

Questão de *timing*: manipulação de pulso e métrica enquanto ferramenta interpretativa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Felipe Avellar de Aquino
UFPB – felipecello@hotmail.com
Sandra Cabral de Aquino
UFPB – sandramusic@hotmail.com

Resumo: Pesquisa em andamento, voltada para elementos interpretativos, de escopo analítico e autoetnográfico, inclui análise e comparações de registros fonográficos contígua à análise voltada para a performance. Se desenvolve através do estudo de elementos métricos, estruturas organizacionais bem como de elementos métrico-estruturantes a partir de conceitos de Cone (1968), Epstein (1987; 1995), Howat (1995), que são colocados em justaposição ao pensamento interpretativo de Matthey (1913), Starker (2004), Fleisher (2010) e Brunello (2016), com vistas a oferecer ferramentas para possibilidades e decisões interpretativas.

Palavras-chave: Práticas Interpretativas. Análise para Performance. Interpretação. Pulso. Hipermétrica.

A Matter of Timing: Manipulating Pulse and Meter as Interpretive Tool

Abstract: Extract from an ongoing research, focused on interpretative elements, of analytical and auto-ethnographic scope, which includes analysis and comparisons of historical recordings, contiguous to performance-focused analysis. It develops through the study of metric elements, organizational structures and metric-structuring elements and concepts from Cone (1968), Epstein (1987, 1995), Howat (1995), which are placed in juxtaposition to the interpretive thoughts of Matthey (1913), Starker (2004), Fleisher (2010), and Brunello (2016), aiming to provide tools and possibilities that might support interpretive decisions.

Keywords: Performance. Analysis for Performance. Interpretation. Pulse. Hypermeasure.

1. Introdução

A pesquisa se baseia no estudo da percepção de pulso como um dos elementos intrínsecos da música – talvez sua força motriz, no sentido de geração e controle de andamento, proporção e fluxo – enquanto questão rítmica, aqui considerada a partir das possibilidades de manipulação do pulso¹. O estudo é centrado em pressupostos teóricos, validados através de registros autoetnográficos, mas também através da visão do intérprete a partir da experiência de música enquanto movimento, no sentido de fluidez, senso de resistência, proporção em *rallentandos* e *accelerandos*, além da organicidade dos respectivos

gestos agógicos, tomando-se em consideração a existência de níveis métricos, a partir do estabelecimento de pulsos largos, concomitante à subdivisão métrica em menores frações.

Desta forma, a pesquisa se debruça na criação de gestos musicais e direcionamento fraseológico como parte do processo interpretativo. A partir do desvendar do processo criativo das práticas interpretativas, com vistas a se adicionar elementos objetivos e conceituais nas decisões interpretativas. Conforme assevera Cone (1968), uma interpretação válida, na verdade, representa escolhas coerentes. Neste sentido, busca compreender como intérpretes como Heifetz, Casals (BLUM, 1977), Feuermann (ITZKOFF, 1995), Starker (2004), Schnabel (FLEISHER; MIDGETTE, 2010) anteciparam alguns dos conceitos teóricos estabelecidos na segunda metade do séc. XX – a exemplo de Meyer (1956), Cone (1968), Epstein (1987; 1995), Howat (1995) – que viriam justificar a construção fraseológico-interpretativa destes instrumentistas. Ademais, a pesquisa visa oferecer subsídios para as decisões interpretativas que se integram às questões estilísticas e técnicas, como parte do processo de reflexão que antecede a performance.

O estudo se enquadra no âmbito da pesquisa artística, de escopo auto etnográfico, além de análise e comparações de registros históricos, contígua à análise voltada para a performance. Desta feita, a mesma busca determinar as dimensões e parâmetros musicais que estabelecem *timing* em música, notadamente a partir da métrica e impulsos como geradores de expressão e caráter em música. Através da sistematização proposta nesta pesquisa, que consiste em elementos estruturantes relacionados à questão do *timing* em música, o estudo busca demonstrar, inclusive, a possibilidade destes conceitos serem empregados na Performance Historicamente Informada.

Desta forma, a pesquisa se pauta inicialmente em um estudo léxico-epistemológico dos conceitos que estruturam a temática, nomeadamente quanto a aspectos relacionados a *timing*, movimento e proporção em música. Neste sentido, enquanto Epstein (1995, p. 21) questiona se temos, de fato, uma teoria do ritmo tonal, ainda assim, muitos são os teóricos que se preocupam em estabelecer conceitos analítico-teóricos no âmbito da composição musical. No entanto, apenas a partir da segunda metade do século XX vemos o surgimento de conceituações preocupadas em fundamentar aspectos da interpretação. Especificamente, a partir de Edward T. Cone (1968), em uma série de palestras proferidas na Princeton University e no Oberlin College Conservatoire, que posteriormente se transformaram em livro. Conceitos que foram estudados e ampliados posteriormente por autores como Epstein (1987; 1995), Howat (1995), dentre outros.

Da mesma forma, a área de performance tem a preocupação fortemente voltada a estudos técnicos, pedagógicos e analítico de obras determinadas. No entanto, poucos se preocuparam em estabelecer conceitos fundamentais e parâmetros para a construção fraseológica. Neste sentido, Janos Starker (STARKER, 2004; CLOER, 2009) deixou marcas importantes ao longo de sua trajetória, com textos que posteriormente foram reunidos e expandidos em sua autobiografia que, nas entrelinhas expõem a íntegra de seu pensamento enquanto artista-docente, capaz de compilar alguns dos princípios que nortearam questões interpretativas relevantes quanto à relação pulso/caráter em música. Salientando que Starker foi um dos poucos que conseguiram integrar a questão técnica ao elemento interpretativo de forma indissociável. Ademais, a pesquisa tem suporte em estudos relevantes para o propósito deste estudo, a partir dos trabalhos de Matthay (1913), Green (1979), Lester (1989), Aldwell e Schachter (1989), Kotska e Payne (1995) e Montparker (1998). Ao mesmo tempo, a preocupação de como o ouvinte percebe a obra musical, enquanto formas artísticas da composição, mas também da interpretação, conforme abordada por Meyer (1956).

Desta feita, a pesquisa busca elucidar até que ponto a manipulação métrica, através da ênfase em pulsos mais amplos ou de menor amplitude pode ser capaz de influenciar no caráter da frase, afetando, desta forma, como a frase é percebida pelo ouvinte – seja em concerto ao vivo ou através de registro sonoro – transformando-se em elemento importante na construção fraseológico-interpretativa.

2. O papel do intérprete e as limitações da notação musical

Enquanto instrumentistas, somos constantemente desafiados a apresentar interpretações convincentes de tudo o que nos propomos tocar. Uma combinação de elementos que incluem fluidez técnica, controle rítmico, equilíbrio e consistência interpretativa, gradações de sons e cores, controle técnico-instrumental, bem como a exploração dos recursos do instrumento que tocamos. Com relação à questão de *timing* em música, alguns músicos simplesmente alcançam por meio da intuição, enquanto outros contam com parâmetros musicais específicos, sobre os quais discutimos neste trabalho. Neste sentido, o pianista e pedagogo britânico Tobias Matthay (1913) enfatiza que um sólido senso rítmico vem a ser um dos aspectos fundamentais da interpretação musical. Segundo o autor, quando a performance apresenta tal controle, o ouvinte tem a sensação de que a música está absolutamente viva. Por outro lado, o autor enfatiza os riscos envolvidos na quebra de continuidade métrica e o quanto isso pode comprometer a performance. Se expandirmos este

controle rítmico para senso métrico conquistado através do controle de pulso gerado pelos impulsos musicais, verifica-se que o senso de *timing* pode se mostrar crucial para o sucesso de qualquer performance.

A partir desta premissa, recorreremos às definições e conceitos básicos que regem os parâmetros musicais como unidade de tempo (beat), pulso, métrica, motivo, hipermétrica; e como esses conceitos podem auxiliar o intérprete na condução fraseológica, delinear seções estruturais, além de estabelecer parâmetros interpretativos. Portanto, a partir das limitações da notação musical, passamos a refletir sobre parâmetros específicos sobre os quais, enquanto intérpretes, devemos nos ater ao longo do processo de estruturação da interpretação de uma obra musical.

Inicialmente, temos que definir interpretação e discutir o que de fato vem a ser interpretação musical. Como a música se constitui em arte temporal, a notação musical pode ser descrita sucintamente como uma linguagem formada por uma série de códigos e símbolos, que são decodificados a partir de regras, normas e conceitos que a governa. Nesta direção, o dicionário de Harvard de Música (RANDEL, 1986) define a subjetividade da interpretação musical a partir da reflexão do intérprete, como aqueles aspectos da performance de uma determinada obra resultante das instruções estabelecidas pelo compositor através da notação musical. Na mesma direção, Donington (1980) explana interpretação como o aspecto da música que resulta da diferença entre a notação, que preserva o registro escrito da música; e performance, que dá vida à experiência musical de maneira sempre renovada. Assim, a notação musical consiste em determinar o mais próximo possível, algo aparentemente abstrato como som, com base em quatro parâmetros: som, duração, intensidade e timbre (AQUINO, 2016). Seguindo esta premissa, o sistema de notação empregado na música ocidental determina onde o som está localizado enquanto registro, de acordo com seu posicionamento no pentagrama, ao mesmo tempo em que estabelece a duração de cada som, através da indicação rítmica de seus valores. Além disso, a partitura ainda classifica a intensidade, através do uso de indicações de dinâmica que estipulam o volume da produção de cada som. Finalmente, o texto musical ainda estabelece timbre, através da designação de sua instrumentação.

A música, como forma de expressão artístico-cultural, é provavelmente a mais dependente da atuação do *performer* e, portanto, da capacidade do intérprete de se comunicar com seu público. Por outro lado, a composição musical enquanto partitura impressa pode ser vista como uma obra de arte incompleta sem sua realização. Não por acaso, a escritora e

pianista Carol Montparker (1998) descreve a figura do intérprete como um recriador, alguém cuja atividade encontra inúmeras possibilidades para explorar a criatividade. O que significa que, ao desenvolvermos nosso papel com integridade musical, colocamos nossa capacidade artístico-criativa para dar forma a cada obra que tocamos. Nesta mesma direção, o violoncelista Janos Starker (2004) enfatiza que a motivação artística deve estar comprometida com a busca da pureza e da simplicidade interpretativa, com foco nas questões estruturais, no ato de recriar uma obra de arte. Desta forma, o intérprete é responsável por manter viva e revigorada uma obra eventualmente tocada ao longo de décadas ou séculos, aspecto que só pode ser alcançado através da implementação de novas ideias extraídas de uma mesma partitura. Assim, o fato de que cada intérprete possui um conceito musical único, torna a interpretação de um mesmo texto musical algo distinto e particular.

Ao longo do processo de reflexão e construção interpretativa, o *performer* se depara com decisões musicais a fim de preencher a lacuna entre os limites da notação e as questões relativas à fidelidade ao texto musical. Os principais aspectos da composição podem ser listados, como melodia e dinâmica; ritmo e articulações; harmonia e forma; ritmo, pulso e métrica; além de estilo e caráter. Elementos que devem ser analisados e levados em consideração durante o processo de construção da frase, bem como na criação de gestos musicais e concepção integral da obra. Porém, são parâmetros observados em contexto, segundo o período, estilo da obra e do compositor em particular, adentrando mais especificamente na evolução da estética musical ao longo dos séculos (AQUINO, 2016). Segundo Fleisher e Midgett (2010), o principal aspecto da performance consiste em estruturá-la de acordo com os possíveis gestos imaginados pelo compositor. O que se busca é descobrir a intenção da obra musical e como você a transmitirá. Evitando-se ser tão hipercorreto a ponto de perder a integridade do gesto musical através de detalhes não essenciais à obra como um todo.

Assim, levando em consideração que o intérprete é responsável por delinear contornos, formas e gestos por meio do agrupamento de notas, bem como por estabelecer desenhos melódicos claros que são construídos sobre pilares harmônicos, assumimos que o intérprete pode ser visto como um verdadeiro arquiteto do som. Aquele que é responsável pela construção de frases elaboradas a partir de concepções musicais sólidas. Neste sentido, Starker (2004) aponta para as várias possibilidades de combinação dos elementos horizontais (melódicos) e verticais (harmônicos e rítmicos) que estruturam a obra musical. Assim, considerando que a linha melódica também faz parte de uma estrutura vertical – acordes que

formam a estrutura harmônica de uma determinada obra – a harmonia reforça os elementos de tensão e resolução, que se constituem em elemento essencial à frase musical.

Quando pensamos em frases musicais, estamos basicamente falando sobre progressões, i.e. para onde se direciona a frase musical. De acordo com Matthey (1913), o conceito de progressão em música abrange a melhor definição de forma, contorno e estrutura, quer estejamos discutindo frase, sentença, seção ou uma obra musical completa. Para o autor, este é o aspecto que torna meras notas em música viva, gerado a partir da capacidade de se estabelecer progressão. Neste sentido, o mesmo destaca que o único uso real da barra de compasso seria o de indicar ao artista onde estão situados os impulsos musicais. Aspecto que se revelará crucial na determinação do caráter da frase musical ao longo de nossa discussão. Desta forma, ao explicar o conceito interpretativo de Artur Schnabel, Fleisher e Midgette (2010) enfatizam o senso de movimento presente em suas performances, uma vez que contém um certo sentido de desafio às leis da gravidade, cujo ímpeto ascendente sempre conduz para o próximo evento musical.²

3. Tempo e Métrica

Um dos elementos essenciais na construção da interpretação musical diz respeito à maneira como determinamos o andamento e a métrica. Como afirmado anteriormente, a música é uma arte temporal e, como tal, seu caráter depende de como estabelecemos o que chamamos de pulso. Independentemente da fórmula de compasso escrita pelo compositor, o intérprete é responsável por definir o tempo e pulsação em sua interpretação. Uma postura que certamente afetará a forma como a música responderá em seu aspecto final. Assim, Aldwell e Schachter (1989, p. 36) destacam que “A música se move no tempo; o ritmo musical organiza o fluxo do tempo. Essa organização envolve muitos fatores, sendo os mais importantes: duração, acento e agrupamento”.³ A partir desta afirmação, podemos inclusive estabelecer alguns pontos hierárquicos, com base no modelo extraído de Epstein (1995, p. 23):



Exemplo 1: Unidades hierárquicas a partir de Epstein

Unidade de tempo (beat): pode ser definida como a menor unidade a estabelecer métrica e fórmula de compasso.

Pulso: pode ser entendido como a forma enquanto organizamos os impulsos musicais dentro do compasso. De uma maneira mais ampla, está relacionado ao fato de executarmos um compasso em 1, em 2, em 3, etc., de acordo com a colocação dos impulsos musicais em cada compasso. Desta forma, para efeito da presente discussão, é importante diferenciar o significado de pulso da definição de unidade de tempo.

Métrica: consiste no padrão de agrupamento de unidades ou pulsos regularmente recorrentes.

Motivo: Segundo Green (1979), trata-se de pequeno fragmento melódico repetidamente empregado como elemento de construção.

Hipermétrica: Consiste em uma combinação de compassos de maneira que a unidade métrica primária é o compasso, e não o pulso (ver CONE, 1968).

Frase: Green (1979) enfatiza a forma de arco da frase musical, além de apresentar conteúdo coerente enquanto pensamento musical. Para o autor, “A frase é a passagem mais curta da música que, tendo atingido um ponto de relativo repouso, expressou um pensamento musical mais ou menos completo” (GREEN, 1979, p. 7).⁴

Segmentos maiores ou Seções: nestes casos, algumas introduções podem ser percebidas como estruturas anacrústicas em grande escala, algo que está diretamente relacionado à sensação de progressão de frase discutida anteriormente. Com isso em mente, uma introdução lenta pode ser vista como um gesto musical orgânico que se move em direção à seção Allegro. Nesse sentido, devemos considerar o fato de que, para Cone (1968), uma introdução pode ser vista, em vários casos, como uma anacruse expandida, no sentido de que musicalmente levará à próxima seção, como meio de se estabelecer a direção da frase.⁵ O autor é ainda mais enfático ao afirmar que o ritmo vem a ser, de fato, o elemento básico, porquanto essencial à música. Ao mesmo tempo em que seções maiores podem ser ouvidas como grandes impulsos rítmicos. Segundo Cone (1968), em um período musical regular, a frase antecedente pode ser compreendida como uma anacruse estendida de seu conseqüente. Certamente, aspectos que dão sentido de fluidez e coesão à execução musical.

Paralelo ao conceito de pulso enquanto unidades mais amplas, o senso de *timing* também deve ser controlado pelo que Starker (2004) refere de "hidden-beats", que é o senso métrico criado a partir do pulso interno – regido pelas menores subdivisões da unidade de tempo – que é capaz de conduzir a linha musical de maneira orgânica durante transições, *rallentandos* e *accelerandos*. Neste sentido, Starker relata como aprendeu que a alternância consistente de tempos fortes e fracos poderia ser executada enquanto unidades maiores e, conseqüentemente, eliminar acentos desnecessários recorrentes que podem interromper o

curso da frase musical. Esse conceito pode ajudar a estabelecer um senso de virtuosismo por meio do fluxo musical, evitando a aridez derivada da uniformidade (STARKER, 2004).

Além disso, Starker estabelece a distinção entre *rubato* e agógica, uma vez que agógica pode ser considerada *rubato* dentro da barra de compasso. Neste sentido, o autor ressalta que "o verdadeiro *rubato* permite uma ênfase mais livre nas mudanças harmônicas, nas tensões melódicas e na temperatura emocional dentro da frase, mas nunca destrói a estrutura e o equilíbrio da frase" (STARKER, 2004, p. 77).⁶ A partir desta perspectiva, os gestos agógicos passam a estabelecer a mesma ênfase dentro do compasso sem, no entanto, destruir a duração do mesmo (STARKER, 2004). De forma complementar, Brunello (2016) destaca que a liberdade de interpretação ocorre, na verdade, no contratempo, uma vez que estão situados na parte fraca do tempo, que, por sua vez, são gerados a partir de impulsos regulares e estáveis. Segundo o autor, esta liberdade com *rubato* pode acontecer tanto através do som quanto a partir do silêncio.

O pulso, conseqüentemente, consiste no número de impulsos musicais contidos em um determinado intervalo de tempo ou no intervalo de tempo definido pelo próprio compasso. O que se pretende demonstrar é que a maneira como estabelecemos pulso em música está relacionada ao caráter estabelecido na frase, aos seus resultados expressivos e à habilidade de se criar gestos musicais.

Ainda que nas danças do período Barroco ocorram agrupamentos de compasso a fim de se concatenar a música com os passos e coreografia das mesmas, é provavelmente a partir de Beethoven que se começam a agrupar compassos de maneira mais deliberada. Observa-se que, notadamente em seus *Scherzos*, o compositor começa a estabelecer agrupamentos que vão além da barra de compasso. Exemplos de agrupamentos métricos podem ser encontrados em suas Sinfonias, como no *Scherzo* da Sinfonia nº 3 (Heroica), onde o compositor engenhosamente agrupa cada dois compassos em gestos binários, apesar da indicação métrica ternária – compasso 3/4 em andamento muito rápido, metrônomo $\text{♩} = 116$). Da mesma forma, no *Scherzo* da Sinfonia nº 9, onde Beethoven escreve a indicação de *ritmo di tre battute* que significa marcar em compassos mais amplos, em três, onde cada compasso é na verdade uma batida desse compasso ternário imaginário mais amplo. Talvez seja esta a primeira referência grafada do termo hipermétrica, terminologia cunhada por Cone em 1968.

Neste sentido, o Ex. 2 nos mostra o *Scherzo* da Sinfonia Nº 3 de Beethoven, na qual, por alguns compassos, o compositor estabelece intencionalmente o que podemos denominar de um oxímoro interpretativo, ou paradoxo métrico, a partir do agrupamento de

cada dois compassos em contraposição à indicação de compasso ternário (3/4) característico dos *Scherzos*.



Violino I
pp sempre pianissimo e stacc.

Violino II
pp sempre pianissimo e stacc.

Viola
pp sempre pianissimo e stacc.

Violoncello
pp sempre pianissimo e stacc.

Contrabasso

Exemplo 2: *Scherzo* da Sinfonia Nº 3 de L. van Beethoven (*Eroica*)

Já no *Scherzo* da Sinfonia Nº 9, a indicação *Ritmo di tre battute* é colocada por extenso pelo compositor com o propósito de se adicionar fluidez e senso de progressão à frase musical. Desta forma, as relações hierárquicas de tempo forte e fraco dentro do compasso passam a ser ouvidas no âmbito de compasso de tempo forte e compasso de tempo fraco.



Ritmo di tre battute.

Ob
p *sempre p*

Cl
p *sempre p*

Fg.
p *sempre p*

Vl.
p *pizz.*

Vla.
p *pizz.*

Vc.
p *pizz.*

Cb.
p

Exemplo 3: *Scherzo* da Sinfonia N° 9 de L. van Beethoven.

Fundamentado na discussão dos exemplos anteriores, podemos analisar os excertos musicais a seguir enquanto comparação entre escolhas que enfatizam o vigor musical com a sensação de fluidez. Neste sentido, comparamos duas gravações de violoncelistas importantes em suas respectivas trajetórias artísticas, que apresentam escolhas musicais distintas, onde a segunda adiciona o elemento de hipermétrica, agrupando cada dois compassos na Fuga da 5ª Suíte para violoncelo solo de J. S. Bach.

**Exemplo 4:** J. S. Bach Fuga da Suíte N° 5, em dó menor.

Primeiramente, podemos ouvir a Fuga do Prelúdio da 5ª Suíte para violoncelo de Bach executado por Pierre Fournier. A sensação de nobreza está claramente presente através da sensação do compasso 3/8 realizado em 3 (3 unidades por compasso). (<https://www.youtube.com/watch?v=HcK1glhuxCY> - minuto 2'30"). Enquanto isso, Pieter Wispelway interpreta a mesma Fuga não em um impulso por compasso.⁷ Na verdade, o intérprete agrupa cada dois compassos, criando uma sensação de compassos fortes e fracos que se enquadram nos passos da *Passepied*, dança na qual esta fuga está estruturada, como se pode ouvir a partir do minuto 2'00" (<https://www.youtube.com/watch?v=7I30YyeJ0uo>).

Nesta última performance, verificamos a relação de tempos fortes e fracos transpostas para um agrupamento de dois compassos, criando padrões de compassos que se alternam entre compasso de tempo forte e compasso de tempo fraco. Apesar do fato da Fuga

estar em um compasso 3/8, podemos perceber que o motivo formado por quatro semicolcheias funciona como anacruse que leva ao próximo compasso expandido, a partir do conceito de hipermétrica. Como o pulso é capaz de impactar a frase musical é um aspecto com o qual os intérpretes do movimento da performance historicamente informada parecem tratar com melhor compreensão e propriedade.

Na Sonata para Violoncelo e Piano de F. Chopin, Op. 49 temos um outro exemplo em que a hipermétrica é ainda mais apropriada, já que estamos falando do período romântico. Aqui podemos comparar três visões musicais distintas, executadas por Ma/Ax, Mork/Stott, e Piatigorsky/Firkusny. No *Scherzo* (min. 10'14"), Yo-Yo Ma e Emanuel Ax alternam entre uma hipermétrica que agrupa cada dois compassos e a sensação de tocar em um pulso por compasso. O agrupamento hipermétrico também está presente em toda a seção Trio do *Scherzo* (12'15"), conforme pode ser escutado em <https://www.youtube.com/watch?v=qAaGrczZ2h0>.

Enquanto isso, Truls Mork e Kathryn Stott executam o *Scherzo* (min. 15'07") com a percepção de hipermétrica binária constante – agrupando cada dois compassos –, a mesma sensação que é aplicada à seção Trio, no min. 17'00", que pode ser escutado em https://www.youtube.com/watch?v=E2az8ch_EIU.

O duo formado por Gregor Piatigorsky e Rudolf Firkusny⁸ leva o conceito de hipermétrica ainda mais longe, pois executam o *Scherzo* de maneira que cada dois compassos equivalem a um impulso, ou seja, um pulso a cada dois compassos, apesar da indicação de compasso 3/4 (min. 8'30"). Uma sensação que é ainda mais clara na seção do Trio que começa no min. 10'15". Se traduzirmos isso em gestos de regência, criamos um grande gesto circular, que pode ser escutado em https://www.youtube.com/watch?v=Y7D5YR8LN_g.

Scherzo.
(Allegro con brio.)



Exemplo 5: *Scherzo* da Sonata para violoncelo e piano, Op. 49 de F. Chopin.

20

Listesso tempo.
scantabile
Listesso tempo.
p



Exemplo 6: Seção Trio do *Scherzo* da Sonata para violoncelo e piano, Op. 49 de F. Chopin.

4. Considerações finais

Esta discussão nos traz de volta à questão básica deste trabalho: como métrica, pulso e unidade de tempo nos ajudam a dar direção à frase musical e, assim, estabelecer ou criar caráter musical? Na verdade, todos esses conceitos podem ser vistos como ferramentas relevantes no processo de tomada de decisão e, deste modo, auxiliam o músico no processo de estabelecer interpretações convincentes. Por outro lado, o próprio Cone questiona que não existe uma interpretação ideal. A esse respeito, o autor afirma que “Toda interpretação válida representa, portanto, não uma aproximação de algum ideal, mas uma escolha” (CONE, 1968, p. 34),⁹ de fato, como *performers*, somos responsáveis por fazer essas escolhas. Além disso, o autor ainda argumenta que a performance, para que seja válida, depende da percepção rítmica, enquanto força motriz da obra musical, e de como o intérprete a comunica. Daí a importância

de se descobrir a forma rítmica da obra, deixando-a o mais claro para o ouvinte (Cone, 1968). Com efeito, uma performance convincente consiste em criar gestos, organizar seções, delinear a forma musical, como resultado de decisões musicais coerentes, o que estabelece as bases para uma experiência musical válida. Na verdade, todos esses princípios podem ser empregados como ferramentas e critérios na construção de frases e estruturação da interpretação musical a partir de conceitos que estabelecem o senso de *timing* em música.

Referências

ALDWELL, Edwards; SCHACHTER, Carl. *Harmony and voice leading*. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1989.

AQUINO, Felipe Avellar de. O primeiro movimento da Sonata para violoncelo solo Op. 8 de Zoltán Kodály: aspectos analíticos e suas implicações interpretativas. *Revista PerMusí*, Belo Horizonte, nº. 10, p. 80-88, julho/dezembro, 2004.

_____. A partitura e seus limites: reflexões sobre alguns dos parâmetros musicais e o processo de construção interpretativa. In: FRANCA FILHO, Marcílio; LEITE, Geílson Salomão; PAMPLONA FILHO, Rodolfo (Orgs.). *Antimanual de direito e arte*. São Paulo: Saraiva, 2016, p. 29-42.

BRUNELLO, Mario. *Silencio: palabras a contratiempo*. Barcelona: Comanegra, 2016.

CLOER, John. *Janos Starker: an organized method of cello teaching*. 2009. Tese de doutorado – Columbia University, New York, 2009.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton, 1968.

DONINGTON, Robert. Interpretation. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 6. Ed. Londres: MacMillan Publishers Limited, 1980. v. 9, p. 276.

EPSTEIN, David. *Shapping Time: Music, the brain, and performance*. Londres: Schirmer Books, 1995.

EPSTEIN, David. A curious moment in Schumann's Fourth Symphony: structure as the fusion of affect and intuition. In: Rink, John. *The Practice of Performance: studies in musical interpretation* (Org.). New York: Cambridge University Press, 1995. p. 126-149.

FLEISHER, Leon; MIDGETTE, Anne. *My Nine Lives: A memoir of many careers in music*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. Kindle edition.

GREEN, Douglas. *Form in tonal music: An introduction to analysis*. 2. Ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1979.

HOWAT, Roy. What do we perform? In: Rink, John. *The Practice of Performance: studies in musical interpretation* (Org.). New York: Cambridge University Press, 1995. p. 3-20.

KOSTKA, Stefan, PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony*. New York: McGraw-Hill, 1995.



LESTER, Joel. *Analytic approaches to Twentieth-Century music*. New York: Norton, 1989.

MATTHAY, Tobias. *Musical interpretation: its laws and principles, and their application in teaching and performing*. Boston: Boston Music Co., 1913.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MONTPARKER, Carol. *A pianist's landscape*. Portland: Amadeus Press, 1998.

RANDEL, Don M. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap Press, 1986.

STARKER, Janos. *The world of music according to Starker: A memoir*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

¹ Esta pesquisa se desenvolve no âmbito do Programa de Apoio à Pesquisa da UFPB - Edital de Chamada Interna de Produtividade em Pesquisa PROPESQ/PRPG/UFPB Nº 03/2020.

² Schnabel foi o principal professor e mentor de Leon Fleisher.

³ “Music moves in time; musical rhythm organizes the flow of time. This organization involves many factors, the most important being duration, accent, and grouping” (ALDWELL; SCHACHTER, 1989, p. 36 – nos casos de língua estrangeira, tradução nossa).

⁴ A phrase is the shortest passage of music which, having reached a point of relative repose, has expressed a more or less complete musical thought” (GREEN, 1979, p. 7).

⁵ Ver também Aquino (2004).

⁶ “true rubato allows a freer emphasis on harmonic changes, melodic stresses, and emotional temperature within a phrase, yet never destroys the structure and balance of the phrase” (STARKER, 2004, p. 77).

⁷ Interpretação inserida no contexto da Performance Historicamente Informada.

⁸ Assim como Fleisher, Firkusny foi discípulo de Schnabel.

⁹ “Every valid interpretation thus represents, not an approximation of some ideal, but a choice” (CONE, 1968, p. 34).