

O TEMPO E A MÚSICA

por

Filipe Pires*

De modo geral, há que distinguir os conceitos de tempo cronométrico, físico e psíquico, cada um deles com valores próprios e, por assim dizer, independentes ou mesmo antagónicos.

O primeiro, estabelecido por leis de relação numéricas, não admite alternativas à sua própria natureza. Já na Grécia antiga, os números integravam qualquer domínio da ciência ou das artes, e a Música manipulava-os, mesmo que implicitamente.

O segundo, assentando em bases científicas específicas, diverge segundo as circunstâncias observáveis. Entenda-se, contudo, o tempo físico como aquele que é determinado pela variabilidade das condições fisiológicas do ser humano. As capacidades e as limitações físicas do ouvido, estudadas na Acústica, permitem estabelecer uma série de limiares de percepção em diversos parâmetros. O tempo de integração fisiológica, ou seja, o poder separador de dois acontecimentos sonoros sucessivos, contados a partir de baixas frequências, conduz-nos a outros limiares de sensibilidade perceptiva. Um som demasiadamente breve é ouvido como um choque; prolongando-o um pouco, detecta-se uma altura; mais longo ainda, conseguiremos determinar um timbre.

Para além de certos limites, a vibração de um corpo sonoro deixa de ser identificável pelo sistema auditivo do Homem, embora possa sê-lo por alguns animais. Entre muitos outros condicionamentos, a idade, o estado físico e psíquico de um indivíduo aumentam ou diminuem, em graus variáveis, as suas capacidades auditivas, e com elas a aptidão para uma escuta qualificada. Em circunstâncias normais, o ouvido humano deixa de perceber frequências acima dos 20000 Hz como som, transformando-se este numa pressão incomodativa e até mesmo dolorosa.

O tempo psíquico é, pois, o mais sujeito a um conjunto infindável de contingências e, como tal, objecto dos mais diversos estudos e análises.

* Compositor e pedagogo.

As relações entre tempo físico e duração musical são perturbadas pelos mais variados factores. A densidade de informação no interior de um determinado espaço musical influi directamente na sua percepção auditiva. Por outras palavras, um conjunto diferenciado de acontecimentos sonoros provoca, no ouvido, uma deturpação da sua duração métrica. O ataque brutal de um som, carregado de material energético, e o tempo objectivo da sua ressonância são interpretados inversamente na escuta, em resultado da atenção prestada ao início do som e do “adormecimento” do ouvido na fase subsequente. A sensação oposta poderá verificar-se se o mesmo som for reproduzido em movimento retrógrado.

Tempo, informação e o tipo de escuta resultante da combinação daqueles agentes levam-nos a concluir que a assimilação desordenada de um grande número de acontecimentos, quando inseridos numa duração física reduzida conduzem, no ouvido, a uma ideia de tempo fraccionado e descontínuo. As novas tecnologias permitem uma verificação exacta destes fenómenos.

No campo da psicofisiologia, a chamada música clássica da Índia apresenta, para o mundo ocidental, o melhor exemplo de como a organização do discurso, o seu conteúdo e natureza podem criar uma atmosfera de completo alheamento das leis físicas do tempo.

Numa cultura em que a passagem do “ontem” para o “amanha” não significa, necessariamente, uma mudança, a noção de tempo é completamente diversa da nossa. As ordenações sonoras, as pulsações rítmicas e métricas, a quadratura e a simetria derivam de princípios rigorosos e de grande complexidade, mas sem qualquer ponto de contacto com os de Ocidente. Essa música é improvisada, em forma aberta, podendo prolongar-se por duas ou três horas sem interrupção, produzindo uma sensação de movimento circular, sem início e sem fim, como se se processasse sempre à volta de um único ponto. Ao contrário do que seria de esperar, e transposto um primeiro período de adaptação, ela pode gerar uma vivência e uma participação activa nos ouvintes e uma evasão total, que os grandes intérpretes conseguem irradiar. Tempo cronométrico e tempo psíquico são aqui, mais uma vez, duas medidas sem relação alguma entre si.

Em música, a noção de tempo envolve diferentes componentes, que vão desde o valor de uma nota, como unidade de duração, suas divisões, subdivisões e aumentações, até à extensão total de uma obra. Como sinónimo de “andamento” ou “movimento”, que pressupõem conceitos de rapidez ou lentidão, tem, muitas vezes, implicações de ritmo, compasso e carácter, diferenciando, por exemplo, “tempo de minueto” ou “tempo de valsa”.

Na música ocidental, a distribuição do tempo faz-se através do compasso, dividido em tempos fortes e fracos, como nas sílabas das palavras. Daqui resulta uma pulsação periódica, regular ou irregular, simétrica ou assimétrica, composta por

núcleos de articulações rítmicas. Ritmos e métrica, não sendo forçosamente coincidentes, organizam-se com o som e o silêncio, desenvolvendo-se no tempo. Temos, assim, de certo modo, padrões de medida directamente ligados ao relógio ou ao metrónomo, com todas as flutuações inerentes à própria execução musical.

Para além de uma evidência, a inseparabilidade de tempo e música é uma consequência da sua associação. Qualquer dissertação sobre um tema desta magnitude, quando reduzida a escassas dimensões, acaba por se limitar a experiências pessoais, que não abrangerão, necessariamente, senão alguns dos seus múltiplos aspectos.

De acordo com as suas próprias tendências e formação, é natural que um compositor adopte posições e utilize técnicas que outros poderão rejeitar. No domínio da criação musical, a exploração exaustiva de um grande número de operações matemáticas deu origem a formas inteiramente novas de organização sonora. A rigorosa observância destas teorias, o estudo das leis do acaso, da entropia, do cálculo das probabilidades e sua aplicação aos números recolhidos pela estatística privilegiam uma área estocástica que se situa, certamente, nos antípodas do sensorial.

Sem enveredar, com carácter de exclusividade, por orientações decorrentes de uma sistematização das situações atrás definidas, tenho procurado, em algumas das minhas obras, relações ou oposições que, numa forma ou doutra, põem em relevo o tempo e as suas proporções numéricas.

Em *METRONOMIE* (1966), para flauta, violeta e harpa, conjugo e relaciono uma série dodecafónica com três grupos de sequências métrico-rítmicas, no interior das quais se verificam aumentações e diminuições dos valores de tempo utilizados.

Uma pesquisa das relações aritméticas e musicais de espaço-tempo levou-me a compor *VARIANTES* (1979-80), para orquestra, onde procurei transcrever musicalmente formas visuais que fui buscar a um conjunto de gravuras que o pintor Jorge Pinheiro realizara, meia dúzia de anos antes, e que dominara “Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp”. As linhas e os pontos que constituem a obra pictórica são organizados a partir da célebre série de Fibonacci, ou seja, a sucessão de números na qual cada um dos termos resulta da soma dos dois imediatamente anteriores. A “tradução” musical que efectuei, mais não foi do que a representação sonora de relações polifónicas, harmónicas, rítmicas e tímbricas já presentes no grafismo e reflectem, no tempo, as respectivas durações espaciais.

A oposição temporística das proporções de som/silêncio foi tentada em *AKRONOS*, composta em 1964 para orquestra de arcos. Aqui, a divisão métrica do compasso, habitualmente submetida a um valor temporal do metrónomo, é substituída pela medição em segundos, de forma a sugerir, visual e auditivamente, a ausência de uma grandeza de tempo preestabelecida. A organização do discurso, compreen-

dendo estruturas de dimensões desiguais, cuja alternância acentua aquelas proporções, é ainda caracterizada pela quebra do percurso antecedente/consequente, tão comum na música ocidental.

Procurando opor o tempo físico e duração psíquica e não pretendendo, de qualquer modo, filiar a minha linguagem nos princípios técnicos e estilísticos da música indiana, os meus MONÓLOGOS (1983), para 8 instrumentos, utilizam sincronicamente discursos independentes, formando igualmente uma teia sem antecedentes nem consequentes, que em qualquer momento poderia ser quebrada, como um fragmento do absoluto. A intervalos temporais regulares, processa-se a iteração de curtas fórmulas melódicas, rítmicas ou harmónicas de duração diversa. O desfasamento dos pontos de repetição conduz a sobreposições sempre diferentes e a uma constante transformação do conteúdo musical.

Procedimento semelhante verifica-se em STRETTO (1987), para dois pianos, onde a recapitulação de um conjunto de secções (5 num dos instrumentos e 4 no outro) é progressivamente encurtada, “apertando” o regresso à secção inicial.

Por último, um outro modelo de relações temporísticas ocorre no domínio das macroestruturas, no interior das quais se articulam subsecções sucessivamente mais longas ou mais curtas. Em FIGURAÇÕES I (1968), para flauta, o discurso divide-se em três períodos distintos: no primeiro, as contínuas apresentações de uma série dodecafónica são gradualmente abreviadas até um só som. Operação inversa produz-se no decurso da 3ª secção. A parte central expõe a série completa.

Em EPOS (1989-91), para orquestra, desenvolve-se uma sucessão de “ondas” de duração e amplitude progressivas, na proporção de 1, 2, 3 (cerca de 4, 8 e 12 minutos, respectivamente). Na primeira metade da obra, um núcleo embrionário de 3 sons cromáticos vai abrindo um leque, criando círculos concêntricos que alteram o seu diâmetro, expandindo-se e contraíndo-se e regressando, por fim, a um ponto zero. A segunda metade é preenchida por uma única “onda”, constituída por uma lenta progressão até ao clímax final.

Denunciando analogias formais com a obra antecedente, os ESTUDOS DE SONORIDADES para piano, datados de 1993, são constituídos por um conjunto de 28 pequenas peças que se sucedem sem interrupção, distribuídas por 4 grupos de durações progressivamente mais curtas, ao mesmo tempo que uma gradual aceleração das unidades de tempo se processa de modo quase imperceptível.

Novembro de 2003