

Uma abordagem fenomenológica do tempo musical

João Miguel Bellard Freire
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo aborda o tempo musical através de um referencial que valoriza sua dimensão subjetiva, menos abordada nos estudos sobre o tempo, que, geralmente, enfatizam ritmo e métrica. Neste trabalho, fruto de nossa tese de doutorado, o tempo é discutido como instância fundamental para a constituição da forma e do sentido na música. O referencial teórico adotado é o da fenomenologia. Partindo de uma revisão de concepções sobre o tempo de alguns filósofos, são analisadas, em seguida, definições sobre o tempo musical. Serão detalhadas características do tempo musical, tais como linearidade *versus* não-linearidade, continuidade e descontinuidade, começos e términos, papel do silêncio, a relação com o espaço, entre outros. Apresentaremos alguns exemplos de análises de nossa tese, que permitem perceber a aplicabilidade desse referencial teórico em análises. Essas análises enfatizaram a relação entre estrutura, significado e expressão, sempre partindo da escuta. Entendemos que não basta listar os elementos que constroem determinada obra. É indispensável que o sentido dessa construção também seja abordado, uma vez que toda obra vai envolver uma dimensão estética e expressiva. Esse tipo de análise pode ser bastante atrativa para o intérprete, ao privilegiar a escuta e valorizar a dimensão subjetiva, mas é válida para qualquer músico e pode ajudar na compreensão de elementos mais gerais que compõem a estruturação de uma obra.

Palavras-chave: tempo musical; fenomenologia; interpretação; performance; análise musical;

A phenomenological approach to musical time

Abstract: This article approaches musical time through a different perspective, which emphasizes its subjective dimension, as opposed to more commonly seen rhythm and metrics time studies. This work is the product of a doctoral thesis, where time was discussed as fundamental constituent of musical form and meaning and the theoretical frame was phenomenological. Initially, a review of concepts of time by philosophers is presented, followed by musical time definitions. Characteristics of musical time are described in detail: linearity and non-linearity, continuity and discontinuity, beginnings and endings, the role of silence, spacial relationship, among others. A sample of analyses from the original thesis will be presented to exemplify the applicability of this theoretical frame. These analyses emphasize the relationship between structure, meaning, and expression, starting from listening. Simply listing the elements that constitute a piece is not enough, one must approach the meaning behind them, along with its aesthetic and expressive dimensions. This kind of

analysis may be very interesting to the performer, since it values listening and the subjective dimension, but it can also be valuable to all musicians in terms of understanding general elements that structure a musical piece.

Keywords: musical time; phenomenology; interpretation; performance; musical analysis.

Introdução

Este artigo aborda o tempo musical como instância fundamental para a constituição da forma e do sentido na música. Embora seja um elemento central na música, o tempo musical, muitas vezes, é tratado como um a priori, sem que um estudo mais aprofundado seja empreendido. Há uma primazia dos aspectos quantitativos sobre os qualitativos, na maior parte dos estudos sobre o tempo na música, que enfocam, geralmente, algumas características desse tempo, tais como ritmo e métrica. A abordagem aqui defendida entende que a música "adquire significado no e através do tempo"¹ (KRAMER, 1988:1) e que o tempo em música pode corresponder a diferentes significados. Esse tipo de premissa filosófica ressalta os aspectos qualitativos do tempo, indo além de aspectos mais restritos, tais como duração e sucessão.

Esse tipo de concepção de tempo se presta a uma aplicação na análise musical, o que realizamos em nossa tese de doutorado sobre o tema e vamos apresentar, também neste artigo. Entendemos que uma análise que considere como o tempo se dá na música, não de forma genérica, mas lidando com as especificidades do repertório em

questão, traz o tempo para o centro da discussão sobre o sentido na música e contribui para uma melhor compreensão sobre ela.

Tempo

Antes de passarmos a uma caracterização do tempo musical, faremos uma revisão sobre o conceito de tempo. As abordagens que discutiremos priorizam a vivência do fenômeno temporal pelo homem. Entendemos que essa concepção, baseada na fenomenologia, é significativa para uma discussão sobre música, já que prioriza a experiência individual, subjetiva, e permite que entendamos o tempo de forma plural.

Os estudos teóricos sobre música enfocam, quase sempre, os conceitos de ritmo e métrica, como as instâncias temporais da música. No entanto, não há, em geral, a preocupação em estabelecer uma definição de tempo ou de tempo musical. Entendemos que a definição de tempo e de sua relação com a música interfere nas análises feitas sobre a música. Decorre disso a necessidade de uma reflexão que vá além de uma descrição que enfoque os aspectos temporais mais quantitativos.

Defendemos, como Dahlhaus (2003), que é necessário refletir sobre os conceitos empregados

¹ (...) music becomes meaningful in and through time.

em música, para que tentemos evitar uma adoção ingênua de pressupostos teóricos que, saibamos ou não, estão subsidiando a maneira como pensamos e como ensinamos música: "Não deve, porém ignorar-se que os juízos sobre a música- e até sobre toda a atividade musical- são sustentados por pressupostos estéticos, de que importaria tomar consciência, quer para deles se certificar quer para a seu respeito ganhar uma distância crítica." (DAHLHAUS, 2003:9)

Abranger a dimensão estética nas reflexões sobre música e na prática musical é de suma importância para a interpretação musical e para o entendimento sobre música. Além dos fundamentos estéticos, os fundamentos teóricos relativos a eles também desempenham papel relevante na forma como os juízos sobre música são elaborados e na forma como a análise e a performance são construídas. Sob a crença em uma aparente neutralidade, a teoria é vista, muitas vezes, como indiscutível e dissociada da prática, e sem que se reflita sobre como e porque certas concepções foram adotadas, e sem que se explicita a concepção filosófica subjacente.

Merleau-Ponty entende que o tempo é presença essencial em nossas vidas, não constituindo objeto de conhecimento externo ao homem, mas uma dimensão do ser (MERLEAU-PONTY, 1999:557). Segundo uma concepção fenomenológica, o autor considera o tempo como uma essência presente na existência, só sendo compreensível a partir da experiência vivida. O autor

postula uma não-separação entre sujeito e objeto, enfatizando, portanto, a visão subjetiva do mundo e das coisas, sem, contudo, negar a objetividade. A observação nunca é neutra, ela decorre de uma visão de mundo que é do indivíduo e que se define a partir de suas experiências, portanto, é subjetiva. A objetividade, por sua vez, se faz presente na descrição fenomenológica pelo fato de a fenomenologia lidar com as coisas na existência, buscando não representá-las com a interferência de esquemas pré-concebidos, mas descrevendo o que é percebido.

O autor aborda o tempo a partir da relação do sujeito com as coisas, sendo apreendido em sua totalidade, não como uma seqüência de instantes. "Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de *minha* relação com as coisas." (ibidem, p.551, grifo do autor)

Heidegger também conceitua o tempo fundamentado na fenomenologia, e, portanto, entendido através de uma visão subjetiva: para ele, ser e tempo, determinam-se mutuamente e são inseparáveis: "tempo não se dá sem o homem" (HEIDEGGER, 1989:214). Ou seja, não se pode pensar "tempo" fora da experiência humana.

Bergson, por sua vez, define o tempo como fluxo, valorizando sua indivisibilidade e atrelando-o à experiência humana. Essa visão subjetiva do tempo contrapõe-se à visão científica, que o toma por uma linha, como um tempo espacializado, imóvel, enquanto, segundo Bergson, o tempo é mobilidade. "A linha é algo já feito, o tempo aquilo que se faz

(...).” (BERGSON, 2006:5) Com isso, ele considera que a descrição do tempo como uma linha não corresponde à experiência de tempo vivida, ou seja, àquilo que é apreendido pela consciência, aproximando-se assim das concepções temporais de Merleau-Ponty e de Heidegger.

Tempo musical

Passamos, agora à discussão do tempo na música. Estamos de acordo com Jonathan Kramer, sobre o fato de que a música “adquire significado no e através do tempo” (KRAMER, 1988:1) e que o tempo em música pode corresponder a diferentes significados, inclusive simultaneamente. Esse tipo de premissa filosófica ressalta os aspectos qualitativos do tempo e seu caráter múltiplo.

Kramer destaca que a maior parte dos trabalhos acerca do tempo musical lida com aspectos mais concretos e mensuráveis deste - o ritmo e a métrica. “Menos óbvios do que o ritmo e a métrica e mais difíceis de discutir são o movimento, continuidade, progressão, marcha (*spacing*), proporção, duração e andamento. Ainda assim, são esses os valores que precisam ser estudados se a força total do tempo musical deve ser entendida.”² (KRAMER, 1988:2)

A experiência com uma peça pode nos dar um bom exemplo sobre o significado que o tempo

² Less obvious than rhythm and meter and more difficult to discuss are motion, continuity, progression, pacing, proportion, duration, and tempo. Yet it is these values that must be studied if the full force of musical time is to be understood.

adquire na música. Alfred Schutz distingue o tempo que uma música dura e o tempo evocado por esta, através da experiência. Comparando duas faixas de igual duração de um disco, mas de andamentos diferentes, ele afirma:

Para o ouvinte, não é verdade que o tempo em que ele viveu enquanto ouvia o movimento lento de uma sinfonia era igual em extensão ao tempo que ele viveu enquanto ouvia seu final (...). O ouvinte viveu, enquanto ouvia, em outra dimensão do tempo que não pode ser medida pelos nossos relógios ou outros recursos mecânicos.³ (SCHUTZ, 1976:37)

Thomas Clifton retoma Merleau-Ponty no que concerne ao tempo como experiência humana, pois “(...) conceitos temporais como antes, depois, durante, agora, de novo, etc., têm significado apenas para um sujeito que experimenta, isto é, um ser humano.”⁴ (CLIFTON, 1983:81)

Clifton toma como pressuposto o fato de que o

³ To the listener, it is not true that the time he lived through while listening to the slow movement of a symphony was of equal length to the time he lived through while listening to its finale (...). The listener lived, while listening, in another dimension of time which cannot be measured by our clocks or another mechanical device.

⁴ (...) time concepts as before, after, during, now, again, etc., have meaning only to an experiencing subject, that is, a human being.

tempo está na composição musical, e não que a composição estaria no tempo. Com isso, ele enfatiza a temporalidade intrínseca à música, não entendendo o tempo como "um meio absoluto com o qual se pode lidar com métodos quantitativos (...)." ⁵ (CLIFTON, 1983:55)

Para o autor, a tarefa de se conceituar tempo é difícil, devido às suas múltiplas possibilidades: "Não é possível formular uma regra geral sobre a plenitude do tempo e duração experienciada por causa da complexidade da relação entre sentimento, cognição, vontade e a forma do tempo." ⁶ (CLIFTON, 1983:53)

Para o entendimento do tempo, na perspectiva fenomenológica, a memória e a expectativa são elementos importantes:

A percepção musical que vai além de dados acústicos isolados seria impensável, se não se preservasse o imediatamente passado - Husserl designava o ato de fixar como 'retenção' e o seu oposto complementar, a expectativa e antecipação do futuro, como 'protensão'. (DAHLHAUS, 2003:111)

Apresentaremos, a seguir, alguns aspectos do tempo musical

⁵ (...) absolute medium which can be dealt with by quantitative methods (...).

⁶ It is not possible to formulate a general rule about the fullness of time and experienced duration because of the complexity of the relation between feeling, cognition, and volition, and the form of time.

destacados pelos autores que nos embasaram.

Começos

Os eventos que compõem uma peça podem propiciar diferentes experiências de começo. Uma peça pode apresentar um começo em que já se configura o movimento da peça, ou pode apresentar um princípio em que ainda não se estabelece esse movimento. Para Barenboim, o som não é considerado como independente, mas teria uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio. Desse modo, "(...) a primeira nota não é o começo, ela emerge do silêncio que a precede." (BARENBOIM, 2009:13) Duas possibilidades se estabelecem a partir da relação entre silêncio e som: a música, ao começar, pode interromper o silêncio (uma mudança abrupta) ou a música se desenvolve a partir dele (uma alteração gradual).

Kramer considera que tudo que se segue ao silêncio que inicia a obra será entendido como começo, mesmo que não seja um início convencional. Peças que não começam por uma afirmação da tônica podem dar a impressão de um começo que se dá no meio de um processo.

Clifton, por sua vez, postula a possibilidade de haver um segundo começo numa obra: embora já tenha havido uma abertura do espaço musical, um segundo evento instauraria um novo momento na peça, caracterizando-se como um começo.

Terminações

Uma peça pode chegar ao fim de duas maneiras: seu término

pode ter o efeito de terminação ou ser simplesmente uma parada. As ideias de terminação (*ending*) e parada (*stopping*) têm em comum o fato de serem verificáveis somente após o silêncio que se segue. "Para uma peça terminar ou parar, então, a situação muito possivelmente requer a inserção de um tipo de vazio entre a peça e os eventos em curso do ambiente."⁷ (CLIFTON, 1983:88) O vazio cria a separação entre a peça e o ambiente, bem como contribui para a experiência de terminação da música.

Não é somente o silêncio que delimita a experiência de fim, pois as próprias obras se dirigem a um fim. Recursos como cadências, entre outros, ajudam a preparar a noção de que a peça está chegando ao fim, podendo essa expectativa se confirmar pelo silêncio subsequente e o retorno aos sons do ambiente ou ser frustrada pelo começo de outro movimento ou seção.

Uma experiência associada ao término de uma obra é a de completude (*fulfillment*). Clifton baseia-se em Heidegger para afirmar que a ideia de completude depende de algo terminar, o que é distinto de simplesmente parar. Ou seja, a diferença entre as duas situações está ligada ao grau de completude que elas evocam.

Apesar disso, Clifton alerta que completude não pode ser entendida como valor estético absoluto, pois uma terminação não necessariamente tem que implicar em completude.

⁷ For a piece to end or stop, then, the situation quite possibly requires the insertion of a kind of nothingness between that piece and the ongoing events of the environment.

Ampliando a distinção entre as duas possibilidades de término, ele afirma:

De qualquer modo, eu declaro que terminação, como *parada*, se refere ao momento em que uma composição passa (fenomenologicamente) para sua não-existência, enquanto evoca um estado de incompletude. Por outro lado, terminação, como *finalização*, também passa (fenomenologicamente) para a não-existência, mas talvez com mais aceitação, e certamente com um maior senso de completude.⁸ (CLIFTON, 1983:89)

O autor chama a atenção para o fato de que composições podem apresentar simultaneamente os dois tipos de terminação.

Buscando um conceito mais abrangente que o de cadência, Clifton reconhece um padrão de terminação prevalente na música ocidental que é designado por ele como queda (*fall*). A queda é o movimento descendente presente em muitas terminações de peças ocidentais. O autor critica a tentativa de Schenker de transformar uma recorrência em norma estrutural e estética: "(...) eu evito considerar evidência estatística como uma norma, assim como eu evito sugerir que

⁸ At any rate, I submit that ending, as *stopping*, refers to that moment when a composition passes (phenomenally) into nonbeing, while eliciting a mood of unfulfillment. On the other hand, ending, as *finishing*, also passes (phenomenally) into nonbeing, but perhaps with more acceptance, and certainly with a greater sense of fulfillment.

uma dada terminação é incomum *somente porque* seu gesto final é outro que não um descendente.” (CLIFTON, 1983:91)⁹

Ele afirma que, em termos de sensação de conclusão, outros aspectos podem ser mais significativos que o gesto de terminação ascendente ou descendente. O fato de a terminação soar “inacabada” pode ter mais a ver com sua localização e duração, do que com seu conteúdo. Outra possibilidade é a terminação já ter sido ouvida no meio de uma estrutura e, depois, ser ouvida como final, parecendo antecipada, como se a peça simplesmente parasse. Há, ainda, a possibilidade de o final soar “inacabado” pelo fato de um evento inteiramente novo ser introduzido ao final, causando surpresa. Embora possa parecer ser um começo de algo novo, ele não é desenvolvido, é deixado em aberto, como se apontasse para um futuro.

Kramer considera que os finais podem ocorrer por processo ou por produto. Geralmente, o processo de finalização consiste, no tonalismo, na resolução das tensões da peça, com a afirmação da estabilidade da tônica em todos os níveis estruturais, eliminando todas as ameaças à sua estabilidade e terminando todas as questões da peça. O final pode ser também o local onde se ouve um gesto já convencionalizado como sendo um formato para o término. Nesse caso, teríamos um final por produto ou perfil. Kramer argumenta que, em geral, a música tonal utiliza, para a

conclusão de uma peça, um processo e uma fórmula convencionalizada.

A terminação deve anunciar que a peça está chegando ao seu fechamento, primeiro, pelo processo que conduz à finalização e, depois, pelo gesto final. O grau de “conclusividade” pode ser percebido pela necessidade ou não de se ouvir o silêncio que se segue ao término da obra para confirmar seu término.

As estratégias de término são determinadas pela dinâmica interna da obra. Apesar de uma peça atingir a tônica antes de seu final, é necessário que ela permaneça lá por tempo suficiente para que se sinta estabilidade e que o impulso que levou a peça até ali se dissipe. A maneira de terminar é uma convenção, que pouco ou nada tem a ver com os processos ou materiais da obra. Na transição da terminação para a fórmula de encerramento ou “liquidação”- os detalhes da obra (motívicos, melódicos, harmônicos, rítmicos, etc.) são simplificados gradualmente. “O propósito da simplificação e da convenção, em lugar da referência contextual, ao fim é evitar quaisquer implicações rumo a um futuro que não pode ser.”¹⁰ (KRAMER, 1988:139)

Linearidade versus não-linearidade

Para Kramer, linearidade e não-linearidade são dois elementos opostos presentes, em diferentes graus, em toda música. A linearidade se dá com eventos

⁹ (...) I refrain from counting statistic evidence as a norm, just as I refrain from suggesting that a given ending is unusual *just because* its final gesture is other than a descending one.

¹⁰ The purpose of simplification and convention rather than contextual reference at the end is to avoid any implications toward a future which cannot be.

de uma música que implicam em eventos posteriores, gerando uma sensação de movimento e mudança. "Assim, linearidade é processual."¹¹ (KRAMER, 1988:20) Já a não-linearidade se dá através de características gerais de uma peça ou trecho de alguma peça que provocam um efeito de permanência, de estase. "A não-linearidade, por sua vez, é não-processual."¹² (KRAMER, 1988:20)

A linearidade e a não linearidade dependem das expectativas do ouvinte. Enquanto a linearidade está mais ligada à progressão da composição, a não linearidade está mais conectada a relações imutáveis de uma obra. Kramer afirma que a não linearidade é mais difícil de definir, porque esta é menos familiar para nossa cultura ocidental.

O autor alerta que a não linearidade não deve ser igualada à descontinuidade, já que

descontinuidades podem adquirir sua força por violar implicações lineares assim como não-lineares. Além disso, linearidade não depende nem de continuidade nem de contigüidade, já que um evento pode ser implicado por eventos que o precedem

distantemente. Assim, nem linearidade nem não-linearidade são necessariamente aliados com continuidade, descontinuidade ou contigüidade.¹³ (KRAMER, 1988:21)

Anne Danielsen (2006) critica a definição de não-linearidade de Kramer como antítese da linearidade, como negação de características lineares. Isso torna a não linearidade algo indiferenciada. Para Danielsen, o funk pode ser entendido como uma música não-linear, se as diferenças internas à não-linearidade forem esquecidas, pois a mesma categoria temporal pode tratar de músicas fortemente contrastantes, como a música de Stockhausen (que é o exemplo que Kramer utiliza) e o funk de James Brown.

Danielsen desenvolve uma diferenciação entre esses dois tipos de não linearidade:

Ambas as formas de tempo musical- uma potencialmente caracterizando as esculturas de som da música contemporânea e a outra potencialmente presente em música com ritmos repetitivos- podem ser descritas

¹¹ (...) as the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece. Thus linearity is processive.

¹² Nonlinearity, on the other hand, is non processive. It is the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section.

¹³ (...) discontinuities can acquire their force by violating linear as well as nonlinear implications. Furthermore, linearity depends on neither continuity nor contiguity, since an event may be implied by events that far precede it. Thus neither linearity nor nonlinearity is necessarily allied with continuity, discontinuity, or contiguity.

como estados de equilíbrio. Entretanto, nós podemos nos encontrar numa condição de estasis tanto porque nós estamos de fato parados quanto porque nós estamos nos movendo numa velocidade constante em relação a algo que se move igualmente rápido e na mesma direção. Em ambos os casos, a passagem do tempo não é mais percebida.¹⁴
(DANIELSEN, 2006:156)

O não perceber a passagem do tempo é diferenciado em seguida:

Entretanto, esse último aspecto tem que ser diferenciado de acordo com os dois estados descritos acima: ou não percebemos a passagem do tempo porque nenhum tempo passa- isto é, porque a obra consegue dar a impressão de que nenhum tempo passa- ou nós não percebemos a passagem do tempo

¹⁴ Both forms of musical time- the one potentially characterizing contemporary music's sculptures of sound and the other potentially present is repetitive rhythmic music- may be described as states of equilibrium, However, we might find ourselves in a condition of stasis either because we are actually standing still or because we are moving at a steady speed in relation to something else moving equally fast and in the same direction. In each case the passing of time is no longer noticed.

porque nos movemos juntos com o tempo.¹⁵
(DANIELSEN, 2006:156)

Para Danielsen, a proposta de Kramer não dá conta das formas cíclicas do tempo musical. "Devido ao fato de que elas não conseguem nem confirmar nem negar a posição de primazia da linearidade, elas acabam fora da dicotomia linear/não-linear e, assim, estão excluídas dela."¹⁶
(DANIELSEN, 2006:156) A teoria excluiria, desse modo, da discussão temporal muito da música tradicional do mundo, bem como muito do campo da música popular.

Continuidade

A percepção da continuidade contribuiria para nosso conhecimento do objeto. Assim, a interpretação fenomenológica da continuidade propõe uma relação recíproca entre a continuidade dos atos e a continuidade de um horizonte relevante.

Para Clifton, não é possível impor continuidade a um objeto temporal, tampouco a continuidade é algo que passivamente recebemos como informação sentida. Ele defende que tanto a sucessão quanto a

¹⁵ However, this last aspect is also to be differentiated according to the two states described above: either we do not notice the passing of time because no time passes- that is, because the work manages to convey the impression that no time passes- or we do not notice the passing of time because we move together with time.

¹⁶ Due to the fact that they are not able to either confirm or negate the primary position of linearity, they end up as external to the linear/ nonlinear dichotomy and are therefore excluded from it.

duração estão ancoradas na noção de continuidade. Ela é um produto da vontade [*volition*], tanto quanto o sentimento e a cognição. "O som sustentado é experienciado como contínuo, porque nós nos comprometemos com sua significação."¹⁷ (CLIFTON, 1983:98). Clifton acrescenta que o fato de se perceber o tempo na duração desse som significa que a sua unidade é uma questão de decisão subjetiva e intenção, não algo simplesmente dado.

Apesar de a continuidade ser ligada à relação entre tempo e percepção, não se pode atribuir sua percepção à imaginação: "Se nós experimentamos continuidade é porque as estruturas do mundo já a teriam sugerido como um possível modo de comportamento. Naturalmente, é preciso haver alguém a quem essas estruturas possam ser sugeridas (...)."¹⁸ (CLIFTON, 1983:99)

Tempo gestual

A existência de diversas temporalidades, além da sucessão de momento a momento (denominada por ele como tempo absoluto), é postulada por Kramer. Partindo disso, é possível que uma música apresente mais de uma temporalidade e que determinados gestos musicais pareçam fora de lugar em termos de sucessão.

Kramer afirma, então, que toda música tem dois contínuos temporais- um determinado pela ordem de sucessão e o outro pelos significados convencionados dos gestos. A consequência é uma dualidade em que as relações de passado-presente-futuro são determinadas pelos gestos e suas posições no tempo absoluto, enquanto as relações de antes-simultâneo-depois dependem de processos relacionados ao tempo absoluto: memória, percepção e antecipação. "Tal afirmação paradoxal é possível porque a música pode divorciar o passado-presente-futuro do antes-simultâneo-depois. (...) A estrutura temporal da música, pelo menos da música tonal, pode assim ser profundamente múltipla, paradoxal e contraditória."¹⁹ (KRAMER, 1988:161)

O autor sugere que muito das tensões criadas em certas músicas tonais decorre da contradição entre o tempo como sucessão e duração e o tempo em que certos gestos são apresentados- o que ele chamou de tempo gestual.

O tempo gestual depende do reconhecimento dos contornos e de um entendimento do significado e da direcionalidade implícitos nos gestos. "O tempo gestual depende de qualidades inerentes aos gestos como um todo, mas não de notas individuais e durações que compõem esses gestos."²⁰ (KRAMER, 1988:151)

¹⁷ The sustained tone is experienced as continuous because we commit ourselves to its significance.

¹⁸ If we experience continuity, it is because the structures of the world have already suggested it as a possible mode of behavior. Naturally, there must be someone to whom these structures can be suggested (...).

¹⁹ Such a paradoxical statement is possible because music can divorce the past-present-future from the earlier-simultaneous-later. (...) The time structure of music, at least of tonal music, can thus be profoundly multiple, paradoxical, and contradictory.

²⁰ Gestural time depends on qualities inherent in entire gestures but not in the

Kramer considera que existe uma separação entre função e localização dos gestos, embora reconheça a importância da interação entre ambos, já que considera que não é possível entendê-los isoladamente. O significado temporal de um gesto sofre influência da sua localização em termos de tempo absoluto na peça. "A diferença é entre o tempo como ele é usado (tempo absoluto, governado pela inevitabilidade da sucessão e da sintaxe da progressão tonal) e o tempo como ele é apresentado (tempo gestual, como sugerido pela função temporal inerente aos gestos)."²¹ (KRAMER, 1988: 152) Em ambos os casos, a dimensão interpretativa se faz presente.

Contraste e interrupção

Embora seja mais comumente associado a experiências espaciais, Clifton afirma que é possível discernir contraste numa seqüência temporal. O contraste normalmente envolveria pelo menos dois elementos, enquanto a mudança necessitaria de apenas um. Um som prolongado apresentaria mudanças: seu ataque, sua duração e seu decaimento poderiam ser distinguidos. Nesse caso, teríamos mudança sem contraste. Já a repetição de um som envolveria contraste pelo fato de podermos diferenciar os dois sons como dois eventos em sucessão.

individual notes and durations that make up those gestures.

²¹ The difference is between time as used (absolute time, governed by the inevitability of succession and the syntax of tonal progression) and time as portrayed (gestural time, as suggested by inherent temporal functions of gestures).

Com isso, o autor conclui que o contraste não seria, necessariamente, fruto de uma oposição, como a definição de dicionário normalmente estabelece.

A interrupção se funda em uma experiência unificada, pois, do contrário, não perceberíamos uma interrupção, e sim, dois eventos sucessivos. "A interrupção é experienciada na peça, mas a peça não é interrompida."²² (CLIFTON, 1983: 107)

Para que um elemento interrompa o outro e, não somente, contraste com ele, seria necessário um conteúdo material na interrupção e que esse não se unisse com o conteúdo interrompido em um nível mais amplo. O momento da interrupção seria uma realização de elementos da superfície cortando a continuidade dos elementos sendo interrompidos.

Entrecorte temporal [*temporal intercut*]

Clifton postula que o tempo poderia ser interrompido se o considerarmos como uma relação entre uma pessoa e um evento experimentado. "Nesse movimento, uma quebra na continuidade é atingida somente porque nós acreditamos que nós ainda estamos experienciando a mesma peça."²³ (CLIFTON, 1983:114) Portanto, o entrecorte temporal é uma interrupção de uma idéia musical, cortada por

²² Interruption is experienced within the piece, but the piece itself is not interrupted.

²³ In this movement, a break in continuity is achieved only because we believe we are still experiencing the same piece.

outra com conteúdo diverso da primeira, e que é retomada posteriormente. O corte pode ser realizado por uma ideia musical desenvolvida com sons ou com silêncios. "(...) a experiência do entrecorte temporal nunca é seguramente validada até que se tenha uma chance de perceber o que reside do outro lado do corte."²⁴ (CLIFTON, 1983:113)

Um novo tempo surgiria com o novo evento. O entrecorte temporal pode apresentar um conteúdo encontrado somente nesse trecho da música. Entretanto, podem existir entrecortes em que o seu conteúdo esteja localizado em outra parte da composição, funcionando como "(...) o correlato da experiência de continuidade."²⁵ (CLIFTON, 1983:120)

Estratos temporais

Clifton expande a ideia de que os eventos portam seus próprios tempos, afirmando ser possível que diferentes tempos sejam ouvidos simultaneamente, abrangendo diferentes movimentos sobrepostos e/ou entrecruzados. Apesar de ser uma possibilidade explorada pela música contemporânea mais fortemente, o autor considera que a noção de estratos temporais estaria no centro da experiência musical. Assim, os a ênfase dada a ela pelos compositores é recente, mas não se trata de uma descoberta ou desenvolvimento atuais.

²⁴ (...) the experience of temporal intercut is never securely validated until one has the chance to perceive what lies on the other side of the intercut.

²⁵ (...) the correlate of an experience of continuity.

Dois eventos ocorrendo em um único campo de presença podem se desenvolver em alguma ordem cronológica, enquanto, no entanto, estejam *em* uma experiência de tempo disjuncto devido à maneira com que os eventos evitam que seus tempos se misturem. O resultado tende a ser uma experiência não meramente de diferentes tipos de eventos ocorrendo simultaneamente (a maioria dos processos musicais consiste nisso), mas ocorrendo em seus próprios campos espaciais separados. Assim, a percepção de estratos é necessariamente envolvida com considerações de forma, padrão e gesto.²⁶ (CLIFTON, 1983:125, grifo do autor).

O autor afirma que essa percepção seria de um objeto

²⁶ Two events occurring within a single field of presence may unfold in some chronological order, while nevertheless being *about* a disjunct time experience, due to the manner in which the events keep their times from blending. The result tends to be an experience not merely of several kinds of events occurring simultaneously (most musical process consist of this), but occurring within their own separate spatial fields. Thus, the perception of time strata is necessarily involved with considerations of shape, pattern, and gesture.

complexo, devido ao caráter flutuante da mistura. Dois eventos poderiam estar misturados ao máximo, como num acorde; podem estar separados, mas relacionados, como no contraponto barroco; ou podem estar em um mesmo campo de presença, se mantendo separados.

O fato de que as misturas possam apresentar diferentes graus de fusão se deve à influência das atividades musicais ocorrendo em diferentes dimensões espaciais.

Aparições múltiplas de uma única ideia que estão separadas no tempo cronológico podem criar dois ou mais espaços horizontais vinculados em uma unidade de forma. Isso é mais familiarmente encontrado em stretto e outras formas de contraponto imitativo. As noções de aumento e diminuição são manifestações específicas dessa tendência inerente ao contraponto de criar espaços separados, mas relacionados, e se nós escolhermos não ficar fascinados pela aparência dos compassos e métrica em comum, nós podemos bem claramente ouvir aumento e diminuição como diferentes taxas de movimento- em outras palavras, como

diferentes
andamentos.²⁷
(CLIFTON, 1983:126)

O autor exemplifica com um trecho do último movimento da sonata Op.111 de Beethoven (citado por Willi Apel em seu estudo sobre música renascentista) em que podemos ouvir diferentes vozes, cada qual com sua velocidade específica. Clifton argumenta que simplesmente considerar as diferentes velocidades de movimento como relações de múltiplos ou divisões de um mesmo pulso seria um reducionismo que não permitiria a compreensão da complexidade do evento.

o que nós percebemos como fenômeno são quatro eventos distintos: multiplicidade, não múltiplos; separações, não divisões; proporções, não métrica; e, sobretudo, uma claridade atingida precisamente pela complexidade inerente a esses diferentes níveis espaciais e

²⁷ Multiple appearances of a single idea which are separated in chronological time may create two or more horizontal spaces bonded together by a unity of shape. This is most familiarly encountered in stretto and other forms of imitative counterpoint. The notions of augmentation and diminution are specific manifestations of this inherent tendency of counterpoint to create separate but related spaces, and if we choose not to be beguiled by the appearance of bars or common meter signatures, we can quite clearly hear augmentation or diminution as different rates of motion- in other words, as different tempi.

temporais.²⁸ (CLIFTON,
1983:126)

A percepção de estratos temporais envolveria não apenas diferentes espaços horizontais, mas espaços com diferentes graus de profundidade.

Para Clifton, como a relação entre forma e os estratos temporais seria independente de gramáticas composicionais específicas, os problemas envolvendo essa relação poderiam aparecer de forma bastante variada.

Clifton considera importante abordar estratos temporais, por que não se poderia falar sobre tempo sem considerar tanto a forma do tempo quanto o tempo da forma.
Tempo e espaço

Não é possível dissociar tempo e espaço em música. Clifton considera o espaço como uma essência²⁹ da música (assim como o tempo), não um recurso posterior para sua descrição. Qualidades espaciais como linhas, superfícies, volumes, etc., fazem

²⁸ (...) what we perceive as *phenomena* are four distinct events: multiplicities, not multiples; separations, not divisions; proportions, not meter; and above all, a clarity achieved precisely by the complexity inherent in these different spatial and temporal levels.

²⁹ "As essências não são para a fenomenologia, realidades propriamente metafísicas. Mas também não são conceitos, operações mentais, etc. São 'unidades ideais de significação'- ou 'significações'- que surgem à consciência intencional quando esta procura descrever o dado. As essências, no sentido fenomenológico, são intemporais e apriorísticas. Distinguem-se, pois, dos fatos que são temporais e aposteriorísticos." (MORA, 1989, v.1, p.556)

parte da maneira como experimentamos o tempo na música.

Tratando de espaço sem se restringir ao espaço musical, o autor destaca sua importância na percepção: "Assim, 'estar' significa estar localizado: estar aqui ou lá, perto ou longe, presente ou ausente, abaixo ou acima, alto ou baixo. Espaço é pressuposto em todo ato de percepção, já que espaço é parte do que define a relação entre o sujeito que percebe e o objeto percebido."³⁰ (CLIFTON, 1983:137)

Ao vivenciarmos uma música, o espaço-tempo em que ela se dá é habitado por nós. O espaço e as relações espaciais devem ser entendidos não como propriedades dos objetos, mas como campos de ação para um sujeito. Outro ponto de extrema importância é a não separação entre espaço musical e movimento musical, já que ambos têm uma relação dialética, com um configurando o outro.

Para o autor, o espaço musical não é equivalente ao espaço físico. Como exemplo, Clifton observa que é totalmente compreensível a ideia de que uma suspensão pode ser obtida através de um deslocamento rítmico, sem que a noção de localização (e de deslocamento) seja entendida como uma localização física, mas sim, como um fenômeno musical. Desse modo, é desnecessário inquirir sobre se o espaço criado por uma música corresponde às leis do espaço físico, já que essas

³⁰ Thus, 'to be' means to be located: to be here or there, near or far, present or absent, under or above, high or low. Space is presupposed in every perceptual act, since space is part of what defines the relation between perceiving subject and perceived object.

leis tratam de relações entre coisas, o que não é o caso da música. Para analisar o espaço musical, então, devemos ficar na esfera fenomenológica, segundo o autor.

Tempo e silêncio

A linguagem rítmica do silêncio- O silêncio! Infelizmente é um elemento tão importante e tão desconhecido dos músicos!³¹ (MESSIAEN, 1994:47)

Como último ponto a ser abordado, nessa discussão sobre o tempo musical, passamos a tratar de sua relação com um elemento que está intrinsecamente vinculado a ele - o silêncio.

O silêncio, muitas vezes, é abordado na literatura consultada como uma contraparte negativa do ritmo, ou seja, como ausência de som, simplesmente. (SCLIAR, s.d., entre outros) Em nossa abordagem qualitativa do tempo musical, vamos focar o papel estrutural e expressivo do silêncio, tendo em vista que alguns autores se debruçaram sobre esse tema, oferecendo contribuições que julgamos significativas para esta pesquisa.

Para Messiaen (1994), há três tipos de silêncio na música: 1) silêncio de prolongamento - que é o mais comum, representado por uma duração sonora seguida por uma duração silenciosa, com a sensação de continuidade do som no silêncio que o segue; 2) silêncio de preparação- que corresponde a uma sensação de espera motivada

pelos eventos precedentes - como na reapresentação de uma melodia já escutada antes e que é interrompida; 3) silêncio vazio - quando não prepara nem interrompe algo, não produzindo expectativa. (MESSIAEN, 1994:48-49)

O silêncio musical, na perspectiva de seu papel expressivo, é abordado por Clifton, focalizando, tal como Messiaen, aspectos como expectativa e interrupção.

Focar no fenômeno do silêncio musical é análogo a deliberadamente estudar os espaços entre as árvores numa floresta: de certo modo perverso a princípio, até que se reconhece que esses espaços contribuem para o caráter percebido da floresta, e nos permite falar coerentemente de vegetação 'densa' ou esparsa.³² (CLIFTON, 1976:163)

O autor considera que o silêncio não é um equivalente ao "nada", tendo em vista que não é autônomo: "a importância do silêncio é, assim, dependente do ambiente sonoro (...)."³³ (CLIFTON, 1976:163) O autor vê uma relação dialética entre som e

³¹ Le langage rythmique du silence- Le silence! Helas! C'est un element si important et si peu connu des musiciens!

³² To focus on the phenomenon of music silence is analogous to deliberately studying the spaces between the trees in a forest: somewhat perverse at first, until one realizes that these spaces contribute to the perceived character of the forest itself and enable us coherently of "dense" growth or "sparse" vegetation.

³³ The significance of silence is therefore contingent upon a sounding environment (...).

silêncio, uma vez que o silêncio articula o som, ao passo que o som confere um caráter específico ao silêncio. Essa característica do silêncio implica em uma dimensão expressiva, pois "o silêncio participa na apresentação do tempo, do espaço e do gesto musicais."³⁴ (CLIFTON, 1976:163)

Os silêncios musicais podem ser percebidos, segundo ele, em um primeiro momento, como principalmente *temporais, espaciais ou gestuais*, mas também como uma combinação dessas categorias, embora reconheça a artificialidade dessa classificação.

Os **silêncios temporais** são aqueles em que o silêncio funciona como uma parada ou cesura, cortando uma sucessão de eventos. Para o autor, este tipo de silêncio é identificado como um **objeto plano** (*flat*), indicando "(...) a falta de um formato ou gesto significativo do silêncio"³⁵; **indiferenciado** (*undifferentiated*), referindo-se "à ausência de pulso ou respiração dentro do silêncio"³⁶; com **contornos definidos** (*hard-edged*), descrevendo "o contraste acentuado apresentado pela seqüência de som/ silêncio/ som que se segue".³⁷ (CLIFTON, 1976:164)

Um silêncio dessa natureza pode promover o que Clifton chamou de experiência temporal de forma negativa: "o pulso forte é tornado notável pela sua

ausência, e nós, como participantes, somos lançados para fora da vida temporal do movimento e de volta a nós mesmos."³⁸ (CLIFTON, 1976:165) Essa ausência não equivale ao "nada", ao vazio, com o silêncio permitindo "(...) uma oportunidade momentânea de compreender o ritmo do movimento por outra perspectiva."³⁹ (CLIFTON, 1976:165)

Dependendo do ambiente musical, o silêncio pode produzir um caráter de surpresa, de recordação ou de antecipação. Além dessas possibilidades, Clifton aponta a possibilidade de silêncios indiferenciados, cujos limites não seriam tão claros, em um efeito de *sfumato*, com suspensão da respiração, mais do que suspensão de pulso.

Há, ainda, um tipo de silêncio aderido ao início de uma composição. Este é o silêncio que ocorre como uma batida silenciosa no princípio de uma obra. O autor afirma que, embora seja um fenômeno claramente perceptível, não é fácil descrever como essa batida inicial é experimentada. "Esse tipo de silêncio, que conecta o golfo entre o tempo pessoal (corporal) do indivíduo e o tempo por ser desenvolvido, já é mais uma parte essencial da própria peça do que uma parte do espaço físico no qual a peça é tocada."⁴⁰

³⁴ (...) silence participates in the presentation of musical time, space and gesture.

³⁵ (...) silence's lack of significant shape or gesture

³⁶ (...) the absence of pulse or respiration within the silence

³⁷ (...) the sharp contrast presented by the sequence of sound/ silence/ ensuing sound.

³⁸ (...) the strong pulse is made conspicuous by its absence, and we, as participants, have been abruptly thrown out of the temporal life of the movement and back into ourselves.

³⁹ (...) a momentary opportunity to grasp the rhythm of the movement from another perspective.

⁴⁰ This sort of silence, which bridges the gulf between one's own (bodily) time and the time about to be unfolded, is already more an essential part of the piece itself

(CLIFTON, 1976:169) Esse silêncio é pura antecipação e se manifesta principalmente em começos sincopados. A batida silenciosa contribui para conectar o começo da peça às modificações na consciência do indivíduo.

Os silêncios também podem ser vistos como elementos espaciais: "(...) é simplesmente considerar o mesmo fenômeno (temporal) por uma perspectiva diferente."⁴¹ (CLIFTON, 1976:171) O que conecta tempo, som e silêncio é a forma, pois "(...) o silêncio musical, como o espaço 'vazio' na escultura, tem muito a ver com a maneira pela qual uma peça de música é formada."⁴² (CLIFTON, 1976:171)

Clifton menciona, também, a ocorrência de silêncios no espaço de um registro [*registral space*]: "Precisamos, então, considerar o papel formativo que o silêncio assume em isolar e definir registros estruturais."⁴³ (CLIFTON, 1976:173) Esses silêncios podem se fazer presente de três formas, simultaneamente estruturais, espaciais e expressivas: 1) valorizando a chegada de outro elemento ou de uma atividade diferente na mesma parte, com a chegada a um registro não usado anteriormente e que depois não permanece em uso; 2) enfatizando conexões de larga-escala [*long-span connections*], com o silêncio contribuindo para a conexão de eventos não-consecutivos; 3)

than a part of the physical space in which the piece is being performed.

⁴¹ (...) is simply to regard the same (temporal) phenomenon from a different perspective.

⁴² (...) musical silence, like "empty" space in sculpture, has a lot to do with the way in which a piece of music is formed.

⁴³ We must, therefore, consider the formative role that silence plays in isolating and defining a structural register.

criando intervalos ou ausências no espaço do registro, sem que seja sentido como um espaço vazio, sem antecipação ou surpresa. "Som e silêncio colaboram dessa forma, com o som propiciando um local de habitação, enquanto o silêncio garante a disponibilidade para ocupação daquele lugar."⁴⁴ (CLIFTON, 1976:171) O silêncio, nesse caso, contribui para a formatação de elementos locais.

Para o autor, o fim de uma obra é uma experiência envolvendo uma duração que inclui a percepção e a retenção, "(...) ou em outras palavras, a experiência de perceber a música se movendo em direção ao seu fim enquanto mantemos na mente 'a maneira como ela foi'."⁴⁵ (CLIFTON, 197:175)

O fim tem um caráter especial em comparação às demais situações que ficam "pairando" em uma peça. Clifton argumenta que, assim como em uma sonata, o desenvolvimento está por acontecer quando da exposição, o fim de uma peça está por acontecer- é iminente- uma vez que uma peça começa. A diferença é que o fim é "uma situação desprovida de novas relações"⁴⁶ (CLIFTON, 1976:176); ou seja, a peça não tem como continuar mais.

Ele resume o papel do silêncio nesse processo de término de uma obra da seguinte maneira:

⁴⁴ Sound and silence thus collaborate in that sound provides a place of habitation, while silence guarantees the availability for occupancy of that place.

⁴⁵ (...) or, in other words, the experience of perceiving the music moving toward its end while keeping in mind "the way it was".

⁴⁶ (...) devoid of any further relationships (...).

A única questão que eu quero inferir de tudo isso é que o uso do silêncio pode ser uma maneira eficiente e efetiva de remover a possibilidade de construir relações. Assim como a humanidade é uma rede de conexões, a composição também é, na medida em que é capaz de apresentar um complexo de relações musicais e transcendentais; e, quando o silêncio intervém removendo essas relações completamente, a própria peça passa para a não-existência.⁴⁷ (CLIFTON, 1976:177)

O autor procurou oferecer exemplos de interações variadas entre o silêncio e a tensão musical, com as experiências de antecipação e surpresa ligadas às experiências da tensão sendo mantida em nível contínuo ou, até mesmo, aumentada. Por outro lado, o silêncio também pode servir como forma de retirar tensão. E conclui:

Esse artigo procurou mostrar que o silêncio, já que não é o nada, é

⁴⁷ The single point that I wish to infer from all this is that use of silence can be an efficient and effective way of removing the possibility of constructing relationships. Just as mankind is a network of relationships, the composition is to the extent that it is capable of presenting a complex of musical and transcendental relations; and when silence intervenes to remove those relations completely, the piece itself passes over into nonbeing.

uma qualidade musical experimentada que pode ser pulsante ou não-pulsante no tempo musical, ligada ou desligada dos limites de um corpo musical espacial, e finalmente, que pode frequentemente ser experimentado como estando em movimento em diferentes dimensões do múltiplo espaço-tempo musical.⁴⁸ (CLIFTON, 1976:181)

Tempo musical e análise

Em linhas gerais, podemos reconhecer duas perspectivas em termos de pesquisa- uma subjetivista, privilegiando o aspecto interpretativo e outra objetivista, buscando uma descrição neutra dos fenômenos (FREIRE; CAVAZOTTI, 2007). Essas perspectivas diferem em sua maneira de lidar com os fenômenos, gerando resultados diversos. Esse mesmo tipo de distinção é encontrado nas análises musicais, e isso influencia a concepção de estrutura e o papel atribuído ao intérprete.

A relação entre análise e performance encontra-se, muitas vezes, permeada por uma tensão entre teoria e prática. Acreditamos que, na abordagem sobre tempo musical, essa tensão se faz

⁴⁸ This article has attempted to show that silence, since it is not nothingness, is an experienced musical quality which can be pulsed or unpulsed in musical time, attached or detached to the edges of a musically spatial body, and finally, which can often be experienced as being in motion in different dimensions of the musical space-time manifold.

presente quando se privilegia a representação da música na partitura, com concepções teóricas predominantemente objetivistas, deixando de considerar o papel do intérprete e sua vivência da obra em questão.

Por outro lado, há outra corrente de análise que leva em consideração a obra realizada sonoramente, abordando a estrutura percebida, e não a escrita. Essa concepção de análise está mais ligada à performance por levar em conta como aquela versão da obra soa, considerando diferentes interpretações como diferentes possibilidades de escuta.

A perspectiva aqui defendida entende que o momento da performance é um momento de interação dialética entre a concepção do compositor e do intérprete, ambas passíveis de atualização e de transformação. Isso reforça a dimensão subjetiva da performance, sem, no entanto, desconsiderar que o intérprete lida com um dado objetivo que é a partitura. Do mesmo modo, uma análise que parta da escuta também reforça sua dimensão subjetiva. Descreveremos, a seguir, alguns trabalhos que contribuíram para esta pesquisa.

Janet Levy (1995) discute **ambigüidades temporais** com ênfase no uso de **gestos musicais** associados aos inícios ou terminações em diferentes momentos de uma peça. A autora enfoca, especificamente, nos gestos de começo ou término, não só de obras, mas de seções de obras, que ao serem utilizados fora do contexto usual (um gesto cadencial normalmente associado ao término de uma obra utilizado como começo, por exemplo) podem gerar surpresa ou

estranhamento por parte do ouvinte. Levy compreende que o intérprete pode reforçar essas ambigüidades ou anulá-las. "Eu espero chamar atenção para o poder do intérprete de formatar a experiência do ouvinte."⁴⁹ (LEVY,1995:151)

John Rink defende uma visão em que a análise interaja com a performance de forma a contribuir para a interpretação da obra. Ele afirma que por mais convincentes que certos achados analíticos sejam no papel, nem todos oferecem elementos interessantes para a interpretação, não devendo ser ressaltados na performance, pois estariam "(...) muitas vezes violando o espírito da música".⁵⁰ (RINK, 1995:255)

Sua pesquisa sobre as 7 *Fantasias, Opus 116* de Brahms se dividiu em três etapas: 1) a preparação das Fantasias para um recital; 2) uma análise detalhada do conjunto de peças; 3) retorno à performance, à luz dos achados analíticos. A análise foi realizada enfatizando questões temporais que Rink considera relevantes à interpretação, pois segundo o autor, andamento, ritmo e métrica afetam diretamente o intérprete, procurando indicar caminhos para a performance da obra. Rink afirma que, apesar de sua proposta de buscar um alinhamento temporal dos motivos nas peças que compõem o Op. 116, soar bem e não ter um caráter forçado na performance, esta não deve ser encarada como uma necessidade, como o único caminho para uma performance convincente. "Mesmo se a música

⁴⁹ I hope to call attention to the performer's power to shape the listener's experience.

⁵⁰ (...) often in violation of the spirit of the music.

aparente 'exercer seu próprio controle', a interpretação sempre envolve escolha (...)."⁵¹ (RINK, 1995:257)

Outra visão oposta à primazia da análise sobre a interpretação pode ser vista em Gianfranco Vinay. Para ele, a interpretação é entendida como "(...) análise sonora em tempo real e recolocaria em questão postulados da análise musical e da pesquisa musicológica (...)."⁵² (VINAY, 1995:66)

Sua pesquisa foi uma análise de gravações das *Variações Goldberg*, de J.S. Bach em que comparou as estratégias interpretativas percebidas por ele nelas. Na sua conclusão, Vinay apontou dois tipos de estratégia interpretativa dos executantes. O primeiro é a valorização do princípio arquitetônico e de unidade da obra, conseguida por uma quase igualdade de andamento em cada variação. O segundo é a valorização dos contrastes conseguido pela adoção de andamentos muito variados. O tempo representa o elemento fundamental de estruturação da obra e as diferentes interpretações sublinharam diferentes possibilidades de concebê-la.

Análise temporal- exemplos

Apresentaremos, a seguir, fragmentos das análises feitas na tese, como maneira de ilustrar as possibilidades da aplicação dessa concepção teórica. As obras analisadas foram tocadas no

recital final do doutorado, portanto, as considerações sobre a obra partiram do diálogo entre a escuta e a partitura, enfocando aspectos expressivos ligados ao tempo, especialmente. Incluiremos breves comentários sobre a interpretação, em alguns casos.

⁵¹ Even if the music seems to "exert its own control", interpretation always involves choice (...).

⁵² (...) comme analyse sonore en temps reel et remise en question des postulats de l'analyse musicale et de la recherche musicologique (...).

Leaf - Luciano Berio (1990)

A peça é marcada por uma construção pontilhista, fragmentada, composta por micro-estruturas curtas, com figurações variadas, em que blocos sonoros são articulados em staccato, com dinâmica *pp*, na maioria dos casos. Elas são entrecortadas por micro-silêncios, de durações variadas, que as delimitam e apresentam mudanças de direção e registro. O ambiente harmônico é não-tonal. Apesar de apresentar graus conjuntos no topo dos blocos sonoros, a peça não soa linear, predominando uma percepção de tempo sem regularidade métrica, pela ausência de acentos regulares. Todos esses aspectos gerais criam um tempo-espaço indefinido, sem indicação nítida de direcionalidade.

Paralelamente à configuração entrecortada, percebe-se um efeito de

permanência, obtido pelo prolongamento dos sons iniciais, reavivados a cada ataque de micro-estruturas que contenham os mesmos sons. Esse efeito é conseguido com o uso do pedal tonal, mantido desde o início da peça. Isso gera um plano sonoro secundário constituído pelas ressonâncias prolongadas, bem como gera um efeito de interpenetração dos sons nos silêncios, muitas vezes anulando-os parcialmente.

Seu início que rompe o silêncio de forma abrupta, mas frustra a expectativa de movimento, já que temos um acorde sustentado longo. Esse início funciona como uma abertura do espaço musical, com o começo do movimento dando-se, em seguida, com as micro-estruturas descritas acima.

Exemplo 1: *Leaf* (compassos 1-6)

A terminação se dá com o alargamento das durações dos sons e a parada do movimento (c. 41), o que funciona como um gesto de fechamento da obra, com leve inflexão final ascendente, em tessitura grave, no único momento com sons ligados. O prolongamento dos sons (fermatas do c.41) e sua progressiva

extinção confirmam o final da peça. Há um gesto de fechamento com a condução descendente da voz superior, a rarefação da textura e o aumento das durações dos sons criam um final por processo e a parada do movimento com sons prolongados (final por processo e por gesto, KRAMER, 1988).



Exemplo 2. Linha descendente final em legato, com fermata concluindo a peça (c. 38-41).

Uma camponeza cantadeira - Heitor Villa-Lobos

Nesta peça, percebe-se uma estruturação em que o plano melódico apresenta um tempo mais direcionado, linear, sobreposto a um acompanhamento em plano mais grave, com tempo mais estático, em que há sensação de permanência, graças ao ostinato. As indicações dadas por Villa-Lobos para os dois planos (ostinato- *Vago e independente,*

melodia- *Com muita simplicidade*) reforçam o que é perceptível na escuta. O intérprete pode valorizar este contraste, concebendo a interpretação como a sobreposição de duas concepções temporais distintas, um tempo mais estático e com pouca definição métrica (ostinato) e outro com uma métrica mais definida, mas com alguma variação agógica (melodia).



Exemplo 3. *Uma camponeza cantadeira* (c. 1-8)

La sérénade interrompue - Claude Debussy (1910)

Nesse prelúdio, o tempo musical foi percebido como o principal elemento de estruturação da obra, inclusive da definição de

caráter, sendo os recursos citados acima a estratégia composicional e expressiva de construir os diferentes momentos da peça (Debussy escreve, por exemplo, *Rageur* / raivoso, associando a retomada de andamento mais

rápido a uma dinâmica mais intensa como forma de evocar
ral, a predominância de contrastes e de momentos de ruptura na obra, tanto nos aspectos rítmicos quanto

essa expressão). De modo ge
melódicos, parece criar o ambiente definido pelo título, *La sérénade interrompue*.

Modérément animé

quasi guitarra
pp (comme en préludant) *pp* *mf*

Exemplo 4. *La sérénade interrompue* (c.1-10) Dois começos da obra, com silêncio separando-os.

A peça tem seu início com uma movimentação em que a métrica não é clara e logo temos a surpresa de um silêncio longo. O que se segue pode ser considerado como um segundo começo, com caráter distinto do momento inicial.

Ao longo da peça, há rupturas e contrastes, em que o

tempo tem papel de destaque. O exemplo, a seguir, mostra mudanças drásticas de andamento, dinâmica, métrica, harmonia, em um trecho curto, com o tempo servindo como elemento de definição de caráter expressivo.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It is marked 'Modéré' and 'pp lointain'. The second system is for the left hand, starting with a bass clef and a key signature of three flats (Bb, Eb, and Ab). It is marked 'Rageur' and 'Modéré', with dynamics 'f' and 'pp subito'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Exemplo 5. (c.80-89). Mudança de andamento, com métrica binária e modulação para ré (c.80-84). Retorno à métrica ternária, com nova mudança de andamento (c.85-86) e de caráter, seguido por retorno ao padrão dos c. 80-84 (c.87-89).

A terminação (c.125-137) pode ser entendida e tocada de duas formas: o intérprete pode tentar criar um sentido mais definitivo de conclusão ao acrescentar, por exemplo, um *rallentando* final, ou pode, simplesmente, reforçar o sentido

de interrupção ou menor "conclusividade", ao encerrar a peça somente indo até o seu fim. Essa opção aumenta o grau de surpresa graças a um efeito de interrupção, reforçando a sugestão do título da peça.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the right hand, starting with a bass clef and a key signature of three flats (Bb, Eb, and Ab). It is marked 'a tempo' and 'pp', with the instruction 'en s'éloignant'. The second system is for the left hand, starting with a bass clef and a key signature of three flats (Bb, Eb, and Ab). It is marked 'sfz', 'p', and 'pp'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Exemplo 6. *Final* (c.125-137)

Conclusões

Este artigo abordou o tempo musical a partir de um referencial teórico da fenomenologia aplicada à música. Nossa busca foi a de poder destacar e descrever aspectos do tempo que consideramos relevantes e que, nas abordagens mais usuais nas análises musicais, muitas vezes não são discutidos. A abordagem aqui defendida privilegia a dimensão subjetiva do tempo e propõe uma descrição da experiência vivida com a obra que se pretende analisar ou tocar. Entende que, por dar conta desses aspectos qualitativos percebidos na escuta, não estabelece categorias a priori para a análise.

Isso não quer dizer, no entanto, que esse tipo de análise se restrinja a descrições poéticas a partir de imagens que venham à mente. Muito pelo contrário. A objetividade se faz presente uma vez que estamos apoiados na partitura (além da escuta) e esta estabelece limites claros. O critério empregado é a coerência dos achados com o que é escutado e lido. Desse modo, certas características que podem ser relevantes exclusivamente do ponto de vista visual, numa leitura da partitura, podem não ser analisadas, se não forem audíveis.

Isso não tira o valor dos procedimentos analíticos tradicionais nem invalida a experiência de adotar um referencial teórico que privilegia a leitura subjetiva, que será uma descrição analítica a partir do ponto de vista do intérprete, seja ele um analista ou um performer. Essa abordagem permite a atualização do que é descrito, já que, ao reouvirmos a obra, podemos perceber outros aspectos

que nos chamem atenção. Esse referencial reforça a ideia de que uma análise, independente do método adotado, não revela "a" verdade sobre uma obra, mas é uma leitura válida e embasada de uma peça.

A sistematização dos achados sobre cada obra analisada permitiu clarear e sedimentar conhecimento sobre a mesma, não se restringindo a um entendimento racional sobre a estrutura da obra, pois a descrição da experiência contemplou, também, a dimensão expressiva. Embora existam elementos imutáveis na obra, independentemente da visão do analista, consideramos que, restringir-se a esse tipo de informação limita a interpretação dos significados possíveis dessa obra.

A fenomenologia privilegia a estrutura ouvida, e isso tem uma repercussão particularmente relevante para os intérpretes. Como Levy, Rink e Vinay, entendemos que a performance é um momento particularmente rico para o entendimento de uma obra. O intérprete, na visão aqui defendida, atua como co-criador, pois, ao tocar, ele vai formatar a peça de uma maneira única, podendo iluminar certos aspectos até pouco usualmente destacados por outras interpretações de uma obra. Por exemplo, a terminação do prelúdio *La sérénade interrompue*, de Debussy, analisada acima, coloca esta questão muito claramente: o final da obra deve ser uma surpresa, ou deve ser preparado? O uso ou não de um *rallentando* ao final define um final com maior sentido conclusivo ou um término com efeito de surpresa, que remeteria ao título da obra. A interferência

do intérprete, nesse caso, é significativa em termos de sentido que a obra terá ao ser ouvida. Do ponto de vista da partitura, essa distinção talvez não fosse considerada, por não estar aparente, mas, numa escuta, diferentes sentidos são construídos. Por esse motivo, a interpretação pode ser considerada uma co-criação.

A consolidação de uma escuta em uma interpretação é um processo em que a execução repetida da obra e a reflexão são instâncias indispensáveis. A reflexão não é uma etapa posterior, ela faz parte de todos os momentos. Mesmo ao repetir uma obra ela está presente, pois as decisões interpretativas são fruto dela.

É necessário entender que o tempo musical não pode ser considerado isoladamente, pois sua percepção é afetada por outros elementos da música, como a harmonia, textura, entre outros. No entanto, ao enfatizar o tempo, a pesquisa adotou um ponto de vista importante, pois nos permitiu evitar a fragmentação da análise e garantir um foco nos processos constitutivos das obras, como a organização do movimento e o caráter relativo a essa organização, propiciando um entendimento mais global do caráter e da estrutura das peças.

Com isso, consideramos que, para o intérprete, é significativa uma análise que interligue estrutura, significado e expressão. Não basta listar os elementos que constroem determinada obra. É indispensável que o sentido dessa construção também seja abordado, uma vez que toda obra vai envolver uma dimensão estética e expressiva, cabendo ao

intérprete caracterizá-la na performance.

Embora a tese que deu origem a esse artigo tenha enfatizado o papel do performer, já que foi na área de práticas interpretativas, e mesmo nossas conclusões aqui tenham ressaltado esse papel, entendemos que esse referencial teórico pode servir a qualquer músico, independente de ser um performer. E pode, também, ser uma ferramenta para análises que busquem a conexão entre estrutura e sentido expressivo.

Referências

BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins, 2009

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento*. São Paulo: Martins Editora, 2006.

CLIFTON, Thomas. The poetics of musical silence. *The musical quarterly*. vol. LXII, nº.2, New York, 1976, p.163-181.

_____. *Music as heard- a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, LDA., 2003.

DANIELSEN, Anne. *Presence and pleasure- the funk grooves of James Brown and Parliament*. Middletown: Wesleyan University Press, 2006.

FREIRE, Vanda Bellard e CAVAZOTTI, André. *Música e pesquisa- novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

HEIDEGGER, Martin. Tempo e ser. In: *Conferências e escritos filosóficos/Martin Heidegger*. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (Os Pensadores), p. 201-219.

KRAMER, Jonathan D. *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988.

LEVY, Janet. Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices. In: RINK, John (editor). *The practice of performance- studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.150-169.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RINK, John. Playing in time: rhythm, meter and tempo in Brahms's *Fantasien* Op.116. In: RINK, John (editor). *The practice of performance- studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p.254-282.

SCHUTZ, Alfred. Fragments on the Phenomenology of Music. *Music and Man*. Cambridge, v. II, n. 1-2, 1976.

SCLIAR, Esther. *Ritmo*. Rio de Janeiro, s.d. (mimeo).

VINAY, Gianfranco. L'interprétation comme analyse: les Variations Goldberg, *Revue de Musicologie*. T. 81, No. 1 (1995), p. 65-86.

Partituras

BERIO, Luciano. *6 Encores pour piano*. Universal Edition, 1990.

DEBUSSY, Claude. *Préludes*. Paris: Éditions Durand, 1910.

VILLA-LOBOS, Heitor. *The piano music of Heitor Villa-Lobos- a new edition revised and edited by the composer*. New York: AMSCO Publications, 1973.