

Música de câmara: reflexões sobre aspectos interpretativos que envolvem o conceito de temporalidade em música

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Gabriel Ferraz da Silva

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

gferrazdasilva@gmail.com

Resumo: Este trabalho pretende discutir sobre o conceito de temporalidade em música, bem como apresentar ferramentas que ajudam na sua manutenção durante o processo de construção de uma performance em conjunto. Sendo assim, além de reflexões a respeito do tempo, propostas por autores como Kramer (1988), Langer (1980) e Cooper e Meyer (1960), os conceitos de Ilusão de Sincronia, Antecipação e Reação, Relógio do Grupo, de King (2012), Similaridade/Complementaridade, de Davidson e King (2004), assim como o agrupamento de notas e frases, trazidos por McGill (2007) e Thurmond (1991), serão abordados a fim de correlacionarmos tais ideias. Desta forma, entendemos que estes esclarecimentos podem auxiliar na prática camerística, além de trazer novos conceitos para o léxico interpretativo dos músicos.

Palavras-chave: Temporalidade; Música de câmara; Performance.

Title: Chamber Music: Reflections On Interpretive Aspects Involving The Concept Of Temporality In Music

Abstract: This paper intend to discuss the concept of temporality in music and its maintenance during the construction of a ensemble performance also presenting concepts that help in its process. Hence, in addition to the reflections about time proposed by Kramer (1988), Langer (1980) and Cooper and Meyer (1960), the concepts of Illusion of Synchrony, Anticipation and Reaction, Ensembles' Clock, by King (2012), Similarity/Complementarity, by Davidson and King (2004), as well as the note grouping and phrases, presented by McGill (2007) and Thurmond (1991) will be used to correlate these ideas. Therefore, we understand that these understanding can help in a chamber music practice, as well as bring new concepts for the musicians interpretive lexicon.

Keywords: Temporality; Chamber Music; Performance.

1. Introdução

Durante a prática camerística, os intérpretes se olham, se escutam, coordenam ações e gestos, a fim de chegarem em um resultado musical satisfatório. Com isso, entendemos que as necessidades que esta atividade deposita sobre os músicos se diferem daquelas apresentadas por grandes grupos (bandas, orquestras, dentre outros), que geralmente contêm um maestro coordenando todas as ações individuais em prol do sucesso da performance. Assim, é necessário que os integrantes de um grupo de câmara se atentem para questões como: o equilíbrio entre as vozes e a interação das linhas melódicas, a sincronia dos inícios e términos simultâneos da música, a similarização dos parâmetros interpretativos individuais, além da capacidade de dar, negociar e receber ideias (KING, 2012).

Além desse senso de coletividade que envolve a performance em conjunto, King (2012) alega que a coordenação do tempo é fundamental para que as partes individuais estejam juntas, se combinem, se encaixem, e assim, as ideias musicais progridam uniformemente. Diante disso, um bom gerenciamento das estruturas rítmicas se torna fundamental para a prática musical, e por isso, Simões (2001) e Cooper e Meyer (1960) destacam que o seu papel na música não se limita a pulsação e a métrica (coordenação do tempo), ampliando-se à elaboração do fraseado, conferindo profundidade e consistência ao discurso musical, como um importante elemento interpretativo.

Posto isto, observamos que o trabalho de interação e gerenciamento dessas exigências, esbarram nos conceitos de temporalidade em música, que comporta as ideias do fluir musical no tempo, mediante a interação de todas as estruturas que compõem uma obra, sejam elas verticais (as progressões harmônicas, com as resoluções das dissonâncias presentes na textura da música), horizontais (as direções das linhas melódicas, integrando os motivos rítmicos, frases, períodos e seções - da menor à maior estrutura), ou até, não musicais (gestos e ações, troca de olhares e outros aspectos da comunicação em conjunto).

Sendo assim, este trabalho discute como ferramentas que auxiliam na comunicação aural e visual, coordenação de ideias e uniformidade interpretativa de um grupo câmara, permitirão uma melhor manutenção da temporalidade na performance. Ressalta-se, que tais esclarecimentos, advêm de minha pesquisa de mestrado, onde se abordou a construção da performance em um quinteto de metais, buscando conceitos teórico-interpretativos para uma melhor manutenção de tempo e sincronia. Assim, a partir de revisão bibliográfica e correlação de perspectivas congruentes, constatou-se que o conceito de temporalidade em música dialogava com os aspectos interpretativos propostos, quando eram bem gerenciados na performance do quinteto. Portanto, é este entendimento de temporalidade, ligado às estruturas das obras musicais e o tratamento das conduções rítmicas e melódicas, bem como alguns aspectos da prática camerista, que serão correlacionados neste trabalho.

Ademais, objetiva-se exemplificar que tais esclarecimentos podem ser úteis para o gerenciamento dos ensaios e na preparação de repertório, agilizando o processo de construção da identidade interpretativa, ou até, sanando diferenças técnicos-interpretativas entre os músicos.

2. Temporalidade em música

O conceito de temporalidade em música traz reflexões sobre o fluir temporal de uma performance, além de todos os aspectos musicais ou não que o compõe. Esse pensamento é abordado por Kramer (1988) quando discorre sobre duas constantes presentes em praticamente todas as músicas: *a linearidade e a não linearidade*. Mediante estes entendimentos, que a música estrutura o tempo e o tempo estrutura a música, e então, diante dos diferentes graus e combinações, dentro de cada nível hierárquico da música, que chegamos aos mais variados estilos e formas de composição.

A *linearidade* está intimamente ligada ao fluir musical de uma composição. Por exemplo, à medida que ouvimos uma composição tonal, a progressão dos acordes, a conexão dos motivos, frases, períodos e seções (da menor à maior estrutura), define, em pequena ou grande extensão, as expectativas do que se seguirá. Portanto, cada nova ocorrência, é 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 do ouvinte.

Diante disso, Kramer (1988, p. 20, tradução minha) apresenta a ideia de *tempo linear*, e o define como “o contínuo temporal criado por uma sucessão de eventos em que os anteriores implicam os posteriores, e os posteriores são consequências dos anteriores”¹. Verificamos ainda, que enquanto os princípios lineares estão em fluxo constante, os *não lineares* refletem uma inesperada descontinuidade (não crescem ou mudam), seguindo para visões que não se inserem ao contexto do texto, e por isso, não aprofundaremos seu entendimento.

Paralelo a isto, Langer (1980, p. 115) diz que a essência da música é o mover dos sons, “um movimento de formas que não são visíveis, mas que são dadas ao ouvido em vez de à visão”. Deste modo, percebemos que o fluir musical será algo diferente do deslocamento físico, porque 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”. Complementando essa ideia, a autora ainda esclarece 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).

Portanto, a semelhança desse tempo vital, experimentado, é a ilusão primária da música. De tal modo, toda música cria uma ordem de tempo virtual, em que suas formas sonoras se movem umas em relação às outras (LANGER, 1980). Sendo assim, 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 lineares).

Langer (1980, p. 128) ainda salienta que o propósito de todo trabalho musical “é criar e desenvolver a ilusão do tempo fluente em sua passagem, uma passagem audível preenchida com movimento que é exatamente tão ilusória quanto o tempo que está medindo” e, portanto, “a música é uma arte ocorrente; uma obra musical cresce da primeira imaginação de seu movimento geral até sua apresentação física”, completando sua ocorrência.

Ao mesmo tempo, relacionamos os pensamentos de Langer (1980) e Kramer (1988), com as concepções de Nadia Boulanger (1887 – 1979)², trazidas por Brooks (2013). Nos ideais de Boulanger, o conceito da Grande Linha (*La Grand Ligne*) dialoga com essas ideias supracitadas. 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 desta 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 resultava dessa imposição de proporção e ordem, estabelecendo as estruturas em níveis.

Além desta preocupação com as linhas que interagem sobre a textura da música, Nadia Boulanger demonstrava preocupações com o ritmo, pois ele apoiaria os conceitos da ‘grande linha’, funcionando como elemento estrutural e unificador, amparando a coerência entre as seções mais longas, e assim, promovendo mais continuidade à obra musical (BROOKS, 2013).

Assim como Boulanger, Cooper e Meyer (1960) salientam que a interpretação depende da sensibilidade e da consciência do executor sobre as estruturas rítmicas. O entendimento dessas estruturas e tudo aquilo as envolvem durante o fazer musical é capaz de promover a continuidade da música, com a interação das macro e micro estruturas musicais:

Conforme uma peça musical se desenrola, sua estrutura rítmica não é percebida como uma série de unidades independentes e discretamente enfileiradas de maneira mecânica, mas como um processo orgânico no qual motivos rítmicos menores,

embora possuam uma forma estrutural própria, funcionem como partes integrantes de uma organização rítmica mais ampla (COOPER e MEYER, 1960, p. 2, tradução minha)³.

Portanto, a música estaria associada a ideia de interação de eventos rítmicos, em conformidade com as perspectivas de Langer (1980) e Nadia Boulanger. Além disso, os autores explicam que a continuidade musical advém do “sentido de conexão entre os pontos de tempo”, presente em todos os níveis arquitetônicos da música, e surge “ora da mobilidade melódica ou harmônica, ora do ritmo, ora da forma, e frequentemente de uma combinação de alguns ou de todos eles.” (COOPER e MEYER, 1960, p. 148, tradução minha)⁴.

Corroborando os autores citados, Berry (1987) aponta que eventos rítmicos contrastantes interagem com outros elementos musicais em diversos níveis, desempenhando um papel essencial e revelador nas escalas de intensidade da música, delineando os processos de crescimento e decaimento, tensão e repouso, fluência e estabilidade. Percebe-se então, como tais reflexões condicionam a condução das ideias musicais de uma performance, aos aspectos que envolvem a temporalidade das obras.

Desta forma, visualizamos como esses entendimentos se complementam e enumeram alguns eventos de ordem musical que podem integrar as ideias sobre temporalidade em música. Ademais, observamos que tais reflexões, mesmo que por vezes abstratas, podem se associar às ferramentas e conceitos interpretativos que se relacionam com o tempo, com a manutenção do andamento, ou até mesmo, com a sincronia de vozes em um conjunto de câmara, e diante deste entendimento, relacionaremos a construção da temporalidade musical com os conceitos de Ilusão de Sincronia, Relógio do Grupo, Antecipação e Reação, Similaridade/Complementaridade e Agrupamento de notas e frases.

3. Ilusão de Sincronia

Durante a prática musical em conjunto, estamos sempre preocupados em estar o mais sincronizado possível com aqueles à nossa volta. Contudo, se olharmos para questões como as particularidades de cada instrumento ou intérprete, fatores externos como a acústica da sala e posição dos músicos em relação ao público, percebemos que a arte de se tocar junto é criar a ilusão de uma sincronia perfeita.

Rasch (1988) esclarece que quando tocam juntos, os músicos tentam alinhar o máximo possível os inícios e finalizações que deveriam soar simultâneas. Todavia, por uma série de razões, como a imprecisão do sistema motor humano e sua percepção do tempo, as

particularidades sonoras e de projeção dos instrumentos, e o lapso de tempo entre a produção do próprio som e a percepção dos sons produzidos por outros, sempre haverá algum grau de assincronização nas performances. Deste modo, a nossa missão enquanto intérpretes é buscar recursos que diminuam cada vez mais essa assincronia.

Paralelamente, King (2012, p.162) entende que “a execução das notas exatamente na mesma hora por um grupo de músicos está além dos limites da percepção e das habilidades humanas, pois sempre existirão mínimas discrepâncias de andamento entre notas que se pretendia tocar simultaneamente”. Para autora, “os músicos precisam estar conscientes da quantidade de tempo necessária para que uma nota seja emitida num instrumento específico”, e então, “controlar a percepção dessas notas de cada instrumento e de cada músico, particularmente quando se trata de combinar instrumentos diferentes” (KING, 2012, p. 163). Portanto, é essa certeza de que o sincronismo em música nunca é exato, que associamos à ideia de *Ilusão de Sincronia*.

Exposto isto, notamos que o sucesso da fluência e continuidade de ideias em uma obra musical também resulta da coordenação das notas entre os indivíduos de um conjunto, ou seja, uma ilusão de sincronia eficaz. Assim, se bem gerido durante a prática musical, este entendimento pode auxiliar um grupo de câmara a driblar os problemas de sincronia e, conseqüentemente, melhorar a temporalidade da interpretação.

4. Relógio do Grupo e Antecipação/Reação

Estes dois conceitos envolvem os aspectos da comunicação de um conjunto. Desta forma, entendemos que cameristicamente, com a inexistência de um condutor para gerenciar a prática, as informações entre os músicos ocorrem através de sinais aurais e visuais, liberadas em termos de som, contato visual, gestos e movimentos do corpo, depositando a responsabilidade de dirigir todos os aspectos musicais, sob os próprios músicos.

King (2012) pontua que tocar com outras pessoas envolve duas habilidades principais: *antecipação e reação*. Conversando com as pontuações de Kramer (1988), essas capacidades dizem respeito a forma que cada intérprete reage às nuances que ocorrem durante a execução musical. Então, um diálogo claro e eficiente entre os músicos, auxilia nesse envio e recepção de mensagens interpretativas, de modo que o discurso sonoro do grupo ocorra sem ‘travamentos’ e, conseqüentemente, a temporalidade seja bem conduzida.

Mediante este entendimento, os intérpretes poderão antecipar e reagir às mudanças de andamento, dinâmica, timbres (cores de som do grupo), conduções rítmicas ou melódicas,

assim como não comprometer o *Relógio do Grupo*, isto é, um andamento geral que provém “a fonte de coordenação e controla a batida interna do tempo para cada músico” e, portanto, “o performer de um grupo possui o ‘controlador de andamento partilhado’ dentro do andamento geral da música” (KING, 2012, p. 160).

Averigua-se que possuir essa pulsação integrando os componentes, demarca os primeiros passos para organizar os diversos pensamentos interpretativos de um grupo câmara, além de auxiliar na coordenação das entradas e finalizações da música, na continuidade de ideias nas trocas melódicas, na sincronização de vozes em trechos mais lentos, ou ainda, que possíveis imprevistos, suscetíveis a qualquer performance, não desestabilizem o grupo, tais como: redução do leque de dinâmica devido ao cansaço de algum integrante, acústica do ambiente não favoreça algum instrumento e dificulte o entendimento do público, algum intérprete decida prolongar uma fermata ou conduzir mais rapidamente um trecho, dentre outros exemplos que podem ocorrer diferentemente do planejado nos ensaios.

Discutindo sobre a importância de uma comunicação eficaz, Goebel e Palmer (2009), esclarecem que “na ausência de um maestro, os artistas do conjunto devem prestar atenção (ouvindo e observando) na performance uns dos outros, a fim de ajustar seu desempenho adequadamente” (GOEBL e PALMER, 2009, p. 427, tradução minha)⁵. Além disso, salientam a necessidade do intérprete organizar seu entendimento da obra, compreendendo quando será líder ou seguidor, para assim, facilitar seu tempo de reação/antecipação na música.

Do mesmo modo, King (2012, p. 176) sugere que “o músico não muda necessariamente suas ideias quando se toca em conjunto: o papel do indivíduo é de negociação, de dar e de receber”, logo, saber o seu momento de agir/reagir é imperativo na prática camerista, pois pode haver passagens que o gerenciamento do tempo e/ou a delimitação dos padrões de condução melódica ficarão a cargo de um intérprete, por exemplo.

Conclui-se então, que a existência de um tempo básico integrando o grupo (*Relógio do Grupo*), a qualidade da comunicação aural e visual dos músicos (antecipação/ reação, a sinalização das entradas a partir de ações previamente estabelecidas, o papel de líder ou seguidor na performance), se tornam conceitos primordiais para coordenação de um conjunto, assim como para uma ilusão de sincronia eficaz. Averigua-se também, que tais conceitos e táticas de gerenciamento, alcançam as ideias de temporalidade, visto que englobam os sentidos de continuidade de ideais interpretativos (interação de eventos rítmicos e melódicos de uma obra musical) com questões aurais e visuais dos músicos (aspectos da comunicação em conjunto).

5. Similaridade/Complementaridade

As ideias de *Similaridade/Complementaridade* são essenciais para a prática musical em conjunto. Similaridade consiste-se na capacidade dos músicos utilizarem técnicas parecidas, que contribuirão com a complementaridade do discurso, visando a coesão da performance (DAVIDSON e KING, 2004). Portanto, ao se pensar na construção da interpretação em grupos de câmara, a capacidade de complementaridade e similaridade dos executantes, provendo continuidade de ideias interpretativas, timbres instrumentais, sentidos fraseológicos, técnicas instrumentais equivalentes, cooperam com a unificação do discurso sonoro do grupo, logo, com a temporalidade musical.

Por exemplo, buscando uma similarização dos aspectos técnicos e musicais durante os ensaios, como a articulação e a condução fraseológica, pensando na mesma hierarquização das notas da melodia, sincronizando os ataques, definindo juntamente o agrupamento, o tamanho e sua finalização, levando em consideração as capacidades de projeção e as particularidades de cada instrumento ou músico, para que os sons e timbres se integrem, uma maior coesão será alcançada e, conseqüentemente, a capacidade de complementaridade do discurso.

Williamon e Davidson (2002) pontuam que os intérpretes utilizarão o contato visual direto, expressões faciais, gestos físicos específicos e movimentos oscilantes contínuos para auxiliar em sua comunicação. Diante disso, observa-se que existem três principais tipos de gestos orientados que conciliam comunicação visual com a troca de ideias em uma performance. São eles: gestos “‘ilustradores’ (gestos autoexplicativos de ênfase), ‘emblemáticos’ (símbolos gestuais, com significados culturais e sociais) e ‘reguladores’ (gestos usados para marcar entradas e saídas)” (BIASUTTI et al, 2012, p. 224, tradução minha)⁶.

Assim, notamos que os músicos estabelecem muitos aspectos da interpretação de forma não verbal, e por isso, a padronização prévia dos gestos reguladores (os sinais de entrada e finalização de um trecho, os movimentos que irão indicar um acelerando ou pianíssimo durante a prática, e todas as ações com essa finalidade de gerenciar os diálogos sonoros), facilitará na reação/antecipação dos outros intérpretes àquilo que é executado.

Portanto, notamos que a busca por maiores pontos de similaridade, onde todos estejam sob o mesmo viés interpretativo, contribui para construção da interpretação, e assim, tais ideias cooperam com a capacidade de completude do conjunto, relacionando-se com os fatores de temporalidade da música (condução das ideias musicais no tempo).

6. Agrupamento de notas e frases

Assim como as discussões sobre ritmo, trazidas por Boulanger, Simões (2001) e Cooper e Meyer (1960), tais concepções lidam com a conexão dos motivos rítmicos e fraseológicos das obras musicais, de modo que todos eles se completem e se pertençam, isto é, o tempo fraco (*arsis*) sempre seja conduzido ao tempo forte (*thesis*), e essa ideia de hierarquização se estenda das menores às maiores estruturas da música, permitindo sempre uma sensação de impulso e ciclicidade do discurso musical.

Mcgill (2007) nos diz que com essas ideias:

Em vez de se sentir pressionado por batidas acentuadas e despreparadas, o ouvinte será atraído para a música, puxado para a frente pelo impulso natural do agrupamento adequado de notas. Como subir uma escada de mão em mão, cada grupo de notas alcança o próximo tempo, ligando-os. O movimento para frente é criado. A música vive (MACGILL, 2007, p. 42, tradução minha)⁷.

Corroborando com o autor, Thurmond (1991) aponta que mediante o agrupamento correto, onde o movimento da *arsis* à *thesis* é contínuo, as estruturas de uma obra musical (motivos, frases, períodos, seções) se adequam aos seus respectivos lugares, e assim, a cadência da música se torna mais manifesta, dando vida e significado à obra musical.

Por fim, diante dessa perspectiva, notamos como a ideia de fluência musical no tempo é atingida com a aplicação do agrupamento de notas e frases. Possuir padrões nas conduções melódicas ajudará na antecipação/reação do conjunto, pois assim todos estarão no mesmo idioma interpretativo, sem entendimentos diferentes, o que também contribuirá com os aspectos de similaridade/complementaridade do discurso.

7. Conclusão

Percebemos como a busca por entendimentos acerca do tempo musical cria e transmite uma multiplicidade de significados e reflexões. Os conceitos trazidos por Kramer (1988), Langer (1980), Boulanger – em Brooks (2013), Cooper e Meyer (1960) e Berry (1987) apresentam congruências com as particularidades de construção e gerenciamento da prática camerística. Assim, as ideias de Ilusão de Sincronia, Relógio do Grupo, Antecipação e Reação, Similaridade/Complementaridade e agrupamentos de notas e frases, corroboram com o *fluir* musical no tempo.

Desta forma, compreendemos que em música de câmara, a temporalidade das obras não estará presente somente em fatores musicais (linhas verticais e horizontais), questões envolvendo os aspectos da comunicação entre os músicos, como o gerenciamento das entradas,

similaridade de conduções, complementaridade de timbres e articulações, capacidade de antecipação e reação, bem como o pensamento de hierarquização de notas e frases, contribuem para manutenção da temporalidade daquilo que será executado.

Ao atuar cameristicamente, os intérpretes, por muitas das vezes, não têm o conhecimento de técnicas para o gerenciamento das particularidades desse fazer musical. Por isso, tais reflexões também cooperam nesses aspectos, criando um ambiente que explora de habilidades técnicas, com conceitos e ferramentas que buscam amenizar e gerenciar as diferenças, a questões envolvendo uma construção interpretativa mais colaborativa, onde todos saibam seu papel na performance.

Por fim, notamos que a prática da música de câmara engloba conceitos além do ato musical, aliando dinâmicas de interações sociais e musicais como solução para o seu gerenciamento. Portanto, atuar em formações musicais distintas e ambientes sociais variados acrescenta na formação de um instrumentista, ampliando suas habilidades musicais e discursos de atuação. Além destes aspectos, observamos que os processos de reflexão e busca por melhorias devem ser constantes, devido aos diversos contextos, necessidades, pluralidade instrumental e pessoal que um grupo de câmara comporta.

Referências Bibliográficas

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BIASUTTI, Michele *et al.* Behavioral coordination among chamber musicians : A study of visual synchrony and communication in two string quartets. *International Symposium on Performance Science*, p. 223–228, 2013.
- BROOKS, Jeanice. *The Musical Work of Nadia Boulanger: Performing Past and Future between the Wars*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 41- 123.
- COOPER, Grosvenor W.; MEYER, Leonard B. *The Rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- DAVIDSON, J.; KING, E. G. Strategies for ensemble practice. In: WILLIAMON, A. (Ed.). *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 105-122.
- GOEBL, Werner; PALMER, Caroline. Synchronization of Timing and Motion Among Performing Musicians. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 26, no. 5, 2009, p. 427–438.
- KING, Elaine Goodman. Performance em Conjunto. In: CHUEKE, Zélia (org.). *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Editora UFPR, 2012. p. 159-181.
- KRAMER, J. D. Linearity and Nonlinearity. In: *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988, p. 20-65.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 111- 138
- MCGILL, David. *Sound in Motion: a performer's guide to greater musical expression*. Indiana: Indiana University Press, 2007, p. 1-147.
- RASCH, Rudolf A. Timing and synchronization in ensemble performance. In: SLOBODA, John A. (Ed.). *Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 70-90.
- SIMÕES, N. A. Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil. *Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO (nº 5)*. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2001. p. 18-43.
- THURMOND, James M. *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Lauderdale: Meredith, 1991
- WILLIAMON, R. A.; DAVIDSON, J.. Exploring co-performer communication. *Musicae Scientiae*, VI (1), 2002. p. 53-72

Notas

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

² Nadia Juliette Boulanger foi uma renomada professora, compositora, pianista, organista e maestrina do século XX, que dentre seus alunos temos nome como: Aaron Copland, Jean Françaix, Astor Piazzolla, Daniel Barenboim, Claudio Santoro, Egberto Gismonte, Almeida Prado, dentre outros grandes nomes da música. Vale destacar também que Boulanger teve uma longa parceria musical com Igor Stravinski, verificada a partir dos registros em cartas trocadas (BROOKS, 2013).

³ As a piece of music unfolds, its rhythmic structure is perceived not as a series of discrete independent units strung together in a mechanical, additive way like beads, but as an organic process in which smaller rhythmic motives, while possessing a shape and structure of their own, also function as integral parts of larger rhythmic organization. (COOPER e MEYER, 1960, p. 2)

⁴ Continuity exists on all architectonic levels, and it arises now from melodic or harmonic mobility, now from rhythm, now from form, and often from a combination of some or all of these. (COOPER e MEYER, 1960, p. 148)

⁵ In the absence of a conductor, ensemble performers must pay attention to (by listening and watching) each others' performance in order to adjust their performance accordingly (GOEBL e PALMER, 2009, p. 427)

⁶ There are three main kinds of externally oriented gestures: "illustrators" (self-explanatory gestures of emphasis), "emblems" (gestural symbols, with cultural and social meanings), and "regulators" (gestures used to mark entrances and exits). (BIASUTTI et al, 2012, p. 224)

⁷ Instead of feeling jabbed by unprepared, accented beats, the listener will be drawn into the music, pulled forward by the natural momentum of proper note grouping. Like climbing a ladder hand over hand, each note group reaches toward the next beat - linking them together. Forward motion is created. The music lives. (MACGILL, 2007, p. 42)