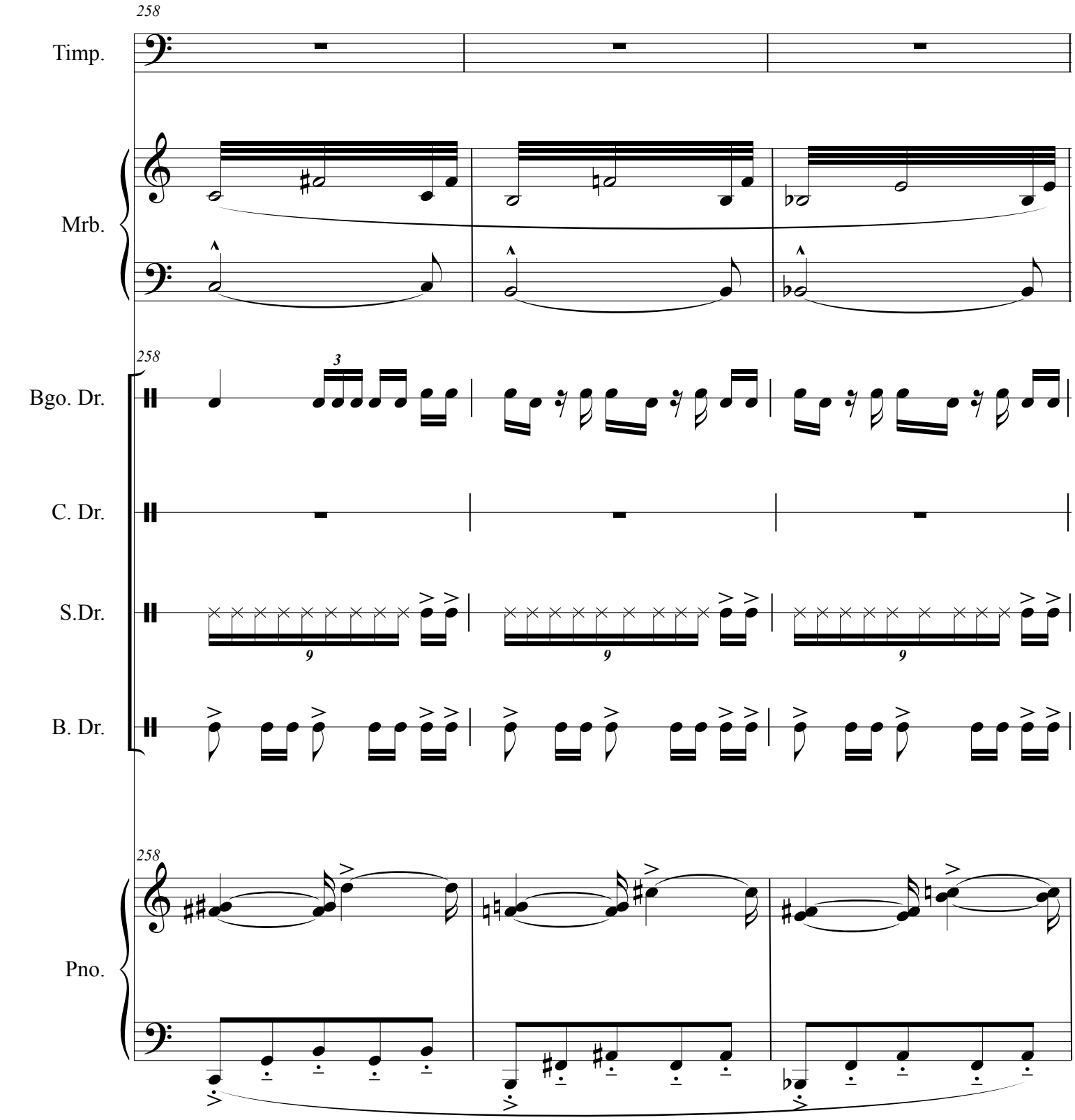

241
Timp.
Mrb.
pp
241
Bgo. Dr.
mf
C. Dr.
S.Dr.
mf
B. Dr.
mf
241
sffz
Pno.
p
p

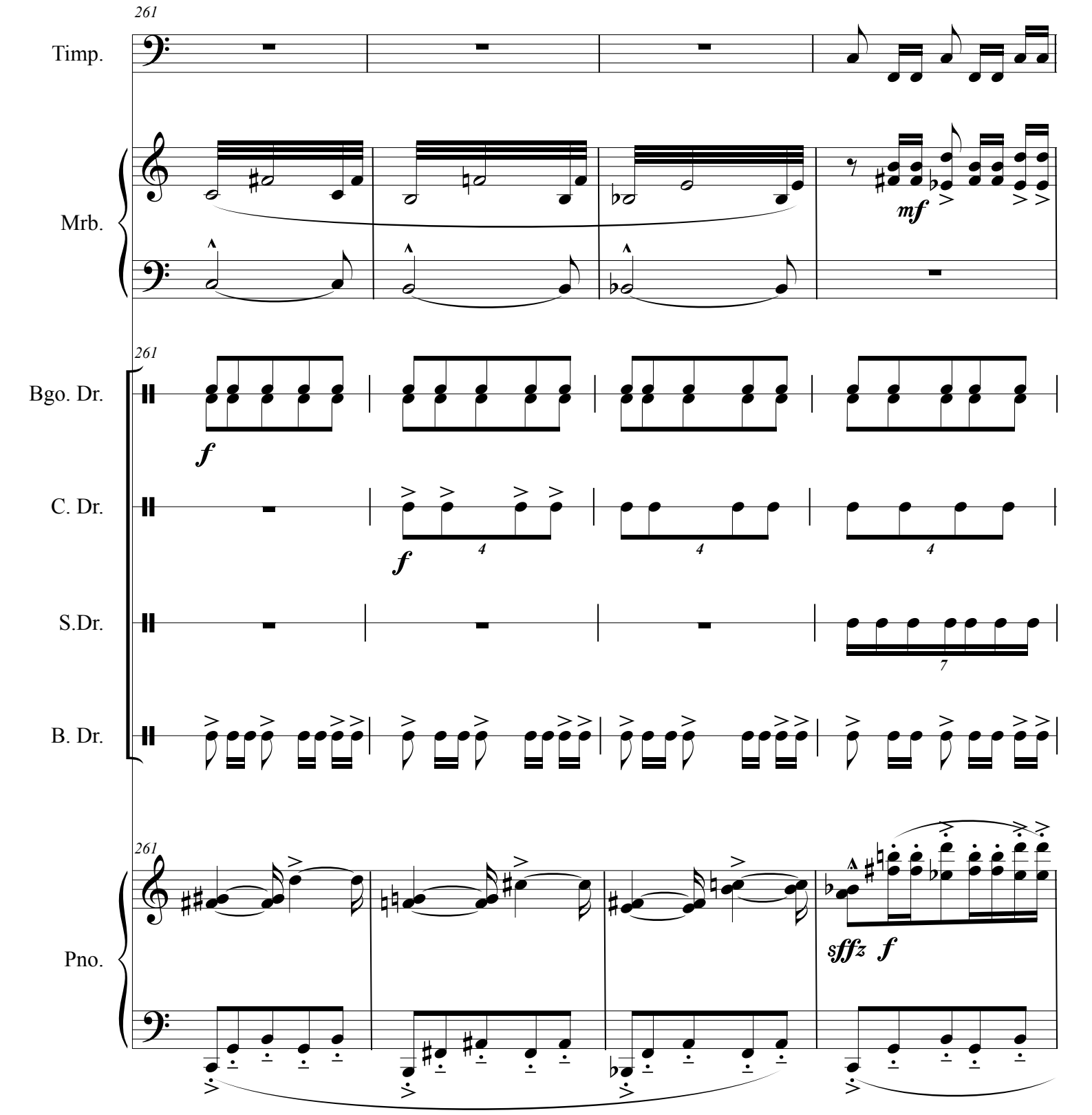

245
Timp.
Mrb.
245
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
245
Pno.

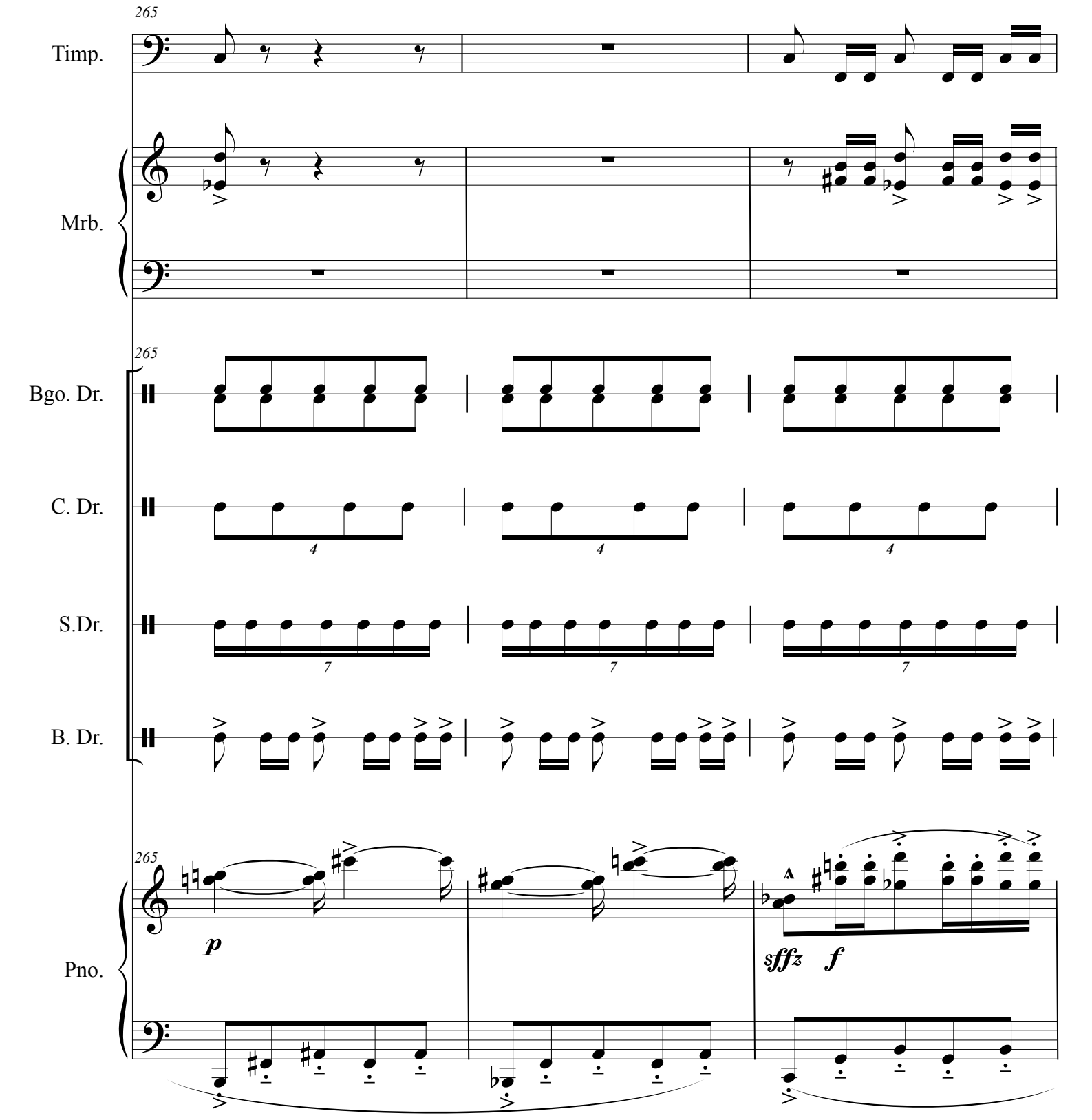

249
Timp.
Mrb.
249
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
249
Pno.

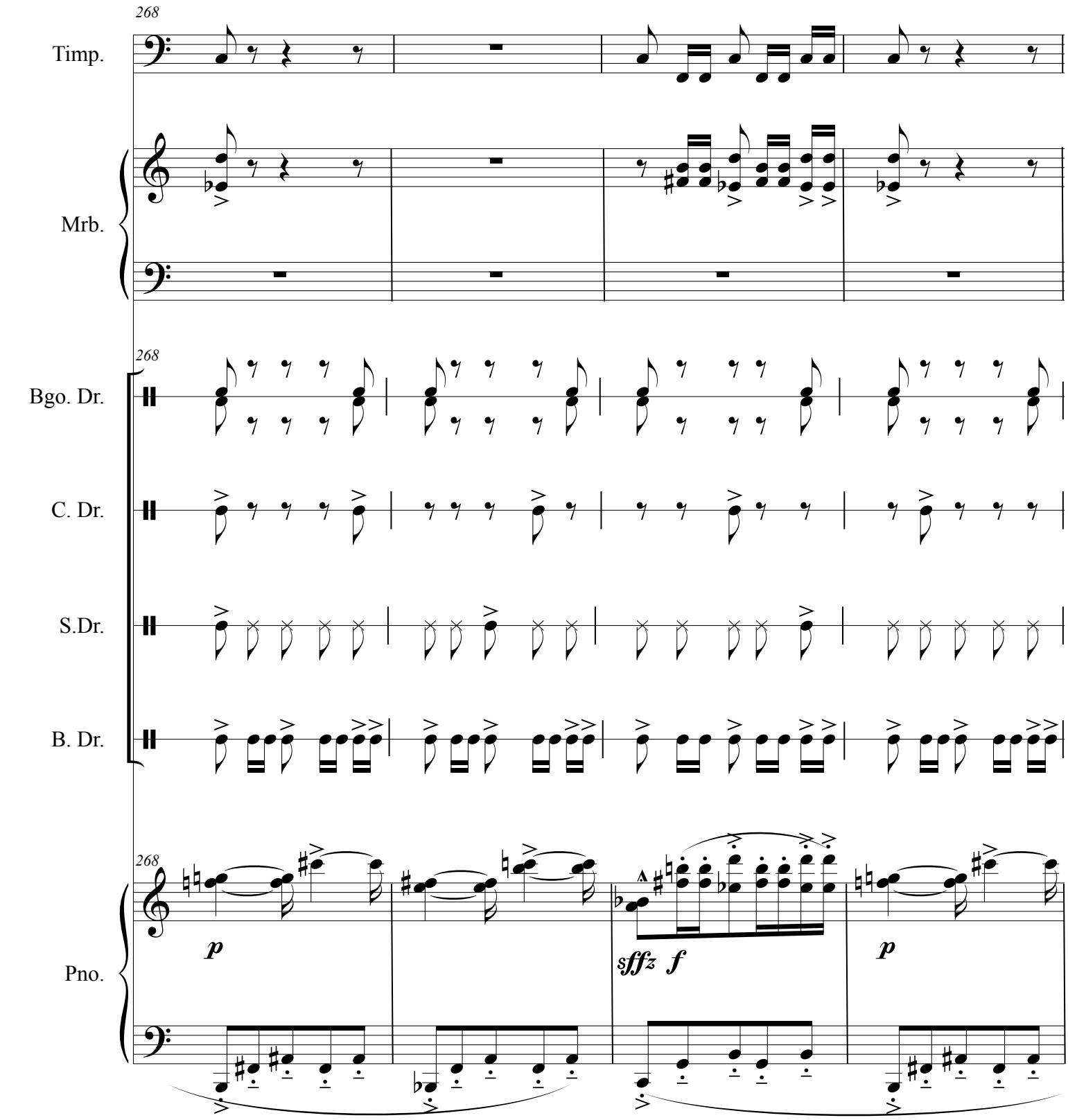

252
Timp.
Mrb.
252
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
252
Pno.

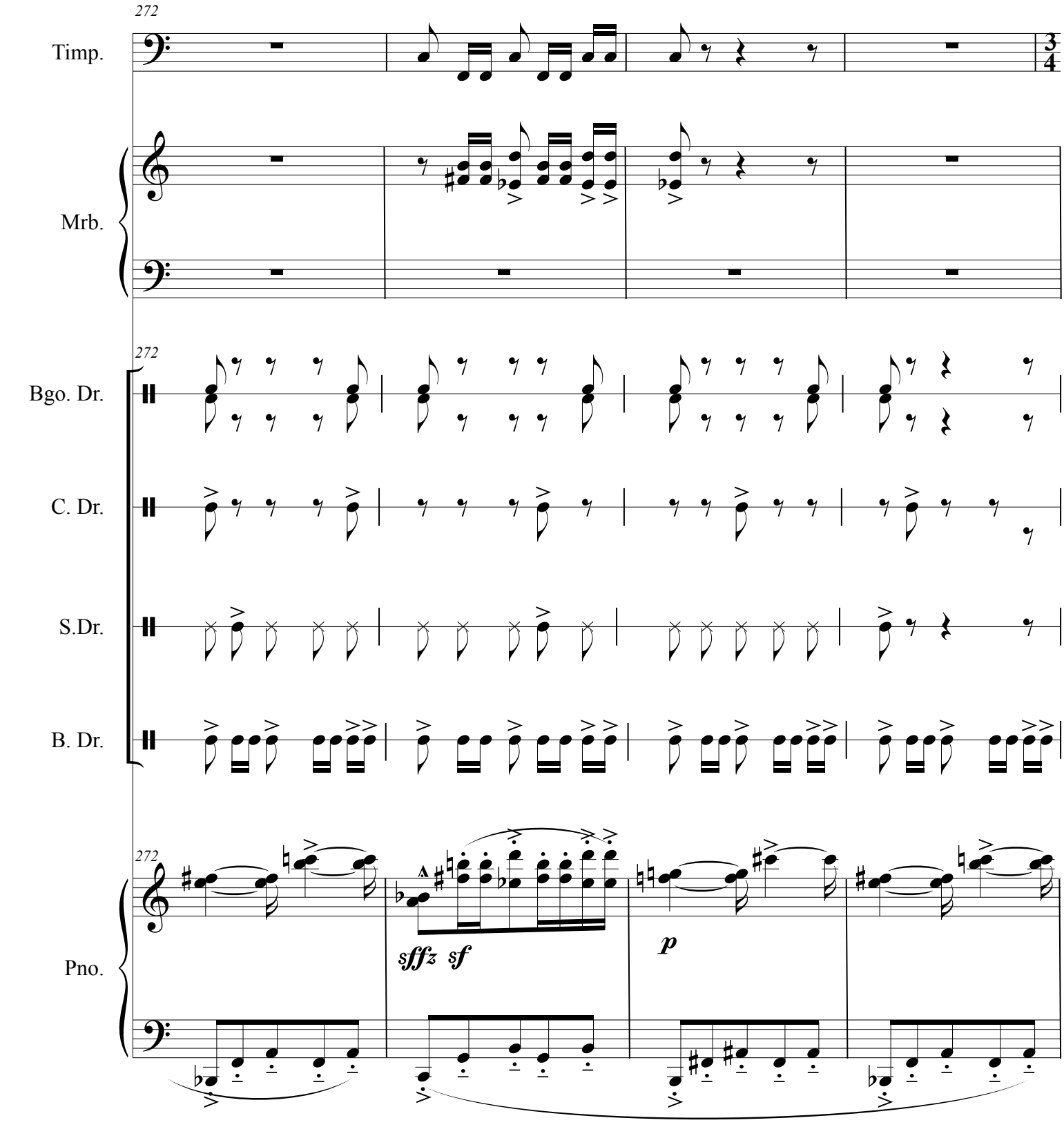

255
Timp.
Mrb.
255
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
255
Pno.

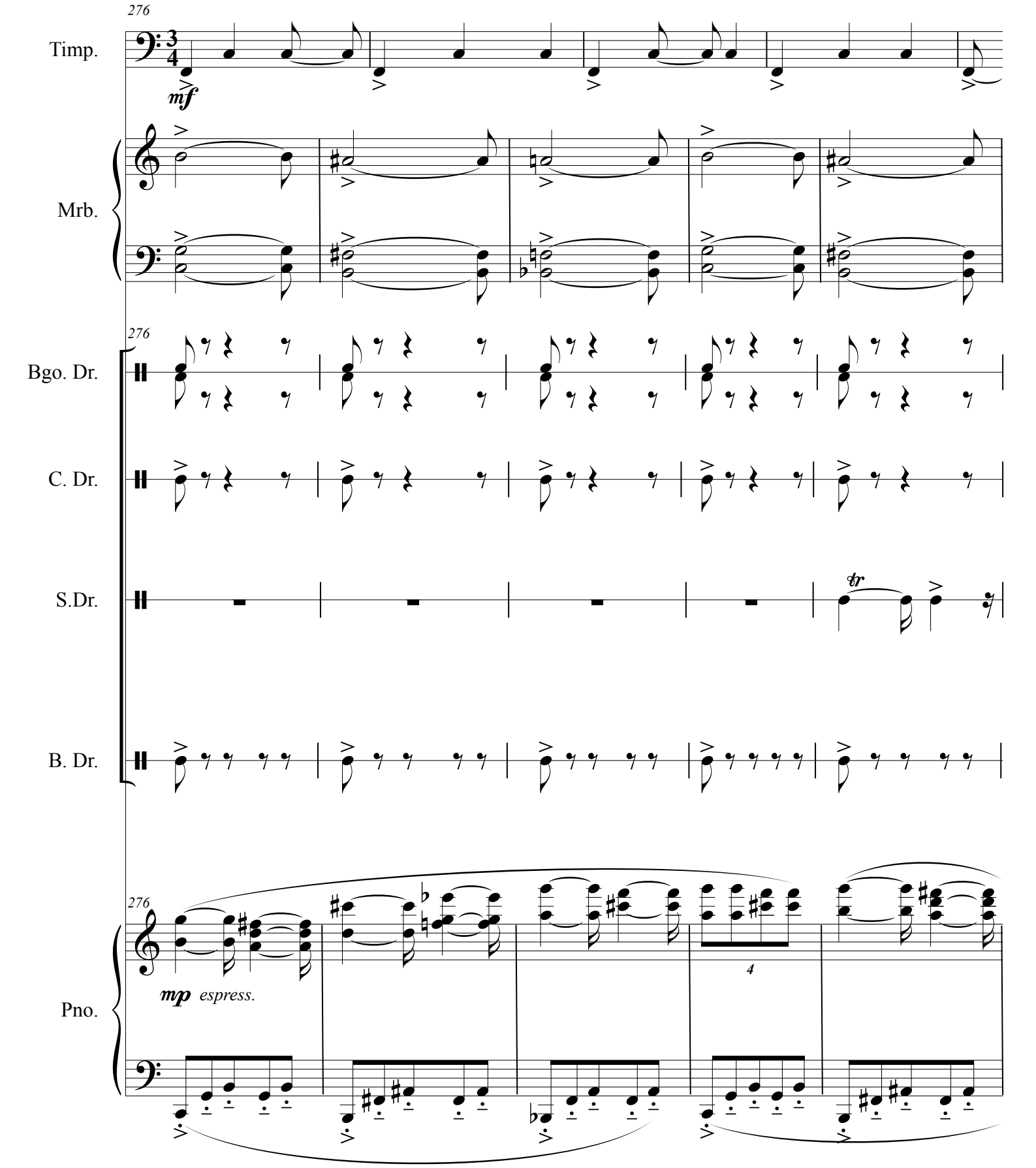

258
Timp.
Mrb.
258
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
258
Pno.

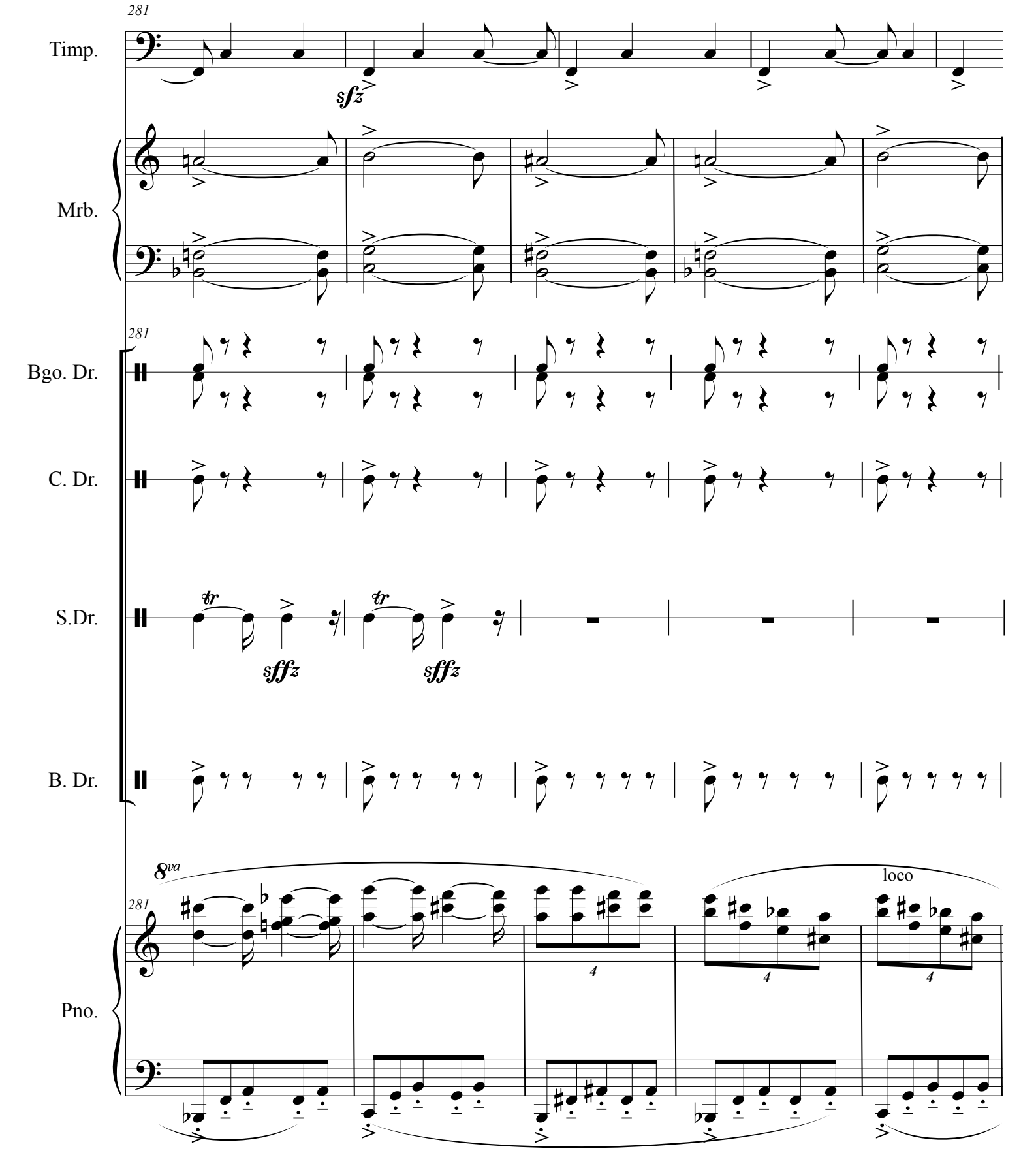

261
Timp.
Mrb.
mf
261
Bgo. Dr.
f
C. Dr.
f
4
4
4
S.Dr.
7
B. Dr.
261
Pno.
sffz
f

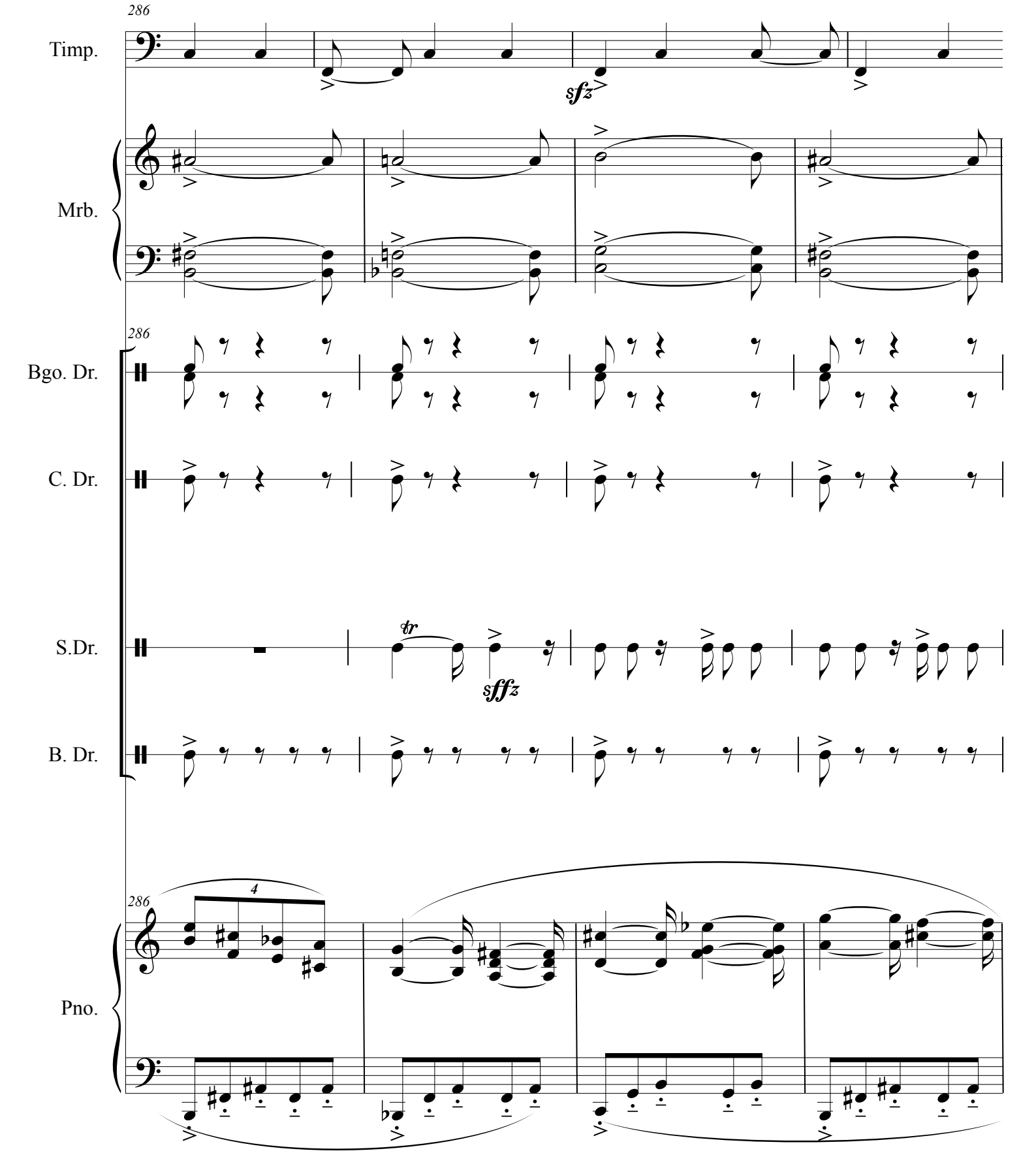

265
Timp.
Mrb.
265
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
265
Pno.
p
sfffz
f

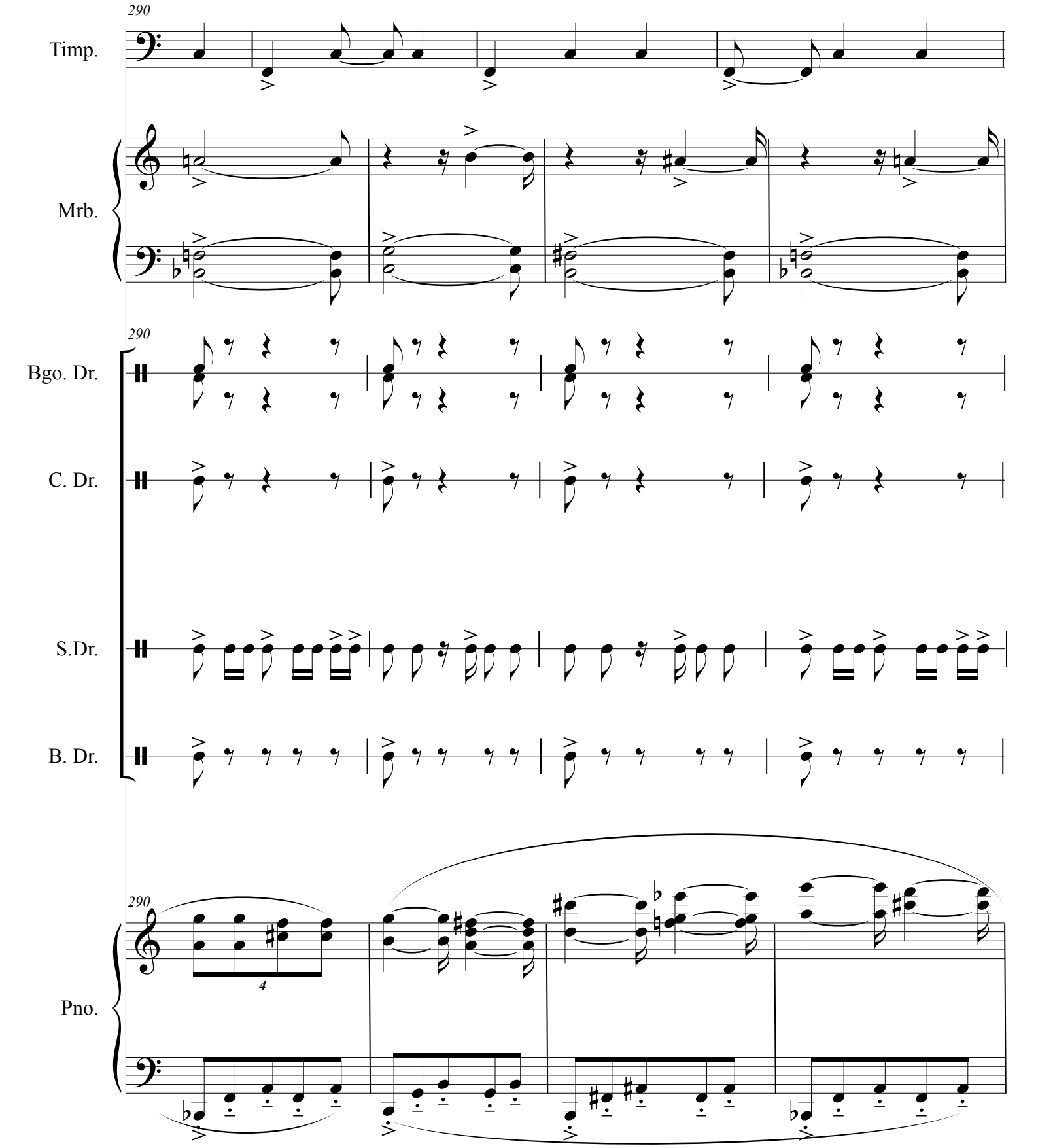

268
Timp.
Mrb.
268
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
268
Pno.
p
sffz
f
p

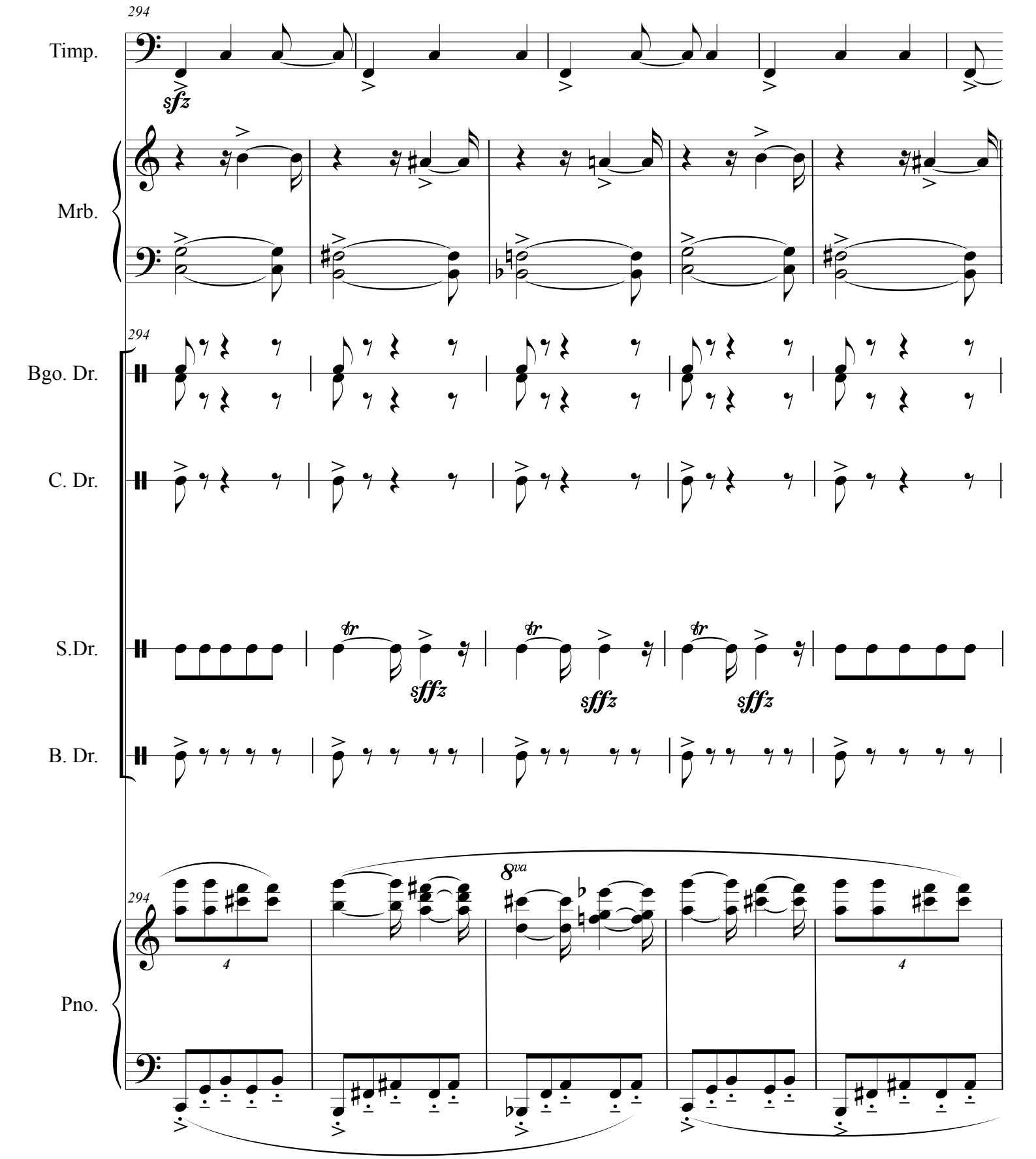

272
Timp.
Mrb.
272
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
272
Pno.
sffz sf
p

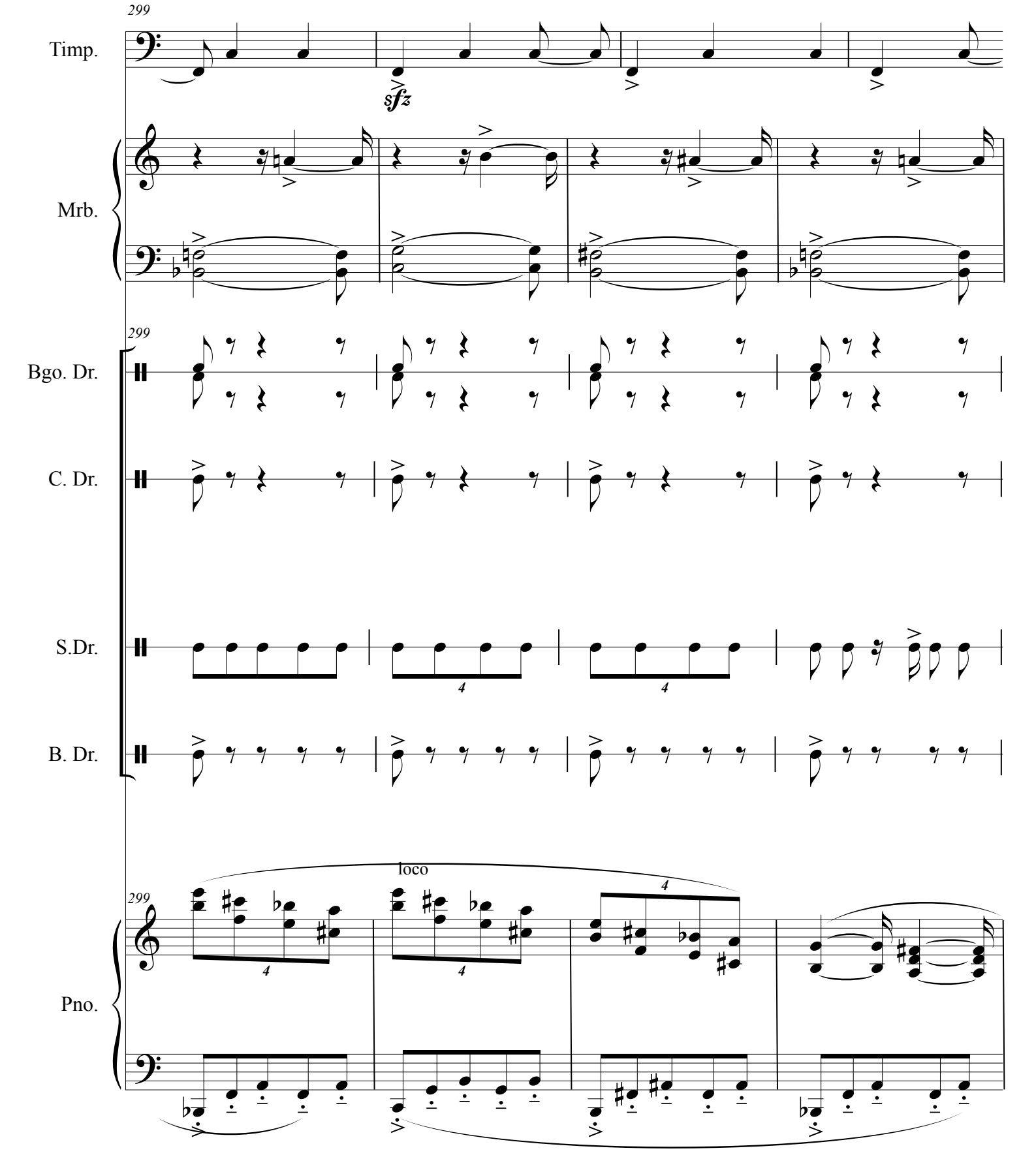

276
Timp.
mf
Mrb.
276
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
tr
B. Dr.
276
mp espress.
Pno.
4

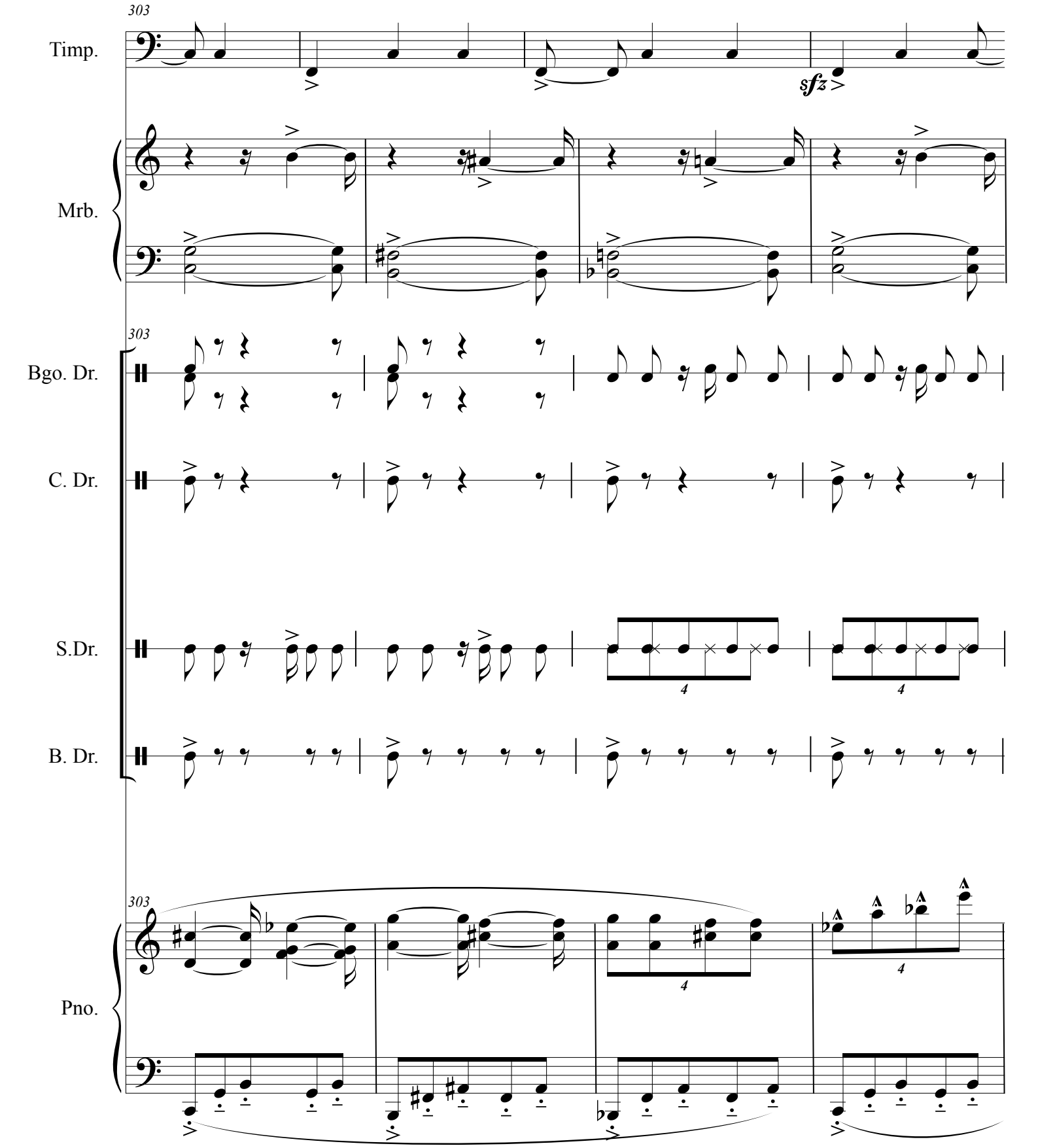

281
Timp.
sfz
Mrb.
281
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
tr
sffz
tr
sffz
B. Dr.
8va
281
loco
Pno.

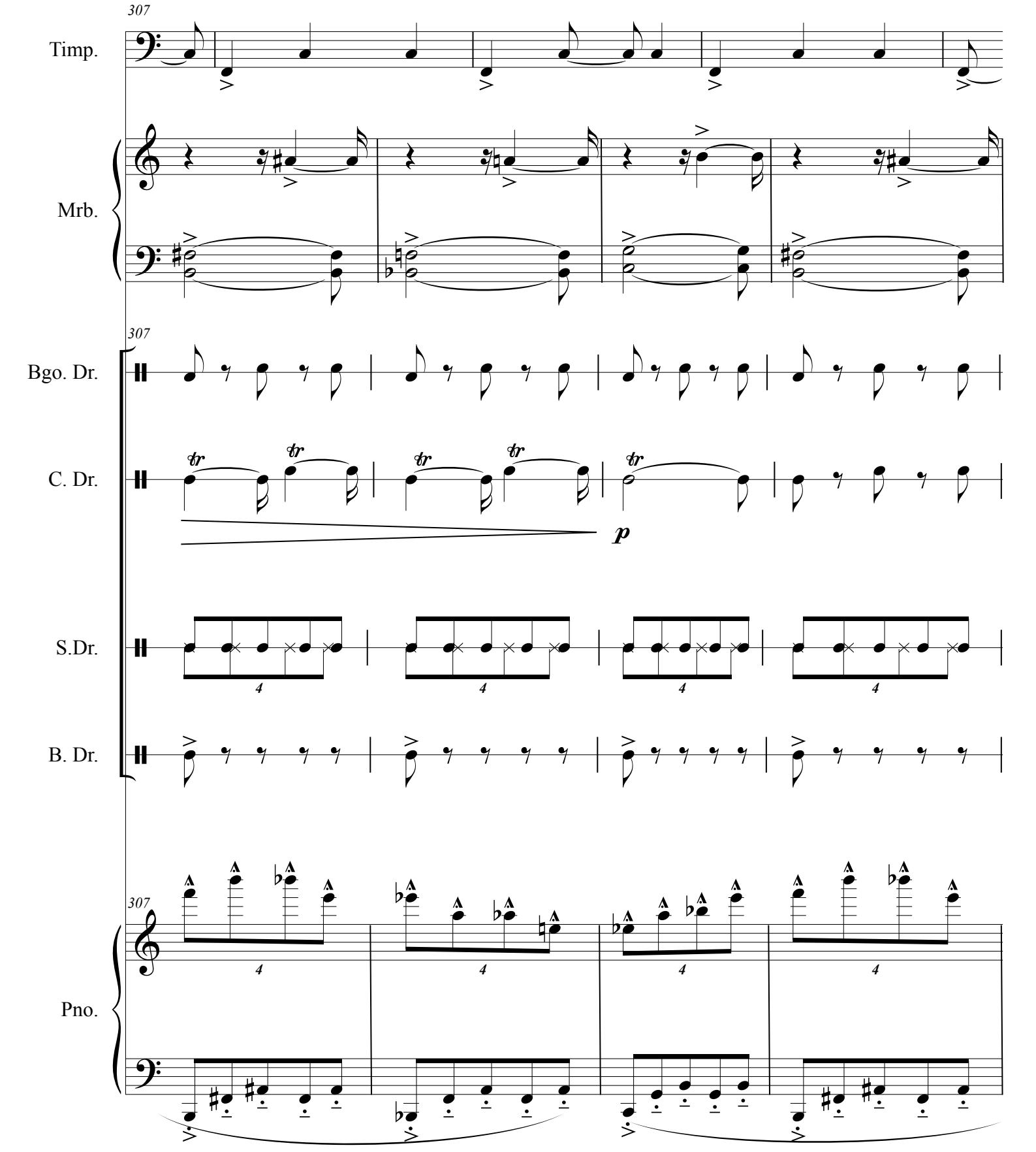

286
Timp.
sfz
Mrb.
286
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
tr
sffz
B. Dr.
286
4
Pno.

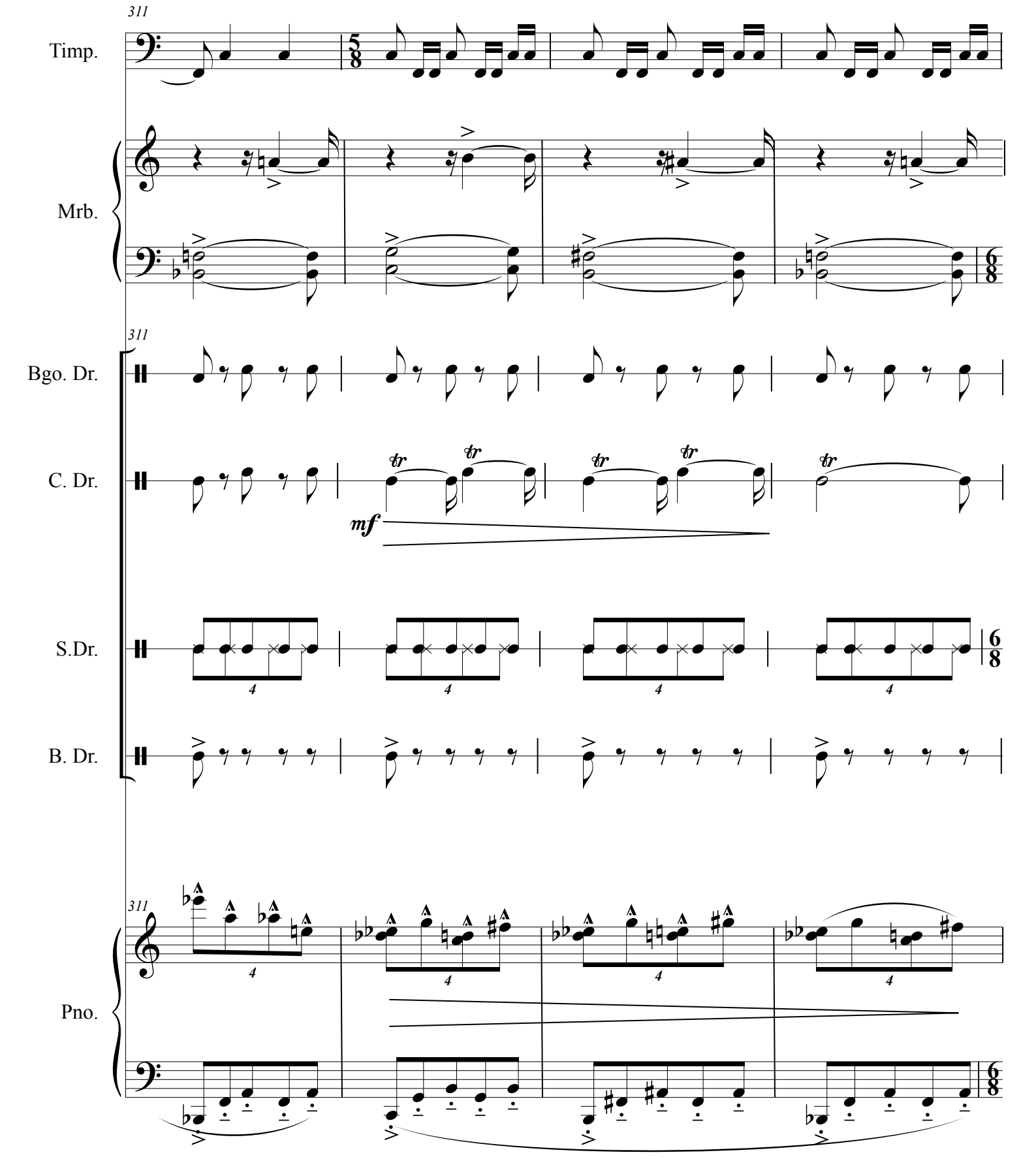

290
Timp.
Mrb.
290
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
290
4
Pno.

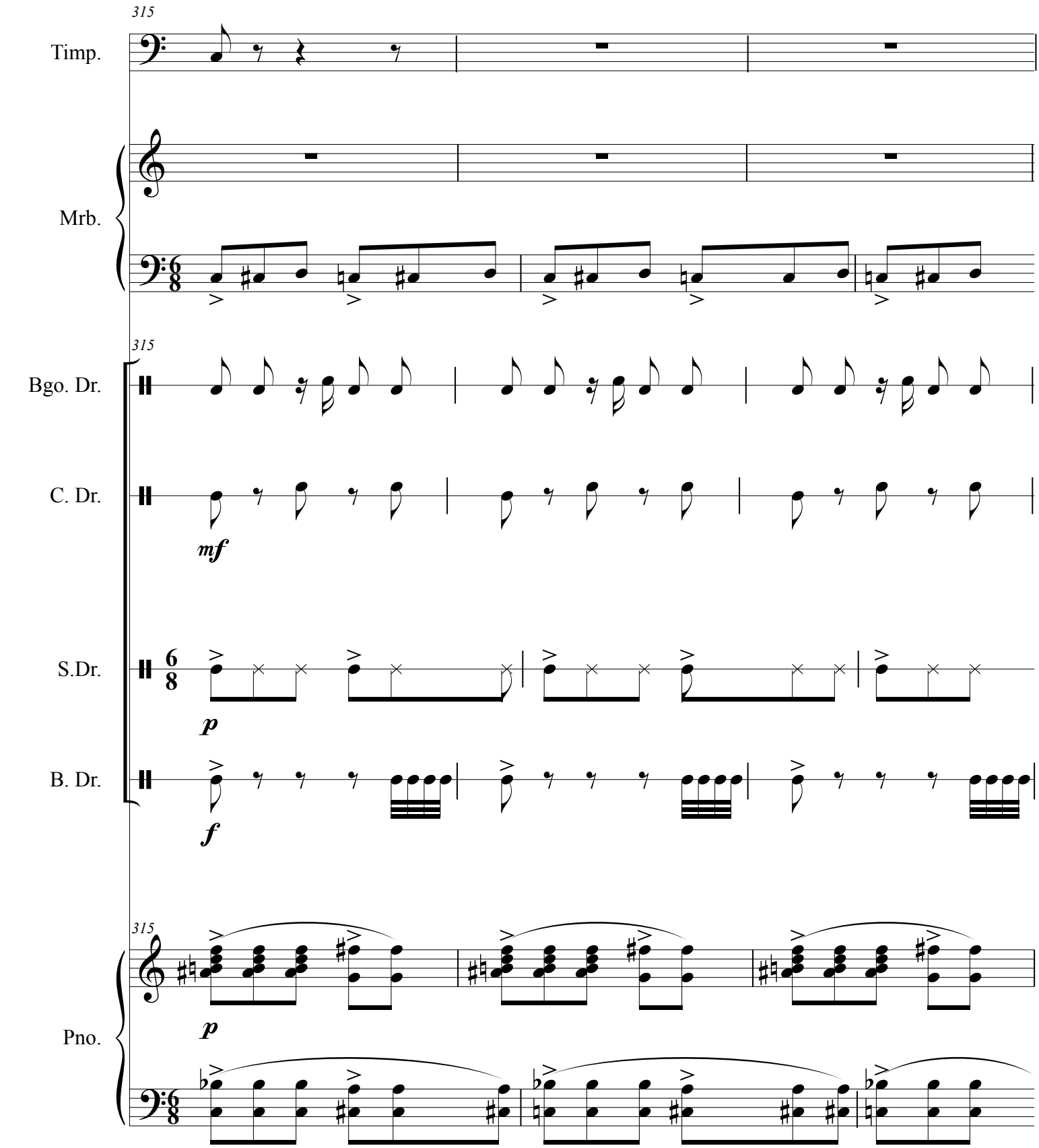

294
Timp.
sfz
Mrb.
294
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
tr
sffz
B. Dr.
294
8va
4
Pno.

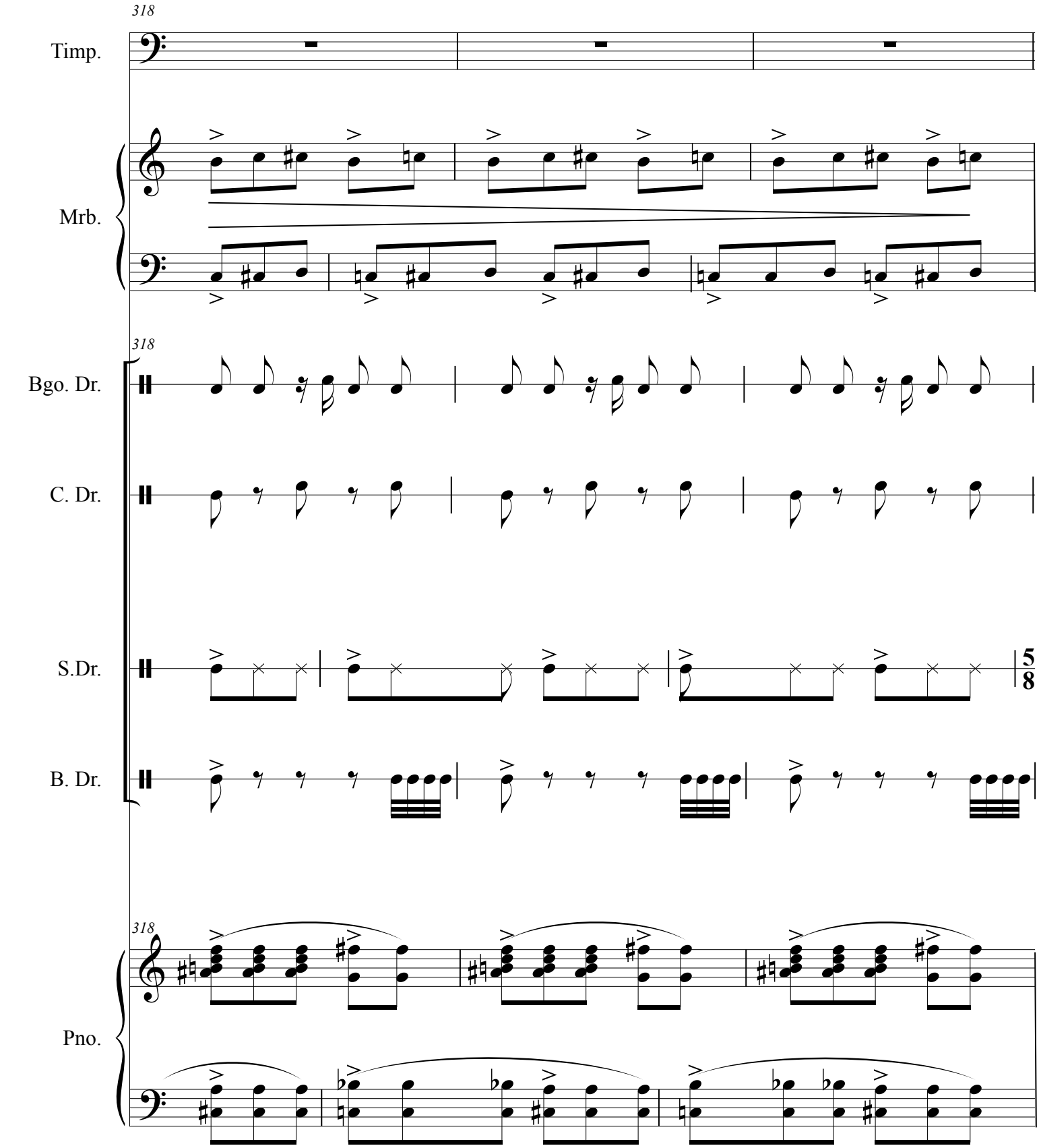

299
Timp.
sfz
Mrb.
299
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
4
4
B. Dr.
loco
299
4
4
4
Pno.

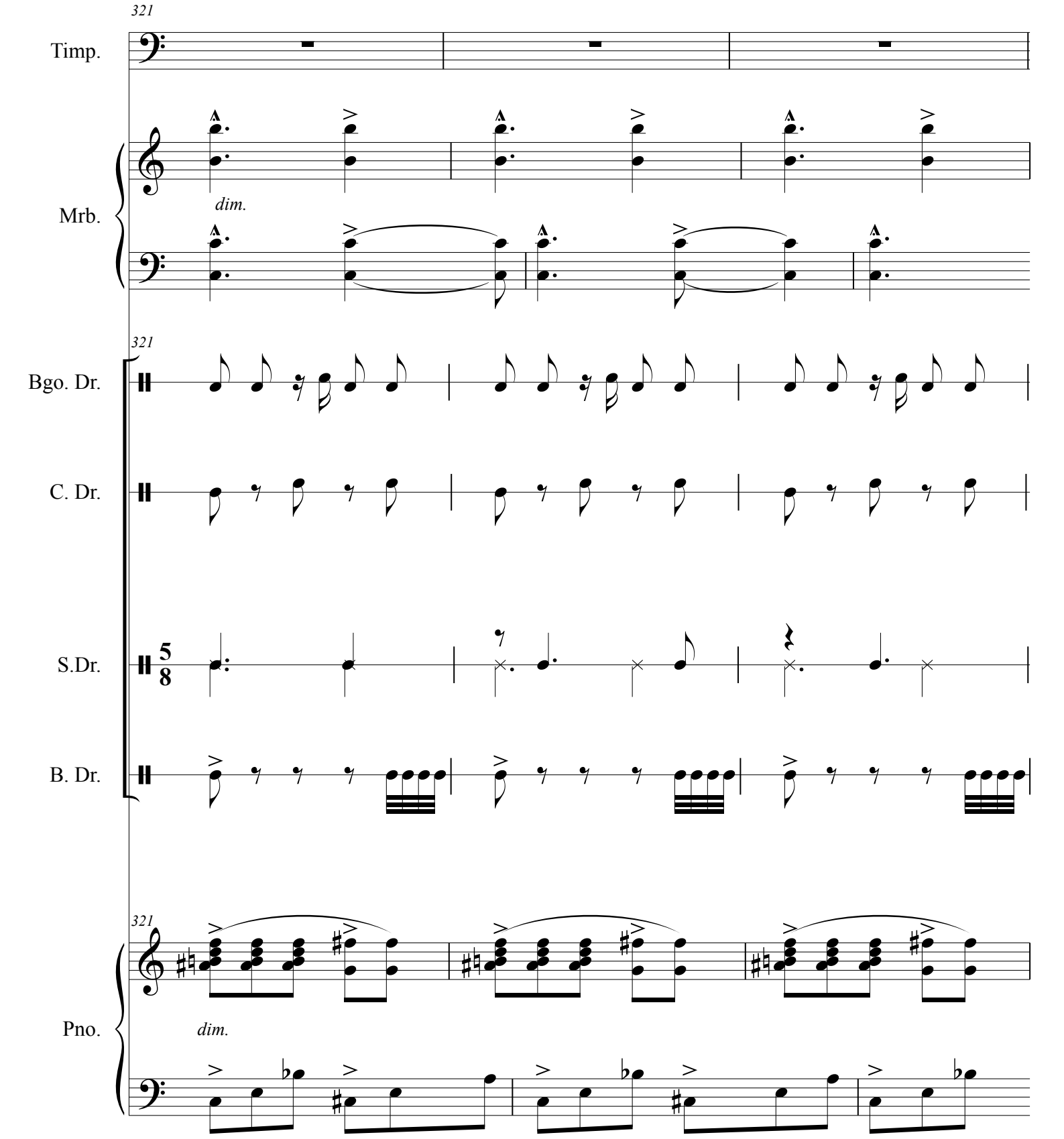

303
Timp.
sfz
Mrb.
303
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
4
4
B. Dr.
303
Pno.
4
4

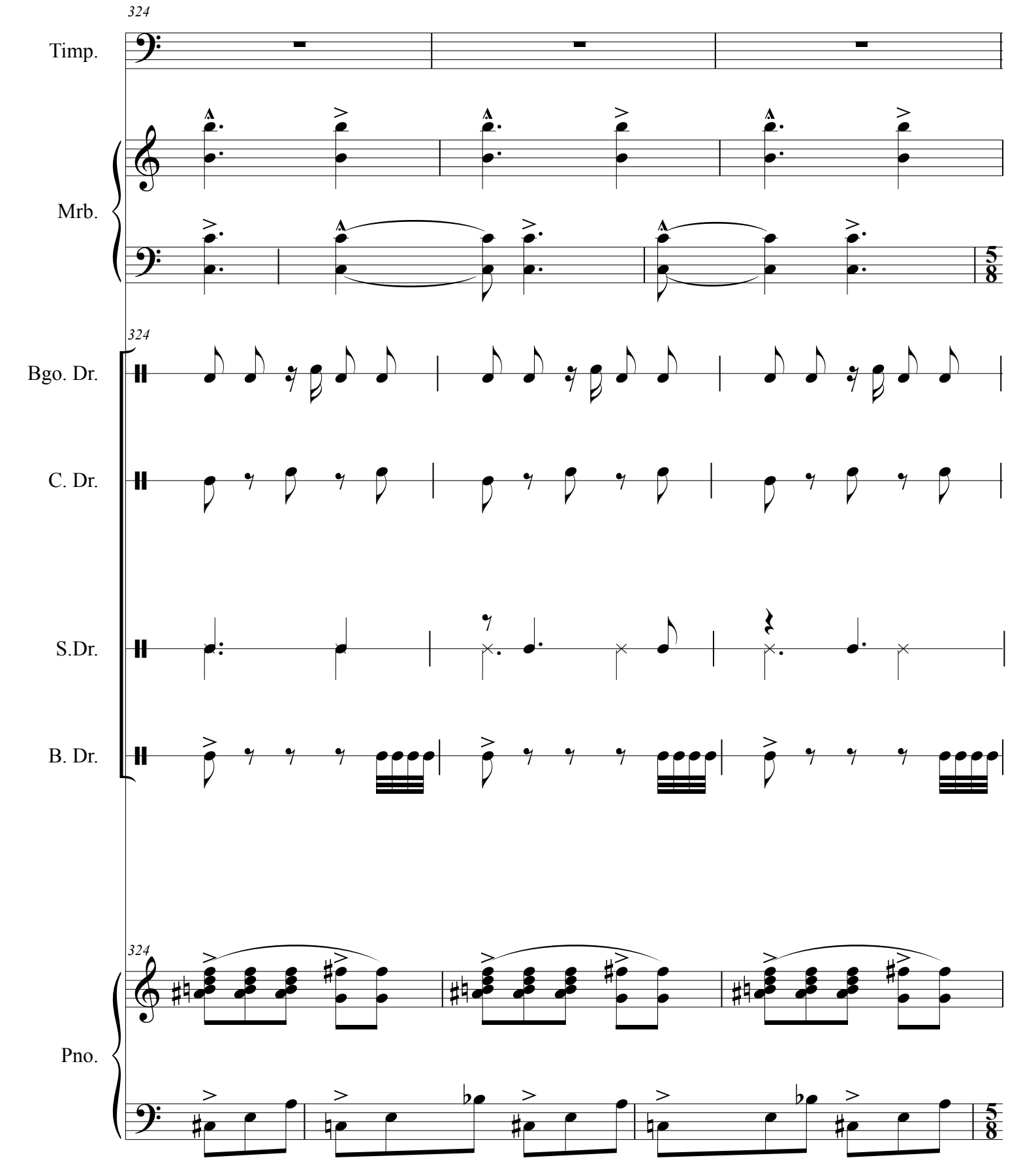

307
Timp.
Mrb.
307
Bgo. Dr.
C. Dr.
tr
p
S.Dr.
4
B. Dr.
307
Pno.
4

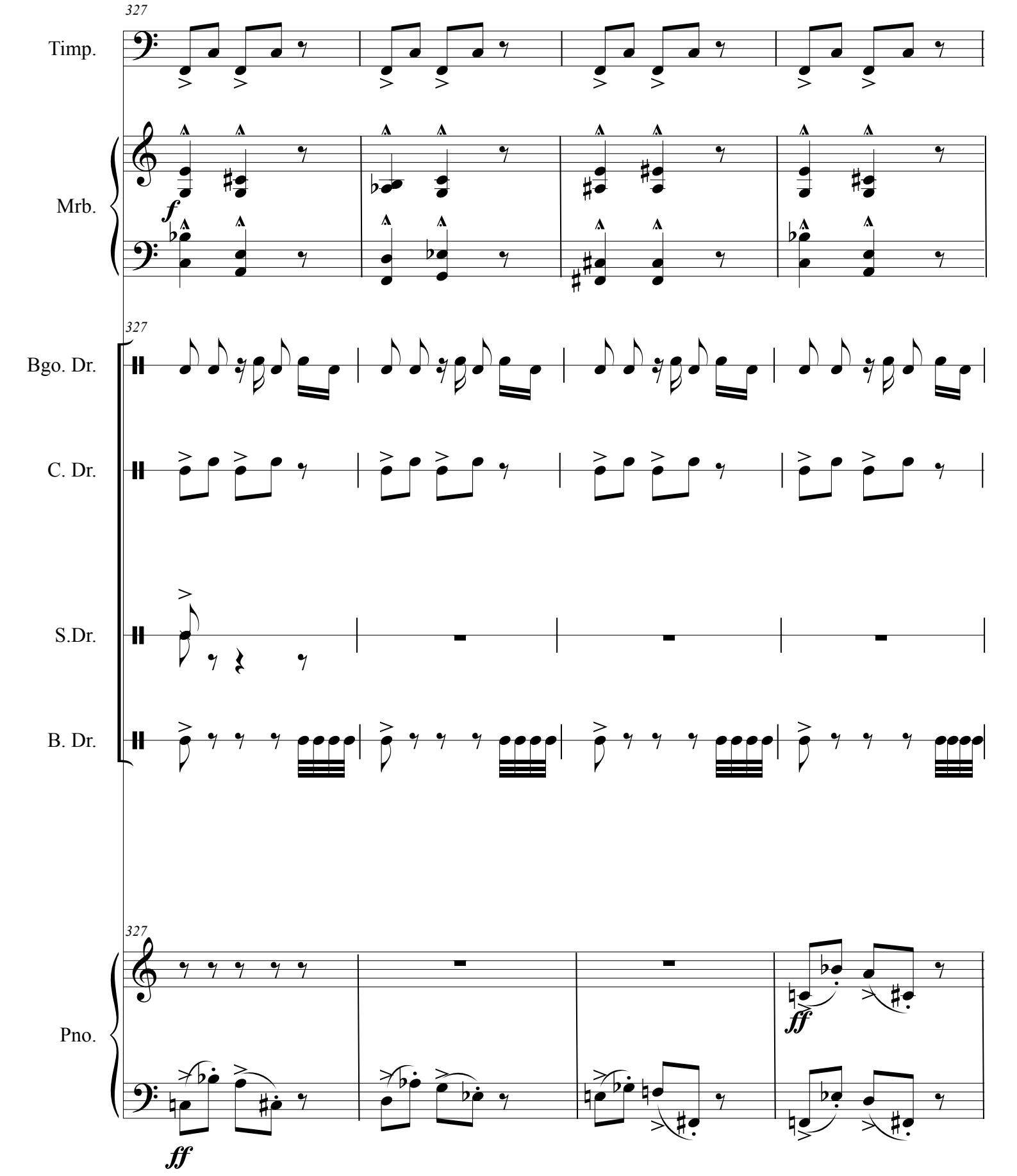

311
Timp.
Mrb.
311
Bgo. Dr.
C. Dr.
mf
S.Dr.
B. Dr.
311
Pno.

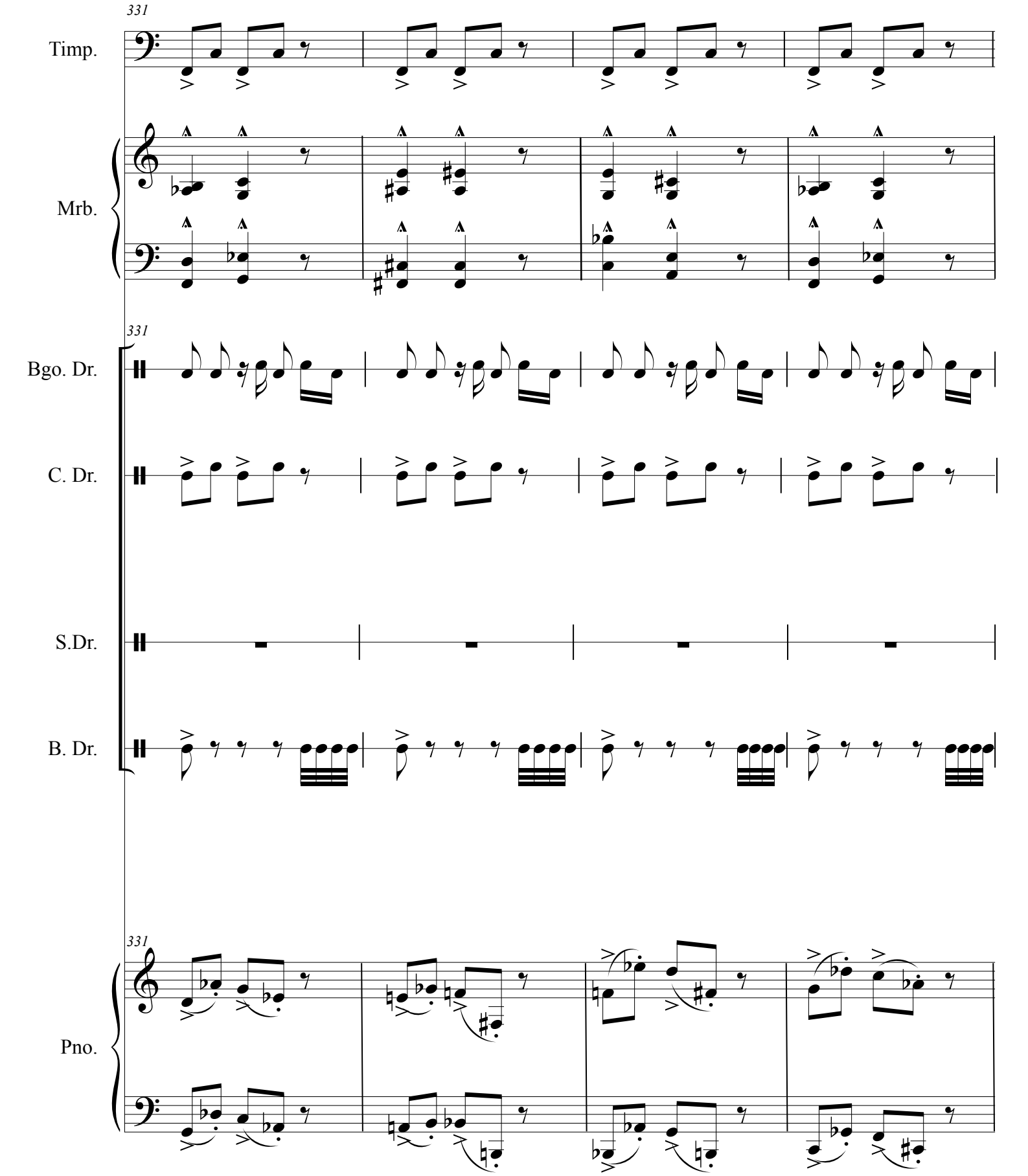

315
Timp.
Mrb.
315
Bgo. Dr.
C. Dr.
mf
S.Dr.
6
8
p
B. Dr.
f
315
Pno.
p

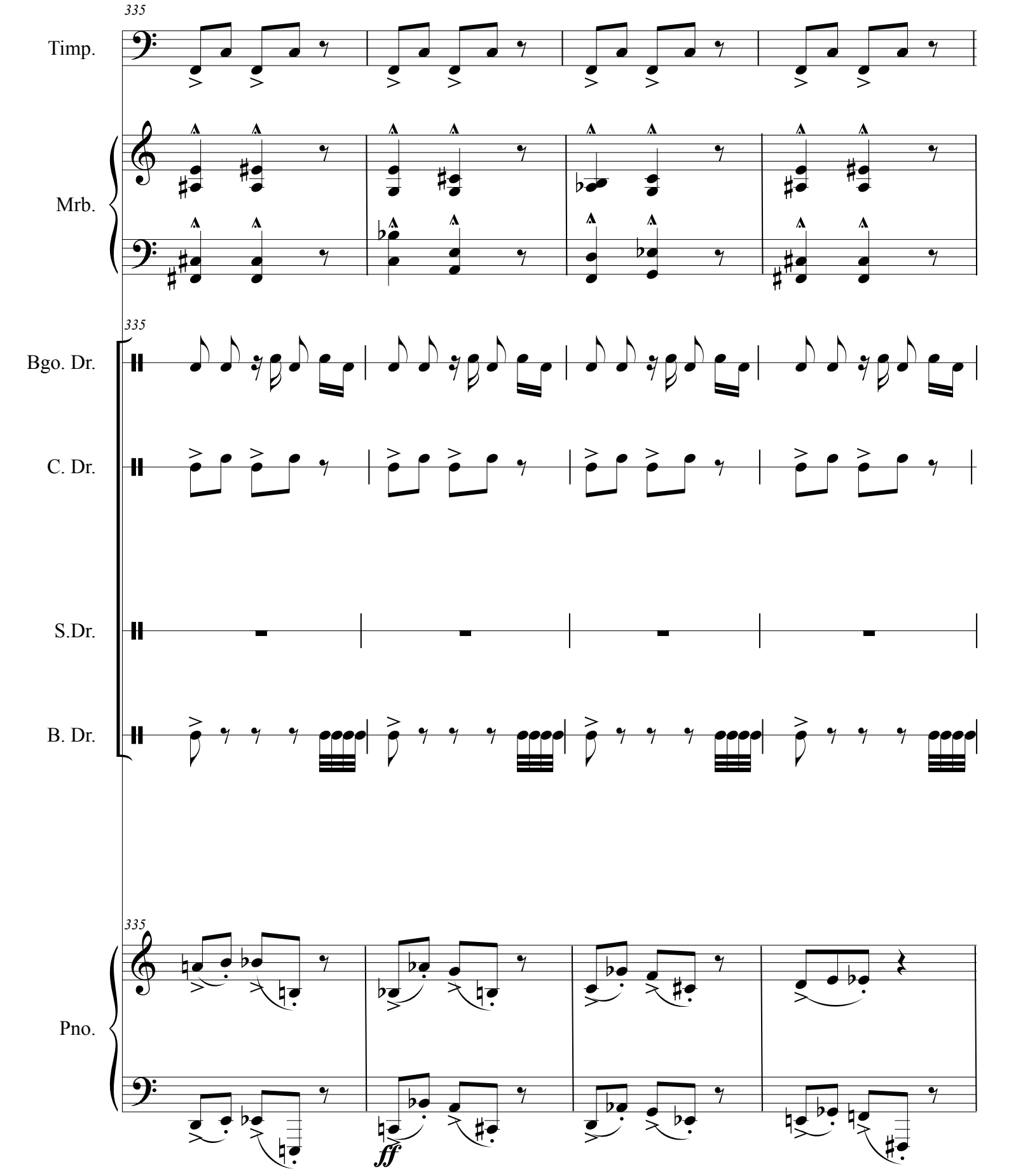

318
Timp.
Mrb.
318
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
5
8
B. Dr.
318
Pno.

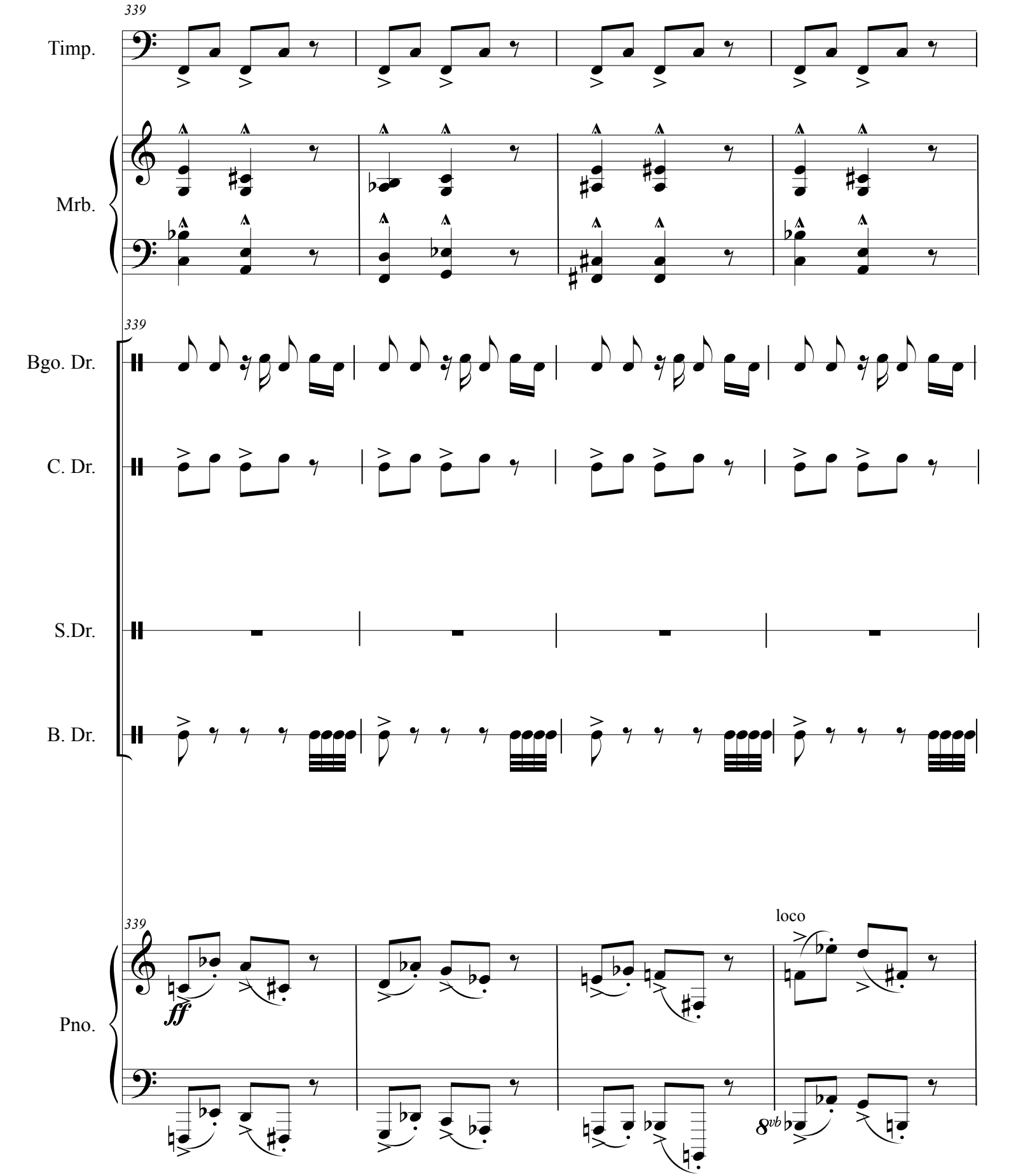

321
Timp.
Mrb.
dim.
321
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
5
8
B. Dr.
321
Pno.
dim.

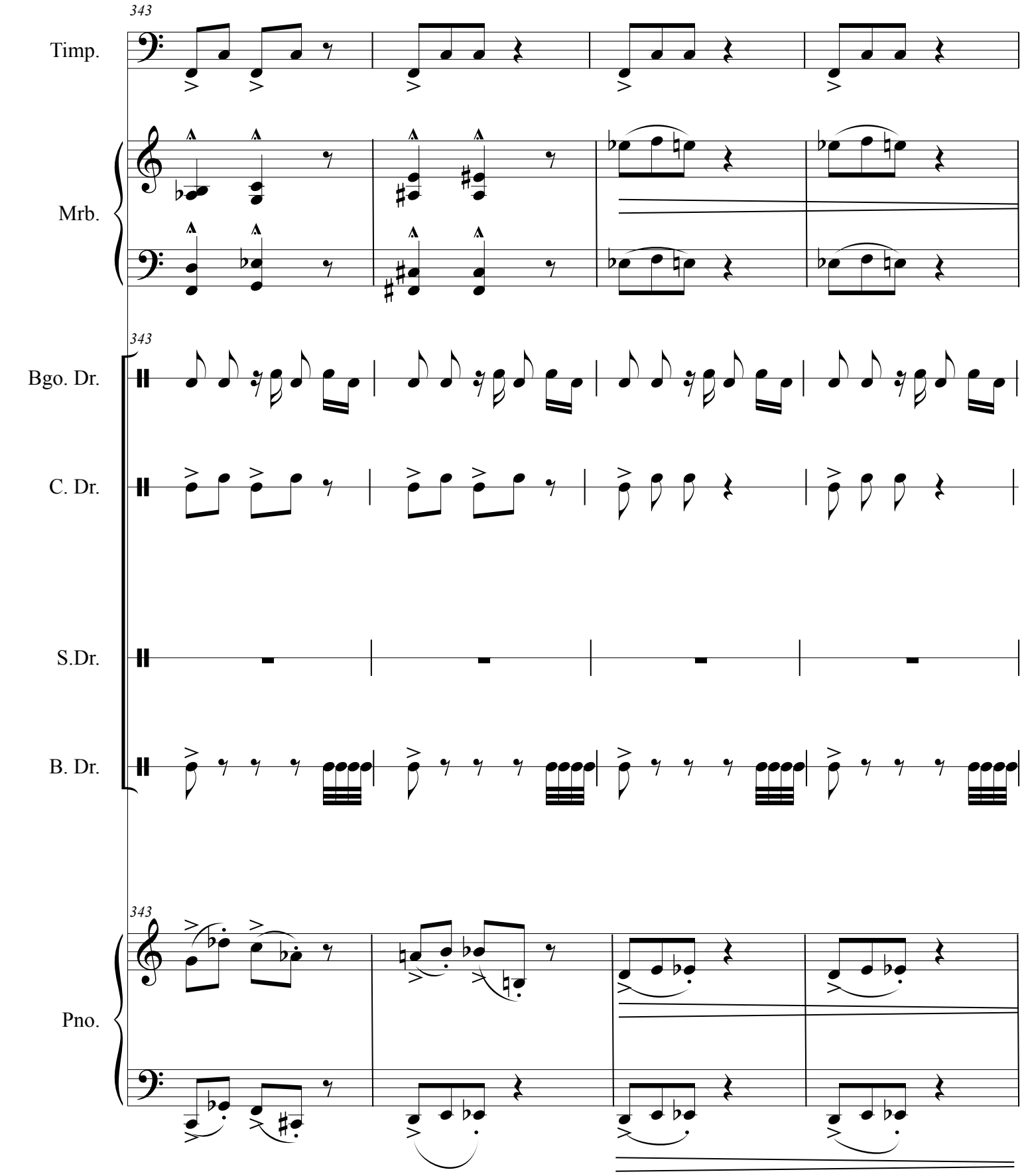

324
Timp.
Mrb.
5
8
324
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
324
Pno.
5
8

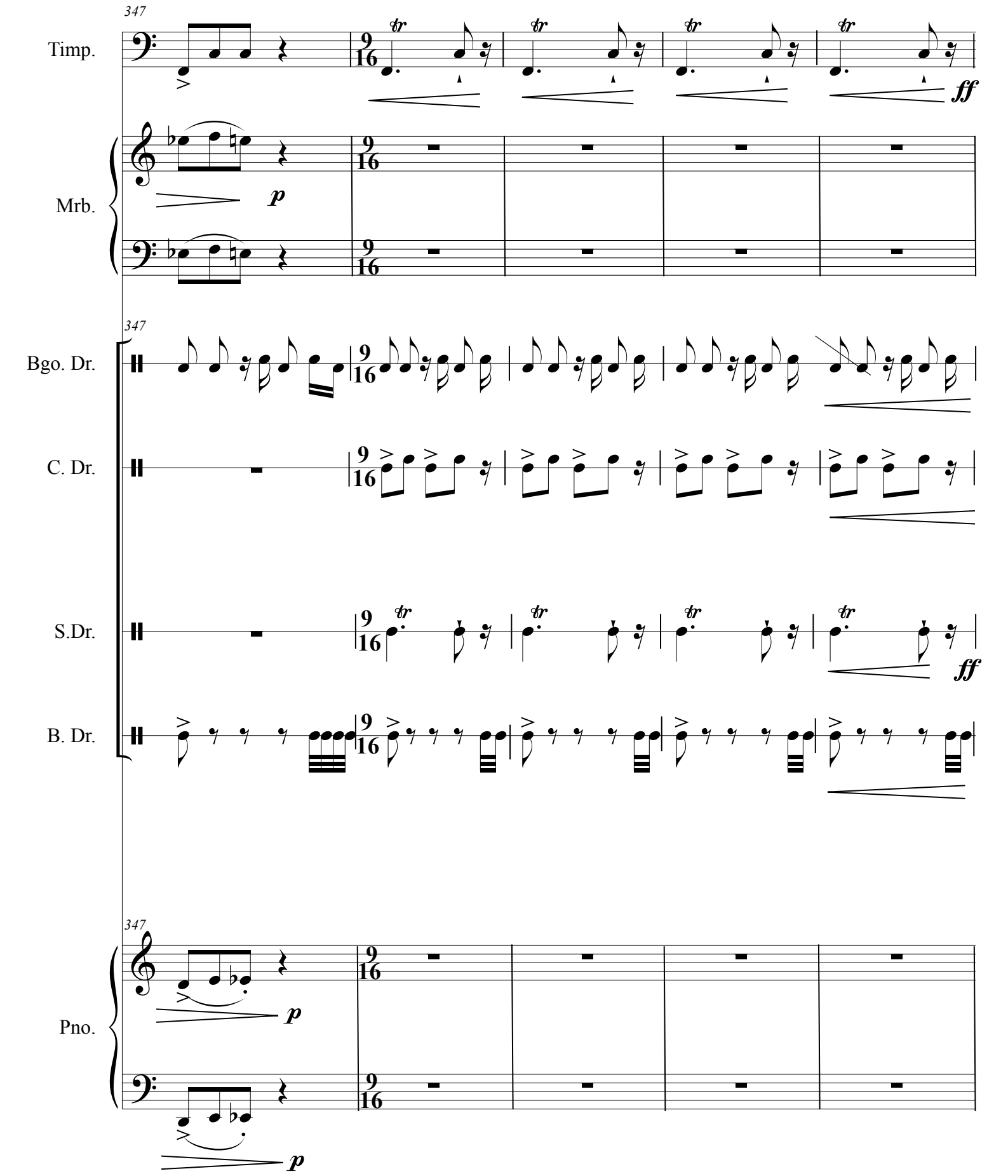

327
Timp.
Mrb.
f
327
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
327
Pno.
ff
ff

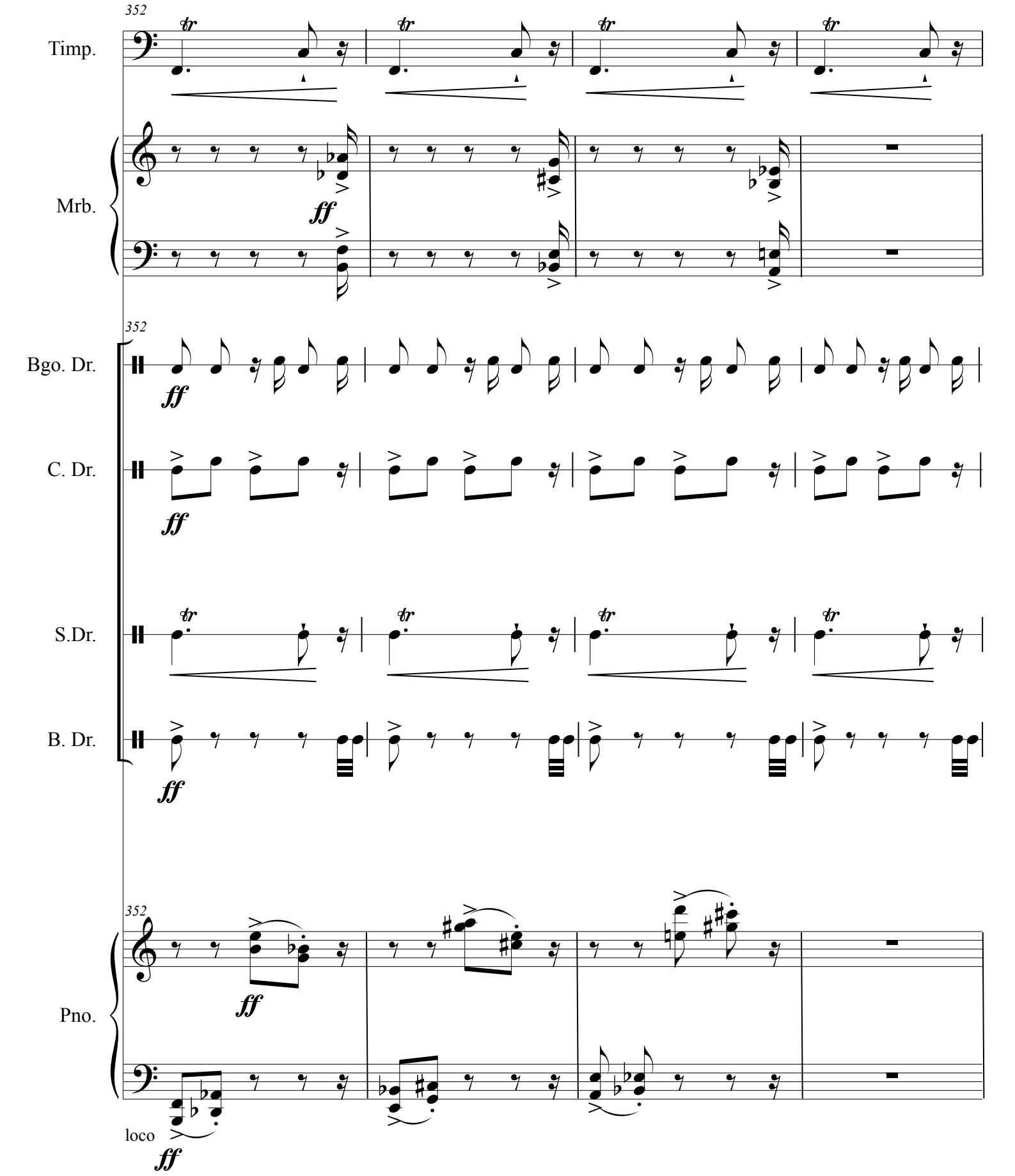

331
Timp.
Mrb.
331
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
331
Pno.

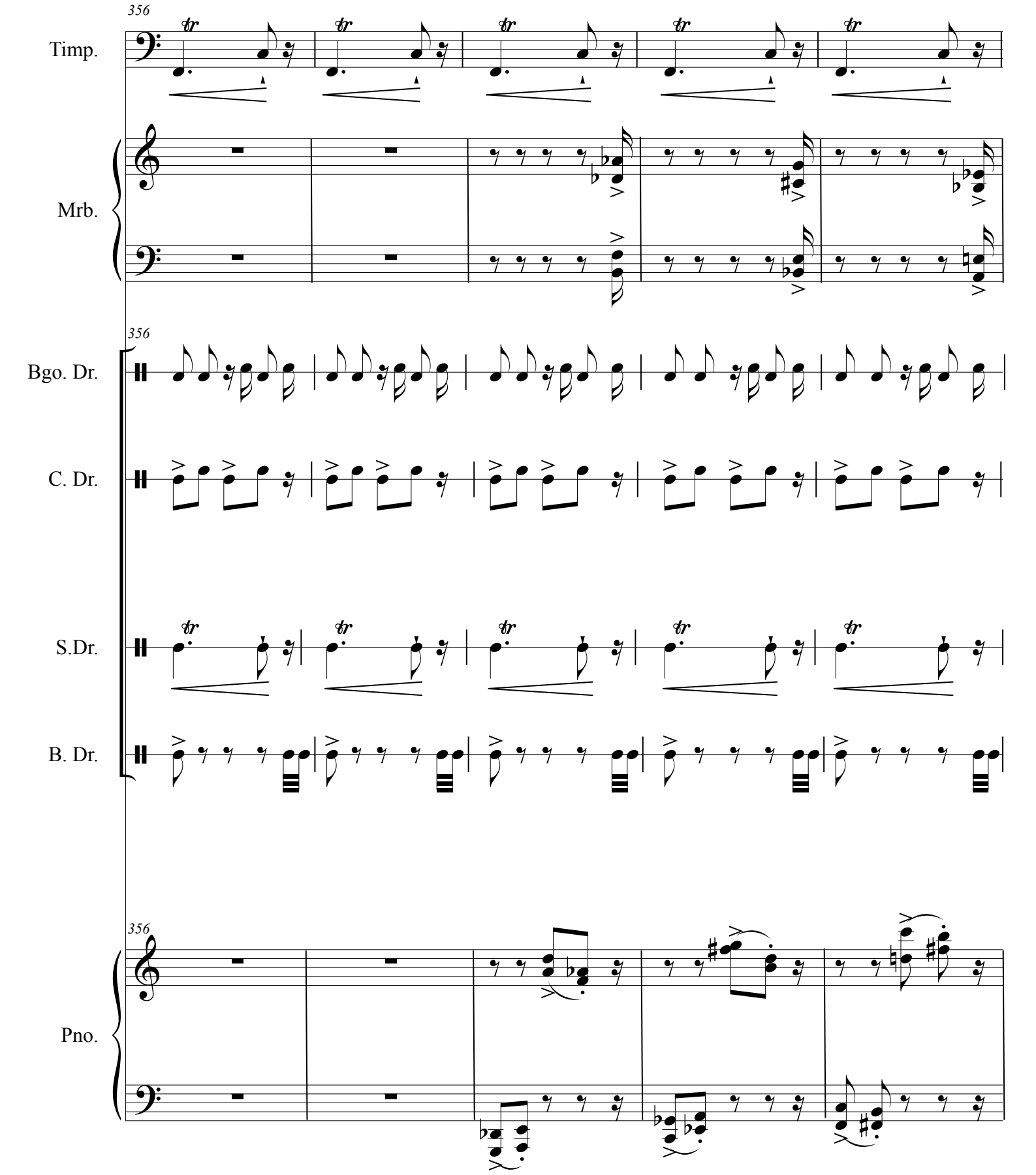

335
Timp.
Mrb.
335
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
335
Pno.
ff

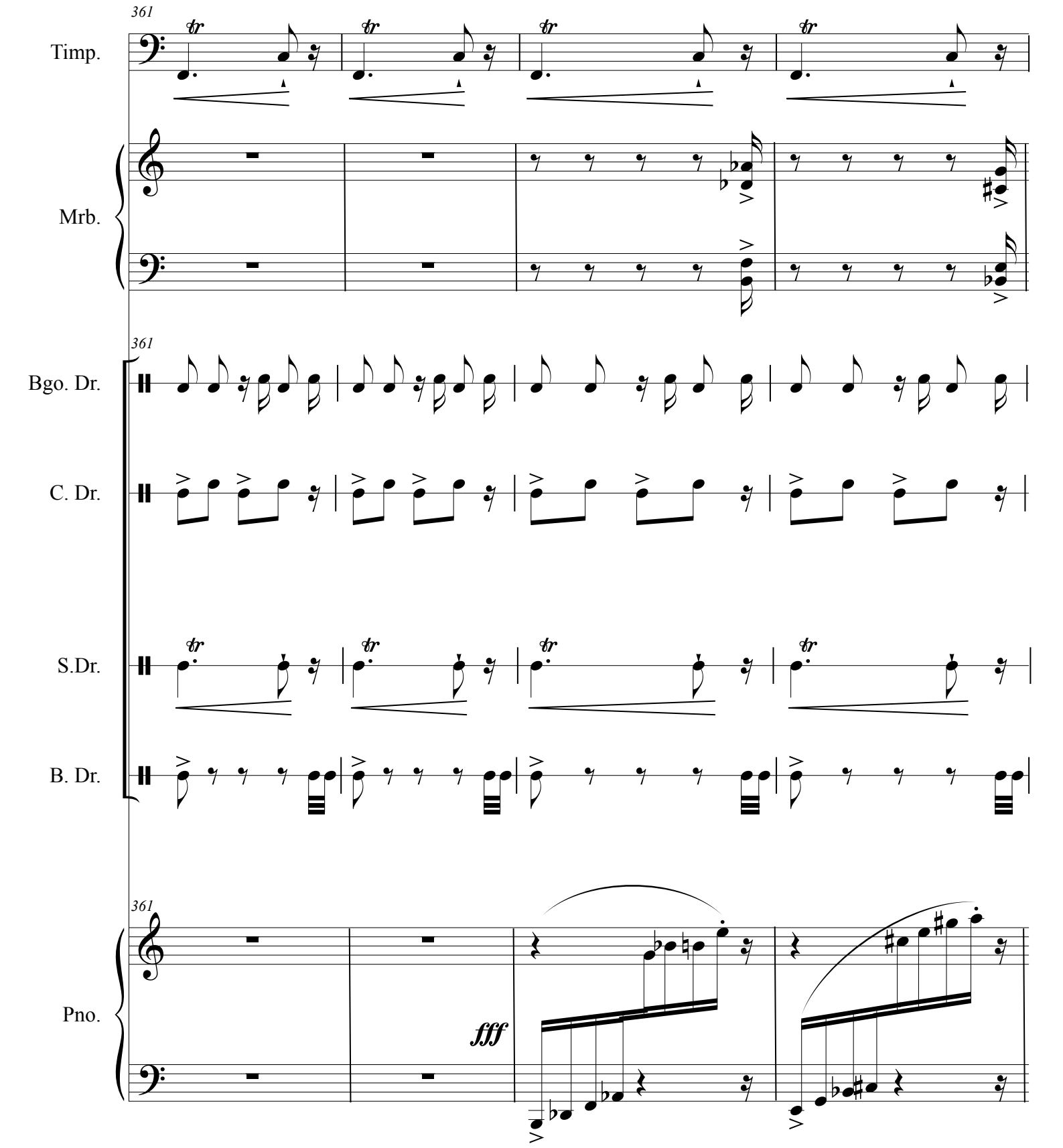

339
Timp.
Mrb.
339
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
339
Pno.
ff
loco
8vb

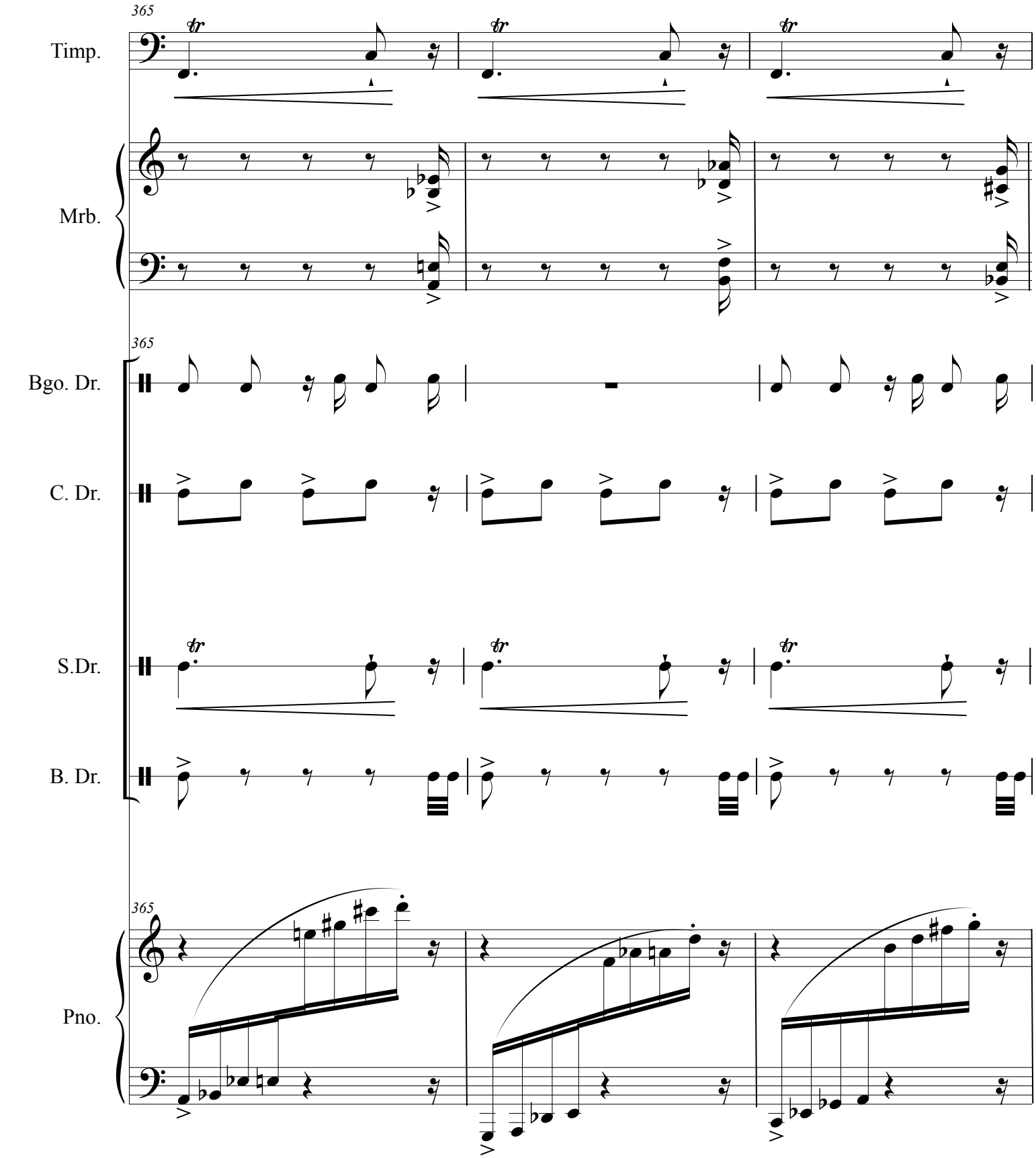

343
Timp.
Mrb.
343
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
343
Pno.

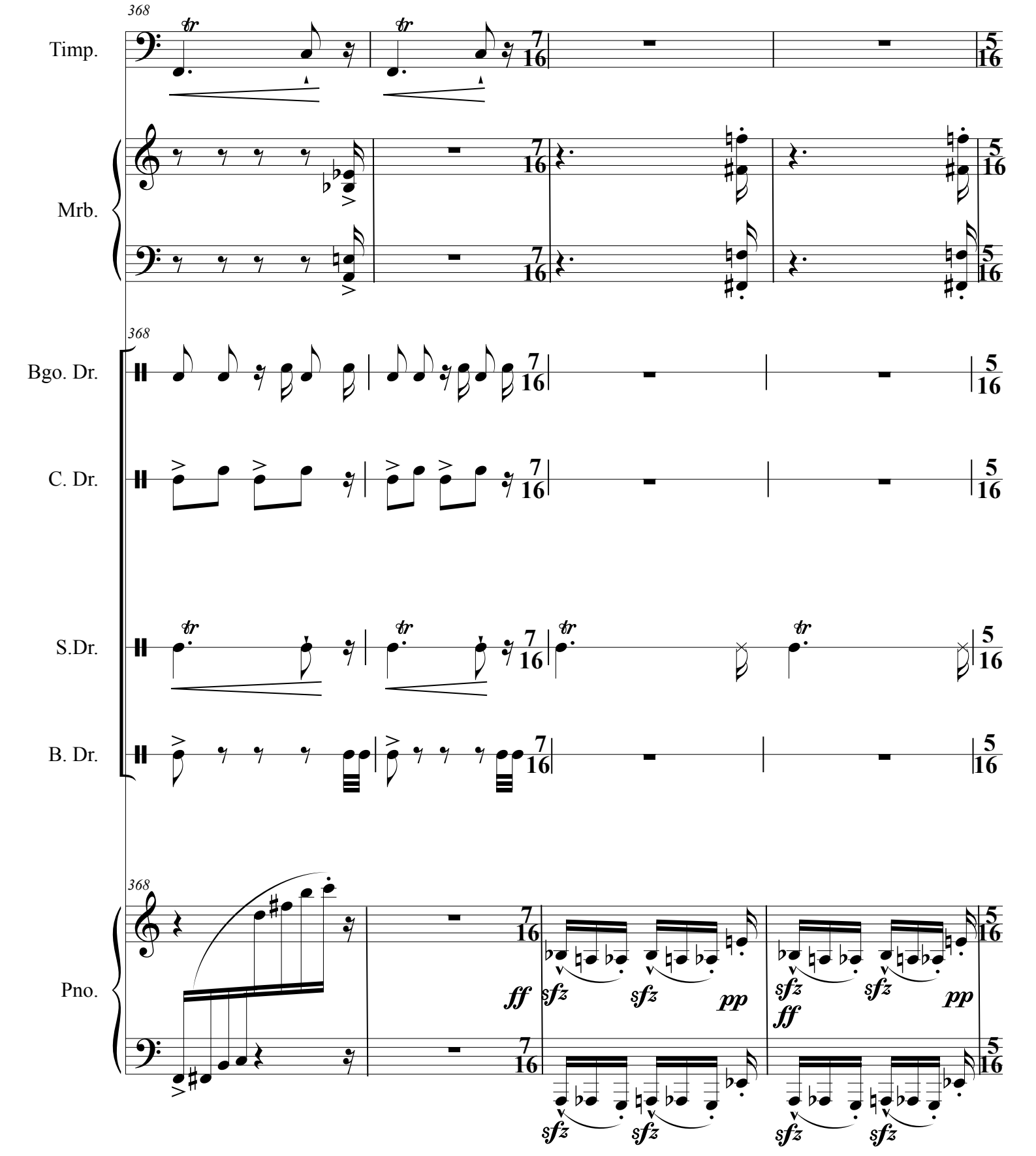

347
Timp.
ff
Mrb.
p
347
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
ff
B. Dr.
347
Pno.
p
p

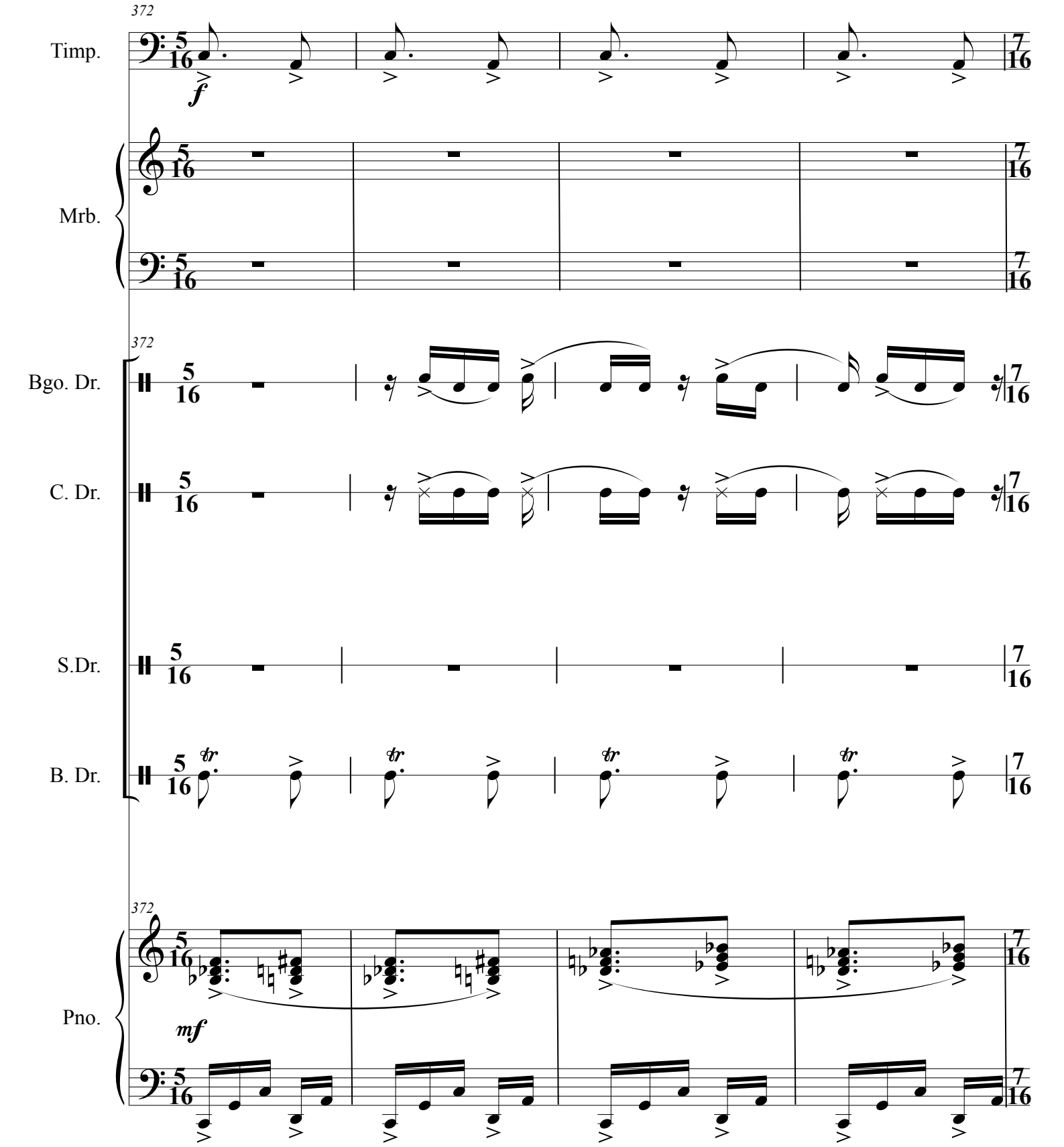

352
Timp.
Mrb.
352
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
352
Pno.
loco
ff

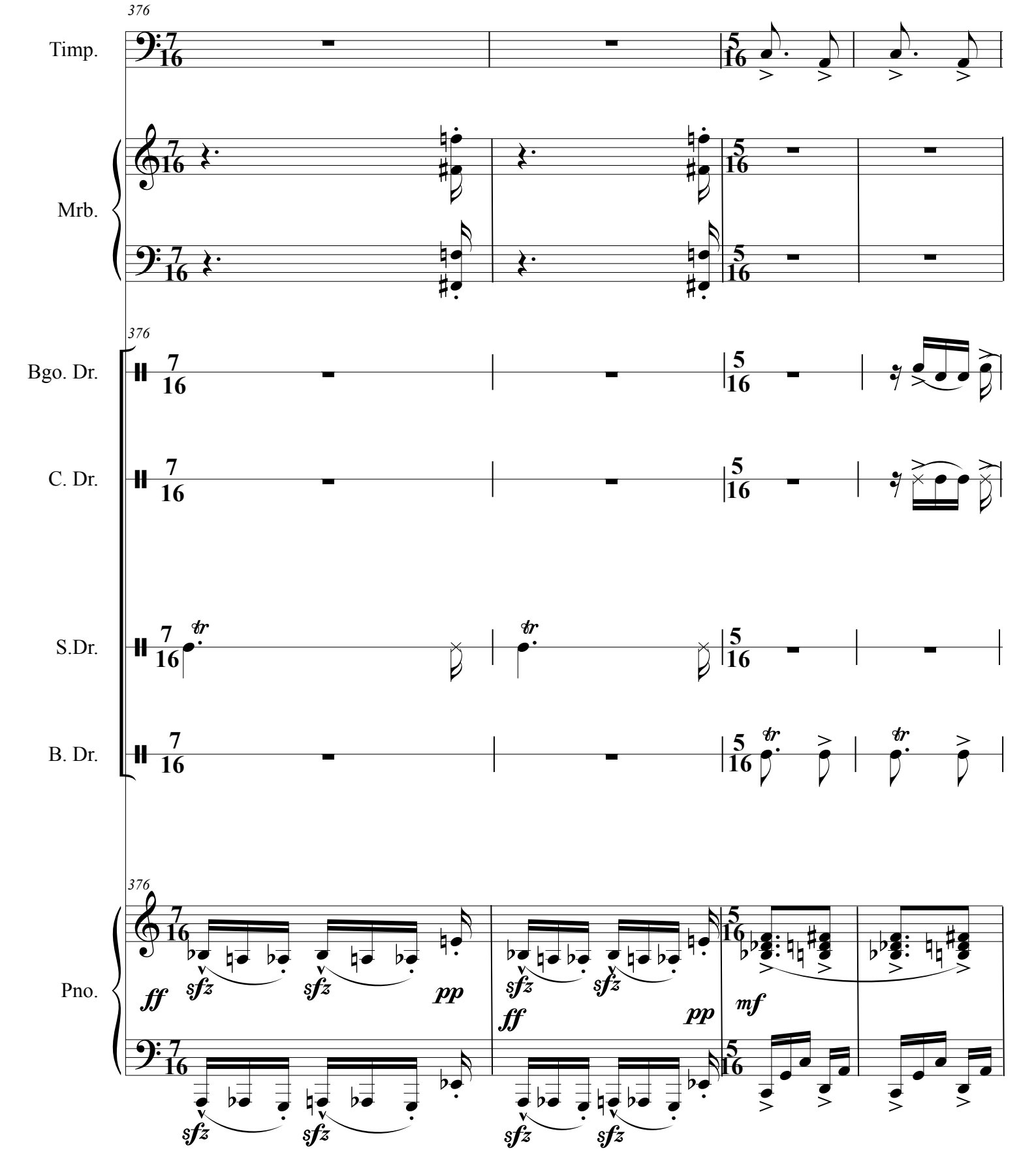

356
Timp.
Mrb.
356
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
356
Pno.

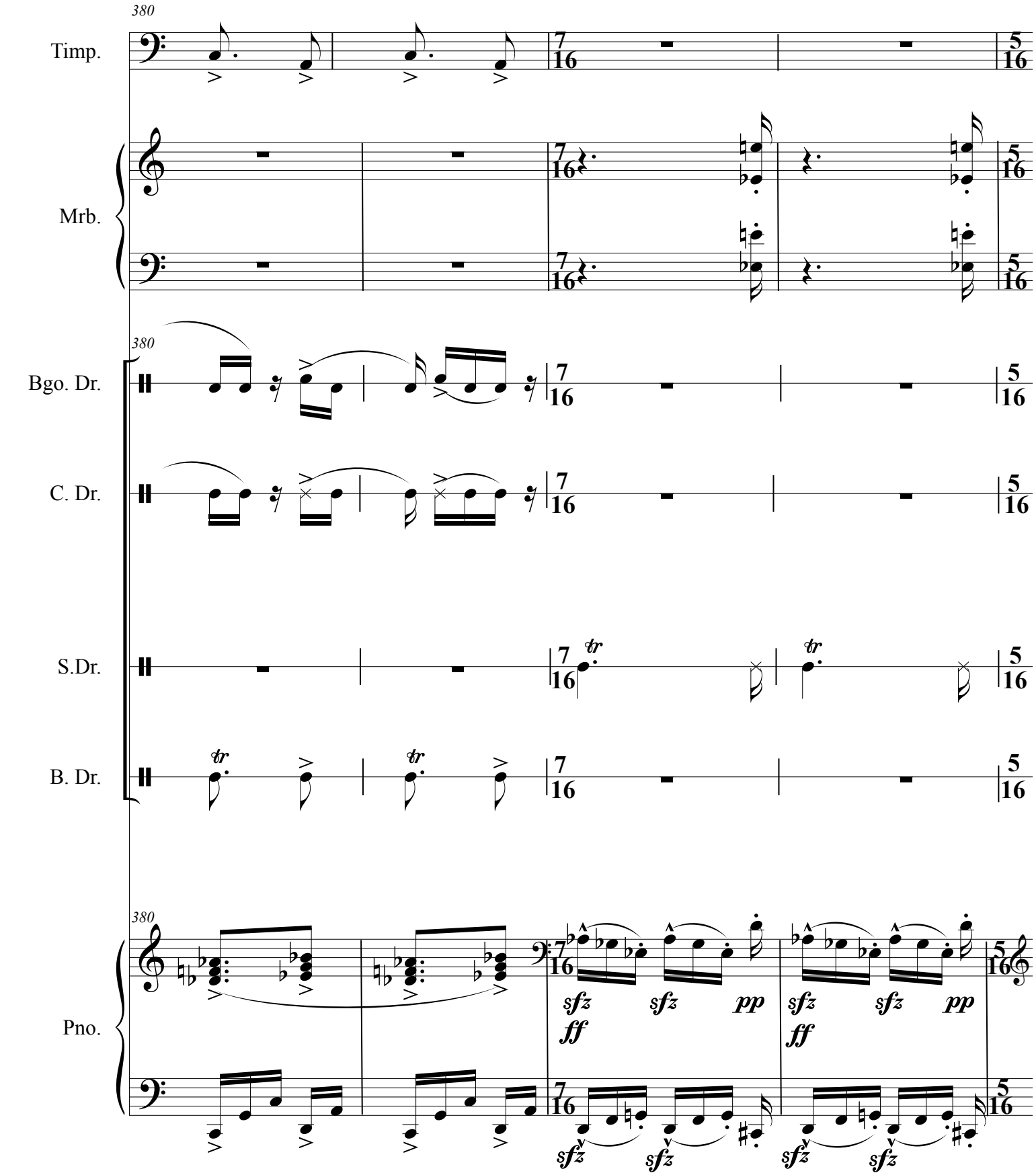

361
Timp.
Mrb.
361
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
361
Pno.
fff

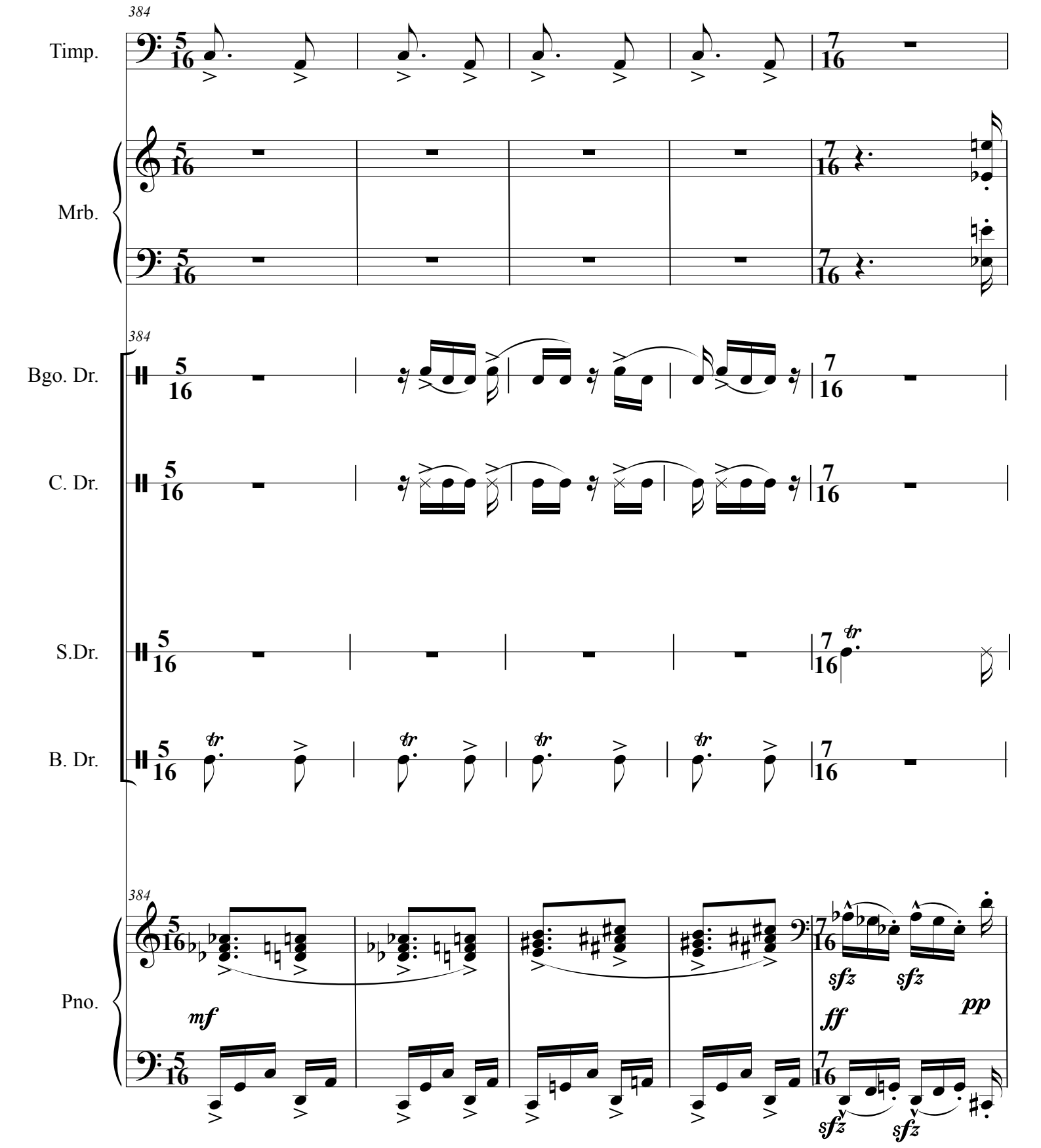

365
Timp.
Mrb.
365
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
365
Pno.

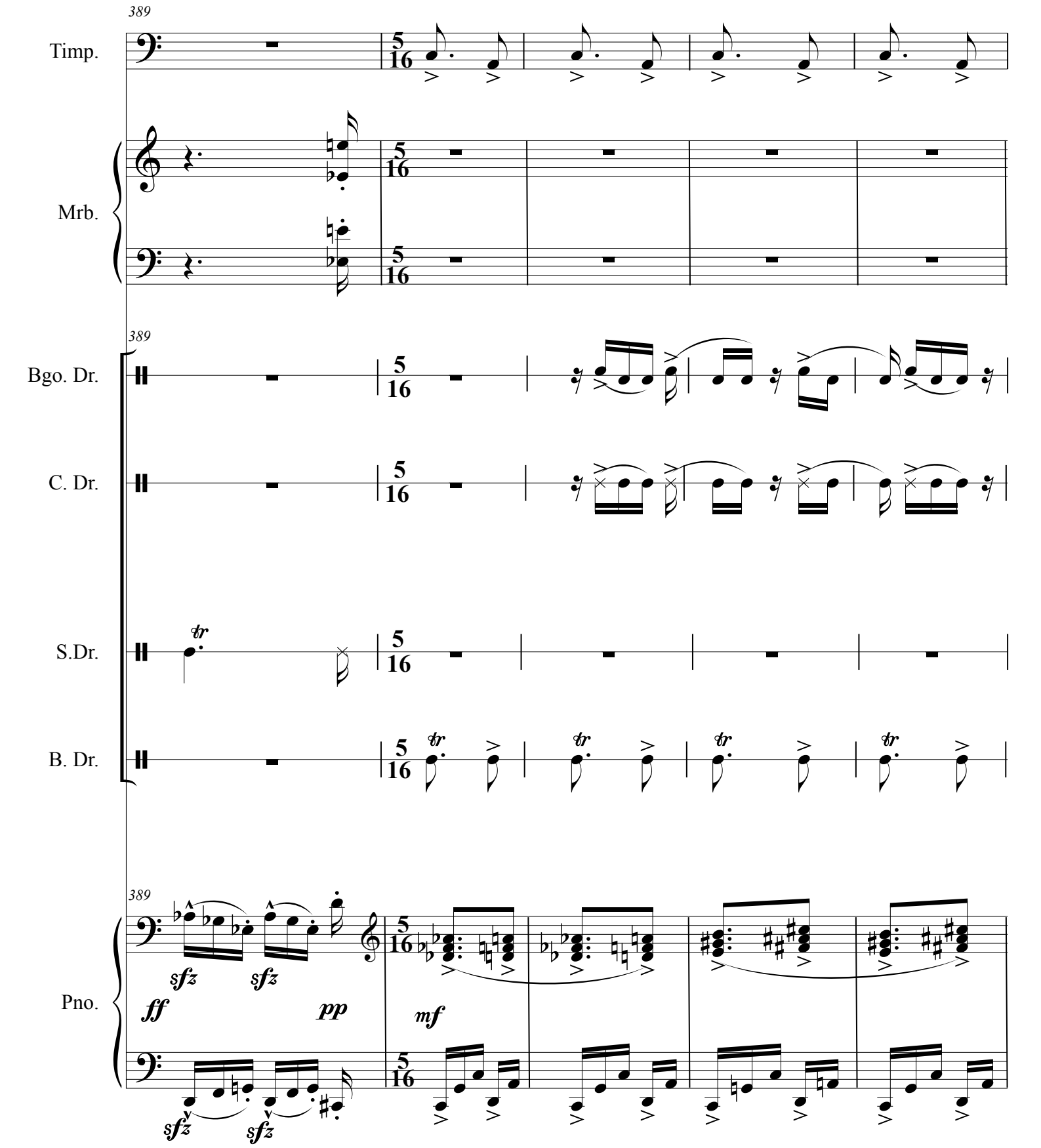

368
Timp.
Mrb.
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
Pno.
7/16
5/16
ff
sfz
pp

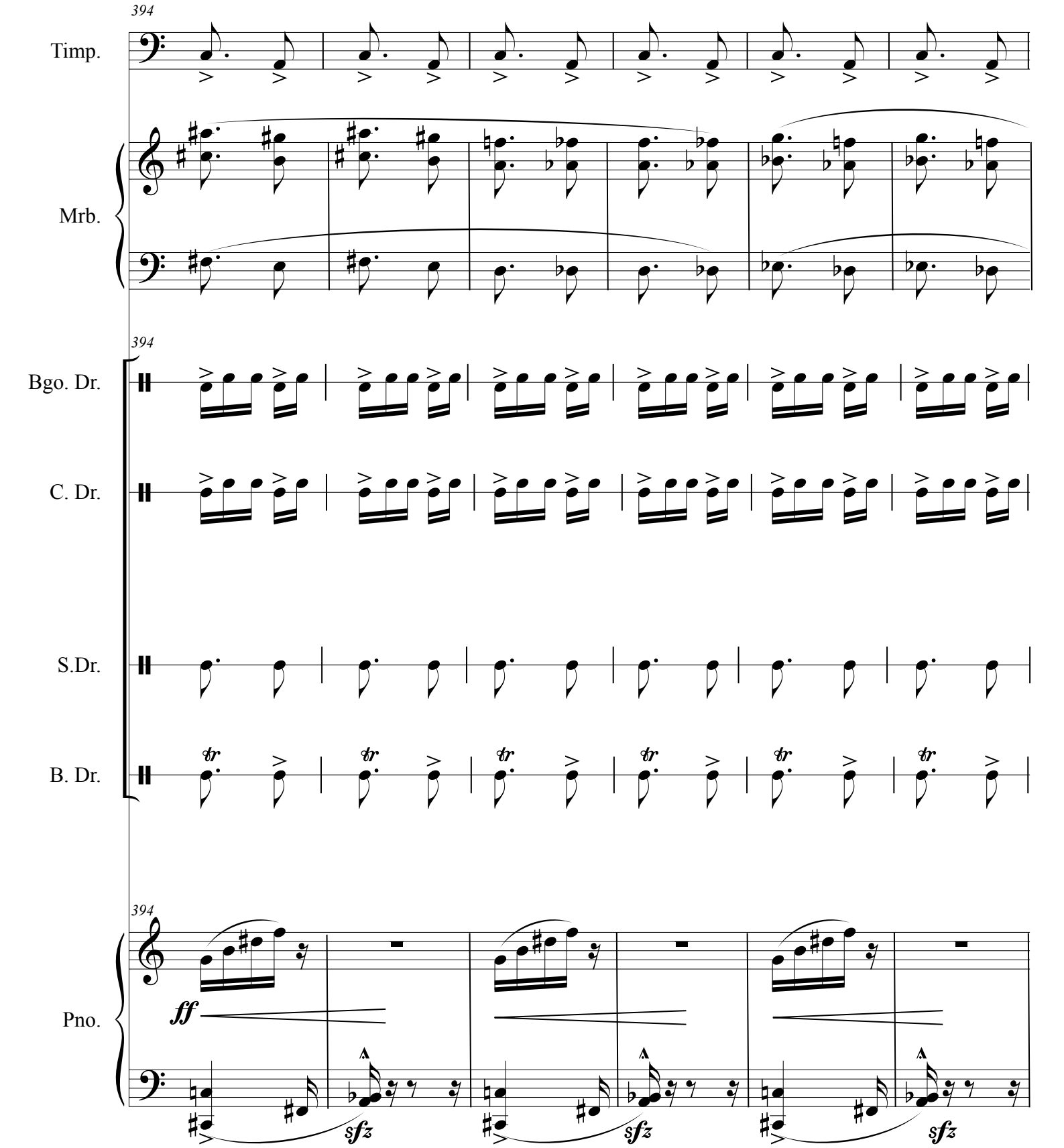

372
Timp.
f
Mrb.
372
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
tr
372
Pno.
mf

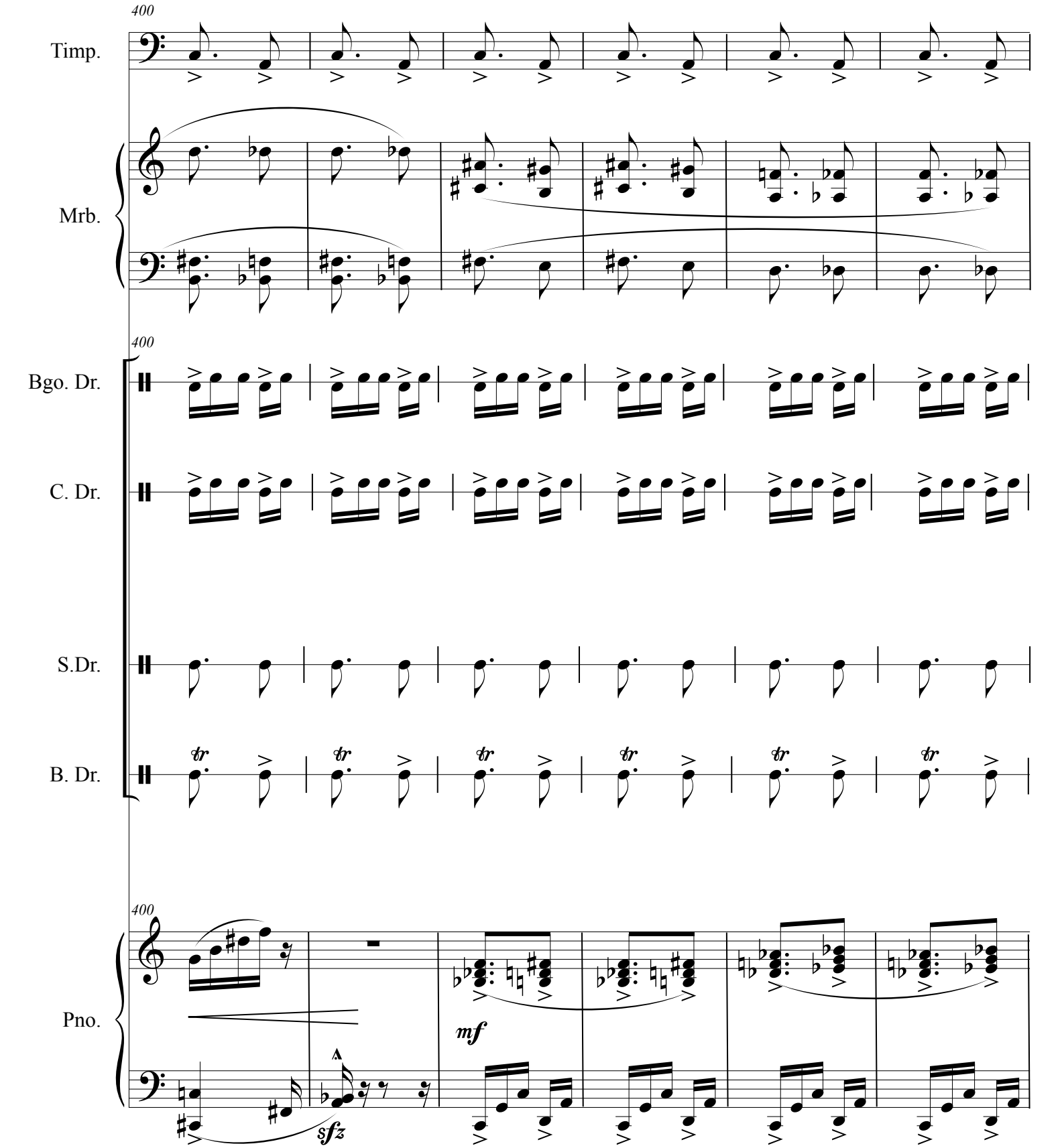

376
Timp.
Mrb.
376
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
376
Pno.
ff
sfz
pp
mf

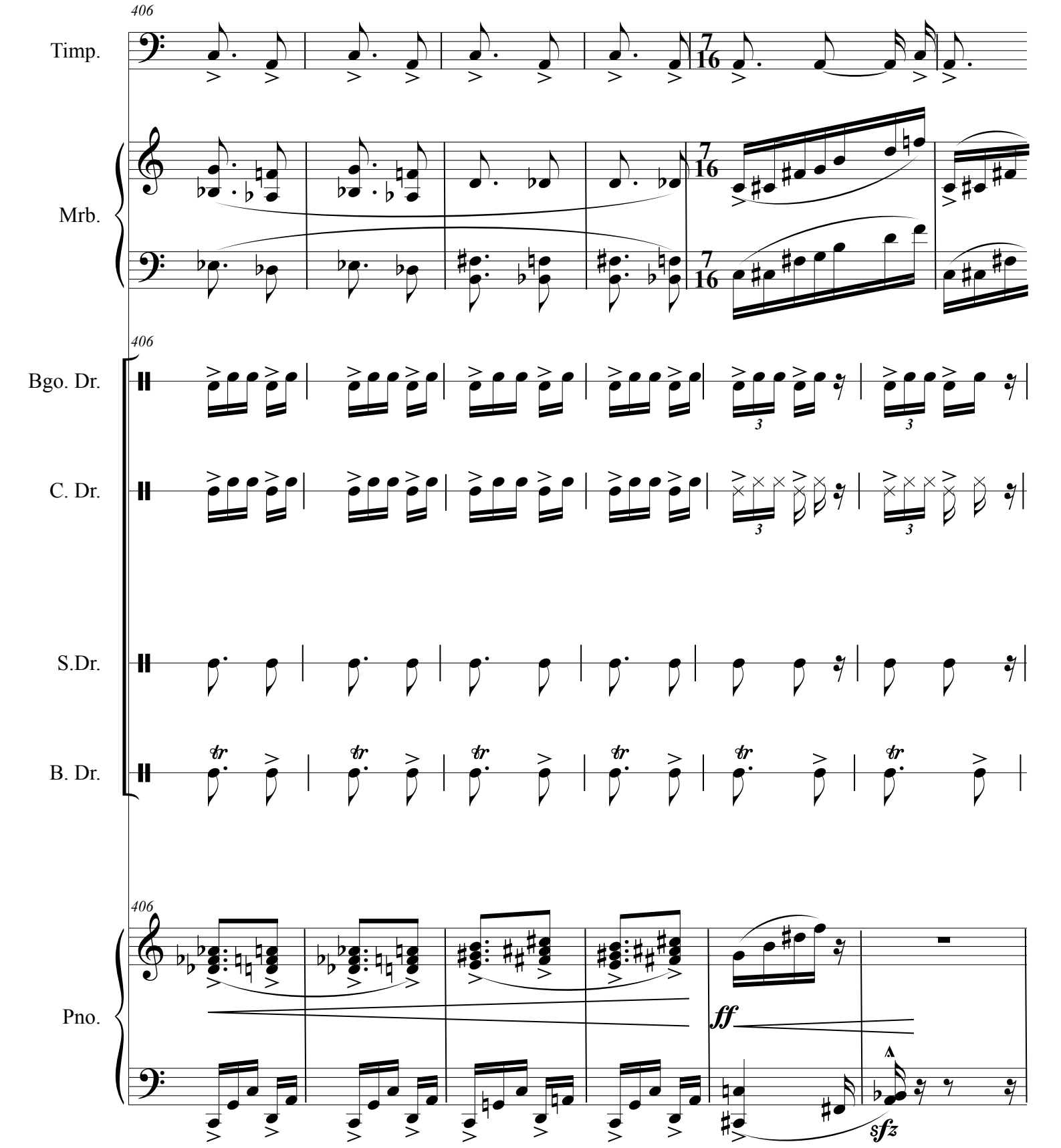

380
Timp.
Mrb.
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
Pno.
7/16
5/16
sfz
ff
pp

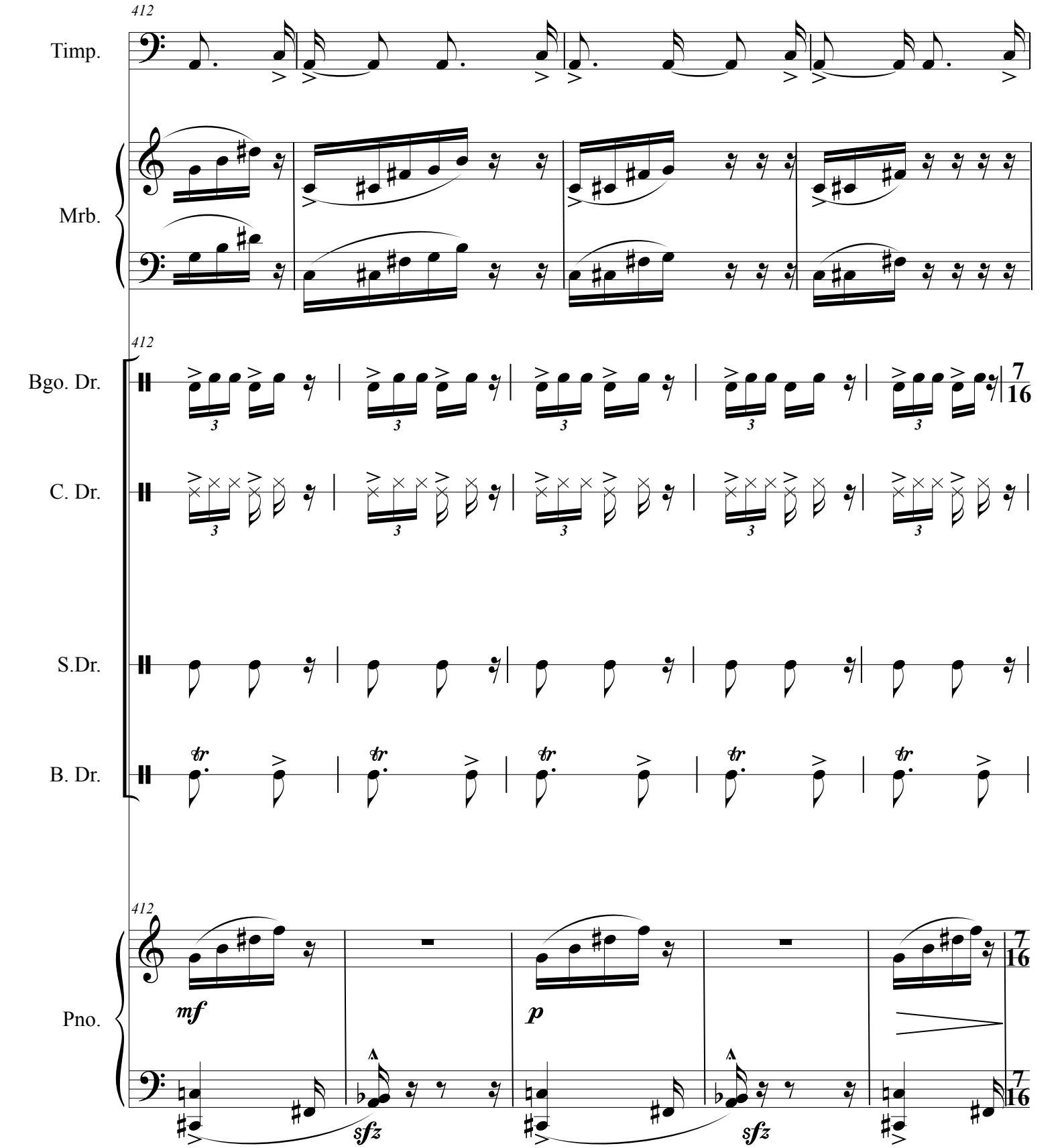

384
Timp.
Mrb.
384
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
384
Pno.
mf
sfz
sfz
ff
pp
sfz
sfz

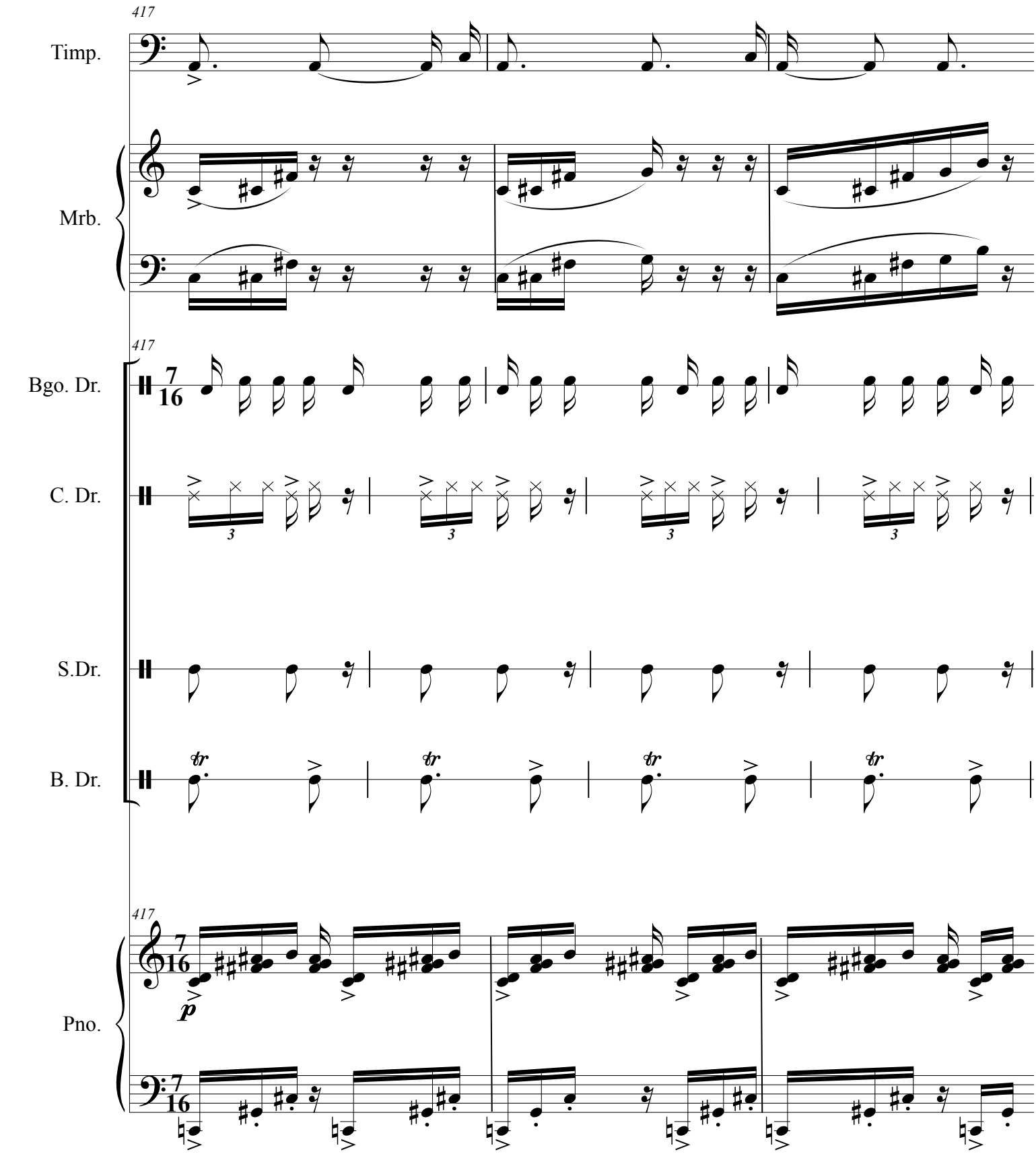

389
Timp.
5
16
Mrb.
389
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
389
Pno.
sfz
sfz
ff
pp
mf
sfz
sfz

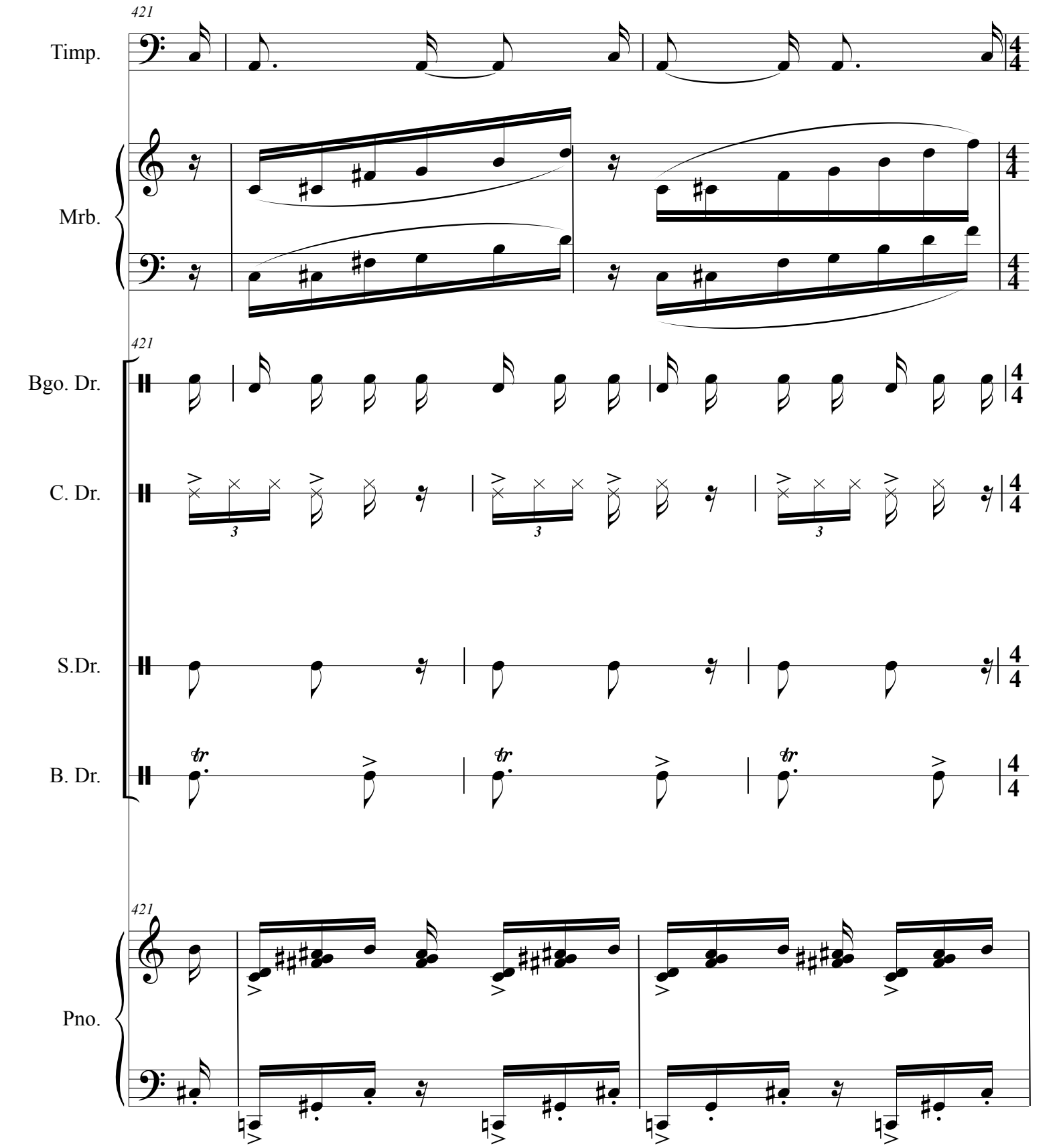

394
Timp.
Mrb.
394
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
394
Pno.
ff
sfz
sfz
sfz

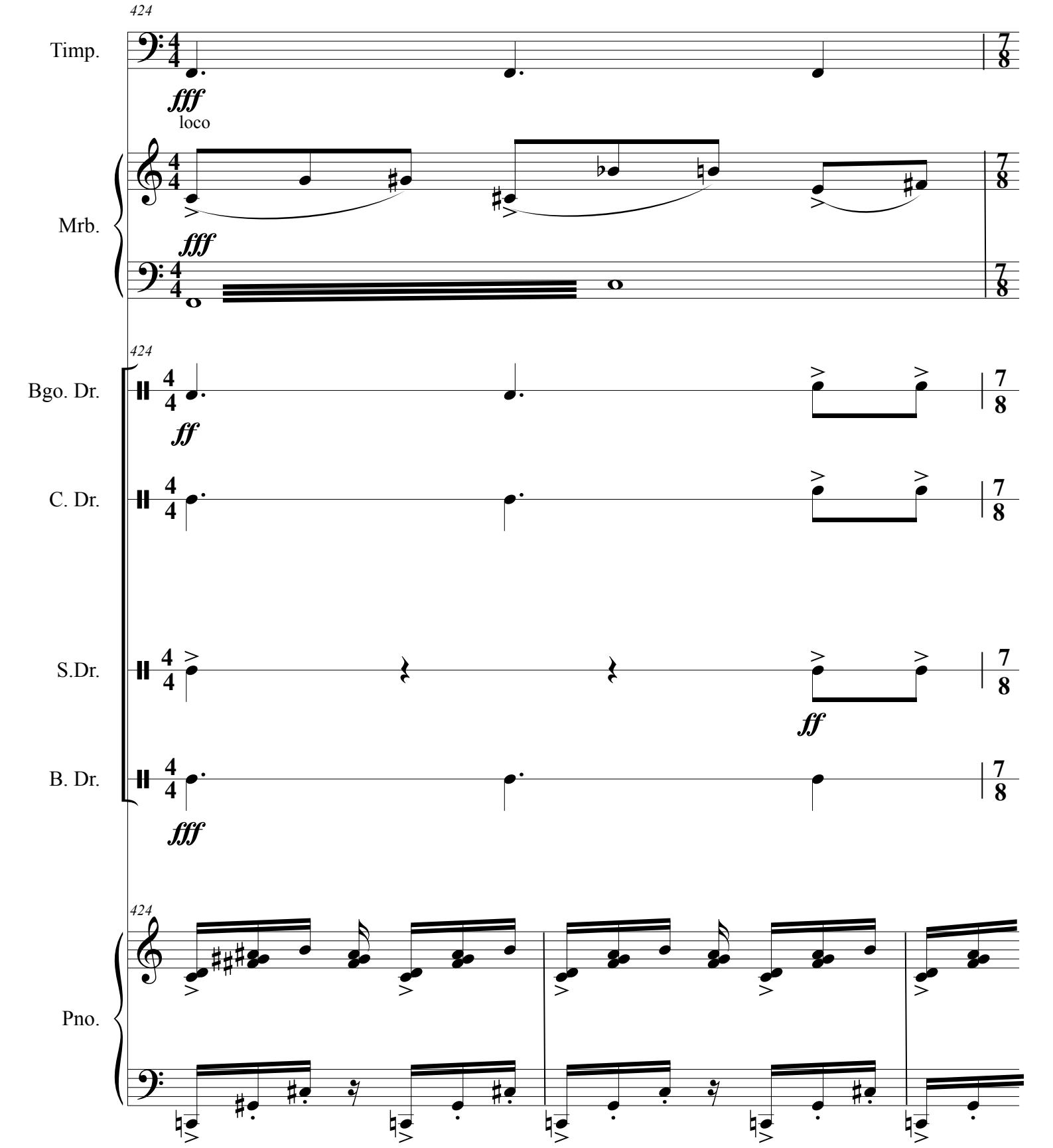

400
Timp.
Mrb.
400
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
400
Pno.
mf
sfz

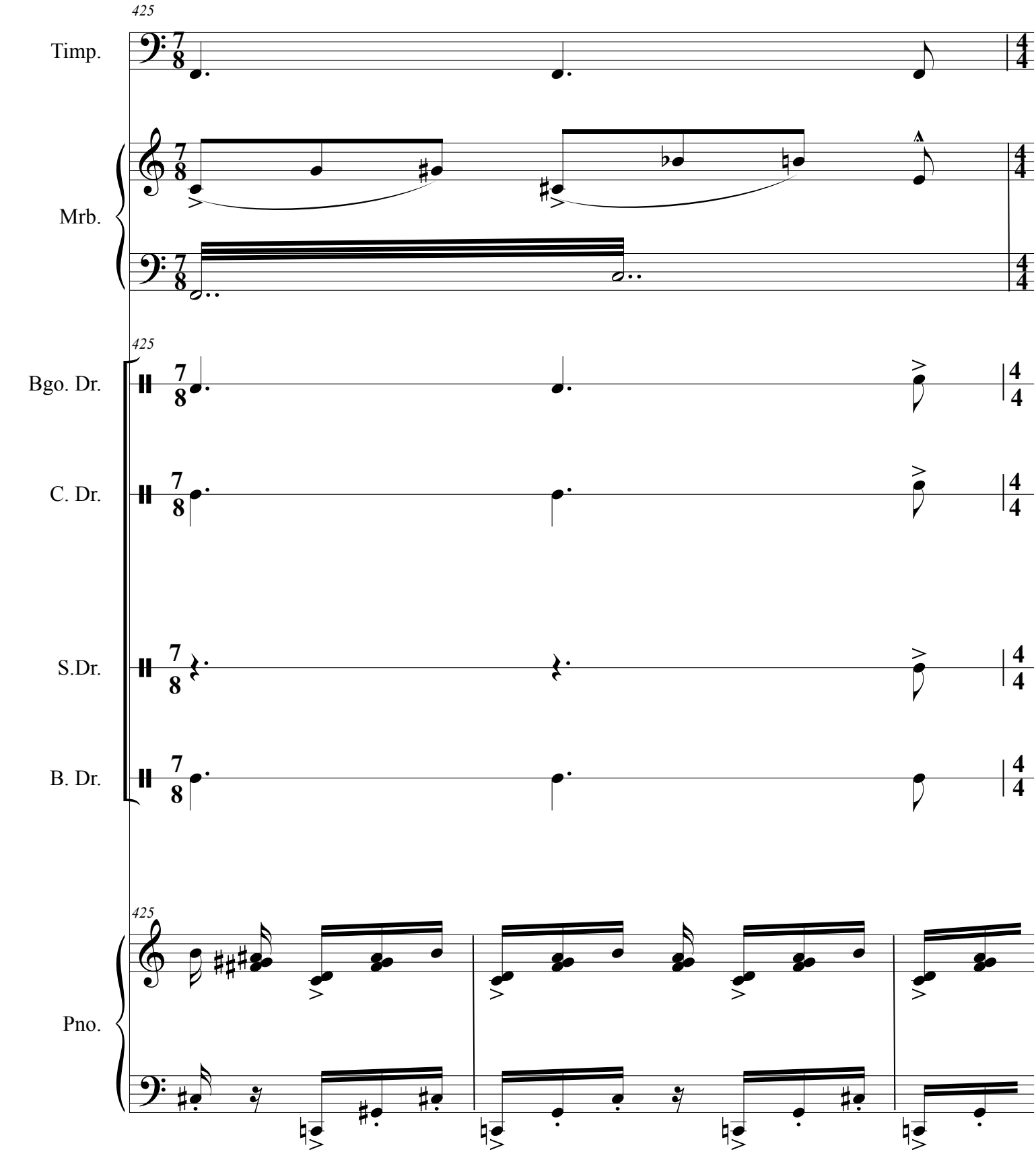

406
Timp.
7
16
Mrb.
406
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
406
Pno.
ff
sfz

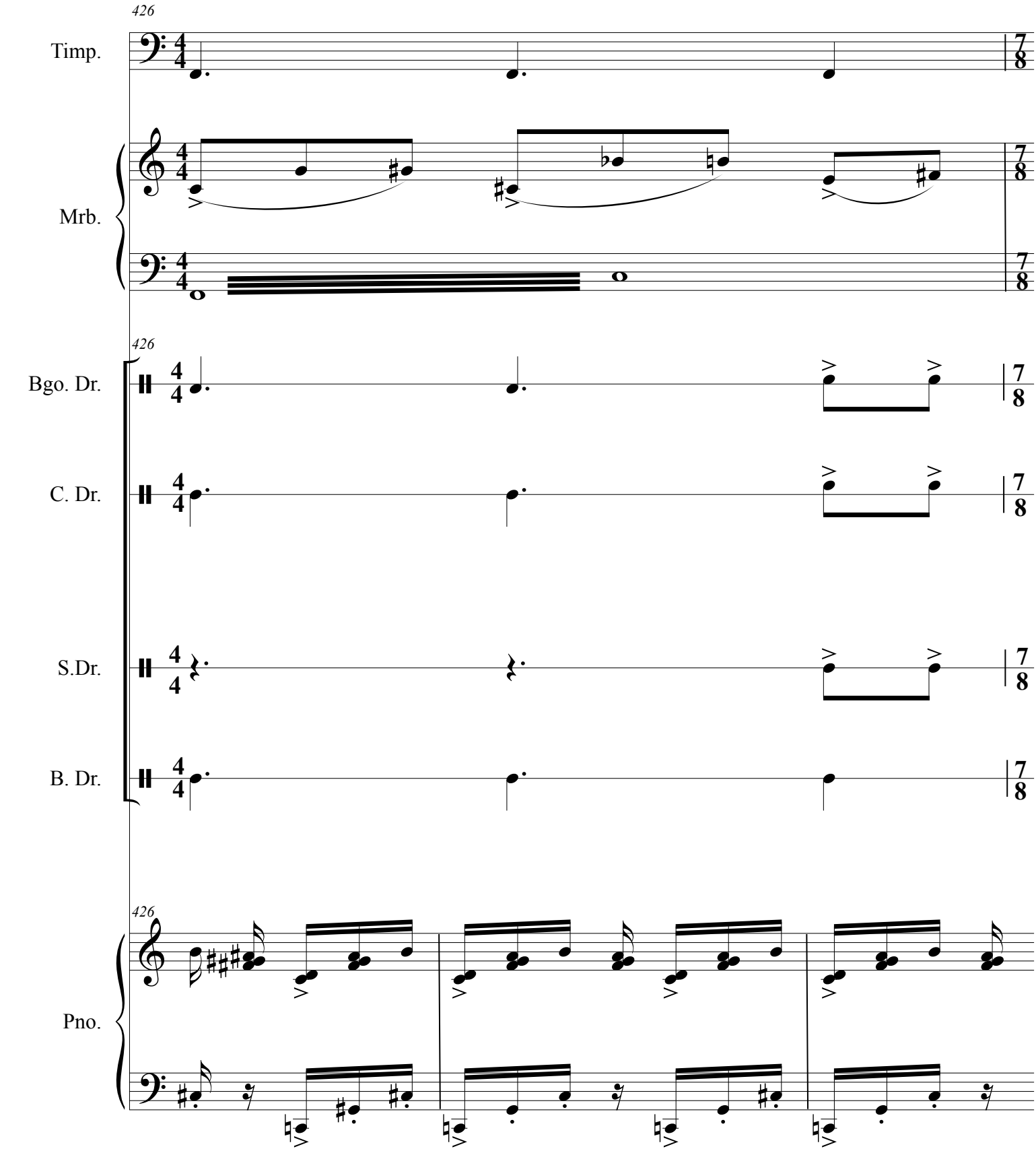

412
Timp.
Mrb.
412
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
412
Pno.
mf
p
sfz
sfz
7
16
7
16
7
16

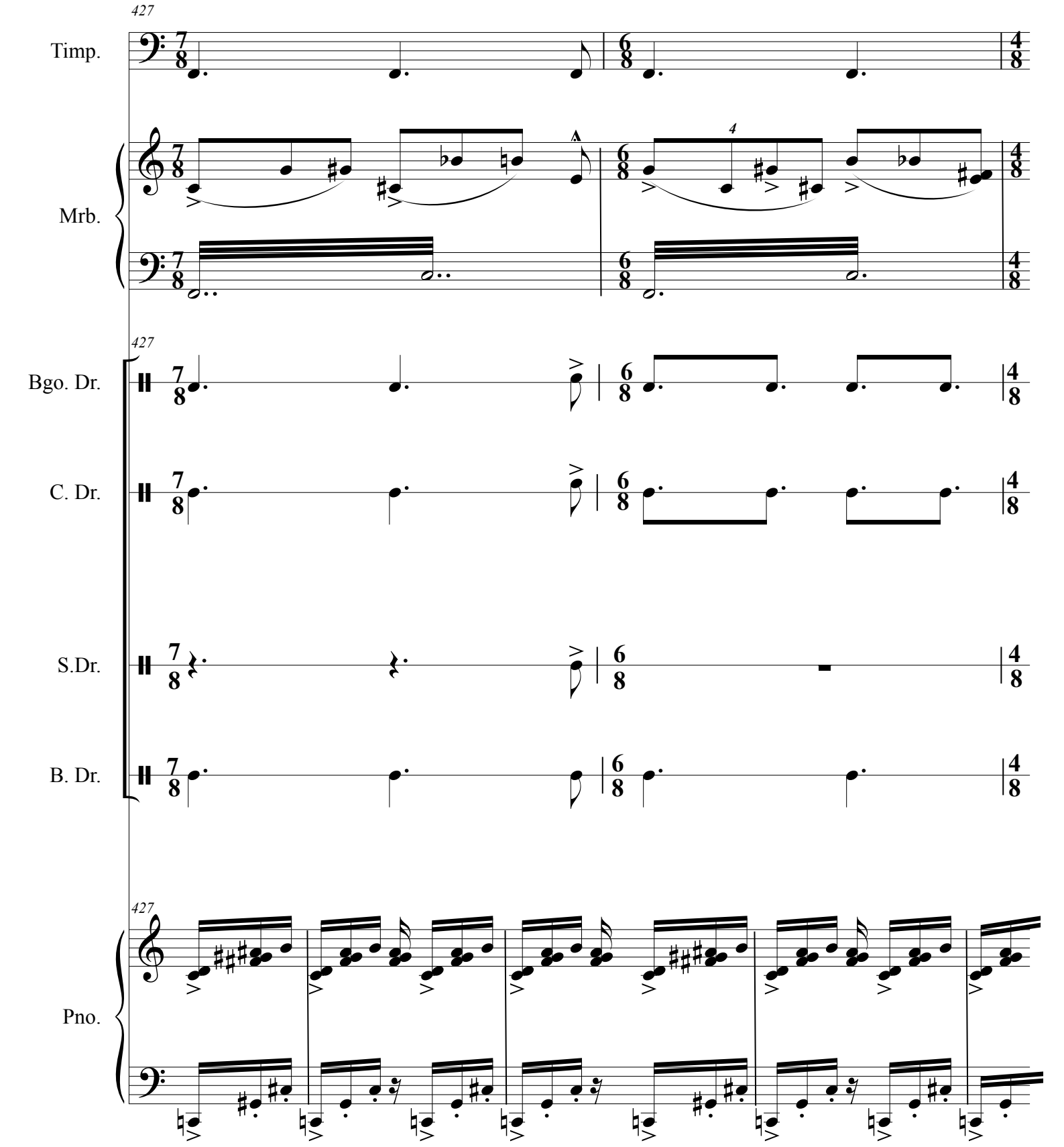

417
Timp.
Mrb.
417
Bgo. Dr.
7
16
C. Dr.
3
3
3
3
S.Dr.
B. Dr.
tr
tr
tr
tr
417
Pno.
7
16
p
7
16

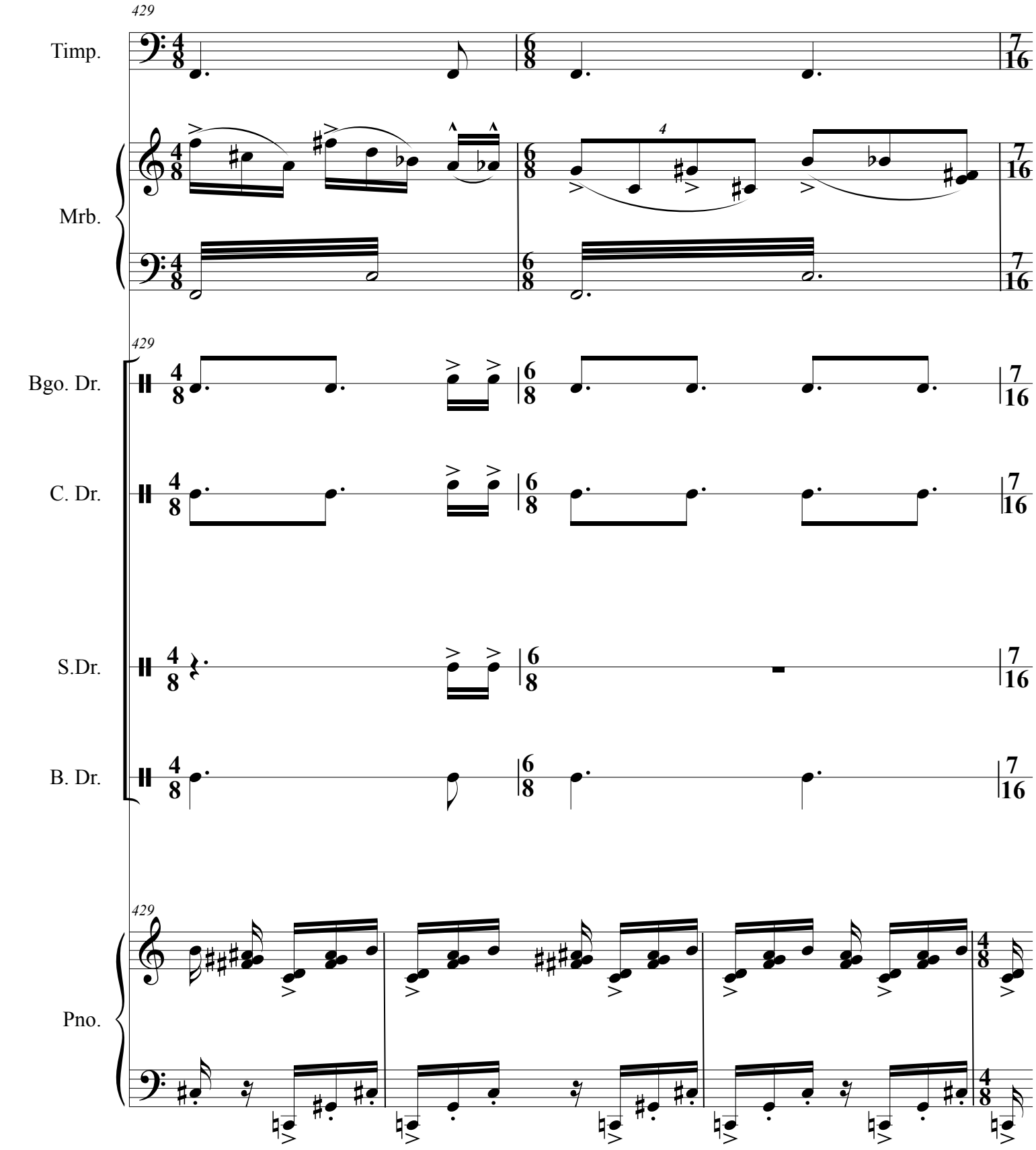

421
Timp.
Mrb.
421
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
421
Pno.

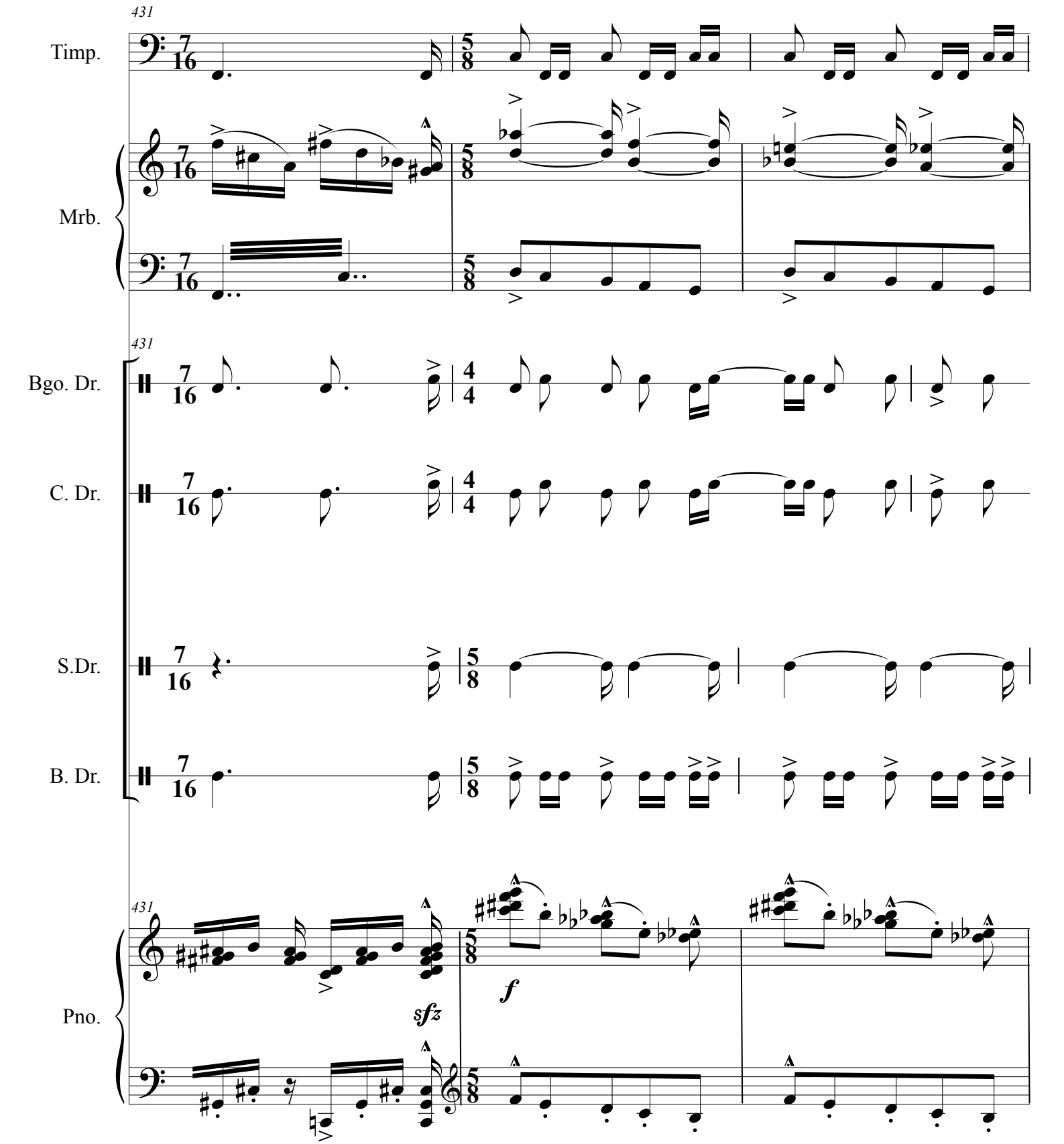

424
Timp.
fff
loco
Mrb.
fff
424
Bgo. Dr.
ff
C. Dr.
S.Dr.
ff
B. Dr.
fff
424
Pno.

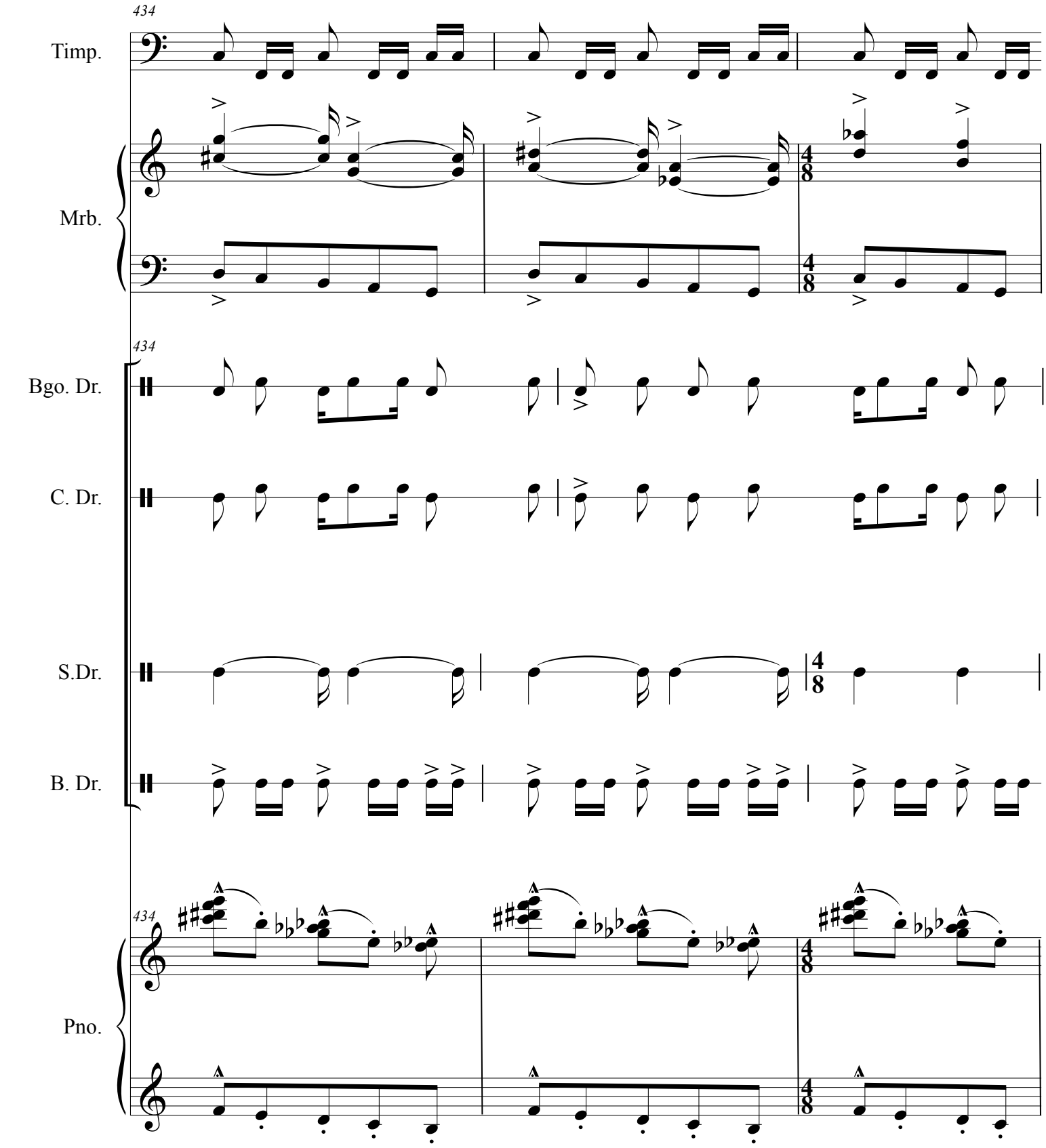

425
Timp.
Mrb.
425
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
425
Pno.

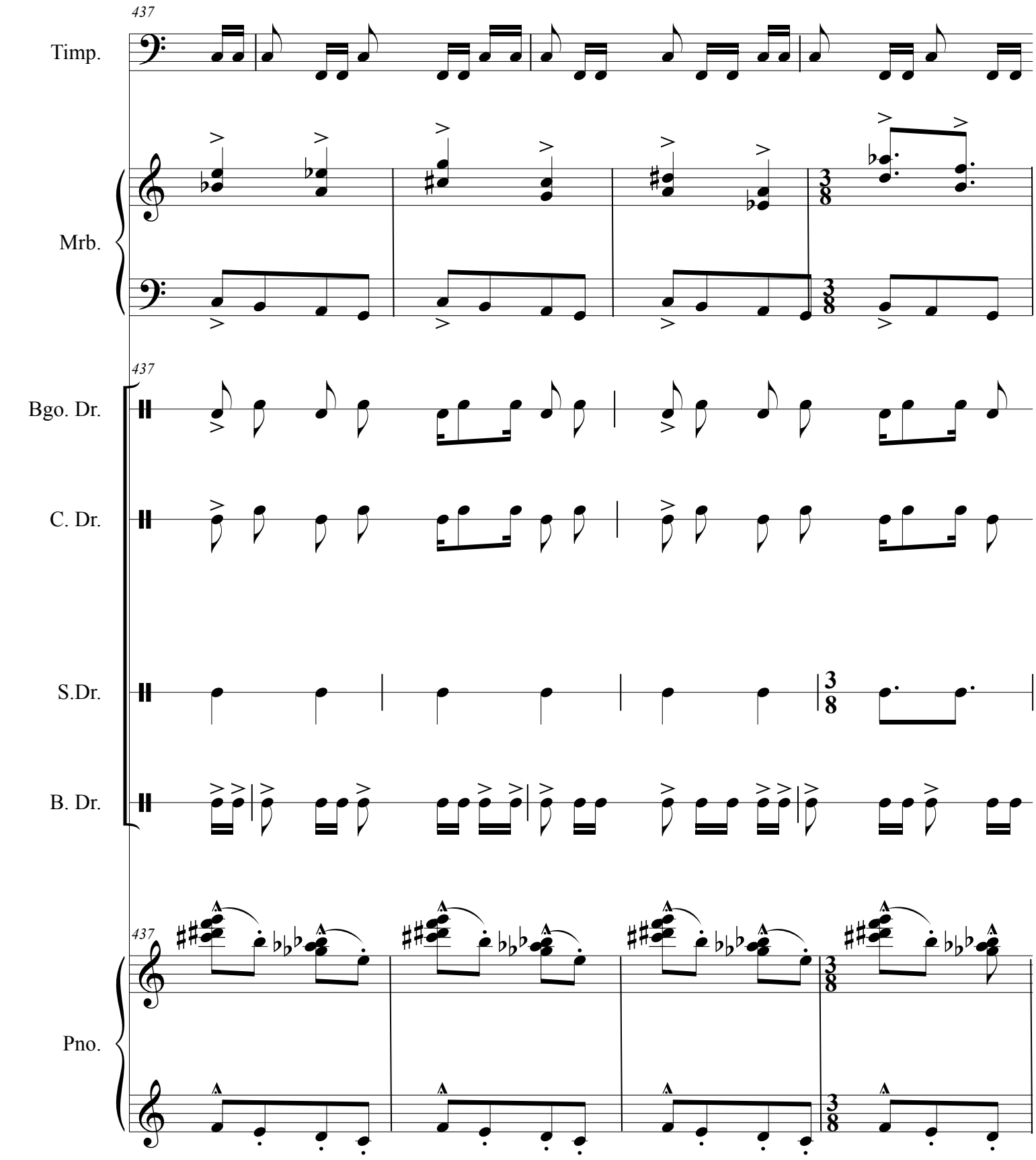

426
Timp.
Mrb.
426
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
426
Pno.

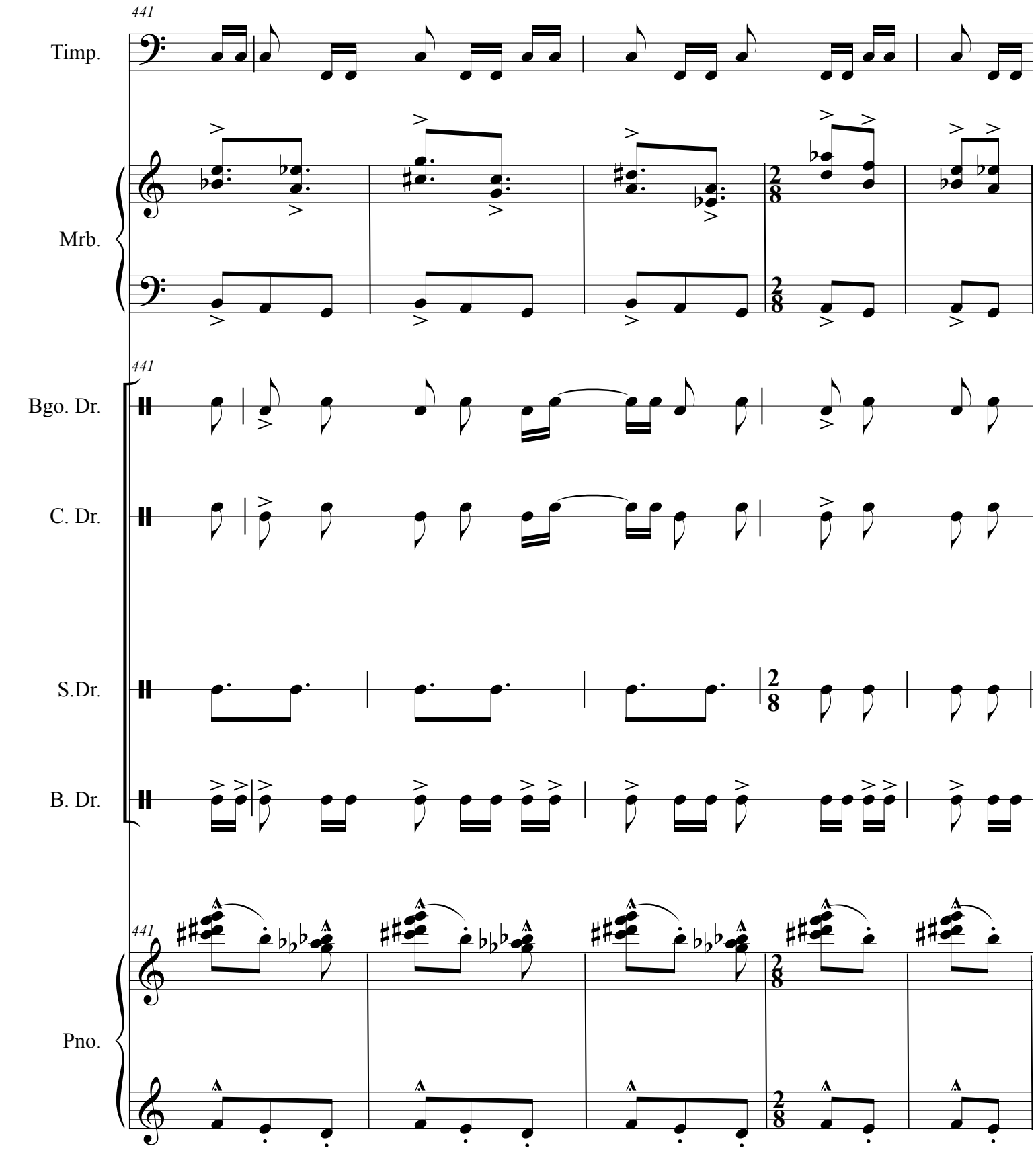

427
Timp.
Mrb.
427
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
427
Pno.

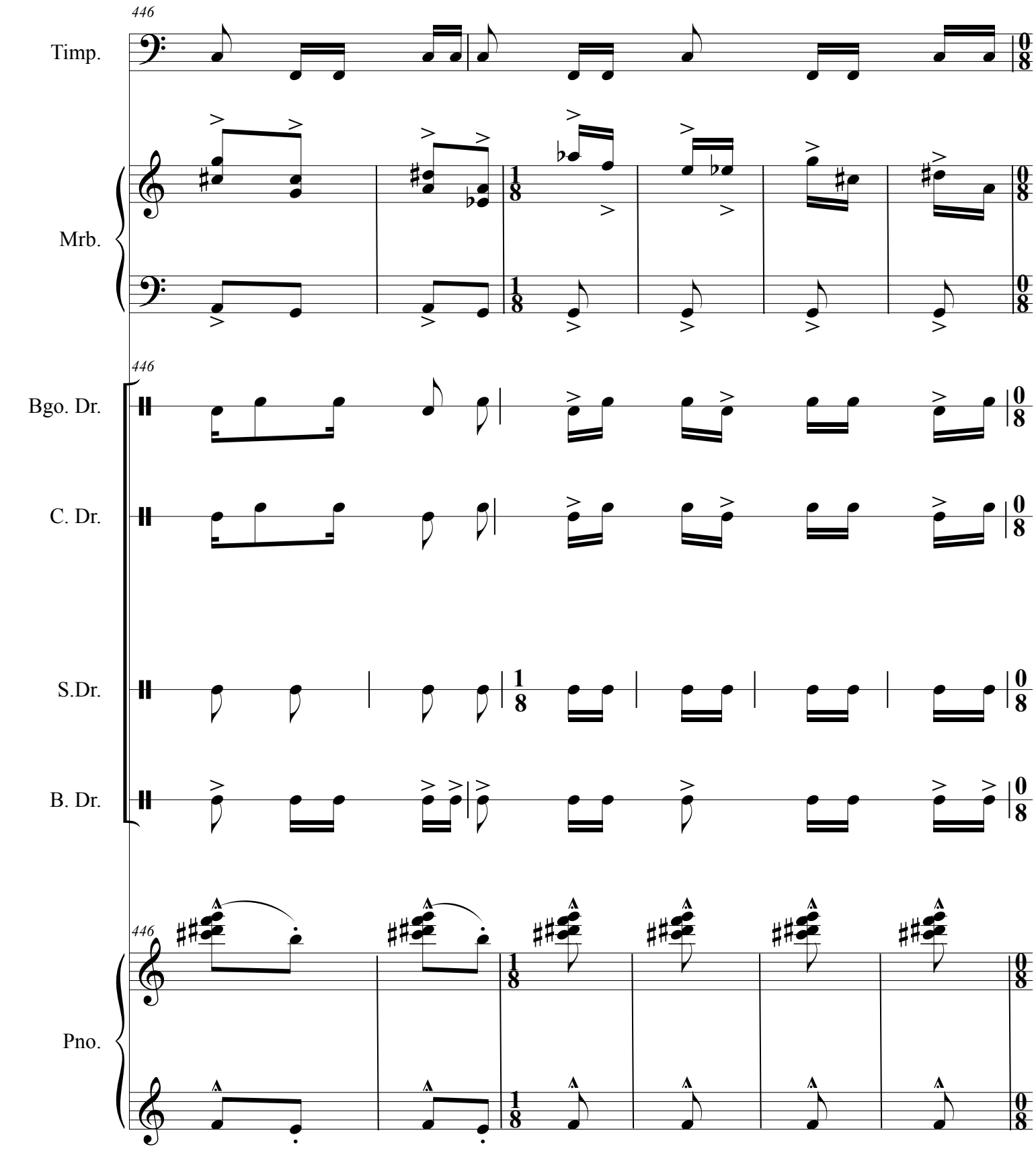

429
Timp.
Mrb.
429
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
429
Pno.

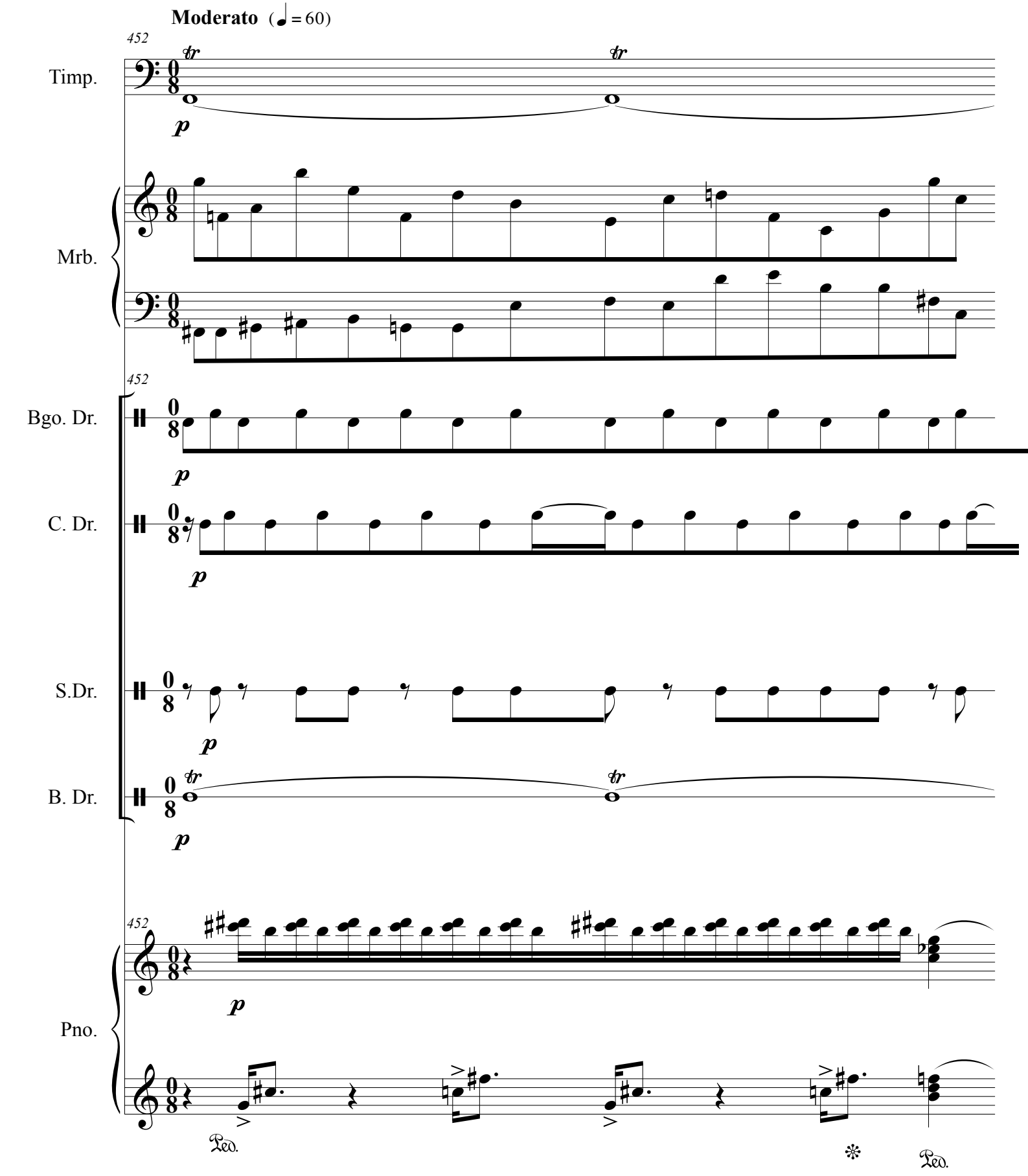

431
Timp.
Mrb.
431
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
431
Pno.
sfz
f

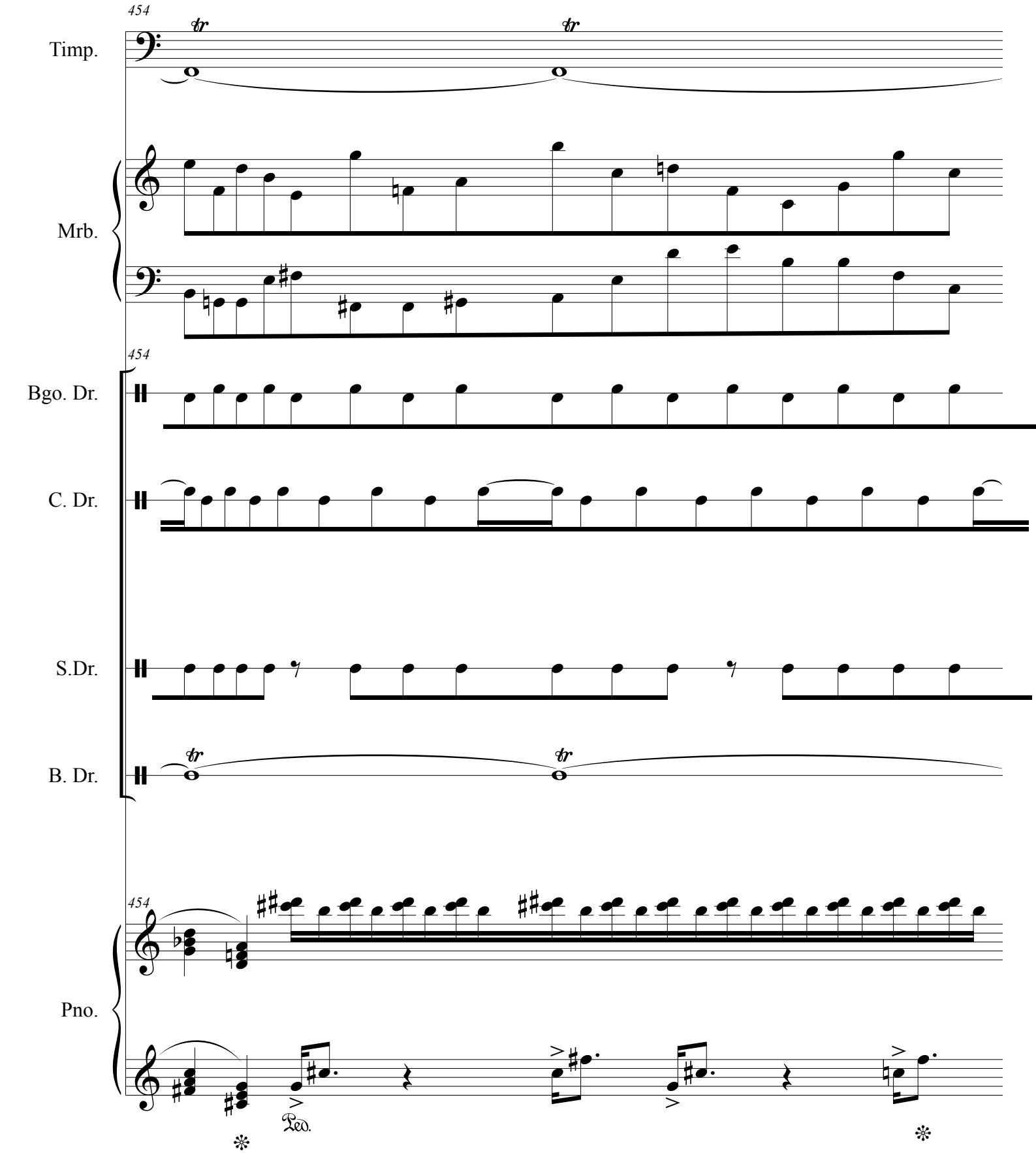

434
Timp.
Mrb.
434
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
434
Pno.

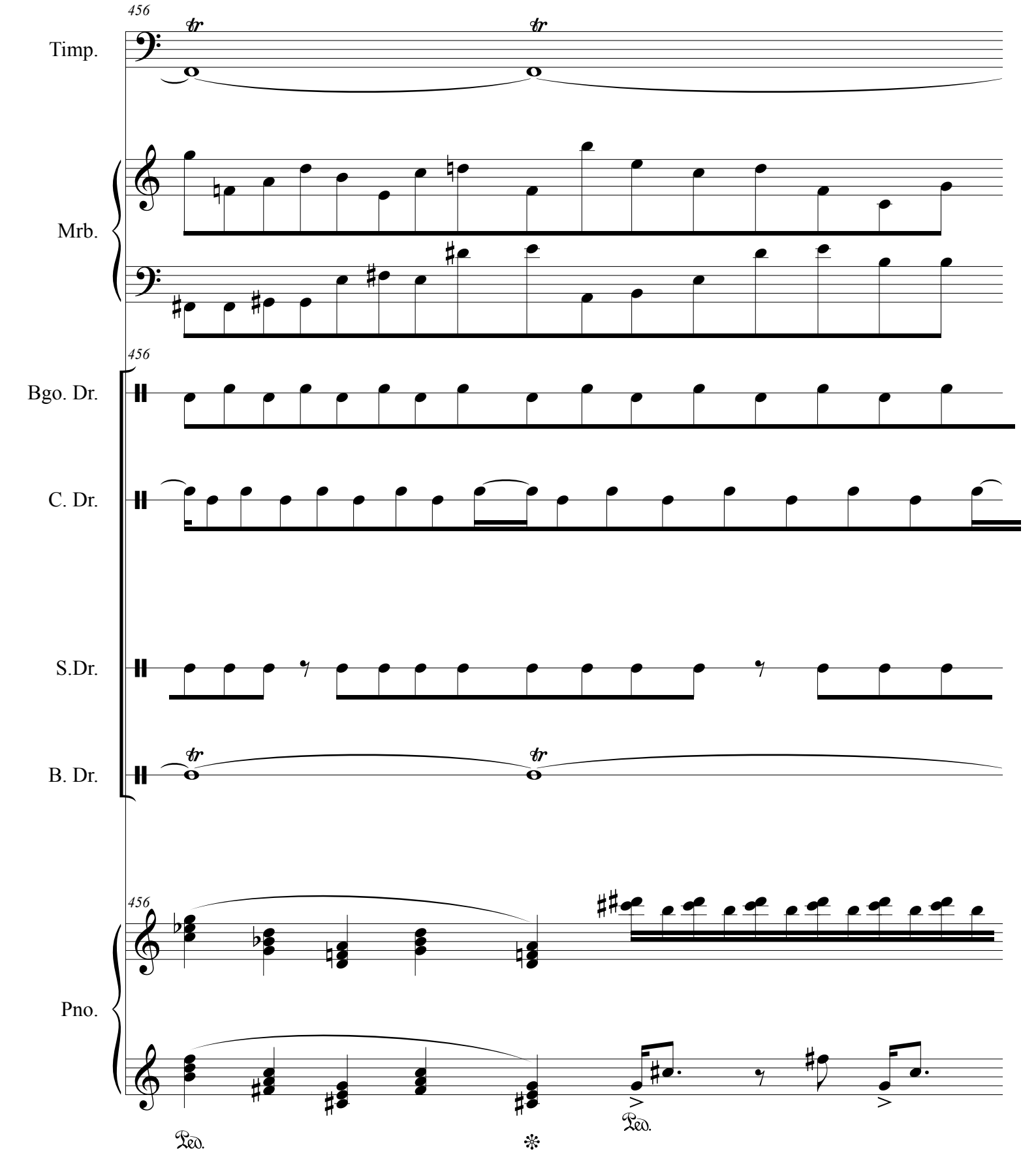

437
Timp.
Mrb.
437
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
437
Pno.

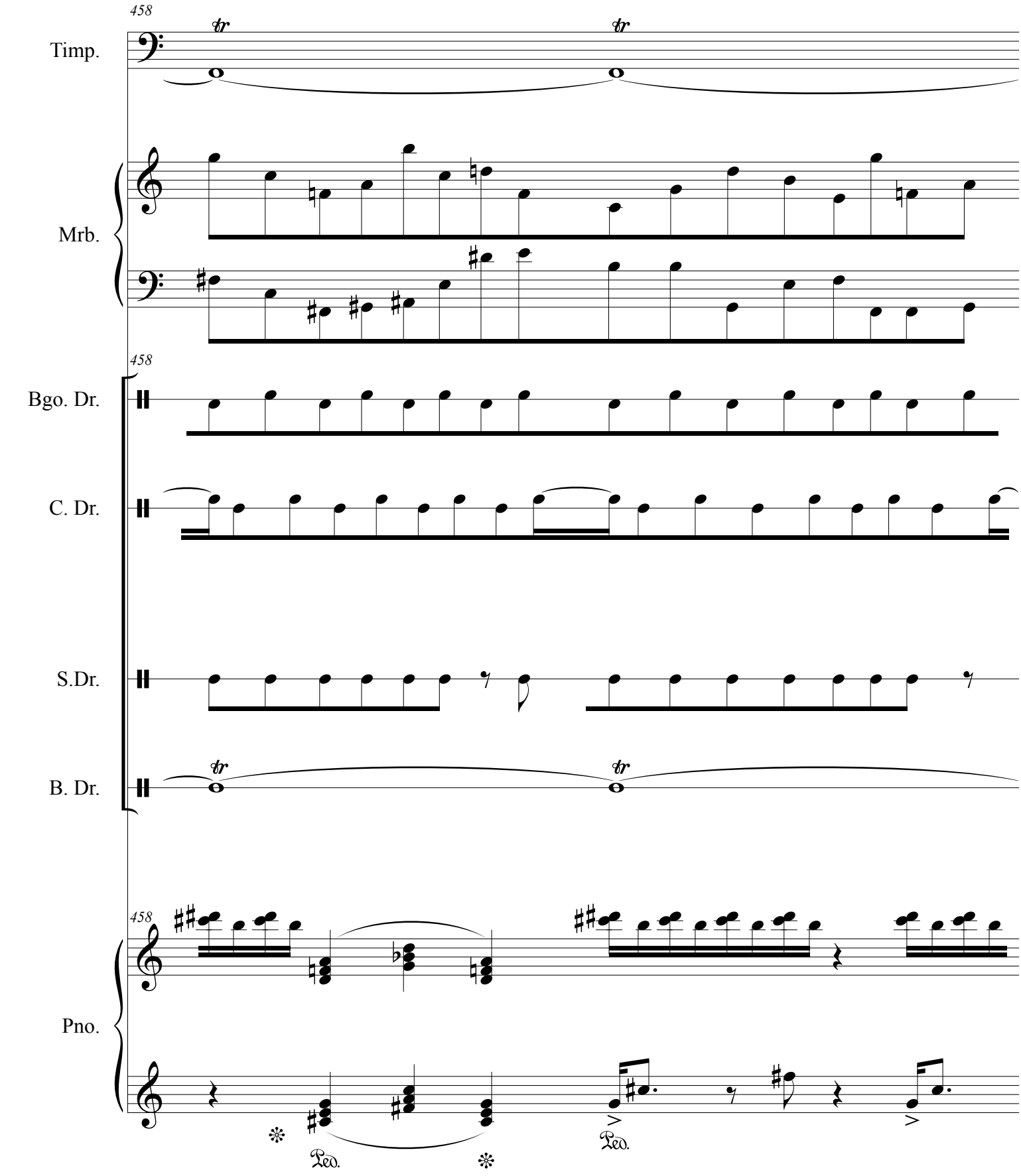

441
Timp.
Mrb.
441
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
441
Pno.

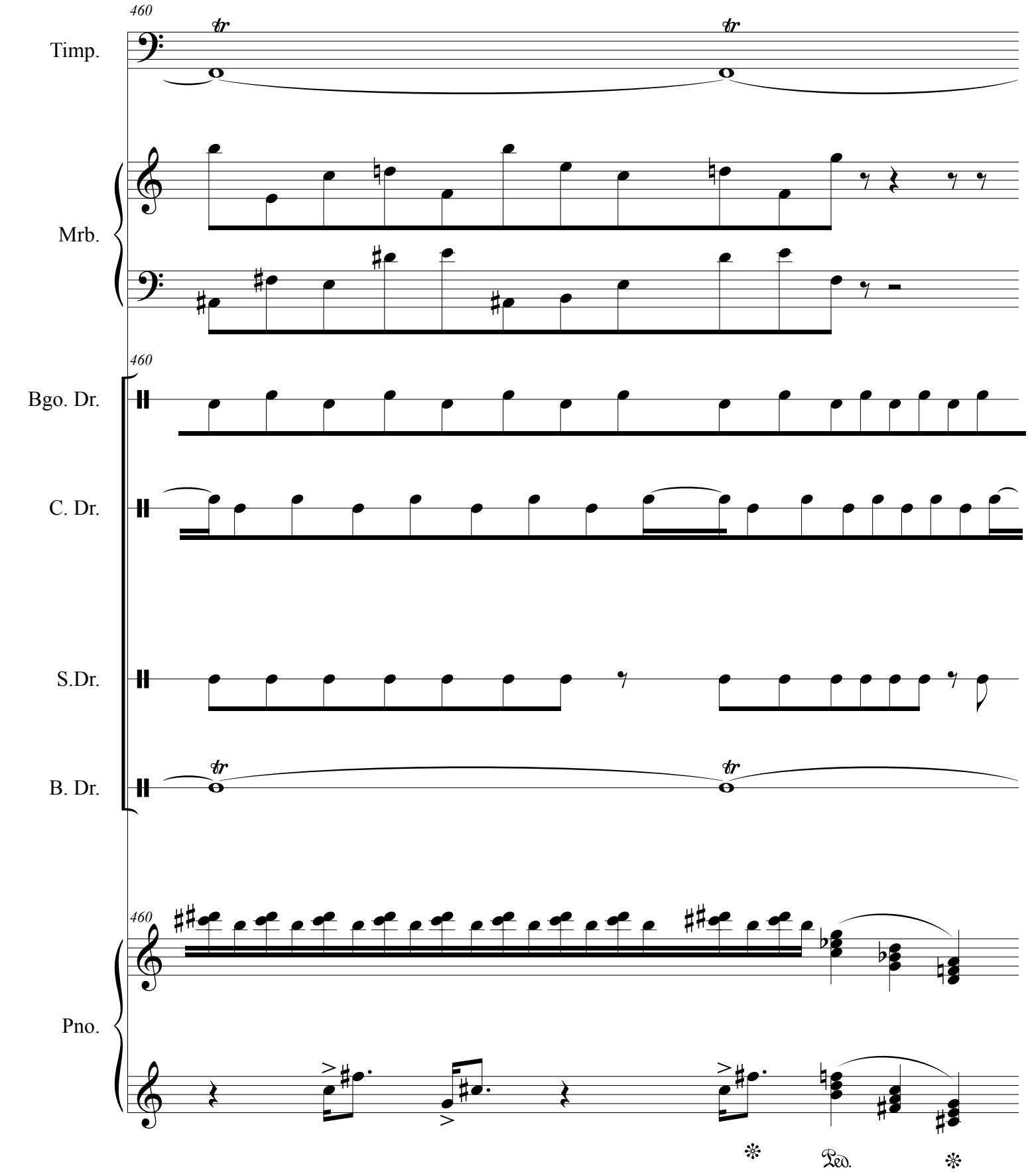

446
Timp.
Mrb.
446
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
446
Pno.

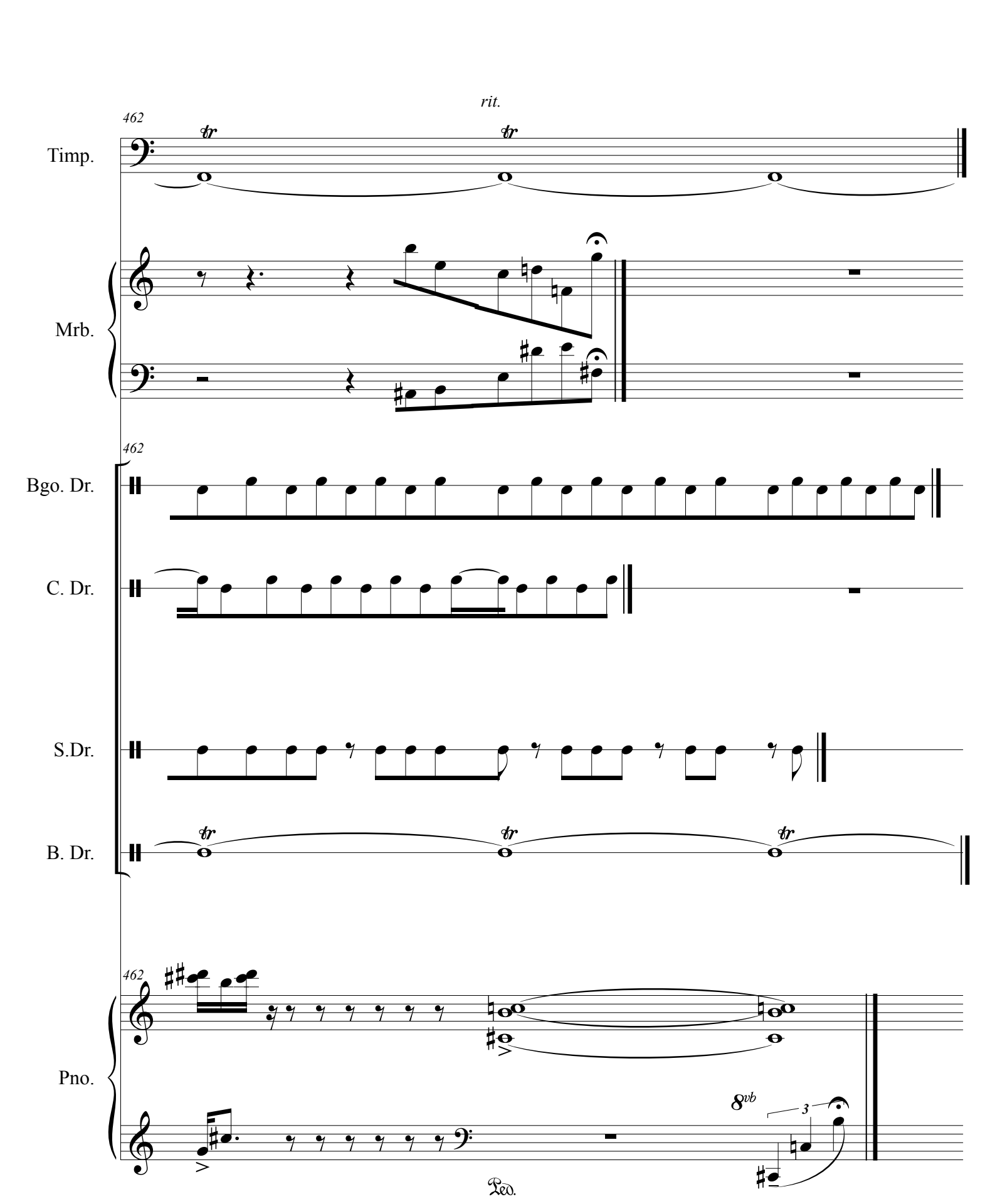

Moderato (♩= 60)
452
Timp.
tr
tr
p
Mrb.
452
Bgo. Dr.
p
C. Dr.
p
S.Dr.
p
B. Dr.
tr
tr
p
452
Pno.
p
Ped.
Ped.


454
Timp.
Mrb.
454
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
454
Pno.
Ped.


456
Timp.
Mrb.
456
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
456
Pno.
Ped.
Ped.


458
Timp.
Mrb.
458
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
458
Pno.
Ped.
Ped.


460
Timp.
Mrb.
460
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
460
Pno.
Ped.


rit.
462
Timp.
Mrb.
462
Bgo. Dr.
C. Dr.
S.Dr.
B. Dr.
462
Pno.
8vb
3
Ped.

Introdução

Este livro foi criado por Glauco César Segundo, pianista e compositor de nacionalidade brasileira, nascido na cidade de Caruaru no estado de Pernambuco em 1982, os estudos foram compostos durante o mestrado em música-composição no período 2013 a 2015 na Escola Superior de Música de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa sob a orientação do professor Dr. António Pinho Vargas, como parte integrante dos estudos realizados na área rítmica em preparação para a peça final e dissertação do mestrado onde reuniu toda a problemática exposta nos estudos em uma única peça.

O livro aborda uma problemática rítmica moderna sobretudo a polimetria explícita e implícita,[1]além da poliritmia, defasagem, ritmo aditivo, modulação métrica, etc. Trabalha a precisão métrica em sobreposição a outras métricas e muitas vezes utiliza-se do piano de forma percussiva. Inicia-se com um prelúdio sem muitas dificuldades técnicas e os estudos seguem aumentando a dificuldade até o último estudo intitulado de "cizânia" onde as dificuldades rítmicas e técnicas tornam-se mais complexas, alguns estudos têm um caráter lúdico como, por exemplo, o estudo "Valsa-Marcha", onde a mão direita toca uma valsa enquanto a mão esquerda toca uma marcha, assim as barras de compasso se desencontram e se reencontram causando um acento mais forte na junção das barras de compasso onde o primeiro tempo da valsa se encontra com o primeiro tempo da marcha.

Com este livro pretendo oferecer mais uma alternativa para o estudante de piano que quer trabalhar um senso rítmico mais preciso e ter mais dissociação das mãos, já que na polimetria o corpo precisa se adaptar a mais de um pulso ou compasso, deslocação de acentos e "desacentos" entre outras dificuldades.

1 Na polimetria explícita as barras de compassos podem ser assimétricas, podem haver diferentes fórmulas de compasso sobrepostas, na polimetria implícita é mais comum a deslocação de acentos e a passagem dos colchetes por sobre as barras de compasso.

Pequena observação sobre cada peça

Prelúdio

Com características mais de peça do que estudo este prelúdio é apenas uma preparação para os estudos que se seguem, mas do compasso 7 para o 8 preludia-se uma deslocação de acento e extrema leveza no primeiro tempo da melodia enquanto o extremo grave marca o peso do primeiro tempo do compasso, é um pequeno trecho de polimetria implícita, sem grandes dificuldades este prelúdio é mais uma respiração preparatória para os seguintes estudos.

Valsa-Marcha

Este estudo foi escrito do início ao fim em compasso ternário na clave de sol e quaternário na clave de fá, com influências da escala de fá lídio que também remete as escalas utilizadas na música folclórica do nordeste brasileiro de onde o compositor é oriundo, como o nome já diz segue um ritmo de marcha na clave de fá, neste caso tocada com a mão esquerda e melodia e ritmo que possui características de uma valsa na clave de sol, neste caso tocada com a mão direita. Neste estudo as dificuldades polimétricas começam a desafiar o pianista que precisa deixar claro os dois compassos ao ouvinte sem se influenciar mais por um ou por outro compasso.

Atado

Neste estudo existe uma dificuldade particular na acentuação das quiálteras que por vezes são acentuadas de forma convencional e outras vezes são “quebradas” tanto na acentuação quanto nos colchetes enquanto que a indicação de quiálteras fazem com que o pianista tenha que tocar com o tempo natural das mesmas, mas com uma acentuação completamente diferente da habitual.

Resumo

Este estudo utiliza-se dos princípios da defasagem ainda de forma sutil lembrando um cânone, na re-exposição do tema inicial a melodia na clave de sol inicia antes enquanto a clave de fá ainda está terminando o desenvolvimento em outro andamento, nota-se brevemente dois andamentos distintos neste compasso, um adágio na clave de sol e um moderato na clave de fá.

Estudo Polimétrico Nº1

Neste estudo a polimetria torna-se mais complexa e as mudanças de compasso são muitas além da sobreposição de escalas e frases que começam em contratempos e em compassos diferentes etc. Como o estudo é tocado com um tempo mais rápido do que os anteriores, as mudanças de compassos e acentos são notados de forma mais clara.

Estudo Aditivo

Neste estudo utiliza-se bastante a adição do tempo, por exemplo quando aparece o compasso 7/16 ele não é para ser acentuado como um compasso de sete tempos, mas como um compasso de 6 tempos mais uma pausa de semicolcheia, (6+1/16), não soa como um binário composto, mas como um compasso ternário onde os acentos são colocados a cada duas semicolcheias e sempre no fim do compasso uma pausa de semicolcheia. Neste estudo também aparecem tercinas soprepostas, mas com o diferencial de não começarem no mesmo tempo nem no tempo seguinte, mas no contratempo das mesmas, a dificuldade passa a ser a precisão do tempo .

Névoa

Em névoa a polimetria é escrita de forma implícita, sem desalinhar as barras de compasso, e toda a linha melódica acontece na mão esquerda enquanto que a mão direita mantém um ostinato rítmico com posições não convencionais que exigem bastante estudo técnico para se manter a precisão, quase toda a peça é tocada em pianíssimo, (*ppp),*o que aumenta a dificuldade técnica por causa dos saltos e da velocidade.

Grito Negro

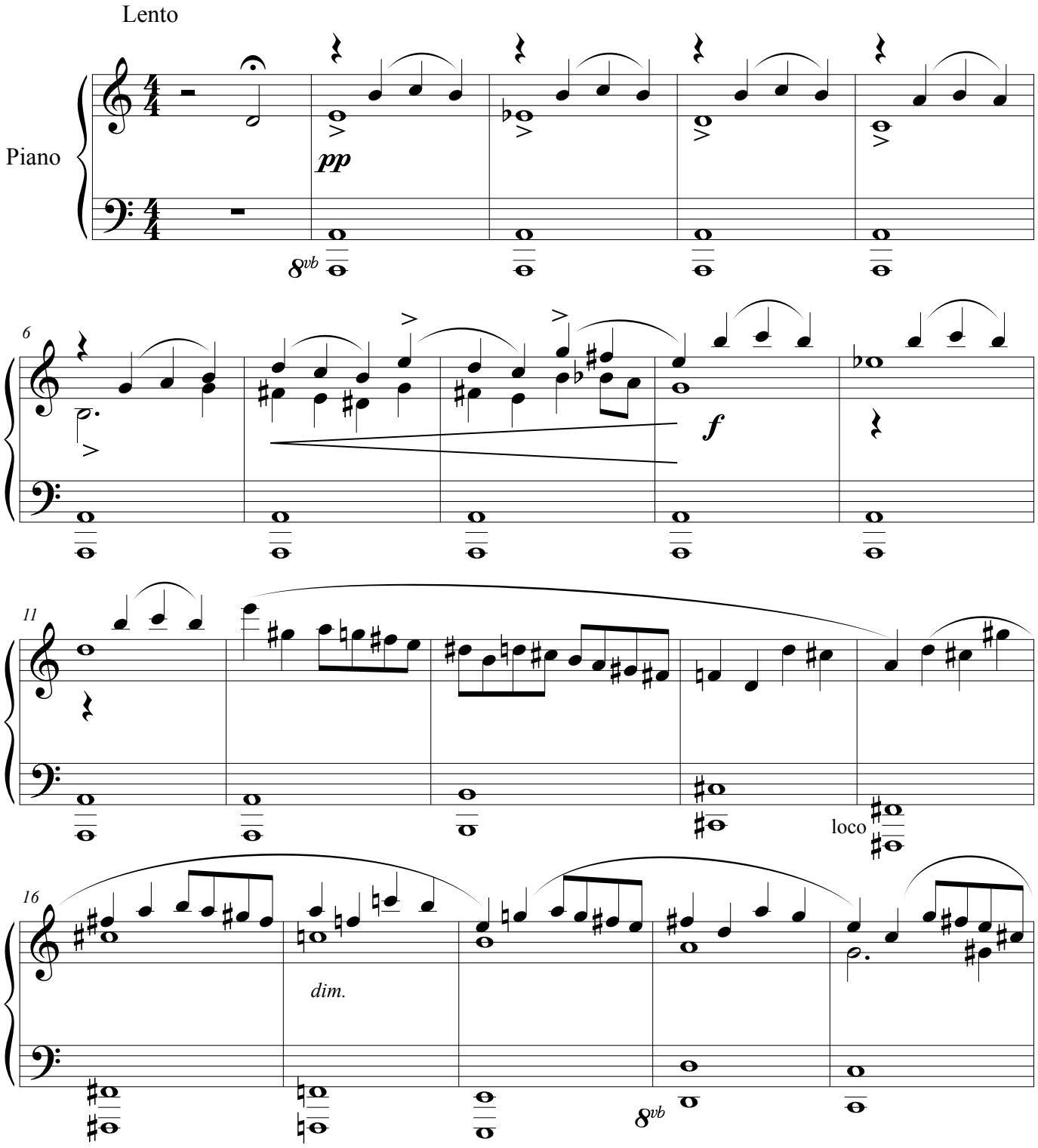
Estudo com caráter de peça onde a problemática é manter a oscilação de tempos no compasso 3/4 onde um compasso é tocado com acentuação em 6/8 e no próximo já 3/4, mais a frente ocorre uma modulação métrica e na re-exposição do tema o tempo volta diferente do inicial por causa da modulação métrica. Este estudo possui complexidades técnicas que vão além do ritmo.

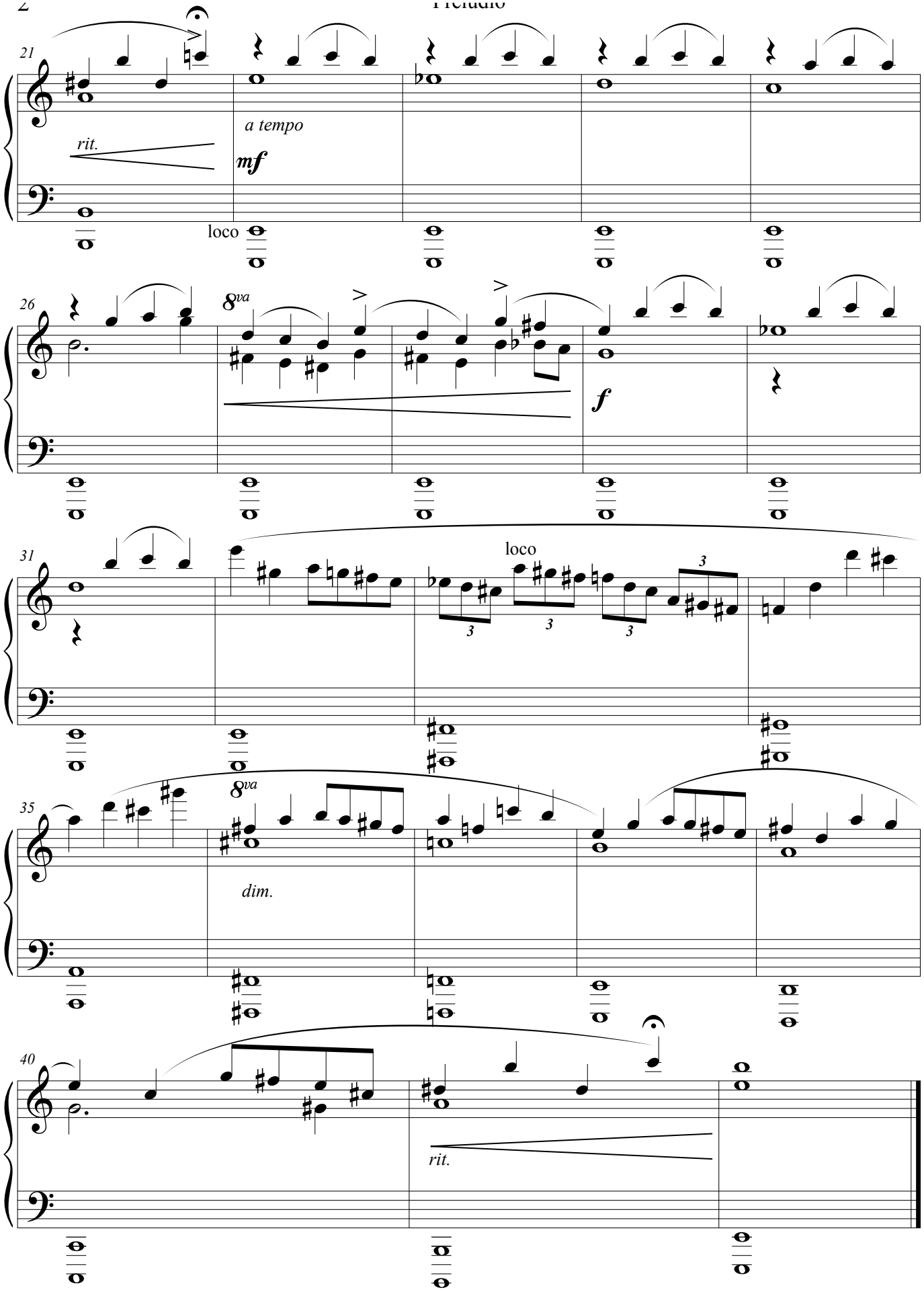
Cizânia

Em Cizânia a dificuldade rítmica torna-se bastante complexa durante todo o estudo com defasagem, polimetria, poliritmia, além do estudo ser tocado em ritmo quase presto, utilizam-se tercinas pontuadas sobre tercinas comuns causando um efeito ainda mais claro da sobreposição dos tempos e pulsações, quase em nenhum momento do estudo as duas mãos seguem uma mesma métrica.

Prelúdio

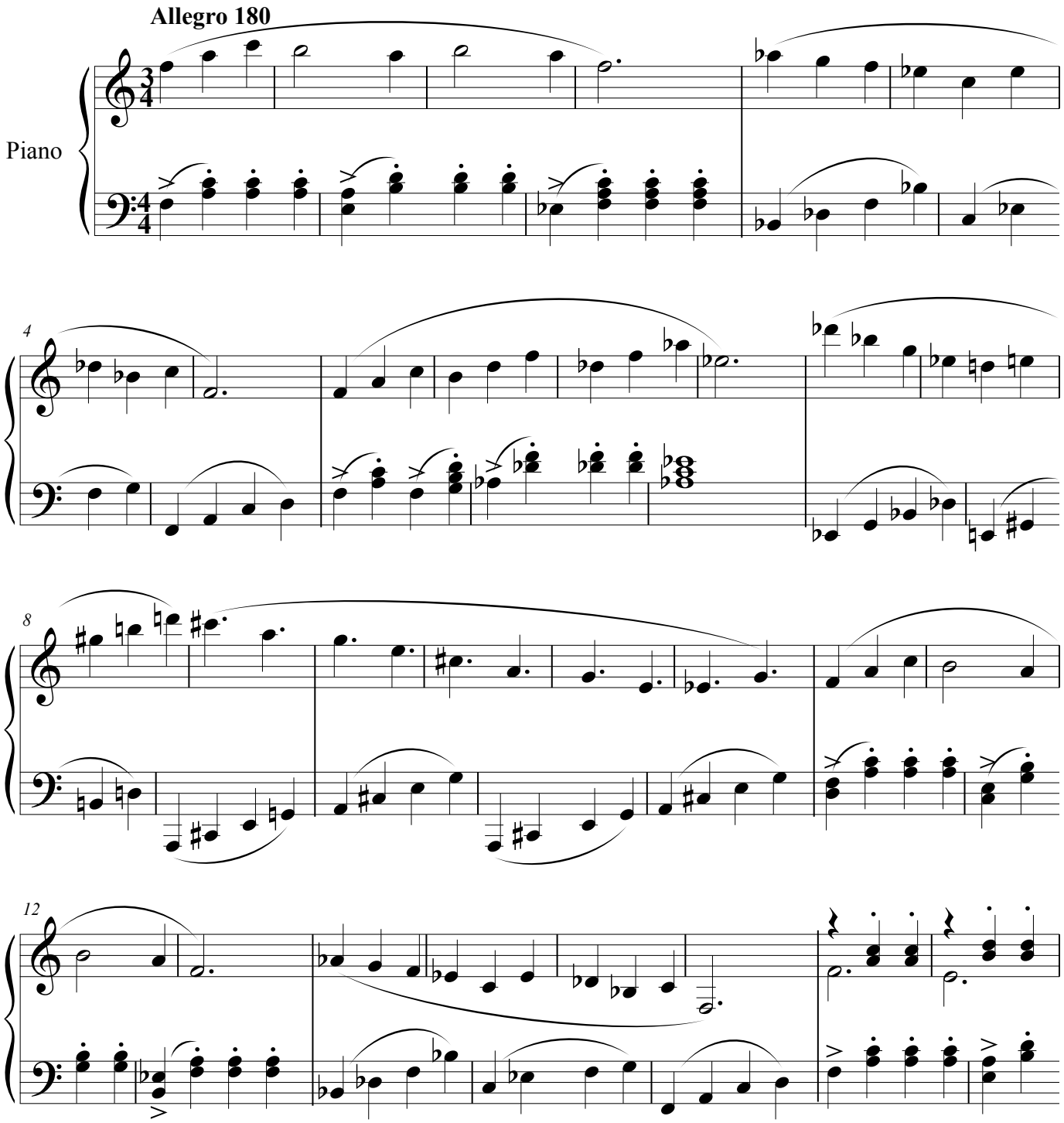
Glauco César II

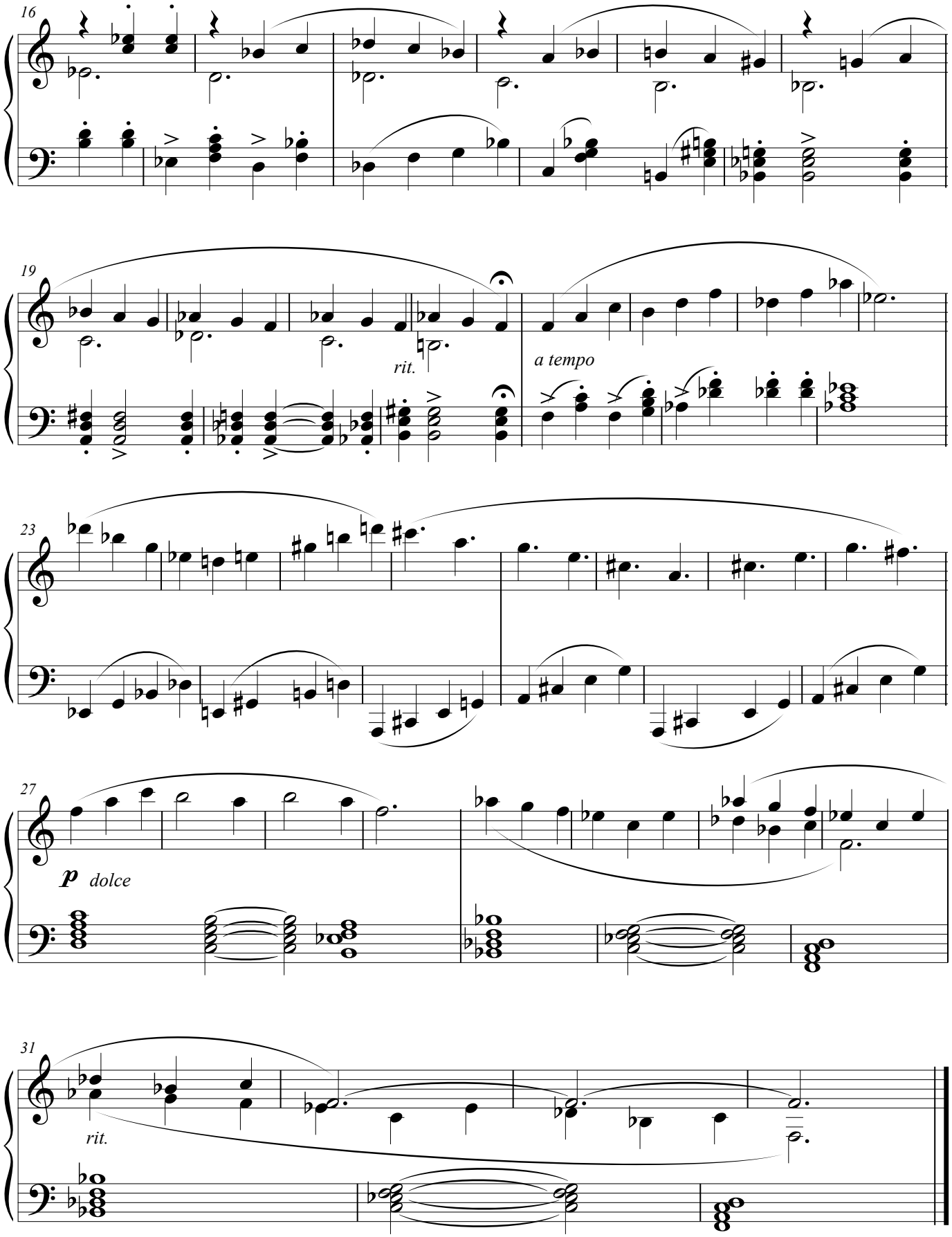



21
rit.
a tempo
mf
loco
26
8va
f
31
loco
35
8va
dim.
40
rit.

Valsa-Marcha

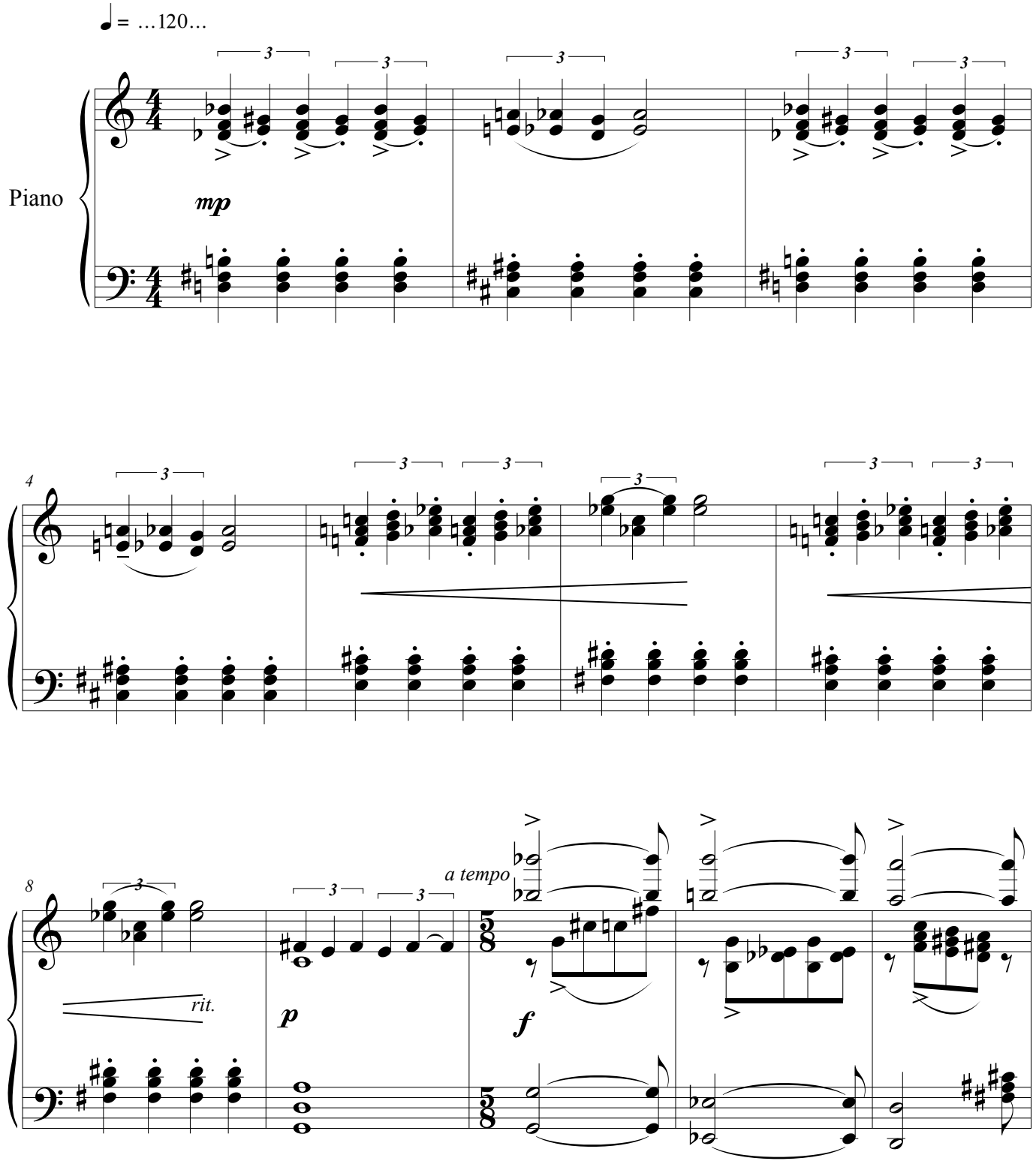
Glauco César II

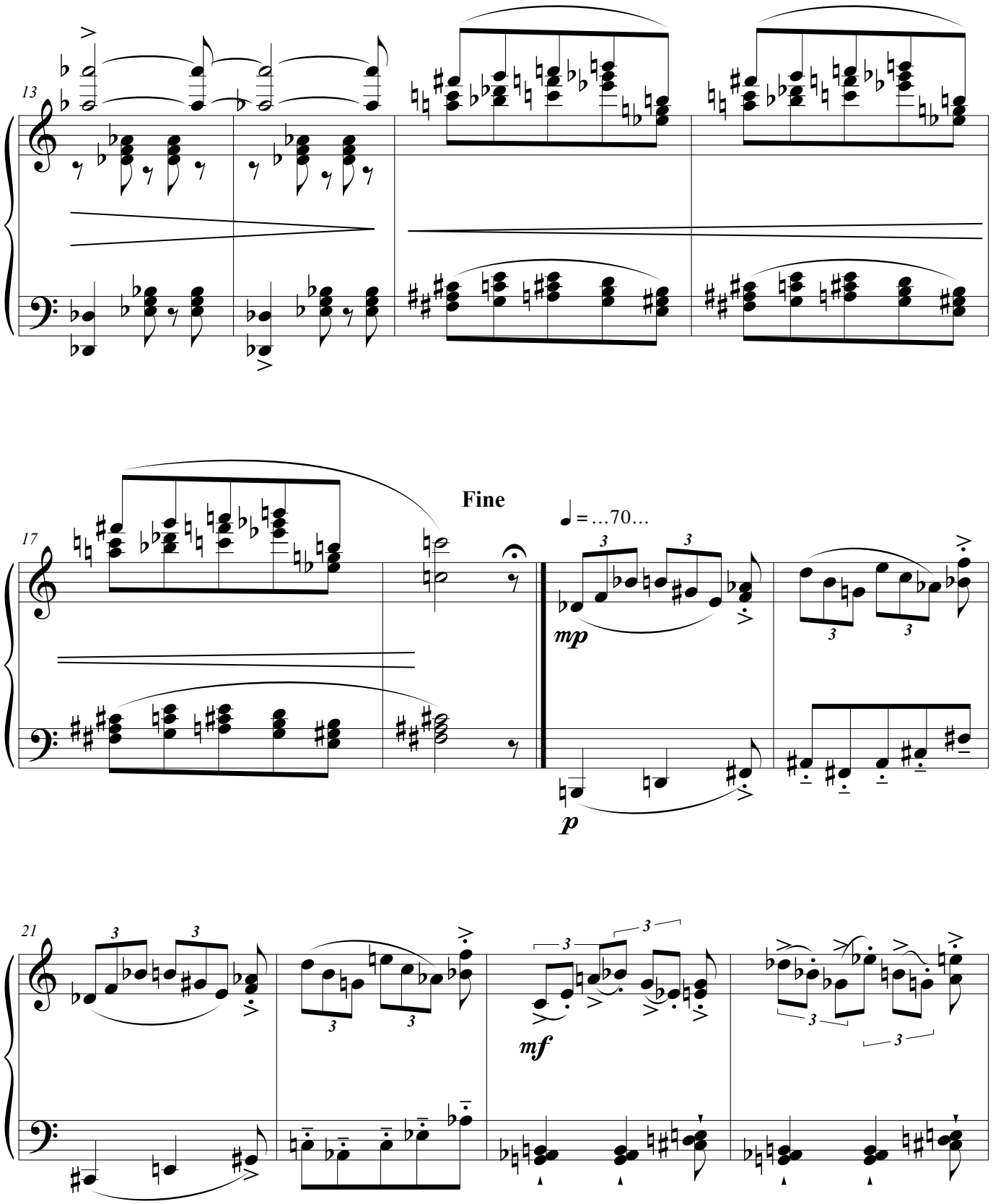


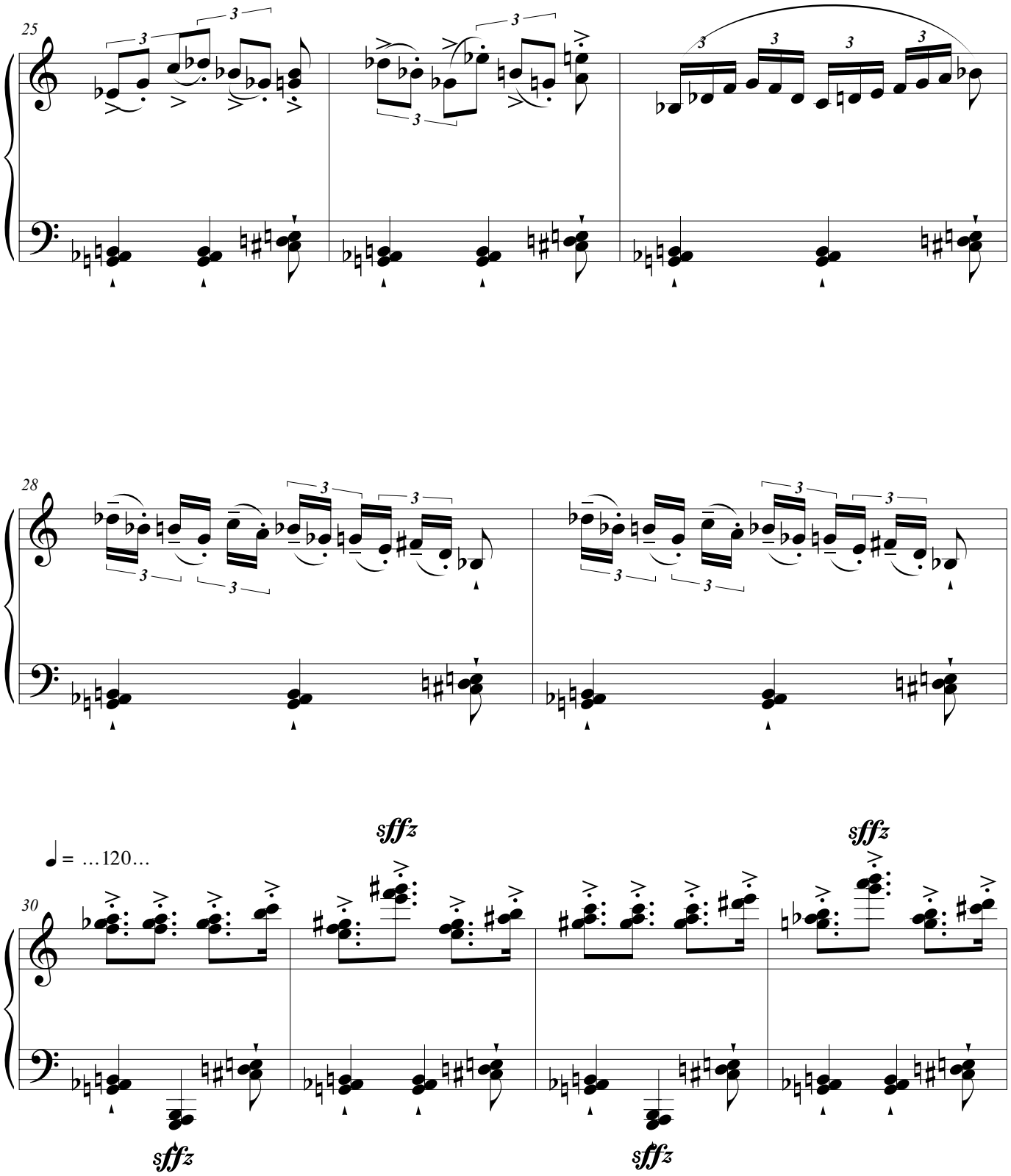

16
19
rit.
a tempo
23
27
p dolce
31
rit.

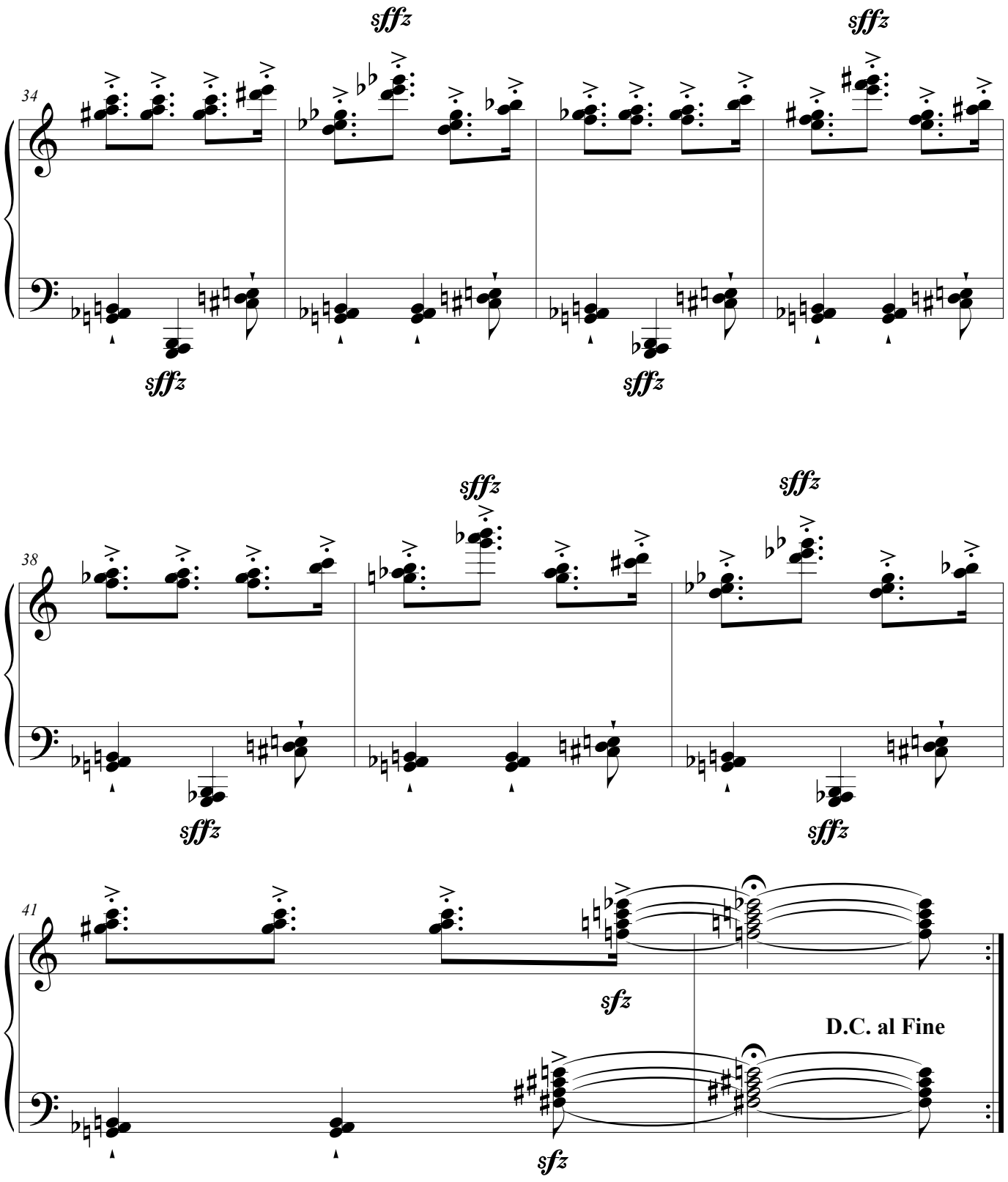
Atado

Glauco César II



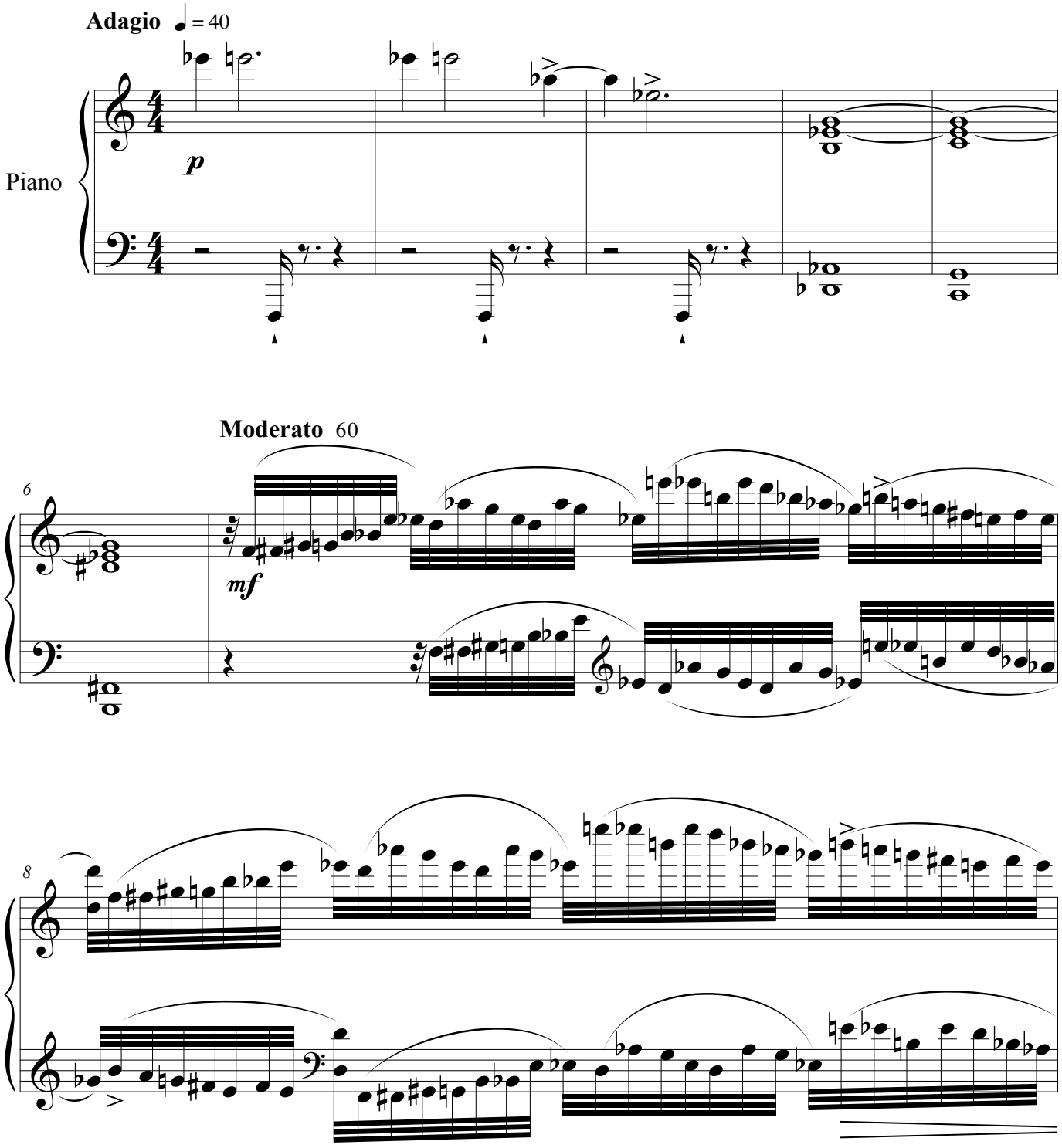

13
17
Fine
= …70…
mp
p
21
3
mf

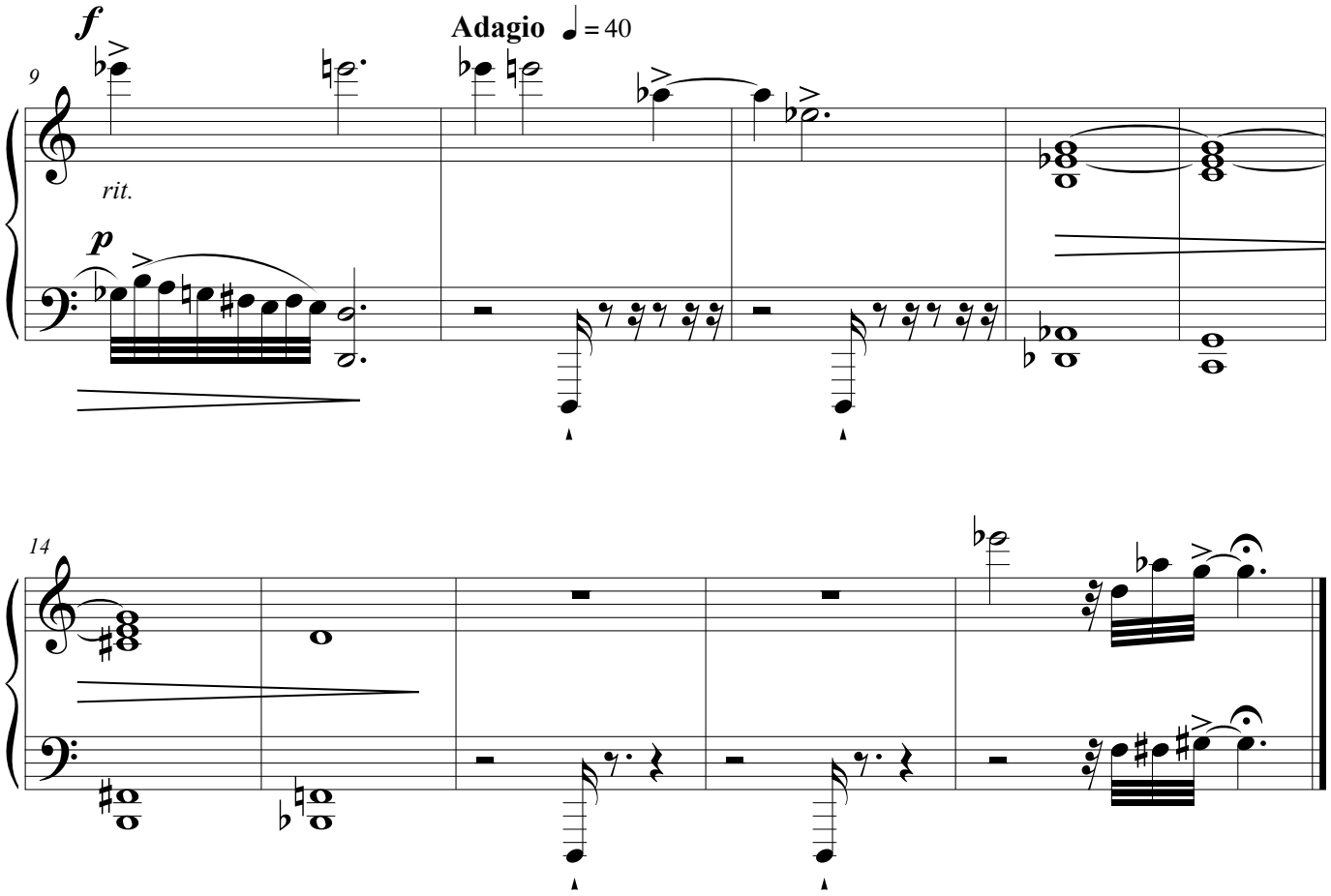

25
28
30
♩ = …120…
sffz
sffz
sffz
sffz


34
sffz
sffz
sffz
sffz
38
sffz
sffz
sffz
sffz
41
sfz
D.C. al Fine
sfz

Glauco César II

Resumo

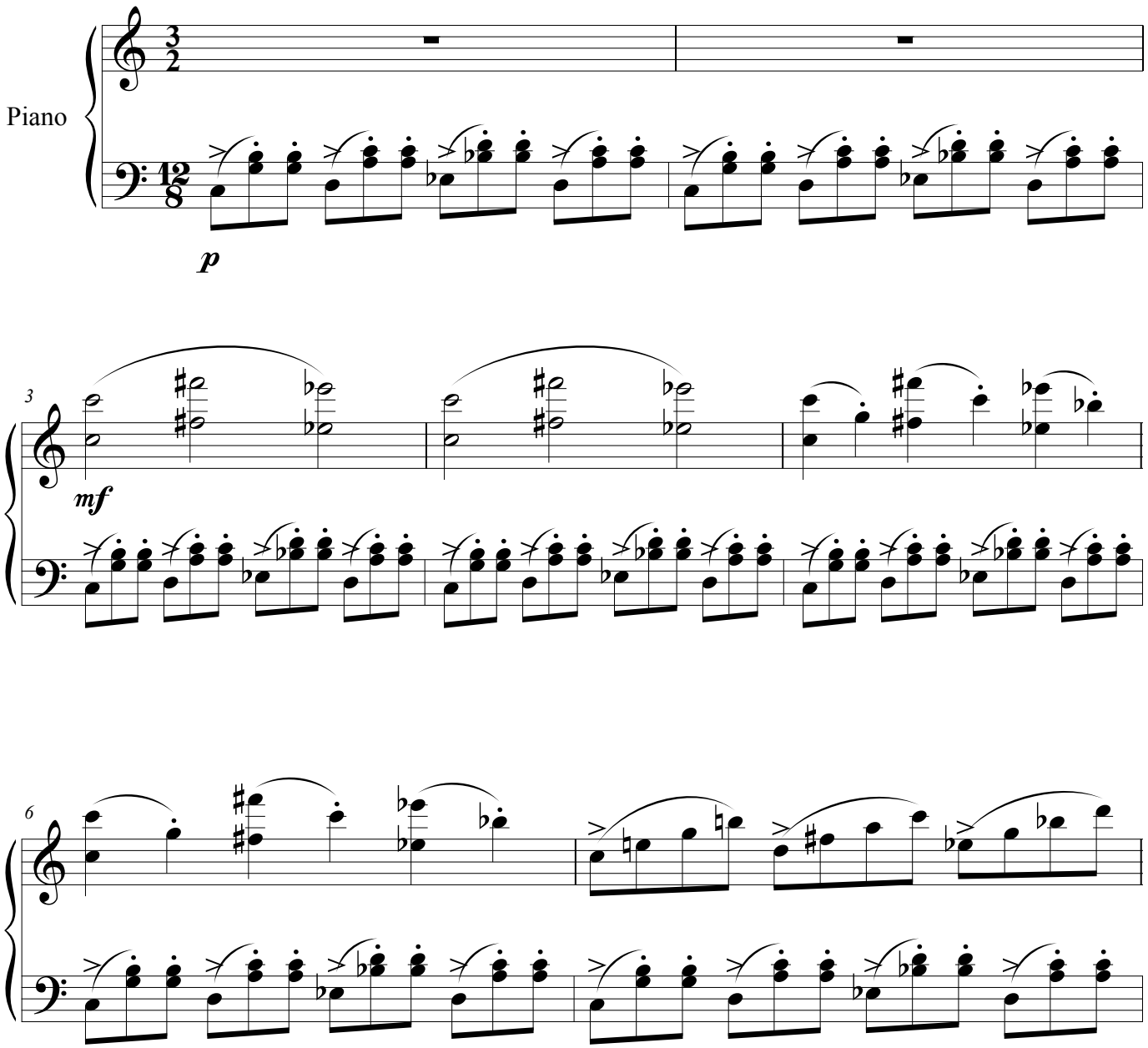


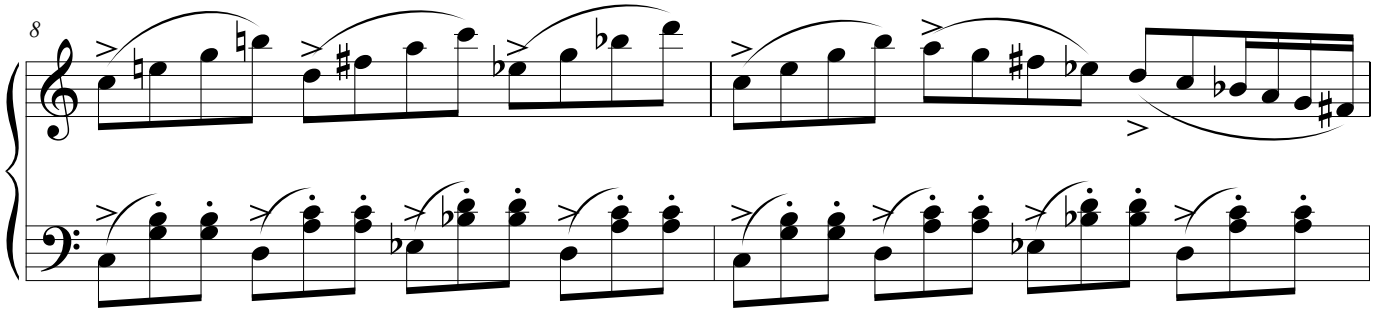

f
Adagio ♩ = 40
9
rit.
p
14

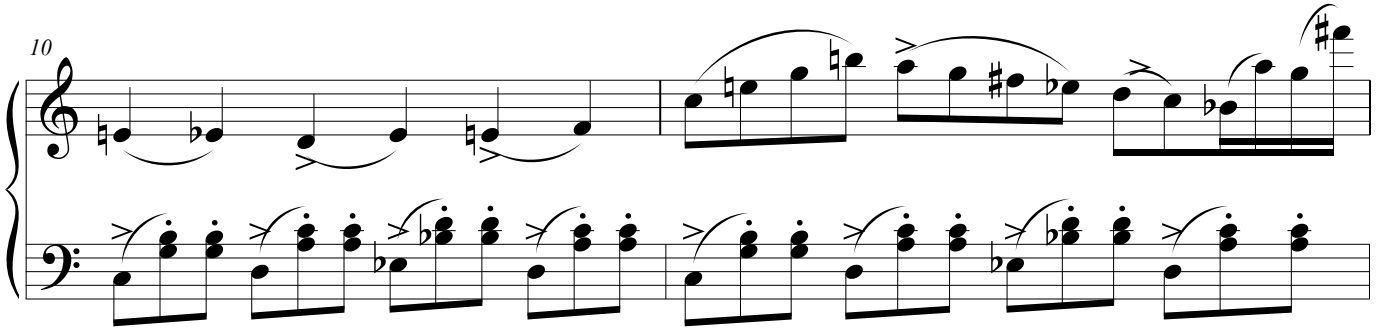
Glauco César II

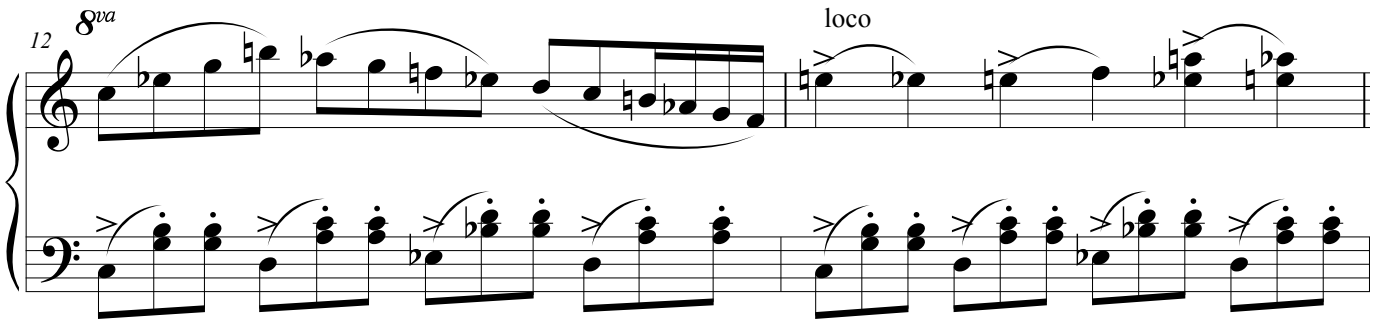
Moderato 118

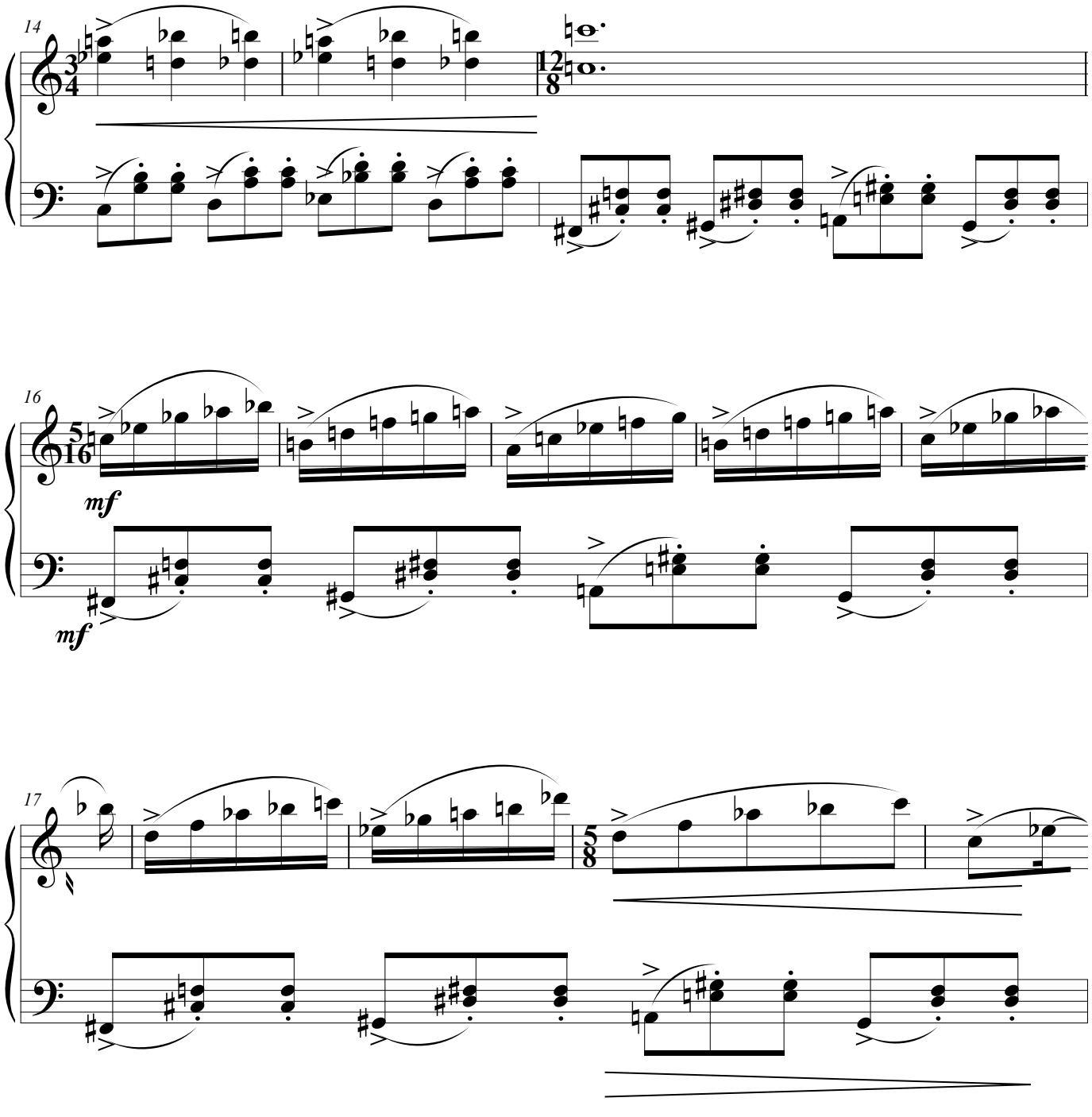
Estudo Polimétrico Nº 1

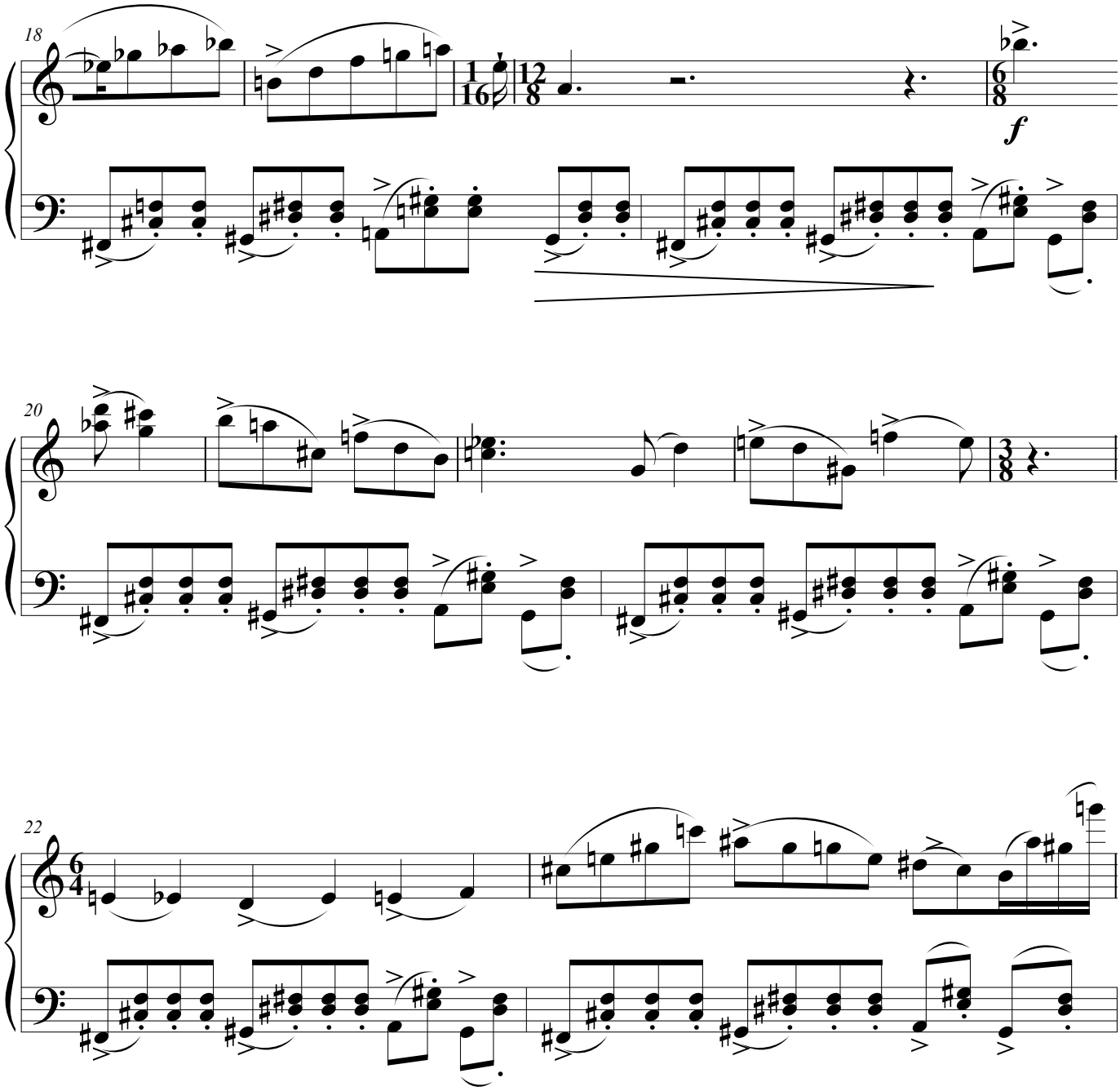


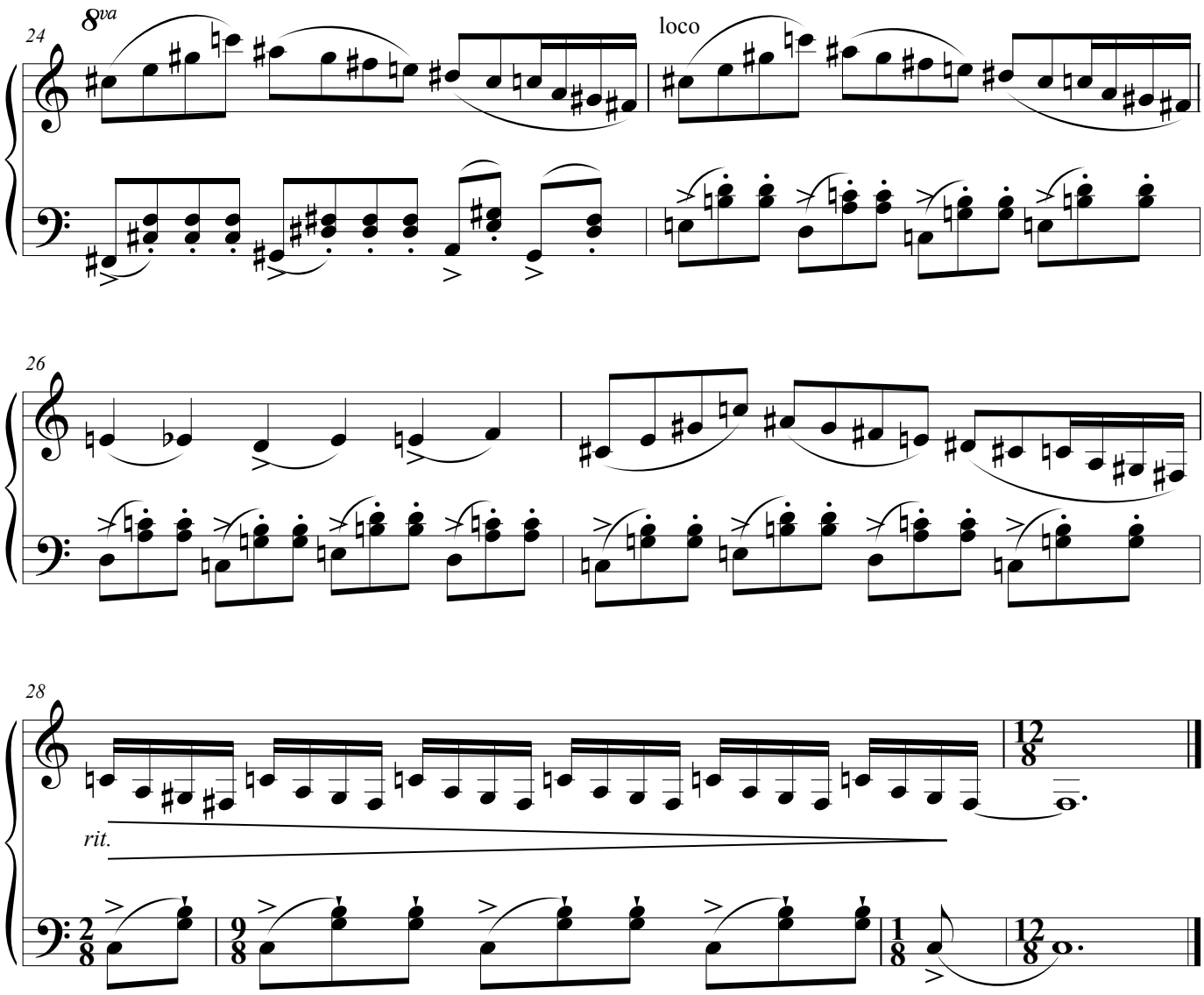

8


10


12
8va
loco


14
3/4
12/8
16
5/16
mf
mf
17
5/8

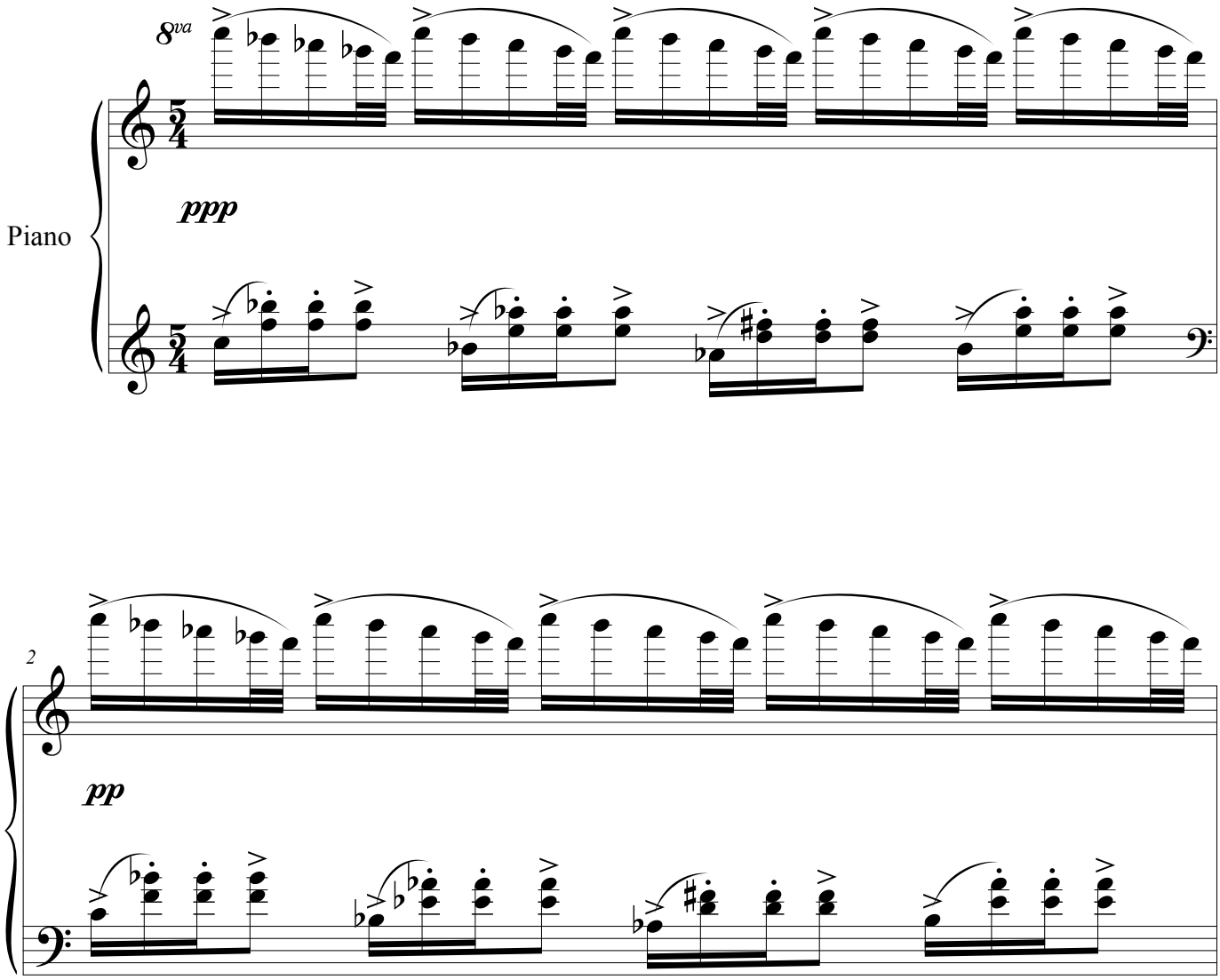

18
1
16
12
8
6
8
f
20
3
8
22
6
4

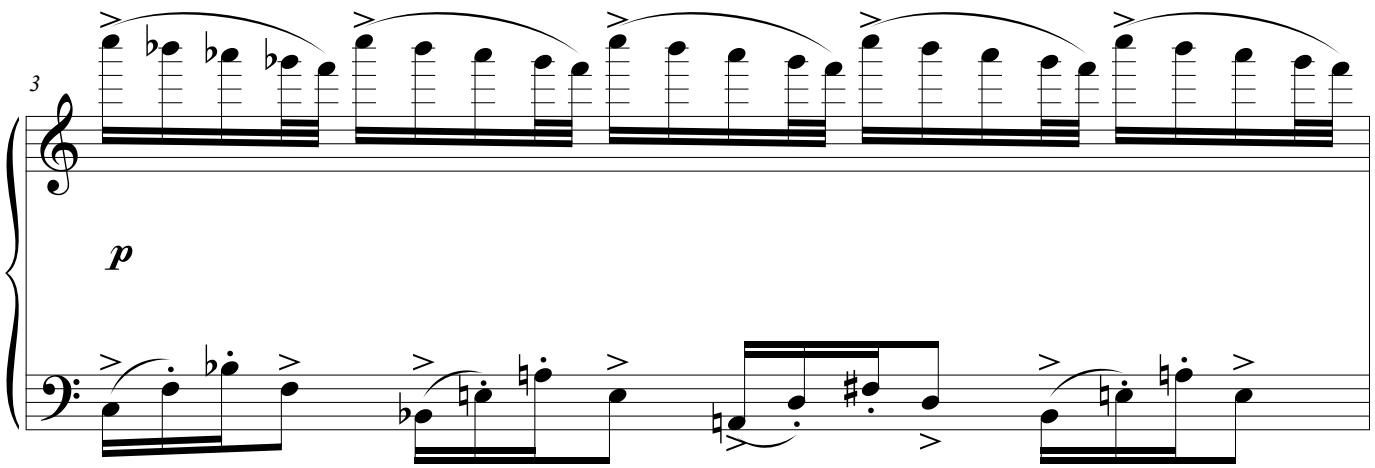

24
8va
loco
26
28
rit.

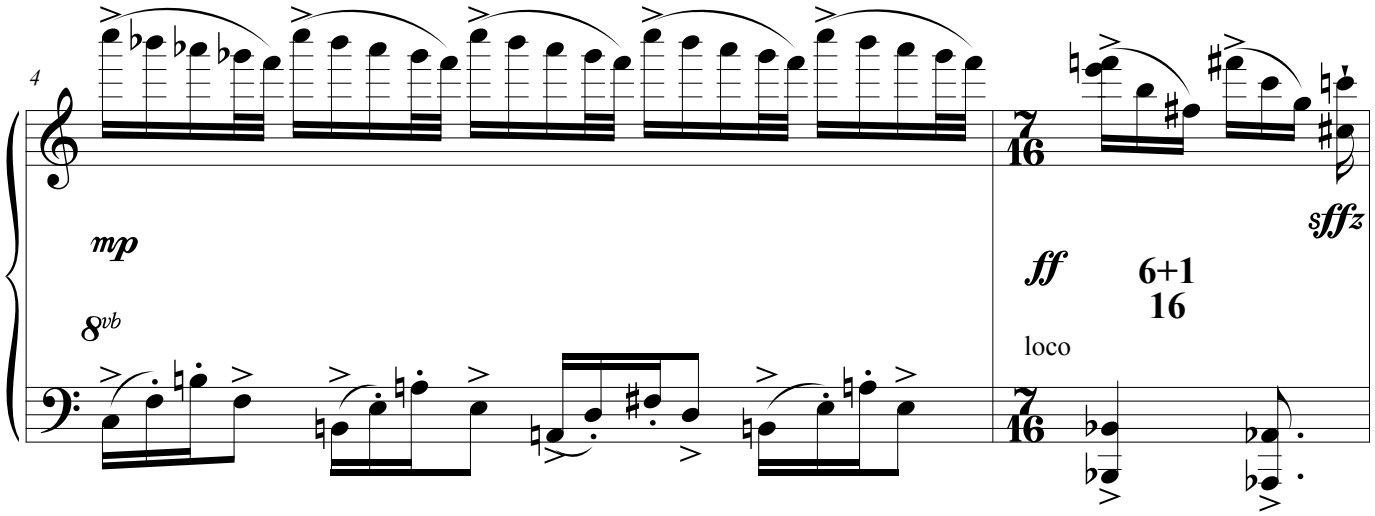
Estudo Aditivo

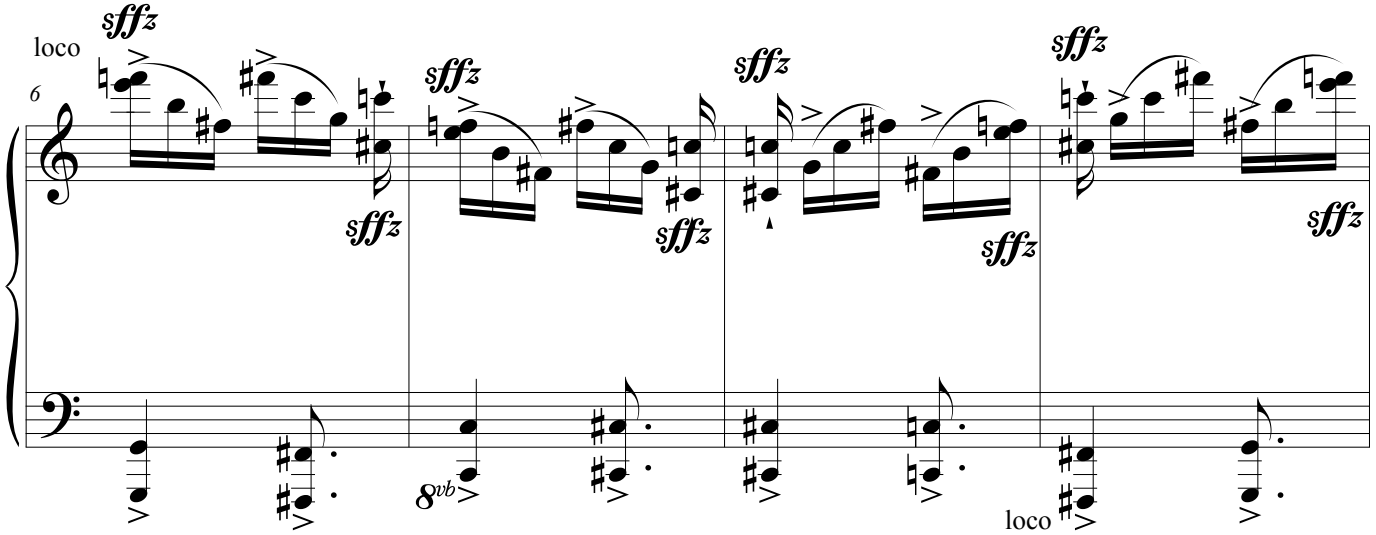
Glauco César II

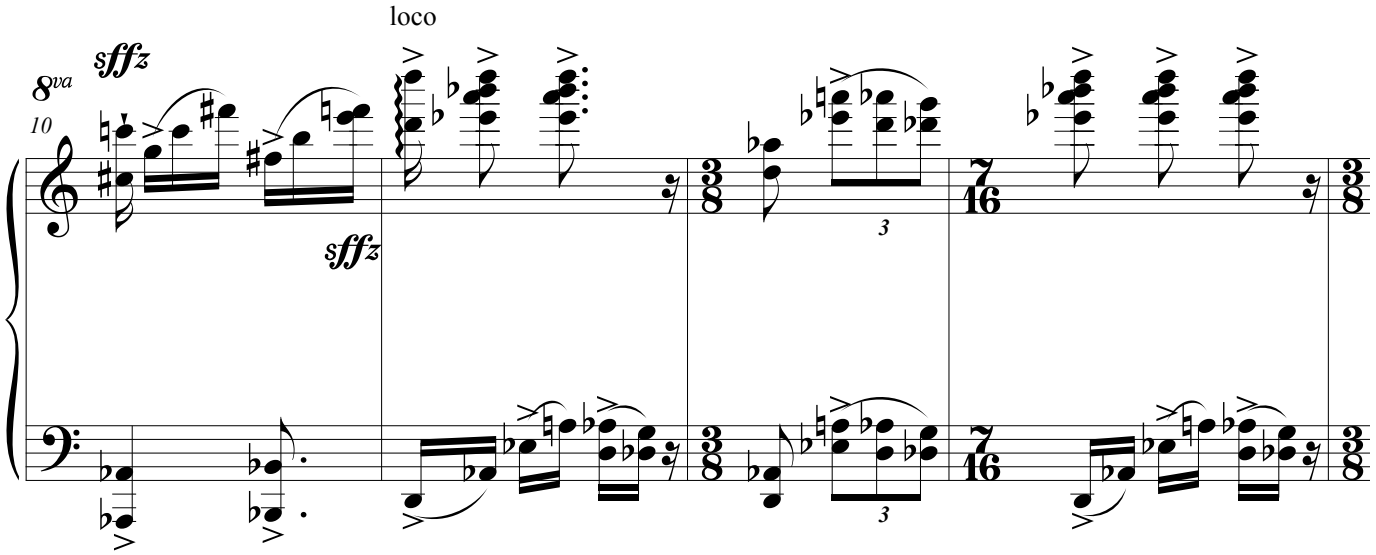
Moderato 70

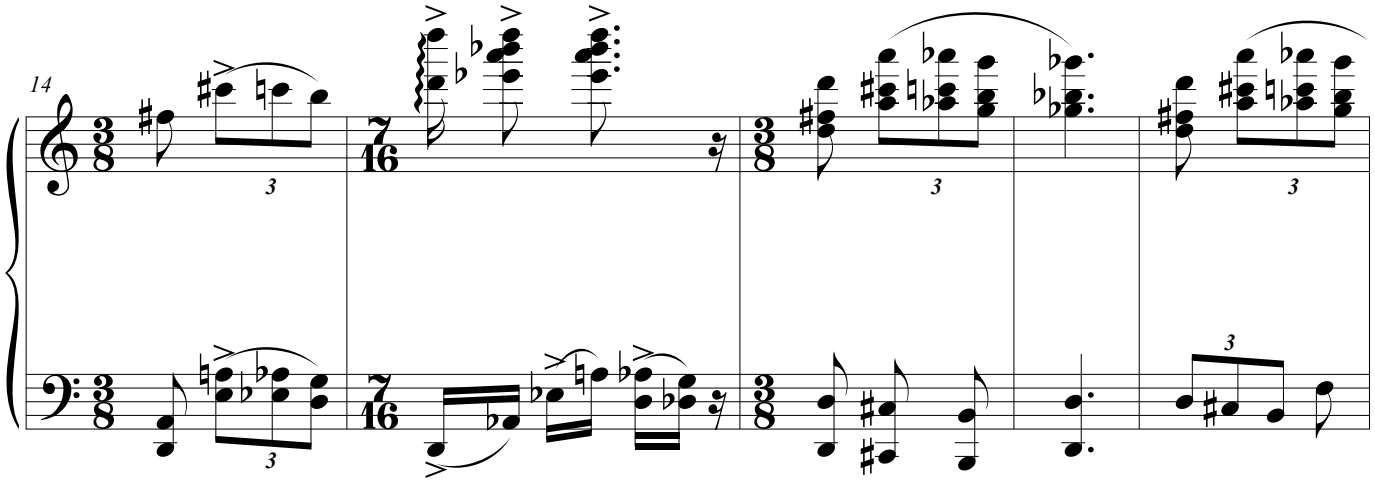


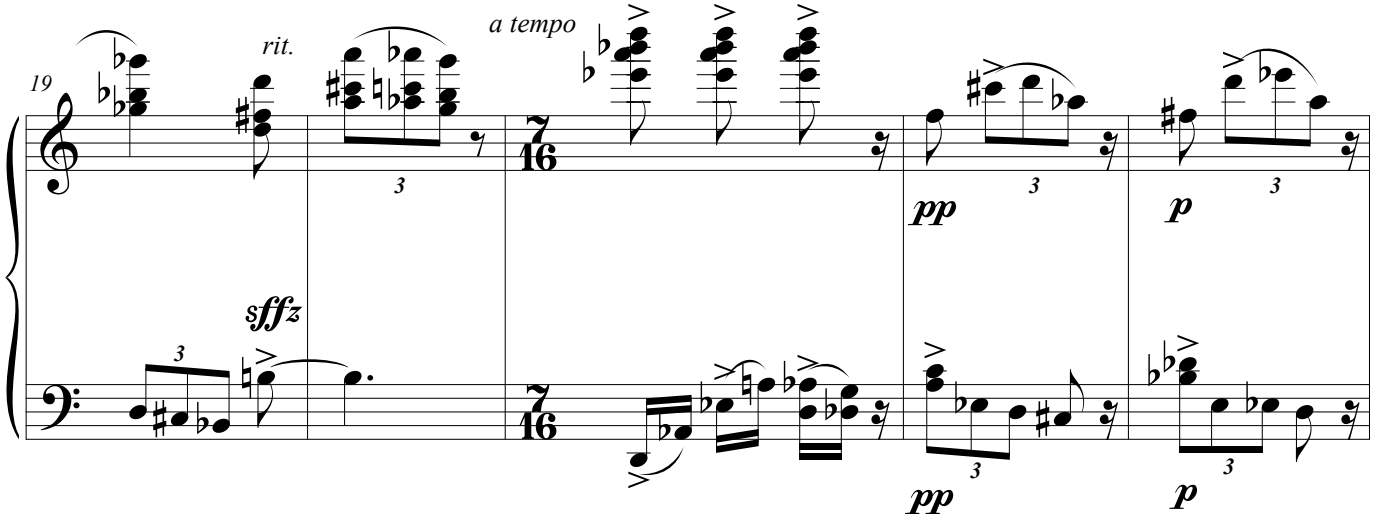

3
p

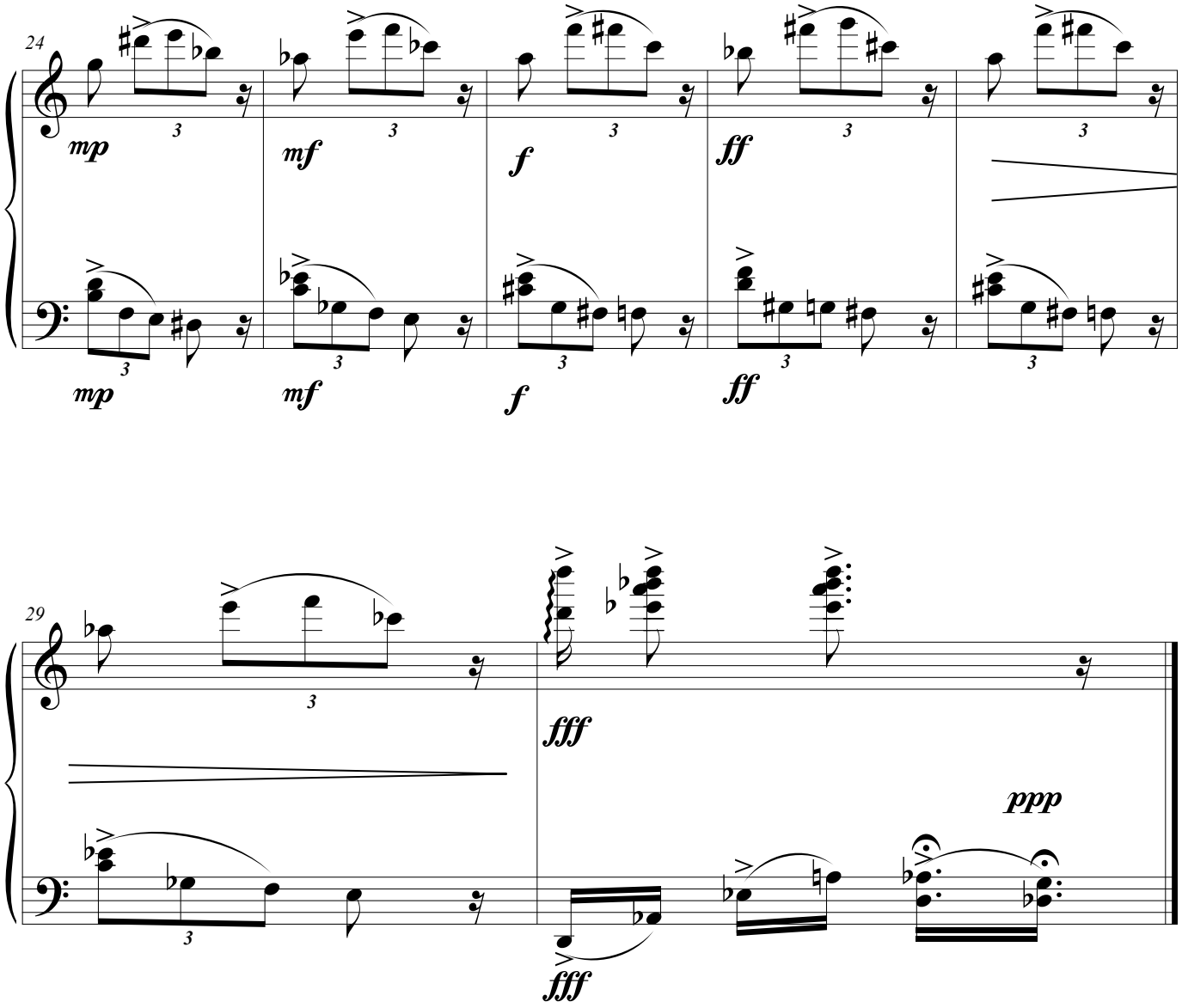

4
mp
8vb
7
16
ff
6+1
16
loco
7
16
sfffz


loco
6
sffz
8vb
loco


loco
8va
10
sffz
3
7
16
3
8


14

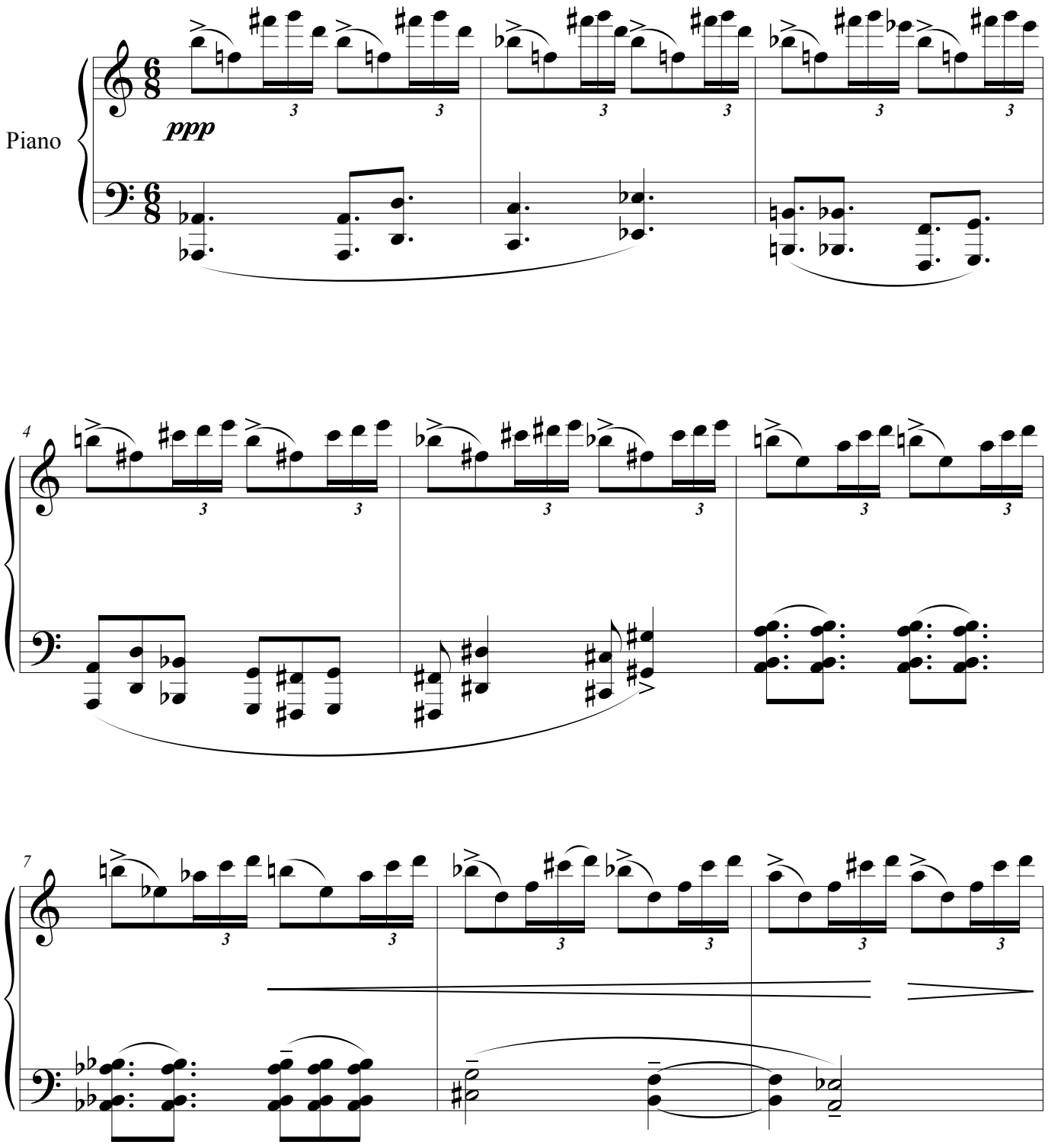

19
rit.
a tempo
sfffz
pp
p
pp
p

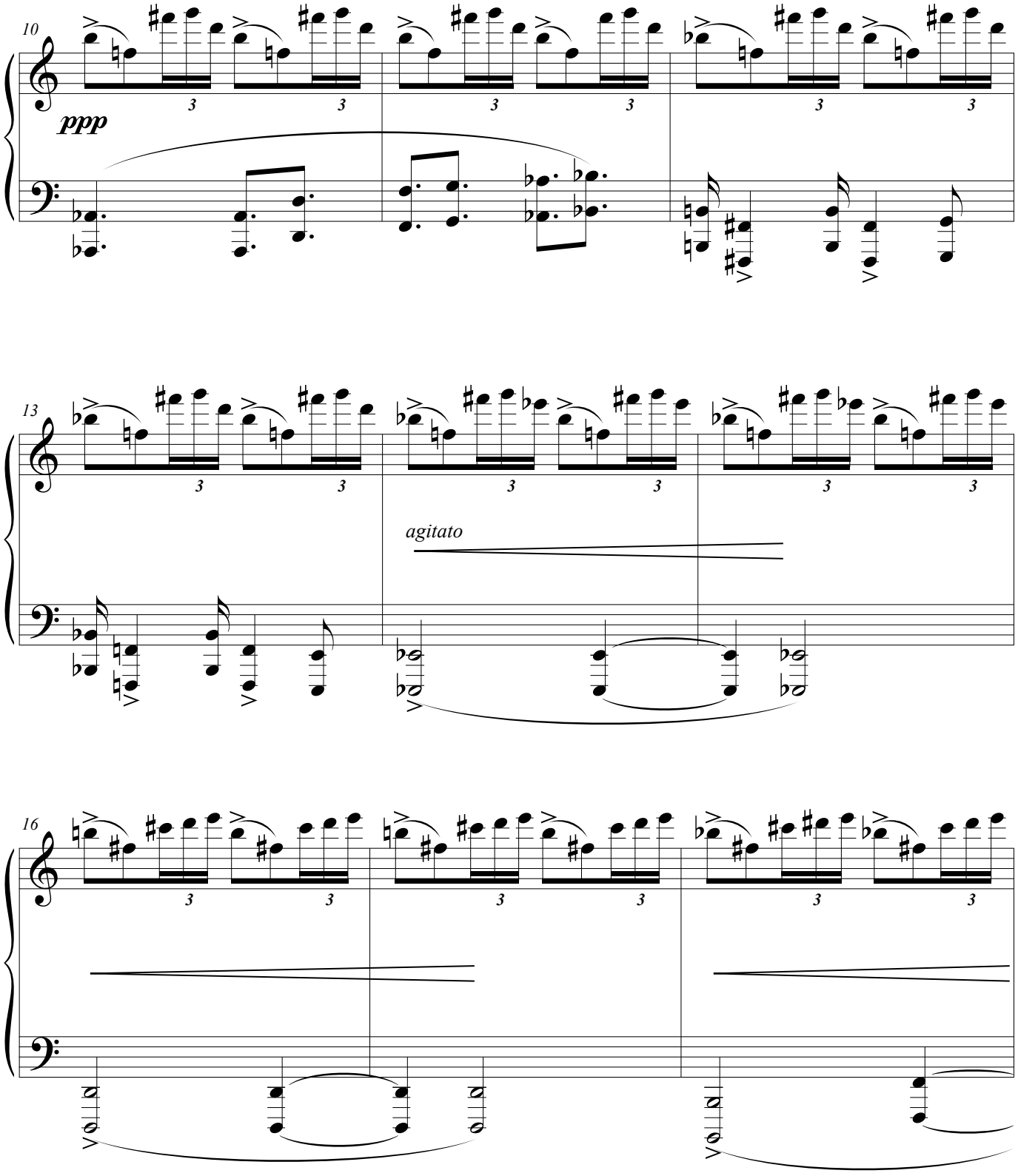

24
mp
mf
f
ff
mp
mf
f
ff
29
fff
ppp
fff

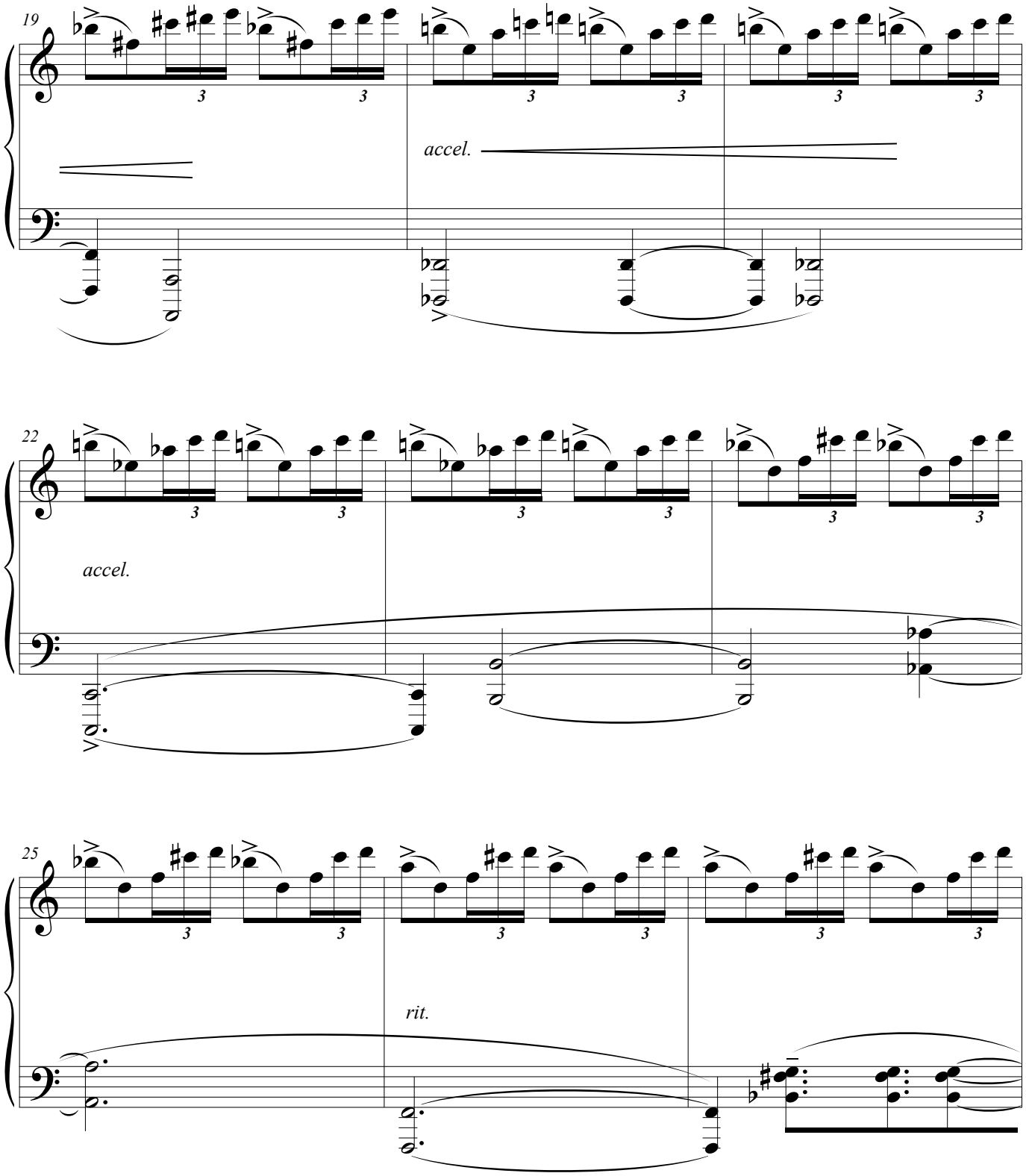
Névoa

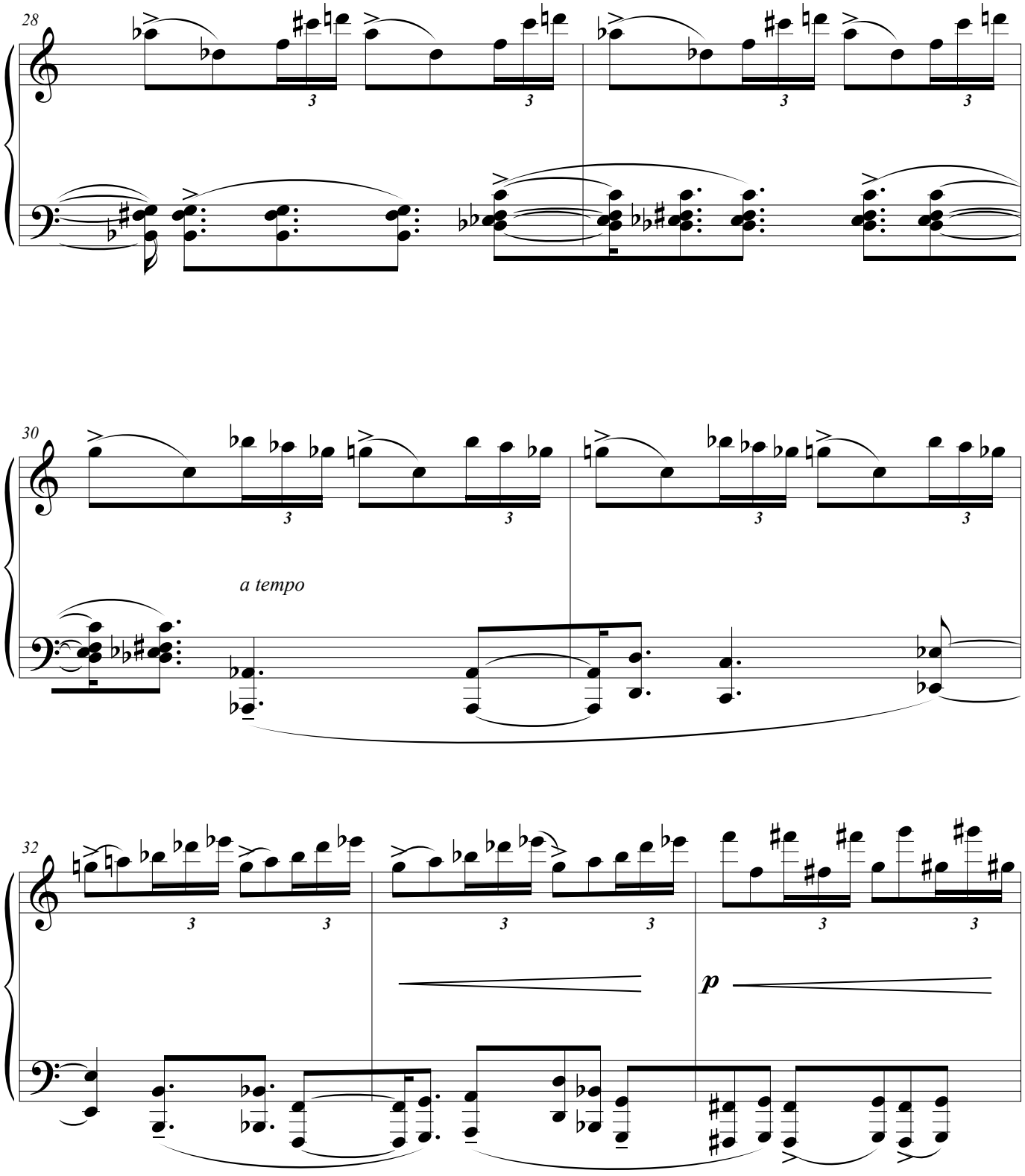
Glauco César II

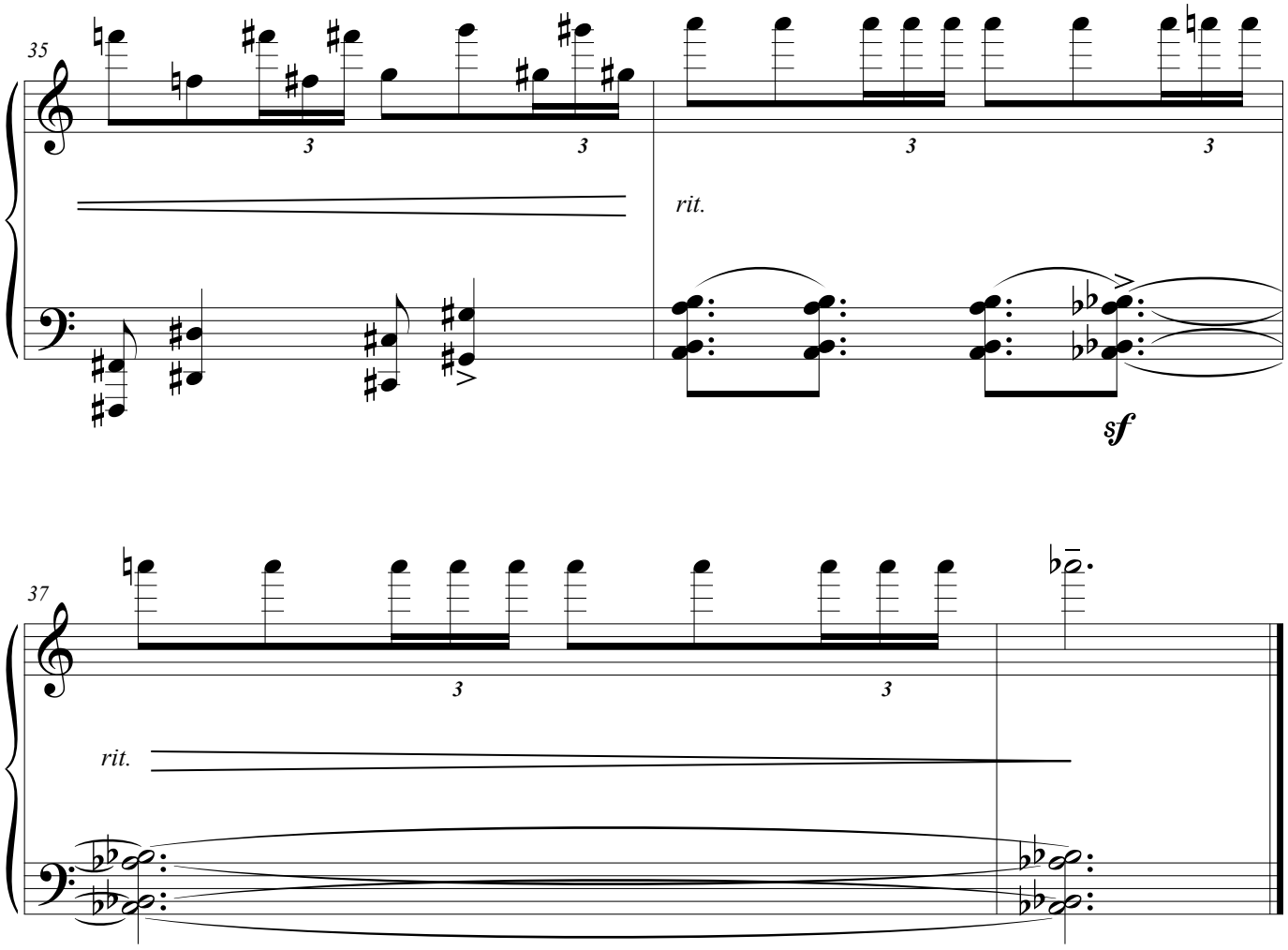
Allegro




10
ppp
13
agitato
16

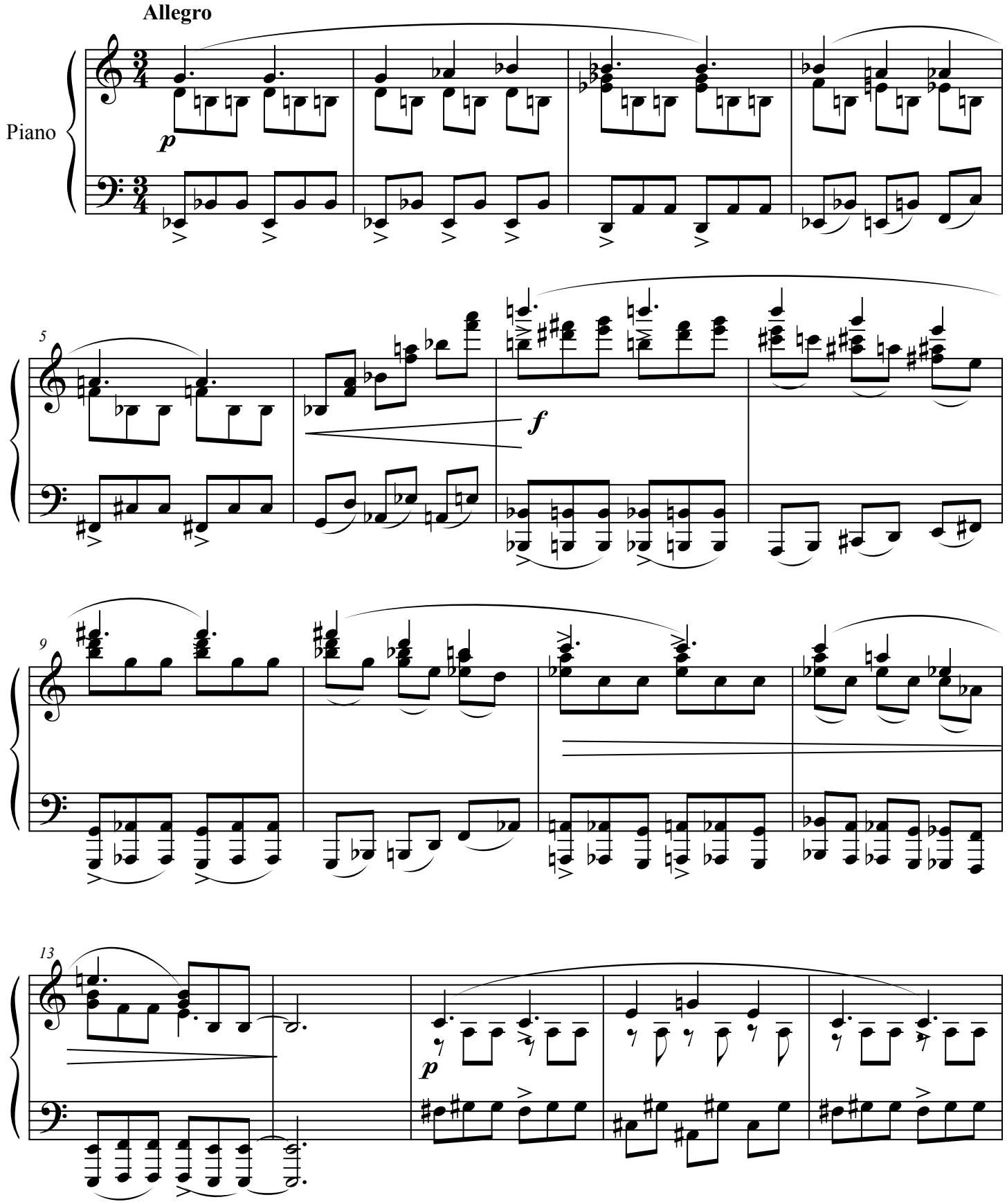

19
accel.
22
accel.
25
rit.

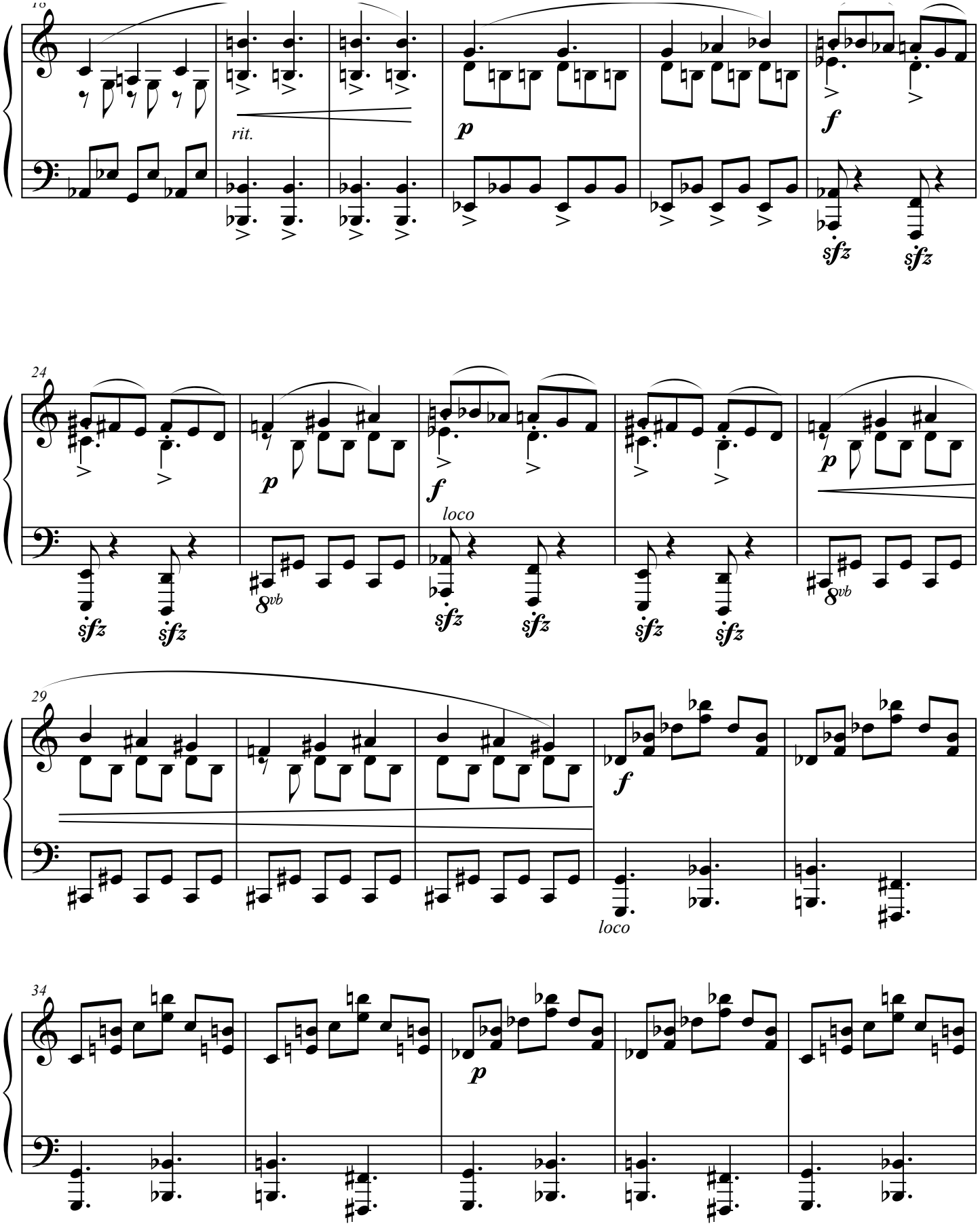

28
30
a tempo
32
p

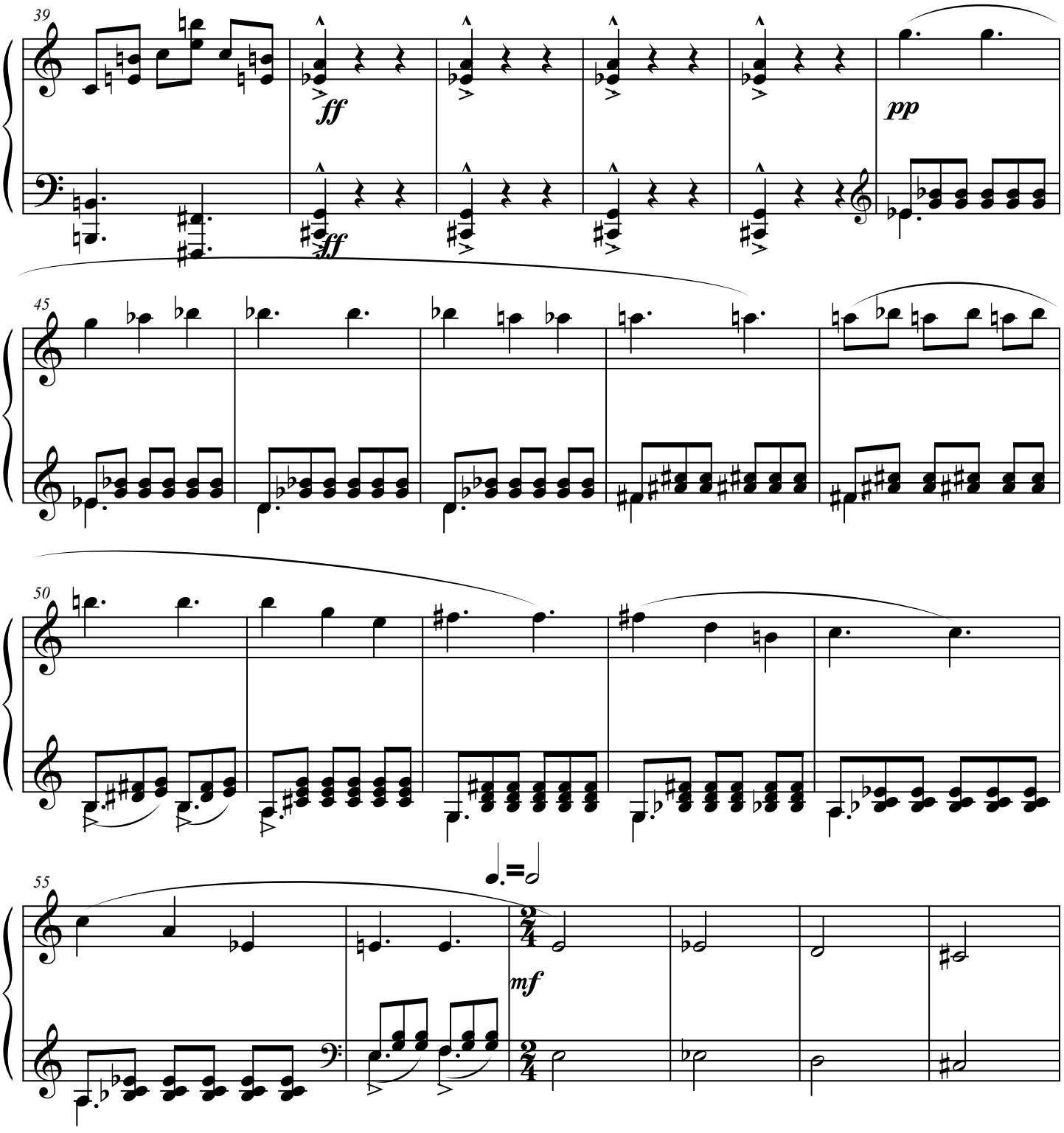

35
3
3
3
3
rit.
sf
37
3
3
rit.

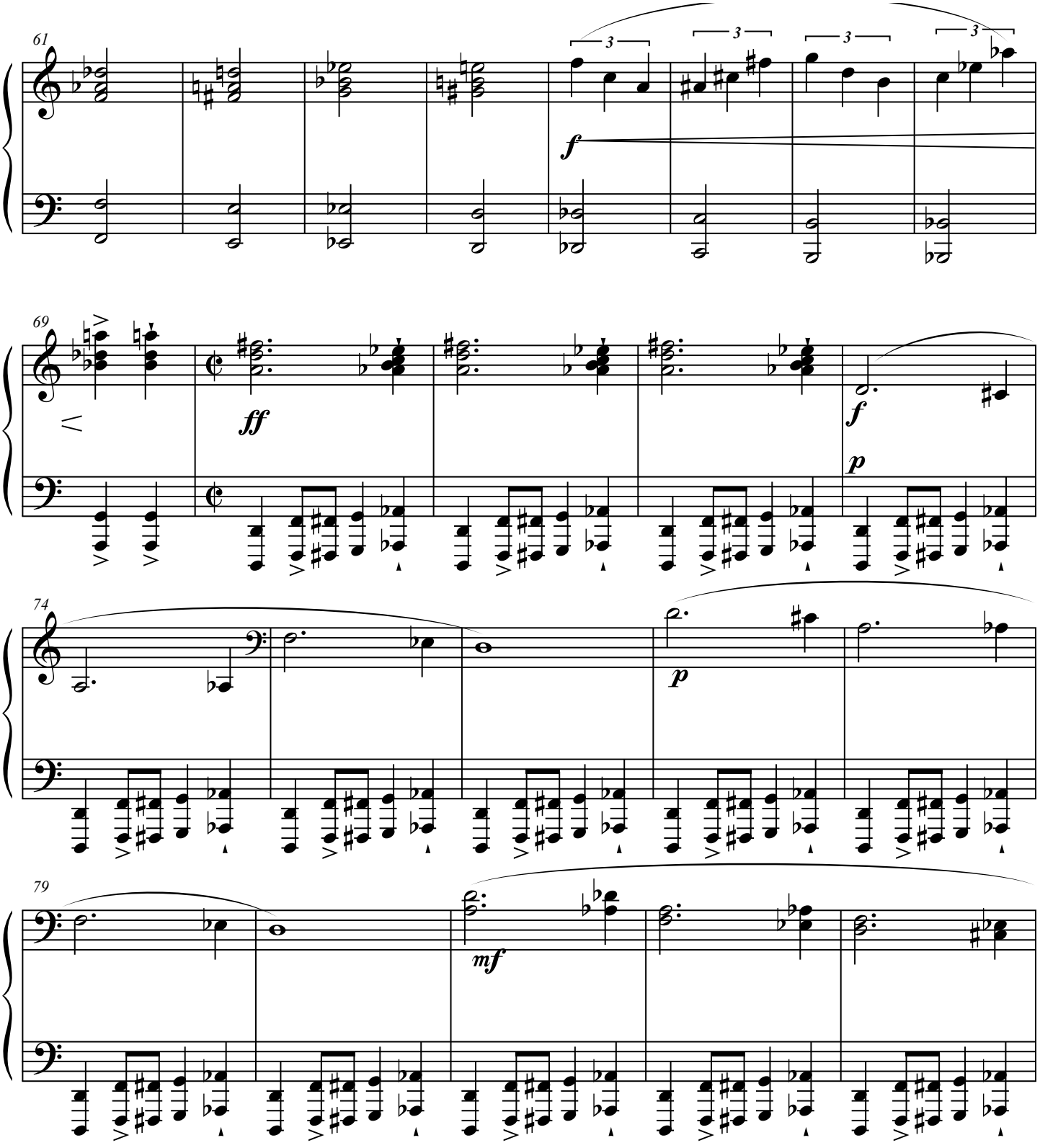
Grito negro

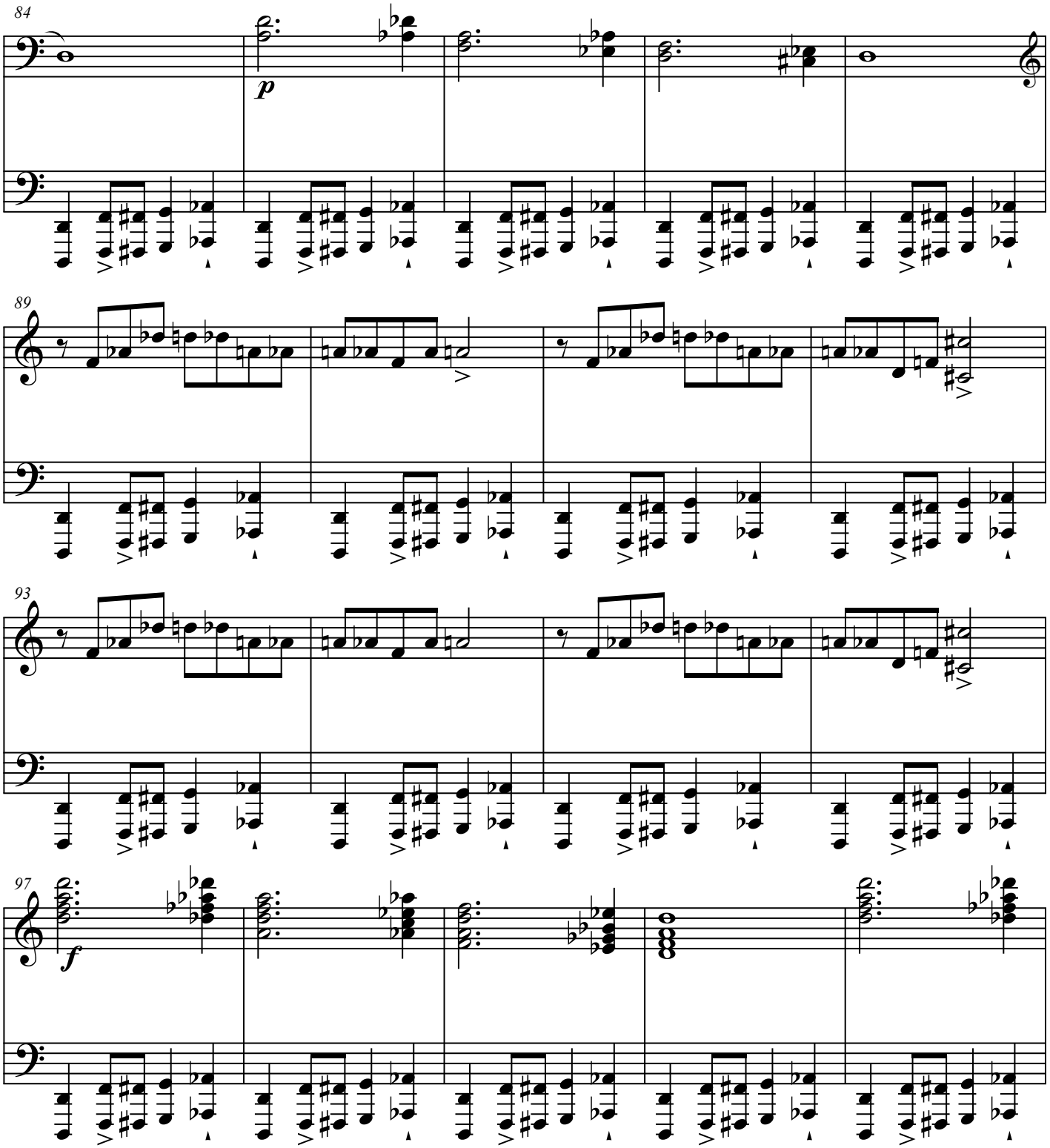
Glauco César II

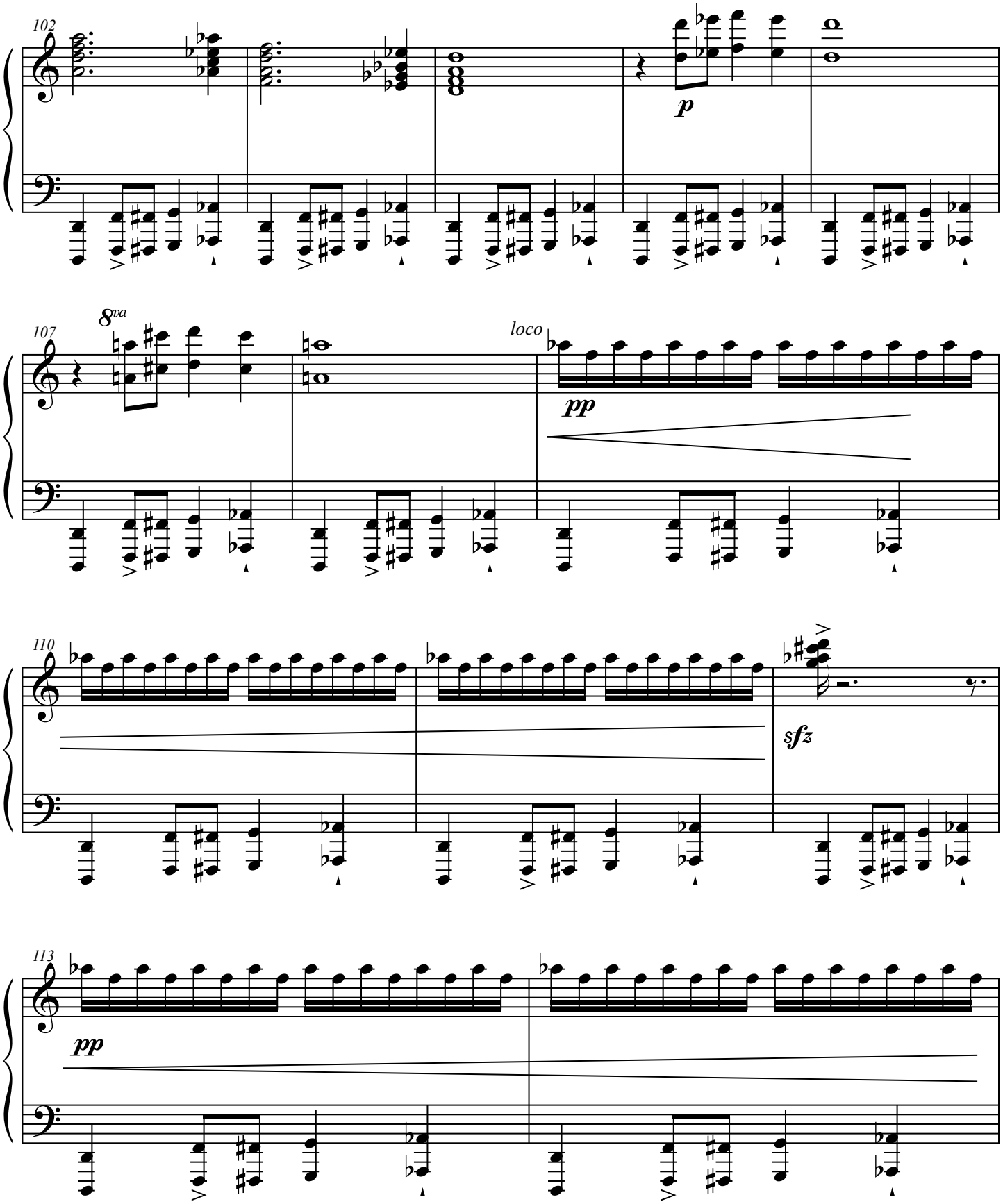


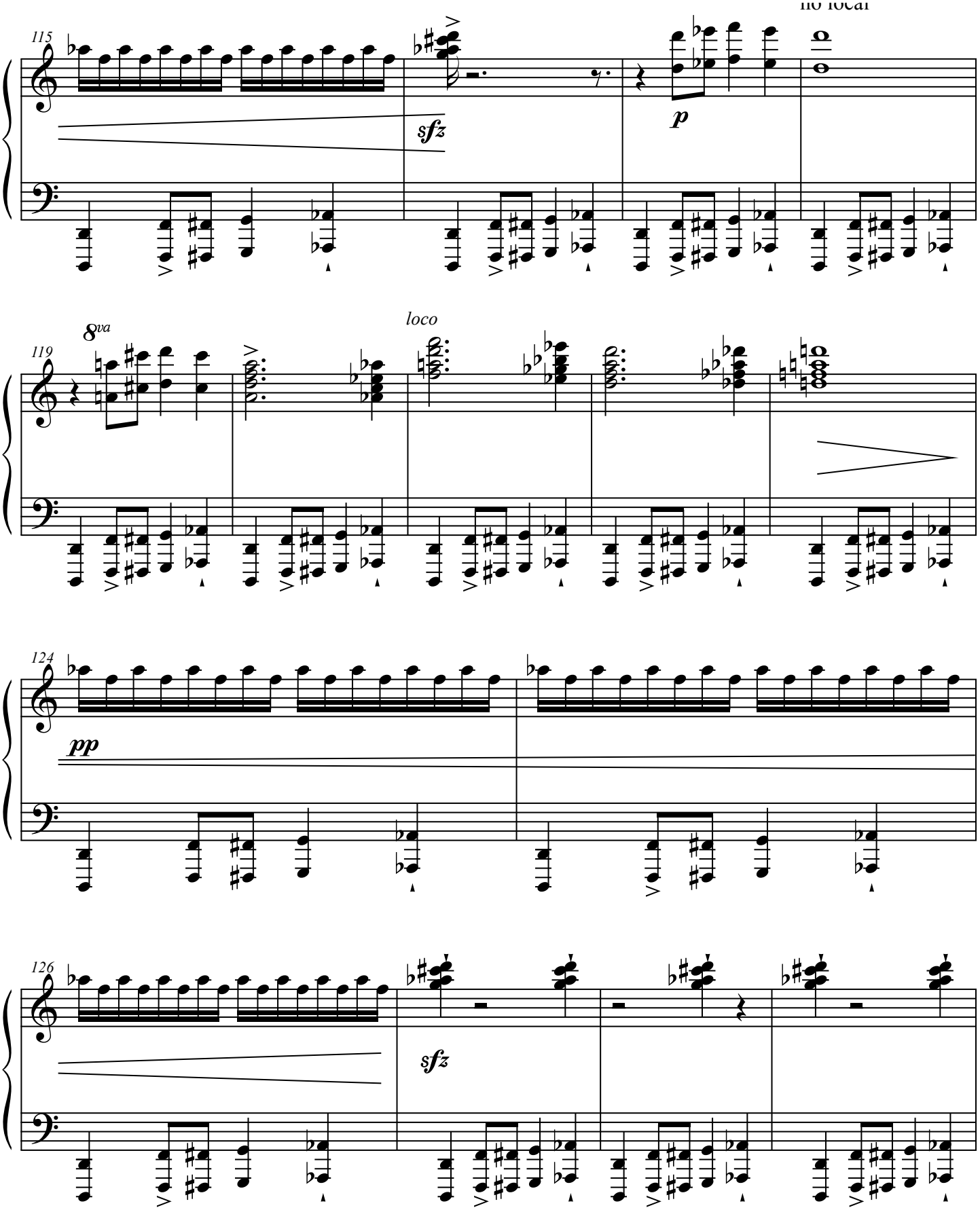

18
rit.
p
f
sfz
24
p
f
loco
8vb
29
f
loco
34
p

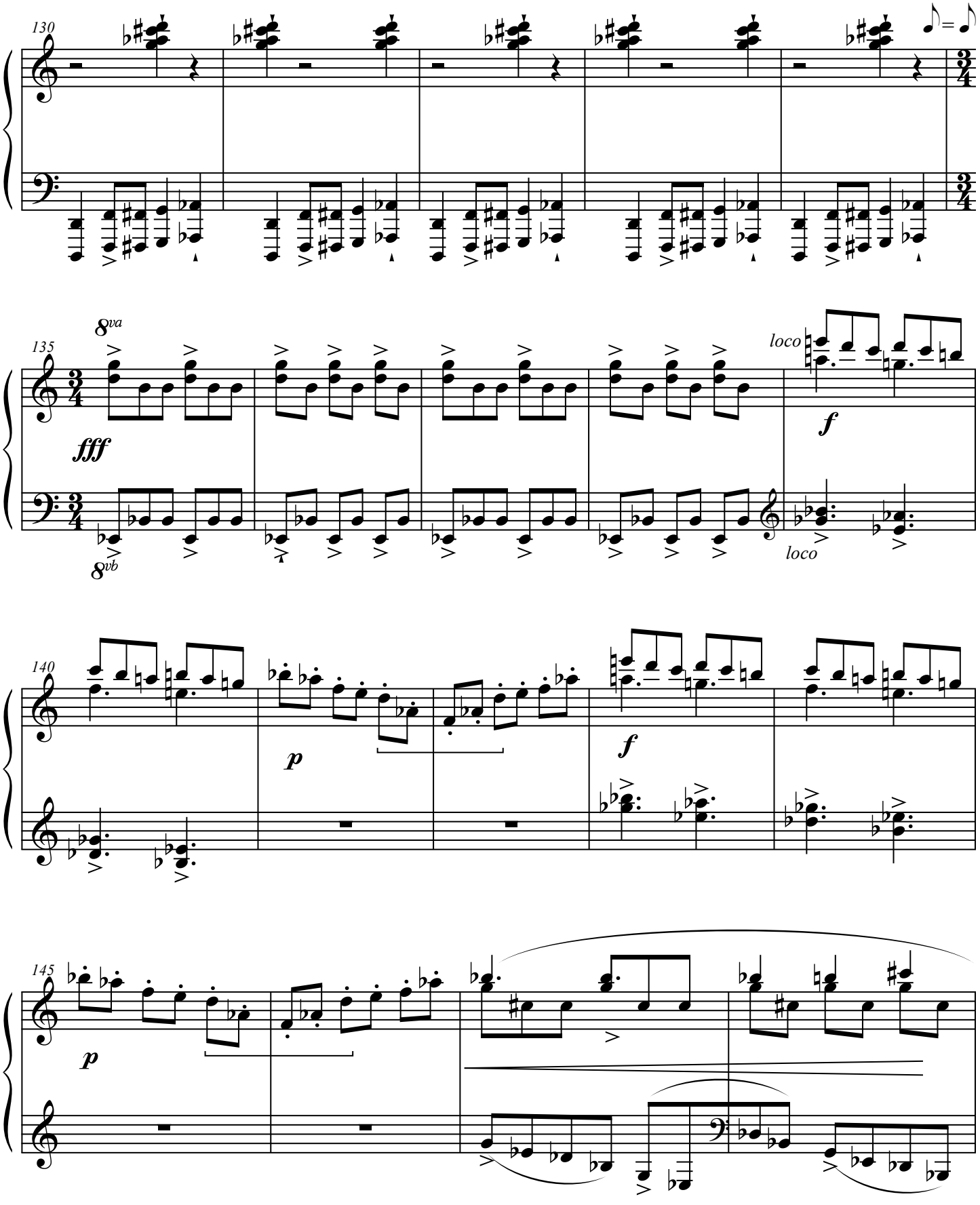

39
ff
ff
pp
45
50
55
mf

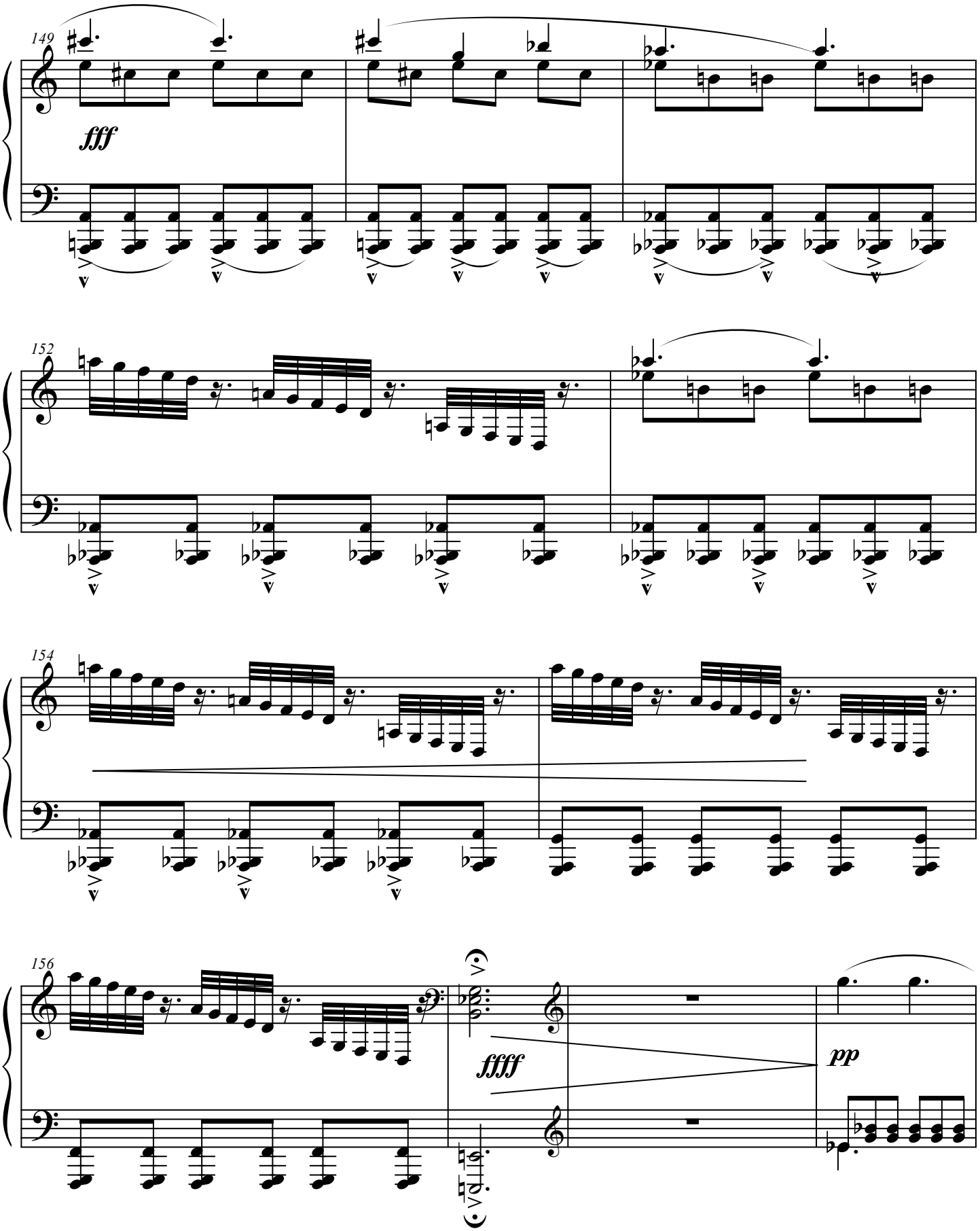

61
3
3
3
3
f
69
ff
f
p
74
p
79
mf

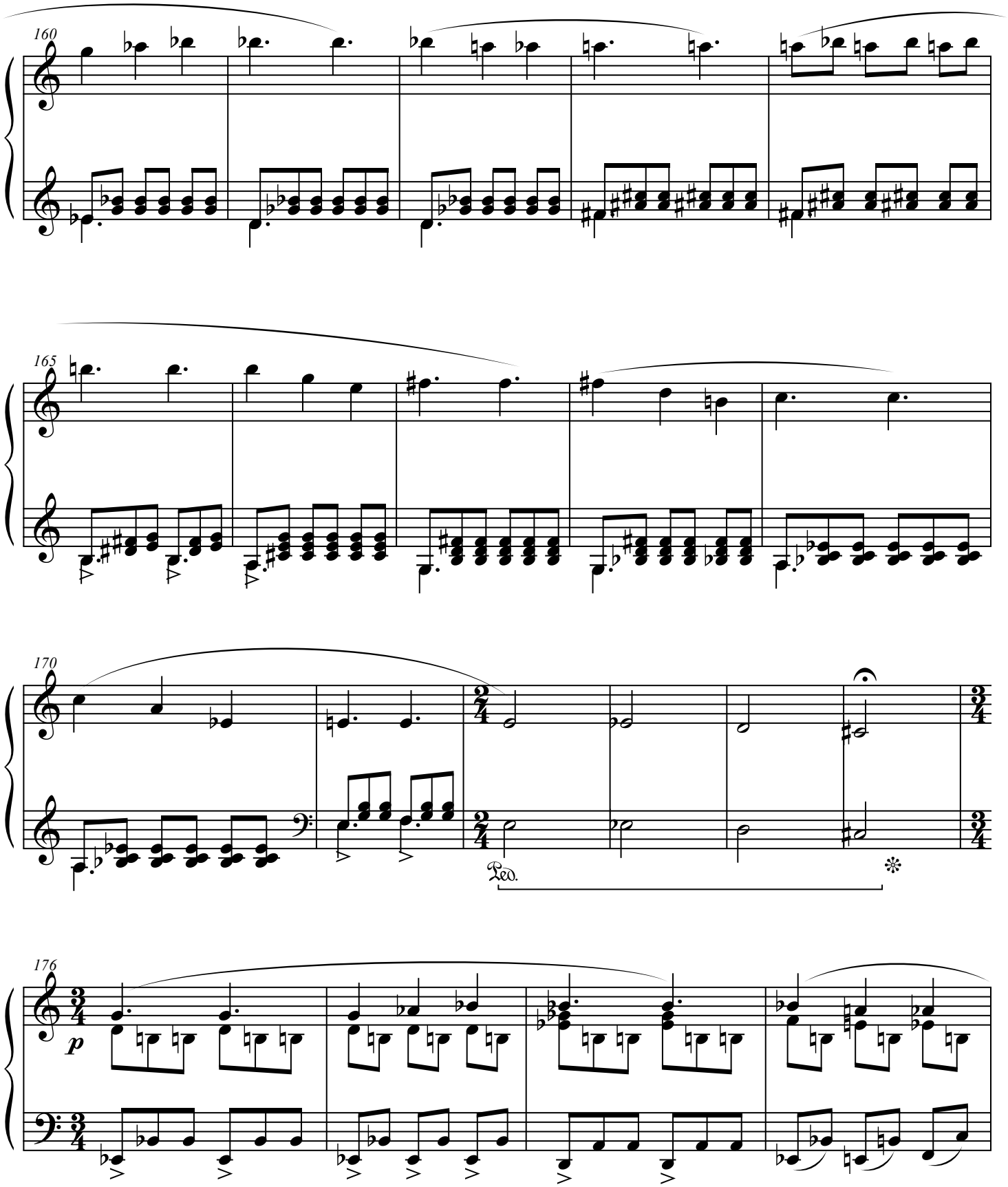

84
p
89
93
97
f

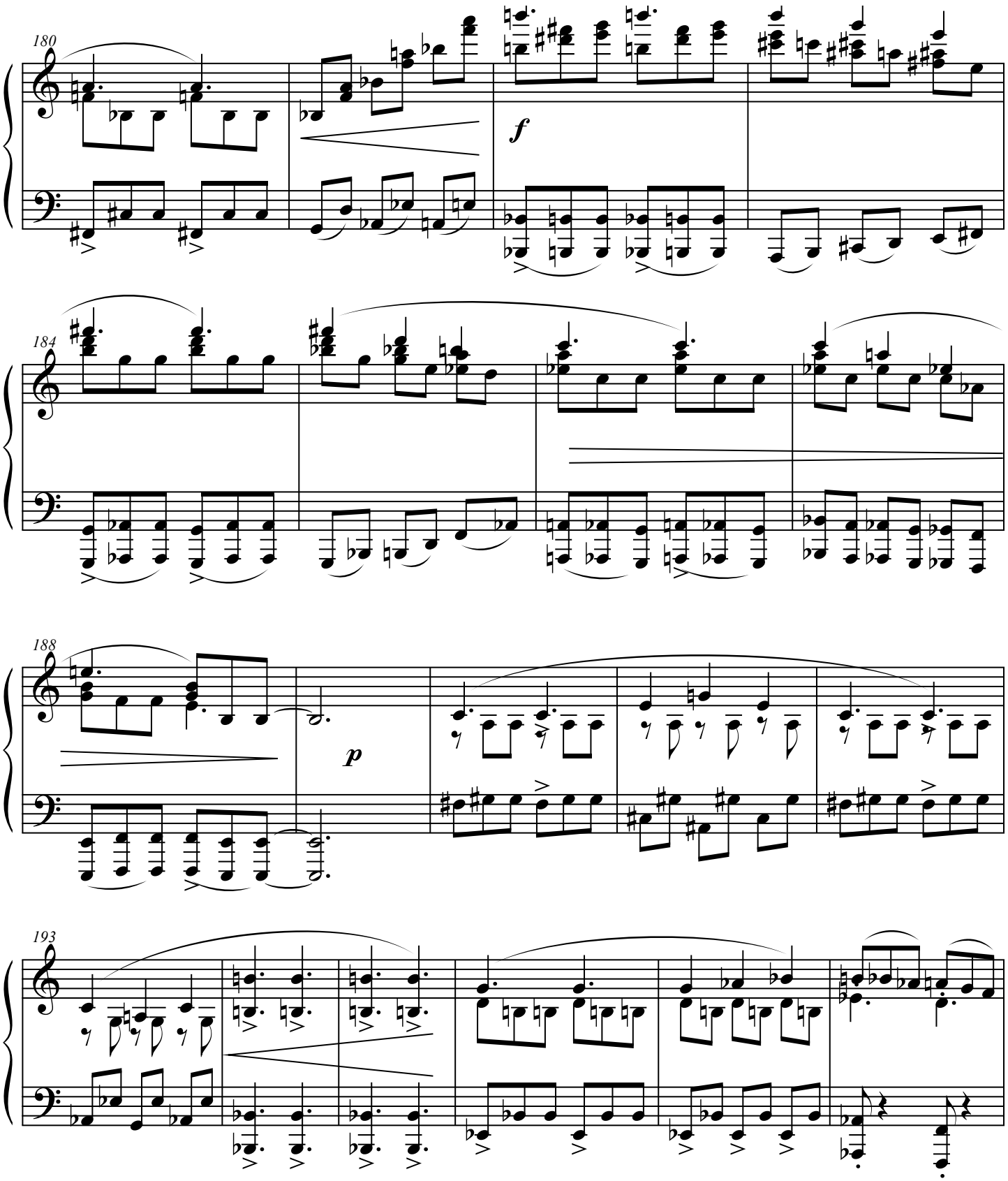

102
p
107
8va
loco
pp
110
sfz
113
pp

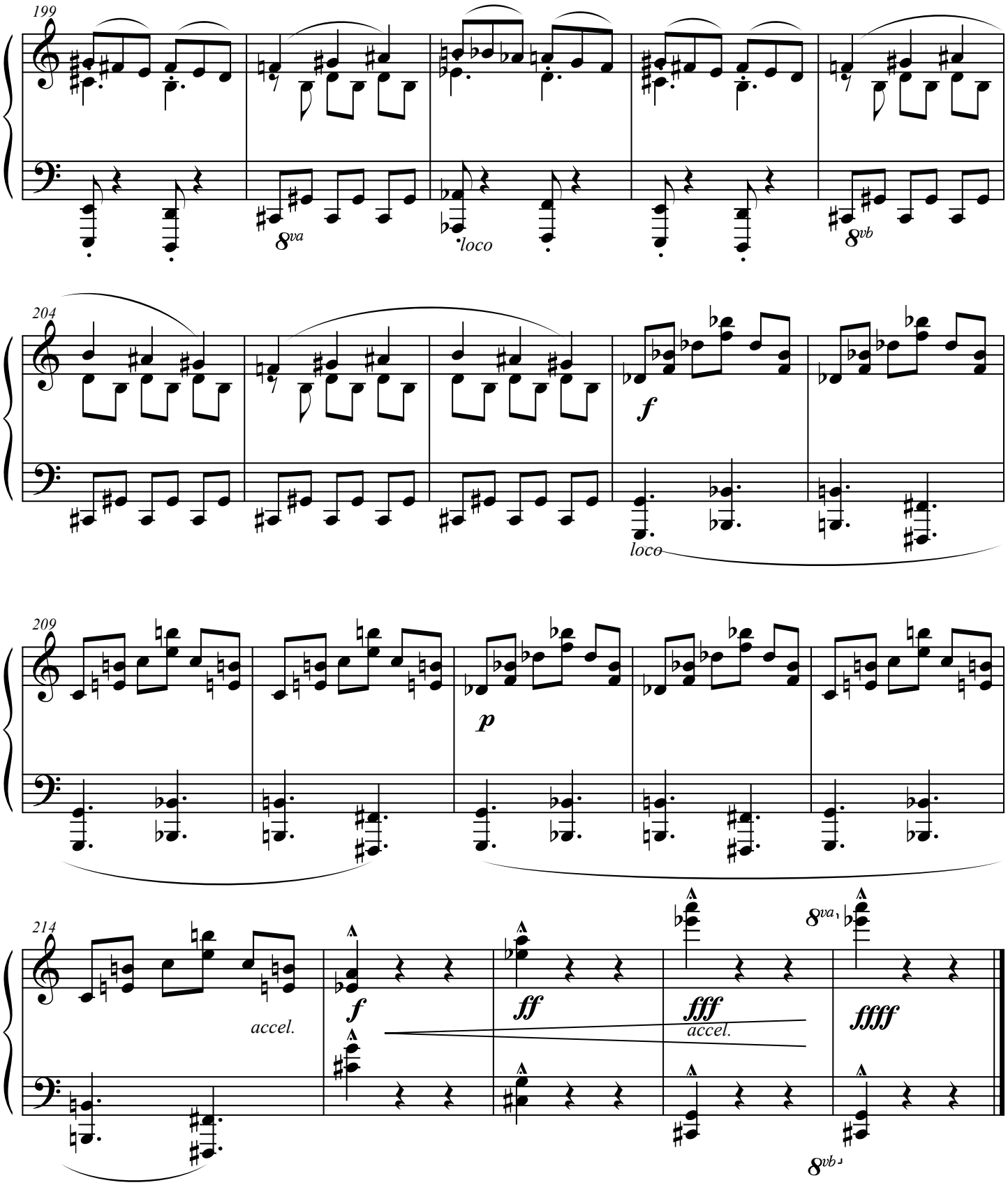

115
sfz
p
119
8va
loco
124
pp
126
sfz


130
135
8va
fff
8vb
loco
f
loco
140
p
f
145
p


149
fff
152
154
156
ffff
pp


160
165
170
Ped.
176
p

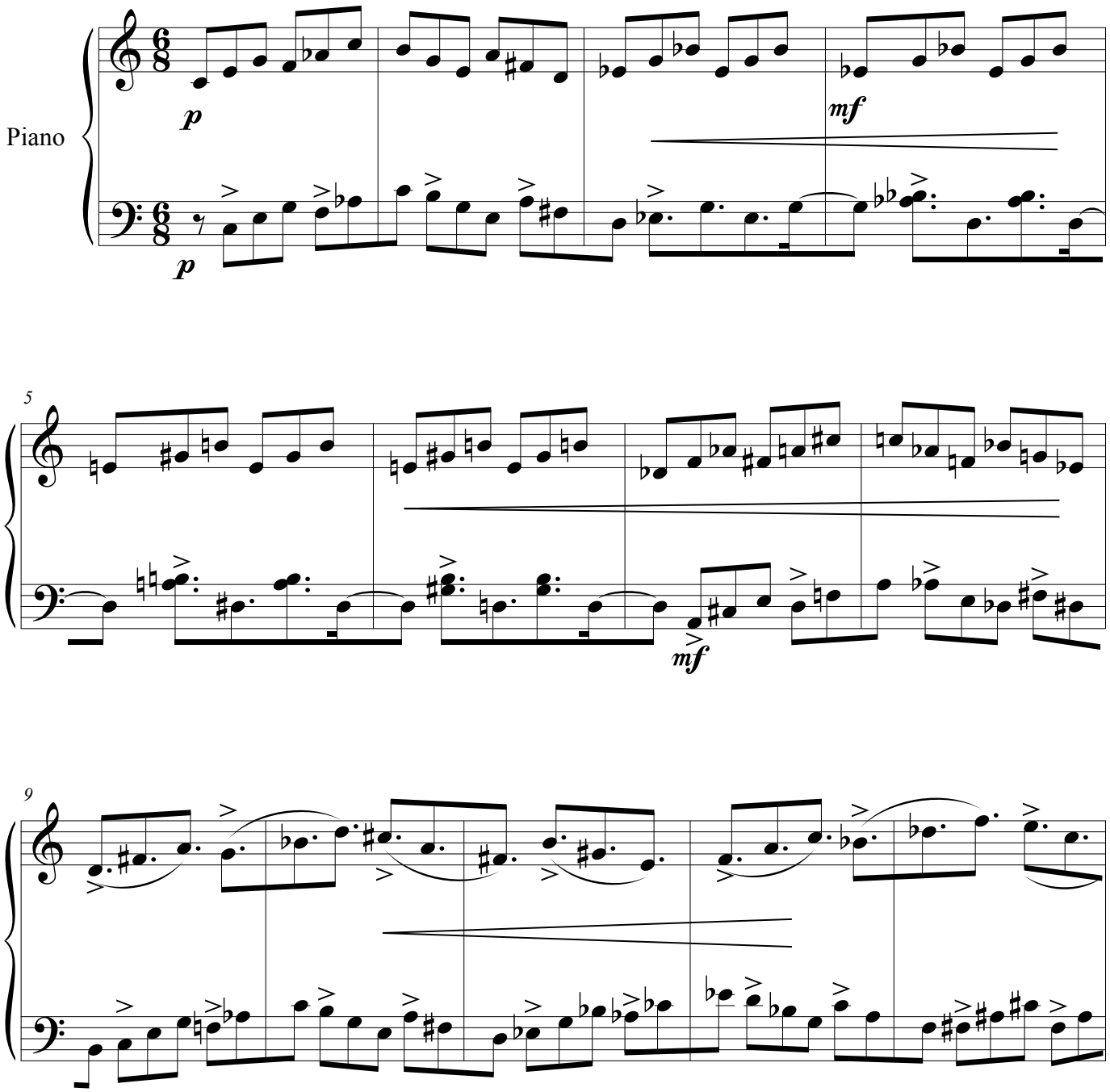

180
f
184
188
p
193

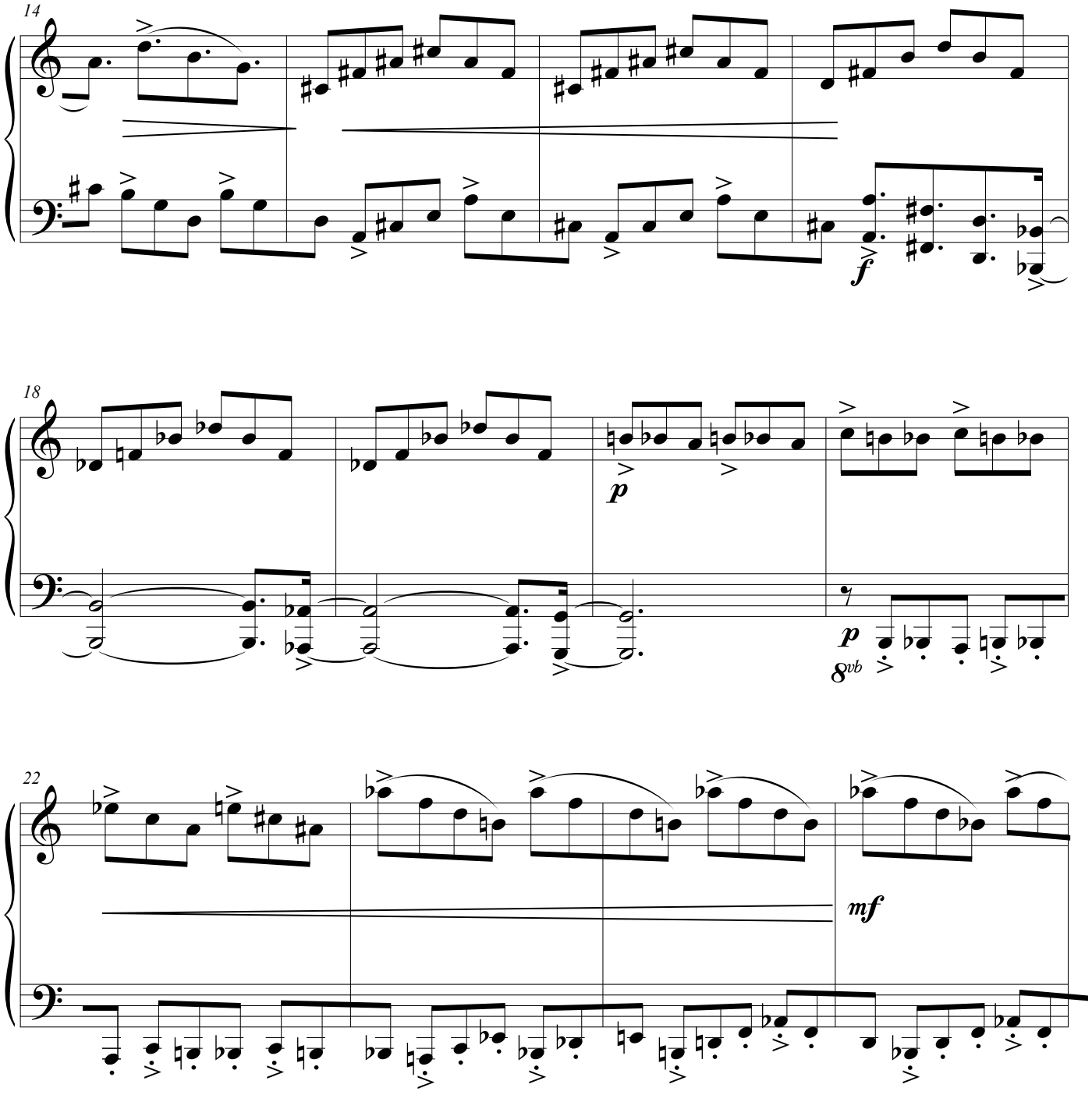

199
8va
loco
8vb
204
f
loco
209
p
214
accel.
f
ff
fff
accel.
8va
ffff
8vb

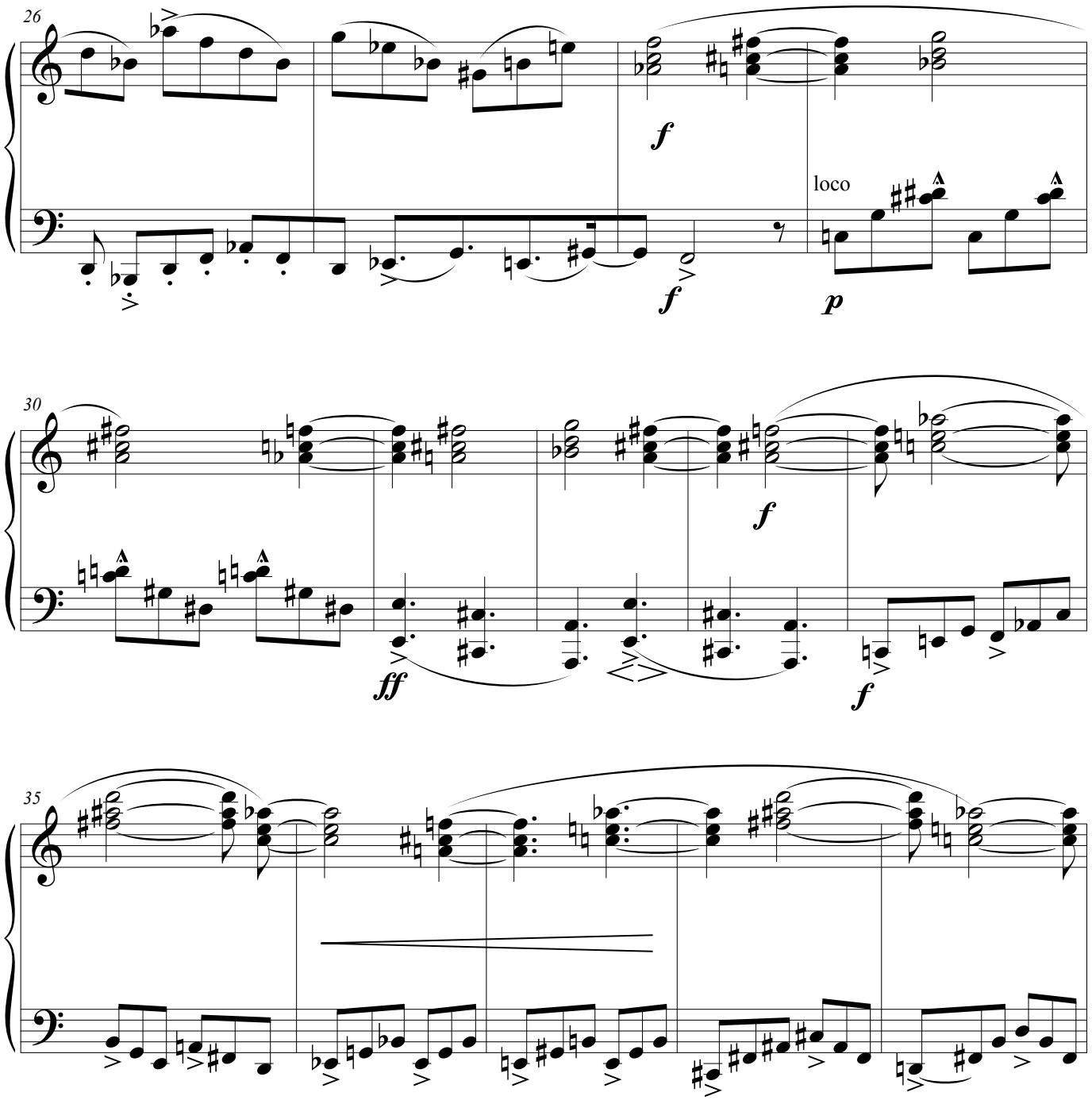
Cizânia

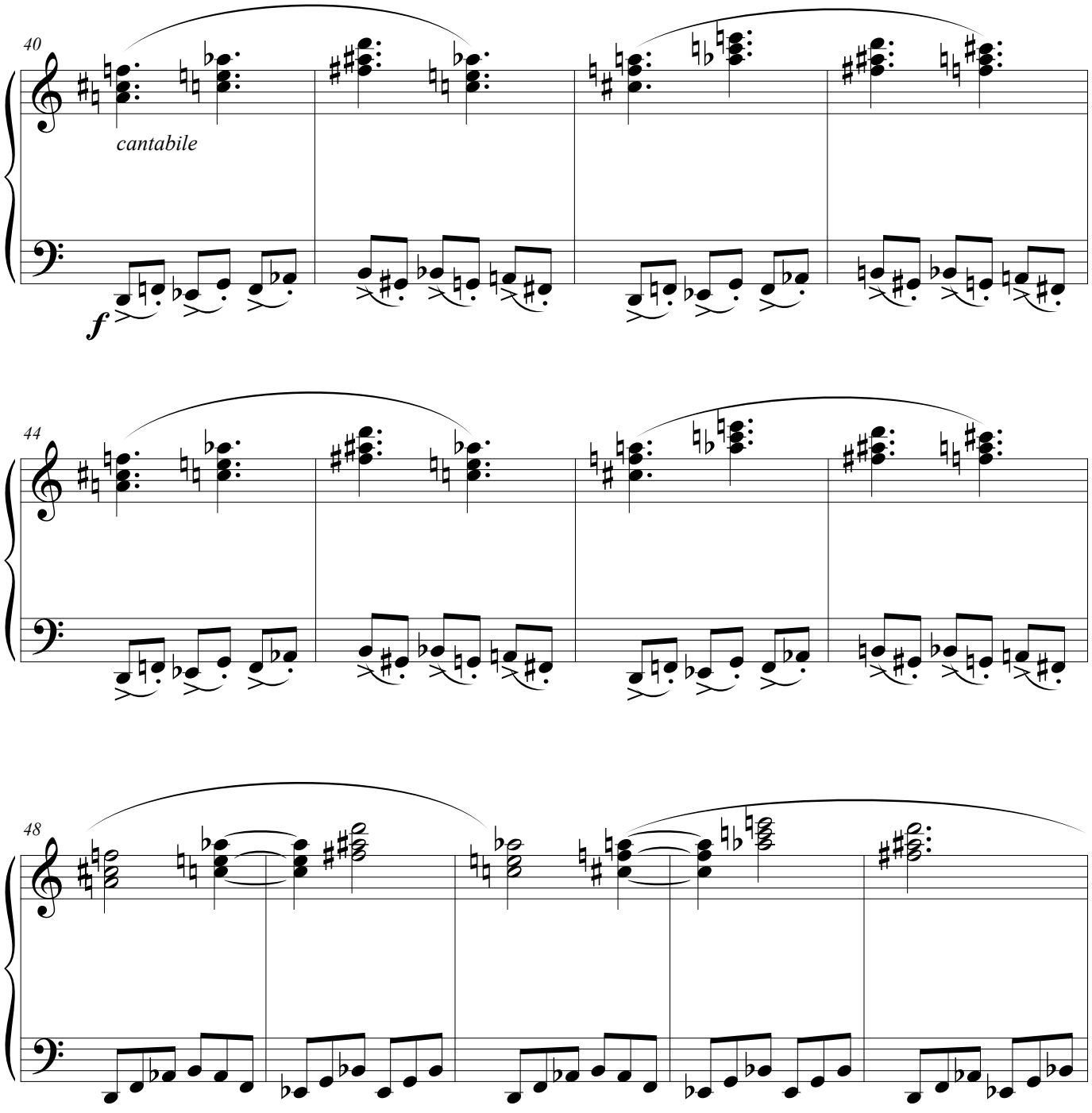
Glauco César II

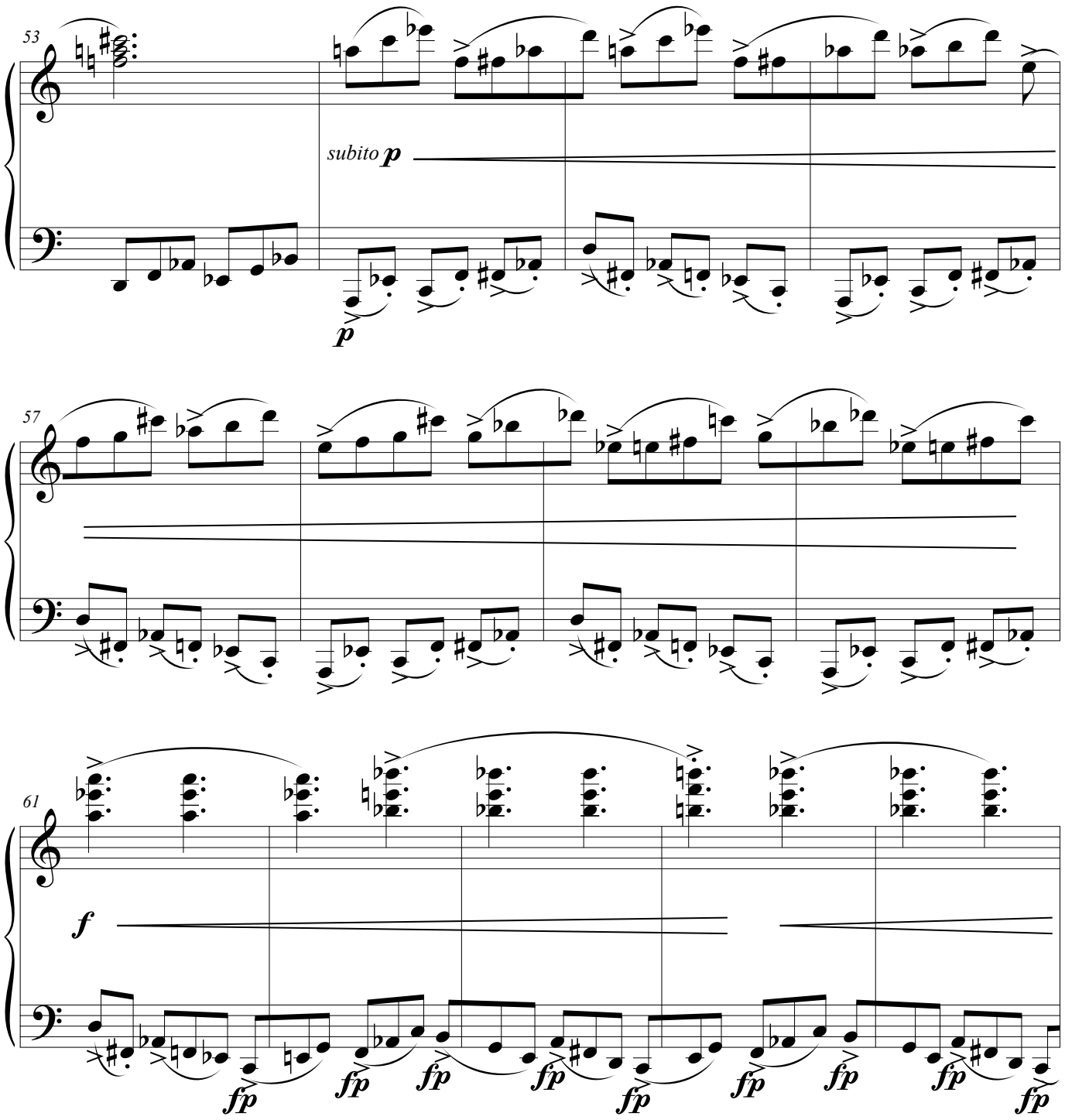
Allegro (...175...)

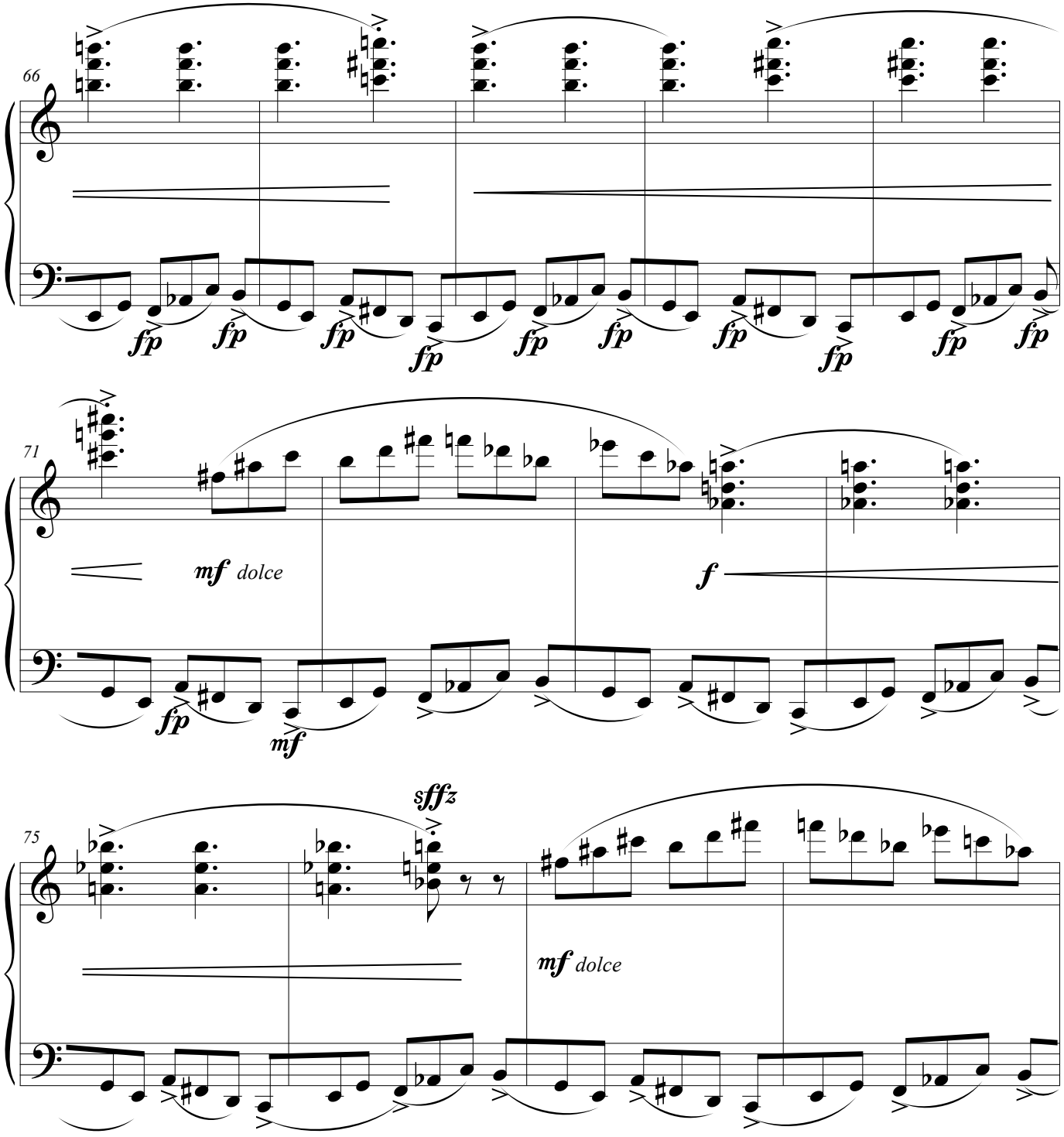


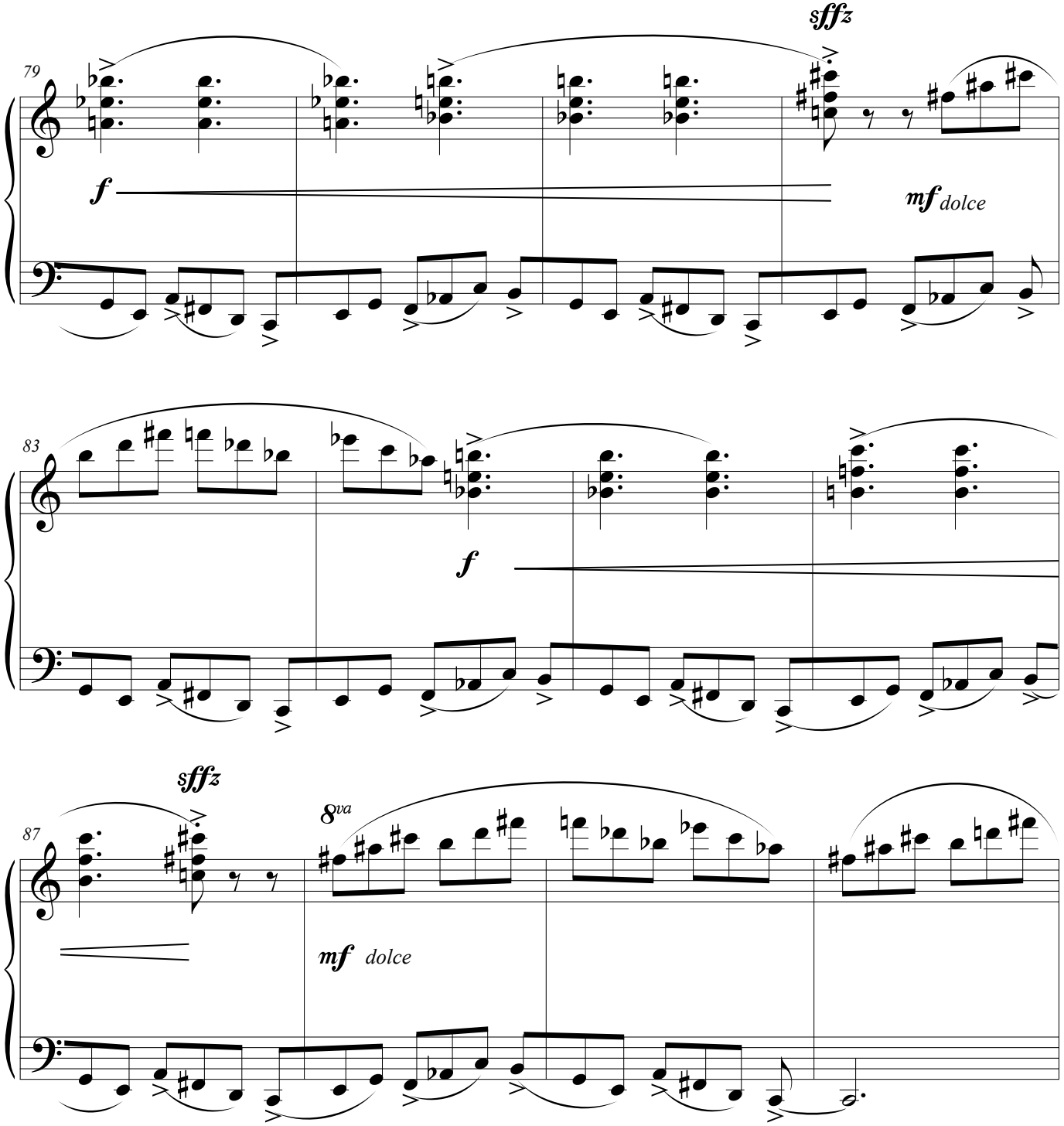

14
f
18
p
p
8vb
22
mf

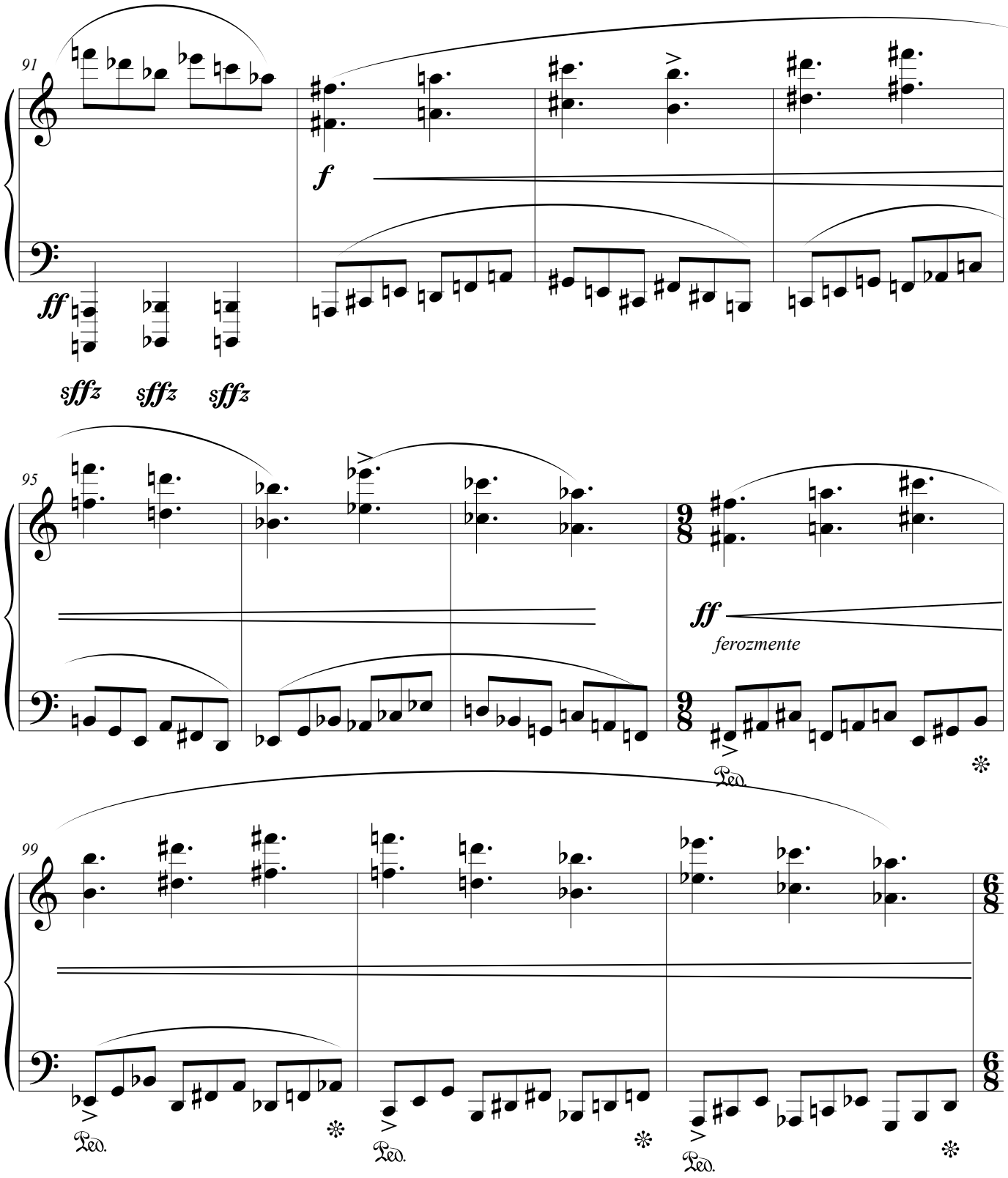

26
f
f
loco
p
30
f
ff
f
35

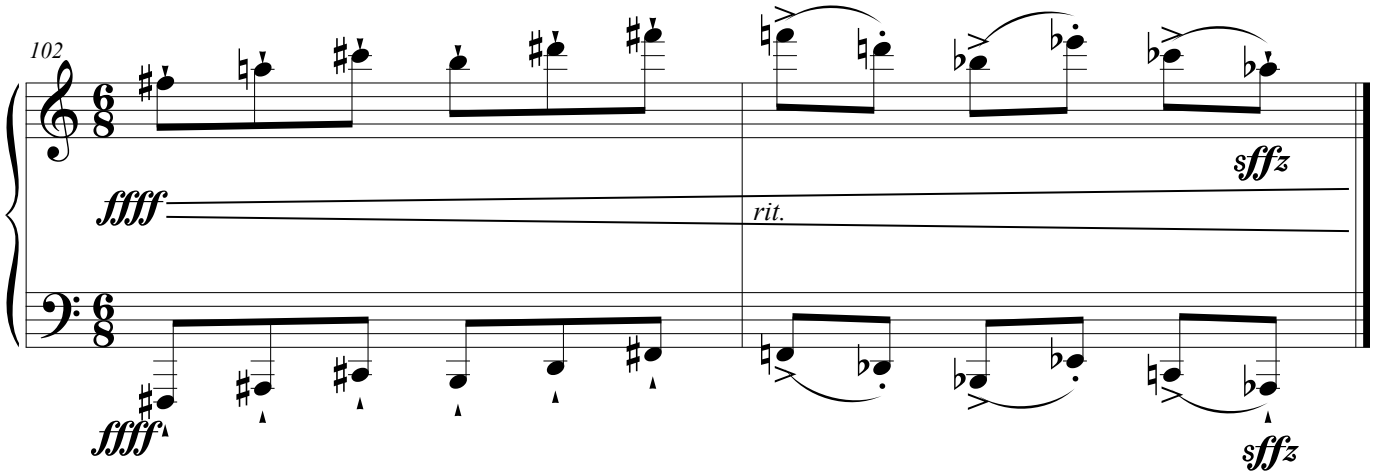

40
cantabile
f
44
48


53
subito p
p
57
61
f
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp


66
fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp
71
mf dolce
f
fp mf
75
sffz
mf dolce


79
sffz
f
mf dolce
83
f
87
sffz
8va
mf dolce


91
f
ff
sffz
sffz
sffz
95
ff
ferozmente
Ped.
99
Ped.
Ped.
Ped.


102
ffff
rit.
sffz
ffff
sffz

Bibliografia.

Barbara, R. (2002). *A dança das aiabás. Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé* Doctoral dissertation, Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da universidade de São Paulo, São Paulo*1*.

Belling, H. (2010). *Thinking irrational*. London, England: Royal college of music.

Cardoso, A. N. (2006). *A linguagem dos tambores* Doctoral dissertation, Universidade federal da Bahia, Salvador*1*.

Daoust, T. J. (2008). *Polymeter in twentieth-century music: A study in notational methods* (Master's thesis).

Desolneux, A., Moisan, L., & Morel, J. (2008). *From Gestalt Theory to Image Analysis: A Probabilistic Approach*. New York: Springer.

Fenlon, S. P. (2002). The exotic rhythms of Don Ellis (Master's thesis). 25May

Friedman, A. L. (2010). Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. *revista do centro de artes da UDESC*, *8*, 355-371.

Grove, G. (1879). The new grove dictionary of music and musicians.

Hoffman, R., Pelto, W., & White, J. W. (1996). Takadimi: A beat-oriented system of rhythm pedagogy. j*ournal of music theory pedagogy, the university of Oklahoma*, *10*, 7- 30.

Jones, Mari R. "Musical time." *The oxford handbook of music psychology*. Ed. Susan Hallam, Ian Cross, and Michael Thaut. New York: Oxford, 2009. 82. Print.

Kostka, S. M. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music* (3rd ed., p. 117). N.p.: Pearson Prentice Hall.

Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Massachusetts: Massachusetts institute of technology.

Ligeti in Shimabuco, L. S. (2013, June). Estímulos e resultantes musicais em Désordre, de György Ligeti. Opus, 19(1), 71-110.

Locke, D. (1998). *Drum gahu: An introduction to african rhythm* (p.123).

Locke, D. (n.d.). *Agbadza The Critical Edition*. Retrieved from http://sites.tufts.edu/davidlocke/files/2012/01/Agbadza-Critical-Edition-final-DL1.pdf

Lomax, A. (1982). The cross-cultural variation of rhythmic style. In M. Davis (Ed.), Interaction rhythms. Periodicity in human behavior. New York: Human Sciences Press.

Luhning, A. (1990). Die Musik im Candomblé Nagô-Ketu: Studien zur Afrobrasilianischen Musik in Salvador, Bahia. *Beiträge zur Ethnomusikologie*, *24*. in: Barbara, R. (2002). *A dança das aiabás. Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé* Doctoral dissertation, Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da universidade de São Paulo, São Paulo*1*.

Stravinski, I., & Craft, R. (1984). *Conversa com Igor Stravinski* (Vol. 2, p. 17). São Paulo, Brazil: Perspectiva.

Walterman, R. (1952). African influence on the music of americas: Acculturation in the americas. *Sol Tax, Chicago.*. in: Barbara, R. (2002). *A dança das aiabás. Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé* Doctoral dissertation, Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da universidade de São Paulo, São Paulo*1*.