

Caminhos para construção de temporalidade em música

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Gabriel Ferraz da Silva
gferrazdasilva@gmail.com

Resumo. Este texto tem como objetivo discutir sobre a construção da temporalidade musical, associando entendimentos trazidos por Kramer (1988), Langer (1980) e outros autores, aos conceitos de performance estruturalista e performance retórica, de Nicholas Cook. Em sua pesquisa, Cook caracteriza e difere essas abordagens, todavia, ele também acredita que elas podem coexistir em prol de uma melhor compreensão e execução da música. Diante disso, o texto esclarece sobre esses estilos de performance e apresenta pontos que interligam essas abordagens ao fluir e a construção do sentido musical, influenciando como o tempo será percebido e experimentado pelos intérpretes e pelos ouvintes.

Palavras-chave. Performance musical; Temporalidade; Análise musical

Title. *Paths for the Construction of Temporality in Music*

Abstract. This text aims to discuss the construction of musical temporality, associating understandings brought by Kramer (1988), Langer (1980) and others, to the concepts of structuralist performance and rhetorical performance, by Nicholas Cook. In his research, Cook characterizes these different approaches, however, he also believes that they can coexist in favor of a better understanding and performance of music. In view of this, the text explained these styles of performance and presents points that interconnect these approaches to the flow and construction of musical meaning, influencing how time will be perceived and experienced by performers and listeners.

Keywords. Musical performance; Temporality; Musical analysis

Introdução

Observa-se que o conceito de temporalidade em música pode possuir um significado abrangente no campo de teoria e estudo da performance. Dessa forma, para consolidá-lo durante a prática musical, é necessário buscar um entendimento embasado por diversos estudiosos que discutem ou abordam o tema. Concepções trazidas por Kramer (1988), Langer (1980) e outros autores nos permite entendê-lo como o fluir musical no tempo, onde música seria o movimento dos sons, cujas formas sonoras se movem umas em relação as outras.

A partir disso, quando buscamos estabelecer critérios que ajudem os intérpretes no processo de construção da temporalidade em música, o primeiro ponto que tendemos a olhar, é

o manuseio das estruturas que compõem uma obra (forma, textura, harmonia, ritmo, fraseado), o que Cook (2013) conceitua como performance estruturalista.

Em sua pesquisa, Cook explora a relação complexa entre a estrutura musical presente na partitura e sua realização durante a performance, argumentando que a estrutura musical não é algo fixo e imutável, mas sim algo constantemente moldado. Assim, o papel do performer é deter artifícios para fazer a obra funcionar, onde as ordens de entendimentos não formarão uma escala de importância para forjar a concepção da obra.

Por outro lado, temos um ideal que o autor chama de performance retórica, onde um esclarecimento prévio também ocorre, mas o foco passará a ser os caminhos tomados para que o sonoro justifique a teoria. Nesse contexto, o músico tem o papel de comunicar e expressar as emoções e intenções do compositor, usando sua interpretação como meio de transmitir essas ideias ao público.

Diante desta dualidade, este texto pretende refletir sobre a temporalidade da performance, propondo ideias que ofereçam mais possibilidades para os processos que farão parte da sua construção, relacionando com essas perspectivas trazidas por Nicholas Cook. De tal modo, a temporalidade dar-se-á não somente pelo entendimento, organização e manipulação estrutural das obras, mas também na capacidade do performer convencer os ouvintes de suas escolhas, sejam elas musicais ou não, e, portanto, a construção do sentido musical que será a prioridade, em um processo de semiose em tempo real, não como reprodução de um objeto ideal, atemporal.

Temporalidade em performance

As ideias que compreendem o conceito de temporalidade em música esbarram em diversas ordens de entendimentos, tendo sempre como base reflexões a respeito do fluir musical e a construção de sentido em uma performance.

Dito isto, percebemos que Kramer (1988) contribui com este assunto quando fala de uma constante da música: a linearidade, intimamente ligada ao fluir musical de uma composição. Nessa visão, cada nova ocorrência, será entendida, e posteriormente lembrada, sob a influência de expectativas anteriores, envolvendo uma teia complexa de eventos em constantes mudanças, tanto na música, quanto nas expectativas dos ouvintes. Isso se relacionará com a ideia de *tempo linear*, definido como “o contínuo temporal criado por uma sucessão de

eventos em que os anteriores implicam os posteriores, e os posteriores são consequências dos anteriores” (KRAMER, 1988, p. 20, tradução minha)¹.

Nesse contexto, a filósofa e escritora Susanne Langer esclarece que a essência da música será o mover dos sons, em “um movimento de formas que não são visíveis, mas que são dadas ao ouvido em vez de à visão”. Portanto, o fluir musical será algo diferente do deslocamento físico, pois o som, “embora se propague no espaço, e seja variadamente absorvido ou refletido, isto é, ecoado, pelas superfícies que encontra, não é suficientemente modificado por elas para dar impressão de suas formas, como o faz a luz” (LANGER, 1980, p. 115).

Ampliando esta ideia, a autora afirma que:

Os elementos da música são formas moventes de som; mas em seu movimento nada é removido [...] A duração musical é uma imagem daquilo que poderia ser denominado de tempo ‘vivido’ ou ‘experenciado’. Tal passagem é mensurável apenas em termos de sensibilidades, tensões e emoções; [...] uma estrutura completamente diferente do tempo prático ou científico (LANGER, 1980, p. 116).

Logo, a semelhança desse tempo vital, experimentado, será a ilusão primária da música, e com isso, sempre haverá uma ordem de *tempo virtual*, cujas formas sonoras se movem umas em relação às outras². Desta forma, a música espelha o tempo para nossa compreensão direta e completa, ao deixar que a audição o monopolize, criando essa imagem do tempo medido pelo movimento de formas que integram uma obra musical (linhas harmônicas, rítmicas e melódicas, e movimentos lineares e não lineares³). Mediante isso, o propósito de todo trabalho musical será o de desenvolver a ilusão do tempo fluente em sua passagem, visto que a música é uma arte ocorrente, e então, uma obra musical cresce da primeira imaginação de seu movimento geral até sua apresentação física (LANGER, 1980).

Seguindo esta linha de raciocínio, outros discutem e contribuem com este tema, e dentre eles, destacamos os seguintes estudiosos e percepções:

1. Nadia Boulanger, com a discussões sobre *A Grande Linha* da música;

¹ Define linear time as the temporal continuum created by a succession event in which earlier events imply later ones and later ones are consequences of earlier ones. (KRAMER, 1988, p. 20)

² O que Kramer (1988) chamou de “tempo linear”.

³ Movimentos não lineares são aqueles que refletem uma inesperada descontinuidade da música (não crescem ou mudam).

2. Grosvenor Cooper e Leonard Meyer, salientando a importância de promover a continuidade da música através da interação das estruturas musicais;
3. Wallace Berry relacionando as escalas de intensidade da música (crescimento e decaimento, tensão e repouso, fluência e estabilidade) com sua temporalidade;

De acordo com Brooks (2013), ‘a grande linha’ é um termo que Boulanger usava para descrever as estruturas musicais (ritmo, fraseado, textura, forma, harmonia e contraponto) se desdobrando sobre o tempo musical, com um senso de movimento e continuidade, a partir da interação de conteúdo e forma. Este conceito demonstra o relacionamento entre as pequenas e grandes estruturas, onde os pequenos e médios motivos subordinam-se aos maiores, e assim, a coerência resulta dessa imposição de proporção e ordem, estabelecendo as estruturas em níveis. Essa linha é como um fio condutor que percorre toda a composição, unificando seus elementos e proporcionando uma sensação de coerência e direção à música. Assim, entendemos como a temporalidade musical é moldada pela progressão lógica e coerente das estruturas musicais ao longo do tempo.

G. Cooper e L. Meyer abordam a questão da temporalidade na música, especialmente em relação à estrutura formal e à percepção temporal dos eventos musicais. Em suas pesquisas, exploram como a estrutura formal das obras musicais influencia a experiência temporal do ouvinte. Nesse sentido, a música teria uma dimensão temporal única, onde os eventos sonoros são organizados ao longo do tempo, e a percepção desse fluxo temporal é fundamental para sua apreciação. (COOPER e MEYER, 1960).

W. Berry revela como os eventos sonoros se sucedem ao longo do tempo, criando uma narrativa musical com começo, meio e fim. Desta forma, relacionamos a temporalidade não somente com o manuseio das estruturais, mas também com sonoro, que levam em consideração o entendimento do ouvinte (BERRY, 1987).

Exposto isso, percebemos como a noção de continuidade, onde música seria esse “movimento de sons”, de Langer (1980), assim como o conceito de linearidade apresentado por Kramer (1988) e as preocupações com o entendimento das estruturas rítmicas e a fluência musical apresentadas por Cooper e Meyer (1960) e Berry (1987), completam e dialogam com as concepções de Boulanger, permitindo um amadurecimento sobre o conceito de temporalidade.

Agora, embasado nestas constatações, traçaremos na próxima seção, um paralelo entre a construção da temporalidade em música com os dois estilos de performance abordados por Nicholas Cook: o estruturalista e o retórico.

Performance em tempo real

As discussões a respeito da interpretação musical direcionam os músicos para múltiplos caminhos quando olhamos para o papel que os processos analíticos têm na consolidação e no entendimento de uma obra. Mediante isso, visando conectar tais elucidações à construção da temporalidade musical, discutiremos sobre duas abordagens explanadas por Cook (2013): a retórica, que significa a performance de forma presente (tempo real); e a estruturalista, que busca reproduzir um objeto ideal, atemporal.

Quando discute sobre o estilo estruturalista, Cook (2013) alega que ele permitirá ao intérprete traçar caminhos através da música. Como seu foco é na análise e na compreensão da estrutura musical, o performer explorará os elementos formais e suas relações entre as diferentes seções, e com isso, poderá articular com clareza as transições, as modulações e os momentos de destaque.

Essa consciência da estrutura temporal ajuda a criar uma progressão lógica e coerente, proporcionando uma sensação de direcionamento e propósito à música. Entretanto, tal ideia seria uma opção ao invés de uma obrigação, visto que este olhar mais técnico, não projeta a música no tempo presente, da forma que a performance é, mas a trata como algum tipo de estrutura não temporal que se desdobra ao longo do tempo. Portanto, a performance é vista como uma forma de comunicação assíncrona: o trabalho já existente (uma análise prévia) deve ser transmitido com precisão, por meio da performance, ao ouvinte⁴.

Na ótica retórica, a construção dos significados advém da experimentação da música através de um desdobramento contínuo de um momento para o outro, horizontalmente por assim dizer, o que Edmund Gurney chamou de Posição Concatenacionista (LEVINSON, 2007).

O concatenacionismo, conforme descrito por Jerrold Levinson, é uma abordagem que enfatiza a importância da sucessão temporal de elementos musicais como o cerne da experiência musical, se aproximando desse viés retórico. Isso significa que, a música é compreendida

⁴ Cook enxerga esta visão sobre a obra como algo mais distante de performance propriamente dita, já que todas as relações observadas ocorrem de forma espacial.

principalmente como uma sucessão de sons, ritmos e eventos musicais que se desdobram ao longo da peça musical, influenciando a experiência emocional e estética dos ouvintes.

Portanto, nessa linha de raciocínio, a obra não é vista somente de forma estrutural, ela é idealizada como algo sonoro, onde o performer vivencia e transita de forma prática sobre ela. Desta forma, ampliamos as possibilidades de análise, não apenas por uma multiplicidade de tipos e estilos musicais, mas também por questões como subjetividade dos intérpretes/público, abrangendo até práticas não musicais, sistemas de conotação evocados no ato da performance, dentre outros.

O estilo retórico também envolve a comunicação de ideias pré-existentes⁵, mas o foco não será a transferência de informações anteriormente estabelecidas, ao invés disso, estará na capacidade de persuasão do intérprete, alcançada tanto pela manipulação dos sentimentos dos ouvintes quanto pela organização dos fatos. Com isso, trazemos à tona uma nova dimensão à música, pois explorando recursos expressivos como dinâmicas, fraseado, ornamentação e articulação, o performer pode transmitir emoções e afetos variados ao longo da música. Essa abordagem permite que a música respire e flua organicamente, criando uma narrativa que ressoa com os ouvintes.

Entendemos então, que nesse cenário, a construção da temporalidade é caracterizada por um fluxo natural, onde as emoções se desenvolvem e se transformam, como se a música estivesse "falando" com o público. Momentos de tensão, êxtase e contemplação são habilmente comunicados, criando uma conexão entre o performer e os ouvintes. Logo, os caminhos para chegar à construção do sentido musical (temporalidade) tomam forma a partir de novos processos - para além do manuseio e trato das estruturas musicais- onde o sonoro é a prioridade.

Além disso, ainda relacionamos essas abordagens com duas formas de análise pontuadas por Cook (2013): a do teórico e a do intérprete. Podemos dizer que o teórico se encaixa nos ideais estruturalistas, enquanto o intérprete, apresenta traços retóricos.

Uma distinção entre essas perspectivas é trazida por Mark Johnson e Steve Larson (apud COOK 2013) onde o primeiro, é alguém que sobrevoa a partitura com uma visão panorâmica do todo, enquanto o segundo, caminha de nota a nota. Em relação à construção da temporalidade musical, notamos que o teórico enfatiza a clareza da estrutura da música, criando uma progressão lógica e coerente. Por outro lado, o intérprete valoriza a dimensão temporal

⁵ Pode-se dizer, uma prévia abordagem estrutural da obra.

contínua, buscando acomodar a narrativa da música à medida que ela acontece, com uma fluidez dos eventos sonoros.

De tal modo, Cook atenta ao fato de:

... quer estejamos falando de motivos, frases ou seções formais, a perspectiva do observador ou analista lança o peso da interpretação sobre os segmentos como um todo. Por outro lado, ela desenfatura as transições entre segmentos sucessivos, que se tornam invisíveis da mesma forma que aquelas passagens não aparentes da partitura [...]Do ponto de vista concatenacionista [retórico], ao contrário, uma sucessão de transições é o que a música é. E minha alegação é que a performance [...] em grande parte, é uma arte de transição [...] orientada precisamente para a dimensão horizontal da música, que os modelos teóricos hierárquicos e especializados da análise não enfatizam. É esta dimensão de transição em tempo real que a análise do performer coloca em primeiro plano (COOK, 2013, p. 45-46, tradução minha)⁶

Um outro ponto que nos ajuda a entender e caracterizar estes estilos, é que por trás dessa oposição, estão diferentes concepções de tempo musical. No modelo estruturalista, reproduzimos um objeto ideal que não é intrinsecamente temporal, mas que no decorrer da performance é apresentado através do tempo⁷. O tempo é o meio pelo qual a música se desdobra, mais ou menos em uma progressão constante, como se fosse uma gravação, projetando todas as percepções anteriormente realizadas.

Para Cook (2013), a gravação, que aqui assemelhamos ao modelo estruturalista, trouxe um estilo de performance que foi otimizado para ouvir repetidamente, eliminando a espontaneidade e parte da emoção que anteriormente caracterizava a performance ao vivo, levando ao estreitamento do leque de possibilidades do performer, assim como uma padronização da prática musical. Nesse ponto, percebemos como uma abordagem mais controlada torna a execução previsível, moldando o fluxo temporal de maneira disciplinada e controlada.

⁶ Now the point I am driving at is that, whether we are talking about motifs, phrases, or formal sections, the observer's or analytical perspective throws the weight of interpretation onto the segments as wholes. Conversely it de-emphasizes the transitions between successive segments, which become invisible in rather the same way as those shadowy passages in scores [...] From the concatenationist perspective, by contrast, a succession of transitions is what music is. And my claim is that performance [...] is to a very large extent an art of transitioning—in other words, it is oriented to precisely the horizontal dimension of music that the spatialized, hierarchical models of theorist's analysis de-emphasize. It is this dimension of real-time transitioning that performer's analysis foregrounds. (COOK, 2013, p. 45-46)

⁷ Isso corresponderia a um ritmo regular sendo mantido, que independentemente do conteúdo musical, sempre existirá - tempo básico identificável (COOK, 2013).

Do outro lado, no modelo retórico, o tempo é uma parte do material musical, e então, a música não está no tempo, como acontece com o modelo estruturalista, ela é do tempo. Sobre essa questão, Cook (2013) declara:

Isso significa que a música é entendida como inerentemente temporal – e é por isso que fenomenologistas como Alfred Schutz (1976) insistiram [...] que partituras não são música – e igualmente, ela molda a experiência temporal, como se fosse em um campo magnético. Traduzido para performance, isso dá origem a um tempo que tem uma função de design seccional, material musical (por exemplo, em termos de contorno melódico, direção harmônica, densidade rítmica ou textura) e expressão (COOK, 2013, p. 126, tradução minha)⁸.

Cook ainda descreve as possibilidades de completude que essas abordagens podem ter, representando caminhos complementares para “interpretar a música como pensamento e ação”, sem que os músicos coloquem mais peso em um ou outro. Assim, esses diálogos “não precisam ser explicados em termos de grandes construções como epistemes, mentalidades ou períodos históricos”, podendo acontecer de forma mais natural (COOK, 2013, p. 129, tradução minha)⁹.

Diante dessas exposições, percebemos como as visões de Cook sobre performance se encaixam ao contexto da construção da temporalidade musical. Além disso, notamos como é possível associar temporalidade às questões envolvendo o manuseio das estruturas musicais (abordagem estrutural), e como elas sempre são relacionadas ao sonoro (performance retórica).

Verificamos ainda, que os autores supracitados se relacionam através deste olhar fenomenológico para o tempo musical (eventos que se sucedem e são interdependentes), identificado nas concepções de linearidade e tempo linear, de Kramer (1988); tempo virtual, de Langer (1980); a Grande Linha, de Nadia Boulanger; as percepções de Cook (2013) sobre performance¹⁰; e o ideal concatenacionista de Edmund Gurney, descrito por Levinson (2007).

Ao que Susanne Langer traça como propósito para toda performance, desenvolvendo a ilusão do tempo fluente, visto que a música é uma arte ocorrente, temos a percepção de Cook

⁸ This means that music is understood to be inherently temporal—which is why phenomenologists such as Alfred Schutz (1976) insisted [...] that scores are not music—and equally that it shapes temporal experience, rather in the manner of a magnetic field. Translated into performance, this gives rise to timing that is a function of sectional design, musical material (for example in terms of melodic contour, harmonic direction, rhythmic density, or texture), and expression. (COOK, 2013, p. 126)

⁹ I am suggesting that rhetorical and structuralist approaches represent complementary possibilities for construing music as thought and action, and that musicians have at various times laid more weight on one or the other or slipped between them. That means transitions from the one to the other do not have to be explained in terms of such grand constructs as epistemes, mentalities, or historical periods. (COOK, 2013, p. 129)

¹⁰ Ele ainda sugere, que se você concentrar sua escuta de forma fenomenológica, na medida em que você ouve as nuances da música, a conexão e construção dos sentidos se tornarão outras. Assim, o tempo será parte do material, não resultado dele. (COOK, 2013, p. 126).

(2013) que projeta a performance em tempo real, cabendo ao intérprete fazer escolhas que levarão ao seu sucesso, visto que vivenciar a partitura (traduzi-la de forma prática) será diferente de uma visão teórica sobre ela¹¹.

Em resumo, Nicholas Cook reconhece que ambas as perspectivas têm valor na construção da interpretação e temporalidade musicais, defendendo que a abordagem apropriada dependerá do contexto da música e das escolhas artísticas do intérprete. Ademais, o autor não incentiva uma construção baseada somente na visão do outro, tendo em vista que faz mais sentido interpretar algo entendido por si mesmo, do que internalizar e memorizar percepções e escolhas alheias. Desta forma, menos incertezas poderão ser ouvidas pelo público, que comprometerá o resultado e significação da música.

Conclusão

Em síntese, o conceito de temporalidade em música é multifacetado, abrangendo diversas perspectivas e entendimentos que se entrelaçam no campo da teoria e estudo da performance. As reflexões trazidas pelos estudiosos citados, oferecem uma base sólida para compreendermos o fluir musical no tempo, onde a música se manifesta como um movimento de sons em constante transformação.

Considerando as abordagens apresentadas por Nicholas Cook, percebemos que ambas desempenham papéis essenciais na construção da temporalidade musical. A estruturalista enfatiza a clareza da estrutura da obra, fornecendo uma base sólida para o intérprete orientar sua interpretação. Por outro lado, a retórica nos leva a pensar a performance em tempo real, permitindo moldar a narrativa musical a todo instante, de modo que as escolhas interpretativas possam criar uma sensação de expectativa, tensão, agitação ou relaxamento, e assim, influenciar a forma como a música será percebida no tempo.

Por fim, ao equilibrar essas perspectivas, tem-se a oportunidade de ampliar as possibilidades interpretativas, criando uma experiência temporal mais coerente e original. Portanto, a construção da temporalidade não se trata apenas da reprodução de um objeto ideal, mas sim da capacidade de vivenciar a música em tempo real, permitindo que a obra respire e se desenvolva organicamente.

¹¹ O performer estará sempre sujeito a diversos acontecimentos: à acústica e o ambiente, grupos sociais específicos e sua a subjetividade como ouvintes, insegurança, dentre outras possibilidades, e por isso, a ótica retórica considera tais aspectos para o momento da performance.

Referências

- BERRY, Wallace. Structural Functions in Music. New York: Dover Publications, 1987.
- BROOKS, Jeanice. The Musical Work of Nadia Boulanger: Performing Past and Future between the Wars. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 41- 123.
- COOK, Nicholas. Page and Stage. In: Beyond the Score: Music as Performance. New York: Oxford University Press, 2013. p. 33-55.
- COOK, Nicholas. Beyond Structure. In: Beyond the Score: Music as Performance. New York: Oxford University Press, 2013. p. 91-134.
- COOPER, Grosvenor W.; MEYER, Leonard B. The Rhythmic structure of music. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- KRAMER, J. D. Linearity and Nolinearity. In: The time of music. New York: Schirmer Books, 1988.
- LANGER, Susanne. Sentimento e Forma. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 111- 138
- LEVINSON, Jerrold. Concatenationism and Causality. In: Music in the Moment. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2007. p. 43-52.
- LEVINSON, Jerrold. Initial Defense of Concatenationism. In: Music in the Moment. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2007. p. 22-42.