

ARTIGO ORIGINAL

Reinterpretando a métrica dual em repertórios dos séculos XX e XXI

Leandro Gumboski 

Instituto Federal do Paraná, IFPR | Paranaguá, Paraná, Brasil

Resumo: a Teoria da Dissonância Métrica, desenvolvida desde as últimas décadas do século XX a partir de análises de repertórios ocidentais do século XIX, tem recebido certo número de contribuições recentes. Uma dessas novas propostas trata do aspecto dual de uma dissonância métrica ou, como utilizado neste artigo, da métrica dual – um princípio que aproxima aspectos próprios da consonância e da dissonância métricas. Este trabalho revisita o conceito da métrica dual e busca articulá-lo com a ideia de métrica como processo e com princípios próprios da psicologia cognitiva. Identificam-se três meios possíveis de dualização de uma dissonância métrica: entre a primeira e as demais escutas; entre a primeira e as demais ocorrências; por convenção de estilo. Esta reinterpretação também conta com exemplos analíticos de repertórios dos últimos cento e vinte anos, de tradição popular e erudita, que recortam todo o corpo do texto a seguir.

Palavras-chave: Métrica dual, Dissonância métrica, Consonância métrica, Processos métricos.

Abstract: The Theory of Metrical Dissonance has been developed since the last decades of the 20th century based on analyzes of Western repertoires from the 19th century. This theory has also received a few recent contributions. One of these new proposals deals with the dual-aspect of a metrical dissonance – a principle that brings together aspects of metrical consonance and dissonance. This paper revisits the concept of dual-aspect meter and seeks to articulate it with the idea of meter as a process and with principles specific to cognitive psychology. Three possible means of dualizing a metrical dissonance are identified: between the first and other listening; between the first and other occurrence; by style convention. This reinterperatation also includes analytical examples of repertoires from the last one hundred and twenty years, from popular and erudite traditions, which outline the entire body of the text below.

Keywords: Dual-aspect meter, Metrical dissonance, Metrical consonance, Metrical process.

Em *Structural Functions in Music*, Wallace Berry discorre, *en passant*, sobre o conceito de não congruidade vertical, compreendendo-o como um tipo de polimetria em que “a barra de compasso real é disjunta, não ‘perpendicular’ à ‘linha’ da sucessão temporal” (Berry, 1987, p. 365, tradução nossa). Berry refere-se a esse fenômeno como “dissonância métrica”. Concomitantemente, Krebs (1987) publicou um artigo dedicado integralmente ao estudo e ao aprimoramento do conceito de dissonância métrica, no qual ele identifica algumas categorias teóricas específicas. Outro trabalho de Krebs (1999), anos depois, tornou-se referência aos estudos de dissonância métrica.

Krebs (1987) apresentou pela primeira vez sua concepção para o princípio da dissonância métrica repensando a ideia de dissonância rítmica de Yeston (1976), que este último definiu como a interação entre dois ou mais estratos (*layers*) métricos com uma relação aritmética representada por números não múltiplos, (e.g., 3 e 4). A concepção de Krebs (1987, 1999) é mais inclusiva ao caracterizar como trecho musical metricamente dissonante aquele em que há a presença de algum grau de desalinhamento entre camadas ou estratos métricos. Santa (2019) reafirma, relendo Krebs (1999)¹, que “consonância métrica é um estado no qual todos os estratos de pulso estão alinhados, e dissonância métrica é um estado no qual ao menos dois estratos de pulso não estão alinhados” (Santa, 2019, p. 53, tradução nossa). Para tanto, na dissonância métrica há, ao menos, três estratos métricos (Krebs, 1987, p. 103): um estrato que está sozinho no nível mais rápido de movimento, i.e., com a menor duração entre os tempos – estrato de pulso, na terminologia de Krebs (1999), nível *N*, na explanação de London (2012), *chronos protus*, na música grega antiga (Apel, 1972, p. 165), e pulso mínimo na linguagem corrente – e mais dois estratos superiores – logo, mais lentos e em níveis acima do estrato de pulso – com algum grau de desalinhamento entre eles. No nível *N* há apenas um estrato métrico (estrato de pulso), alinhado aos demais estratos, estes últimos denominados interpretativos (Krebs, 1999).

Há outros conceitos que surgem na Teoria da Dissonância Métrica a partir dos princípios introdutórios acima, mas que, quando eventualmente citados ao longo deste artigo, serão esclarecidos em nota de rodapé. Por ora, é importante ainda observar que a teoria de Krebs (1999) apresenta uma

¹ Note, na citação, que Santa (2019) não distingui *estrato de pulso* dos demais estratos, mas chama de *estrato de pulso* tudo aquilo que Krebs (1999) define como *estrato de movimento*, ou seja, qualquer estrato métrico.

interessante taxonomia de dissonâncias métricas, da qual destaco duas categorias centrais: *dissonância por agrupamento (grouping)* e *dissonância por deslocamento (displacement)*.

Diferenciar dissonâncias por seus aspectos estruturais é o princípio preambular da teoria de Krebs (1987, 1999). Sob esse aspecto, o autor amplia as questões levantadas, inicialmente, por Yeston (1976). A dissonância por agrupamento é identificada quando: dois ou mais estratos métricos não acontecem em andamentos múltiplos ou fatores um do outro (Santa, 2019, p. 54-57). Trata-se de uma dissonância métrica que tem como um de seus aspectos fundamentais iniciar e finalizar em estados de consonância – alinhamento métrico². Quanto mais complexa for a relação aritmética entre os estratos desalinhados de uma dissonância por agrupamento, mais forte, tensa e complexa é a própria dissonância. Já a dissonância por deslocamento ocorre quando dois ou mais estratos métricos são idênticos e pertencem ao mesmo nível métrico, mas um está deslocado temporalmente em relação ao outro (Santa, 2019, p. 57-59). Por se tratar de um tipo de dissonância que não apresenta resolução – realinhamento – projetável em si mesma, distinguem-se, ainda, duas classes, quanto à tenacidade do desalinhamento estrutural: persistente (*tight*) e breve (*loose*).

O conceito de *métrica dual (dual-aspect meter)* é proposto por Wilson (2016) em resposta ao princípio da *consonância primária* previsto por Krebs (1999, p. 82), amplamente válido para repertórios dos séculos XVIII e XIX, que, por analogia a princípios harmônicos, compreende que toda dissonância métrica deve ser resolvida em uma consonância métrica. “Dentro de cada obra”, afirma Krebs, “uma consonância métrica particular – a consonância primária – assume o papel do estado normativo para aquela obra” (Krebs, 1999, p. 82, tradução nossa). A necessidade de resolução de uma dissonância métrica em consonância estaria vinculada à percepção de um conteúdo tensivo, resultante do desalinhamento de tempos ou pulsos que compõem estratos métricos distintos. Wilson (2016), porém, nota que há exemplos, em especial na música barroca do século XVII e início do século XVIII, em que a estrutura métrica possui desalinhamento de tempos, portanto, a rigor, metricamente dissonante, mas sem um contexto claro de consonância primária na obra; ou, ainda, casos em que a

² A notação analítica numérica utilizada para representar situações de dissonâncias permite visualizar a relação de mínimo múltiplo comum existente entre os valores que representam os estratos métricos desalinhados. No caso de dissonâncias em que a relação aritmética entre os estratos desalinhados possa ser representada por uma proporção do tipo 3x2, por exemplo, o mínimo múltiplo comum seria 6 – o estrato métrico representado por este valor é, novamente, um estrato mais lento e alinhado aos estratos desalinhados.

consonância métrica primária parece admitir instantes de desalinhamento de tempos. Dissonância consonante ou consonância dissonante?

Neste artigo, eu revisito o conceito de métrica dual, o reinterpretando a partir de dois principais alicerces: I) a fundamentação da ideia de métrica como processo, a partir de Schmalfeldt (2011) e Hasty (2020), que se relacionam com princípios próprios da cognição musical discutidos por Lerdahl e Jackendoff (1983), Temperley (2001), London (2012), entrou outros, e, ainda que indiretamente, Huron (2006), ao discorrer sobre os princípios de *expectativa* e *antecipação*; e, II) a análise de repertórios dos séculos XX e XXI, posto que a proposta da métrica dual se constrói sob repertórios do período barroco, essencialmente. Neste sentido, é preciso observar que as análises aqui realizadas como exemplos arbitrários de situações teóricas que procuro detalhar não fazem maiores distinções entre repertórios de tradição erudita ou popular. Nesta esteira, nota-se que o conceito de métrica dual já tem sido utilizado com frequência para analisar *grooves* percussivos do tipo *backbeat*³, concluindo pela consonância de uma estrutura com estratos desalinhados (Cf. Cairns, 2022; Fleming, 2023).

Dissonância Métrica e Métrica Dual

Desde o estabelecimento da Teoria da Dissonância Métrica, por Krebs (1999), certas perspectivas teóricas recentes têm defendido a análise do contexto da estrutura métrica quando da classificação por dissonâncias ou consonâncias. Willner (2013, p. 91-92) observa que hemiolas constantes, embora convencionalmente classificadas como *dissonância por agrupamento*, dependendo do contexto e do significado a elas atribuído numa determinada peça, passam a assumir a função de consonância métrica, isto porque não haveria a projeção de uma resolução, ou nossa percepção métrica se ajustaria a essa nova realidade. Wilson reitera que “é um erro juntar-se toda manifestação de acentos não-alinhados sob a rubrica de ‘dissonância’” (Wilson, 2016, p. 68, tradução nossa).

Shirley (2007), ainda, apresenta um modelo de classificação embasado nas funções de uma dissonância métrica para além do próprio contexto da peça. A autora propõe dois grandes grupos

³ *Backbeat* é um tipo de *groove* clássico na bateria do rock em que a caixa marca, acentuadamente, os tempos 2 e 4 ou o terceiro tempo de um compasso escrito em 4/4, como exemplos mais triviais.

taxonômicos: dissonâncias funcionais e dissonâncias expressivas. “Dissonâncias métricas funcionais são definidas como dissonâncias em nível de superfície que criam ou realçam efeitos composicionais” (Shirley, 2007, p. 18, tradução nossa). Já as “dissonâncias métricas expressivas são aquelas dissonâncias que criam, e/ou que contribuem para a emoção ou o clima ser retratado por cada excerto particular” (Shirley, 2007, p. 36, tradução nossa). Ao propor esta nova perspectiva a autora procura resolver o problema da delimitação, por critérios teóricos, do limiar entre a consonância e a dissonância métrica: não é mais o princípio de “desordem” e “transgressão” tradicionalmente atrelado à dissonância o critério a ser tomado como referência pelo analista-ouvinte, mas a funcionalidade ou expressividade da estrutura em questão, considerado seu contexto.

Destaca-se, nesse sentido, a tese de Wilson (2016), na qual é cunhado o conceito de *métrica dual*. Ressalto, desta proposta, a distinção entre análise *prescritiva* e *descritiva*. O autor argumenta que a teoria de Krebs (1999) denota um caráter prescritivo, por propor uma análise que apresente ao intérprete, *a priori*, o conteúdo métrico a ser considerado no momento da execução, mas observa que há muitas situações previamente indicadas como dissonantes pela teoria que não são *sentidas* pelo ouvinte como tal. Em suma, o autor destaca casos que, se analisados prescritivamente, são dissonantes, mas, se descritivamente, são consonantes, não por razões teóricas, mas porque não apresentam ao ouvinte conteúdo tenso que demande resolução.

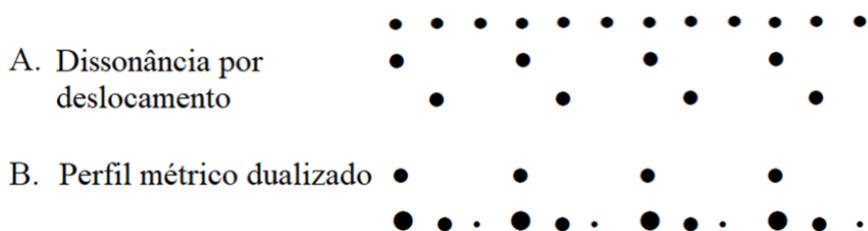
Para a Teoria da Dissonância Métrica, o desvio de um estado normativo de não alinhamento de acentos a partir de um estado não normativo de alinhamento reflete o desvio de alguma condição instável e dependente de outra estável e independente, para a qual a primeira deseja resolver. [...] Então, o não alinhamento, ainda que consistentemente periódico, não precisa gerar qualquer sentido de dissonância métrica ou rítmica. O que é necessário para a Teoria da Dissonância Métrica, então, é uma profunda consideração da expressão e do contexto musicais (Wilson, 2016, p. 68, tradução nossa).

O conceito de métrica dual, então, surge desta análise expressiva e contextual que Wilson (2016) reivindica. A métrica dual acaba por ser categorizada como uma espécie de consonância métrica em que se admitem estratos métricos desalinhados ou dissonância métrica – comumente em estado normativo – desprovida de conteúdo tenso; a convenção de estilo e a escuta “familiarizada” com a situação metricamente desalinhada podem a definir como consonância.

A título de exemplo, nota-se que Wilson (2016) dedica um capítulo inteiro em sua tese para

tratar das convenções métricas na sarabanda do período Barroco. Para o autor, a sarabanda apresenta tradicionalmente ênfases no primeiro e no segundo tempo de cada compasso que, em uma rápida interpretação, resultam em dissonâncias por deslocamento, mas a recorrência de tal situação métrica, atrelada à performance e à escuta familiarizada com o estilo, podem dualizar o estado métrico, como na Figura 1, adaptada da tese de Wilson (2016, p. 66).

FIGURA 1 – Exemplo de métrica dual, conforme Wilson (2016, p. 66). O perfil métrico dualizado apresenta-se como uma síntese que comporta ambos os estratos desalinhados da dissonância métrica por deslocamento indicada na parte superior da ilustração.



Fonte: elaborado pelo autor.

Nota-se que o “perfil métrico dualizado” acaba provendo uma resposta às questões críticas levantadas por parte da teoria cognitiva da música, de autores como London (2012), à Teoria da Dissonância Métrica de Krebs (1999). A antiga regra de boa formação métrica da Teoria Gerativa de Lerdahl e Jackendoff (1983), que nos diz que toda estrutura métrica é composta por estratos de tempos necessariamente alinhados, é imediatamente negada pelo princípio da dissonância métrica (Krebs, 1987); as leituras feitas à Teoria da Dissonância Métrica sob o prisma da cognição musical reivindicam novamente que o ouvinte até pode reconhecer estratos não alinhados, mas ele nunca os percebe com o mesmo nível de influência em sua estratégia de escuta que tenderá à *contagem*⁴ (Brower, 1993) e ao agrupamento dos tempos desalinhados em uma estrutura alinhada em última instância; a própria Teoria da Dissonância Métrica incorpora princípios como o da “métrica obscurecida” [shadow

⁴ “Em níveis mais baixos da hierarquia métrica [...] o ouvinte usa a estratégia de *captura* para gerar marcas ou acentos internos que correspondam aos acentos recorrentes que ele ouve na música. [...] Em níveis mais altos da hierarquia métrica, por outro lado, o ouvinte usa a *contagem* para agrupar unidades métricas menores em unidades maiores” (Brower, 1993, p. 27-28, tradução e grifos nossos).

meter] (Samararotto, 1999) sob o conceito de estrato primário⁵ e estratos secundários (Krebs, 1999) e, dialeticamente, o princípio da métrica dual (Wilson, 2016) reconhece axiomas de ambas as partes: a estrutura alinhada em última instância, mas resultante de processos de desalinhamento que geram ênfases distintas sobre os tempos que compõem o “perfil métrico dualizado” da estrutura em análise.

Buscando um princípio de “métrica como processo”, fundamentando-se nos preceitos de Schmalfeldt (2011) e Hasty (2020), compreendo que a possibilidade de atrelar a ideia de *reinterpretação métrica* de um estado a outro – consonância à dissonância, ou o inverso – ao conceito de métrica dual se dá essencialmente por três vias:

I. A primeira escuta é sempre diferente em relação às demais (Huron, 2011), pois captura (Brower, 1993), por vezes com certa estranheza, os conflitos métricos que emanam da obra em apreciação. As próximas escutas acontecerão, ainda que não se pretendam, de modo reinterpretado: os desalinhamentos serão identificados, mas, em não sendo novidades, possivelmente não serão reconhecidos como dissonâncias – ou melhor, estarão, para este ouvinte, dualizados em seu conteúdo consonante-dissonante.

II. nos casos em que a reinterpretação ocorre ao longo da própria peça. Neste caso, a escuta inicial captura (Brower, 1993) os conflitos métricos e os destaca em seu plano perceptivo, mas, havendo certa estabilidade métrica no próprio desalinhamento a médio e longo períodos no contexto da composição, dualiza-se o conteúdo consonante-dissonante da estrutura métrica e passa-se a atentar para outros aspectos da obra musical.

III. nos casos em que há evidente e tradicional convenção de estilo, necessariamente de domínio do ouvinte-analista. Esta é uma das possibilidades mais exploradas por Willner (2013), Wilson (2016) e Lima (2020), observando que diversas danças, especialmente barrocas – como, por exemplo, sarabanda, minueto e giga –, apresentam hemíolas (como dissonância por agrupamento) convencionadas. Cabe a esta categoria a observância a práticas não-ocidentais, metricamente dissonantes se analisadas pela teoria de Krebs (1999), mas socialmente construídas, convencionadas às pessoas do contexto que produz tais práticas, a exemplo do repertório estudado por Arom (1991).

⁵ Estrato métrico primário é aquele proeminente para o ouvinte, seja em contextos dissonantes ou consonantes, enquanto os estratos secundários são menos proeminentes, i.e., tendem a não ser utilizados como referência para a estratégia de contagem do ouvinte.

A questão levantada no início deste artigo – dissonância consonante ou consonância dissonante? – tem efeito meramente retórico. Se reconheço, assim como Wilson (2016), que a teoria estabelecida da dissonância métrica (Krebs, 1999) é mais prescritiva do que descritiva, devo compreender que todos estes casos elencados anteriormente representam situações de dissonâncias consonantes. Por outro lado, um dos propósitos deste trabalho é reler e desenvolver a proposta da métrica dual, como um desenvolvimento da Teoria da Dissonância Métrica (Krebs, 1999), sob uma perspectiva que, a rigor, torna-se mais descritiva, adotando uma abordagem de métrica como processo (Cf. Hasty, 2020) e pautando-se em exemplos de repertórios dos últimos cento e vinte anos, de dissonância – métrica – emancipada. Sem intenção de exaurir esta questão, nas próximas seções apresento objetivamente exemplos analíticos de repertórios dos séculos XX e XXI para cada uma das três categorias em que vislumbro a possibilidade da métrica dualizada – dissonante e consonante ao mesmo tempo – porque reinterpretada.

1. Dualidade entre a primeira e as demais escutas

É impossível não dar exemplos de ordem pessoal nesta categoria. A dualidade consonância-dissonância que surge da díade formada entre a primeira e as demais escutas apresenta um caráter inerentemente pessoal e subjetivo. Diante da objetividade teórica que procuro manter continuamente neste artigo, proponho um mapeamento de duas situações que me parecem mais evidentes. A primeira delas diz respeito a composições que iniciam em dissonância subliminar⁶ por deslocamento (Krebs, 1999, p. 46-52), e, em dado momento, outros estratos métricos são revelados ao ouvinte, em um processo de emersão⁷; a segunda, a situações em que a obra, no todo ou em partes, apresenta processos métricos (Cf. Santa, 2019) relativamente complexos, e a capacidade perceptiva do ouvinte não é aguçada o suficiente para compreender, em uma primeira escuta, todos os meandros da estrutura métrica em questão, mas é apurada o suficiente para permitir uma segunda escuta capaz de antever tais processos métricos.

⁶ Tipo de dissonância em que um ou mais estratos métricos estão desalinhados em relação à sua própria notação (Krebs, 1999; Santa, 2019).

⁷ Do inglês *surfacing*, tipo de processo métrico caracterizado pela transformação de estratos subliminares em estratos de superfície (Krebs, 1999; Santa, 2019).

A Figura 2 ilustra analiticamente os primeiros compassos do movimento “Saturno”, da obra *The Planets*, Op. 32, de Holst (1979 [1916]). O desalinhamento métrico causado pelo processo de emersão gera uma sensação única ao ouvinte, em sua primeira escuta. Na ocasião, o ouvinte tende a apoiar sua percepção métrica no estrato que se inicia deslocado, i.e., toma-o como estrato primário, mas termina por revisar sua percepção quando o processo de emersão se completa. Exceto nos casos em que o ouvinte não consiga reconhecer o deslocamento métrico existente superficialmente instantes após o início do movimento, qualquer experiência de escuta, da segunda vez em diante, anteverá o processo de emersão, por saber, de antemão, que ele irá ocorrer, prevendo o próprio efeito da dissonância métrica. O resultado pode ser – sob a perspectiva da métrica dual – uma percepção que une ambos os estratos desalinhados, ouvindo-os como complementares e, portanto, não desalinhados, consonantes.

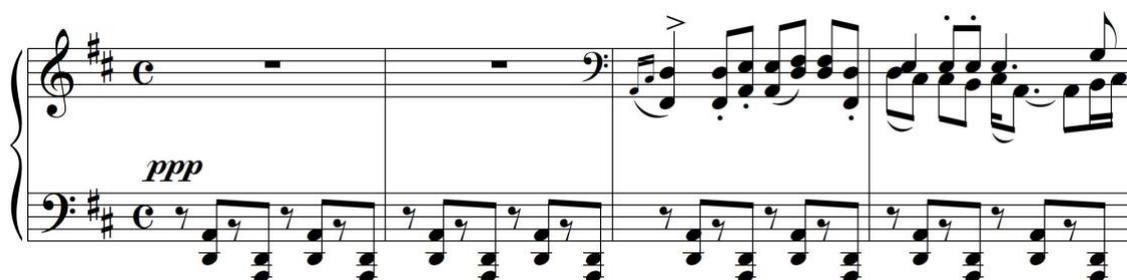
FIGURA 2 – Primeiros compassos de “Saturno”, da obra *The Planets*, Op. 32, de G. Holst, com notação analítica por pontos para a dissonância métrica subliminar: dissonância métrica potencialmente dualizada a partir da segunda escuta.

The musical score consists of three staves. The top staff is a bass clef in 4/4 time, showing a melodic line that begins on the fourth measure with a dynamic marking *p*. The middle staff is a treble clef in 4/4 time, showing a piano accompaniment of chords with a dynamic marking *p*. The bottom staff is a bass clef in 4/4 time, showing a rhythmic pattern of eighth notes. Below the bottom staff, there is a series of dots representing a subliminal metric dissonance, with a bracket labeled 'sub'.

Fonte: elaborado pelo autor.

Efeito similar é percebido em *Gibbons's Bridal March*, a primeira peça de um conjunto de dezessete que compõem a obra *Slåtter*, Op. 72, de Edvard Grieg (1982 [1903]). Para além de *Slåtter* ser comumente apontada como, “sem dúvidas, uma das obras mais fascinantes de Grieg” (Kleiberg, 1996, p. 46, tradução nossa), devido à mudança de estilo composicional que a obra apresenta, logo nos quatro primeiros compassos da primeira peça podemos observar um processo de emersão de uma dissonância por deslocamento (Figura 3).

FIGURA 3 – Primeiros compassos de *Giboen's Bridal March*, primeiro movimento da obra *Slätter*, Op. 72, de E. Grieg: dissonância potencialmente dualizada a partir da segunda escuta.



Fonte: elaborado pelo autor.

A música popular recente apresenta um bom número de exemplares com o mesmo tipo de processo métrico e que, portanto, também se enquadram nisto que estou identificando como métrica dual pela experiência de uma segunda escuta. Da *dance-music* eletrônica, extensivamente analisada por Butler (2006), poderia citar, em complemento, músicas como *Piku*⁸ (1997), do grupo The Chemical Brothers, e *3 Words*⁹ (2009), de Cheryl Cole com will.i.am.

Haveria ainda inúmeros exemplos em repertórios de bandas de rock, dos quais, a título de ilustração, cito apenas *Sex on Fire*¹⁰ (2008), de Kings of Leon. Tal qual as composições anteriores, essa também apresenta para o ouvinte, primeiro, o estrato dissonador¹¹, i.e., o que está deslocado, se comparado a todos os demais do contexto. A experiência de uma segunda escuta antevê o deslocamento métrico a ponto de ser percebido como uma consonância. Na Figura 4, acompanhada de notação analítica numeral para os estratos métricos, nos moldes da teoria de Krebs (1999), transcreve-se a parte da guitarra em duas pautas, em que as notas escritas na pauta superior se tornam referência para a percepção do estrato primário na primeira escuta, e as da pauta inferior, referência de estrato primário para uma segunda escuta.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sSiy0g28pgk>.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iA23b4Dptas>.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RF0HhrwIwp0>.

¹¹ Estrato dissonador é, aqui, o equivalente a “estrato *antimétrico*” (Krebs, 1999, p. 31-33): o estrato métrico em um contexto dissonante que, sozinho ou simultaneamente a outros estratos dissonadores, é o principal gerador da situação de dissonância. Opto pelo termo “dissonador” em detrimento a “antimétrico” por razões etimológicas, uma vez que o estrato dissonador é também um estrato métrico; ele é apenas contrário ou “anti” a estabilidade e regularidade estabelecida por uma consonância métrica.

FIGURA 4 – Dissonância por deslocamento no início de *Sex On Fire*, de Kings of Lion, com notação analítica numeral para os estratos métricos: dissonância potencialmente dualizada a partir da segunda escuta.

Fonte: elaborado pelo autor.

Quanto à segunda situação que mapeio de métrica dual para a díade primeira e demais escutas, destaco a introdução de duas peças do grupo norte-americano Dream Theater: *The Mirror*¹² (1994), cujos excertos aparecem satirizados em *Bois Don't Cry*¹³ (1995), dos Mamonas Assassinas, e *Take The Time*¹⁴ (1992). Avalio que o primeiro exemplo – *The Mirror* – apresenta estruturas métricas menos complexas, passíveis de serem identificadas com certa rapidez pelo ouvinte. A série de dissonâncias indiretas¹⁵, resultantes dos processos métricos existentes na introdução da peça e identificadas como dissonâncias, por sua imprevisibilidade, podem deixar de existir em uma segunda escuta, porque já serão projetadas pelo ouvinte de modo consonante. A Figura 5 apresenta uma transcrição da parte da guitarra da introdução de *The Mirror*, destacando analiticamente os momentos de modulação métrica que ocasionam a percepção de dissonâncias indiretas, mas que podem ser dualizadas a partir de uma segunda escuta, na perspectiva da proposta de Wilson (2016). Na ilustração, a notação numeral se utiliza da proposta analítica de Krebs (1999), enquanto as flechas seguem os princípios da teoria de Hasty (2020), indicando que uma duração projetada não correspondida equivale, aqui, a uma situação de dissonância métrica indireta.

Take The Time se utiliza de estados de dissonância por agrupamento relativamente mais

¹² Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=rwscRurgXbQ>.

¹³ Disponível aqui: <https://youtu.be/djEN9vbEMZQ?si=9jYGdI2kQwaIOnLN&t=82>. A mesma canção também faz referência à música *Tom Sawyer*, do grupo Rush.

¹⁴ Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=XvUzTheN-J0>.

¹⁵ Conforme Krebs (1999, p. 45-46), a dissonância *indireta* ocorre quando os estratos desalinhados estão justapostos, enquanto a dissonância *direta* ocorre quando os estratos estão sobrepostos.

complexos. É de se imaginar que, para muitos ouvintes, uma primeira escuta talvez não seja o suficiente para dualizar integralmente toda a introdução da peça. Todavia, uma vez identificadas as estruturas destacadas analiticamente na Figura 6, o ouvinte tenderá a perceber o excerto em questão de modo dualizado em seu conteúdo métrico. A transcrição utilizada na Fig. 6, desenvolvida a partir da gravação do álbum *Images and Words*, ilustra somente a parte da bateria¹⁶, mas é capaz de representar os estratos que compõem cada dissonância métrica, uma vez que, ritmicamente, todos os demais instrumentos presentes no trecho em questão estão alinhados com a bateria, seja com a parte do bumbo, seja com a parte da caixa.

FIGURA 5 – Série de dissonâncias indiretas na introdução de *The Mirror*, de Dream Theater, com notação analítica por flechas: dissonâncias potencialmente dualizadas a partir da segunda escuta.

The image displays a musical score for the introduction of 'The Mirror' by Dream Theater. It consists of four staves of music, all in the key of D major (indicated by four sharps). The first staff starts with a tempo marking of ♩ = 82 and a 4/4 time signature. The second staff has a tempo marking of ♩ = 112 and features a 3/4 time signature, with triplets of eighth notes and a 4/4 time signature. The third staff has a tempo marking of ♩ = 176 and includes 12/8 and 4/4 time signatures. The fourth staff continues the 4/4 time signature. Arrows and 'X' marks are used to highlight specific rhythmic patterns and dissonances across the staves, indicating areas that can be perceived as dualized upon a second listening.

Fonte: elaborado pelo autor.

¹⁶ Se o leitor-ouvinte optar por apreciar gravações da execução desta composição, sejam em estúdio ou ao vivo, notará que a linha de bumbo da bateria é mais simplificada do que na ilustração trazida aqui, com uma simples sequência de semínimas a partir da entrada da linha rítmica executada na caixa. Contudo, este exemplo ainda é funcional porque a linha rítmica associada ao bumbo de fato existe na peça e é identificada na parte do contrabaixo elétrico.

FIGURA 6 – Processos métricos dissonantes na introdução de *Take The Time*, de Dream Theater, com notação analítica numeral para os estratos métricos: dissonâncias potencialmente dualizadas a partir da segunda escuta.

The figure displays three staves of musical notation for the introduction of 'Take The Time' by Dream Theater. Each staff is accompanied by numerical analysis of its metric structure. The first staff shows a sequence of 4/4 measures, with some measures containing rests. The second staff continues with 4/4 measures, some marked with 'x' above them. The third staff shows a transition to 3/4 measures, with some measures marked with 'x' above them. The numerical analysis below each staff consists of numbers representing the metric structure, such as 4, 8, 16, 24, 3, 6, 8, 18, and 15.

Fonte: elaborado pelo autor.

2. Dualidade entre a(s) primeira(s) e as demais ocorrências

Sem intenção de parecer tautológico, é preciso destacar que esta categoria também é mais ou menos significativa a depender do sujeito que escuta e analisa uma obra musical. Conquanto haja diferenças na capacidade perceptiva, que determinarão a identificação do estado dualizado da estrutura métrica dissonante-consonante com maior ou menor brevidade, nesta seção procuro apresentar exemplos com a característica de recorrência contínua do estado metricamente dissonante por um período suficiente para que seja ouvido como consonância. “A repetição facilita o desenvolvimento de expectativas dinâmicas. A própria obra musical então fornece experiências passadas que aumentam a previsibilidade dos eventos subsequentes conforme a obra se desenvolve” (Huron, 2006, p. 367, tradução nossa).

Assez vif – très rythmé, segundo movimento do Quarteto de Cordas em Fá maior de Ravel (1910 [1903]), desenvolve-se sobre uma estrutura em hemiola. Os primeiros compassos da peça evidenciam a dissonância por agrupamento ao separar os estratos em uma dissonância indireta. O

tema que se inicia na sequência apresenta uma dissonância direta por agrupamento que recorta longos trechos posteriormente, configurando, afinal, o estado métrico normativo da composição. A Figura 7 ilustra alguns compassos deste tema em dissonância (hemiola). Não há como determinar objetivamente em qual momento o ouvinte poderia dualizar a estrutura, se acolhida a proposta de Wilson (2016), percebendo-a como consonância; por se tratar de um tipo de dissonância bastante simples e tradicional no repertório da música de concerto, a depender de uma capacidade relativamente mais apurada de escuta, o tema transcrito na Fig. 7 praticamente inicia dualizado ao ouvinte, de modo bastante natural.

Dissonância métrica por agrupamento que pode passar despercebida, porque dualizada, é encontrada em *Kashmir*¹⁷ (1975), da banda Led Zeppelin. O desalinhamento métrico surge da relação entre o estrato compreendido pela bateria contra os demais instrumentos, que resulta em uma estrutura em hemiola. A Figura 8 ilustra analiticamente o início de *Kashmir* destacando esse estado métrico dualizado. Assim como no quarteto de Ravel, ainda que não seja possível precisar em que momento a estrutura se torna dualizada, sobretudo porque é na percepção auditiva que isso ocorre e não na estrutura em si, este tema introdutório pode rapidamente soar dualizado.

FIGURA 7 – Dissonância potencialmente dualizada nos primeiros compassos do tema de *Assez vif – très rythmé*, do quarteto de cordas de Ravel, com notação analítica numeral.

Fonte: elaborado pelo autor.

¹⁷ Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=tzVJPGn-Z8>.

FIGURA 8 – Transcrição reduzida da parte da bateria e instrumentos de cordas, indicando uma dissonância potencialmente dualizada no início de *Kashmir*, de Led Zeppelin, com notação analítica numeral.

D. S.

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 (4)

6 6 6 6 6 6 6 6 (6)

Fonte: elaborado pelo autor.

Nós viemos para fazer todas as coisas colidirem / Esses joules definem quem nós somos / Uma energia nascida na dissonância / Muito antes da primeira estrela (tradução nossa), canta Jens Kidman, vocalista da banda Meshuggah, na peça *Born in Dissonance*¹⁸ (2016). A banda, que já foi objeto de análise de Pieslak (2007) igualmente sob a ótica da Teoria da Dissonância Métrica, reduz os seus instrumentos, incluindo os vocais, às suas possibilidades rítmicas, utilizando guitarra e baixo elétrico mais como instrumentos rítmicos do que propriamente melódicos e harmônicos. Os versos citados acabam por aludir aos conflitos ou colisões métricas que sublinham o trabalho do grupo. Com uma estrutura consideravelmente mais complexa do que os exemplos anteriores, *Born in Dissonance* também apresenta longos trechos sob um estado de dissonância direta por agrupamento. Ainda que seja mais difícil reconhecer esta estrutura, uma vez que o ouvinte consiga antevê-la por compreendê-la integralmente, a sensação de estado de dissonância poderia abrir espaço para uma margem de dualização para consonância (Wilson, 2016). A Figura 9 transcreve a parte da bateria da introdução de *Born in Dissonance*, que metricamente resume todo o trecho em questão.

¹⁸ Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=xtO3VCu5wv4>.

FIGURA 9 – Transcrição da parte da bateria indicando dissonância potencialmente dualizada na introdução de *Born in Dissonance*, de Meshuggah, com notação analítica numeral.

The figure displays a drum score for the introduction of 'Born in Dissonance' by Meshuggah. It consists of four staves of music, each with a numerical analysis below it. The time signature is 4/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and asterisks indicating accents. The numerical analysis shows various time signatures such as 4/8, 4/10, 6/8, and 4/4, indicating the dualized nature of the rhythm.

Fonte: elaborado pelo autor.

Do contexto brasileiro, os estudos de José Eduardo Gramani nos dão bons exemplos de estruturas que poderiam ser classificadas como metricamente dualizadas (WILSON, 2016). O propósito do (anti-)método de rítmica do autor parece ser, afinal, naturalizar e dualizar as estruturas dissonantes que fundamentam os seus próprios exercícios e composições por um princípio de equilíbrio entre o sensorial e o racional (Fiaminghi, 2018).

Em *Rítmica Viva* (Gramani, 2008) observamos um conjunto de peças com conteúdo melódico que procura aplicar alguns dos fundamentos trabalhados nos exercícios previamente desenvolvidos. Deste livro de exercícios e peças, destaco duas que contêm conteúdo metricamente dissonante similar

– *Viola e Estudo* –, ambas escritas para violão. Nas duas peças, a estrutura rítmica do baixo é a mesma (um ostinato em colcheia pontuada). Os exemplos analíticos das próximas ilustrações simplificam a estrutura métrica, destacando essencialmente o estrato do baixo em conflito métrico com o estrato dado pela notação utilizada (é uma análise, portanto, que se utiliza essencialmente da estratégia de contagem, para omitir as várias situações de síncopes presentes nos excertos analisados).

Na Figura 10, transcrevem-se os primeiros compassos de *Viola*, enquanto na Figura 11, transcreve-se a primeira parte de *Estudo* (peça em 4 partes). Em *Estudo*, os compassos 7 e 13 apresentam breves realinhamentos métricos, mas não há resolução do estado de dissonância, pois a nível hipermétrico (ou macrométrico) os estratos não chegam a se alinhar – ou melhor, se alinham pela projeção de um décimo nono compasso que não existe na peça; essa dissonância em alto nível, porém, não é destacada na análise, mas o leitor consegue identificá-la com facilidade pela recorrência da melodia do baixo (sempre uma série com 6 notas – Lá, Fá, Mi, Lá, Dá, Si).

FIGURA 10 – Transcrição indicando uma dissonância potencialmente dualizada nos primeiros compassos de *Viola*, para violão, de Gramani, com notação analítica numeral.

Fonte: elaborado pelo autor.

O quase minimalismo do Estudo de Gramani nos faz lembrar de peças como *Japurá River*, de Philip Glass (2019 [1993-99]). Integrando a composição/álbum *Águas da Amazônia* (1993-99), a peça foi interpretada e gravada originalmente pelo grupo brasileiro Uakti¹⁹. Assim como em Gramani, *Japurá*

¹⁹ Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=N0b5-D2YliQ>.

River apresenta uma dissonância direta por agrupamento ininterrupta cujo estado métrico, para o ouvinte, torna-se potencialmente dualizado. A Figura 12 apresenta uma síntese da peça *Japurá River* destacando analiticamente a hemiola que recorta toda a música e a síntese de um estrato com perfil métrico dualizado.

FIGURA 11 – Transcrição indicando uma dissonância potencialmente dualizada na primeira parte de *Estudo*, para violão, de Gramani, com notação analítica numeral.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three systems of music. Each system has a treble clef and a 2/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with frequent triplets and groups of four notes. Below the notes, numerical notation indicates these groupings: '3/4' for triplets, '4' for groups of four, and '(8)' for groups of eight. The first system contains measures 1-6, the second system contains measures 7-12, and the third system contains measures 13-18. The notation is consistent across all systems, showing a continuous sequence of these rhythmic groupings.

Fonte: elaborado pelo autor.

FIGURA 12 – Transcrição indicando uma dissonância potencialmente dualizada nas primeiras seções de *Japurá River*, de Philip Glass, com notação analítica numeral e notação por pontos do perfil métrico dualizado.

The figure displays a musical score for 'Japurá River' by Philip Glass, presented in three systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a 'perfil métrico dualizado' (dualized metric profile) indicated by a sequence of dots and numbers (2s and 3s) below the bass staff. The notation includes chords and rhythmic patterns with numerical annotations (2 and 3) indicating the metric structure.

Fonte: elaborado pelo autor.

É preciso observar, ainda, que métricas não isócronas, mas recorrentes – portanto previsíveis²⁰ a partir de uma certa ocorrência – também caracterizam um tipo de dissonância dualizada, neste caso de modo indireto, considerando a proposta de Wilson (2016). Para nos valermos dessa possibilidade como uma categoria teórica de métrica dualizada, é preciso considerar o princípio da *boa continuidade*, além das regras *isocronia* e *regularidade*.

A *continuidade* é uma das leis da Gestalt que se materializa em um fluxo – sonoro, visual – sem interrupções. Musicalmente, esta lei se articula com a capacidade humana perceptiva de manter em sua consciência um determinado padrão – ritmo, melódico, harmônico, de pulsação etc. – mesmo após sua interrupção, temporária ou permanente (Lerdahl; Jackendoff, 1983; London, 2012). As regras de isocronia e regularidade se articulam diretamente com o princípio da boa continuidade, pois o reconhecimento de um padrão minimamente regular e isócrono facilita a continuidade deste

²⁰ Ao princípio de previsibilidade e ao de antecipação, amplamente estudados por Huron (2006), atrelo uma mudança na estratégia de escuta de *captura*, para uma estratégia mais fundamentada na *contagem*, a partir de Brower (1993).

mesmo padrão na consciência do ouvinte, ainda que o suporte sonoro seja interrompido. Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 49, tradução nossa) definem a regra da isocronia da seguinte maneira: “prefira análises de agrupamentos que mais perto se aproximem da subdivisão ideal”. Já Temperley (2011, p. 357, tradução nossa) anuncia a regra da regularidade deste modo: “prefira uma estrutura métrica na qual os tempos, em todos os níveis, são, o máximo possível, igualmente espaçados”.

A título de exemplo, a *Variação*, Op. 21, No. 2, de Brahms (1927 [1856]), apresenta uma abertura em métrica não isócrona. Os primeiros eventos desta peça podem ser claramente percebidos pelo ouvinte como situações de dissonância indireta, por haver certa imprevisibilidade na estrutura métrica. As demais ocorrências, incluindo as próprias variações, mantêm certa regularidade na própria ausência de isocronia presente no tema, gerando, então, o caráter dualizado da peça de Brahms. A Figura 13 apresenta uma transcrição analítica do tema de abertura, na qual é reescrita a divisão dada originalmente pelo compositor em relação às barras de compasso (3/4 e 4/4, alternadamente, com início da melodia de modo tético e não anacrúsico, como transcrevo na ilustração abaixo), do que se deduz, portanto, que se trata também de uma dissonância subliminar, pela escrita original.

FIGURA 13 – Transcrição indicando uma dissonância indireta dualizada no tema das *Variações*, Op. 21, No. 2, de Brahms, com notação analítica por flechas. A divisão dada pelas barras de compasso não é original, mas propositadamente utilizada nesta transcrição analítica.

Fonte: elaborado pelo autor.

Do repertório popular do século XX, na esteira do exemplo anterior, podemos apontar para *All You Need Is Love* (1967), de Lennon e McCartney, gravada originalmente pelos Beatles²¹. Para além do princípio da tendência binária²², somado às regras da regularidade e isocronia, o tema do hino nacional francês transpassado para compor a introdução da peça dos Beatles estabelece uma clara métrica com relações binárias entre os seus níveis, que é rompida logo na primeira estrofe da canção, ocasionando uma dissonância indireta. As próximas estrofes, no entanto, já mais previsíveis em seus aspectos métricos, tendem a gerar um caráter dualizado para a dissonância indireta.

Um último exemplo que gostaria de mencionar é a peça *Bulgarian Bulge* (1969)²³, de Don Ellis. A peça de Ellis, que a rigor é um arranjo para big band de um tema folclórico búlgaro (*Sadovsco Horo*), apresenta um tema altamente não isócrono, cuja paridade só acontece em um nível métrico bastante elevado (Figura 14). Porém, a recorrência desta estrutura permite dualizar seu sentido de dissonância a um ouvinte ocidental, ou sequer é compreendida como dissonância por um músico tradicional búlgaro. Daqui se estabelece uma relação com a categoria da seção seguinte.

FIGURA 14 – Transcrição do tema de *Bulgarian Bulge*, de Don Ellis, acompanhada de notação analítica indicando a métrica não isócrona com ciclos de 33 unidades do estrato de pulso potencialmente dualizada pela recorrência ao longo da peça.

Fonte: elaborado pelo autor.

²¹ Disponível aqui: https://www.youtube.com/watch?v=_7xMflp-irg.

²² “Prefira relações binárias ao invés de ternárias entre os níveis” (Temperley, 2001, p. 357, tradução nossa).

²³ Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=bs3Nfw9IYMM>.

3. Dualidade consonância-dissonância na convenção de estilo

No começo eram usados dois argumentos contra o uso desses novos ritmos e das novas métricas no jazz: 1) Eles não são “naturais”. E minha pergunta era: não naturais para quem? Eles são naturais para uma grande porção dos povos do mundo. 2) Você pode fazer a mesma coisa em 4/4. Isso é ridículo; se alguém não consegue tocar confortavelmente em 5 e 7, por exemplo, como esse alguém pode esperar sobrepor 5 e 7 corretamente sobre 4/4? Também, sobrepor qualquer outra métrica sobre 4/4 NÃO é a mesma coisa que tocar naquela métrica exclusivamente. (Ellis, 1972, p. 6, tradução nossa).

Esta citação direta, extraída de *The new rhythm book*, do compositor e trompetista de jazz Don Ellis (1972), sintetiza, em certo sentido, a concepção que pretendo apresentar na dualidade consonância e dissonância métrica por razões culturais ou convenções de estilo. A concepção estética e didático-musical de Ellis é reconhecida pelo uso extensivo de estruturas métricas não convencionais no contexto do jazz, muitas das quais inspiradas em elementos não ocidentais como a música indiana e a música tradicional búlgara. A concepção didático-musical de Ellis revelava, à sua época, a intenção de naturalizar, nos Estados Unidos, estruturas métricas como a executada em *Bulgarian Bulge*, citada anteriormente.

Aquilo que o compositor passou a chamar de “novos ritmos” em sua obra caracterizava, essencialmente, tipos distintos de dissonâncias métricas. Com uma metodologia que pregava o intenso estudo de estruturas metricamente dissonantes, mas que recomendava aos ouvintes, músicos ou não, a estratégia de captura – que Ellis entendia como um plano emocional de escuta –, seu objetivo último era, afinal, dualizar suas próprias dissonâncias métricas.

A partir da tipologia aqui proposta para situações de métricas dualizadas, observa-se que, em síntese, para todo processo de dualização, é condição *sine qua non* haver grande familiaridade do ouvinte com o repertório que se escuta e analisa: seja a partir de novas experiências de escuta da mesma peça, seja a partir do reconhecimento de padrões que se repetem ao longo da própria peça, seja pelo reconhecimento de padrões convencionados culturalmente, ainda que a peça, em si, seja integralmente nova ao ouvinte. “A experiência cultural influencia as expectativas do ouvinte em relação ao que acontecerá depois [na própria obra]” (Huron, 2006, p. 43, tradução nossa). É evidente que essa experiência cultural pode ser muito bem utilizada pelo compositor para, justamente, quebrar

a expectativa do ouvinte e gerar um efeito “surpresa”, do qual Huron (2006, p. 19-39) discorre extensivamente. Por outro lado, quando a música oferece um conteúdo ao ouvinte que é previsível precisamente em aspectos que ajudam a reconhecer o contexto cultural em que a música é produzida, a exemplo de um ciclo rítmico e percussivo repetido reiteradas vezes, e o ouvinte possui experiências prévias similares a esta situação de escuta hipotética, tenderá a reconhecer rapidamente tais padrões e esperará que a música apresente um conteúdo que, afinal, ele já estará antecipando em sua percepção.

Wilson (2016), de certa forma, reconhece esta terceira possibilidade ao explanar, extensivamente, sobre as convenções métricas da sarabanda barroca, praticada e ouvida, em seu contexto, desprovida de conteúdo dissonante, ainda que apresente recorrentes situações de desalinhamento métrico. Lima (2020), recentemente, apresenta um estudo similar para o minueto barroco. Ainda que a proposta do autor não seja revelar situações de métrica dualizada, mas unicamente discorrer sobre a dissonância métrica na prática do minueto – essencialmente em trechos cadenciais –, sua revisão de tratados de dança acompanhada de exemplificações sobre a Suíte *Watermusic*, de Händel e do *Concerto de Branderburgo* No. 1, de Bach, acaba por demonstrar a convencionalidade dessas dissonâncias, do que se deduz seu estado dualizado.

Caberia ainda uma reflexão em torno da possível relação entre o princípio de dualização métrica por razões culturais e o histórico de estudos sobre a música africana subsaariana. A célebre revisão que Kolinski (1960) fez do livro *Studies in African Music* (1959), de Arthur Morris Jones, apresenta seus conceitos de co e contrametricidade, além de uma reescrita para a transcrição feita originalmente de uma canção *Nyayito*. A escrita original de Jones, em suma, prezava mais pela estratégia de captura, apresentando várias mudanças de fórmula de compasso ao longo da canção, enquanto a adaptação de Kolinski prezava pela estratégia de contagem, reorganizando a escrita em fórmula de compasso 12/8. Ambos partiram do reconhecimento de uma situação metricamente dissonante – naturalmente, sem citar o conceito de dissonância métrica, uma vez que ele ainda estava para ser revisitado por Yeston (1976) anos mais tarde. Ao identificar o contraste métrico entre passos de dança, toques de percussão e linhas melódicas cantadas, a perspectiva ocidental de Jones e Kolinski prezou pela melhor organização métrica notacional possível. Métrica e dissonância métrica são conceitos ocidentais, mas a própria sensação de tensão e desordem de práticas como a *Nyayito*, tipicamente atrelada ao princípio de dissonância, parece inexistir para povos como *Jejes* (*Ewes*), estudados por Jones, Kolinski e, um

pouco mais recentemente, Arom (1991) e Agawu (1995). Eis o princípio da métrica dualizada: ela é dissonante – ao ouvinte ocidental não habituado – e consonante – a um músico *jeje* – ao mesmo tempo. A Figura 15 propõe uma reinterpretação dualizada para a dança *yombé*, transcrita por Arom (1991, p. 290).

FIGURA 15 – Reinterpretação dualizada para a dança *yombé* transcrita por Arom (1991, p. 290), com notação analítica numeral e perfil métrico dualizado.

The figure displays a musical score for the dance *yombé*, transcribed by Arom (1991, p. 290). The score is presented in five staves, each representing a different rhythmic part. The first four staves are labeled: è.ndòmbà 1, di.kpàpkà 2, ngúé 3, and di.ketò 4. The fifth staff is labeled 'perfil métrico dualizado'. The notation includes rhythmic symbols, accents, and numerical groupings (1, 1, 1/3) indicating the dualized metric profile. The profile itself consists of a sequence of dots and numbers (2, 2, 2, (3), 2, 2, 2, 2, 2, (3), 2) representing the dualized metric structure.

Fonte: elaborado pelo autor.

Considerações finais

À luz da analogia lançada pelo próprio conceito de dissonância métrica, entre as relações temporais e harmônicas, é no mínimo tentador estendermos o processo metafórico a aspectos históricos observáveis nas mais diferentes propostas estéticas ocidentais que surgiram desde fins do século XIX. Acredito, no entanto, que a comparação entre métrica e harmonia nos garanta uma dialética profícua, uma vez que há princípios de ordem mais geral – culturais, filosóficos – que fundamentam modos de pensar e produzir formas de arte em determinados espaços e tempos, transformando concomitantemente as dimensões temporal e harmônica.

Thomas Harrison (1996), em *1910: A Emancipação da Dissonância*, discorre sobre propostas estéticas que surgiram entre 1908 e 1913, mais especialmente na música, em torno da figura

emblemática de Schoenberg, e nas artes visuais, a partir do expressionismo de pintores como Kandinsky. O que o autor passa a chamar de “artes dissonantes”, aquelas produzidas por volta de 1910, anunciam e denunciam um mundo em ruptura, prestes a iniciar uma primeira guerra mundial, cujo propósito parecia ser muito mais o de romper com o passado, do que estabelecer bases teóricas e técnicas para o futuro.

A mente europeia acolhe a contradição desde que seus termos possam ser resolvidos em uma nova proposta produtiva, uma nova forma de consonância, por assim dizer – uma terceira “revelação” além da oposição das duas originais. E é precisamente isso que não acontece com as artes dissonantes de 1910. [...] Elas marcam apenas o fim de uma certa maneira de pensar. [...] É também por isso que Schoenberg logo decide abandonar suas atonalidades expressionistas. Ele não podia prosseguir por esse caminho. O que ele precisava era de um novo método de composição, descoberto na série dodecafônica, que pudesse ordenar as dissonâncias que ele havia libertado. (Harrison, 1996, p. 216-217, tradução nossa).

É também em 1910 que Stravinsky estreia, em Paris, seu balé *O Pássaro de Fogo* (Van den Toorn, 2013). Conquanto a obra não tenha sido citada ao longo deste artigo, uma análise cuidadosa revelaria uma série de processos metricamente dissonantes, que, em muitas seções, não parecem caminhar para um estado de consonância primária, como postula a teoria estabelecida (Krebs, 1999), e, por falta de termo melhor, estabelecem o que poderíamos chamar de “dissonância métrica emancipada”.

Finalmente, caso adotemos a perspectiva da métrica dual (Wilson, 2016) neste contexto, poder-se-ia entender que se estabelece a ideia de uma dissonância primária, de modo muito mais incisivo na música do século XX. A dissonância métrica emancipa-se integralmente de sua função original. A escuta processual, a repetição e um ouvido familiarizado a identificar não alinhamentos métricos poderiam garantir o processo de dualização.

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. **African Rhythm**: A Northern Ewe perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. 2 ed. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

AROM, Simha. **African Polyphony and Polyrhythm**: Musical Structure and Methodology. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. Mineola: Dover Publications, 1987.
- BRAHMS, Johannes. **Sonaten und Variationen für Klavier zu zwei Händen**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. 1 Partitura.
- BROWER, Candace. Memory and Perception of Rhythm. **Music Theory Spectrum**, Vol. 15, No. 1, p. 19–35, 1993.
- BUTLER, Mark J. **Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- CAIRNS, Zachary. Switching the Backbeat: The Quick Flip and Polymetric Pogo in 1980s-era Rock Music. **Music Theory Online**, Society For Music Theory, Vol. 28, No. 1, Mar. 2022. Disponível em: <<https://mtosmt.org/issues/mto.22.28.1/mto.22.28.1.cairns.html>>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- ELLIS, Don. **The New Rhythm Book**. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1972.
- FIAMINGHI, Luiz Henrique. O (Anti-)método de Rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional. **Opus**, Porto Alegre, v. 24, n. 3, p. 92-119, dez. 2018.
- FLEMING, Drew. **Beat Construal, Tempo, Metric Dissonance, and Transgressing the Groove in Heavy Metal**. Tese (Doctor of Philosophy). Graduate Faculty in Music, The City University of New York, 2023. Disponível em: <<https://www.proquest.com/openview/a3177b745ed636dfa266a783fc6a2a15/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- GLASS, Philip. **Águas da Amazônia: four arrangements for percussion quartet by Third Coast Percussion**. New York: Dunvagen Music Publishers, 2019. 1 partitura.
- GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo**. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.
- GRIEG, Edward. **Norwegian Peasant Dances: Arrangementter av norsk folkemusikk**. Frankfurt: C.F. Peters, 1982. 1 partitura.
- HARRISON, Thomas. **1910: The Emancipation of Dissonance**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.
- HASTY, Christopher F. **Meter as rhythm**. 20th anniversary edition. New York: Oxford University Press, 2020.

KLEIBERG, Ståle. "Grieg's 'Slätter', Op. 72: Change of Musical Style or New Concept of Nationality?" **Journal of the Royal Musical Association**, Vol. 121, No. 1, Royal Musical Association, Taylor & Francis, Ltd., p. 46-57, 1996.

KOLINSKI, Mieczyslaw. Review: Studies in African Music by A. M. Jones. **The Musical Quarterly**, v. 46, n. 1, p. 105-110, 1960.

HOLST, Gustav. **The Planets**: Arranged for two pianos by the composer. London: J. Curwen & Sons Limited, 1979. 1 Partitura.

HURON, David. **Sweet Anticipation**: Music and the Psychology of Expectation. Cambridge: MIT Press, 2006.

KREBS, Harald. Some extensions of the concepts of metrical consonance and dissonance. **Journal of Music Theory**, v. 31, n. 1, p. 99-120, 1987.

KREBS, Harald. **Fantasy Pieces**: metrical dissonance in the music of Robert Schumann. New York: Oxford University Press, 1999.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. **A Generative Theory of Tonal Music**. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.

LIMA, Eduardo Sola Chagas. Metrical Dissonances in the Baroque Minuet: Theory and Practice. **Opus**, Vol. 26, No. 3, p. 1-16, set/dez. 2020.

LONDON, Justin. **Hearing in Time**: psychological aspects of musical meter. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2012.

PIESLAK, Jonathan. Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah. **Music Theory Spectrum**, Vol. 29, No. 2, p. 219-245, 2007.

RAVEL, Maurice. **Quatuor**: pour instruments à cordes. Paris: Durand, 1910. 1 Partitura.

SAMAROTTO, Frank. Strange Dimensions: Regularity and Irregularity in Deep Levels of Rhythmic Reductions. In: SCHACHTER, Carl; SIEGEL, Heidi (ed.). **Schenker Studies 2**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 222-238.

SANTA, Matthew. **Hearing Rhythm and Meter**: Analyzing Metrical Consonance and Dissonance in Common-Practice Period Music. London & New York: Routledge, 2019.

SCHMALFELDT, Janet. **In the Process of Becoming**: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music. New York: Oxford University Press, 2011.

SHIRLEY, Jennifer Rae. **A Taxonomy of the Local Effects and Affects of Surface-Level Metric Dissonance**. Dissertação (Master of Music). School of Music, Louisiana State University, Baton Rouge, 2007.

VAN DEN TOORN, Pieter C. From the firebird to the rite of spring: Meter and alignment in Stravinsky's Russian-period works. **Avant: Journal of Philosophical-Interdisciplinary Vanguard**, University of Warsaw, v. 4, n. 3, p. 45-65, 2013.

YESTON, Maury. **The Stratification of Musical Rhythm**. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

WILLNER, Channan. Metrical Displacement and Metrically Dissonant Hemiolas. **Journal of Music Theory**, v. 25, n. 1, p. 87-118, 2013.

WILSON, Andrew. **Dual-Aspect Meter: A Theory of Metrical Consonance, Dissonance, Weight, and Variety**. Tese (Doctor of Philosophy). Graduate Faculty in Music, City University of New York, New York, 2016.

SOBRE O AUTOR

Doutor em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP, 2022), Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2014) e Licenciado em Música pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR, 2012). É professor efetivo do Instituto Federal do Paraná - Campus Paranaguá, desde 2015, onde exerceu a função de Diretor de Ensino, Pesquisa e Extensão de 01/2020 a 02/2024. Como pesquisador tem experiência na área de Musicologia, com ênfase em Teoria e Análise Musical, atuando principalmente com tópicos sobre teorias rítmicas e métricas voltadas à música dos séculos XX e XXI. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7345-2436>. E-mail: leandro.gumboski@ifpr.edu.br