

FERRAMENTAS PARA ANÁLISE DE MOTIVOS DE ACOMPANHAMENTO

Autor: Thiago Trajano

Email: thiagotrajano@thiagotrajano.com

Orientadora: Profa. Dra. Martha Ulhôa

RESUMO: A textura homofônica predominante na música popular estabelece num plano a melodia e em outro o acompanhamento. Muitas vezes não é dada a devida importância ao acompanhamento diante a soberania da melodia, porém ele tem papel essencial na música popular. Apresento aqui parte do capítulo teórico da dissertação de mestrado intitulada Acompanhamento e contrametricidade, descrevendo as ferramentas que foram usadas nas análises dos acompanhamentos das peças escolhidas.

Palavras-chave: Acompanhamento; contrametricidade; análise;

ABSTRACT: Popular music is mainly organized in a homophonic texture which establishes two distinct structures: melody and accompaniment. Many times the accompaniment is not given the proper credit over the melody's status, although it plays an essential role in popular music. This paper is an excerpt of my dissertation "Accompaniment and contrametricity", and it describes the tools that were used to analyze the accompaniment parts from the selected music pieces.

Keywords: Accompaniment, contrametricity, analysis,

INTRODUÇÃO

Ao analisar o acompanhamento, Schoenberg diz que

não deve ser uma mera adição à melodia. Deve ser o mais funcional possível e, nos melhores dos casos, atuar como um complemento às essências de seu assunto: tonalidade, ritmo, fraseio, perfil melódico, caráter e clima expressivo. Deve revelar, também, a harmonia inerente do tema, estabelecer um movimento unificador, satisfazer às necessidades e explorar os recursos instrumentais.¹

E quanto à estrutura, Schoenberg diz que é organizado no que define como "motivo de acompanhamento", que se desenvolve com "repetições rítmicas e adaptações à harmonia"². "O motivo de acompanhamento, sendo um dispositivo unificador, tem de

¹ SHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996, p.107.

² Ibid., p. 108.

ser mantido durante um certo número de compassos ou frase, e mesmo que venha a ser variado, não deverá desaparecer por completo”³.

Podemos associar o conceito de *motivo de acompanhamento* de Schoenberg com a repetição de um padrão rítmico-harmônico recorrente, com pequenas adaptações, ou variações. Estas características estabelecem uma qualidade de *ostinato* ao motivo de acompanhamento. Na verdade, como os motivos não são repetidos de forma literal, então um termo mais preciso seria *ostinato com variações*. Esta noção foi formulada por Simha Arom⁴ ao apresentar sua análise rítmica da percussão Africana. Em *African Polyphony & Polyrhythm*, Arom apresenta um detalhamento dos exemplos coletados em seu estudo extenso sobre as características rítmicas encontradas na África Central e desenvolve conceitos e classificações que julgamos serem adequados para a análise de motivos de acompanhamento, e serão expostos em seguida.

CONCEITOS

Duração

As articulações que constituem um motivo podem possuir a mesma duração ou durações diferentes. Classificaremos as articulações de um motivo, com relação à duração, como *iguais* ou *desiguais*.⁵



Fig. 1 – durações iguais ou desiguais

Metricidade

Arom define metricidade como a relação de uma figura rítmica com o pulso⁶. Esta relação pode apontar para uma *coincidência* ou uma *discordância* com o pulso.

³ Ibid., p.112-113

⁴ AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm - musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

⁵ Os exemplos foram retirados das músicas analisadas para pesquisa ou foram criados para que um conceito pudesse ser exemplificado de forma clara.

Apontando para uma concordância a figura rítmica terá a classificação de *cométrica*, e para discordância de *contramétrica*. A Fig. 2a mostra um exemplo de figura rítmica cométrica e a Fig. 2b contramétrica.



Fig. 2 - metricidade

Antes de um aprofundamento do conceito de metricidade, e das relações de cometricidade e contrametricidade, iremos detalhar algumas características sobre a organização dos pulsos em uma estrutura métrica. Para isso vamos utilizar as formulações de Lerdahl e Jackendoff que esclarecem:

Os elementos que compõem um padrão métrico são os pulsos⁷. É preciso enfatizar primeiramente que pulsos não têm duração. Instrumentistas respondem a um ponto hipotético imensurável na pulsação do regente; um metrônomo produz cliques, e não sons sustentados. Pulsos são idealizações, usadas pelos instrumentistas e intuídas pelos ouvintes através de um sinal musical⁸.

A palavra *métrica* tem conotação de medição. Como a música se manifesta em eventos que ocorrem em uma linha de tempo, a estrutura métrica musical tem a função de criar uma organização temporal que possibilite a medição destes eventos. Christopher Hasty ao diferenciar ritmo de métrica coloca “ritmo como evento e métrica como a medida da duração deste evento”⁹. Então para que possamos compreender ritmicamente um evento musical, precisamos identificar qual é sua posição na linha temporal, sua duração e sua relação com outros eventos; o que nos possibilita esta identificação é a estrutura métrica que organiza e hierarquiza os eventos musicais.

⁶ Arom, Simha, op. cit., p.241.

⁷ Embora os autores usem o termo *beat*, mais comumente traduzido como ‘tempo’, julgamos ser mais clara a utilização do termo ‘pulso’, estabelecendo uma relação direta com as definições já de Arom usadas anteriormente.

⁸ The elements that make up a metrical pattern are beats. It must be emphasized at the outset that beats, as such, do not have duration. Players respond to a hypothetically infinitesimal point in the conductor’s beat; a metronome give clicks, not sustained sounds. Beats are idealizations, utilized by the performer and inferred by the listener from the musical signal. LERDAHL, Fred & JACKENDORFF, Ray. *A generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983, p.18.

⁹ ...rhythm as event and meter as a measurement of the duration of that event. HASTY, Christofer F. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997, p.20.

Uma característica inerente à maioria dos sistemas de medição é ser constituído de subdivisões igualmente espaçadas. No caso da métrica musical esta característica se manifestara em um espaçamento igual entre os *pulsos*.

Lerdahl e Jackendoff seguem definido como fundamental para a noção métrica a alternância de pulsos fortes e fracos. A classificação como forte ou fraco não depende de uma intensificação de dinâmica – mesmo porque os pulsos são definidos como “idealizações” –, mas está ligada à organização do todo musical: ela reflete pulsos mais estruturais (fortes) ou menos estruturais (fracos). Para que a noção de pulso estrutural fique clara, é preciso compreender que a percepção métrica se dá em vários níveis, ou seja, ao ouvirmos uma música percebemos níveis diferentes de subdivisões equidistantes que organizam o tecido musical. Cada nível tem uma *unidade de referência*, que é o valor da figura que equivale ao intervalo entre seus pulsos (Fig. 3).

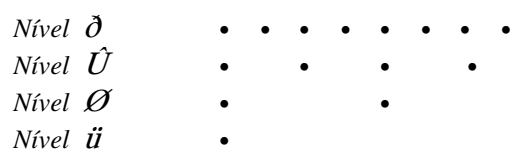


Fig. 3 – reprodução do gráfico de níveis métricos de Lerdahl e Jackendoff ¹⁰

A noção de *forte* e *fraco* reflete uma organização que Lerdahl e Jackendoff definem como *hierarquia métrica*¹¹, onde o pulso forte é o que se transfere de um nível inferior para um superior. Por exemplo, na Fig. 3, os pulsos classificados como fortes do ‘*nível de semicolcheia*’ formam o ‘*nível de colcheia*’; em seguida, os pulsos classificados como fortes no ‘*nível de colcheia*’ forma o ‘*nível semínima*’, e assim sucessivamente, caracterizando como *forte* uma posição mais *estrutural*, pois se transfere de um nível para outro, como uma coluna na construção civil.

Segundo Lerdahl e Jackendoff existem normalmente “pelo menos cinco ou seis níveis métricos” em uma peça musical, no entanto nem todos são percebidos como igualmente proeminentes, o ouvinte tende a focalizar um dos níveis intermediários no qual os pulsos ocorrem em um intervalo de tempo moderado¹². O nível no qual o foco é

¹⁰ Lerdahl e Jackendoff, op. cit, p. 20.

¹¹ *metrical hierarchy*, ibid., p.18

¹² Ibid., p. 20-21

estabelecido é considerado o nível métrico principal¹³. Compartilhamos a idéia de Lerdahl e Jackendoff de que pulsos são “pontos hipotéticos”, portanto *posições* que servem de referência para os eventos que neles acontecem. Podemos dizer então, que os níveis métricos organizam *posições* (ou *pulsos*) com intervalos equidistantes.

Enquanto o termo *posição* será usado de forma genérica, se referindo a qualquer nível métrico, guardaremos a utilização do termo *pulso* somente para as posições do *nível métrico principal*.

Como o pulso se caracteriza como elemento estruturador da organização métrica, posições que coincidem com o pulso são metricamente mais estruturais do que as que não coincidem (Fig. 4).

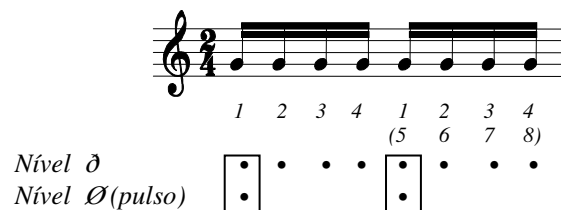


Fig. 4 – posições que coincidem com o pulso

A característica hierárquica da estrutura métrica faz com que o a posição 3, que coincide com o nível intermediário de colcheias, seja mais estrutural do que as posições 2 e 4 (

Fig. 5). Podemos resumir dizendo que dentre as posições, a posição 1 é mais estrutural do que a posição 3, que por sua vez é mais estrutural do que as posições 2 e 4.

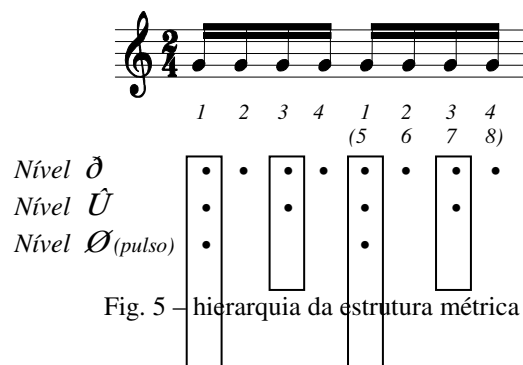


Fig. 5 – hierarquia da estrutura métrica

Para entendermos a metricidade de um motivo precisamos analisar a relação da posição das suas articulações com o pulso. No entanto, existem fatores que enfatizam

¹³ Lerdahl e Jackendoff, adaptando o termo usado na Renascença, denominam de tactus o nível no qual o foco é estabelecido.

uma articulação fazendo com que ela se destaque das demais, influenciando a relação de metricidade de um motivo de acompanhamento. Dividimos em quatro categorias os tipos de ênfase¹⁴ que consideramos relevantes para análise desta relação: 1 - *acentuação*, 2 - *mudança de acorde*, 3 - *elementos de factura*¹⁵ e 4 - *posicionamento*.

▪ *Acentuação*

Quando acentuamos uma articulação de um motivo, a posição que recebe esse acento é enfatizada e se destaca das demais; se esta for uma posição de coincidência com o pulso, esse acento tem característica cométrica, se for uma posição que não coincide, tem característica contramétrica.

a.

	1	2	3	4	5	6	7	8
Nível δ	•	•	•	•	•	•	•	•
Nível \hat{U}	•		•		•		•	
Nível \emptyset	•				•			

b.

	1	2	3	4	5	6	7	8
Nível δ	•	•	•	•	•	•	•	•
Nível \hat{U}	•		•		•		•	
Nível \emptyset	•				•			

Fig. 6 – acento cométrico e contramétrico

Na Fig. 6a somente a articulação na posição 1 está acentuada; essa posição coincide com o pulso fazendo com que a acentuação tenha característica *cométrica*; na Fig. 6b a articulação acentuada está na posição 4, que não coincide com o pulso, fazendo com que a acentuação tenha característica *contramétrica*.

A Fig. 7 mostra outra situação, onde aparecem dois acentos em cada motivo. Na Fig. 7a, os dois acentos coincidem com o pulso; na Fig. 7b nenhum dos dois acentos coincide com o pulso; e na Fig. 7c, o primeiro coincide com o pulso o segundo não.

¹⁴ Arom utiliza o termo *marks* para designar estes tipos de ênfase diferentes.

¹⁵ O termo *factura* se refere à construção do acompanhamento e será detalhado mais adiante.

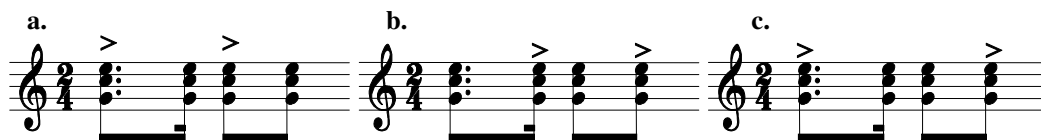


Fig. 7 – motivos com dois acentos

Segundo Arom¹⁶, um motivo irá receber a classificação de *cométrico* quando possui a maioria dos acentos *coincidindo* com o pulso (Fig. 7a) e de *contramétrico* quando a maioria *não coincide* (Fig. 7b). Quando o número de acentos que coincidem com o pulso acontecer em mesmo número dos que não coincidem, o motivo receberá a classificação de *misto* (Fig. 7c).

A relação de *cometricidade* pode, ainda, ser classificada como *regular* ou *irregular*. Quando um motivo cométrico tiver *todos* seus acentos coincidindo com o pulso, será classificado de *cométrico regular* (Fig. 8a). Quando tiver a *maioria* dos acentos coincidindo com o pulso, será classificado de *cométrico irregular* (Fig. 8b).

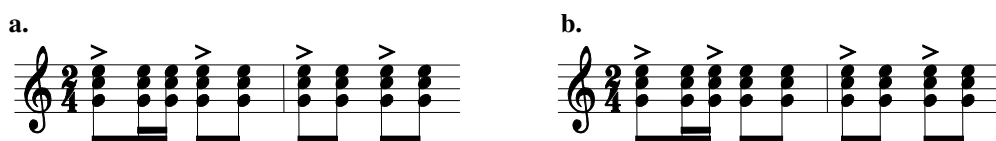


Fig. 8 – classificação de regular e irregular

Arom também usa a classificação de regular e irregular para especificar a relação de contrametricidade. Se as acentuações que não coincidem com o pulso estão *todas* em uma mesma posição em relação ao pulso, é utilizada a classificação *contramétrico regular* (Fig. 9a); se as articulações que não coincidem com o pulso estão em diferentes posições é usada a classificação *contramétrico irregular* (Fig. 9b).



Fig. 9 – regular e irregular

¹⁶ Arom, op. cit.

▪ *Mudança de acorde*¹⁷

Quando há uma mudança de acorde no motivo de acompanhamento, a posição onde ocorre esta mudança se destaca das demais, possibilitando a análise da relação de metricidade baseando-se também neste critério.

Quando a mudança de acorde ocorre em uma posição de coincidência com o pulso, apresenta característica cométrica (Fig. 10a); quando ocorre em posição que não coincide, característica contramétrica (Fig. 10b).



Fig. 10 – posição da mudança de acorde

▪ *Elementos de factura*¹⁸

O termo *factura* é usado para descrever a construção do acompanhamento. Todos os exemplos da Fig. 11 expressam a mesma harmonia – D7 e G – porém são construídos com facturas diferentes: a- acordes batidos – na qual os acordes são repetidos com a mesma composição e moldados a um padrão rítmico; b- acordes arpejados – na qual as notas do acorde são apresentadas de forma sucessiva ao invés de simultânea; c- alternância de baixo e acorde; d - alternância de acordes em diferentes registros.

¹⁷ Esta categoria não é exposta por Arom, pois utiliza essas categorias no estudo de instrumentos de percussão, impossibilitando uma abordagem harmônica; porém julgamos ser essencial a adaptação dos conceitos à questão harmônica para a análise de motivos de acompanhamento.

¹⁸ A categoria *elementos de factura* é uma adaptação da categoria que Arom denomina de ‘*changing tone color*’ (AROM, 1991, p.235), onde usa a *alternância* de diferentes timbres em um mesmo instrumento de percussão como critério de segmentação de figuras rítmicas e análise da relação de metricidade. Nesta pesquisa esta noção *alternância* será aplicada aos diferentes elementos de uma factura de acompanhamento.



Fig. 11 – exemplos de diferentes facturas

Enquanto as facturas de acordes batidos (a) e acordes arpejados (b) se estabelecem com um elemento único, as facturas baixo e acordes (c) e acordes em diferentes registros (d) possibilitam a identificação de dois elementos que se alternam.

Quando podemos distinguir diferentes elementos na factura de um acompanhamento, a alternância destes elementos também cria um critério para a análise da metricidade. Usaremos para exemplificar este critério a factura baixo e acordes, na qual são alternadas articulações que contêm o baixo de um acorde com articulações que contêm as demais notas do acorde (Fig. 12).



Fig. 12 – exemplo da factura baixo e acordes

Esta factura com os elementos baixo e acorde é bastante comum, podendo ser observada em acompanhamentos de piano, violão, e orquestra de sopros. Neste último caso, o baixo é normalmente executado pela tuba e os acordes por um grupo de outro naipe como saxofones, trombones, trompetes, ou mesmo um naipe misto, combinando instrumentos de napes diferentes. O essencial para a utilização deste critério é que

possamos identificar *elementos diferentes* na factura de acompanhamento, neste caso, baixo e acorde.

A aplicação deste critério será feita através da análise da *posição* que em ocorre uma mudança de elemento de factura. Ao compararmos os três exemplos da Fig. 13 podemos perceber que, embora possuam a mesma divisão rítmica e os mesmo elementos de factura, a posição na qual acontece a mudança (assinalada com uma seta) do elemento de factura é diferente. Foram assinaladas com uma seta as posições em que ocorre essa mudança.



Fig. 13 – mudança da posição de alternância dos elementos de factura

Na Fig. 13a e na Fig. 13c, a posição em que ocorre a mudança de elemento de factura *não coincide* com o pulso, caracterizando uma relação *contramétrica*; na Fig. 13b, a posição em que ocorre a mudança de elemento de factura *coincide* com o pulso, caracterizando uma relação *cométrica*.

Outra maneira de analisar os motivos que apresentarem elementos diferentes de factura será através da identificação da estrutura de cada elemento separadamente. A Fig. 14 exemplifica o desmembramento dos motivos em seus elementos, onde no primeiro compasso o motivo é apresentado com seus elementos conjugados, e no compasso seguinte separados em duas vozes.



Fig. 14 – elementos separados

▪ *Posicionamento*

Os motivos da Fig. 15 não apresentam qualquer articulação acentuada, nem mudança de acorde ou elementos diferentes de factura alternados; portanto, não apresentam

nenhuma das características necessárias para usarmos as categorias até então utilizadas na análise da metricidade.



Fig. 15 – exemplos sem acentuação, mudança de acorde ou elementos de factura

Nesta situação, nossa análise se baseará na propriedade organizadora do pulso para entender a relação de metricidade, analisando a posição *cada* uma das articulações em relação ao pulso.

A articulação que ocupar posição de *coincidência* com o pulso reforça a condição estrutural desta posição e possui qualidade cométrica. A articulação que ocupar posição que *não coincide*¹⁹ com o pulso pode ter duas funções: 1 – subdividir o pulso ou 2 – criar contrametricidade.

Para uma articulação ter a função de *subdividir o pulso*, duas condições são necessárias: 1- precisa estar em posição *fraca* de um nível determinado e 2 - precisa que outra articulação ocupe a próxima posição *forte* do mesmo nível. Na Fig. 16 as articulações marcadas com uma seta apresentam essas condições, portanto possuem a função de *subdividir o pulso*.

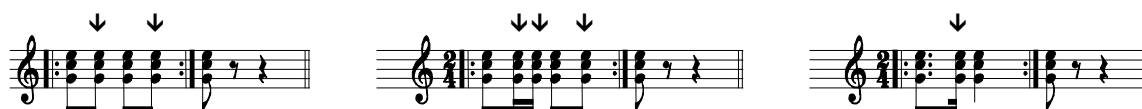


Fig. 16 – função de subdividir

A Fig. 17 mostra um exemplo com um motivo com articulações somente em posições que coincidem com o pulso, a situação mais cométrica possível e onde o nível do pulso é o único que é percebido. Se compararmos o exemplo da Fig. 17 com os da Fig. 16, podemos observar que as articulações com função de *subdividir o pulso* fazem com que níveis inferiores ao do pulso sejam percebidos, mas não criam contrametricidade.

¹⁹ Quando afirmamos que uma articulação está em uma posição que não coincide com o pulso, queremos dizer que está em uma posição que não coincide com o *nível de semínima* (o nível do pulso). Além disso, está implícito que a articulação está em uma posição de um nível inferior ao do pulso.



Fig. 17 – situação cométrica

Para uma articulação ter a função de *criar contrametricidade* duas condições são necessárias: 1- precisa estar em posição *fraca* de um nível determinado e 2 - precisa ter a próxima posição *forte* do mesmo nível²⁰ *sem articulação*. Na Fig. 18 as articulações marcadas com uma seta apresentam estas características.

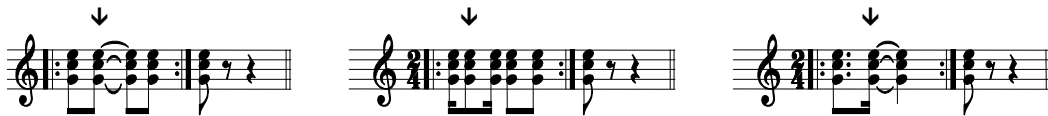


Fig. 18 – articulações que criam contrametricidade

A condição de ter a próxima posição forte *sem articulação* pode ser alcançada com o prolongamento da duração da articulação anterior, como nos exemplos da Fig. 18, ou com a utilização de pausas, como na Fig. 19.



Fig. 19 – utilização de pausas

▪ *Categorias combinadas*

Iremos investigar agora situações nas quais o motivo de acompanhamento apresente combinações das categorias *Acentuação*, *Mudança de acorde*, *Elementos de factura* e *Posicionamento*.

²⁰ É importante colocarmos aqui, que Arom só considera como contramétrica a articulação que se relaciona com o nível do pulso, que denomina de pulsação. Como estamos usando o conceito da hierarquia métrica, podemos expandir para níveis diferentes a contrametricidade relacionada com o posicionamento.

Foram usadas categorias diferentes para podermos analisar separadamente os fatores que influenciam na metricidade. Cada categoria apresentou um fator distinto para que uma articulação se fizesse proeminente destacando uma posição específica do compasso. No entanto, quando usamos critérios diferentes para analisar um mesmo evento, os resultados podem se reforçar ou se contradizer. Por exemplo, os motivos da Fig. 20 mostram as categorias acentuação e mudança de acorde combinadas.

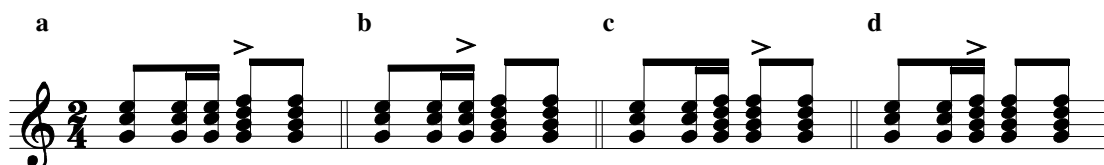


Fig. 20 – acentuação e mudança de acorde

Na Fig. 20a, tanto a acentuação quanto a troca de acorde acontecem em uma mesma posição, posição esta que coincide com o pulso, neste caso as categorias se reforçam e a característica cométrica é enfatizada. Na Fig. 20b as categorias se contradizem, enquanto a mudança de acorde é cométrica a acentuação é contramétrica gerando uma ambigüidade na metricidade. Na Fig. 20c a ambigüidade é mantida, porém em situação invertida, agora a mudança de acorde é contramétrica e a acentuação cométrica. Na Fig. 20d as categorias se reforçam, mas agora produzindo um resultado contramétrico, tanto a mudança de acorde quanto a acentuação enfatizam uma posição contramétrica.

A ambigüidade gerada quando duas categorias se contradizem deve ser compreendida, e analisada como uma característica do motivo. Poderíamos propor um sistema que atribuísse pesos diferentes para cada categoria e conferisse um resultado numérico que levasse em conta essas diferenças, porém isto não nos conduziria, necessariamente, a uma compreensão mais consistente da metricidade; além de apresentar a necessidade de um estudo específico que justificasse porque uma categoria teria maior peso do que outra, fugindo do foco desta pesquisa. Julgamos ser mais interessante do que a criação de tal sistema, apresentar uma comparação entre os motivos analisados estabelecendo quando e porque ocorre uma intensificação ou atenuação de características cométricas ou contramétricas. A Fig. 21 mostra a comparação dos motivos da Fig. 20.

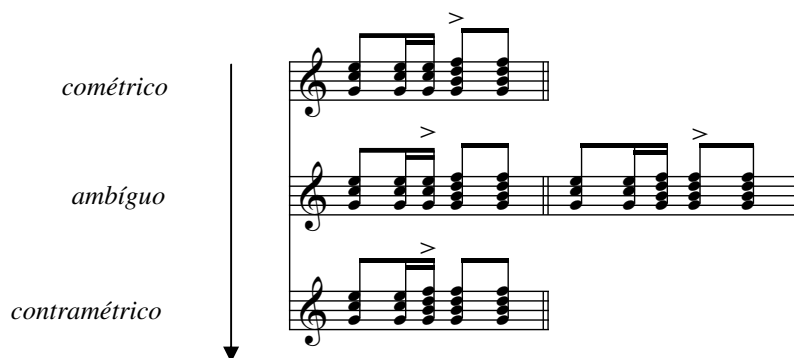


Fig. 21 – intensificação da contrametricidade

Várias outras combinações das categorias são possíveis, e ainda podem correr em um número maior, combinando três e até mesmo as quatro categorias.

Estrutura

A estrutura de um motivo é determinada pela composição de suas células e pode ser classificada como: *unitária*, *uniforme* ou *multiforme*. A segmentação do motivo em células será influenciada também pelas categorias *Acentuação*, *Mudança de acorde*, *elementos de factura* e *posicionamento*.

Diz-se que estrutura é *unitária* quando o motivo é constituído de *uma só* célula.



Fig. 22 – estrutura unitária

Porém, com uma mudança de acorde podemos criar uma divisão do motivo em duas células diferentes, que passa então, a ser classificado como *multiforme* (qualquer motivo que contenha duas ou mais células ganha essa classificação).²¹



Fig. 23 - estrutura multiforme

²¹ Neste exemplo a categoria mudança de acorde foi usada, no entanto outras categorias também podem ser empregadas para gerar agrupamentos das articulações em células.

Diz-se que a estrutura é *uniforme* quando o motivo é constituído de *uma só* célula, mas que sua relação com o pulso é alterada²².

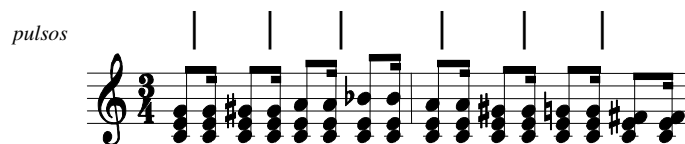


Fig. 24 – estrutura uniforme

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os conceitos elaborados e desenvolvidos por Arom foram aqui adequados para servirem de maneira mais eficiente para análises de motivos de acompanhamentos. Muito ainda se tem para estudar sobre este elemento estruturador da textura na música popular e esperamos que as ferramentas aqui apresentadas sejam capazes de contribuir para o olhar analítico em futuras pesquisas.

²² Não encontramos nenhum motivo com estrutura uniforme em nossas análises, no entanto optamos por exemplificá-la aqui para que estivessem presentes os três tipos de estrutura usados por Arom.