

Para uma formação actualizada

Christopher Bochmann

bochmann@netcabo.pt

Resumo

Na formação do jovem músico do século XXI, ainda há pouca abordagem da música do último século. Com este texto pretendo contribuir para a compreensão desta música, na esperança de que ela seja utilizada cada vez mais como parte central da formação do jovem músico. Neste texto, fala-se do funcionamento do ritmo.

Palavras-chave: ritmo qualitativo, ritmo quantitativo, compasso, anacrusa, resolução, ricochete, duração, proporção, pausa.

Ao lembrar-me do meu tempo de estudante, vejo logo como se tem alterado o ensino da formação básica do jovem músico. Já não temos (ou, pelo menos, raramente) a imagem do aluno à porta da aula desesperadamente a estudar o seu Fontaine e a tremer na expectativa da fúria do professor. Ainda bem.

Não pode haver dúvidas: a Formação Musical mudou muito e continua a mudar perante uma pesquisa constante, especialmente nas áreas da pedagogia e da psicologia.

Esta melhoria, porém, tem-se demonstrado principalmente na metodologia. Neste artigo, a minha preocupação será a de abordar antes o QUÊ do que o COMO desta formação. A impressão com que se fica é a de que o repertório utilizado não tem acompanhado a evolução da linguagem musical. Consequentemente, a teoria também tem ficado desactualizada ou, no mínimo, incompleta.

Pode-se dizer a mesma coisa do ensino instrumental onde também, com poucas (iluminadas) excepções, o repertório tem ficado mais ou menos estagnado durante três ou mais gerações de estudantes. Ainda no instrumento, nota-se que o ensino muitas vezes demonstra pouca evolução metodológica: a frequente defesa da “qualidade” é geralmente pouco mais do que uma desculpa pela falta de actualização.

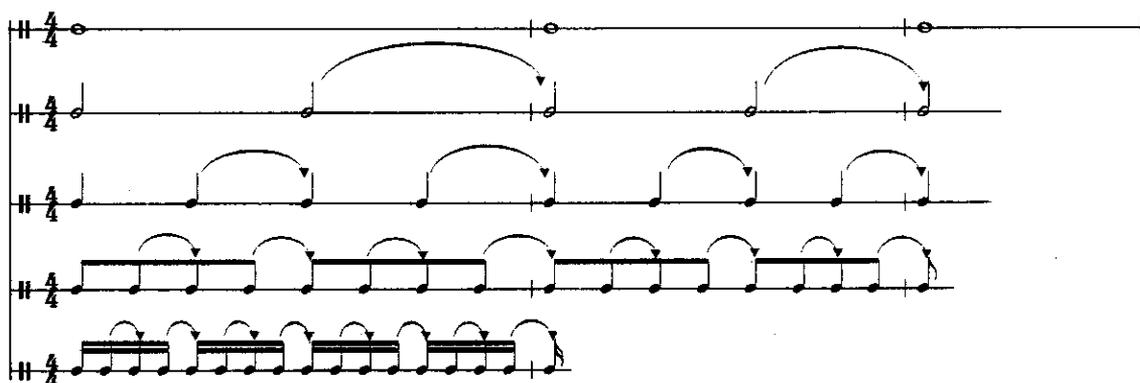
Na geração do meu pai, a música de Brahms ou Tchaikovsky integravam a normalidade do repertório; a música de Strauss, Reger e Debussy (até Hindemith ou Les Six) era mais recente mas era encarada como “normal”; só a de Stravinsky ou a Segunda Escola de Viena era considerada mais difícil e “diferente”. Ora, na minha geração, o repertório normal ficou mais ou menos o mesmo. E o que vejo com imensa preocupação é que na geração dos meus filhos, o repertório não tem praticamente avançado mais!

Não pretendo com isso dizer que a música mais recente nunca seja utilizada. O que me parece, porém, é que proporcionalmente é muito pouco abordada com naturalidade e compreensão. Esta situação faz com que a música dos últimos cem anos tenha tendência a adquirir um estatuto de excepção, uma espécie de “pós-normalidade”, algo que só pode ser dado nos últimos anos do curso.

Alia-se, à pouca abordagem, um aparente medo (será?) de abordar as obras importantes do repertório. Claro que Bartók é estudado. Mas será o *Concerto para orquestra*, ou a *Música para cordas, percussão e celesta*, ou os últimos quartetos? Não, são pequenas canções meio-folclóricas. Bonitas, bem-feitas. Mas com reduzido eco do mundo real da música. Recentemente, disse-me um professor que estava a utilizar Ligeti para as suas aulas. Fiquei maravilhado e começava a imaginar se seria *Lux Aeterna*, ou o 2.º Quarteto, ou os Estudos para piano... Não, eram umas peças escritas quando o compositor tinha pouco mais de 20 anos, muito antes de ter encontrado a sua personalidade musical. Bem escritas, mas claramente não representativas.

Para começar com o ritmo **QUALITATIVO**, apresentar-vos-ei uma grelha que já conhecem bem. Só que neste caso tem uma série de setas que geralmente não constam do desenho.

Ex.3

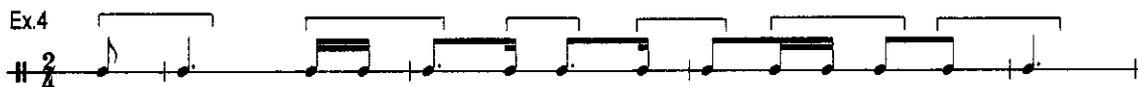


Estas setas acabam por ser a parte mais importante do desenho porque indicam as funções geradas e resolvidas. A cada nível (mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, etc.), a subdivisão fraca gera uma tensão (**anacrusa**) que se resolve na respectiva subdivisão forte seguinte (**resolução**). Assim, vê-se que o chamado tempo “forte” é forte apenas no sentido de “ser capaz de resolver”, ou seja, auto-suficiente; o tempo fraco é hierarquicamente inferior pois depende do respectivo tempo forte seguinte.

Por vezes, acontece que a tensão gerada numa subdivisão fraca não se resolve imediatamente na articulação forte seguinte mas que se prolonga, reestabelecendo o equilíbrio apenas mais tarde: a este tipo de extrapolação da norma, damos o nome de “síncopa”.

Naturalmente, o ouvido sente o conjunto anacrusa-resolução como uma entidade estrutural. No ritmo qualitativo (o tipo quase sempre encontrado na música tonal), isto quer dizer que as entidades estruturais atravessam a divisão dos tempos e as barras de compasso.

Ex.4



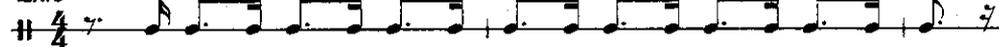
Antigamente, no ensino da Formação Musical, aprendíamos as várias maneiras de subdividir o tempo.

Ex.5



Na minha experiência (apesar de não ser professor de Formação Musical), tenho visto várias vezes o desenho

Ex.6

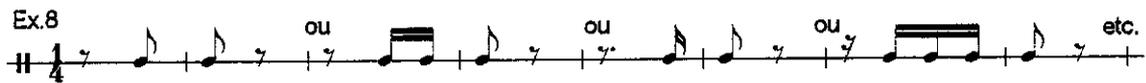


escrito em ditado como

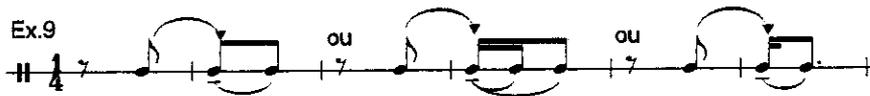
Ex.7



Este fenómeno deve-se certamente ao facto de o aluno ouvir uma entidade estrutural e tentar colocá-la dentro de uma unidade de tempo, porque não percebeu que as funções do ritmo qualitativo funcionam através dos tempos. As tais maneiras de subdividir o tempo deveriam provavelmente ser ensinadas assim:



Porém, para além das funções demonstradas acima, existe uma função alternativa do tempo fraco que funciona como uma espécie de “eco” imediato do tempo forte (**ricochete**). O tempo fraco continua sempre hierarquicamente inferior. Aqui, porém, não implica numa resolução a seguir.



O tema da fuga do Kyrie da *Missa em Si menor* de Bach mostra-nos todas estas características no mesmo exemplo.



Aqui observamos, ainda, um fenómeno especialmente comum na música barroca: apesar de a música ter sido escrita em 4-por-4, ela funciona de facto a 2-por-4: as duas metades do compasso não têm efectivamente diferença de “força” ou peso. Prova disso é o facto de logo a resposta do tema entrar a meio do compasso!

No Classicismo e Romantismo, a tendência é a contrária. Quero com isto dizer que compassos seguidos adquirem frequentemente pesos diferentes, sendo que um deles funciona como compasso fraco (anacrusa) e o outro como compasso forte (resolução). Vejam este exemplo conhecidíssimo de Beethoven:



O Romantismo tem tendência a exagerar as características e introduzir cada vez mais excepções e ambiguidades de vários tipos. Eis a anacrusa de um compasso e meio, e a falta de definição do respectivo tempo forte, no minuetto da *Sinfonia Italiana*:

Ex.12 Mendelssohn: 4ª Sinfonia "Italiana", 3º and.



ou a ambiguidade do início da Sonata de Liszt.

Ex.13 Liszt: Sonata em Si menor

Em todos estes exemplos, por mais quadrado ou excepcional que seja o contexto, todos os exemplos dependem do tempo fraco e do tempo forte; ou melhor, das notas articuladas nos tempos fracos e fortes. Porque na música tonal a diferença entre θ e ε^{TM} é apenas ornamental enquanto θ e ε^{TM} são estruturalmente diferentes.

Podemos observar que os tempos fracos com função de anacrusa são muito mais comuns do que os tempos fracos com função de ricochete. Pelo menos, este será o caso com a música tonal mais “erudita”; a música influenciada pelo folclore, demonstra mais frequentemente a função de ricochete.

Há exemplos no Classicismo:

Ex.14 Haydn: Sinfonia no.104, "Londres", 4º and.

e no Romantismo:

Ex.15 Smetana: Vltava

Os nacionalistas do século XIX dão-nos muitos exemplos.

Um ritmo à base de ricochetes é já um ritmo estruturalmente contido dentro do compasso. A estrutura de ricochetes a partir de um impulso inicial (tempo forte) abre as portas mais facilmente à possibilidade de compassos irregulares – isto é, variando o número de ricochetes a seguir – e daí um ritmo aditivo, ou seja, quantitativo. Este é um fenómeno que frequentemente observamos na música da primeira metade do século passado (Bartók, Stravinsky, etc.). O famoso ritmo da última secção da *Sagração* pode ser visto nestes termos:

Ex.16 Stravinski: Sagração da Primavera, Danse Sacrale

Bartók dá-nos também excelentes exemplos da mistura de funções de anacrusa e de ricochete, onde o número desigual de ricochetes acaba por irregularizar o esquema:

Ex.17 Bartók: Concerto para Orquestra, 4º and.



Acontece que a única maneira de descrever o tipo de irregularidade é através da contagem do número de ricochetes (e o valor deles). Esta contagem numérica leva-nos à porta de estruturas quantitativas.

Polímato: Finalmente, chegámos à música pós-tonal! Estava a ficar ansioso porque a minha música não é tonal e conseqüentemente não me interessa o ritmo qualitativo. Quero compôr é uma música com ritmo contemporâneo... mas sem séries! Não gosto de séries. Sinto-me num colete de forças, sem liberdade para fazer o que me apetece.

Mestre: Pois, de facto, o pensamento serial estabelece uma rede bastante organizada e limitativa mas, atenção, é uma limitação que os próprios compositores da época escolheram conscientemente. A necessidade histórica da música serial é clara. Mas para hoje, no século XXI, parece uma solução ultrapassada.

Filómato: Mas, vai continuar a haver normas, não é, Mestre? Não passe a fazer observações livres e vagas, ou indefinições pseudo-estéticas, por favor! Até agora percebi bastante bem. Sem regras concretas, vou-me perder por completo!

Polímato: Mas, ó Filó, quero é compôr livremente, seguindo a minha fantasia. Não quero sistemas a mandar em mim e a limitar a minha criatividade. Ainda, vá lá, com o passado, tudo bem; no presente quero ser eu a mandar!

Mestre: Meus caros, vamos evitar o confronto!

Em primeiro lugar, há que distinguir entre sistema e receita. Um sistema estabelece um conjunto de princípios interdependentes que formam ou procuram explicar um todo. Por definição, um sistema é abrangente. Uma receita, isso sim, se não nos convier, pode funcionar como um colete de forças. O Tonalismo é um sistema; eventualmente, e em certos casos, podemos ver as formas de fuga ou sonata, por exemplo, como receitas. O Pantonalismo é um sistema (algo precário, é verdade...!); o dodecafonismo é já mais específico do que um sistema – no mínimo, uma técnica, se não propriamente dita, uma receita.

Segundo, é impossível seguir a fantasia apenas, a não ser que fiquemos apenas a sonhar! A cada momento, o compositor é confrontado com a necessidade de definir pormenores palpáveis – uma nota, um ritmo, um timbre, etc. Ao realizar o seu gesto musical, a sua ideia, ele tem os seus critérios, mais ou menos conscientes. É interessante ver como, muitas vezes, a evolução da música se deve ao acto de tornar mais consciente um critério inicialmente inconsciente, e de raciocinar a partir dele...

Ora, a ti, Filómato, posso garantir que tentarei evitar nebulosidades. Porém, regras não há; existem é normas. A regra implica a nossa obediência – algo que nos domina; a norma é a observação global do comportamento geral – algo definido por nós.

Filómato: Então, Mestre, avance. Estou ansioso por saber como funciona o ritmo quantitativo. Quero ver se apanho a totalidade do raciocínio de uma vez só e assim perceber o fenómeno do ritmo como um todo.

Mestre: Tens razão. Por mais interessantes que sejam estas divagações, voltemos ao assunto do ritmo. Apenas gostaria de explicar porque levei tanto tempo a falar do tonalismo e do ritmo qualitativo: é que senti-lo apenas é insuficiente, é preciso percebê-lo para poder apreciar as diferenças que existem entre este e o ritmo quantitativo.

Evidentemente, a evolução da linguagem musical é um processo gradativo. Neste caso, porém, passarei a definir outra organização rítmica para posteriormente voltarmos a observar alguns exemplos intermédios ou transicionais.

Vamos então falar do ritmo a que chamo **QUANTITATIVO**.

Aqui o que interessa é a duração de cada nota (início, meio e fim) e a sua relação com as outras durações à sua volta. É como se fosse uma “democracia” rítmica: não há hierarquias intrínsecas. Todas as notas são funcionalmente iguais a não ser que o contexto lhes confira importância. O compasso já não é um “rei” (valor absoluto) a conferir funções diferentes aos seus “súbditos” (subdivisões). Não há tempos fortes nem fracos: todos têm uma função equivalente. Com certeza, não é por acaso que esta evolução rítmica coincide também com o desaparecimento da Tónica, que conferia funções diferentes aos diferentes graus da escala. ... e estas evoluções musicais começam a impor-se logo a seguir à primeira guerra mundial – altura que pôs termo às grandes potências imperialistas do mundo ocidental...

Mas voltemos ao ritmo! Observamos que as durações (estrutura rítmica) se mantêm funcionalmente equivalentes, independentemente da sua posição no compasso. Webern dá-nos uma verdadeira lição no princípio das Variações Op. 27:

Ex.18 Webern: Variações Op.27, 1º and.

O mesmo desenho rítmico ouve-se quatro vezes de 5 em 5 semicolcheias. O compositor escolheu, porém, um compasso de 3-por-16. Desta forma, a frase musical não coincide com o compasso. Portanto, para apreciarmos a igualdade das quatro frases, os tempos do compasso não podem ter funções diferentes: têm que ser todos equivalentes.

Neste exemplo, a simplicidade do contexto permite-nos reconhecer uma pulsação regular subjacente, embora os valores da pulsação não tenham qualquer hierarquia entre eles. Musicalmente, o trecho funciona como se estivesse em 1-por-16, com agrupamento de 5 em 5 semicolcheias.

O último andamento da mesma obra dá-nos um exemplo ligeiramente mais complexo embora fundamentalmente do mesmo género.

Ex.19 Webern: Variações Op.27, 3º and.

O facto de o desenho rítmico se encontrar noutra parte do compasso quando é repetido, não altera em nada o seu funcionamento rítmico. Neste caso, já não sentimos a regularidade de pulsação; a relatividade proporcional das durações é evidente.

Filómatos: Mas em Mozart, por exemplo, consigo – até com uma certa facilidade! – perceber auditivamente qual o compasso de praticamente qualquer obra; mas neste caso, ver-me-ia grego a tentar descobrir o compasso! Se a minha professora de Formação Musical resolvesse dar um ditado Weberniano ficava atrapalhadíssimo... parece tudo tão complicado, tão difícil.

Mestre: Antes pelo contrário, não é nada complicado! Seria impossível detectar o compasso; o exercício seria musicalmente inútil e irrelevante. Não vale a pena perder tempo a tentar fazê-lo.

De facto, tens razão, conseguimos reconhecer de ouvido o compasso de uma música tonal, sobretudo se a melodia for acompanhada do seu suporte harmónico. Pois o compasso é harmónica e ritmicamente funcional; qualquer outro compasso (3/4 em vez de 2/4, por exemplo) parecer-nos-ia absurdamente errado. Por outro lado, seria ridículo querer que se reconhecesse o compasso de um ritmo quantitativo apenas pela audição: a razão fundamental não tem nada a ver com complexidade mas antes com os critérios inerentes ao tipo de estruturação.

É claro que – e vimo-lo na comparação dos três ritmos ao princípio da aula – a equivalência de todas as subdivisões do compasso leva-nos a uma situação que invalida conceitos como síncopa, contratempo, anacrusa, etc. os quais dependem das funções hierarquicamente diferentes dos tempos do compasso qualitativo.

Mas basta de definir pelo negativo! – pelo que é irrelevante, pelo que é inválido. Quais são as características positivas do ritmo quantitativo?

A equivalência de todas as partes do compasso chama a atenção para as durações e as proporções que existem entre elas. Inicialmente, as proporções serão ouvidas em termos de contorno rítmico. Por contorno rítmico, refiro-me a uma espécie de percepção aproximada. Ao seu nível mais básico, seria algo do género de curto-longo, por exemplo.

Aliás, a música não tonal muitas vezes utiliza uma notação não exacta.

Ex.20 Penderecki: Sonata para Violoncelo e orquestra



Neste exemplo de Penderecki, tanto o momento de início da nota como o do seu fim são sujeitos a um pequeno grau de indefinição. Atenção, há uma certa tendência para chamar “aleatório” a tudo o que não seja perfeitamente definido. Aqui não se trata de uma técnica aleatória, mas de uma simples notação livre (que é diferente da notação de uma liberdade! – a qual corresponderia melhor ao conceito de aleatório). Não há necessidade de definir com exactidão porque a exactidão não é essencial à expressão musical. Ouve-se o contorno.

Por outro lado, podemos racionalizar esta situação, observando que um curto-longo com proporção de 1:2 (Ex. 21a) é muito mais fácil de perceber do que um com proporção de 7:15 (Ex. 21b), pois é uma proporção complexa que se encontra muito próxima da de 1:2. Ao mesmo tempo, observamos que seria muito difícil distinguir a proporção de 15:16 (Ex. 21c) da de 1:1 (Ex. 21d). Numa notação livre do género da do Ex. 20, as proporções de 15:16 e 1:1 não iriam apresentar diferenças gráficas praticamente perceptíveis (Ex. 21e).



Polímato: Então neste caso, posso escrever a minha música toda com uma notação livre, e assim poupo imenso trabalho!

Mestre: Podes. Depende do teu discurso musical. Por um lado, uma notação livre pode permitir maior fluência numa expressão directa. Por outro lado, a definição mais pormenorizada poderá criar uma dimensão adicional. Quem chegar a casa a dizer “estou com fome; quero jantar” transmite uma ideia simples e clara; quem disser “estou esfomeado porque o meu aluno me fez tantas perguntas que não tive tempo de almoçar”, disse (de modo menos directo) a mesma coisa mas deu outra dimensão à sua fome.

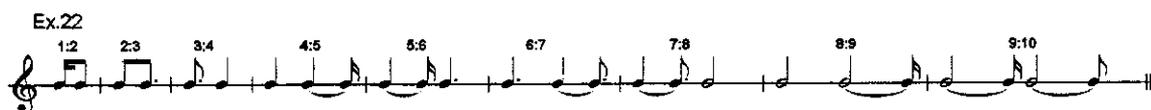
É preciso considerar para que serve a notação musical e a quem se destina. Bem, o destinatário é claro: é o executante. A notação procura comunicar-lhe o que deve fazer; mas não só! A notação pode, ou deve, comunicar-lhe algo que lhe permite encontrar o espírito da obra e interpretá-la da maneira mais clara para o ouvinte.

Polímato: Mas não acha que o ideal é tentar notar a música tão fielmente quanto possível, para não deixar dúvidas quanto ao resultado que o compositor pretende – pelo menos é isto que procuro. Cada vez mais, sinto que não posso deixar nada indefinido.

Mestre: Não nego que seja importante transmitir tanto quanto possível ao executante. Mas não te esqueças que o executante é um ser humano que, ao contrário do computador, reage tanto à sugestão como à instrução... e que se sente menorizado ao ser tratado como um computador. O compositor hoje em dia utiliza os dois – ser humano e computador; é preciso distinguir entre eles!

Portanto, haverá casos em que o ritmo livre é mais imediato e mais humano. Mas pode igualmente haver casos em que uma notação exacta e mais complexa – por vezes, aparentemente desnecessariamente complexa – se torna mais indicada, pois permite a realização de processos composicionais que se tornam mais importantes para o discurso musical do que o próprio objecto em si.

Tomemos, como exemplo, a aumentação através da adição de um valor pequeno (uma técnica muito utilizada por Messiaen). Eis a maneira como uma proporção de 1:2 pode transformar-se noutra próxima da de 1:1 (9:10); um processo regular transforma a proporção de maneira fundamental.



Ora, esta transformação gradativa teria sido impossível numa notação mais livre. Poderíamos dizer que nenhuma das durações tem tanta importância em si; elas adquirem a sua importância na medida em que servem de meio para a realização de um processo que, este sim, é importante para o discurso musical.

O estudo *Désordre* de Ligeti trabalha a partir de um processo regular (com umas poucas excepções, que pouco ou nada acrescentam ao discurso!), cujas alterações subtis acabam por permitir o desencontro e o progressivo afastamento das acentuações, o que é o verdadeiro conteúdo do discurso.



É como na arquitectura: as boas proporções das janelas da casa fazem com que nós nem as notemos conscientemente, mas para produzir este efeito o construtor teve que se preocupar com muitas medidas específicas e exactas!

Filómato: O Mestre tem falado de vários aspectos do ritmo quantitativo mas ainda não falou do serialismo integral. Por acaso, esta era a única técnica de que tinha ouvido falar antes da aula de hoje.

Polímato: Pois é, Mestre, pode-nos falar de algumas das técnicas utilizadas pelos compositores contemporâneos? Era capaz de me ajudar.

Mestre: De facto, ouve-se falar muito no serialismo integral, se bem que já não é bem contemporâneo. É de há mais de meio século!... Mas é sempre mais fácil falar de algo que tenha nome! Há muitas técnicas importantes que não têm uma “etiqueta” tão clara ou universalizada. O período do serialismo integral foi muito curto – menos de uma década. Não vou falar sobre técnicas seriais específicas embora haja várias entre Nono, Boulez e Stockhausen. O período tem importância pela atitude com a qual as estruturas eram criadas e trabalhadas. Havia uma necessidade histórica de investigar as bases de uma nova gramática musical e os compositores “vestiam-se de bata branca” e “punham as suas luvas de plástico” para poderem realizar a sua pesquisa tão científica e objectivamente quanto possível.

O mais importante de todas estas técnicas é a importância central dada à duração como base. A separação e conseqüente autonomia dos parâmetros (uma abordagem que facilitava a pesquisa da linguagem musical) também eliminava a interdependência típica do tonalismo, onde um rubato rítmico poderia resultar do contorno melódico; a dinâmica da agógica da frase; etc. No serialismo integral, os outros parâmetros não influem na interpretação do ritmo. Cada duração vale o que vale e acabou!

Filómato: E o silêncio? Já ouvi tantas vezes falar da “importância do silêncio” no século XX.

Polímato: Basta ver a peça 4' 33" de Cage para ver a importância do silêncio! Precisamente porque não é silêncio! Ficamos conscientes da multiplicidade de ruídos que compõem o que é o silêncio tradicional do músico.

Mestre: É verdade. Mas a importância desta peça reside nos livros da história da música, não no estudo da técnica e muito menos na sala de concertos!

Penso que interessa mais a pausa, ou seja, a ausência de nota. As pausas classificam-se de três maneiras diferentes. Há a **pausa estrutural**: esta tem uma duração cujo tamanho é tão importante como qualquer som.

Ex.24 Bochmann: Essay XV



Peço-lhes desculpa por citar a minha própria música mas é o exemplo mais claro que tenho à mão!

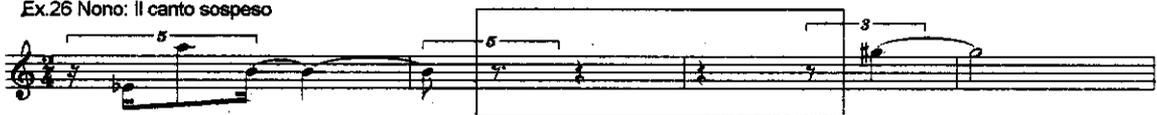
Existe também a **pausa de preenchimento**: uma duração é realizada parcialmente em termos de som, sendo que o resto é preenchido com pausa. Neste caso, o exemplo mais comum é a realização do princípio da duração em *staccato*, seguido de uma pausa que preenche o resto da duração estrutural.

Ex.25 Boulez: Structures 1



Finalmente, defino a **pausa de localização**. É uma pausa cuja duração não tem importância em si, mas que permite que o executante localize o próximo acontecimento musical.

Ex.26 Nono: Il canto sospeso



Neste exemplo, a pausa define o espaço entre elementos que pertencem a diferentes níveis de estruturação mas, por acaso, executados pela mesma pessoa.

Filómato: Agora voltarei para casa tentar organizar as notas que fui tomando. Penso que percebi as diferenças básicas entre o qualitativo e o quantitativo.

Mestre: Espero que sim. É preciso perceber claramente que não se trata apenas de pormenores diferentes, muito menos do grau de complexidade. Há que compreender que no ritmo quantitativo existem conceitos fundamentalmente diferentes, nomeadamente o da duração: um valor rítmico cujo início, meio e fim são igualmente importantes. A duração, por sua vez, permite pensar em termos de contorno rítmico, um conceito perfeitamente disparatado no ritmo qualitativo.

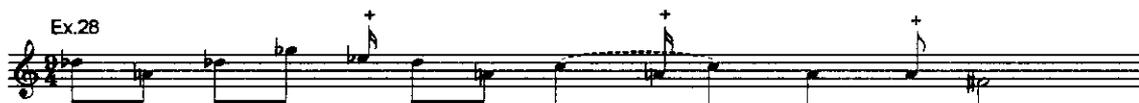
Polímato: Eu tenho muitos exemplos em casa de música do século XX (e até do século XXI!). Poderemos estudá-los como exemplos.

Mestre: Ótimo! Mas tenham cuidado porque, sobretudo na primeira metade do século XX, há muitos exemplos híbridos que podem confundir quem não tenha os dois tipos claramente definidos à partida.

Antes de saírem, dar-lhes-ei rapidamente dois exemplos de casos mistos (para além do exemplo de Bartók que já vimos, no Ex. 17) para tentar esclarecer melhor a diferença de pensamento. O primeiro é do *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen, sétimo andamento. Esta é a melodia, e indiquei também o ritmo harmónico.



Analisada como produto da técnica de valores acrescentados, esta melodia demonstra a seguinte estrutura:



e conseqüentemente o seguinte esqueleto básico, cujo ritmo harmónico coincide com a regularidade melódica e o compasso:



Portanto, poderemos dizer que, sobre uma base fundamentalmente qualitativa, foi aplicada a técnica quantitativa de valores acrescentados e, posteriormente, o resultado foi adaptado quantitativamente a um compasso regular de três tempos, fazendo com que o compasso perca qualquer papel funcional.

Noutro exemplo, tirado de *Rituel* de Boulez, temos duas funções rítmicas intercaladas: uma que utiliza a unidade de fusa, outra a de semínima.



Acontece que, pela diferença de unidades e pela regularidade da realização dos grupos de fusas, resulta um efeito de “anacrusa” e “resolução” que remete para o ritmo qualitativo, apesar do pensamento quantitativo fundamental.

Há muito mais exemplos interessantes mas o tempo não nos permite continuar agora. Portanto, vamos terminar a nossa sessão de hoje. Adeus, até para a semana. Vê se me trazes algum trabalho feito, Polímato. Adeus.

Filómato: Podemos combinar então para vermos as tuas partituras? Quando é que te dá jeito?

Polímato: Olha, hoje não, porque vou ao jantar do meu tio que faz anos. Podia ser amanhã.

Filómato: Estou fascinado. Acho que vou compôr alguma coisa para o Mestre comentar.

Polímato: Mas não tens experiência nenhuma!

Filómato: Por enquanto não. Mas é fazendo que se aprende e a teoria, penso que percebi. Vamos ver.