

**Universidade Federal da Bahia**  
**Escola de Música**

Uma Bibliografia Comentada: Ritmo

*Aluno pesquisador: Hugo Leonardo Ribeiro*

*Orientador: Antonio Fernando Burgos Lima*

2001

## **Apresentação**

Esta foi uma pesquisa financiada pela Capes/UFBa, durante o ano letivo de 1999, e teve como orientador o prof. Antônio Fernando Burgos.

Tendo como objetivo, a criação de um uma referência bibliográfica comentada sobre o fator ritmo, seja na composição musical, educação musical, e até mesmo no auxílio ao tratamento médico (fisioterapia e musicoterapia), foi feita uma catalogação e posterior resumo de textos, livros e artigos que tratam do assunto, disponíveis na biblioteca da Escola de Música da UFBa servindo como um índice de ajuda na pesquisa e consulta na referida biblioteca.

Para tanto foram consultados mais de 300 periódicos e livros, em sua maioria escritos em inglês, o que exigiu o conhecimento da língua para a realização da tarefa. Também foram feitos resumos de textos em espanhol e italiano.

O presente trabalho encontra-se organizado em forma de resumos dispostos ordenadamente por dicionários, livros e periódicos, todos em ordem alfabética por autor, facilitando a busca de artigos específicos sobre o assunto abordado, o que certamente ajudará em futuras pesquisas, pois condensa num só volume quase todo o acervo da biblioteca da Emus que trata do fator ritmo.

## Dicionários

	Pg.
Appel, Willi <i>Harvard Dictionary of Music</i>	01
Borba, Tomás <i>Diccionario de Música</i>	01
Dürr, Walther et alli <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>	02
Pena, Joaquim <i>Diccionario da la Música Labor</i>	03
Terni , Clemente <i>Dizionario Della Musica e Dei Musicist</i>	04

## Livros

Cooper, Grosvenor and Leonard B. Meyer <i>The Rythmic Structure of Music</i>	05
Kramer, Jonathan D. <i>The Time of Music</i>	06
Lerdhal, Fred and Ray Jackendoff <i>Generative Theory of Tonal Music</i>	08

## Periódicos

### Perspective of New Music

Arnold, Stephen and Grahan Hair <i>String Quartet N°3 – An Introduction and Study</i>	10
Barkin, Elaine <i>A View of Schoenberg's Op. 23/1</i>	11
Batstone, Phillip Norman <i>Multiple Order Functions in Twelve-Tone Music (Part-II)</i>	11
Boretz, Benjamin <i>A World of Times</i>	12
Burrows, David	

<i>Music and the Biology of time</i>	13
Cyr, Gordon C. <i>Comunications</i>	14
Deyoung, Lynden <i>Pitch Order and Duration Order in Boulez's Structure Ia</i>	14
Downey, John <i>Texture as Psycho-rhythims</i>	15
Kramer, Jonathan D. <i>Multiple and Non-Linear Time in Beethoven opus 135</i>	15
Peel, John M. <i>On Some Celebrated Measures of the Schoenberg String Trio</i>	17
Rahn, Jay <i>Evaluating Metrical Interpretations</i>	17
Rahn, John <i>How Do You Du (by Milton Babbitt)?</i>	18
Rahn, John <i>II. Rhythm, and Talk About It</i>	18
Rahn, John <i>On Pitch or Rhythm: Interpretations of Ordering of and in Pitch and Time</i>	19
Selleck, John <i>Pitch and Duration as Textural Elements in Lutoslawski's String Quartet</i>	20
Shinn, Randal <i>Ben Johnston's Fourth String Quartet</i>	21
Swift, Richard <i>Some Aspects of Aggregate Composition</i>	21
Toop, Richard <i>Brian Ferneyghough's Lemma-Icon-Epigram</i>	22
Toop, Richard <i>Messiaen/Goeyvaertz, Fano/Stockhausen, Boulez</i>	23
Wintle, Christopher <i>Milton Babbitt's Semi-simple Variations</i>	24
Wintle, Christopher <i>Multiple Order Functions in Twelve-Tone Music: An informal addendum</i>	25

## The Musical Quaterly

Berry, Wallace	
<i>The Music of Halsey Stevens</i>	26
Brindle, Reginald Smith	
<i>Current Chronicle: ITALY</i>	26
Brody, Elaine and Jan Larue	
<i>Trois Nouvelles Etudes</i>	27
Cowell, Henry	
<i>Current Chronicle</i>	28
Gostuski, Dragutin	
<i>The Third Dimension of Poetic Expression or Language and Harmony</i>	29
Gray, Walter	
<i>Some Aspects of Word Treatment in the Music of William Bird</i>	29
Jander, Owen	
<i>Rhythmic Symmetry in the Goldberg Variations</i>	30
Jarman, Douglas	
<i>Some Rythmic and Metric Techiniques in Alban Berg´s Lulu</i>	31
Kravitt, Edward F.	
<i>Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied</i>	31
Lerdhal, Fred and Ray Jackendoff	
<i>On the Theory of Grouping and Meter</i>	32
Newmam, William S.	
<i>Freedom of Tempo in Schubert´s Instrumental Music</i>	33
Newmann, Frederick	
<i>The Overdotting Syndrome Anatomy of a Delusion</i>	33
Stuckenschmidt, H. H.	
<i>Contemporary Techiniques in Music</i>	34
Todd, R. Larry	
<i>The Genesis of Webern´s Opus 32</i>	35
William, B. M.	
<i>Time and Structure of Strawinsky´s Symphony in C</i>	35
Ying-lie, Zheng	
<i>Letter From China: The Use of Twelve Tone Technique in Chinese Musical Composition</i>	36

## Journal of Music Theory

Horlacher, Gretchen	
<i>Metric Irregularity in Les Noces: The Problem of Periodicity</i>	37
Roeder, John	
<i>A Calculus of Accent</i>	37

## Psychology of Music

Kamenetsky, Stuart B. et alli	
<i>Effect of Tempo and Dynamics on the Perception of Emotion in Music</i>	39
North, Adrian C.	
<i>Musical Tempo and Time Perception in a Gymnasium</i>	40
Repp, Bruno H.	
<i>Some Observations on Pianist's Timing of Arpeggiated Chords</i>	40
Smith, Karen C. et alli	
<i>Figural and Metric Understanding of Rhythm</i>	41

## Music & Letters

Collins, Michael	
<i>A reconsideration of French Over-dotting</i>	43

## Revista Música

Augusto, Paulo Roberto Peloso	
<i>Os Tangos Urbanos no Rio de Janeiro: 1870 – 1920 – Uma Análise Histórica e Musical</i>	44
Gubernikoff, Carol	
<i>Giörgy Ligeti: Concerto de Câmara para 13 Instrumentos</i>	44
Lacerda, Marcos Branda	
<i>Textura Instrumental na África Ocidental: A Peça Agbadza</i>	45
Ramos, Marco Antônio da Silva	
<i>O Uso Musical do Silêncio</i>	46
Zamith, Rosa Maria Barbosa	
<i>Aspectos Internos do Fazer Musical num Congado de Minas Gerais</i>	46

## Revista Brasileira de Música

Garritano, Assuero	
<i>Do Rythmo</i>	48
Santos, B. Nicolai	
<i>A Rítmica no Ensino Escolar</i>	48

## Revista Brasileira de Musicoterapia

Vercher, Francisco Blasco	
<i>La Utilización del Ritmo Musical en Fisioterapia</i>	50

## ART

Lacerda, Marcos Branda	
<i>Ensaíos Preliminares de Representação do Ritmo na Música Africana</i>	51

## Cadernos de Estudo

Santos, Regina M. S	
<i>Repensando o Ensino da Música</i>	52

## Dicionários

Clemente Terni. "Ritmo." In *Dizionario Della Musica e Dei Musicist*. Alberto Bassi. Torino: UTET, 1984. Vol. 4-Pp. 105-14.

Verbete no qual o autor passa pela etimologia da palavra, abordando também a relatividade desse termo nas artes em geral. A arquitetura, por exemplo, é uma arte em repouso enquanto existem outras em movimento. Faz rápida passagem pelos ritmos poéticos gregos e promove distinção entre ritmo e metro.

O ritmo livre, do Canto Gregoriano, é formado por adição enquanto no ritmo medido a formação se dá por subdivisão. Aparece transcrição de trecho do Gregoriano e, seguindo, o autor fala sobre incisos, membros e períodos. São mostrados também exemplos rítmicos de vários países e o verbete finaliza tratando de aspectos psicológicos do tempo e do ritmo.

Joaquim Pena. "Ritmo." In *Diccionario da la Música Labor*. Joaquim Pena e Higinio Anglés. Barcelona: Editorial Labor, 1954. Vol. 2-Pp. 1890-91.

Inicia com a definição de ritmo feita por Platão e Aristóxenes. Tecendo comentário sobre a presença do ritmo no dia a dia do ser humano, o autor do verbete coloca que os homens têm seus trabalhos facilitados quando os submetem à um ritmo uniforme. Joaquim Pena vê o ritmo relacionado com o trabalho como binário, lento e pesado. O binário rápido é atribuído à dança e jogos, sendo pertencente às culturas primárias, segundo ele.

Seguindo em seu verbete, Joaquim Pena estabelece relações rítmicas observadas na natureza e coloca o ritmo como sendo algo expresso por relações matemáticas. Finaliza dizendo que o metro não cria ritmo, mas, que, através do ritmo pode-se deduzir fórmulas métricas, sendo que o compasso escolhido não precisa necessariamente espelhar o ritmo.

Tomás Borba. "Ritmo." In *Diccionario de Música*. Tomás Borba e Fernando Lopes Graça. Lisboa: Edições Cosmos, 1963. Vol. 2-P. 467.

Pequeno verbete onde, para o autor, o ritmo não conserva a "autonomia que se arroga, porque de tal modo se ligou musicalmente à melodia que só a conjugação dos dois elementos pode justificar a existência de um e de outro."

Faz breve passagem sobre os ritmos gregos, ritmos téticos, anacrúsico, masculino e feminino, ritmo em quadratura (2, 4, 6 e 8) e ritmos de simetria.

Walther Dürr et alli. "Rhythm." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 1980. Vol.15-Pp. 805-24.

Inicialmente, ritmo, melodia e harmonia são tratados como independentes mas, logo em seguida, são colocadas como inseparáveis. Passa pela definição e etimologia

da palavra e chega ao ponto em que coloca claramente que o verbete é voltado para a música ocidental. Aconselha também a leitura de *Dance, Notation e Psychology of Music*. Após o que seria uma introdução, o autor estrutura o seu trabalho segundo dois tópicos: **I** - A Natureza do Ritmo e **II** - História do Ritmo na Música Ocidental.

Em **I** Walter Dürr fala sobre as manifestações de ritmos através do organismo humano e a interrelação existente entre poesia, música e dança. Como conceito de ritmo são citados os involuntários e os voluntários, o que faz parte das observações atinentes ao dia a dia do ser humano. A relação ritmo e metro surge como sendo uma preocupação recente e o verbete reconhece tais relações como controvertidas. Várias visões, relativas à tais relações, são citadas através de Hegel, Hauptmann, Lussy, Riemann, Schering, Howeler, Heusler, Steglich, Klages, Cooper e Meyer, Bergson além de Yeston. Ainda em **I** Dürr fala sobre ritmo aditivo e divisivo, *upbeat* e *downbeat*, conflito entre ritmo e metro, ritmo e contraponto, e a interação com melodia e harmonia.

O tópico **II** aborda fatos da história na música ocidental. O verbete passa por fases da história, de Platão até o nosso século. A relação sempre forte entre o ritmo musical e o poético é observado durante estas fases. O *tactus*, a teoria dos séculos XV e XVI juntamente com Zarlino e Renascença, são tratados com propriedade. O período Barroco chega com a barra de compasso e a relação diferente entre fala e música. A grande influência que a dança exerceu sobre os ritmos musicais e quadro ilustrativo são colocados, chegando à Bach onde a música claramente adere à um pulso.

A parte final engloba observações relativas aos séculos XVIII, XIX e XX. O Rococó surge como marca final da hierarquia da dança e do ritmo binário, assim como entre o classicismo e romantismo a variedade rítmica aumenta com a agógica e acentos tônicos. Com o romantismo, cai a regularidade de pulsos e os ritmos irregulares surgem chegando ao ritmo aditivo de Stravinsky e Bartók. Messian, Boulez, Xenakis, Cage e Stockhausen são comentados.

Willi Appel. " Rhythm." In *Harvard Dictionary of Music*. Willi Appel. Sec. Edition revised and enlarged. Cambridge: Harvard University Press. 1982. Pp. 729-31.

O verbete é dividido em 3 itens através dos quais o autor apresenta dados gerais. Em **I** - Generalidades, são feitas observações sobre o nosso organismo como gerador de ritmo (inspiração-expiração/sístole-diástole). Dá exemplo de um mesmo trecho melódico escrito em compassos diferentes; no item **II** - Classificação, 2 categorias são apresentadas: isométrico e multimétrico. Willi Appel trata os dois tipos em suas semelhanças e diferenças. Um terceiro tipo ainda é apresentado que é o ritmo livre; finalizando, o autor coloca o item **III** - História, quando comenta, cronologicamente, sobre Leoninus, Perotinus, modos ritmos, Ars Antiqua, ritmo perfeito e imperfeito, poliritmia do século XIV, escola borgonhesa, Dufay, formação multimétrica, ritmo clássico, ritmo isométrico substituindo o multimetro, Beethoven (a fuga à barra de compasso) e, finalizando, aparece o século XX com multimetro e variedades.

O Dicionário da Harvard coloca, no final, verbetes relacionados como: *Agógica, Beat, Measure, Meter, Modes, Syncopation, Tactus, Tempus e Time Signature*.

## Livros

Fred Lerdhal e Ray Jackendoff. *Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: M.I.T. Press, 1983.

A preocupação inicial do livro está em definir teoria musical, localizando-a na área da psicologia cognitiva. Imediatamente é feita uma abordagem sobre a possibilidade da formação de uma hipótese sobre universais musicais. Uma conexão com linguística é apresentada e a forma total da teoria, exposta no livro, propõe quatro elementos: *grouping structure*, *metrical structure*, *time-span reduction* e *prolongational reduction*.

O capítulo II tem uma densidade de informação bastante alta e importante para o entendimento das análises que se seguem. São definidas estruturas de *grouping* e de metro, tipo de acentos, além do tópico relativo à hierarquia métrica onde estão as idéias dos autores sobre *beat* e *timespan*. Os problemas da estrutura métrica, em *large-scale*, são levantados, inclusive no que tange à audição – quando modelo de Cooper e Meyer aparece criticado –, sendo apresentados exemplos musicais já analisados por estes e confrontados segundo as idéias de Lerdhal e Jackendoff.

Ponto importante também ocorre nos dois grupos de regras criadas para delimitação das estruturas de *grouping*. Exemplos musicais são dados e análises são feitas no sentido de sedimentar a teoria. Uma analogia entre grupos de notas e percepção visual, além de abordagem sobre *grouping*, *overlaps* e *elisions* estão presentes.

Na parte central do livro estão as regras para a boa formação métrica, sendo o *tactus* bastante explorado quando, em determinado momento, é apontado como nível de percepção mais proeminente. Grande destaque é dado à análise *schenkeriana* quando são tratados o *timespan reduction* e o *timespan prolongational*. Após esse entendimento são colocadas as regras de segmentação para, a partir daí, formalizar as reduções, chegando-se através de vários níveis às ramificações que formam o que os autores chamam de “árvore.” Até o final tais análises se sucedem enriquecendo em detalhamento e complexidade. Observações sobre harmonia estão a toda hora presentes, e a forma binária e a forma sonata também são grafadas, segundo a teoria de Lerdhal e Jackendoff.

Grosvenor Cooper and Leonard B. Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

O livro é recomendado para ser usado em conjunção com os cursos de harmonia, contraponto, interpretação e análise. O ritmo, com suas implicações, é abordado como sendo resultado de todos elementos musicais, como dizem os próprios autores: “estudar ritmo é estudar tudo de música.” Para que se entenda o discurso, Cooper e Meyer colocam logo ao primeiro capítulo definições, princípios e terminologia. Assim é que os diversos níveis arquitetônicos são apresentados neste capítulo, sendo necessário esse entendimento já que, através de tais níveis, serão feitas as análises. Pulso, metro, ritmo, acento, *stress* e *grouping* são apresentados, surgindo em ritmo uma das conceituações que amarram toda a teoria: “ritmo pode ser definido como o meio no qual um ou mais *beats* não acentuados são agrupados em relação à um *beat* acentuado.” Para as diversas análises os autores fazem uso dos ritmos gregos.

O capítulo II é relativo aos ritmos sobre os níveis arquitetônicos mais baixos, onde estão os níveis sub-primário e primário. Na verdade são de fácil entendimento mas tornam-se a grande luta dos autores já que, a partir de tais níveis, chega-se aos mais afastados, mantendo-se no entanto as relações do sub-primário.

Ritmo é colocado como independente do metro e a todo o momento os autores enfatizam que a percepção em níveis mais afastados se torna difícil. A questão antecedente-consequente coloca uma forte tendência para que se observe o grupo final como acentuado. Tais observações se desenvolvem nos capítulos seguintes.

A influência da instrumentação, articulação, harmonia, *stress* e ornamentação sobre ritmo, é abordada no livro usando sempre os ritmos gregos como demonstrativo. Os capítulos de exposição são sempre seguidos de lista de exercício.

No final são tratados continuidade e forma, quando os autores falam em detalhamento morfológico observando inclusive *links* e *overlappings*, e apresentam uma definição de tema. Duas músicas são usadas para análise mais longa: O *Prelúdio em Mi bemol Maior*, de Chopin, e o primeiro movimento da *Oitava Sinfonia* de Beethoven. Além dessas abordagens existe análise de trecho do *Opus 19 n°4*, de Schoenberg, colocações sobre ritmos ambíguos, vagos e transformações rítmicas.

Jonathan D. Kramer. *The Time of Music*. N. York: Schirmer Books, 1988.

As ideias do livro são expostas em 12 capítulos distribuídos em 493 páginas. Por ser recente, tem a condição de estabelecer uma visão crítica-analítica de várias obras de outros autores sobre o assunto. Segundo Kramer, existem 850 livros e artigos sobre ritmo. No final do livro encontramos uma extensa bibliografia.

As considerações vão além das abordagens feitas por outros teóricos, já que estes, normalmente, limitam seus estudos à ritmo e metro. O autor faz uso de enfoques filosóficos, psicológicos, históricos e teóricos musicais, no sentido de examinar os elementos do tempo na música. Estabelece comparação entre músicas dos diversos séculos, como as composições são organizadas no tempo e como as durações são percebidas e lembradas. Dentre os 12 capítulos, três são relativos às análises do autor e de outros teóricos, com observações críticas sobre obras de Beethoven, Schoenberg, Webern e Stravinsky. Tais análises são detalhadas visando esclarecer os conceitos de linearidade, não linearidade, metro, ritmo, começo, fim, *moment time*, *moment form*, continuidade e descontinuidade.

A possibilidade de transformação do tempo musical, com o crescimento da tecnologia, é lembrado no livro com exemplo reais de músicos que fizeram tais manipulações. Como uma sinfonia de Beethoven pode ser resumida em um segundo enquanto uma simples palavra, na música concreta, pode demorar uma hora.

O capítulo 4 é direcionado à metro e ritmo quando aparecem várias citações sobre os trabalhos anteriores de Cooper e Meyer - Lerdhal e Jackendoff. Análises de peças anteriormente estudadas por estes autores são refeitas, segundo Kramer, e, através das mesmas, ele promove confrontações com as outras teorias. As regras de delimitação de *grouping*, segundo Lerdhal e Jackendoff, são apresentadas e estudadas nesse capítulo.

Seguindo no livro, a percepção de final e início, linearidade e não linearidade, e sua ligação com a cultura, são levantadas pelo autor. Existem abordagens relativas à descontinuidade, *moment form*, momento, sub-momento, seções estáticas, *stasis*, durações e proporções, quando surge Stravinsky como seu maior exemplo, seguido de Debussy e Bartók. Quadros analíticos contendo momentos, sub-momentos, durações, proporções e desvios, fazem parte do conteúdo. O controle proporcional das seções feitas por compositores, que preferencialmente lidam com descontinuidade, é dissecado, chegando à *Golden Section* e à série Fibonacci.

Os capítulos finais são presos às visões que o autor tem da relação música-percepção-psicologia. Tece crítica à psicologia, já que ela fraciona a música para elaborar teorias, e, segundo Kramer, a música é holística. Em seguida afirma que a psicologia tem resistência em trabalhar com o inconsciente musical e promove, ainda,

incursão sobre o tempo subjetivo dando exemplo de algumas situações e suas percepções. Finaliza o livro relacionando valores modernos, tempo e esquizofrenia.

## Periódicos

### Perspective of New Music

Benjamin Boretz. "A World of Times." In *Perspective of New Music*. Spring-Summer, 1974. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1975. Pp. 315-18.

O autor estabelece algumas relações entre tempo e mundo, do ponto de vista filosófico, e sua interferência na música. O trabalho musical seria resultado de uma filtragem desse mundo, talvez um mundo hipotético .

Duas observações encorajam Boretz a fazer a ligação "trabalho musical-atribuição do mundo".

- a) independência relativa da identidade vivificada de um trabalho musical isolado;
- b) a relativa singularidade dessa identidade.

A percepção cronológica do mundo cria diferentes entidades para todo o momento do tempo de trabalho, já que o mundo se percebe cronologicamente e não apenas no instante atual. Continuando, o autor do artigo diz que a experiência de um trabalho musical, em tempo real, como um ato de imaginação, e com o som físico ausente, é igual à leitura de um poema.

A *Sonata para Piano em Lá Maior*, de Mozart (variações), é comentada no final do trabalho em seu dó sustenido inicial e suas repetições como fator de temporalidade já que, para o autor, por serem os eventos acumulados, esse dó sustenido carrega atributos que lhe fazem diferentes de outro(s) dó(s) presentes em outras peças.

Wintle, Christopher. "Milton Babbitt's Semi-simple Variations." In *Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1977. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1977. Pp. 111-54.

Neste artigo o autor apresenta a análise da música citada, uma pequena peça para piano na forma de tema e 5 variações. O autor divide o texto em duas seções: Teoria e Análise.

Na primeira seção, *theory*, o autor revê alguns conceitos essenciais abordados no artigo escrito por Babbitt, *Some aspects of Twelve-tone Composition* publicado em *The Score* - june 1955, e interpreta estes conceitos segundo a peça em questão.

Na segunda seção, *Analysis*, divide a peça em 5 partes (*lines*). *Line 1* - Tema e Variação 1, *Line 2* - Variação 2, *Line 3* - Variação 3, *Line 4* - Variação 4 e *Line 5* - Variação 5. Na análise, ele se detém principalmente ao aspecto de alturas, conjuntos



Elaine Barkin. "A View of Schoenberg's Op. 23/1." In *Perspective of New Music*. Fall-Winter, 1973. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1975. Pp. 99-127.

Este artigo, inserido no citado periódico, é parte da dissertação de doutorado de Elaine Barkin. Está dividido em 2 seções, detendo-se na primeira sobre aspectos rítmicos e na segunda sobre *pitch (set class)*.

É conhecido através de outros livros o fascínio que os números despertavam em Schoenberg e, exatamente através do número 11 Elaine Barkin analisa as seções e ritmos da peça. Através das seções, ela chega a um *timespan* de valor 11, a soma total dos *beats* nos quais ocorrem colcheias é 121 (múltiplo de 11 por aproximação) e o *timespan* de cada um dos grupos de 3 compassos também é de 11 colcheias. A primeira seção, que vai do compasso 1 ao 12, tem na primeira metade 22 colcheias e na segunda metade a mesma quantidade. Diagramas ilustram este artigo bastante interessante.

Cyr, Gordon C.. "Communications." In *Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1975. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1975. Pp. 211-13.

Carta escrita à revista, onde o autor critica um artigo escrito por John W. Reid intitulado *Properties of the set explored in Webern's variations Op. 30*, em *Perspective of New Music*, Vol. 12-nº2, Pp: 344-50, por não conter na análise da referida obra o aspecto rítmico, já que Webern serializa todos os elementos nesta obra. Gordon Cyr apresenta uma pequena análise do fator ritmo existente na peça, relacionando-o com os tetracordes presentes na obra.

Rahn, Jay. "Evaluating Metrical Interpretations." In *Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1978. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1978. Pp. 35-49.

Texto lido no encontro anual da sociedade de etnomusicologia, em 1977, falando basicamente da interpretação de peças que levam em consideração a métrica e a pulsação do compasso. No texto o autor tece comentários sobre a hierarquia da pulsação em diversos compassos (tempos fortes e fracos) e de como a mudança da escrita de determinada frase altera a interpretação. Mais adiante apresenta um método de divisão de frases que possibilita interpretação da mesma.

Downey, John. "Texture as Psycho-rhythmics." In *Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1982. Ed. Benjamin Boretz: Perspective of New Music, 1982. Pp. 640-48.

O artigo inicia com definições e questionamentos sobre o que seria textura. Ao envolver a questão rítmica comenta sobre o pulso, métrica, e como a monotonia de uma regularidade métrica é quebrada ao se justapor métricas diferentes. Mais adiante faz uma comparação entre a pulsação regular do coração, rotulado por ele de *Lifespan*, e uma força primordial que impulsiona o trabalho artístico, ao que ele chama de *Psicho-rhythmics*.

Após a introdução, o autor exemplifica o uso do *Psicho-rhythmics* em duas peças do séc. XX, as quais ele se refere como "novas manifestações de texturas sonoras

ocorridas dramaticamente e quase simultaneamente”. São elas: *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg (1912) e *Le Sacre du Printemps*, de Igor Stravinsky (1913). Nestas peças ele evidencia um novo pensamento métrico através da constante mudança de compasso (*Time Signature*), e através da sobreposição contrapontual da seção instrumental com a parte vocal quase livre, anulando o efeito da barra de compasso. Esta irregularidade rítmica cria, então, um novo conceito de vitalidade rítmica, com longas unidades de pulsação e sua própria periodicidade.

Peel, John M.. “On Some Celebrated Measures of the Schoenberg String Trio.” In *Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1976. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1976. Pp. 260-79.

Análise dos compassos 12 ao 17,5 do *Trio Op.45*, de Schoenberg. A escolha desses compassos, segundo o autor, é devido principalmente ao fato de que neles estão sintetizados os vários motivos a serem desenvolvidos posteriormente na peça. A maior parte do texto se atém a altura de notas, assim como tetracordes e hexacordes, com exemplos de outros trechos da composição.

Ao abordar o fator ritmo, ele analisa os compassos 12 e 13 onde demonstra uma simetria entre a figuração rítmica de ambos os compassos, assim como a simetria existente entre a viola e o cello. O autor também relaciona a segunda figuração rítmica da viola e do cello com a coleção de notas tocadas, além de definir o segundo compasso como sendo simetricamente retrógrado ao primeiro compasso.

Rahn, John. “How Do You Du (by Milton Babbitt)?.” In *Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1976. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1976. Pp. 61-80.

Análise da peça *DU*, para piano e voz, de Milton Babbitt, onde o autor se detém no primeiro compasso, dividindo-o em dois tricordes com um *timespan* de uma mínima para cada um. O 1º “tricorde-mínima” contém 3 sons, 3 *pitch-class* (Eb, E, Ab) e três ataques; e o 2º “tricorde-mínima” contém 10 sons, 4 *pitch-class* (B, C, G, Ab – sendo 3 inéditos e 1 repetido do tricorde anterior ‘Ab’), e 6 ataques. A partir dessas informações o autor começa a interagir todos os elementos contidos nesse primeiro compasso a fim de encontrar relações entre notas, durações e ataques, assim como simetrias, outros conjuntos de notas (hexacordes, dodecafonismo...) e até mesmo relações com o texto.

Ao longo do artigo o autor tece alguns comentários e faz questionamentos sobre análises musicais e seus resultados, e afirma: “Any musical analysis is na ontology, and it should now be apparent that whatever Milton Babbitt’s music is, it is very much.” (Qualquer análise musical é ontológica, e agora fica comprovado que o que quer que a música de Milton Babbitt seja, ela é muito mais).

Rahn, John. “II. Rhythm, and Talk About It.” In *Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1977. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1977. Pp. 234-38.

Artigo onde o autor responde criticamente a outro escrito anteriormente por Charles Smith: (*Supra-*) *Durational Patterns in Chopins Revolutionary Etude (In Theory Only*, Vol. 02, n.º 5-1970), no qual Smith revela um mal entendimento do artigo escrito anteriormente por Rahn: *On Pitch or Rhythm: Interpretations of Ordering of*

and in Pitch and Time, *Perspective of New Music*. Vol. 13-n.º 2-1975, e faz referência ao mesmo. Neste artigo Rahn esclarece alguns pontos abordados no artigo anterior (*timepoint, timespan, duration* etc.), levanta questões sobre o artigo de Smith e sobre um outro artigo escrito por Benjamin Boretz, também tido como referência por Smith.

John Rahn. "On Pitch or Rhythm: Interpretations of Ordering of and in Pitch and Time." In *Perspective of New Music*. Spring-Summer, 1975. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1976. Pp. 182-203.

O *paper* de Rahn, segundo ele mesmo aponta, tem muito do seu embasamento no artigo de Milton Babbitt, *Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium*, que se encontra no *Perspective of New Music*, Fall-Winter, 1962.

O estudo é feito em cima do *timepoint-class* (TC), análogo ao módulo 12 *pitch-class* (PC), sendo que o autor diz não ser seu objetivo levantar a problemática atinente à percepção geral dessas estruturas em módulo 12. É interessante a colocação de Rahn no que toca à obtenção do *timepoint* através do *set-class*, sendo mais interessante ainda o processo inverso, ou seja: intervalo de tempo gerando altura.

Eixos cartesianos e pares ordenados ilustram o *paper* que ainda tem como ponto importante a abordagem sobre segmentação.

*Time* - "T - Segmentação" pode aparecer na forma de acorde.

*Pitch* - "P - Segmentação" pode ser apresentado também como simultaneidade.

Selleck, John. "Pitch and Duration as Textural Elements in Lutoslawski's String Quartet." In *Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1975. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1976. Pp. 150-165.

As observações contidas no artigo são relativas ao movimento introdutório da peça de Lutoslawski.

No início são colocados dados gerais como o material usado: *pitch, interval-class*, microtons e o material cromático de onze notas (não é usado o dó). Retrógrados e inversões são apontados sendo que a composição não é serial. *Pitch, Interval* e *Rhythm*, que usualmente são preocupações iniciais numa peça, nesta estão subordinados ao projeto total.

Após essas colocações Selleck direciona-se para ritmo, concentrando-se nesse aspecto até o final do artigo. Segundo ele, o contraste básico no domínio duracional está no *long-short* (nota longa-nota curta) e, como variante, *slow-fast* (lento-rápido). O efeito é de música que faz uso da estocástica ou falso acaso.

Uma série de quadros ilustram o exposto demonstrando as relações entre notas longas e curtas. Nas curtas podem ocorrer notas isoladas bem como grupos rápidos. Nota-se também a presença de grupos tipo longa-curta-longa que são tratados observando-se gradações. Seções também são contrastadas por Lutoslawski usando notas longas em uma e curtas em outra. Estas são as principais observações feitas por Selleck em sua análise.

Jonathan D. Kramer. "Multiple and Non-Linear Time in Beethoven opus 135." In *Perspective of New Music*. Spring-Summer, 1973. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1974. Pp. 122-146.

O autor, antes de iniciar o texto, faz duas citações bastantes interessantes:

- Langer : "*Music makes time audible*" (Música torna o tempo audível)
- Gurdjeff: "*Time is the unique subjective*" (Somente o tempo é subjetivo)

Após essas duas citações, traça medidas na tentativa de valorar um trabalho de arte, como por exemplo, a possibilidade de sobrevivência do mesmo às trocas de culturas e filosofia. Kramer justifica a preferência dada à Beethoven, nesse trabalho, quando afirma que, esse compositor tem a capacidade de mover-nos, ainda hoje. Segundo ele, o tratamento dado por Beethoven ao tempo é insuperável entre os pré-contemporâneos.

Dentre os movimentos que compõem a música, o escolhido foi o primeiro para então, através do mesmo, observar a não linearidade e o tempo múltiplo. Na verdade o que o autor do artigo espera demonstrar é que a sensação temporal não é primariamente medida por um relógio.

O aspecto mais importante é a abordagem relativa aos três finais existentes no primeiro movimento do opus 135, criando o tempo gestual. Outro ponto levantado é o tratamento que o compositor dá ao tempo quando faz conexão entre compassos não adjacentes.

Tempo de relógio = tempo gestual

Cadência de engano = descontinuidade temporal

Sucessão = *clocktime*

Duração = tempo gestual

O autor encerra o artigo tecendo comentários sobre a música contemporânea que, para ele, apresenta uma ordem arbitrária de eventos.

Deyoung, Lynden. "Pitch Order and Duration Order in Boulez's Structure Ia." In *Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1978. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1978. Pp. 27-34.

Neste artigo o autor analisa a referida peça de Boulez, segundo a serialização de alturas e duração, quando são atribuídos valores de 1 a 12 às notas da série P0, sendo a duração de cada nota o valor dado vezes uma fusa. A partir daí ele segue analisando as séries, relacionando as durações em toda a peça. Nesse mesmo artigo ele tece comentários sobre uma análise anterior, dessa mesma peça, feita por György Ligeti, e também sobre a ordenação de alturas e durações das variações para piano de Anton Webern.

Batstone, Phillip Norman. "Multiple Order Functions in Twelve-Tone Music (Part-II)." In *Perspective of New Music*, Fall-Winter, 1972. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1972. Pp. 92-111.

Como o título sugere, trata-se da segunda parte do artigo. É importante salientar que a biblioteca da EMUS não possui a primeira parte, que foi publicada em

*Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1972 – Pp: 60-71, o que dificultou o entendimento de alguns conceitos. O autor trata de funções de múltiplas ordens na música dodecafônica.

O artigo é dividido em quatro partes. A primeira parte é a continuação do artigo anterior. Na segunda parte, o autor aborda o fator ritmo falando sobre subciclos, ordenação rítmica (sendo a semicolcheia a figura base), combinação de dois ritmos gerados por subciclos criando um terceiro ritmo, e outros. Na terceira parte demonstra diferentes usos dos conjuntos dados anteriormente, como a geração de altura de notas e ritmo, num exemplo retirado de uma peça de sua autoria *Recital para Três Vozes Solistas Masculinas*. Por fim, na quarta parte do texto, tem-se a conclusão. Nessa ele resume o objetivo do texto, apresenta um trecho da peça citada anteriormente no artigo e, no apêndice, demonstra a fórmula para um programa em linguagem FORTRAN, usado para geração de conjuntos.

Shinn, Randal. “Ben Johnston’s Fourth String Quartet.” *In Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1977. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1977. Pp. 145 -73.

Análise do referido quarteto no qual o autor explicita o uso de conceitos de proporção e aspectos teóricos muito usados pelo compositor. Em forma de tema e variação (8 variações), o compositor utiliza, na segunda variação, uma relação formal onde cada compasso de determinado instrumentista se relaciona com o *Time Signature* do próximo instrumentista, na razão de 3:2 (o autor demonstra o uso de outras relações no decorrer), tendo cada instrumentista usado pulsação e métrica diferente.

Em cada variação o compositor utiliza técnicas diferentes. Em uma delas utiliza procedimento similar para a organização rítmica e a organização melódica, em outra utiliza metros e pulsos diferentes (*Time Signature*) simultaneamente num mesmo trecho.

Swift, Richard. “Some Aspects of Aggregate Composition.” *In Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1976. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1976. Pp. 236-48.

Neste artigo o autor descreve alguns aspectos do pensamento composicional para o uso de agrupamentos (*aggregate*), exemplificando através de Bartók, Stravinsky e Milton Babbitt, este que, segundo o autor, é o grande teórico e usuário dessa técnica. Ele se utiliza de peças como *Composition for Four Instruments* e *Philomel*, ambas de Babbitt, para explicar o uso dessa técnica.

Apesar do texto se deter principalmente em *pitch-class*, o autor demonstra em *Philomel* que o conjunto de *time-point* é gerado pelos números existentes na diagonal da matriz (dodecafônica), imediatamente à esquerda da diagonal que representa o conjunto de classes de intervalos.

Toop, Richard. “Brian Ferneyhough’s *Lemma-Icon-Epigram*.” *In Perspective of New Music*, Summer, 1990. Ed. John Rahn. Hudson: Perspective of New Music, 1990. Pp. 52-100.

Logo no início, o autor cita alguns dos motivos que o levou à escolha dessa obra para análise. Uma delas é o fato do compositor passar para ele apontamentos do

trabalho. Desses rascunhos e de entrevistas do compositor, o autor expõe informações que se mostraram úteis no decorrer da análise.

O título da composição se refere a uma forma poética, o *Emblema*, desenvolvida principalmente no período barroco. Segundo o compositor “a estrutura ternária desta forma barroca está refletida na composição”. A primeira seção da peça é essencialmente linear contrastando com a segunda seção que é praticamente cordal. A terceira seção se inicia no final da segunda (*overlap*) gerando uma polimetria e confronta as duas seções anteriores, caminhando então para o final da obra.

No compasso de abertura o autor analisa a estrutura rítmica como um clássico exemplo de *figural enhancement* (intensificação figurativa) que, segundo ele, é o processo pelo qual uma figura periódica ganha perfil (contorno) através da quebra de sua periodicidade, seja por aceleração, retardamento ou pausas momentâneas. Nessa mesma seção (*Lemma*), o autor analisa a estrutura de compasso (*time signature*) que forma um período de 16 compassos, sujeita a retrogradação e aumento a cada novo ciclo.

Na segunda seção (*Icon*), é apresentado um novo esquema de compassos que difere da primeira seção principalmente pelo uso de compassos “irracionais” como 4/12, 2/10 e 1/12. Nesse trecho o autor comenta que tais compassos são na verdade uma modulação métrica, comparando o 2/10 com o 2/8. Porém, enquanto que em *Lemma* o ciclo é de 16 compassos em *Icon* o ciclo é de 9, muita embora seja utilizado o processo de diminuição e retrogradação.

Toop, Richard. “Messiaen/Goeyvaertz, Fano/Stockhausen, Boulez.” In *Perspective of New Music*, Fall-Winter, 1974. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1974. Pp. 141-69.

O autor inicia o texto comentando sobre o rápido desenvolvimento da “nova música” no pós guerra, e o conseqüente aparecimento da música eletro-acústica e do serialismo integral (assunto ao qual o texto se atém). Ao se falar de serialismo integral logo vem à cabeça as peças de: Messiaen, “*Mode de Valuers et d’Intensités*”; de Stockhausen, “*Kreuzpiel*”; e de Boulez, “*Structures*”. O que o texto pretende provar (através de análises, comparações e fatos históricos), é que duas peças de dois ex-alunos de Messiaen: Karel Goeyvaerts - *Sonata for 2 pianos* e Michel Fano - *Sonata for 2 Pianos*, são de fato a ponte de ligação entre o estudo de Messiaen e as peças de Boulez e Stockhausen. Apesar de ambos compositores serem pouco citados foram eles que, depois do trabalho de Messiaen, estenderam a organização serial à todos os aspectos do som individual.

Arnold, Stephen & Hair, Grahah. “String Quartet N°3 - An Introduction and Study.” In *Perspective of New Music*, Spring-Summer, 1976. Ed. Benjamin Boretz. Hudson: Perspective of New Music, 1976. Pp. 155-86.

Artigo onde os autores analisam a obra *String Quartet N°3* de Milton Babbitt, dividido em duas seções: I - An Introduction e II - A Study.

Na seção I, os autores fazem uma introdução ao pensamento composicional de Babbitt, fazendo pequenas comparações com os trabalhos de Schoenberg e Webern quanto ao uso de séries dodecafônicas e subconjuntos (díades, tríades, hexacordes ...). Nessa seção os autores fazem um pequeno comentário sobre o tratamento rítmico usado por Babbitt, e outras dimensões, exceto *pitch*, como o timbre e a dinâmica.

Na seção II, *A Study - An Descriptive Overview of String Quartet N°3*, o artigo se detém na análise das seções e subseções do quarteto, assim como o conjunto dodecafônico, hexacordes, agrupamentos e procedimentos composicionais utilizados na peça. Sob o aspecto rítmico, a estrutura da peça deriva de uma organização que é isomórfica com as duas grandes seções da peça, segundo a estrutura de altura de notas.

No começo da peça os agrupamentos rítmicos se desenvolvem na razão de 1:3 em relação aos agrupamentos de notas. Razão esta que muda para 1:2 até o final da peça. A cada subseção rítmica há uma reinterpretação do intervalo rítmico 1 (menor intervalo rítmico), começando com a fusa, mudando na próxima subseção para colcheia, e assim em diante segundo quadro ilustrativo.

## The Musical Quaterly

William, B. M.. "Time and Structure of Stravinsky's Symphony in C." In *The Musical Quaterly*, July, 1973, Vol. LIX, N°3. Ed. Paul Henry Lang. N. York: G. Schirmer, 1973. Pp. 355-69.

O autor inicia o artigo com uma citação do livro *Poetic's of Music* de Stravinsky, onde o compositor discursa sobre tempo ontológico e tempo psicológico na música. Sempre comentando o fator temporal, o autor analisa a estrutura da *Sinfonia em Dó* a partir de um artigo anterior escrito por Edward T. Cone, intitulado *The Uses of Convention: Stravinsky and His Models*, no qual Cone fala sobre o primeiro movimento da *Sinfonia em Dó* ser em forma sonata, adaptado aos propósitos do compositor.

Através de tabelas o autor demonstra como Stravinsky transformou o forma sonata em forma em arco, tendo nos crescendos e subseqüentes pausas os pontos de articulação da forma em arco.

A análise se prende principalmente ao primeiro movimento, mas o autor faz algumas relações entre os andamentos iniciais de cada movimento; a quantidade de compassos existentes; e o tempo ontológico da execução de cada movimento. Ao final faz uma observação, no mínimo interessante ao comentar que o uso do silêncio na obra, curtos ou longos, servem para o ouvinte reforçar a memória musical ouvida até aquele período de tempo, assim como fazer comparações de níveis musicais e temporais, trabalhando assim com o tempo psicológico.

Jarman, Douglas. "Some Rhythmic and Metric Techniques in Alban Berg's *Lulu*." In *The Musical Quaterly*, July, 1970, Vol. LVI, N°3. Ed. Paul Henry Lang. N. York: G. Schirmer, 1963. Pp. 349-66.

O interesse de Alban Berg nas possibilidades rítmicas é conhecido e, a partir dessa característica do compositor, o autor faz uma análise das técnicas de variação rítmica utilizadas por Berg na ópera *Lulu*.

Logo no início, cita uma carta dedicatória a Schoenberg, onde Berg comenta sobre o uso de um ritmo construtivo utilizado na ópera *Woozeck*, método esse também utilizado em *Lulu*, juntamente com outras duas técnicas realçadas pelo autor: marcações de metrônomo matematicamente relacionadas e associação de personagens com padrões rítmicos.

Em seguida, desenvolve cada procedimento utilizado por Berg, através de exemplos e reduções, relacionando-os com o melodrama desenvolvido na ópera. Durante o texto o autor faz diversas comparações entre o desenvolvimento utilizado em *Lulu* e no *Concerto de Câmara* do mesmo compositor, sendo que em *Lulu*, além de aspectos musicais, o desenvolvimento métrico e rítmico tem objetivos dramáticos.

Gostuski, Dragutin. "The Third Dimension of Poetic Expression or Language and Harmony." In *The Musical Quarterly*, July, 1969, Vol. LV, N°3. Ed. Paul Henry Lang. N. York: G. Schirmer, 1969. Pp. 372-383.

O artigo compara a poesia com a música, fazendo um paralelo entre elementos como rimas, fonemas, vocais e consoantes, com as frases musicais, notas, timbres e outros. No texto, o autor também comenta a importância do ritmo na rima poética e a possibilidade harmônica, existente na poesia, através da superposição de frases causada pela memória, possibilitando o reconhecimento de rimas alternadas.

Kravitt, Edward F. "Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied." In *The Musical Quarterly*. October 1973, Vol LIX, N° 4. Ed. Paul Henry Lang. N. York: G. Schirmer, 1973. Pp. 497-518.

O artigo é inteiramente concentrado no rubato que, segundo Kravitt, é um dos mais importantes intensificadores de expressão. Aspectos relativos aos dois tipos: rubato melódico e rubato no acompanhamento e melodia, são traçados através de músicos e do *Lied* alemão. Pensamentos de teóricos a respeito do assunto, transformações do *time* do classicismo para o romantismo e observações históricas sobre o uso do rubato e tempo livre são abordados no artigo.

Para o autor, sem dúvida, a maior incidência ocorreu no romantismo tardio. Nuances do seu uso por Schubert, Liszt, Mahler, Wolf e C. P. E. Bach (esse último bem anterior aos outros) são citados. Kravitt ainda estabelece uma linha entre o rubato, a fuga à tirania da barra de compasso, metro duplo, o 5/8 e a chegada ao ritmo aditivo de Stravinsky e Bartók.

Brody, Elaine & Larue, Jan. "Trois Nouvelles Etudes." In *The Musical Quarterly*. 1986, Vol. LXXII, N.º1. Ed. Eric Salzman. N. York: G. Schirmer, 1986. Pp. 1-15.

O artigo fala especificamente sobre três estudos para piano, de Chopin, encontrados como peças adicionais aos dois volumes de estudos para piano do compositor. Primeiramente essas obras faziam parte de uma seleção de estudos composta por diversos compositores da época como Liszt, Mendelssohn, Thalberg e outros, denominado *méthode des méthodes*. Este método, idealizado por François-Joseph Fétis e Ignaz Moscheles, foi editado por Martin Schelesinger (as peças de Chopin são as de n.º 3, 4 e 5). Grande parte do texto é uma biografia desses três personagens.

Sobre as peças de Chopin, os autores comentam o uso de síncope, seja melodicamente através de padrões que acontecem em tempos fracos ou harmonicamente com acordes sincopados. Comparam ainda a estrutura rítmica usada nesses três estudos com a usada nos dois volumes de Estudos, Opus 10 e 25.

No exemplo 1 o compasso é dividido em dois grupos de quiáltera de colcheia na mão de direita e uma quiáltera de semínima na mão esquerda, quando comenta que a

maioria dos pianistas toca de forma mais primária (duas colcheias para uma semínima), ignorando a principal característica da hemíola, que é a justaposição de três notas contra duas.

Exemplo parecido ele demonstra a seguir, mas em outro nível, quando no estudo do Método de Moscheles n.º 3, há a superposição de duas colcheias sobre uma quiáltera de três colcheias e no estudo de Fá Menor, onde ao sobrepor uma quiáltera de três semínimas sobre quatro colcheias, demonstra os conceitos sobre pontos de coincidência e pontos de não coincidência (sincopação).

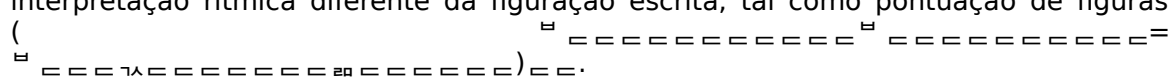
Lerdhal, Fred & Jackendoff, Ray. "On the Theory of Grouping and Meter." In *The Musical Quarterly*. October 1981, Vol. LXVII, N.º4. Ed. Joan Peyser. N. York: G. Schirmer, 1981. Pp. 479-506.

Ensaio sobre a teoria de agrupamentos e metro, adaptação do conceito abordado pelos autores no livro "*A Generative Theory of Tonal Music*". No desenvolvimento, os autores se dão a liberdade de modificar alguns conceitos tradicionais, quando os mesmos se tornavam inadequados na descrição da intuição musical. Os autores desenvolvem a teoria através da percepção de um ouvinte e, dessa forma, não ignoram a intuição rítmica.

Primeiro fazem distinção entre grupos e metro, depois apresentam a estrutura de agrupamentos e a estrutura métrica como componentes independentes da organização rítmica, desenvolvendo suas características individualmente, para depois demonstrar como ambos se inter-relacionam. Por último, apresentam mais um conceito (acento estrutural) e logo após fazem sua interação com grupo e metro.

No desenvolvimento do artigo apresentam diversos conceitos novos e utilizam-se de exemplos musicais para explaná-los.

Newmann, Frederick. "The Overdotting Syndrome Anatomy of a Delusion." In *The Musical Quarterly*. July 1981, Vol. LXVII, N.º3. Ed. Joan Peyser. N. York: G. Schirmer, 1981. Pp. 305-47.

Artigo que critica a utilização do termo "*French Overture Style*" (estilo Abertura Francesa) usado para designar uma convenção do séc. XVII e XVIII que envolve a interpretação rítmica diferente da figuração escrita, tal como pontuação de figuras (  )

O autor utiliza diversos exemplos para demonstrar a falsidade dessa teoria, desde textos sobre a interpretação musical escritos em diversas épocas, a exemplos musicais, passando pela demonstração de má interpretação de tratados musicais. Faz uma diferenciação entre a interpretação solista de determinada obra (maior liberdade rítmica e interpretativa); e a interpretação orquestral (mais rígida, de forma com que todos os músicos toquem iguais, por motivos óbvios). Fala sobre os ornamentos e dinâmicas não escritos da época do Barroco, as *notes inégales* francesas e a tradição das notas pontuadas nas aberturas de Haendel. Questiona até que época, período ou forma musical se fez uso do chamado estilo Abertura Francesa, uma vez que diversas partituras teriam que ser decodificadas pelo intérprete já que não possuem o ritmo pontuado.

Stuckenschmidt, H. H.. "Contemporary Techniques in Music." In *The Musical Quarterly*, January, 1963, Vol. XLIX, N°1. Ed. Paul Henry Lang. N. York: G. Schirmer, 1963. Pp. 1-16.

Artigo que aborda historicamente algumas técnicas usadas na música contemporânea, como o dodecafonismo, serialismo, música concreta, música eletrônica, etc. O autor procura situar o surgimento de determinada técnica e seus principais percussores. Fala sobre a variação métrica de Bartók, o ritmo livre de Strawinsky e a combinação ritmo-acorde do *Quartuo pour la fin du temps*, de Olivier Messiaen.

Cowell, Henry. "Current Chronicle." In *The Musical Quarterly*. 1991, Vol. 75, N.º4. Ed. Eric Salzman. N. York: G. Schirmer, 1991. Pp. 132-43.

O autor utiliza o concerto de estreia da obra *Imaginary Landscape N°4*, de John Cage - para 12 rádios, 24 músicos e regente - como pretexto para discursar sobre a obra desse compositor. Para Cage, segundo Cowell, o novo pensamento musical de relações de tempo e espaço, som e silêncio, são mais importantes que os antigos conceitos de melodias, acordes e outras relações tonais, sendo esse mesmo pensamento compartilhado por outros compositores como Morton Feldman, Christian Wolff e Pierre Boulez, também citados no artigo.

Na análise de uma peça de Boulez, o autor demonstra o pensamento de serialismo integral através de um quadro onde os números de 1 a 12 equivalem a uma nota, dinâmica ou articulação. Na serialização do ritmo, Boulez utiliza como figura base a fusa, e as diversas variações de um mesmo *timespan*, gerando diversas células rítmicas.

Jander, Owen. "Rhythmic Symmetry in the Goldberg Variations." In *The Musical Quarterly*. 1991, Vol. 75, N.º4. Ed. Eric Salzman. N. York: G. Schirmer, 1991. Pp. 188-93.

O artigo discorre sobre uma possível simetria no uso das figuras de compasso e unidades de divisão do compasso, entre as nove variações canônicas. A razão da análise da divisão rítmica vem da não simetria dos nove cânones, pois, geralmente o que se encontram são ciclos de cânones de até uma sétima ou, no máximo, de uma oitava.

O fato de serem nove ciclos se deve à simetria rítmica, segundo quadro demonstrado pelo autor. O texto também comenta sobre a variedade rítmica empregada por compositores em movimentos diferentes de uma mesma peça, e cita a serenata *Acis and Galatea*, de Haendel.

Todd, R. Larry. "The Genesis of Webern's Opus 32." In *The Musical Quarterly*. October 1980, Vol. LXVI, N.º4. Ed. Joan Peyser. N. York: G. Schirmer, 1980. Pp. 581-91.

O artigo se detém sobre uma obra inacabada de Webern, a cantata de câmara sobre o poema *Das Sonnenlicht* de Hildegard Jone. O autor fala principalmente sobre as séries, motivos e grupos de notas dos manuscritos de Webern, o que viria a ser o *Opus 32*, estabelecendo diversas relações entre eles.

Sobre um dos manuscritos, onde Webern delineia melodias e organização das séries, o autor analisa o fator ritmo, quando a frase é dividida em dois hexacordes, sendo o segundo hexacorde um retrógrado (ritmicamente falando) do primeiro, com o valor das notas dobrado. Em outra frase ele compara as figuras individualmente, sendo essa, novamente, uma aumentação retrógrada a partir do meio da frase.

Brindle, Reginald Smith. "Current Chronicle: ITALY." In *The Musical Quaterly*, April, 1961, Vol. XLVII, N°2. Ed. Paul Henry Lang. N. York: G. Schirmer, 1961. Pp. 247-55.

Nesse artigo, o autor faz uma pequena análise da peça *Canto Sospeso*, de Luigi Nono, para coro misto, orquestra e solistas. O autor se atém principalmente ao 2º movimento escrito para coro à *capela*, a oito partes.

Na peça, o compositor utiliza uma série que começa no lá e alternadamente sobe e desce um semitom a partir dessa nota, sempre acrescentando um semitom, formando então todos os intervalos possíveis dentro de uma oitava inferior e superior (eixo de simetria).

O segundo movimento é dividido em duas seções, a primeira de caráter narrativo, com 34 compassos, e a segunda de caráter dramático, com 16 compassos. Na primeira seção, o compositor utiliza quatro valores básicos de duração e multiplica os valores por um conjunto baseado na série Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13) e seu retrógrado. A menor duração é multiplicada por 1, a segunda por 2, a terceira por 3 e a quarta por 5. Depois, o menor valor resultante é multiplicado por 8, o segundo por 13 e assim por diante. A seção só termina quando o conjunto e seu retrógrado forem usados por dez vezes.

A segunda seção usa os mesmos valores básicos de duração, mas multiplicados de uma outra forma pelo retrógrado do conjunto e sua forma normal, sendo o resultado rítmico uma simetria, na qual o centro é o ponto de maior movimentação rítmica. O autor também comenta sobre o uso da dinâmica e a expressão poética no uso do texto, visando clareza, economia e expressividade.

Berry, Wallace. "The Music of Halsey Stevens." In *The Musical Quaterly*, July, 1968, Vol. LIV, N°3. Ed. Paul Henry Lang. N. York: G. Schirmer, 1968. Pp. 287 - 308.

Esse artigo, comemorativo aos sessenta anos do compositor, faz uma pequena biografia e analisa características gerais da sua obra, como: desenvolvimento motivico e o uso de formas tradicionais tais como Sonata, Rondó e seu desenvolvimento rítmico e melódico.

Ao falar sobre o desenvolvimento rítmico, o autor comenta o uso de compassos irregulares ou agrupamentos irregulares em compassos simples, hemíolas, contrastes e intensificação ou relaxamento rítmico com intenção estrutural.

Gray, Walter. "Some Aspects of Word Treatment in the Music of Willian Bird." In *The Musical Quaterly*, January, 1969, Vol. LV, N°1. Ed. Paul Henry Lang. N. York: G. Schirmer, 1969. Pp. 45-64.

Como o próprio título sugere, o autor aborda o tratamento fonético na música de William Bird, famoso compositor da Renascença. Comenta a atenção à prosódia e

significado das palavras utilizadas pelos compositores em geral, criando uma relação estreita entre os diversos fatores musicais tais como modo, contorno melódico, melismas e o significado do texto. Também fala sobre simbolismos utilizados na música, ao que o compositor denomina “*musical metaphor*”, como modo maior - claridade, modo menor - escuridão, compasso ou forma ternária - Divina Trindade, e outros.

O autor ressalta a atenção dada pelo compositor à rítmica natural da palavra, de forma a deixá-la inteligível, mesmo em meio à polifonia usual da época. Byrd usualmente utiliza, em linhas melódicas descendentes referentes a textos que envolvem paz e morte, figuras pontuadas que, segundo o autor: *Draws on the image of cradle music* (Imagens retiradas da música da terra natal). O ritmo também é utilizado para dar ênfase a determinadas passagens e palavras.

Newman, William S.. “Freedom of Tempo in Schubert’s Instrumental Music.” In *The Musical Quarterly*. October 1975, Vol LXI, Nº 4. Ed. Christopher Hatch. N. York: G.Schirmer, 1975. Pp. 528-545.

Prende-se inicialmente ao tempo livre em Schubert e tece comentários sobre os resultados diferentes obtidos entre pares de execução de uma mesma música. O autor, Newman, coloca Schubert como sucessor de Mozart, complemento de Beethoven e predecessor de Bruckner e Brahms, enquanto Schumann seria a parte feminina de Beethoven.

Várias observações são feitas sobre o tempo na música desse compositor, resgatando inclusive opiniões de críticos e contemporâneos do mesmo. Apesar da existência do tempo livre em suas músicas, onde não existia tal indicação ele executava em tempo rigoroso, censurando quem assim não o fizesse.

Schubert fazia maior uso de alterações de tempo em pequenas peças, solos, ou onde estavam envolvidos pequenos grupos, acarretando com isso menores problemas de continuidade. O autor do *paper* estabelece também algumas comparações entre Schubert e Beethoven, dentro do aspecto tempo.

Finalizando, Newman teoriza o procedimento do compositor, centro do artigo, com relação ao uso de alterações do tempo segundo quatro itens, onde estão citadas algumas atitudes sistemáticas de Franz Schubert.

Ying-lie, Zheng. “Letter From China: The Use of Twelve Tone Technique in Chinese Musical Composition.” In *The Musical Quarterly*. 1990, Vol. 74, N.º3. Ed. Eric Salzman. N. York: G. Schirmer, 1990. Pp. 473-88.

O artigo trata do uso da técnica dodecafônica por parte dos compositores chineses, combinando-a com características do seu país como fazendo uso da escala pentatônica, instrumentos do folclore, etc.

O autor dá exemplo de duas séries dodecafônicas de diferentes compositores, que têm como base a escala pentatônica, e o uso de motivos pentatônicos em suas composições. Em seguida, exemplifica outras séries através de outros compositores.

Como possibilidade de uso de técnicas ocidentais está a *Golden Section* para controle da estrutura e do ritmo. No *Segundo Quarteto de Cordas*, de Luo Zhong-Rong, o compositor combina o dodecafonismo com séries rítmicas e timbrísticas encontrada em uma recente música folclórica para percussão chamada *Shifen Luogu*. O autor apresenta o padrão rítmico criado por Zhong-Rong e como este foi utilizado.

## Journal of Music Theory

Horlacher, Gretchen. "Metric Irregularity in *Les Noces*: The Problem of Periodicity." In *Journal of Music Theory*. 1995, Fall, Vol. 39.2. Ed. Ramon Satyendra. New Haven: Yale University, 1995. Pp. 285-309.

Neste artigo, o autor comenta o problema da definição da métrica como estritamente relacionada a periodicidade, provando que pode existir a métrica sem essa relação, como no exemplo de *Les Noces*, de Igor Stravinsky. Para tanto o autor cita quais fatores motivicos surgem nesses casos.

Assim sendo, ele demonstra um tipo de métrica não condicionada à periodicidade, o que permite ao material não periódico assumir uma posição fundamental, ao invés de secundário.

Neste artigo, o autor examina conceitos de métrica que não dependem inteiramente da periodicidade, como os escritos por Victor Zuckerkandl e por Christopher Hasty, assim como analisa o fator periodicidade como aceitando irregularidade em determinados níveis, nos livros e artigos de Kramer, Benjamin, William Rothstein e, Lerdhal e Jackendoff; usando *Les Noces*, de Stravinsky, e a *Marche*, de Renard, como exemplos a serem analisados.

Roeder, John. "A Calculus of Accent." In *Journal of Music Theory*. 1995, Spring, Vol. 39.1. Ed. Ramon Satyendra. New Haven: Yale University, 1995. Pp. 1-46.

A partir da análise de um trecho da peça *SEQUENZA [I]*, para flauta solo, de Luciano Berio, o autor comenta a inutilidade de determinadas técnicas analíticas para a identificação e classificação de padrões rítmicos e/ou melódicos, em determinadas músicas, como a citada. Acreditando que existem outras formas de percepção que podem ser utilizadas para o entendimento da música, que têm como principal referência o contorno temporal através do acento, o autor faz um apanhado de diversos conceitos de acento dados por: Cooper e Meyer (1960), Kramer (1988), Benjamin (1984) e Lerdhal e Jackendoff (1988).

Adiante o autor apresenta cinco pequenos exemplos musicais analisando-os de acordo com a percepção do acento, podendo ser mais forte em um exemplo que em outro, seguido de algumas observações sobre como o acento em determinada passagem pode ser mais forte ou menos forte, explicando-as mais a fundo em seguida.

Baseado na consistência dessas observações, o autor sugere que é possível construir uma representação matemática que calcule a força do acento musical, a qual representa, de acordo com as regras da lógica, as mesmas propriedades que percebemos. Após desenvolver o teorema, utiliza diversas peças de compositores como Bártok, Xenakis, Carter Schoenberg e a já citada composição de Berio, para exemplificá-lo.

## Psychology of Music

North, Adrian C.. "Musical Tempo and Time Perception in a Gymnasium." In *Psychology of Music*. 1998, Vol. 26, N.º1. Ed. David J. Hargreaves. Society for Research in Psychology and Music Education, 1998. Pp. 78-88.

O artigo tem como objetivo relacionar o andamento musical com a percepção de tempo biológico. Na introdução cita diversos autores de pesquisas anteriores e dá como exemplo o uso comercial da música para reduzir a percepção do tempo como exemplos a espera musical de telefones e de salas de espera.

Para provar essa relação, o autor utilizou uma academia de ginástica, da qual retirou todos os relógios de parede e, por dois dias, os usuários foram expostos à músicas de andamentos diferentes. No 1º dia só músicas rápidas com pulsos por minuto acima de 120; e no 2º dia somente músicas com andamento mais lento, com pulsos abaixo de 80). Assim sendo, pediu aos usuários que retirassem seus relógios de pulso na entrada e, ao final dos exercícios, respondessem a um pequeno questionário que tinha como uma das perguntas, quanto tempo achavam que tinham passado na academia.

Como resultado da pesquisa os autores comprovaram a influência do andamento musical na percepção do tempo de relógio e ainda fizeram distinção da percepção entre homens e mulheres.

Repp, Bruno H.. "Some Observations on Pianist's Timing of Arpeggiated Chords." In *Psychology of Music*. 1997, Vol. 25, N.º2. Ed. David J. Hargreaves. Society for Research in Psychology and Music Education, 1997. Pp. 133-48.

Estudo sobre o *timespan* de um acorde arpejado, comparando estudantes de piano e profissionais recitalistas. A peça escolhida foi *Erotik Op.43 N°5*, de Edward Grieg. O autor explicita o que o levou a escolher essa peça para confronto e descreve o método da pesquisa, demonstrando a diferença entre os executantes com quadros ilustrativos separando-os em dois níveis: estudantes e *experts*.

Comenta também que o tempo levado para arpejar determinado acorde depende mais da localização métrica e da nota antecedente, que a quantidade de notas nele contida.

Smith, Karen C. et alli. "Figural and Metric Understanding of Rhythm." In *Psychology of Music*. 1994, Vol. 22, N.º2. Ed. David J. Hargreaves. Society for Research in Psychology and Music Education, 1994. Pp. 117-35.

O artigo aborda a percepção rítmica através de dois ângulos: percepção métrica ou figurativa. A primeira descreve os elementos através da métrica do compasso, percebendo cada figura individualmente; e a percepção figurativa, segunda, leva em consideração os elementos que os cercam percebendo o ritmo através de grupos de figuras rítmicas, de forma que a figura anterior afeta a percepção da figura em questão. Baseado em uma pesquisa feita em adultos e crianças, o artigo tenta demonstrar estas duas formas de percepção do ritmo.

A pesquisa consistiu em uma série de testes, entre os quais desenhar a sequência rítmica usando quaisquer símbolos. Entre os participantes haviam pessoas que tinham ou já tiveram contato com o estudo musical, e pessoas que só tiveram contato com o

ensino musical na escola. Como resultado comprovaram que pessoas que já tiveram estudo musical tendiam a perceber o ritmo como métrico, enquanto que as pessoas que não tiveram estudo musical tendiam a perceber o ritmo como um conjunto de elementos (figurativo).

Os autores citam outros trabalhos publicados na mesma área de pesquisa e usam quadros ilustrativos para comparar os resultados.

Kamenetsky, Stuart B. et alli. "Effect of Tempo and Dynamics on the Perception of Emotion in Music." In *Psychology of Music*. 1997, Vol. 25, N.º2. Ed. David J. Hargreaves. Society for Research in Psychology and Music Education, 1997. Pp. 149-60.

Começam o artigo com duas definições sobre expressividade em música feitas por P. Kivy (1980) e S. Davies (1994), e comentam sobre elementos musicais e seus efeitos psicológicos tais como: a intensidade de determinada passagem musical influenciando na sensação de animação ou calma e outros elementos bem conhecidos como os modos Maior e Menor sendo percebidos como alegre e triste. Também falam sobre a diferença de percepção entre homens e mulheres e suas causas.

Como resultado de uma pesquisa sobre a influência do andamento e da dinâmica na expressividade musical, onde adultos de diversas idades e de ambos os sexos foram expostos a audição de 4 trechos musicais, cada qual com 4 versões diferentes, sendo elas: nenhuma variação, variação de andamento, variação de dinâmica e variação de andamento e dinâmica; o artigo apresenta diversas tabelas ilustrativas com resultados da pesquisa e 1 exemplo, em partitura, de um dos trechos da audição onde houve variação de tempo e dinâmica. Após a audição os participantes respondiam a um questionário elaborado pelos autores dando notas de 0 a 7.

## Music & Letters

Collins, Michael. "A Reconsideration of French Over-dotting." In *Music & Letters*. 1969, Vol. 50, N.º1. Ed. J. A. Westrup. London: Oxford University Press, 1969. Pp. 111-23.

Esse artigo foi escrito com o intuito de comprovar através de provas irrefutáveis o uso do chamado "Estilo Abertura Francesa", onde a escrita de notas pontuadas é executada de forma diferente ao que está escrito, aumentando o valor da nota pontuada e conseqüentemente diminuindo o valor da nota seguinte.

O mesmo surgiu como uma advertência ao artigo escrito por Frederick Newman: *La note poniteé et la soi-disante "Manière Française"*, onde o autor questiona a convenção interpretativa do *over-dotting* no período que vai de Lully à Rameau, afirmando inclusive que esta mesma convenção teria sido inventada neste século por dois outros teóricos.

Através de escritos da época, partituras, tratados de interpretação, Collins comprova o uso do "Estilo Abertura Francesa" nessa época, não sendo utilizado somente em aberturas sinfônicas como também em peças para cravo e outras instrumentos, e seu posterior deslocamento da França para os demais países europeus influenciando compositores como Haendel, Telemann e J. S. Bach.

## Revista Música

Gubernikoff, Carol. "Giörgy Ligeti: Concerto de Câmara para 13 Instrumentos." In *Revista Música*. 1994, Maio, Vol. 5, N°1. Ed. José Eduardo Martins. São Paulo: ECA / USP, 1994. Pp. 56-72.

A autora faz uma pequena análise da peça *Concerto de Câmara para 13 instrumentos*, de Giörgy Ligeti, abordando os sinais gráficos por ele utilizados assim como os andamentos e caráter de cada seção. Comenta sobre o uso de táleas por parte de Ligeti, de uma maneira muito pessoal, exemplificando e localizando-as na partitura. Destaca a preocupação com a clareza da escrita de Ligeti, que ora usa figuras de compasso como um recurso para facilitar a leitura, ora não usa de barras de compasso, e observa também a sobreposição de andamentos diferentes para cada naipe ao mesmo tempo.

Na introdução traz alguns dados biográficos do compositor como forma de melhor esclarecer o estilo musical de Ligeti.

Ramos, Marco Antônio da Silva. "O Uso Musical do Silêncio." In *Revista Música*. 1997, Maio-Novembro, Vol. 8, N°1-2. Ed. José Eduardo Martins. São Paulo: ECA/USP, 1997. Pp. 129-68.

Neste artigo o autor faz uma abordagem do silêncio musical e suas várias aparições, dividindo o texto em três seções: I - O uso estrutural do silêncio; II - O uso musical do gesto; e III - O uso gestual do silêncio.

Em I, o autor trata o silêncio como intrínseco à realização musical e para melhor explicar seu ponto de vista subdivide esta seção em três subseções de acordo com sua função: 1. Função de articulação do discurso; 2. Função construtiva; e 3. Função técnica.

A segunda parte do texto serve de introdução à terceira parte, explicando seu conceito de gesto musical como o "momento em que o discurso musical se constrói a partir de ou sobre uma referência exterior a ele mesmo." Subdivide a segunda parte em vários níveis como: 1. O gesto musical sobre referência musical, e 2. O gesto musical sobre referências não-musicais, podendo estes serem gestos musicais descritivos ou gestos musicais dramáticos e/ou narrativos. Após explicar cada forma de gesto musical utilizando-se de exemplos da literatura musical, aplica estes mesmos conceitos em III, porém utilizando o silêncio como elemento gestual.

Lacerda, Marcos Branda. "Textura Instrumental na África Ocidental: A Peça *Agbadza*." In *Revista Música*. 1990, Maio, Vol. 1, N°1. Ed. José Eduardo Martins. São Paulo: ECA/USP, 1990. Pp. 18-28.

O artigo faz uma análise dos motivos rítmicos, seus usos e variações contidos na peça *Agbadza*. Para tanto, o autor discorre sobre novos conceitos destinados à música africana, como duração de referência, duração de divisão e duração de contraste e, através de exemplos demonstra os conceitos abordados.

Em seguida, fala sobre a textura instrumental da música percussiva da África Ocidental como uma disposição periódica de figuras rítmicas e dá exemplo de duas músicas: *Kiriboto* e *Atsiagboko*. Discorre sobre hierarquia de instrumentos, seus

nomes e divisões (que ele chama de fórmula padrão), porém sem entrar em detalhes estéticos e físicos do instrumento.

Na parte em que fala sobre a peça *Agbadza*, demonstra as fórmulas padrões de cada instrumento e suas variações, quando ocorrem, modificando então a textura inicial.

Augusto, Paulo Roberto Peloso. "Os Tangos Urbanos no Rio de Janeiro: 1870 - 1920 - Uma Análise Histórica e Musical." In *Revista Música*. 1997, Maio - Novembro, Vol. 8, N°1-2. Ed. José Eduardo Martins. São Paulo: ECA/USP, 1997. Pp. 105-28.

O autor faz uma análise do gênero musical brasileiro: O Tango Brasileiro. Faz uma abordagem histórica da sociedade da época, suas influências européias e alguns gêneros da época como o Choro e a Polca.

A análise do autor se baseia na célula rítmica das peças denominadas Tango, Tango Brasileiro e derivações, fazendo comparações com outros gêneros ou danças como a Havanera, a Polca, o Maxixe e o Lundu. Diante da pluralidade de células provenientes desses outros gêneros, o autor expõe como necessário ao entendimento desse gênero o uso do seu nome no plural: Tangos Brasileiros.

Ao focar a sociedade da época cita a discriminação do Maxixe como uma sendo explicação para o disfarce de determinadas peças denominadas Tango, mas com grande recorrência de células rítmicas do Lundu e Maxixe.

Zamith, Rosa Maria Barbosa. "Aspectos Internos do Fazer Musical num Congado de Minas Gerais." In *Revista Música*. 1995, Maio - Novembro, Vol. 6, N°1-2. Ed. José Eduardo Martins. São Paulo: ECA / USP, 1995. Pp. 203-27.

Este artigo é o resultado de uma pesquisa feita pela autora na cidade de Inhaúma - Minas Gerais, enfocando o Congado Guarda N. Sra. Do Rosário de Themístocles Pereira Leão. Logo na introdução faz uma abordagem geral do termo Congada e cita uma classificação feita por Alfredo João Rabaçal, onde este folguedo é realizado de acordo com os temas apresentados.

A autora faz um pequena análise histórica do surgimento dessa Congada, sua constituição física e espaço físico utilizado para o cortejo. Ao abordar a música do Congado, divide os músicos em instrumentistas e cantadores, definindo suas funções e posição no cortejo. Ainda na parte musical faz uma análise do ritmo utilizado no Congado e as diferentes células rítmicas para cada marcha, demonstrando que o resultado sonoro advém da soma do conjunto instrumental, onde cada caixeiro toca uma célula diferente.

Mais adiante comenta a parte cantada, a hierarquia dos cantores e sua disposição no cortejo.

## **Revista Brasileira de Música**

Garritano, Assuero. "Do Rythmo." In *Revista Brasileira de Música*. 1936, Março, Vol. 3, N°1. Ed. Guilherme Fontainha. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1936. Pp. 1-5.

Artigo que aborda o ritmo como elemento fundamental para todas as manifestações de vida. Comenta as leis do universo, para destinar o ser humano como parte de um grande todo, vibrando harmoniosamente com tudo que vibra.

Cita os gregos ao falar do ritmo como equilíbrio para a vida, e suas manifestações nas artes, como: a dança, o verso e a música. Ao avançar para a Idade Média cita o ritmo como sendo essencial à música, revelando-se puro e despido de todos os elementos grosseiros da matéria.

Ao final, cita, ainda, a Escola de Jacques Dalcroze com o culto ao ritmo, inerente ao ser humano, para a elevação física e moral de novas gerações.

Santos, B. Nicolai. "A Rítmica no Ensino Escolar." In *Revista Brasileira de Música*. 1938, Março, Vol. 5, N°1. Ed. Guilherme Fontainha. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1938. Pp. 60-68.

Inicia o artigo afirmando que o ensino da rítmica e da métrica devem preceder ao estudo dos sons e outras teorizações musicais. Logo após comenta sobre a aplicação do ensino do ritmo em crianças e adultos, diferenciando os conceitos de método e processo de ensino.

Ao falar sobre processo de ensino relata uma experiência vivida durante três dias de contato com crianças do jardim de infância e o processo que utilizou baseado na resposta ao estímulo dado. Durante estes três dias o autor ensinou os princípios básicos de divisão musical, "enfeitando" com historietas de forma a manter o interesse e curiosidades infantis.

## **Revista Brasileira de Musicoterapia**

Vercher, Francisco Blasco. "La Utilización del Ritmo Musical en Fisioterapia." In *Revista Brasileira de Musicoterapia*. 1996, ANO I, N°1. Rio de Janeiro: União Brasileira das Associações de Musicoterapia, 1996. Pp. 30-39.

O autor inicia comentando sobre a importância da continuidade e cuidado na realização de exercícios para a recuperação de um paciente de fisioterapia. Como parte dos exercícios devem ser feitos pelos pacientes em sua residência, pode haver perda de sua eficácia, quando os mesmos se tornam massantes e monótonos. Mais apresenta uma bibliografia sobre musicoterapia e, mais especificamente cita o ritmo como sendo elemento básico da música que "provoca de maneira mais explícita respostas diretamente vinculadas com o movimento."

Depois de tecer alguns comentários sobre a influência do ritmo e da música na resposta ao movimento desejado, pergunta: "Porque não utilizá-lo para estimular e justificar os movimentos que um paciente tem que realizar em seus exercícios de fisioterapia?"

A partir de então explicita objetivos e justifica essas afirmações através de uma pesquisa, onde foram avaliados 22 pacientes, de várias idades e de ambos os sexos,

que foram submetidos a um questionário após uma série de exercícios com música, durante várias sessões. Comenta sobre os resultados positivos e faz algumas conclusões sobre a influência do ritmo na fisioterapia.

## ART

Lacerda, Marcos Branda. "Ensaio Preliminares de Representação do Ritmo na Música Africana." In *ART*. 1995, Dezembro, N.º 022. Ed. Paulo Lima. Salvador: UFBa, 1995. Pp. 113-19.

Neste artigo o autor comenta sobre dois pioneiros na investigação do ritmo africano: E. Hornbostel e A. M. Jones. Num artigo escrito em 1928, Hornbostel aborda o ritmo africano sob uma visão da música ocidental, em um artigo repleto de falhas e que gerou inúmeras críticas ao afirmar que a orientação rítmica se daria pelo movimento corporal gerado e não pelo som em si, além de afirmar que cada tambor possuiria um ostinato rítmico próprio, além da generalização geográfica de sua pesquisa, ao abordar a música do continente africano como um todo.

Em 1954, o reverendo A. M. Jones delimita o espaço geográfico para estudo e desenvolve um sistema de representação mais acurado, reconhecendo um pulso regular a todas as vozes.

O autor dá exemplos musicais e ao final cita outros estudiosos da música africana.

## Cadernos de Estudo

Santos, Regina M. S.. "Repensando o Ensino da Música." In *Cadernos de Estudo: Educação Musical*. 1990, Agosto, N.º1. Ed. Carlos Kates. São Paulo: Atravéz, 1990. Pp. 31-52.

O artigo inicia com uma discussão sobre a função do educador musical e do professor de música, entrando logo no campo da Educação Artística e seu ensino nas escolas de 1º e 2º graus. Ao comentar a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, divide o artigo em 3 pontos de fundamental importância no ensino da Educação Artística: **I** - A substituição dos exercícios isolados sobre elementos da linguagem musical, destituídos de dimensão estética e musical; **II** - A seleção do fator sócio-cultural, fonte geradora do processo de construção do conhecimento sistematizado; e **III** - O aprofundamento e a ampliação da experiência e dos conceitos dela gerados.

Em **I**, comenta sobre o ensino da regularidade do pulso métrico, apresentando exemplos de aplicação; em **II**, discute vários aspectos do ensino musical relacionado com o fator sócio-cultural, quando fala sobre o uso pedagógico de determinada música em voga nos meios de comunicação, e destaca determinado motivo rítmico obstinadamente repetido em sua execução, e a reprodução, decomposição e reorganização desse mesmo motivo; e em **III**, fala sobre a renovação contínua e troca de informações entre acadêmicos assim como o repensar sobre os conceitos utilizados.