Quanto tempo dura o presente?
O tempo como categoria filosófica e teórica da interpretação musical

Frank Michael Carlos Kuehn (UNIRIO)

Resumo: O presente estudo investiga a noção de tempo musical e oferece subsídios teóricos para músicos-intérpretes e analistas. Tendo em vista as profundas divergências sobre o conceito de tempo tanto na história da filosofia quanto na crítica e interpretação musical, o artigo explora a bibliografia referente à noção de tempo em Agostinho, Newton, Leibniz e Kant. Nessa primeira seção, verifica-se que diferentes acepções de tempo podem influir na prática musical. Num segundo passo, o tempo é analisado como categoria teórica da interpretação musical. Por fim, são apresentados dois modelos não-excludentes de percepção temporal para serem aplicados na prática ao mesmo tempo em que apontam para alternativas aos modelos vigentes.

Palavras-chave: tempo musical; prática interpretativa; teoria da interpretação; filosofia alemã; filosofia da música.

Abstract: This study concerns the notion of musical time and offers theoretical subsidies to music theorists and performers. Given the deep differences about the concept of time both in the history of philosophy and in music criticism and performance, this article explores the bibliography on the notion of time in Augustine, Newton, Leibniz, and Kant. This first section will show how different meanings of time might influence musical practice. Following that, time is analyzed as a theoretical category of music interpretation. Finally, I present two non-excluding models of temporal perception for practical uses, which point out to alternatives to the current models.

Keywords: musical time; interpretative practice; interpretative theory; German philosophy; philosophy of music.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Quanto tempo dura o presente? O tempo como categoria filosófica e teórica da interpretação musical. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 15-38, dez. 2010.

A meu pai Carlos Kuehn (1928-2010), in memoriam.

Etimologicamente, o termo "tempo" vem do latim *tempus* e designa "justa medida" ou "medida moderada, adequada". *Tempus*, por sua vez, deriva do verbo *temperare*, que significa algo como "moderar" ou "equilibrar". Daí também os seus derivados *temp*erança (comedimento, parcimônia), *temp*eramento (que, em música, se refere à afinação e, por conseguinte, à altura do som) e *temp*eratura (referindo-se à sensação térmica). Podemos dizer que os derivados de *tempus* se referem de alguma maneira à noção de medida de um determinado elemento. Esta medida deve ser justa (ou adequada) em sua proporção ao elemento do qual é predicado *qualitativo*. Na música, o termo de origem italiana *tempo* se refere à *velocidade* de execução de uma composição musical.

É particularmente na prática interpretativa da música histórica que a questão do tempo emerge como um assunto complexo e controvertido. No caso da tradição clássico-romântica vienense é possível encontrar um número relativamente grande de referências bibliográficas que discutem questões relativas à interpretação temporal. De uma forma geral, a compreensão do tempo é vista como pré-requisito fundamental para que a interpretação de uma determinada obra possa ser considerada bem-sucedida. Existem, todavia, entre críticos e intérpretes, profundas divergências sobre os critérios de sua aplicação na prática interpretativa. Divergências semelhantes notam-se também na história da filosofia.

Primeiro distinguimos o tempo como categoria filosófica do tempo como categoria da interpretação musical. É, no entanto, importante frisar que esta distinção tem apenas um fim investigativo, pois na prática ambas as categorias tendem a se confundir. Começando com a pesquisa bibliográfica, nossa investigação busca lançar luz sobre a noção de tempo em Agostinho (354-430), Isaac Newton (1642-1727), Gottfried W. Leibniz (1646-1716) e Immanuel Kant (1724-1804), ao passo que a segunda seção introduz o tempo como categoria da interpretação musical. Por fim, serão apresentados dois modelos de percepção temporal para a aplicação na prática interpretativa. O objetivo é verificar de que forma as diferentes noções analisadas na primeira seção podem encontrar o seu equivalente na prática musical e, a partir daí, revelar alguma utilidade prática para o intérprete, analista ou pesquisador da música.

O tempo como categoria filosófica

Quae sint, quae fuerint, quae mox futura trahantur.
- Virgílio (70-19 a.C.)[1]

Conjugando-se tempo e música, é impossível não lembrar o filósofo neoplatônico, professor de retórica e teólogo Aurelius Agostinho de Hipona, mais conhecido como Santo Agostinho. Bem no início da era cristã, Agostinho se destaca com uma reflexão original sobre o tempo, em que parte da conhecida indagação: "Que é, pois, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei" (AGOSTINHO, 1996, livro XI: 14).[2] No livro XI de suas *Confissões*, ele chega a distinguir entre o tempo mensural do mundo físico e o tempo como fenômeno subjetivo, antecipando, de certa forma, a noção de tempo que hoje é chamada de "psicológica". Com efeito, para Agostinho tudo se resume ao tempo presente quando diz que "o passado é impelido pelo futuro e que todo o futuro está precedido de um passado, e todo o passado e futuro são criados e dimanam d'Aquele que sempre é presente" (AGOSTINHO, 1996, livro XI: 14).

Agostinho se destaca também por uma reflexão profunda sobre a música, tarefa para a qual se fundamenta nos antigos tratadistas gregos, cuja noção de música (*mousiké téchne*) abrangia o canto, a poesia e a dança.[3] Em seu tratado, intitulado *De*

[1] "O que é, o que foi e o que o futuro logo trará" (*apud* Leibniz, 1967: 125). Salvo indicação em contrário, a tradução das citações para o português é de minha autoria.

[2] Na versão original: "Quid est tempus? Si nemo a me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio" (AGOSTINHO, 1988a, livro XI: 14).

[3] "In ancient Greece, pieces of music were called *melos*, which in its perfect form (*teleion melos*) comprised not only the melody and the text (including its elements of rhythm and diction) but also stylized dance movement. Melic and rhythmic composition (*melopoïia* and *rhuthmopoïia*) were the processes of selecting and applying the various components of *melos* and rhythm to create a complete work. The compositions of the first classification played important roles in religious and civic life, with the *nomos* becoming the particular vehicle for musical innovation and the development of the virtuoso. The *epinikion* provided a form in which important personal and human victories could be memorialized to inspire future generations. In the *dithyramb*, *partheneion*, and *hyporcheme*, the relationship of dance and music was especially prominent; but the most complete union of music, text, movement, and costume was developed in the drama which formed a centerpiece of the civic and religious festivals of the Greeks. Similarly, everyday social life was supported by compositions of the third classification: wedding and funeral music, love songs, work songs, banquet songs, and so on. In each piece, musicians drew on a wealth of tradition, an innately sonorous language, and

musica [*Da música*],[4] elaborado em forma de diálogo e estruturado segundo as regras da retórica, Agostinho introduz alguns elementos novos que posteriormente se revelariam de suma importância para o cantochão. Entre outros pontos dignos de serem destacados está o que define o silêncio como um elemento constitutivo da música. Citando Agostinho: "De tudo isso vês com clareza que nos metros se intercalam silêncios, uns necessários, outros por livre vontade; os necessários, precisamente, quando falta algo que completar aos pés; os livres, ao contrário, quando os pés são completos e perfeitos".[5]

Agostinho define a música como "a ciência do bem medir".[6] Segundo a tradição pitagórica, trata-se na relação harmonia-número de um princípio cósmico que explica a origem do universo em termos matemáticos. Assim, atribui-se a Pitágoras (570 a.C.) ter iniciado a interpretação aritmética da natureza. Com efeito, como meio de comparação, o número (*numerus*) é indispensável para o estabelecimento das proporções entre grandezas, gerando conhecimento racional e científico. Outrossim, o número permite ordenar o movimento musical didaticamente através do seu ritmo. Referindo-se ao conceito grego de ritmo (*rhythmus*, *rhythmos* – movimento, medida cadenciada), Agostinho faz a distinção entre o ritmo, o metro (*metrum*, *métron*, medida) e o verso (*versus*, do latim *vertere*, isto é, verter, girar, voltar).

O ritmo aparece em *De musica* como um elemento regido pelo número, cujas combinações são reguladas pela alternância cíclica de *arsis* e *thesis*.[7] O metro é

---

virtually limitless combinations of rhythms, metres, *tonoi*, inflections of melodic scale, gesture, and dance, some of which are described in the technical treatises" (disponível em: <http://arts.jrank.org/pages/258/ancient-Greek-music.html> último acesso ago. 2010).

[4] Como base bibliográfica serviu a edição bilíngue latim / espanhol da obra de AGOSTINHO (1988b: 49-364). A tradução, a introdução e as notas são de Alfonso Ortega.

[5] Na tradução de Ortega: "De todo ello ves con claridad que en los metros se intercalan silencios, unos necesarios, outros a libre voluntad; los necesarios, precisamente, cuando falta algo que completar a los pies; los libres, en cambio, cuando los pies son completos y perfectos" (AGOSTINHO, 1988b, IV: 28).

[6] "Musica est scientia bene modulandi" (AGOSTINHO, 1988b, I: 2). Observação: Agostinho deixa claro que o verbo "modular" empregado por ele deriva de "modus", o que designa, nesse caso, "medida" (e não modulação fonética ou harmônica).

[7] Na tradução de Ortega: "Luego ya que debe distinguirse tambien en el lenguaje lo que la realidad distingue, saber que el primer género de unión [de pés] es lo que los gregos llamam *ritmo*, y al segundo *metro*. Por su parte, en latín podrían denominarse *numerus* (número) lo uno,

definido como medida (*mensura*). Atrelado a uma determinada quantidade de pés, o metro se caracteriza por uma finalização bem definida.[8] Agostinho distingue, basicamente, dois tipos: o metro que, antes de finalizar, tem uma divisão *x* que é imóvel (ou seja, intransferível dentro de uma determinada sequência), e o metro que não tem essa característica (AGOSTINHO, 1988b, III: 3-4). Enumerando-se todos os tipos e suas respectivas combinações, Agostinho chega à quantidade surpreendente de 568 metros (AGOSTINHO, 1988b, IV: 14-15).

O verso, por sua vez, é composto por uma combinação fixa de sílabas que podem ser longas ou breves (sendo que a longa vale aproximadamente duas breves). A sua composição segue a nomenclatura antiga dos pés ou modos rítmicos, agrupados de acordo com a ordem sequencial de sílabas longas e curtas (como o jâmbico ou o trocaico, por exemplo). O verso, portanto, consiste de dois membros ou partes, unidos em um período de proporções bem definidas. Agostinho termina a sua definição da seguinte forma:

> Os três [o ritmo, o metro e o verso] se distinguem de maneira que todo metro é também um ritmo. Nem todo ritmo, por sua vez, é também um metro. Do mesmo modo, todo verso é também um metro, mas nem todo metro é um verso. Todo verso é, portanto, um ritmo e um metro. Porque, segundo penso [...] trata-se de algo lógico.[9]

---

lo otro *mensio* o *mensura* (medida). Pero como estas palabras tienen entre nosotros un sentido muy amplio y hemos de evitar hablar de manera equívoca, preferimos emplear términos griegos" (AGOSTINHO, 1988b, III: 2).

[8] Na tradução de Ortega: "Efectivamente, cuando se desarolla una serie en pies fijos y se nota el fallo, si se combinan pies diferentes, esa serie se llama correctamente *ritmo*, es decir, *numerus*. Pero como ese mismo rodar de pies no tiene límite y no se ha fijado en qué pie debe resaltar un fin, a causa de que falta la medida de la serie continua, no se permitió que se llamara *metro*. El metro, pues, comprende dos coisas: efectivamente, por um lado, *corre* sobre pies fijos y se *detiene* em um límite fijo. Así, no sólo es metro por su final claro, sino también ritmo por la combinación regular de pies. Por tal razón, tudo metro es ritmo, pero no todo ritmo es también un metro" (AGOSTINHO, 1988b, III: 2).

[9] Na tradução de Ortega: "Los tres se distinguen, de manera que todo metro es también un ritmo, no que todo ritmo sea a su vez un metro. De igual modo, que todo verso es también un metro, no que todo metro sea también un verso. Por tanto, todo verso es un ritmo y un metro. Porque, según pienso […] se trata de algo lógico" (AGOSTINHO, 1988b, III: 4).

Em suma, ao isolar os elementos constitutivos do ritmo e redefini-los para a prática musical, Agostinho estabeleceu um elo importante entre a tradição do mundo greco-romano e a Idade Moderna.

A Idade Moderna

Passado mais de um milênio desde Agostinho, a revolução científica, iniciada no século XVI, resultou em impactos que se fizeram sentir em todas as esferas da vida social. Seu paradigma pode ser resumido no método que investiga os objetos do mundo físico através da medição, ou seja, através da sua quantificação numérica. Segundo Richard Popkin, a tese mecanicista consiste na matematização da natureza e já se encontra implícita nas descobertas de Kepler (1571-1630) e Galileu (1564-1642). De 1625 em diante, a tese mecanicista foi defendida, entre outros, pelo padre francês Mersenne (1588-1648). Membro da Sociedade para o Progresso da Ciência, Mersenne fixou as relações das frequências das notas da escala musical e mediu a velocidade do som. Mersenne também foi um opositor ferrenho dos alquimistas, da numerologia e de outras tendências místicas da época. Não é por acaso que seu interlocutor Descartes (1596-1650) desejava desenvolver "uma nova metafísica para justificar a interpretação da natureza como uma vasta máquina em que todas as partes integrantes, inclusive os organismos biológicos, são máquinas menores, e Hobbes estendeu a tese mecanicista ao homem e à sociedade" (POPKIN, 1996: 52-53).

Para John Henry, "a publicação dos *Principia mathematica* de Newton (1687) assinala o auge da tendência à matematização da filosofia natural iniciada no século XVI" (HENRY, 1998: 33). Para Newton – descobridor das leis da mecânica que levam seu nome – o tempo e o espaço são entidades absolutas, reais como os próprios objetos físicos. Escreveu Newton: "O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, por si só e por sua própria natureza, flui uniformemente, sem relação com qualquer coisa externa" (NEWTON *apud* CROSBY, 1999: 97). Tal como o tique-taque do relógio mecânico, um instante conduz invariavelmente a outro. Por possibilitar o enquadramento de um objeto ou fenômeno no tempo e no espaço independentemente do observador e seu ponto de observação, predominou nas ciências naturais a concepção newtoniana do mundo.

Leibniz, entretanto, refutou a concepção newtoniana, desencadeando uma querela que entrou para a história e que nos revela outra vez duas acepções distintas de tempo. Ao defender uma noção de tempo fundamentada num princípio dinâmico

e vital, Leibniz rompeu com a filosofia mecanicista. Para Leibniz, não existe um "fluxo" ou um "movimento" de tempo. Tempo e espaço não representam entidades reais e sim construções mentais que descrevem a *relação* entre "eventos" (que se dão no tempo) e "coisas" (que se dão no espaço). Desse modo, o espaço representa a ordem dos objetos físicos que existem *simultanea* e *concomitant*emente,[10] enquanto o tempo representa a ordem sequencial das transformações contínuas que nele ocorrem ou que nele podem ainda ocorrer.

Outro elemento-chave na filosofia de Leibniz é o conceito de *vis viva* (elemento ativo ou força), princípio que pode ser resumido no axioma de que a essência de um corpo está na sua força ativa e não na sua extensão quantificada (HENRY, 1998: 73-74). Posto em correspondência com a "teoria das pequenas percepções" – também de Leibniz – é possível obter as bases para um modelo que se adapta muito bem não apenas à interpretação como à prática musical como um todo. A ideia central desta teoria diz que, não sendo possível detectar nem identificar com precisão (numérica) e separadamente cada detalhe de nossas percepções – pois esse é precisamente o objetivo e a tarefa da ciência – aos nossos sentidos apenas é permitido apreender a realidade por aproximação. Daí a premissa de que, quanto mais apurada for a sensibilidade de nossos sentidos, mais será possível apreender o mundo e, por conseguinte, também o som musical com maior clareza em seus múltiplos detalhes. Prossigo com um trecho extraído de uma das obras mais notáveis de Leibniz, intitulada *Novos ensaios para o entendimento humano* [1765]:

> Para melhor fundamentar a teoria das pequenas percepções que não sabemos distinguir em meio à grande quantidade delas, costumo empregar o exemplo da impressão que nos causa o bramido do mar quando estamos na praia. Para ouvir este ruído tal como ele realmente se produz, é necessário que ouçamos cada manifestação particular que compõe este todo, isto é, o ruído de cada onda em separado [...] Devido às suas consequências, tais percepções mínimas são mais eficazes do que se pensa. É delas que parte esse peculiar *je ne sais quoi*, os gostos particulares, as qualidades imaginárias características dos sentidos, que são distintas no conjunto, porém confusas em suas partes, assim como a infinidade de impressões peculiares que os corpos ao nosso redor produzem em nós.[11]

[10] Simultaneamente, em termos de ação coordenada, e concomitantemente, em sentido de ação independente.

[11] "Und um die Lehre von den kleinen Perzeptionen, die wir nur in der Menge nicht unterscheiden können, weiter zu begründen, pflege ich mich des Beispiels vom Getöse oder

Particularmente com relação ao tempo, o trecho chave das ponderações de Leibniz é o que se segue:

> Pode-se até dizer que, em consequência dessas pequenas percepções, o presente está prenhe do futuro e carregado do passado e que tudo está perfeitamente engendrado (*sympnoia panta*), como disse Hipócrates [...] Ora, essas percepções até nos fornecem, se for preciso, os meios para reencontrar aquela lembrança [...] na memória.[12]

Com a metáfora das incontáveis percepções minúsculas, contidas no bramido do mar, aliada à noção de *vis viva* e à acepção do tempo presente, "prenhe do futuro e carregado do passado", Leibniz intuiu um mundo que vai além da uma engrenagem meramente mecânica. Por tudo isso, esses elementos da filosofia de Leibniz se revelam especialmente apropriados para um modelo direcionado para a prática musical. Nele, o tempo emerge como elemento primordial através do qual o som recebe, com todos os seus componentes, simplesmente "vida", isto é: movimento, coesão e sentido.

Kant, por sua vez, distancia-se tanto dos empiristas ingleses quanto dos metafísicos continentais. Ora refutando, ora concordando com os seus interlocutores Locke (1632-1704), Hume (1711-1776), Newton e Leibniz, Kant discorre, em sua *Crítica da razão pura* [1787], também sobre o tempo. Sendo, por um lado, "uma forma pura da intuição sensível [*reine Anschauung*]", "o tempo não é um

---

Geräusch des Meeres zu bedienen, von dem man getroffen wird, wenn man am Ufer steht. Um dieses Geräusch so zu hören, wie man es in der Tat hört, muss man offenbar die Teilgeräusche hören, die dieses Ganze zusammensetzen, d. h. die Geräusche jeder einzelnen Welle [...] Solche kleine Perzeptionen sind also durch ihre Folgen von grösserer Wirksamkeit, als man denkt. Auf ihnen beruht das eigentümliche *je ne sais quoi*, die eigentümlichsten Geschmacksrichtungen, die eigentümlich bildhaften Sinnesqualitäten, in den Teilen aber verworren sind, ebenso die eigentümlichen, eine Unendlichkeit in sich bergenden Eindrücke, die die Körper unserer Umgebung auf uns machen" (LEIBNIZ, 1967: 124-125).

[12] "Man kann sogar sagen, dass infolge dieser kleinen Perzeptionen die Gegenwart mit der Zukunft schwanger geht und mit der Vergangenheit beladen ist, dass alles sich zum Ganzen webt (*sympnoia panta*), wie Hippokrates sagte […] Ja, diese Perzeptionen geben sogar das Mittel in die Hand […] jene Erinnerung nötigenfalls wiederzuentdecken" (LEIBNIZ, 1967: 125-126).

conceito discursivo ou, como se diz, um conceito universal, mas uma forma pura da intuição sensível" (KANT, 2001b: 70-78).

Para Kant, o tempo pertence, juntamente com o espaço e a lei de causa e efeito, às categorias *a priori* do conhecimento. Estas categorias constituem o fundamento para que o conhecimento possa ser organizado cognitivamente em um discurso: "O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior [...] O tempo é a condição formal *a priori* de todos os fenômenos em geral", postula (KANT, 2001b: 73).

O conceito de movimento como deslocamento espacial apenas se torna possível pela representação do tempo. Kant argumenta: "Se esta representação não fosse intuição interna *a priori*, nenhum conceito, fosse ele qual fosse, permitiria tornar inteligível a possibilidade de uma mudança". Por conseguinte, "o tempo não é algo que existe em si mesmo ou que está inerente às coisas como uma determinação objetiva" (KANT, 2001b: 72). Desse modo, o tempo não é um conceito empírico e não deriva de nenhuma experiência concreta (no sentido de que ele pertença ou esteja inerente a um determinado objeto ou coisa). Ainda assim, pertence à esfera subjetiva da percepção sensível, fazendo invariavelmente parte da condição humana.

Todavia, Kant imputa ao tempo também uma validade objetiva para a sua mensuração, desde que "em relação a todos os fenômenos e, portanto, a todas as coisas que se possam apresentar a nós na experiência" (KANT, 2001b: 74). Parecendo fazer uma concessão tanto a Newton quanto a Leibniz, Kant faz uma distinção entre a representação de tempo dos "cientistas" (*mathematische Naturforscher*) e a dos "metafísicos" da natureza (*metaphysische Naturlehrer*). Para os primeiros, espaço e tempo pertencem estritamente à esfera dos fenômenos que, como tais, abrangem *toda* a realidade física. Já para os segundos, espaço e tempo representam mais uma questão de entendimento (e não de quantificação). Para estes, espaço e tempo estão representados nas *relações* dos fenômenos, como os de justaposição e de sucessão (KANT, 2001b: 77). Por fim, Kant contabiliza as vantagens e as desvantagens de cada lado e pondera:

> Os que adotaram o primeiro partido têm a grande vantagem de deixar o campo dos fenômenos aberto às proposições matemáticas. Em contrapartida, ficam muito embaraçados pelas mesmas condições, quando o entendimento pretende sair fora desse campo. Os segundos, em relação a este último ponto, de certo têm a vantagem de não serem impedidos pelas representações de espaço e de tempo, quando queiram ajuizar dos objetos, não como fenômenos, mas apenas na sua

> relação ao entendimento. Não podem, contudo, nem assinalar o fundamento da possibilidade de conhecimento matemático *a priori*, já que lhes falta uma intuição *a priori* verdadeira e objetivamente válida, nem estabelecer o acordo necessário entre as proposições da experiência e essas afirmações (KANT, 2001b: 77-78).

Ora, que conclusão, então, tirar das ponderações de Kant? Diante das noções de tempo que acabamos de expor, onde situar o músico-intérprete? Em busca de uma solução, tentarei, nas seções subsequentes, apontar uma resposta para as questões lançadas como uma espécie de desafio.

O tempo como categoria da interpretação musical

More nostro investigemus sensu nuntio, indice ratione.

Agostinho [13]

No início do século XIX, com alguns precedentes na França e sob o impacto da revolução científica dos séculos anteriores, a questão da medida do tempo especialmente musical surge na cidade de Viena de maneira bem concreta, ou seja, em forma de uma pequena caixa de madeira na qual estava acondicionado um aparelho mecânico feito de: uma corda, um mecanismo de escapo, um pêndulo e uma campainha. Chamado por seu construtor de "metrônomo" (do grego *métron*, medida + *nómos*, lei, norma), foi desenvolvido, em 1813, pelo *luthier* e mecânico austríaco Johann Nepomuk Mälzel (1772-1838), com o objetivo de fornecer um parâmetro padronizado de velocidade (*tempo*) para a execução de peças musicais. Seu mentor nisso não foi nada menos que Ludwig van Beethoven (1770-1828), que manifestava grande interesse nesse aparelho por este permitir controlar e padronizar a velocidade de execução de suas peças cada vez mais longas e complexas, quantificando o metro musical em batidas por minuto (bpm), padrão-referência em uso até hoje.

Cogita-se que o desenvolvimento do metrônomo não foi apenas algo como uma consequência direta da mecanização, mas também da preocupação de Beethoven com a execução correta de suas composições. Haveria várias razões para isso. Uma delas é que as

[13] "O sentido por mensageiro, por guia a razão". Na tradução de A. Ortega: "Teniendo el oído por mensajero, por guia la razón" (AGOSTINHO, 1988b: 247).

categorias tempo e caráter estavam no âmago da expressão musical de Beethoven. Entre as peculiaridades de estilo e de forma, em especial as "modificações de tempo" e as "modulações raras" chamavam em sua época muita atenção do público em geral (RUTZ, 1950: 40 e 166). Outra possível causa seria que o mercado de partituras impressas – em sua época ainda bastante recente – estava em rápida expansão, oferecendo, mesmo que mínima e vagarosamente, uma oportunidade de subsídio para o sustento dos compositores. Destarte, as obras impressas começaram a se espalhar pelo continente e a se popularizar cada vez mais rapidamente, não apenas em âmbito nacional como também internacional. Em Beethoven, o caráter temporal de suas composições se faz particularmente evidente pelas indicações frequentes de tempo em suas partituras.

Todavia, é preciso lembrar que seria um equívoco atribuir à falta de indicações nas composições no período anterior a Beethoven também a uma falta de preocupação com o tempo na execução das mesmas. Essa ideia pode ser atribuída à crença (aliás, ainda bastante frequente) de que a música antiga, de algum modo, representa uma etapa primitiva na história da música. Coube sobretudo ao maestro e musicólogo Nikolaus Harnoncourt o mérito de ter trazido maiores esclarecimentos sobre essa questão, ao observar que, se a música, aproximadamente até a virada para o século XIX, era notada segundo seus princípios básicos, de Beethoven em diante a preocupação dos compositores passou a incidir também sobre a correta execução *a posteriori* de suas obras. Para tal, tornou-se necessário acrescentar indicações mais detalhadas sobre o caráter e o tempo para o intérprete, resultando, destarte, numa "notação da execução" (HARNONCOURT, 1998: 34-48).[14]

A falta de indicações de tempo bem como de dinâmica e de articulação em períodos anteriores ao do clássico-romântico pode ser atribuída em grande parte ao fato de os músicos estarem bem integrados na vida social, fazendo uma música compreensível a todos. Esse paradigma muda quando os códigos deixam de ser dominados coletivamente e passam a possuir um caráter autobiográfico (o caso de Beethoven e dos românticos em geral). Paralelamente, o distanciamento entre o compositor e os músicos levou a uma divisão acentuada do trabalho que logrou por transformar seus músicos em meros reprodutores, senão apenas "intérpretes". Nisso, o artista romântico se sente isolado e, de certa forma, não é mais compreendido pelo mundo. Outrossim, a preocupação em se desejar indicar o tempo de modo quantitativo decorre de uma série de fatores sociais e históricos que facilmente se confundem: a) no isolamento do compositor como gênio, b) na

[14] O autor agradece a Rainer Patriota pela observação acerca da importância de Harnoncourt em relação à discussão sobre os problemas de interpretação e notação na música antiga.

divisão acentuada de trabalho entre o compositor e o músico-intérprete, c) na perda de referências (para o músico barroco, por exemplo, o tempo de cada movimento de uma suíte teria sido evidente), d) no caráter autobiográfico da obra (ou seja, da "obra-prima"), e e) na crença da infalibilidade do elemento mensural da qual nem os românticos escaparam. Desse modo, em épocas anteriores, os músicos dominavam os códigos que regiam a execução dos mais diversos estilos, além do que tinham ou tomavam para si a liberdade de executar uma obra "ao seu modo". Assim, era muito comum adaptar a formação instrumental, o coro ou até a própria obra às condições locais. Por essa razão, a indicação de tempo e de outros detalhamentos de interpretação ocorria apenas de modo bem peculiar ou pontual. Esse parece ser o caso de Bach, que incluía indicações de execução quando queria se desviar do padrão ou, então, por razões de ordem didática (HARNONCOURT, 1998: 52-57). Quanto ao tempo especificamente, sustenta ainda que, na época de Bach, ele podia ser perfeitamente deduzido: a) do caráter musical (cuja apreensão depende da sensibilidade do músico – na seção anterior definida por pela faculdade *a apriori* de *intuir*, b) do compasso, c) das notas de menor valor, e d) do número de acentos por compasso etc. (HARNONCOURT, 1998: 71). É fato, portanto, que no período barroco existia certa preocupação com o tempo de execução das obras,[15] ao passo que se verifica nos períodos clássico e romântico maior preocupação com a correta indicação escrita tanto musical quanto conceitual de um determinado repertório de caracteres musicais que se exprimem através da velocidade para que pudessem ser reproduzidas melhor *a posteriori*.

Em suma, a análise das circunstâncias da época permite deduzir que o meio musical alemão antes de Beethoven não conhecia o metrônomo porque simplesmente não necessitava dele. Afinal, a invenção do relógio mecânico remonta ao século XIII. De acordo com o historiador estadunidense Lewis Mumford (1895-1990), foi o relógio mecânico a invenção mais importante da era industrial moderna (e não a máquina de vapor, como muito se ensina).[16] Seja como for, nesse enorme intervalo de quase cinco séculos, o

[15] Paradigmático é, nesse caso, o compositor e expoente mor do madrigalismo italiano Claudio Monteverdi (1567-1643) quando este expressamente pede, em nota ao seu *Lamento della Ninfa*, que a Ninfa "deve cantar ao tempo do afeto da alma, [e] não no tempo da mão" (CHASIN, 2009: 325).

[16] "He [Lewis Mumford] viewed this device [the mechanical clock] as the key invention of the whole Industrial Revolution, contrary to the common view of the steam engine holding the prime position, written: 'The clock is a piece of machinery whose *product* is seconds and minutes'."
Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Lewis_Mumford> último acesso out. 2010.

paradigma de execução musical estava na distinção dos *tempora* segundo os moldes antigos. Historicamente, a preocupação principal era com o desenvolvimento da escrita e com questões teóricas das disciplinas harmonia e contraponto, mais do que com questões relativas ao tempo musical. Até o invento do metrônomo, produção e reprodução de uma obra musical estavam nas mãos de uma mesma pessoa e dependiam mesmo do conhecimento da tradição que o músico possuía. Para tal, tinha inclusive a liberdade de variar tempo e formação musical de acordo com as condições locais da região onde iria se realizar a reprodução, em geral bastante precárias. Via de regra, os músicos tinham um conhecimento amplo da tradição local e estavam preparados para atender, em sua prática *prima vista*, a alterações de ritmo e de tempo (DORIAN, 1942: 73). Nessa tarefa, a regra mestra era que o músico deveria se orientar pela menor unidade de tempo, fixada na partitura. Logo, uma composição, trecho ou período desta em semifusas teria de ser executada com uma marcação (ou velocidade) mais lenta do que outra em que a menor unidade mensural é composta por colcheias ou semínimas. Já as indicações italianas de tempo – como *agitato*, *alla marcia* ou *sforzando*, por exemplo – apenas estavam destinadas a complementar as informações para o músico, na época geralmente também o compositor das obras que executava.

Durante o século XIX, o mercado de partituras impressas e a prática musical por intérpretes profissionais e amadores (a denominada *Hausmusik*, ou seja, a prática musical em voga nas casas da burguesia e dos setores graduados do funcionalismo) cresceram vertiginosamente e multiplicaram os problemas para a sua execução, sobretudo em peças de alta complexidade como as do período clássico-romântico. É, portanto, possível que tais circunstâncias já tenham preocupado Beethoven a ponto de pedir a Mälzel uma solução que permitisse um maior controle e precisão na execução de suas composições. Com efeito, onde antes valiam convenções conceituais de tempo e caráter que variavam de região para região, a quantificação numérica do tempo agora estava permitindo, através da máquina do metrônomo, padronizar a velocidade de execução. Era, a princípio, isso que o novo invento estava prometendo.

Contudo, apesar da grande novidade que a invenção do metrônomo significou para o domínio musical, Beethoven deixou apenas cerca de 25 de suas obras (que foram mais de quatrocentas) assinaladas com as indicações numéricas de Mälzel. As obras assinaladas incluem as nove sinfonias, os quartetos até o op.95, assim como a *Sonata para Piano* op.106, além de algumas outras de menor envergadura (GROVE, v.19, 2002: 376-377). Considerando-se a importância atribuída pelo compositor à correta execução temporal de suas obras, esse fato é, no mínimo, digno de se estranhar. Analisando-se o problema, chega-se à conclusão que Beethoven pode não ter-se dado por plenamente

satisfeito com a novidade mecânica. É bem provável que o aparelho tenha entrado em conflito com a concepção musical de Beethoven. Alguma coisa neste invento deve tê-lo deixado intrigado ou desencantado, muito provavelmente porque algo com relação à sua expectativa fora frustrado. Cogitamos que havia algo de "estranho" ou de "intruso" no tique-taque desse aparelho – isto para não dizer que havia nele algo de antimusical. Achando-se em conformidade com a tendência generalizada à mecanização, o aparelho estava em desacordo não apenas com a tradição, mas com a própria essência da música. Desde então, tempo e caráter das obras de Beethoven constituem um assunto polêmico entre intérpretes e críticos.

Algumas décadas depois, a questão do tempo interpretativo é retomada por Richard WAGNER (1953a e 1953b, em particular p.101-102). Segundo Wagner, somente a apreensão correta do *melos* de uma composição musical é capaz de fornecer a medida correta de tempo. Tempo e *melos* são inseparáveis, pois um depende do outro. Já o termo "melodia" designa, na teoria de Wagner, nada menos do que "coesão interna". Por conseguinte, a definição da velocidade do tempo representa uma espécie de indicador sensível e comensurável, cuja interpretação demonstra se o músico-intérprete compreendeu a obra (ou não).

Para justificar o seu critério flexível do tempo, Wagner se queixou de que a música de épocas anteriores era apresentada de modo "excessivamente rigoroso" (*unnachgiebiges Durchtaktieren*) (WAGNER, 1953b: 83). Wagner não cita nomes nem fornece detalhes a respeito dessa afirmação que, aliás, é questionável do ponto de vista histórico. Talvez ele tenha pensado na imagem do regente francês Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e o enorme cajado com que este costumava marcar o tempo? Foi desse modo que Wagner e outros representantes da Nova Escola Alemã justificaram a sua concepção romântica na interpretação do tempo, cujas principais marcas estavam no uso diferenciado do *rubato*, da *fermata* e do *rallentando*. Outros recursos expressivos eram as variantes de timbre e o vibrato. Por conseguinte, não surpreende que também Richard Wagner tenha rejeitado o metrônomo como indicador de tempo.

A noção de flexibilização do tempo musical se acha diretamente vinculada à concepção romântica do primado dos sentidos, não apenas sobre as indicações de tempo, contidas na partitura, como também sobre a razão. O conhecido aforismo de Pascal: "O coração tem suas razões que a razão desconhece", pode ser considerado sintomático para a concepção de Wagner, para quem a música era uma espécie de dádiva místico-religiosa. "Tanto o improvisador quanto o mímico [*der Mime*, ator] pertencem integralmente ao momento e não deveria pensar naquilo que vem depois, nem tampouco sabê-lo", postulou (WAGNER apud DAHLHAUS; DEATHRIDGE, 1980: 78). Com efeito, não foi contra a

visão de um mundo mecanizado e dominado pela razão que os românticos haviam se levantado?

Percebe-se, portanto, uma cisão bastante expressiva entre a concepção dos antigos, predominantemente qualitativa e contemplativa, e o método quantitativo-mensural da Idade Moderna. É o que afirma também Alfred Crosby:

> Os textos de Platão e Aristóteles celebram uma abordagem *não*-metrológica [*sic*], ou até *anti*metrológica, e têm a vantagem adicional de ser representativos do apogeu do modo de pensar de nossos ancestrais [...] Aristóteles [...] considerava a descrição e a análise mais úteis em termos qualitativos do que em termos quantitativos [enquanto] nós, com poucas exceções, abraçamos o pressuposto de que a matemática têm uma relação íntima e imediata com o mundo material (CROSBY, 1999: 25-27).

Em busca de uma melhor compreensão de ambas as concepções, passemos agora a analisá-las de forma mais detalhada com relação à prática musical, distinguindo entre: a) o tempo como fenômeno quantitativo e *emanente*; e b) o tempo como fenômeno qualitativo e *imanente*. Nessa tarefa, damos preferência ao viés da percepção temporal do músico-intérprete (também denominado de *timing* ou *Zeitgefühl*).

O tempo musical como fenômeno quantitativo da interpretação musical

Nessa concepção, o tempo é percebido, em primeiro plano, como fenômeno de fluxo contínuo e regular. Simbolizado pela imagem de uma flecha, a sensação é de movimento, composto por instantes intervalares e contíguos que se sucedem infinitamente. Basicamente aristotélica, não pode, nessa concepção, existir um tempo "presente" sem que haja obrigatoriamente um "antes" e um "depois":



Fig. 1: Representação gráfica da flecha de tempo unidirecional e linear.

Sendo assim, surge o primeiro paradoxo, pois, a rigor, eventos não se "movem" e sim "acontecem", existindo apenas sucessivamente. Já o "movimento" existe apenas para as "coisas" situadas no espaço. Problemas desta natureza surgem quando usamos metáforas ou indagações semânticas da linguagem sobre o tempo (como a indagação contida no título), podendo nos confundir em nossa tentativa de elucidar o fenômeno do tempo. É, portanto, mais correto afirmar que os *eventos* acontecem no tempo e que as *coisas* se movimentam no espaço. Assim percebemos, por meio dos sentidos, que as coisas ao nosso redor se transformam, enquanto a nossa consciência tem a impressão de que o tempo é uma espécie de "fluxo" ou de "movimento" (EDWARDS, 1972, verbete *time*).

Há também outro problema: em nossa representação, a imagem da flecha ilustra bem sensações como direção e linearidade do tempo, ao passo que falha na representação da sucessão de eventos. Para complementar a representação, coloquemos agora, em adição à flecha, um código de barras. Embora se trate por sua onipresença no cotidiano da sociedade contemporânea de uma imagem banal e, por isso, desgastada, o código de barras representa bem essa relação abstrata e mensural que permeia as relações do mundo de trabalho, da tecnologia da informação, da mercadoria e da massificação industrial em escala mundial. Ainda que não exista nenhuma ligação direta com o tempo em si, a imagem do código de barras nos ajuda a estabelecer uma analogia capaz de ilustrar melhor as propriedades do tempo como acepção mecânica e quantitativa:

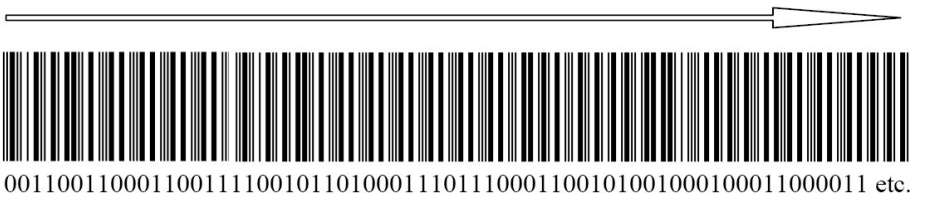


Fig. 2: Modelo de tempo quantitativo em analogia com o código de barras.

No modelo acima representado, o código de barras está simbolizando determinados instantes do tempo em *sucessão* intervalar. A associação com a quantidade é reforçada por algarismos binários que acrescentamos ao código de barras e que juntamente estabelecem uma relação numérica entre a medição científica da Era Moderna e o fenômeno do tempo.

Em princípio, qualquer dos traços verticais do código pode representar um ponto no presente, no passado ou no futuro. A espessura variável das barras representa o grau de um determinado evento ou registro deste, podendo-se tratar, hipoteticamente, de uma percepção, de uma investigação científica ou mesmo de uma reprodução musical. Os eventos mais bem percebidos, documentados ou nítidos estariam representados com uma barra de espessura maior. Por conseguinte, o barramento de traçados mais finos representaria eventos ou percepções proporcionalmente menores, enquanto os espaços em branco entre as respectivas barras representariam eventos não captados ou registrados pela investigação mensural científica ou pela percepção do músico-intérprete.

A ideia de medição está invariavelmente associada à quantificação *de algo* e, no caso do tempo, precisamente, à duração ou à velocidade. Hoje em dia, a ciência de mensuração (ou metrologia) é capaz de medir unidades de tempo que podem variar de um extremo a outro, como, por exemplo, de frações minúsculas e imperceptíveis aos nossos sentidos (como as fracções de nano, femto ou attossegundos da física subatômica), a períodos extremamente longos e remotos (como na paleontologia ou na astrofísica). Por ser este modelo tão presente e importante para as ciências empírico-naturais, damos-lhe a denominação de "modelo quantitativo de tempo".

Da analogia com o código de barras surge também a ideia de "fatiamento", também "desmembramento" ou "fracionamento". Aplicada à memória do som musical, remete à medição e à edição do som nos modernos estúdios digitais de gravação, onde as amplitudes sonoras são representadas gráfica e bidimensionalmente em monitores para depois serem "editadas", isto é, digitalmente manipuladas e "cortadas", parecido com que ocorre com um salame na fatiadora mecânica.

Nesse modelo não existe a noção de simultaneidade ou de concomitância de eventos nem de percepções e, se ela for admitida, simplesmente escaparia da medição. Assim, por exemplo, acontece com a história e a historiografia positivista, que são pensadas de maneira linear. Na área de música, a leitura *prima vista* também procede de modo linear – por isso, ela deve, de preferência, ser evitada no momento da *performance*. Em suma, o modelo emanente e quantitativo do tempo musical está muito próximo à "razão instrumental" do "mundo administrado" (Adorno), representados pela ideia da (efi)ciência técnica, da reprodutibilidade industrial e do consumo massificado como fetiche.

Aplicado à música, este modelo representa o aspecto mensural e quantitativo que tem na sucessão temporal, associado ao tique-taque do relógio e ao pêndulo do metrônomo mecânico o seu paradigma. Por essa razão lhe atribuímos, por ora para fins de análise, um caráter emanente e objetivo. Todavia, se este for o modelo adotado de forma preponderante, a interpretação pode ficar comprometida, pois careceria de coesão e de

sentido. Por estar limitado apenas ao instante intervalar, faltaria ao intérprete uma visão mais ampla do que está sendo apresentado musicalmente, ou seja, daquilo que acontece ao seu redor. Tudo funcionaria como uma grande engrenagem, pois a acepção mecânica do tempo faria o músico-intérprete enxergar somente os eventos "positivos" imediatamente antes e depois, não lhe permitindo uma percepção mais abrangente para intuir os eventos mais distantes da obra que estiver sendo interpretada.

O tempo musical como fenômeno qualitativo da interpretação musical

Nesta concepção predomina uma noção vitalista e dinamista do processo interpretativo. Por representar uma visão orgânica e interiorizada de tempo, chamemos a este modelo de "qualitativo". Uma vez que depende muito mais da *percepção auditiva* e da *experiência* do intérprete no trato com a obra e o instrumento, seu objetivo principal não consiste em lograr medidas positivas ou absolutas e sim em fazer com que as relações e as proporções de todos os componentes da música estejam adequadas segundo o "mapa" da partitura. Nessa tarefa, o intérprete deve proceder de forma coerente. A Fig. 3 representa uma tentativa de ilustrá-lo esquematicamente.

No centro da ilustração vemos representado – como através de uma lupa de aumento – o "agora" do tempo imanente. Na relação perceptiva do sujeito interpretativo (*Ego*, Eu psicológico) para com o agora do tempo da música a ser executada é que vemos uma afluência de inúmeros elementos simultâneos e concomitantes. Nesse modelo, o presente não é percebido como uma sucessão de frações contíguas, nem há uma associação ao pêndulo do relógio ou ao tique-taque do metrônomo. Existe, sim, uma sensação de *adensamento*, de uma *multiplicidade* de eventos, ligados tanto à memória quanto ao devir. Representando uma qualidade peculiar da prática musical, o presente "conecta", por assim dizer, as suas extremidades, isto é, a memória e o devir, sob a pena de a música não fazer sentido algum caso o intérprete pretenda meramente executar o que está escrito (contrariando-se, especificamente nesse ponto, o que desejaram os compositores Mahler, Schönberg e Stravinsky). Com efeito, como ponto de *imanência*, o presente pode ser associado a uma "flutuação", plano em que são conjugados os diversos elementos expressivos de densidade (harmonia), de tessitura (timbre) e de intensidade (dinâmica) da música.

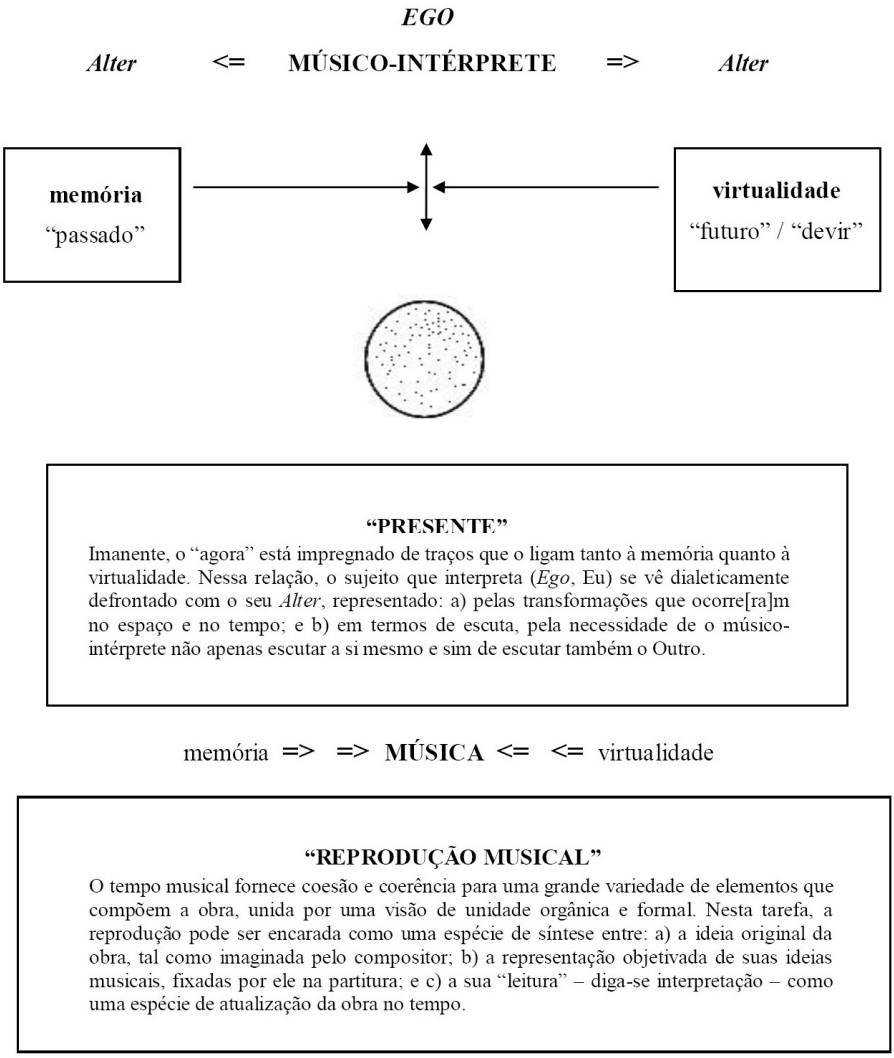


Fig. 3: Modelo do tempo qualitativo imanente.

Durante o processo interpretativo, o músico-intérprete vincula rigorosamente ao tempo os sinais gráficos da composição. Representados na notação musical de modo

espacial e sucessivo, cada sinal acha-se carregado – ou "prenhe" (Leibniz) – de traços memoriais daqueles que o antecederam e dos que o sucederão. A noção de "devir", contudo, não deve ser confundida com a previsibilidade (ou probabilidade) calculada do mundo contemporâneo. Para encontrar o tempo e o metro correto de um determinado movimento, período ou frase que estiver interpretando, o músico-intérprete depende fundamentalmente da compreensão do que está escrito. Uma vez que os sinais do texto formem algo como uma "imagem do som" a ser explorada cognitivamente, a compreensão consiste de um processo bipolar e depende tanto da sensibilidade e do dom de intuir do intérprete quanto da sua capacidade cognitiva.

Nesses termos, "conhecer" implica um processo dinâmico que envolve a experiência empírica, a percepção sensível, a memória, o intelecto (ou juízo) e a razão. A missão do intérprete é, portanto, "conhecer" a obra musical cognitivamente, "tocando-a", isto é, tornando-a acessível a outrem (KUEHN, 2010: 159, 161 e 162).

Permitindo ao intérprete uma noção de eventos que se engendram simultanea e concomitantemente, participam de um mesmo tempo ontológico. Resumindo: "Tempos diferentes são apenas partes de um mesmo tempo" (KANT, 2001b: 70-71). É desse modo que a noção de movimento musical se torna empirica e dialeticamente possível: "O tempo está dentro de mim, fora de mim está o espaço", dizia Kant. Chamemos a esse modelo de *qualitativo*, porque sua função é atribuir a cada elemento musical sua medida proporcionalmente adequada em termos de duração e de velocidade. Juntamente com a dinâmica, constitui parte integrante da expressão musical. Em importância e função, o elemento temporal qualitativo lembra o conceito de *vis viva* de Leibniz.

Outro princípio fundamental é o da diversidade dentro da unidade.[17] Distinto da noção pré-clássica de compor, foi usado extensivamente por Beethoven e serviu de modelo para praticamente toda a tradição musical de língua alemã de Beethoven a Schönberg. Complementando-se na unidade formal da obra, é composta de uma grande diversidade de temas, figuras e motivos qualitativamente diferentes em constante processo de variação e de construção.

Considerações finais

De certa forma, as acepções quantitativa e qualitativa já estavam implícitas nas reflexões de Agostinho. Concluímos, portanto, que a distinção de Agostinho entre um

[17] Princípio que parece remontar ao enigma do Uno e do Múltiplo, uma questão central do diálogo socrático *Filebo*, de Platão.

tempo mensural, e outro, de caráter subjetivo, embasado na percepção sensível do indivíduo, prevaleceu sobre os debates que lhe sucederam. Se definirmos a música como arte do tempo, também teremos de admitir que diferentes acepções filosóficas de tempo tenham repercutido de alguma maneira em teoria e prática musical. Historicamente, porém, parece ter se cristalizado uma falsa oposição entre a concepção de um tempo "externo" e mecânico, de um lado, e de um tempo "interno" e psicológico, de outro. Por essa razão, é preciso manter distância de posições dogmáticas, evitando-se tanto o mecanicismo quanto o relativismo de uma subjetividade exacerbada. Nessa tarefa, a epígrafe de Agostinho, posta no início desta seção, aponta uma solução. Ao estendê-la a *todos* os sentidos envolvidos na prática interpretativa – "*Os* sentidos por mensageiro, por guia a razão" –, a máxima de Agostinho nos aponta o caminho para alcançar (e manter) o equilíbrio, podendo ser resumido, de forma elementar, na atitude de o músico-intérprete abraçar, diante do fenômeno sonoro da música, tanto a postura de um artista "metafísico" – isto é, intuitivo e expressivo o bastante para comunicar conteúdo e sentido da obra interpretada – quanto a de um "pesquisador científico", implacável na análise e na preparação criteriosa da obra a ser reproduzida.

Das concepções que analisamos, derivamos dois modelos teóricos para a prática interpretativa. Embora bem distintos em seu caráter, os modelos quantitativo e qualitativo não são necessariamente também excludentes. Até pelo contrário, vistos em conjunto, ambos revelam um princípio de feição complementar: um é intuído e *a priori*, o outro é empírico e *a posteriori*. Ponderando-se bem, ambos acham-se presentes na prática musical: o qualitativo no aspecto flutuante do tempo imanente (como uma espécie de "interface" entre o passado e o futuro) e o quantitativo na efemeridade do som e do movimento (como no tique-taque do pêndulo).

Sendo própria a toda prática interpretativa, a questão da justa medida do tempo emerge no começo de toda reprodução musical. Logo, tempo, métrica e espaço constituem categorias elementares da prática musical. Para a tradição musical vienense, formam um assunto central, tendo, basicamente, três funções: 1) como critério de compreensão; 2) como elemento de coesão que cria unidade; e 3) como uma espécie de indicador semântico que torna o sentido da obra mais claro.

Em suma, tempo e espaço representam para o músico-intérprete elementos primordiais que existem sobretudo por relação e não absolutamente (por si só). Lembremos o axioma de Leibniz: não importa tanto a extensão de um corpo e sim a sua força (ou energia). Na música, isto se mostra na conjunção de inúmeros variáveis em termos de contrastes em altura, timbre, ritmo, dinâmica e tempo. Todavia, ainda que a dinâmica seja um conceito fundamentalmente qualitativo, observamos nas análises

computadorizadas (e, portanto, numéricas) da musicologia empírica e na música eletrônica (como nas interfaces de *midi*) também uma tendência a quantificá-la em decibéis. Ainda assim, continua difícil imaginar que uma máquina alguma vez seja capaz de colocar em prática conceitos de fundo estético, como, por exemplo, criar proporções tímbricas por meio da adoção quantitativa de caracteres musicais que não podem ser quantificados. Sendo de fundo conceitual, estes simplesmente não são comensuráveis. De qualquer forma, o intérprete precisa aprender a lidar com indicações de ordem bastante imprecisa (*alla marcia*, *allegro*, *andante*, entre muitos outros), o que explica porque o resultado de uma reprodução geralmente dá margem a algo discutível. Por outro lado, a mesma imprecisão conceitual tem a vantagem de proporcionar uma grande gama de significados tanto para o intérprete quanto para o crítico.

No âmago da noção qualitativa do tempo age o princípio vitalista e dinâmico, fundamental para que o músico-intérprete possa encontrar o caminho para "o tesouro" – isto é, a essência ou a verdade da obra que deseja reproduzir. Dessa forma, a verdade da música é indissociável do tempo em que ela emerge. É exatamente no momento da reprodução em que os elementos dinâmicos e expressivos da música geram a sinergia para que ela possa mesmo acontecer socialmente. Ao mesmo tempo, manifesta-se dialeticamente o *Alter*, quer por meio das transformações históricas e sociais que ocorre[ra]m no tempo e no espaço, quer em termos de escuta, em particular pela necessidade de o músico-intérprete não apenas escutar a si mesmo e sim de escutar também o Outro.

Por fim, tempo musical e velocidade não constituem categorias invariáveis e monolíticas e sim qualidades construtivas da prática interpretativa, em cujas incontáveis matizes e nuanças o fraseado, a articulação, a pontuação, a dinâmica e o timbre exercem importância fundamental. Tudo isso leva a crer que ambas as acepções de tempo no fundo sejam diferentes manifestações de um mesmo fenômeno universal.

Referências

AGOSTINHO, Aurélio. *Confesiones*. Ed. bilíngue. Versão, introdução e notas de Alfonso Ortega. Obras completas de San Agustín, v. 2. Madrid: Editorial Católica S.A., 1988a.

_____ . La música (*De musica*). Edição bilíngue latim-espanhol. Tradução, introdução e notas de Alfonso Ortega. In: *Obras completas de San Agustín*, v. 39 (Escritos vários, Tomo I°). Madrid: Editorial Católica S.A, p. 49-364, 1988b.

_____ . *Confissões*. Tradução de O. Santos e A. de Pina. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1996.

CHASIN, Ibaney. *Música Serva d'Alma – Claudio Monteverdi: Ad voce umanissima*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CROSBY, Alfred W. *A mensuração da realidade*: a quantificação e a sociedade ocidental (1250-1600). Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: UNESP; Cambridge, 1999.

DAHLHAUS, Carl; DEATHRIDGE, John. *Wagner*. Stuttgart / Weimar: Metzler (publicado sob o verbete *Wagner* no *The New Grove Dictionary*, 1980), 1994. Trad. das citações Frank M. C. Kuehn.

DORIAN, Frederick. *The history of music in performance*. New York: Norton, 1942.

EDWARDS, Paul (ed.). *The Encyclopedia of Philosophy*. 3v. New York; London: Macmillan, 1972.

GEORGES, Karl-Ernst. *Handwörterbuch Latein-Deutsch*. 10 ed. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1959.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HENRY, John. *A revolução científica e as orígens da ciênca moderna*. Tradução de Maria L. X. Borges; revisão técnica de Henrique L. Barros. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart: Meiner, 2001a.

_____ . *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 6 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001b.

_____ . *Kritik der reinen Vernunft*. Edição e introdução de A. Messer. Berlim: Knaur, s/d. Trad. das citações Frank M. C. Kuehn.

KUEHN, Frank M. C. *A teoria da reprodução musical de Theodor Adorno e o legado da tradição vienense*: uma introdução. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Música) – PPGM, CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=203127

LEIBNIZ, Gottfried F. *Hauptwerke*. Gerhard Krüger (org.). Stuttgart: Kröner, 1967. Trad. das citações Frank M. C. Kuehn.

POPKIN, Richard H. (Eigenheer, Emílio M., org.). *Ceticismo*. Tradução de Maria C. S. Lopes. 2 ed. Niterói: EDUFF, 1996.

RUTZ, Hans (ed.). *Ludwig van Beethoven*: Dokumente seines Lebens und Schaffens. Munique: Beck, 1950.

SADIE, Stanley; TYRRELL, J. (orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: University Press, 2002.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft e.V, 1953a, p. 7-67.

_____ . *Über das Dirigieren*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft e.V, 1953b, p. 69-140. Trad. das citações Frank M. C. Kuehn.

Frank Michel Carlos Kuehn é natural de Berlim, Alemanha. Estudou violão clássico, guitarra elétrica e percussão. Músico, apresentou-se em diversas formações musicais. Atraído pela música brasileira, emigrou para a cidade do Rio de Janeiro, onde passou a atuar em recitais de música erudita e popular, no magistério e na pesquisa acadêmica. É Mestre em Música pela UFRJ (2004), com dissertação sobre a Sinfonia do Rio de Janeiro, de Antonio Carlos Jobim, Billy Blanco e Radamés Gnattali. É Doutor em Música pela UNIRIO (2010), com tese sobre a Teoria da Reprodução Musical, de Theodor Adorno, e o legado da tradição musical vienense. Atualmente, enfoca questões relativas à prática musical com seus desdobramentos estéticos e filosóficos para a teoria da interpretação e *performance*. Definida em áreas de conhecimento, sua pesquisa contempla: teoria da interpretação, teoria da *performance*, interpretação musical, estética, teoria da arte e filosofia da música.