

Questões em fraseologia e fraseado: ecos de Hugo Riemann

Daniel Aguiar Novais

Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)

Resumo: O presente texto é um recorte da dissertação apresentada por este autor ao Mestrado em Práticas Interpretativas no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, e ajuda a preencher uma desconcertante lacuna na pesquisa em música no Brasil no que concerne à interpretação da frase musical. Discute-se o surgimento da fraseologia e suas transformações históricas no seio da análise musical, passando paulatinamente do status de prescrição de normas de composição da frase melódica ao de escrutínio no papel de obras previamente compostas. Sendo essa atividade de caráter puramente teórico e acadêmico, estabelece-se, com base na literatura, o conceito inteiramente diverso de fraseado, o qual está focado nos aspectos interpretativos da frase, ou seja, na sua realização sonora e nos métodos pelos quais isto se dá visando à expressividade. A partir dessa dicotomia, empreende-se um estudo das premissas do teórico oitocentista alemão Hugo Riemann, o qual deixou trabalhos em que discute ambas as abordagens, dando especial ênfase à sua até então inédita teoria do fraseado, calcada em profundo conhecimento da produção dos autores anteriores a Riemann e propondo diretrizes claras para a realização sonora dos motivos e frases, nos seus diversos níveis hierárquicos.

Palavras-chave: Fraseologia. Fraseado. Hugo Riemann. Interpretação musical.

Issues on Phraseology and Phrasing: Echoes of Hugo Riemann

Abstract: This paper is an excerpt of the author's Master Thesis on Interpretative Practices at the Music Post-Graduate Program of UNIRIO, and helps fill a disconcerting gap in music research in Brazil regarding the interpretation of the musical phrase. It discusses the emergence of phraseology and its historical transformations within the musical analysis, gradually shifting from the status of prescription of compositional standards of a melodic phrase to the scrutiny of previously composed works. Since this activity is of purely theoretical and academic nature, it is established here, based on the literature, the entirely different concept of phrasing, which focuses on the interpretive aspects of the musical phrase, that is, in its sound realization and the means by which this is done, in order to achieve expressiveness. From this dichotomy, the paper presents a study of nineteenth-century German theorist Hugo Riemann's premises, who has left several works in which he discusses both approaches, with special emphasis on its hitherto unheard theory of phrasing, based on profound knowledge of the production of authors prior to Riemann, and proposing clear guidelines for the sound realization of motives and phrases in its various hierarchical levels.

Keywords: Phraseology. Phrasing. Hugo Riemann. Musical Interpretation.

Em que pese o fato de que frequentemente os termos fraseologia e fraseado são utilizados como sinônimos, pretende-se aqui propor questões e levantar estudos que apontam existir uma significativa diferença de perspectiva entre os diferentes sujeitos que lidam com as questões referentes à frase musical. Há autores que utilizam os dois termos de formas variadas, e para os fins deste trabalho tentar-se-á chegar a uma definição mais delimitada dos mesmos. Tal distinção permitirá uma melhor compreensão do significado e do alcance da teoria riemanniana do fraseado, a qual será aqui exposta de forma introdutória.

A liberdade interpretativa através da não-literaldade

Barros e Nogueira (2010, p. 1442) observam que *Fraseologia musical*, de Esther Scliar, é uma das únicas obras publicadas no Brasil a tratar do assunto¹. Os autores identificam em Scliar uma tentativa de conciliação entre duas linhas teóricas: uma visão fraseológica "sintática", e outra "rítmica", abarcando desde as teorias de Hugo Riemann até o trabalho de Cooper & Meyer, de 1960. A autora trabalha com quatro níveis hierárquicos de estrutura fraseológica: inciso, membro de frase, frase e período. Em casos de possibilidade de fracionamento do inciso, ela nomeia os fragmentos de figurações. À semelhança de Cooper & Meyer, ela trabalha a delimitação das unidades do discurso utilizando como critérios principalmente os binômios semelhança/diferença e proximidade/separação (SCLIAR, 1982, p. 9-11). Segundo a autora, podemos conceber a frase musical como um dos

níveis de unidades estruturais constituintes do discurso da música.

A questão da fraseologia parte num primeiro momento da sua relação com a análise musical, da qual constituiu uma parte bastante central em certas épocas do estudo da música. Em *Analysis*, Ian Bent observa que, *grosso modo*, a análise se gestou primeiramente no seio da teoria e como aspecto do ensino da composição de novas obras, antes de se manifestar como ferramenta aplicável a obras pré-existentes (BENT, 1987, p. 8). Ainda segundo o autor, a princípio esses estudos também se concentravam nos aspectos composicionais da frase musical, não havendo ainda uma preocupação em determinar critérios para a sua interpretação.

No século XVIII, pode-se identificar a ampla difusão da ideia de "pontuação" do discurso melódico como ferramenta para sua expressividade e clareza, à semelhança do discurso falado (SILVA; NOGUEIRA, 2011), estabelecendo uma relação com a influência da retórica clássica na teoria musical barroca, conforme apontado por Bent. Esse proto-fraseado se ocupava antes da articulação de pequenos grupos de notas do que da noção de frase como uma unidade mais extensa e complexa; dessa forma, não deve ser concebido como uma teoria de fraseado de fato (DOĞANTAN-DACK, 2012, p. 13-14).

Se por um lado a fraseologia se ocupa da delimitação analítica das estruturas da frase, o termo fraseado (inglês *phrasing*, alemão *Phrasierung*, francês *phrasé*, espanhol *fraseo*) está ligado ao leque de maneiras como a frase musical pode ser conduzida ou executada, lançando mão de pequenos desvios como recursos expressivos. O intérprete realiza esse expediente, às vezes de forma consciente e deliberada, às vezes de modo inconsciente e intuitivo. O estudo desse tipo de atividade interpretativa encontra registros bem mais recentes do que as

¹ A outra é uma obra homônima de Sofia Melo de Oliveira, datada de 1947, porém já há bastante tempo esgotada.

prescrições sobre o aspecto composicional da frase. A esse respeito podemos encontrar em Doğantan-Dack:

(DOĞANTAN-DACK, 2012, p. 12-13).

O primeiro teórico a usar o termo fraseado (*phrasé*) no contexto da *performance* musical é Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842). Embora tratados composicionais do século XVIII de fato incluam o termo 'fraseologia', o qual se refere à maneira pela qual a frase musical deve ser tratada na criação de formas de larga escala, ao que me consta o termo 'fraseado' não aparece em referência à *performance* musical antes de Momigny. Distinguindo pela primeira vez entre fraseado na composição e na *performance* da música, ele afirma quanto à última que ela diz respeito não apenas à articulação de inícios e finais de grupos, comumente exposta pela referência à noção retórica de pontuação (*punctuation*), mas também a subordinação de frases uma à outra. O discurso da *performance* musical do século XVIII emprega o termo 'pontuação' no contexto de *clareza da performance* [grifo da autora], uma ideia discutida em grande detalhe por todos os escritores, invariavelmente através de analogias à retórica, como primeiro requisito para uma 'boa execução'².

A autora prossegue:

Como devo argumentar, o termo 'fraseado' refere-se a um conceito diferente que compreende mais do que a articulação de divisões de frase e, mais importante, é fruto do pensamento musical do século XIX. Discursos sobre *performance* anteriores à última década do século XVIII não incluem o termo, e portanto o conceito de *fraseado* [grifo da autora]: eles antes falam sobre 'a separação de grupos de notas', sobre 'acentuação', sobre 'pontuação' para uma execução inteligível da música. O termo não aparece, por exemplo, no *Dictionnaire de musique* de Brossard em 1703, nem no *Dictionnaire de musique* de Rousseau em 1768, e nem no *Musikalisches Lexikon* de Koch em 1802. Desde sua primeira aparição na *Encyclopédie méthodique* [de Momigny] em 1791, o

eighteenth century do include the term 'phraseology', which refers to the way the musical phrase is to be treated in the creation of large-scale forms, to

my knowledge the term 'phrasing' does not appear in reference to musical *performance* prior to Momigny. Distinguishing for the first time phrasing in composing and in performing music, he states in reference to the latter that it concerns not only the articulation of group beginnings and endings, commonly explained by reference to the rhetorical notion of punctuation (*punctuation*), but also the subordination of the phrases to one another. Eighteenth-century *performance* discourse employs the term 'punctuation' in the context of *clarity of performance*, an idea discussed in great detail by each and every writer, invariably through analogies to rhetoric, as the first requirement for a 'good execution'".

² "The first theorist to use the term phrasing (*phrasé*) in the context of musical *performance* is Jérôme-Joseph de Momigny (1762–1842). Although compositional treatises from the

conceito de fraseado se tornou uma parte importante do discurso pedagógico sobre *performance*, e na época em que Riemann publicou seu *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung* em 1884, já era parte dos temas recorrentes nos escritos teóricos e críticos sobre *performance*. Ainda que a não existência do termo em si não indique necessariamente uma falta de consciência sobre o fraseado em períodos anteriores, a introdução explícita do termo e do conceito nos discursos de *performance* é um claro sinal da influência de dramáticas mudanças acontecendo no pensamento musical durante o século XIX³.

(DOĞANTAN-DACK, 2012, p. 14).

Assim, podemos perceber, por um lado, a análise movendo-se do campo da pedagogia da composição para o status de ferramenta de investigação e, simultaneamente, o estudo da fraseologia *a priori* como prescrição composicional, *a posteriori* como descrição da estrutura da frase musical, porém, sem que os autores da área adentrassem ainda no mérito das questões interpretativas da mesma de maneira mais aprofundada, o que só se dará no século XIX. É indispensável distinguir, portanto, entre fraseologia (focada no trabalho do analista) e fraseado (focado no trabalho do intérprete).

A ideia de fraseado é entendida pelo pianista, compositor e pesquisador Robert Jourdain (1998) como uma dimensão eminentemente rítmica, ligada à ideia de flutuação do tempo musical, em oposição ao metro, ligado à exata proporcionalidade e à regularidade da divisão das durações. De acordo com Frank Kuehn (2010), essa discussão já está presente na obra de Santo Agostinho. Nesse trabalho, Kuehn discorre sobre duas concepções de tempo, que ele chama de “quantitativa” ou “emanente” e “qualitativa” ou “imaneente”, as quais estão relacionadas respectivamente com a visão matemática e mecanicista do mundo, por um lado, e com a visão metafísica e filosófica, por outro – uma que se pretende objetiva, e outra subjetiva. O autor reitera que essas duas vertentes não são mutuamente excludentes, mas, pelo contrário, fundem-se como ingredientes indispensáveis no processo da interpretação da música. Mesmo assim, sobressai a constatação de que, na *performance*, o ritmo metronômico e “quadrado” (bem como outras formas de linearidade), não propicia o mesmo interesse musical e estético que o

³ “As I shall argue, the term ‘phrasing’ refers to a different concept that comprises more than the articulation of phrase divisions and, more importantly, is the offspring of nineteenth-century musical thought. *Performance* discourses prior to the last decade of the eighteenth century do not include the term, and therefore the concept of phrasing: they rather talk about ‘the separation of groups of notes’, about ‘accentuation’, about ‘punctuation’ for an intelligible delivery of the music. The term does not appear, for example, in Brossard’s *Dictionnaire de musique* of 1703, Rousseau’s *Dictionnaire de musique* of 1768, or Koch’s *Musikalisches Lexicon* of 1802. From its first appearance in *Encyclopédie méthodique* of 1791, the concept of phrasing became an important part of *performance* pedagogical discourse, and by the time Riemann published his *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung* in 1884, it was part of the standard themes in theoretical and critical writings on *performance*. While the nonexistence of the term itself does not necessarily indicate a lack of awareness about phrasing in earlier periods, the explicit introduction of the term and concept into *performance* discourses is a clear sign of the influence of compelling changes taking place in musical thought during the nineteenth century”.

processo de assimilação das oscilações “naturais” que ocorrem durante a execução (KUEHN, 2010, p. 27-28).

Para boa parte dos músicos de hoje, talvez devido a uma maior quantidade de registros disponíveis, é especialmente no século XIX que enxergamos a tendência de executar o ritmo de forma não linear ou não-literal (muito embora essa não seja de modo algum uma prerrogativa exclusiva do Romantismo). Howat (1995, p. 14) fala da tradição do século XIX de executar flutuações de tempo não anotadas, flutuações essas presentes em gravações do início do século XX.

É importante frisar que, segundo Sandra P. Rosenblum, em seu *The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries*, o termo *rubato*, no sentido de uma certa inobservância intencional da exatidão do ritmo com fins expressivos, pode abarcar práticas bastante diferentes entre si. Segundo a autora, a expressão *rubare il tempo* (roubar o tempo) foi empregada pela primeira vez por Pier Francesco Tosi, em 1723 (ROSENBLUM, 1994, p. 33). Ela divide o *rubato* em duas grandes categorias: o “*rubato* contramétrico” ou “melódico” (id., 1994, p. 34), no qual um solista usufrui de liberdade rítmica sobre um acompanhamento que preserva a pulsação inalterada (o mesmo podendo acontecer entre as mãos direita e esquerda, no caso dos instrumentos de teclado), e o “*rubato* agógico” ou “estrutural” (ibid., 1994, p. 44), no qual ocorrem acelerações e retardamentos em todas as partes juntas, alterando portanto o pulso musical.

Apoiada em farta documentação que atesta explicitamente o uso do *rubato* em práticas musicais de diversas épocas, Rosenblum informa que o *rubato* contramétrico já é descrito por Ludovico Zacconi em 1596, sendo ainda mencionado por Johann Joachim Quantz (1752), Leopold Mozart (1756), W. A. Mozart (1777), C. P. E. Bach

(1787), e Heinrich Christoph Koch (1808), entre outros (ROSENBLUM, 1994, p. 34-37). Essa forma de *rubato*, considerada especialmente apta a mover os afetos, era frequentemente associada à livre ornamentação melódica improvisada, a qual resultava muitas vezes em ritmos irregulares de 5, 7 ou mesmo 11 notas. Mais para o final do século XVIII, houve uma generalização e uma simplificação, de modo que qualquer escrita rítmica na qual os acentos aparecessem deslocados seria considerada como *rubato*. O uso do *rubato* contramétrico teria sido mantido no mínimo durante toda a primeira metade do século XIX (ROSENBLUM, 1994, p. 41).

Por sua vez, o *rubato* agógico, segundo Rosenblum (1994, p. 43), teve seu uso registrado já no século IX, no Códice de St. Gall. Ainda segundo a autora (1994, p. 43-45), esse recurso é também mencionado por Giulio Caccini (1601), Girolamo Frescobaldi (1615-1616), Thomas Mace (1676), Daniel Gottlob Türk (1789), Johann Nepomuk Hummel (1828), Carl Czerny (1839), entre outros (ROSENBLUM, 1994, p. 43-45). Entretanto, pode-se afirmar que esta modalidade adquiriu a preferência do século XIX em diante.

A flexibilidade de tempo usando ritardandos e acelerandos é agora conhecida como *rubato* “estrutural” ou “agógico”, embora no século XIX, era simplesmente *tempo rubato* ou *rubato*. O termo agógica [*Agogik* como cunhada por Hugo Riemann] foi derivado de *agōgē* ou ἀγωγή, que em grego antigo podia significar “tempo” ou a “seqüência [curso] de uma melodia”. Na utilização musical moderna a “agógica” está principalmente relacionada com variação no

comprimento dos tempos ou com a flexibilidade no ritmo⁴. (ROSENBLUM, 1994, p. 44).

Segundo Rosenblum, Chopin usava tanto o *rubato* contramétrico quanto o agógico (1994, p. 41). Há registros de que Beethoven apreciava que suas obras fossem executadas com o *rubato* agógico, e ele mesmo teria feito menção a essa liberdade rítmica em algumas de suas partituras, assim como Clara Schumann e Robert Schumann. Schubert e Mendelssohn teriam sido mais críticos do uso disseminado do *rubato*, o que não significa que eles mesmos não o utilizassem em menor grau (ROSENBLUM, 1994, p. 46-47). Liszt (e seus "imitadores"), Brahms, Mahler, todos teriam utilizado o *rubato* em suas *performances* e em suas partituras. Rosenblum afirma que o estilo de Wagner, defensor de uma ampla flexibilidade rítmica, exerceu forte influência século XX adentro (1994, p. 49).

Após 1900, a prática do *rubato*, mais especificamente do tipo agógico, continuou sendo adotada e documentada, agora também através de gravações, por nomes como Paderewski, Rachmaninoff, Elgar, Scriabin, nas quais por vezes o compositor, ao gravar, utilizava mais *rubato* do que ele próprio havia estipulado na partitura (ROSENBLUM, 1994, p. 51). Eram frequentes as reclamações de exagero. Ainda segundo a autora (1994, p. 52), Béla

Bartók também utilizou esse recurso, tanto nas suas *performances* quanto nas partituras das suas obras, e registrou o vínculo próximo que isso estabelecia com o perfil das interpretações que constavam no material folclórico por ele recolhido na Europa Oriental.

Ao que parece, o excesso de afetação das interpretações do Romantismo tardio foi mais um ingrediente na onda antirromântica verificada em várias correntes estéticas modernas, no século XX. O uso do *rubato* em geral, e mais especialmente sua forma agógica, ficou erroneamente estigmatizado como uma característica puramente romântica, e como tal foi rejeitado por diversos músicos e teóricos durante décadas. Apenas muito recentemente tem havido uma revisão no sentido de restabelecer essa prática de forma ponderada, como recurso expressivo que sempre fez parte espontânea da interpretação da música.

Em parte por causa da adesão estrita à partitura, desejada por um bom número de compositores do século XX, incluindo Igor Stravinsky, e em parte por causa da influência do estilo mais objetivo de regência de Arturo Toscanini e seus seguidores, as décadas de 1930 e 40 viram uma reação contra o uso exagerado de *rubato* agógico e a prática do pseudo-*rubato* por pianistas de dividir as mãos [separar a emissão, antecipando ligeiramente o baixo]. Com algumas poucas exceções, como a execução pianística de Vladimir Horowitz, o estilo de *performance* na Europa Ocidental e nos EUA se moveu em direção à moderação e a andamentos mais uniformes. Desde os

⁴ "Tempo flexibility using ritards and accelerandos is now known as 'structural' or 'agogic' *rubato*, although in the nineteenth century it was simply *tempo rubato* or *rubato*. The term agogic [*Agogik* as coined by Hugo Riemann] was derived from *agōgē* or *ἀγωγή*, which in ancient Greek could mean 'tempo' or the 'sequence [course] of a melody'. In modern musical usage 'agogic' is primarily concerned with variation in the length of beats or with tempo flexibility".

anos 1950 e o crescimento do interesse na *performance* historicamente orientada, a adesão à partitura levou alguns artistas a negligenciar a respiração não escrita e a sutil elasticidade agógica que a música deve ter. A década de 1980 parece ter trazido uma consciência da necessidade de um melhor equilíbrio entre a observância literal da partitura e a consideração do período e estilos dos compositores na determinação do uso do rubato por artistas sensíveis. (...) Enquanto isso, o *rubato* contramétrico livremente desigual sobrevive no desempenho de certos tipos de jazz antigo (principalmente dixieland, swing e ragtime), em que o solista pode permanecer atrás ou antecipar a batida regular do acompanhamento⁵.

⁵ “In part because of the strict adherence to the score desired by a number of 20th-century composers, including Igor Stravinsky, and in part because of the influence of the more objective conducting style of Arturo Toscanini and his followers, the 1930s and 40s saw a reaction against exaggerated use of agogic *rubato* and the pseudo-*rubato* practice by pianists of splitting the hands. With a few notable exceptions, such as the piano playing of Vladimir Horowitz, *performance* style in western Europe and the U.S. moved toward moderation and more evenly paced tempos. Since the 1950s and the growth of interest in historically oriented *performance*, adherence to the score has led some *performers* to neglect the unwritten breathing and subtle agogic elasticity that music must have. The 1980s seem to have brought an awareness of the need for better balance between literal observance of the score and consideration of period and composers’ styles in determining the use of *rubato* by sensitive *performers*. (...) Meanwhile, freely shifting contrametric *rubato* survives in the

(ROSENBLUM, 1994, p. 52-53).

Num trabalho recente, Benetti Jr. (2013, p. 160) realizou um estudo com 20 pianistas profissionais de diversos países na Europa e nas Américas com idades entre 21 e 70 anos, apontando que 75% dos participantes relacionam o uso do *rubato* à expressividade musical. Os pianistas consideraram o estilo da obra como um critério básico para a dosagem do uso do *rubato*, mas ainda denotaram a visão de que o período romântico requer mais *rubato* do que os períodos anteriores e/ou posteriores.

Ainda no mesmo estudo, Benetti Jr. (2013, p. 163-164) menciona que 70% dos pianistas consideraram o fraseado como um fator de aprimoramento da expressividade. Curiosamente, grande parte deles associou a concepção do fraseado à realização de contrastes (35%), mas também à organização interna frasal (30%) e ao seu encaixe estrutural (20%). Conforme será discutido mais adiante, a utilização do fraseado como fator de delimitação em relação à estrutura fraseológica é um dos pontos essenciais da teoria original de Hugo Riemann, que vê na agógica o *modus operandi* do fraseado, bem como a dinâmica (EHRHARDT, 2010, p. 159). Em que pese uma certa divergência no entendimento de alguns conceitos, é interessante observar que certas noções utilizadas pelos participantes, como por exemplo a de “ponto de culminância”, estão presentes no trabalho de Hugo Riemann (neste caso, sob o nome de “centro de gravidade” ou *Schwerpunkt*) (RIEMANN, 1884; 2005).

As pesquisas da equipe liderada por Carl Seashore na Universidade de

performance of certain types of early jazz (mainly dixieland, swing and ragtime), in which the soloist may linger behind or anticipate the regular beat of the accompaniment”.

Iowa, na década de 1930, já discutiam questões como a gradação de valores e a execução do *ritardando*, aspectos diversos de fraseado, assincronia entre as mãos do pianista, influência do *vibrato* sobre as durações estipuladas na partitura no violino, entre várias outras. Por sua vez, Ingmar Bengtsson, na Universidade de Uppsala, pesquisou nas décadas de 1960 e 1970 questões relacionadas à *performance* do ritmo (GERLING & SOUZA, 2000, p. 115-116; BENETTI Jr., 2013, p. 150-151).

Ainda segundo Gerling & Souza (2000, p. 116-117), diversos estudos têm sido realizados desde o último quartel do século XX focando especificamente a questão da liberdade rítmica na interpretação, o *ritardando*, o *timing*, o *rubato*, a microestrutura temporal, etc.: Sundberg & Verrillo, em 1980; Bengtsson & Gabrielsson, 1983; Repp, 1990, 1992; Epstein, 1995; entre outros. Esses trabalhos enfatizam que os desvios expressivos no ritmo são essenciais para que haja um caráter mais musical e expressivo na interpretação.

No Brasil, ainda são poucos os estudos a tratar da questão do fraseado do ponto de vista do *performer*, e não do analista. Higuchi & Leite (2007) apontam que a rigidez métrica é uma consequência equivocada e uma manifestação direta do paradigma da fidelidade ao texto (a exemplo da postura adotada por Arturo Toscanini), e que isso inibe a expressividade. Para eles, há grandes evidências de que a agógica é um elemento essencial para uma interpretação expressiva (HIGUCHI; LEITE, 2007, p. 199).

Ávila (2007) estudou a aplicação do conceito de "Processo Motor" de Neil Todd em quatro execuções da *Appassionata* para violão solo de Ronaldo Miranda. Todd define o Processo Motor como sendo a "ação conjunta entre o plano agógico e o plano dinâmico, em que um *crescendo* é acompanhado por um *accelerando* e um *diminuendo* é acompanhado por um

rallentando" (TODD, 1992 *apud* ÁVILA, 2007, p. II). Esse recurso já é previsto na obra de Hugo Riemann, conforme será discutido mais adiante.

De maneira geral, a teoria do fraseado de Hugo Riemann parece ser a mais completa, eficaz e orgânica, havendo ele estudado detalhadamente outras teorias a fim de elaborar sua própria contribuição para essa questão vital da interpretação. Damien Ehrhardt, em seu conhecido artigo *Aspects de la phraséologie riemanniane* (1997), trouxe importantes informações sobre a rede de influências recebidas por Riemann, enfatizando que as importantes contribuições do musicólogo alemão encontram-se hoje em grande parte ignoradas, ou no mínimo obscurecidas pela sua outra grande realização, a Harmonia Funcional. Ao largo das duas, Riemann foi pioneiro em algo que apenas muito recentemente tem começado a ser progressivamente difundido e aceito no meio acadêmico: o papel crucial e determinante do intérprete. Damien Ehrhardt aponta que a visão do autor alemão sobre a interpretação antecipa a noção de *script* de Nicholas Cook (EHRHARDT, 2010, p. 158). Dessa forma, já para Riemann, o intérprete recebe uma grande parcela da responsabilidade, senão a maior, não apenas pela realização da música de fato, mas pela conformação que essa música irá adquirir. Ehrhardt prossegue:

No seu *Musik-Lexikon*, Riemann definiu o fraseado como a delimitação das frases, o que quer dizer, dos elementos mais ou menos completos da forma expressiva de um pensamento musical. O fraseado se aplica tanto à execução por meio da expressão, quanto à notação musical por meio de sinais especiais. Segundo

a definição de Riemann, frasear remete então a distinguir as diferentes frases durante a execução, o que demanda uma representação plástica das ideias musicais⁶. (EHRHARDT, 2010, p. 159; grifos nossos).

Assim, a fraseologia, que surgiu no campo do ensino da composição e passou em seguida para a análise no papel de obras pré-existentes, chega a um ponto de mutação: não é a fraseologia que determina o fraseado, mas sim o fraseado que determina a fraseologia, posto que as escolhas do intérprete podem influir, e de fato influem, na delimitação, hierarquização e interrelacionamento dos níveis estruturais da frase musical. A consequência disto é que, se cada execução é diferente, logo, cada resultado também será diferente. Essa perspectiva levou Lester (1995) a concluir que, se a partitura não “é” a música, a análise tem que se voltar não apenas para o projeto gráfico ali representado, mas sim para a sua realização – ou seja, não tanto analisar “obras”, mas *performances* de obras.

Hugo Riemann e o fraseado musical

Hugo Riemann viveu na Alemanha entre 1849 e 1919. Musicólogo, pedagogo e compositor, ele pode ser considerado um teórico de

prolífica produção, tendo publicado dúzias de obras sobre música, composições, e cerca de duzentos outros trabalhos (SADIE, 1994, p. 784). Além disso, ele teve o pioneirismo de figurar entre os pesquisadores que mais cedo se dedicaram ao campo que se convencionou chamar de musicologia ou *Musikwissenschaft* (KERMAN, 1987, p. 1).

Tendo sido o precursor da Teoria das Funções Harmônicas (KOELLREUTTER, 1978 *apud* CAMARA, 2008), hoje amplamente difundida no estudo da harmonia ocidental, muitas vezes Riemann é lembrado apenas por esta contribuição, a despeito da sua vastíssima e profunda gama de trabalhos nas mais diversas áreas do estudo acadêmico da música, notadamente no “sistema tonal harmônico” (TADDEI, 2012, pp. 1-2) e na fraseologia (EHRHARDT, 2010, p. 133). Taddei e Ehrhardt também identificam e descrevem não apenas uma teoria riemanniana, como também uma teoria neo-riemanniana e pós-riemanniana, sobretudo nos Estados Unidos, nas últimas décadas, indicando tanto uma renovação do interesse pela produção de autores da geração de Riemann, quanto uma relevância e uma utilidade desses trabalhos para os investigadores contemporâneos.

Relatos apontam que a obra de Hugo Riemann gozou de considerável respeito em sua época e até mesmo exerceu influência no continente europeu, tendo em vista sua penetração no meio acadêmico e mesmo fora dele. Segundo Alexander Rehding (2003, p. 4), ele desenvolveu atividades e recebeu honrarias acadêmicas em importantes universidades e academias europeias: Academia de Santa Cecília em Roma, 1887; Academia Real em Florença, 1894; Universidade de Edimburgo, 1899; Royal Musical Association em Londres, 1904, além de seu trabalho na Universidade de Leipzig, de 1901 em diante, e em diversas outras cidades

⁶ “Dans son *Dictionnaire de musique*, Riemann définit le phrasé comme la délimitation des phrases, c’est-à-dire des éléments plus ou moins complets de la forme expressive d’une pensée musicale. Le phrasé s’applique tant à l’exécution au moyen de l’expression, qu’à la notation musicale au moyen de signes spéciaux. Selon la définition de Riemann, phraser revient donc à distinguer les différentes phrases durant l’exécution, ce qui nécessite une représentation plastique des idées musicales”.

alemãs onde ele trabalhou como professor, incluindo Hamburgo. Logo no início de seu trabalho, Rehding relata que o musicólogo alemão, pouco antes de morrer, estava por receber uma homenagem da *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (Revista de Musicologia), através de uma edição especial dedicada a ele (REHDING, 2003, p. 1).

Rehding relata que a edição especial da *Zeitschrift für Musikwissenschaft* deixou propositalmente de mencionar que Riemann, a despeito de sua "estatura imponente na disciplina" da Musicologia (REHDING, 2003, p. 4), nunca recebeu o grau máximo como professor, designado pelo termo alemão *Ordinariat*. O autor especula que a ausência de um posto remunerado regular durante boa parte de sua carreira pode ter sido um dos motivos que teriam levado Riemann a escrever e publicar uma impressionante quantidade de trabalhos de naturezas diversas, incluindo os seus assim chamados *Katechismen*⁷, obras destinadas ao público em geral, que teriam feito com que o musicólogo se tornasse amplamente conhecido mesmo fora do âmbito das universidades, "além dos estreitos limites da academia" (REHDING, 2003, p. 4).

Essa amplitude de difusão e influência é novamente atestada por Rehding, que afirma ainda que ela se estende até os dias de hoje, mesmo depois de historicamente refutada a ideia de "dualismo harmônico"⁸, da qual

Riemann era um defensor e a qual ele próprio afirmava embasar parte importante do seu trabalho (REHDING, 2003, p. 7).

É nesse contexto de ampla difusão e prestígio do trabalho desenvolvido por Hugo Riemann no campo da musicologia que se insere a discussão das suas contribuições para o estudo da fraseologia musical. Ehrhardt (1997 p. 68; 2010, p. 133), um dos principais expoentes contemporâneos sobre o trabalho do musicólogo alemão, reconhece que não existe nos dias de hoje percepção de uma herança do pensamento fraseológico riemanniano (ao menos não conscientemente), ou pelo menos não tão forte como no campo da harmonia funcional, conforme mencionado anteriormente. No entanto, a quantidade de obras escritas por Riemann e consagradas fundamentalmente ao estudo do fraseado (Quadro 1) dão uma dimensão do grau de importância atribuído por ele a esse tema, e também da obstinação com que ele se entregou ao desenvolvimento de suas teorias fraseológicas, publicando trabalhos dedicados a este assunto ao longo de quase cinco décadas.

⁷ Singular: *Katechismus*.

⁸ Dualismo harmônico se refere à teoria, bastante aceita no fim do século XIX, que pregava que a série harmônica se reproduzia em direção ao grave, simetricamente ao seu desenvolvimento em direção ao agudo. A partir da premissa de que os quatro primeiros harmônicos correspondem às notas que formam a tríade, alguns teóricos – entre os quais Riemann – defendiam que a série harmônica inferior não apenas existia fisicamente, como

era a explicação acústica para a tríade menor, tal como a série harmônica superior explicava a tríade maior. Dessa forma, maior e menor seriam polos antagônicos e análogos, o que supostamente estaria comprovado pela existência desse fenômeno. Embora Riemann insistisse que era até mesmo capaz de ouvir os harmônicos inferiores, a observação empírica comprovou que tal teoria não passava de um mito. (REHDING, 2003, p. 7; 15 *et passim*).

Quadro 1: Algumas das principais obras de Riemann consagradas à fraseologia.
 (Fonte: EHRHARDT, 1997).

ANO	LIVROS E ARTIGOS	TRADUÇÃO APROXIMADA
1872	Musikalische Logik	Lógica musical
1878	Der gegenwärtige Stand der musikalischen Ästhetik	O estado atual da estética musical
1882	Die Musikalische Phrasierung	O fraseado musical
1883	Das musik-Diktat als Vehikel der Phrasierungslehre	O ditado musical como veículo para o ensino do fraseado
1884	Vorschläge zur Beschränkung der Willkür in der Wahl der Notenwerte für die Taktschläge	Propostas para a redução da arbitrariedade na escolha dos valores das notas para as batidas do compasso
1884	<i>Musikalische Dynamik und Agogik</i>	<i>Dinâmica e agógica musicais</i>
1885	Was ist, was will, was soll die Phrasierung?	O que é, o que pretende, o que significa o fraseado?
1886	Die Lehre vom musikalischen Vortrag in der neuesten Literatur	A doutrina da interpretação musical na literatura mais recente
1888	Die Phrasierungsbezeichnung als dauernder Bestandteil der Notenschrift der Zukunft	As marcações de fraseado como elemento duradouro da notação do futuro
1889	Heinrich Christoph Koch als Erläuterer unregelmässigen Themenaufbaues	Heinrich Christoph Koch como comentarista da construção temática irregular
1889	Über Agogik	Sobre a agógica
1889	<i>Grundriß der Kompositionslehre</i>	<i>Compêndio do ensino da composição</i>
1890	<i>Katechismus der Phrasierung</i>	<i>Catecismo do fraseado</i>
1893	Legatobögen oder Phrasierungsbögen?	Arcos de <i>legato</i> ou arcos de fraseado?
1894	Zur Klärung der Phrasierungsfrage	Para o esclarecimento da questão do fraseado
1895	Die Vollendung der Phrasierungsfrage	O desfecho da questão do fraseado
1896	Unmassgebliche Gedanken über den Klavierfingersatz	Pensamentos despreziosos sobre o dedilhado do piano
1900	<i>Vademecum der Phrasierung</i>	<i>Vademecum do fraseado</i>
1900	<i>Die Elemente der musikalischen Ästhetik</i>	<i>Os elementos da estética musical</i>
1902	<i>Große Kompositionslehre, I</i>	<i>Grande tratado de composição, I</i>
1903	<i>System der musikalischen Rhythmik und Metrik</i>	<i>Sistema da rítmica e da métrica musicais</i>
1904	Ein Kapitel vom Rhythmus	Um capítulo do ritmo
1913	Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen	Ideias para uma teoria das representações sonoras
1917	Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen	Novas contribuições para uma teoria das representações sonoras
1918	Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen	O fraseado à luz de uma teoria das representações sonoras

É necessário frisar ainda que Hugo Riemann formulou suas concepções acerca do fraseado levando plenamente em consideração o conhecimento estabelecido pelos teóricos de gerações mais antigas, como Moritz Hauptmann, Jérôme Joseph de Momigny, Heinrich Christoph Koch, Abraham Peter Schulz, e até mesmo o já antigo Johann Mattheson, os quais ele conhecia e estudou cuidadosamente. Pode-se afirmar que Riemann sistematizou o conhecimento até então existente relacionado à fraseologia, fazendo-o convergir em direção à sua própria proposta de delimitação, condução e interpretação da frase musical.

O já mencionado teórico belga Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) teve um papel particularmente crucial, não apenas pelo emprego pioneiro do termo “fraseado” e por suas análises, como também pela sua perspectiva anacrúsica do motivo:

A análise da estrutura da frase de Momigny é baseada no novo conceito rítmico de que as unidades musicais procedem do impulso (*levé*) para o apoio (*frappé*) e nunca vice-versa. Ele denominou a sua menor unidade de sentido, constituída de duas notas sucessivas, impulso e apoio, de *cadence* ou *proposition musicale*. Estas duas notas estão numa relação de *antécédent* e *conséquent*⁹. (BENT, 1987, p. 20).

Tal abordagem anacrúsica será de fundamental importância no

⁹ “Momigny’s phrase-structure analysis is based on the novel rhythmic concept that musical units proceed from upbeat (*levé*) to downbeat (*frappé*) and never vice-versa. He termed his smallest sense-unit, made up of two successive notes, upbeat and downbeat, the *cadence* or *proposition musicale*. These two notes are in the relationship of *antécédent* and *conséquent*”.

trabalho de Riemann, conforme nos mostra Ehrhardt:

(...) em 1903, Riemann descobre em Jérôme-Joseph de Momigny, teórico belga do início do século XIX, seu precursor. Convém assinalar a este respeito que Momigny já tinha construído uma teoria fraseológica, próxima daquela do teórico alemão, e fundada notadamente no movimento *levé-frappé* e diferentes níveis de simetrias¹⁰. (1997, p. 76).

Adolf B. Marx (1795-1866) se ocupou de um lado com a questão algo romântica da liberdade formal e, de outro, discutiu a estrutura da forma-sonata. Também produziu uma importante análise da obra de Beethoven (*Ludwig van Beethoven: Leben und Schafen*, 1859), e uma outra obra posterior, na qual explorou aspectos de *performance*: “Sua introdução à *performance* das sonatas para piano de Beethoven (1863) é declarada como sendo uma consequência desse livro. Além de dar conselhos sobre assuntos de execução, fornece uma breve análise da maioria das sonatas, motivica e descritiva”¹¹ (BENT, 1987, p. 29-30). Influenciado por A. W. Schlegel (1767-1845) e pelo educador suíço Heinrich Pestalozzi

¹⁰ “(...) en 1903, Riemann découvre en Jérôme Joseph de Momigny, théoricien belge du début du XIX^e siècle, son précurseur. Il convient de signaler à cet égard que Momigny avait déjà construit une théorie phraséologique, proche de celle du théoricien allemande, et fondée notamment sur le mouvement levé-frappé et différents niveaux de symétries”.

¹¹ “His introduction to the *performance* of Beethoven’s piano sonatas (1863) is alleged to be an outgrowth of this book. As well as giving advice on executants matters, it supplies brief analysis of most of the sonatas, motivic and descriptive”.

(1746-1827), Marx tinha uma visão "orgânica" do motivo: "Nesse ponto de partida Marx colocava o *Motiv*, uma pequena unidade de duas ou mais notas que serve como 'a semente ou rebento da frase, a partir do qual ele cresce' (i, 27)"¹² (BENT, 1987, p. 29). O termo *Motiv* será quase onipresente no trabalho de Riemann, que travou contato com a obra de Marx, conforme atesta novamente Bent:

Die Lehre von der Musikalischen Komposition, de Marx, passou por seis edições durante sua vida e por fim sofreu uma revisão por Hugo Riemann (1849-1919) entre 1887 e 1890 (i, rev. 9/1887; ii, rev. 7/1890; iv, rev. 5/1888). Uma tradução inglesa da quarta edição foi publicada em 1852. A obra foi usada no ensino da teoria século XX adentro, e influenciou profundamente gerações de músicos. O próprio *Katechismus der Kompositionslehre* de Riemann apareceu em 1889, e o corpo de sua poderosa teoria do ritmo no seu *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) e o *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903), e foi sumariado no *Vademecum der Phrasierung* (1900; 8/1912 como *Handbuch der Phrasierung*)¹³. (BENT, 1987, p. 30).

¹² "At that starting-point Marx placed the *Motiv*, a tiny unit of two or more notes which serves as 'the seed or sprout of the phrase, out of which it grows'".

¹³ "Marx's *Die Lehre von der musikalischen Komposition* went through six editions during his life and eventually underwent revision by Hugo Riemann (1849-1919) between 1887 and

O suíço Mathis Lussy (1828-1910) é de especial importância, por haver sido, juntamente com Riemann, de quem era praticamente contemporâneo e com quem manteve correspondência (DOĞANTAN-DACK, 2012, p. 21), um dos teóricos que mais intensamente se preocuparam, ao contrário dos anteriores, em discutir não apenas aspectos estruturais da frase visando à composição e/ou à análise, mas também métodos práticos para o intérprete que indicassem abordagens de execução musical, conforme atesta Doğantan-Dack:

A teoria da *performance* expressiva de Lussy é a primeira teoria explicitamente psicológica no que concerne ao papel do intérprete. De fato, sua concepção de expressão em *performance* constitui as origens da pesquisa contemporânea em psicologia da música, a qual está baseada na hipótese de que a expressão na *performance* e a estrutura musical são de alguma forma correlatas. A hipótese de Lussy de que há uma ligação *causal* [grifo da autora] entre estruturas musicais e expressão em *performance* é uma guinada conceitual na história da teoria da *performance*. (...) Partindo dos seus

1890 (i, rev. 9/1887; ii, rev. 7/1890; iv, rev. 5/1888). An English translation of the fourth edition was issued in 1852. The work was used in theory teaching well into the 20th century, and profoundly influenced generations of musicians. Riemann's own *Katechismus der Kompositionslehre* appeared in 1889, and the bulk of his powerful theory of rhythm in his *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) and *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903), and was summarized in the *Vademecum der Phrasierung* (1900, 8/1912 as *Handbuch der Phrasierung*)".

predecessores do século XVIII, Lussy afirmava que as causas geradoras da expressão em *performance* devem ser encontradas nas próprias estruturas musicais e não no talento inato ou alma inspirada do artista executante. Por meio desta teoria, promovida em *Traité de l'expression musicale* (1874), *Le rythme musical* (1883) e *L'anacrouse dans la musique moderne* (1903), Lussy tentou estabelecer uma 'gramática da execução musical', especificando a relação entre tipos particulares de estruturas rítmico-tonais e os perfis expressivos que elas geram em termos de tempo e dinâmica na *performance*. (...) Em outras palavras, a interpretação na *performance* é o resultado da resposta do executante 'à música', a suas estruturas constituintes. À medida que a música cria certas impressões no executante, ele ativamente externa essas impressões traduzindo-as em sutis mudanças e ajustes no tempo e na dinâmica enquanto a música se desdobra¹⁴. (DOGANTAN-DACK, 2012, p. 21-22).

¹⁴ "Lussy's theory of expressive *performance* is the first explicitly psychological theory regarding the role of the *performer*. Indeed, his conception of expression in *performance* constitutes the origins of contemporary research in music psychology, which is based on the assumption that *performance* expression and musical structure are somehow related. Lussy's hypothesis that there is a causal link between musical structures and *performance* expression is a conceptual turning point in the history of

Deixando transparecer elementos contidos nas teorias dos diversos precursores estudados acima, Bent descreve a visão fraseológica de Riemann, ainda do ponto de vista da análise musical, da seguinte maneira:

A teoria da estrutura da frase de Riemann repousa sobre o postulado de que o padrão fraco-forte é a 'base única para toda a construção musical' (1895-1901, I, 132). Esta unidade fundamental é denominado de *Motiv*. É fundamental porque representa uma unidade de energia que passa do crescimento ao decaimento por meio de um ponto de tensão central. É, portanto, um traço dinâmico, um fluxo, e está bem distante da noção tradicional de 'batidas' em um 'compasso', cada batida sendo separada e tendo o seu próprio 'peso'. Quando duas destas unidades *Motiv* ocorrem em sucessão, elas formam os dois elementos

performance theory. (...) Departing from his eighteenth-century predecessors, Lussy claimed that the generating causes of expression in *performance* are to be found in the musical structures themselves rather than in the innately talented, inspired soul of the performing artist. Through his theory, put forward in *Traité de l'expression musicale* (1874), *Le rythme musical* (1883) and *L'anacrouse dans la musique moderne* (1903), Lussy attempted to establish a 'grammar of musical execution', specifying the relationship between particular kinds of rhythmic-tonal structures and the expressive profiles they generate in terms of timing and dynamics in *performance*. (...) In other words, *performance* interpretation is the result of the *performer's* response to 'the music', to its constituent structures. As the music creates certain impressions on the *performer*, he actively externalizes these impressions by translating them into subtle changes and adjustments in timing and dynamics as the music unfolds".

de um *Motiv* no próximo nível de estrutura: a primeira formando a fase de crescimento, a segunda o ponto de tensão e fase de decaimento. E, por sua vez, duas de tais unidades *Motiv* maiores formam um nível ainda mais elevado de *Motiv*, e assim por diante numa hierarquia¹⁵. (BENT, 1987, p. 90).

Para Riemann, a condução da frase musical está inseparavelmente ligada às questões da métrica e do ritmo musical como um todo, o que se processa através da dinâmica e da agógica, conforme ele preconiza:

Assim como a essência do harmônico-melódico é a mudança das alturas, a essência do métrico-rítmico é a variação da energia vital; por um lado, o volume de som (dinâmica), por outro lado, a velocidade da sucessão de sons (agógica, andamento)¹⁶. (RIEMANN, 1884, p. 10).

Em meados do século XIX, conforme descrito por Riemann (1884, p. 25-27; 34-35; 39 *et passim*), vigorava a chamada *Accenttheorie* ou teoria dos acentos, que concebia a organização métrica da música através de acentos ou indicações fixas de proporção de intensidade para cada batida. Tais indicações se aplicavam tanto à estrutura do compasso quanto às subdivisões de cada unidade de tempo, a partir da aplicação do padrão forte-fraco (apoio-impulso, ou *thesis-arsis*) (Figura 3). Essa perspectiva era a posição adotada por Moritz Hauptmann¹⁷ (EHRHARDT, 1997, p. 69).

¹⁵ “Riemann’s theory of phrase structure rests on the postulate that the pattern weak-strong is the ‘sole basis for all musical construction’ (1895-1901, i, 132). This fundamental unit is termed the *Motiv*. It is fundamental because it represents a single unit of energy passing from growth to decay by way of a central stress point. It is thus a dynamic trace, a flux, and is far removed from the traditional notion of ‘beats’ in a ‘bar’, each beat being separate and having its own ‘weight’. Where two such *Motiv* units occur in succession they form the two elements of a *Motiv* at the next level of structure: the first forming the growth phase, the second the stress point and decay phase. And in turn, two such larger *Motiv* units form a still higher-level *Motiv*, and so on in a hierarchy”.

¹⁶ “Wie das Wesen des Harmonisch-Melodischen die Veränderung der Tonhöhe ist, so ist das Wesen des Metrisch-Rhythmischen die Veränderung der lebendigen Kraft,

einerseits der Tonstärke (Dynamik), andererseits der Geschwindigkeit der Tonfolge (Agogik, Tempo)”.

¹⁷ Cabe observar que, mesmo atualmente, boa parte das instituições de ensino de música ainda insistem nessa teoria, e mesmo livros didáticos de ampla utilização no país, tais como “Teoria da música” de B. Med, permanecem difundindo essa concepção até os dias de hoje.

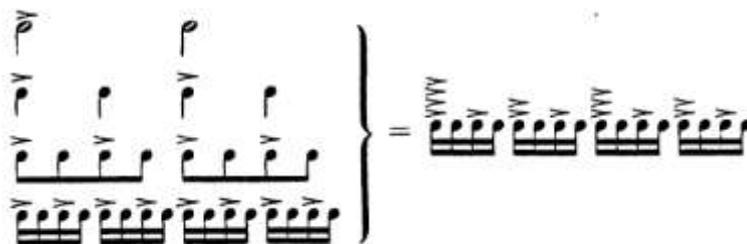


Figura 1: Perspectiva da *Accenttheorie*, aplicando o padrão forte-fraco em diferentes níveis de subdivisão. Fonte: RIEMANN, 1884, p. 35.

Apesar de ter sido no princípio de sua carreira adepto da teoria dos acentos, Hugo Riemann, rompendo com as ideias de Hauptmann (EHRHARDT, 1997, p. 69) e demonstrando sua filiação ao padrão *levé-frappé* (impulso-apoio, *arsis-thesis* ou fraco-forte) de Momigny, afirma que quando surge um elemento sonoro, e em seguida outro, é sempre a existência e a qualidade do segundo que estabelece uma relação apreciável e determina o teor da mesma, o que confere ao segundo elemento sempre mais importância e peso. Em última instância, uma possível consequência disso seria que tudo, de alguma forma, acaba se tornando anacrúsico (RIEMANN, 2005, p. 115). O autor argumenta:

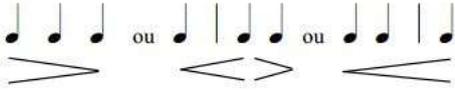
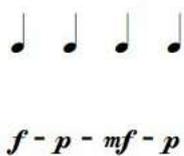
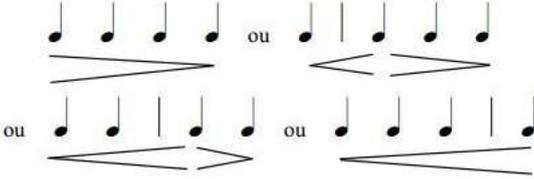
Como ao escutar a música comparamos continuamente e buscamos a simetria na sucessão, adquire importância maior um segundo elemento, que aparece como imitação, como equivalente, como resposta a um primeiro; portanto, este segundo é mais importante, mais grave, por formar cesura, por fechar a simetria (...). A segunda nota (a que responde) tem mais peso, quer dizer, mais força e mais duração. Ainda que as duas semínimas formem um

todo homogêneo, sentimos atraídos em direção à segunda, que representa a verdadeira gravidade, e descansamos nela¹⁸. (RIEMANN, 2005, p. 111).

Através da ideia de peso (*Gewicht*), Riemann estabelece uma lógica para a movimentação da música entre um ponto de maior peso e outro, por meio de seu impulso natural. A "energia vital" da música (*Lebenskraft*) se manifesta de forma contínua e ondulante, atravessando incessantemente ciclos de crescimento, auge e decaimento, em diversos níveis (RIEMANN, 1884, p. 11). Os pontos de auge são designados por Riemann através do termo *Schwerpunkt* (centro de gravidade).

¹⁸ "Como al escuchar la música comparamos continuamente y buscamos la simetría em la sucesión, adquire importancia mayor um segundo elemento, que aparece como imitación, como equivalente, como contestación a um primero; por lo tanto, este segundo es más importante, más grave, por formar cesura, por cerrar la simetría (...). La segunda nota (la que contesta) tiene más peso, es decir, más fuerza y más duración. Aunque las dos negras forman um todo homogêneo, nos sentimos atraídos hacia la segunda que representa la verdadera gravedad, y descansamos em ella".

Quadro 2: Comparação da dinâmica das estruturas de dois, três e quatro sons segundo a *Accenttheorie* e segundo Riemann (1884).

	Padrão convencional segundo a <i>Accenttheorie</i>	Padrões adotados por Hugo Riemann (1884)
Estrutura binária	 <p><i>f - p</i></p>	
Estrutura ternária	 <p><i>f - p - p</i></p>	
Estrutura quaternária	 <p><i>f - p - mf - p</i></p>	

O rompimento com a *Accenttheorie* leva à substituição de uma grade estanque de acentuação por uma flutuação constante da energia vital contínua da música, conferindo-lhe movimento e expressividade. Esta quebra do paradigma métrico básico foi assim descrita por Damien Ehrhardt:

É claro que doravante Riemann rejeita a teoria do acento e as idéias de Moritz Hauptmann, em favor de uma concepção orgânica e dinâmica. A concepção orgânica, cara a Johann Wolfgang von Goethe, é comum às teorias de Hauptmann e Riemann, como bem sublinhou Wilhelm Seidel, e, portanto, não pode por si só explicar a crítica riemanniana. Seria mais sensato a este respeito confrontar as especulações abstratas e a métrica estática de Moritz Hauptmann com o

dinamismo da teoria de Riemann¹⁹. (EHRHARDT, 1997, p. 70).

A par da ondulação da intensidade, Riemann acrescenta que também ocorre uma ondulação nas durações, através de acréscimos e decréscimos de velocidade, cunhando para designar tal fenômeno o termo agógica. É precisamente na conjugação entre a dinâmica e a agógica (atributos delegados à ação do intérprete) que Riemann vê o melhor caminho para a definição e a delimitação do aspecto

¹⁹ “Force est de constater que Riemann rejette désormais la théorie de l’accent et les idées de Moritz Hauptmann, au profit d’une conception organique et dynamique. La conception organique, chère à Johann Wolfgang Von Goethe, est commune aux théories de Hauptmann et de Riemann, comme le souligne à juste titre Wilhelm Seidel, et ne peut donc expliquer à elle seule la critique riemannienne. Il serait plus judicieux de confronter à cet égard les spéculations abstraites et le statisme de la métrique de Moritz Hauptmann, au dynamisme de la théorie riemannienne”.

métrico da música, o qual serve de fundamento para todo o seu edifício conceitual acerca do fraseado. A associação entre os acréscimos e decréscimos de intensidade e de duração coincide, de modo geral, com o conceito de “processo motor” adotado por Neil Todd (ÁVILA, 2007).

Com o *crescendo* dos motivos métricos há sempre um (pequeno, claro) aumento da velocidade da sequência de sons, e com o *diminuendo* uma desaceleração correspondente; a igualdade das unidades de tempo não é, portanto, de modo algum perfeita, mas insignificamente modificada. O tocar realmente com exatidão dentro do compasso (por exemplo, seguindo o metrônomo) é sem expressão viva, mecanicamente medíocre, não musical²⁰. (RIEMANN, 1884, p. 11).

Ele observa que nos *Schwerpunkte* ocorre não apenas um pico de intensidade, mas também uma discreta “dilatação” agógica (RIEMANN, 2005, p. 138), e então ele postula o acento agógico (^), aliado ou não ao acento dinâmico convencional (>), como elemento de diferenciação e delimitação (1884, p. 31). É o que ocorre, segundo o teórico, em instrumentos como o órgão, em que não se pode, pela própria natureza do

mesmo, realizar o acento dinâmico (1884, p. 8-9).

Cabe observar que, conforme aponta Rosenblum, o uso do acento agógico era uma prática já existente no século XVIII, e fazia parte da expressão musical usual:

Outra manifestação de *rubato* agógico no século XIX era o alongamento de uma única nota, acorde ou pausa além do seu valor escrito, para dar ênfase, com ou sem o encurtamento de uma ou mais notas adjacentes. Anteriormente C. P. E. Bach, Marpurg, Türk e outros haviam sugerido isso – relacionando-o com a retórica em vez do *rubato* – para aumentar o afeto, assim como alguém ao falar coloca ênfase sobre uma palavra. (...) Para Adolf Kullak, entre todas as aplicações de um *rallentando*, o refrear de uma única nota “é provavelmente o mais importante”. (...) Ignace Paderewski contrastou acentos métricos com esses acentos “emocionais” ou retóricos. Tais inflexões agógicas sutis podem, evidentemente, ser efetuadas tanto dentro do *rubato* contramétrico quanto do agógico, pelo solista ou pelo conjunto respectivamente²¹. (ROSENBLUM, 1994, p. 47).

²⁰ “Mit dem crescendo der metrischen Motive ist stets eine (selbstverständlich geringe) Steigerung der Geschwindigkeit der Tonfolge und mit dem diminuendo eine entsprechende Verlangsamung verbunden; die Gleichheit der Zeiteinheiten ist daher keine vollkommene, sondern eine unbedeutend modifizierte. Das wirklich genaue im Taktspielen (z. B. nach dem Metronom) ist ohne lebendigen Ausdruck, maschinenmässig, unmusikalisch”.

²¹ “Another manifestation of agogic rubato in the 19th century was the lengthening of a single note, chord, or rest beyond its written value for emphasis, either with or without the shortening of an adjacent note or notes. Earlier C. P. E. Bach, Marpurg, Türk, and others had suggested this - relating it to rhetoric rather than to rubato - to heighten the affect, as a speaker places

A menor unidade fraseológica identificada pelo musicólogo alemão é o *Motiv*²² (conforme a concepção orgânica de Adolf B. Marx), o qual equivale à ideia de inciso em Scliar (1982, p. 21), cada *Motiv* possuindo seu próprio centro de gravidade, e contendo no mínimo duas notas.

Os menores elementos em que as estruturas musicais podem ser divididas, os grupos de sons de duas ou três unidades, não são de resto concatenações de elementos indiscriminados, mas cada um deles representa um pequeno organismo de vitalidade peculiar; com razão, daí lhes vem o nome *Motiv* (elemento motor). O quadro mais completo de crescimento e decaimento orgânicos é dado por aqueles motivos nos quais o volume do som inicialmente cresce e depois diminui novamente²³. (RIEMANN, 1884, p. 11).

emphasis upon a word. (...) For Adolf Kullak, among all applications of a *rallentando*, the single tone held back "is probably the most important". (...) Ignace Paderewski contrasted metrical accents with these "emotional" or rhetorical accents. Such subtle agogic inflections can, of course, be effected within both contrametric and agogic rubato by the soloist or by the ensemble respectively".

²² Note-se que em Riemann os limites do *Motiv* podem não coincidir com os do compasso.

²³ "Die kleinsten Glieder, in welche sich musikalische Gebilde zerlegen lassen, die Tongruppen von zwei oder drei Einheiten, sind nicht Verkettungen übrigens unterschiedsloser Elemente, vielmehr repräsentirt jeder derselben einen kleinen Organismus von eigenartiger Lebenskraft; mit Recht kommt ihnen daher der Name *Motiv* (Bewegungselement) zu. Das vollständigste Bild organischen Werdens und Vergehens geben diejenige *Motive*, bei denen die Tonstärke zunächst wächst und sodann wieder abnimmt".

Riemann aponta que nem todos os motivos contam com ambas as fases de crescimento e decaimento, o que o leva a estabelecer três categorias: os do tipo *anbetont*, quando o centro de gravidade é a primeira nota; *inbetont*, quando ele está no meio, e *abbetont*, quando ele ocorre sobre a última nota do grupo (RIEMANN, 1884, p. 15).

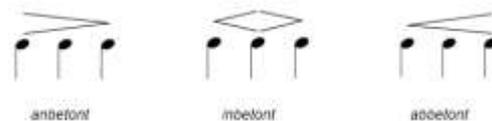


Figura 2: Categorias motívicas segundo Riemann (1884, p. 15), aplicadas a um grupo de três sons.

Como subsidiário do padrão *levé-frappé* de Momigny, o teórico alemão concedia um status privilegiado às estruturas potencialmente anacrúsicas, como os motivos *inbetonten* e *abbetonten*. Destes dois, os do tipo *inbetont* são os que mais favorecem o princípio da simetria, caro a Riemann, e, portanto, eram considerados por ele como a estrutura ideal.

Os motivos *inbetonten* são, de longe, os mais comuns; a alternância de intensificação e distensão nas transições constantes, sem contrastes mais fortes, sem recomeços e interrupções repentinas, dá a concatenação menos forçada e mais natural²⁴. (RIEMANN, 1884, p. 12).

O autor afirma ainda que os motivos *anbetonten*, de natureza tética, são mais raros do que se supõe (RIEMANN, 1884, p. 12), ao contrário da visão da *Accenttheorie* defendida por

²⁴ "Die inbetonten *Motive* sind weitaus die häufigsten; der Wechsel von Steigerung und Beruhigung in stetem Übergange ohne schroffe Kontraste, ohne unvermitteltes wieder ansetzen und abbrechen ergibt die ungezwungenste und natürlichste Verkettung".

Hauptmann, calcada no padrão forte-fraco.

Uma vez estabelecido seu conceito de *Motiv*, suas categorias, suas três fases – crescimento, auge e decaimento –, Riemann estipula, de modo inédito entre os teóricos que se dedicaram ao assunto, de forma bastante simples e eficaz suas diretrizes para a interpretação do motivo: na fase de crescimento (correspondente à anacruse), executa-se *crescendo* e *accelerando*; na fase da culminância (o *Schwerpunkt* ou centro de gravidade), ocorre um reforço de intensidade sonora (acento dinâmico) e uma dilatação na duração da nota (acento agógico); na fase do decaimento (correspondente à terminação feminina), executa-se *diminuendo* e *rallentando*. A primeira ou a terceira dessas três fases pode ser omitida, conforme o tipo e a construção do motivo. No nível motivico, essas indicações de dinâmica e agógica são executadas de forma bastante discreta.

No seu *Musikalische Dynamik und Agogik*, Riemann exemplifica o acima exposto por meio do Grave da Sonata Patética de Beethoven. Após um primeiro acorde atacado em *f*, surge um motivo do tipo *inbetont*, que tem seu *Schwerpunkt* no segundo mi bemol, nota mais longa do que as demais ao redor e harmonizada com um acorde alterado. Na edição feita por Riemann, ele apresenta indicações de dinâmica condizentes com as fases de crescimento, auge e decaimento do motivo, embora não tenha sinalizado o centro de gravidade com acento.



Exemplo musical 1: Trecho inicial da Sonata Patética de Beethoven segundo a abordagem riemanniana. Fonte: RIEMANN, 1884, p. 246.

A título de comparação, Riemann apresenta como seria o mesmo motivo, caso sua dinâmica fosse pautada pela *Accenttheorie*. Nota-se que a fase de crescimento seria interrompida na sua gradação dinâmica por uma diminuição da intensidade entre o primeiro ré e o primeiro mi bemol.



Exemplo musical 2: Motivo no início da Sonata Patética, segundo a *Accenttheorie*. Fonte: RIEMANN, 1884, p. 247.

O mesmo processo recomendado por Riemann para a execução do *Motiv* é aplicável à frase como um todo:

A lei superior para uma execução dotada de sentido é que cada frase (quer dizer, cada membro independente de uma simetria) se desenvolva positivamente em direção ao seu centro de gravidade, e deste ponto até o final negativamente, isto é, que a dinâmica (a intensidade do som) e a agógica (a classe de movimento, o tempo) cresçam (*crescendo* e *stringendo*) até o centro de gravidade. Ao alcançar o centro de gravidade, a dinâmica chega ao seu ápice e então retrocede pouco a pouco; este retrocesso, este decaimento recai, pois, sobre as terminações femininas. A culminância da agógica é alcançada com a dilatação, bastante sensível, da figura que coincide com o mesmo centro de gravidade, e que depois dele vai perdendo em dilatação. Deve-se notar, ao mesmo

tempo, e como complemento ao dito anteriormente, que o matiz agógico se compraz nos detalhes, quer dizer, sobressai em minúcias, animando as anacruses com pequenos impulsos ou alargando suavemente os tempos de peso²⁵. (RIEMANN, 2005, p. 137-138).

Riemann observa que, em relação à dinâmica, é necessário considerar aspectos como o contorno melódico e em especial a configuração básica da harmonia, como critérios para determinar os pontos de intensificação sonora.

Geralmente une-se ao movimento melódico ascendente o *crescendo*, e ao descendente o *diminuendo*; mas pode acontecer também que a melodia de uma frase no centro se desenvolva para baixo e suba rumo ao final: então a descida requer o *crescendo* e a ascensão o *diminuendo*. Por sua vez, quando a harmonia se dirige

para a subdominante, dentro de tonalidade, reclama o *crescendo*, e o retorno à tônica através da dominante o *diminuendo*. Assim é que, quase sempre, quando se apresentam cadências perfeitas em frases longas (dois ou quatro compassos), a força dinâmica superior recai sobre o compasso fraco²⁶. (RIEMANN, 2005, p. 138).

É interessante notar que Riemann menciona, já de antemão, a possibilidade de fazer exatamente o oposto do previsto por ele, no caso da dinâmica dada pelo direcionamento melódico, antevendo o efeito gerado e o seu proveito na estética do resultado interpretativo.

Dentre os centros de gravidade dos *Motive* constituintes da frase, à medida que estes se concatenam para formá-la, um se destaca como o *Schwerpunkt* da mesma. Semelhantemente, se houver um período formado por antecedente e consequente, entre os *Schwerpunkte* dessas duas etapas, um deles – particularmente o segundo – configurar-se-á como o centro de gravidade do período, e assim sucessivamente, numa escala hierárquica, que se manifesta com níveis progressivamente maiores de uso da agógica e da dinâmica, de acordo com o grau de importância estrutural do trecho. Diversas circunstâncias no desenrolar da frase

²⁵ “La ley superior para una ejecución dotada de sentido, es que cada frase (es decir, cada miembro independiente de una simetría) se desarrolle positivamente hasta su punto grave y desde este punto grave hasta el final negativamente, esto es, que la dinámica (la intensidad del sonido) y la agógica (la clase de movimiento, el tiempo) crezca (*crescendo* y *stringendo*) hasta el punto grave. Al alcanzar el punto grave, la dinámica llega a su cima y entonces retrocede poco a poco; este retroceso, este decaimiento recae, pues, sobre las terminaciones femeninas. La culminación de la agógica se logra con la dilatación, bastante sensible, del valor que coincide con el mismo punto grave y que después de él va perdiendo en dilatación. Hay que observar al propio tiempo, y como complemento a lo dicho anteriormente, que el matiz agógico se complace en los detalles, es decir, sobresaie en pequeñeces, animando las anacrusas con pequeños impulsos o alargando suavemente los tiempos graves”.

²⁶ “Generalmente únese a la subida el *crescendo* y a la bajada el *diminuendo*; pero también puede suceder que la melodía de una frase en el centro se desarrolle hacia abajo, y suba hacia el final: entonces la bajada exige el *crescendo* y la subida el *diminuendo*. A su vez, cuando la armonía se dirige a la subdominante, dentro de la tonalidad, reclama el *crescendo*, y la vuelta a la tónica a través de la dominante el *diminuendo*. Así sucede que, casi siempre, cuando se presentan cadencias perfectas sobre frases largas (de dos o cuatro compases), la fuerza dinámica superior recae sobre el compás débil”.

podem demandar realce, o que eventualmente pode influir na determinação dos centros de gravidade, mesmo que isso venha a contrariar a própria métrica riemanniana.

Tudo o que choca, especialmente dissonâncias fortes, notas modulatórias, harmonias inesperadas, notas longas, especialmente se se apresentam em forma sincopada, devem ser enfatizadas (acentuar); o acento dinâmico é freqüentemente associado ao agógico, ou seja, a suave dilatação do valor de uma nota, a qual em um retardo deve ser deveras exagerada²⁷. (RIEMANN, 2005, p. 139).

Riemann tomou a terminologia, a hierarquia estrutural e a quadratura de Koch, e adicionou-lhes a noção orgânica de *Motiv*, conforme tomada de empréstimo a Adolf B. Marx, para conceber sua perspectiva da fraseologia. Já para a elaboração de sua teoria do fraseado, ele se baseou principalmente no padrão *levé-frappé* de Momigny e Lussy e, tomando-o como ponto de partida, expandiu-o e completou-o, ao determinar as três fases do motivo e dar-lhes, pela primeira vez, diretrizes claras de execução sistemática em relação à dinâmica e à agógica, as quais são igualmente aplicáveis no nível da frase. Para o musicólogo alemão, é precisamente na execução, e não na análise abstrata, que reside o fator determinante da delimitação dos

elementos fraseológicos. O *rubato* agógico foi elevado por Riemann a um posto de peça-chave na segmentação e principalmente na condução expressiva da frase musical, sendo a definição dos seus critérios de utilização possivelmente a maior contribuição do teórico para o trabalho consciente do intérprete.

Referências

ÁVILA, Guilherme Augusto de. *O processo motor na Appassionata de Ronaldo Miranda*. Dissertação de Mestrado. PPG-MUS/UFBA, Salvador, 2007.

BARROS, Caio Giovaneti de; NOGUEIRA, Marcos Fernandes Pupo. A delimitação de agrupamentos sonoros segundo Esther Scliar. In: XX CONGRESSO DA ANPPOM. 2010. Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2010. p. 1441-1447.

BENETTI JR., Alfonso. Expressividade e *performance*: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 147-170, dez. 2013.

BENT, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1987.

CAMARA, F. Adour da. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2008.

DOĞANTAN-DACK, Mine. 'Phrasing – the Very Life of Music': Performing the Music and Nineteenth-Century *Performance Theory*. *Nineteenth-Century Music Review*, Cambridge, Cambridge University Press, nº 9, 7-30, 2012.

EHRHARDT, Damien. Aspects de la phraséologie riemannienne. *Musurgia*,

²⁷ “Todo lo que choca, en especial las disonancias fuertes, las notas modulatorias, las armonías inesperadas, las notas largas, especialmente si se presentan en forma sincopada, deben hacerse resaltar (acentuar); el acento dinámico se asocia con frecuencia al agógico, es decir, la suave dilatación del valor de una nota que en un retardo ha de ser bastante exagerada”.

Editions ESKA, Paris, vol. IV nº 1, 68-83, 1997.

_____. Théories riemannienne, néo-riemannienne et post-riemannienne: perspectives pour l'harmonie et l'interprétation musicales. In: ARMENGAUD, J.-P.; EHRHARDT, D. (Orgs.). *Vers une musicologie de l'interprétation*. Paris: L'Harmattan, 2010. p. 133-179.

GERLING, Cristina Caparelli; SOUZA, Jusamara. A *performance* como objeto de investigação. In: I SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL. 2000. Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 114-125.

HIGUCHI, Márcia Kazue Kodama; LEITE, João Pereira. Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 187-207, dez. 2007.

HOWAT, Roy. What do we perform? In: RINK, John (ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. pp. 3-20.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KERMAN, Joseph. O movimento da *performance* histórica. In.: *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 255-306.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Quanto tempo dura o presente? O tempo como categoria filosófica e teórica da interpretação musical. *Opus*. Goiânia, v. 16, n. 2, p. 15-38, dez. 2010.

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John (org.). *The practice of Performance*. Cambridge University Press, 1995. p. 197-215.

TADDEI, Rita de Cássia. A teoria de Hugo Riemann: além da harmonia simplificada ou funções tonais dos acordes. In: *Anais do II SIMPOM*, UNIRIO, 2012, p. 1313-1320.

REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RIEMANN, Hugo. *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Hamburg: D. Rahter Verlag, 1884.

_____. *Teoría general de la Música*. Barcelona: Idea Books, 2005.

ROSENBLUM, Sandra P. The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries. *Performance Practice Review*, vol. 7, n. 1, 1994. Disponível em <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1123&context=pp_r>. Acesso em 03 de set. 2013.

SADIE, Stanley (Editor). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

SILVA, William Teixeira da; NOGUEIRA, Marcos Fernandes Pupo. A articulação musical no contexto da metamorfose da palavra cantada e sua influência na formação de agrupamentos fraseológicos na música instrumental. In: II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical (UNESP, UNICAMP, USP). 2011, São Paulo. *Anais...* p. 166-176. 1 CD-ROM.