

Timbre, Tempo e Espaço na música de Victorio

Vanessa Fernanda Rodrigues
Universidade Estadual de Campinas
wanessah@gmail.com

Resumo:

Este artigo trata de analisar como o compositor Roberto Victorio trata em sua música o conceito de timbre, tempo e espaço, tendo como base as abordagens do próprio compositor e as partituras de algumas de suas peças.

Palavras-chave: Timbre – Tempo - Espaço - Roberto Victorio – Composição

O Timbre em Victorio

O entendimento do papel do timbre nos processos composicionais de R. Victorio está atado a todo o percurso que este parâmetro fez através do pensamento musical deste século. Para o compositor, a música antecedente ao século XX esteve essencialmente fundamentada em três paradigmas que possibilitavam um tratamento homogêneo da sonoridade: harmonia, melodia e ritmo¹, que em primeira instância, estariam ligados especificamente a altura, o timbre e a duração, respectivamente. O timbre era pensado como uma característica própria do instrumento mas sem valor no que se refere a gerador de idéias musicais, apresentando-se como um coadjuvante e quase que marginal nessa configuração. A sonoridade deveria ter um caráter o mais homogêneo possível², pois a importância maior era dada a tessitura e suas relações harmônicas e não às especificidades tímbricas de cada instrumento. No século XX, ocorre uma espécie de alargamento dos paradigmas. Tem-se em Wagner, Debussy, Bartók e Stravinsky um pensamento harmônico que ultrapassa as possibilidades de tonalidade³, por exemplo. Do mesmo modo, a duração também passa a ter papel de elemento gerador algum tempo depois com Ligeti⁴ e a sensação de contínuo passa a ter importância, sendo desenvolvida na música eletroacústica e depois na instrumental.

Na música de Victorio, o timbre tem um papel imprescindível, pois para o compositor, ele caracteriza a profundidade, situando-se como aspecto de perspectiva, sendo possível a partir dele, perceber as características únicas de cada material ou objeto sonoro envolvido na composição. Em uma analogia com a pintura, o timbre não se caracteriza como a cor, mas sim como a superfície textural que será trabalhada, mais ou menos junto com a altura. Victorio acredita que desta maneira, as ferramentas de composição se alargam, sendo possível construir um “espectro” de sonoridades mais rico, e uma forma de chegar a perceber pelo mecanismo material mais permanente – a fonte sonora, o som do menos permanente – o som da memória. O timbre passa a ser o elo para a percepção de algo que até então não se poderia perceber através de outro meio. Então “escutar” o timbre⁵, transformá-lo em objeto de estudo, o tornou um elemento gerador

¹ Victorio se refere à música do período Clássico até o final do Romantismo. Ele tem como marco da entrada da Modernidade na música as obras de Bartók, Stravinsky e Schoenberg.

² Cf. ROSEN, Charles. (1997). *The classical Style*, Editora Faber&Faber. Londres.

³ Sobre tonalidade e politonalidade ver NORONHA, Lina Maria Ribeiro. (1998). *Poilitonalidade: Discurso de Reação e Trans-Formação*. Editora AnnaBlume, São Paulo.

⁴ Cf. com *Glissandi*, peça eletroacústica e *Atmosphères* para orquestra do mesmo compositor.

⁵ Sobre estudo dos timbres, envelopes sonoros, fatura, etc., ver Pierre Schaeffer (1966). *O tratado dos objetos sonoros*.

de composição muito eficaz na música atual. O fazer composicional e a escuta podem se centrar nas probabilidades de transformações do material sonoro, explorando um novo leque de possibilidades que dá a criação, novos parâmetros para a manipulação do material e observação de suas transformações num meio sonoro natural ou induzido, acústico ou eletrônico.

Roberto Victorio tem como referência no trato do timbre Webern. É compreensível esta relação, pois ele desenvolve a idéia de Schoenberg de *Klangfarbenmelodie*, ao mesmo tempo que trata altura e timbre de maneira específica, tendo um cuidado especial na espacialização e na fatura de cada nota. Este trato, resulta em nuances que transforma cada nota da série em um evento sonoro distinto. Nas obras de Victorio, a altura geralmente é subordinada ao timbre no mesmo sentido do tratamento de Webern na fatura quanto ao ataque, intensidade e pressão. Para Victorio, a manifestação do timbre como elemento composicional na música do século XX, trouxe com ele a necessidade da mudança na notação tradicional⁶, pois houve...

uma diluição progressiva do percurso linear, enquanto intenção melódica, distanciamento da preocupação harmônica, como veio condutor de tensões e distensões e a conseqüente focalização em outro elemento musical que sempre existiu, porém relegado à uma “natural” finalização/ resultado sonoro das junções e particularidades do processo de amálgama e distinção sonora: o timbre. (VICTORIO, 2003)

Sendo assim, o compositor trabalha ressaltando cada sonoridade através da identidade sonora de cada instrumento e sua tessitura, formando o que ele denomina como “ambiências” ou “aglomerados de acontecimentos espaciais”, que denotam a sensação da percepção de tempo e espaço. -De maneira que ele afirma que:

O timbre, situa-se em outra esfera perceptiva, quando pensado não apenas como um delimitador de cores individuais, mas como um formador de tecidos, de atmosferas, dentro do corpo estrutural da obra, a partir das infinitas combinações que, em verdade, conduzem as unidades musicais mensuráveis (como uma ponte) ao universo da virtualidade, que é o próprio tempo musical... (VICTORIO, 2003)

Observe a seguir o trecho de *Aroe-Jari* da *Trilogia Bororo* como exemplo da citação:

Figura 1- *Aroe-Jari* da *Trilogia Bororo*. Peça de câmara para flauta, contrabaixos, bandolim, violão, guitarra, piano e percussão. Trabalho com o timbre através de variação de ataques e tessitura.

Deste modo, pensando sobre o timbre como um parâmetro, desenvolvendo-o como objeto musical que cria sensações e ambientes sonoros, e transportando-o para a partitura como abertura para a indeterminação, Victorio legitima em sua escrita a sua concepção poética e, através dela transporta a configuração de seu mundo mítico (pensamento musical) para a *performance* (ação ritual).

⁶ Disponível em www.robertovictorio.com.br/artigos/ArtigoTeseTimbre.pdf. Ultimo acesso 10 de abril, 2008.

Tempo em Victorio

O tempo da música para Victorio, não é tempo cronológico, mas sim o que Langer (1980) denomina de “tempo vivido ou experienciado”. Ela explica que este “tempo” na verdade é o momento em que nos deixamos levar pela percepção e nos entregamos às “sensibilidades, tensões e emoções”, nas quais não estão intrínsecas medidas, contagens: são movimentos que ocorrem num espaço virtual que caracterizam um desaparecimento do tempo em função da contagem. O que se tem é uma sucessão de durações que estão em função de sua própria estrutura enquanto obra musical no momento da escuta. Esta “des-percepção”⁷, no que se relaciona a percepção, não pode ser mensurada por contagem, sendo a passagem do tempo percebida por mudança de eventos. Trata-se de uma espécie de ruptura do tempo cronológico ou tempo real onde, sua passagem não pode ser prevista cronometricamente, sendo percebida *a posteriori* uma vez que a sensação de mudanças está agregada às mutações dos eventos e aos momentos que não são lineares, mas que constituem a obra enquanto fluxo interpretativo. Esta percepção temporal não mensurada é o que Victorio, em acordo com Langer, entende por “tempo virtual”.

Neste sentido, entende-se tempo relacionado ao conceito “tempo virtual” no que se refere a: “des-percepção” do tempo cronológico em função de uma escuta que privilegie “diversas interpretações do receptor em um constante e imutável fluxo em direção ao exterior (espaço), criando com isso uma expectativa do retorno ao gênese inicial e mantendo o influxo espaço-tempo como uma corrente contínua, incessante de acontecimentos, onde a não-repetição é a tônica.”⁸. Opostamente, o tempo real ou cronológico tende a ignorar e a fragmentar os momentos e acaba por cristalizá-los como ‘instantes – pós – instantes’, monotonamente. De maneira que a mudança de um instante para outro é caracterizada como dissemelhança propriamente dita, uma vez que suas partes são divididas de maneira metódica, similar e homogênea. De outro modo, a partir destes entendimentos, o tempo virtual é percebido em uma relação qualitativa dos contrastes e passagens de estado que ocorrem no material durante o percurso musical, não ignorando suas especificidades, que caracterizam tensões, compressões, dilatações e resoluções onde se permitem diferenciá-los perceptivelmente em formas temporais distintas, e ainda, participa o momento da escuta como experiência única. Então, o que Victorio caracteriza como o tempo em música é este adentramento no *continuum* espaço-tempo virtual que caracteriza a “des-percepção” do tempo cronológico em função de uma percepção focada nas possibilidades intrínsecas no material sonoro, enquanto objeto musical que se transforma, podendo ter como características duração indeterminada e irregular, onde a percepção da passagem dos eventos, da mudança é a característica temporal principal que veicula a percepção para a virtualidade.

O tempo na música não é um parâmetro que pode ser regulado e medido, como altura, dinâmica e combinações intervalares e acordais podem, enquanto unidades passíveis de uma percepção primária, assessorial, exatamente por estarem situadas no âmbito da tridimensionalidade e subordinadas ao tempo, que as transporta ao universo da virtualidade. (VICTORIO, 2003)

De modo que o tempo musical para Victorio é uma espécie de espaço-tempo onde “referenciais de um mundo virtual que nos chegam através das sonoridades”⁹ são percebidos. Sejam estas referências “devido à distribuição das ocorrências musicais em uma esfera espacializadora” como segundo ele, ocorre em Webern – seja na sobreposição de sonoridades em forma de um contínuo sonoro; ou ainda, e mais apropriado segundo Victorio, num contínuo descontínuo¹⁰, ou como em Boulez, a contraposição entre o liso e o estriado.

⁷ Termo usado por Roberto Victorio em sua tese de doutoramento.

⁸ VICTORIO, 2003, p. 22

⁹ VICTORIO, Roberto. 2003. Timbre e espaço-tempo Musical.

¹⁰ *Idem a* 10. Victorio *apud* Bachelard

Espaço em Victorio

A sensação de espaço em música é dada pela textura sonora ou musical¹¹, isto é, a tessitura e o timbre da sonoridade. Observa-se em Victorio, duas ocorrências no que se refere à sensação de espaço, ambas herdadas do serialismo: uma relacionada ao pontilhismo – mais ligada às alturas e tessituras – amplamente desenvolvido por Webern; e outra refere-se a Boulez, que se refere aos espaços lisos e aos estriados – o trato do timbre como objeto sonoro. O pontilhismo é uma técnica composicional que é caracterizada por texturas distribuídas, frases (quando existem) curtíssimas com saltos melódicos de alturas, onde as sonoridades parecem dispersas, separadas por mais ou menos intervalos de tempo. Sendo desta maneira, o silêncio tem um papel importante, pois é ele que conecta e/ou desconecta as possíveis relações auditivas que estão na obra. De outro modo podemos dizer que as relações sugeridas entre durações e alturas, onde há a sensação de percepção do espaço, ocorrem como formalizações sensíveis do tempo.

Victorio utiliza como recursos composicionais o que Boulez denomina de “não temperamento das notas” e sons “não homogêneos”¹², isto é, o preenchimento do espaço de altura por textura pontilhista, como por exemplo, em “Variações” - Op. 27 de Webern para piano solo, onde se observa características que serão marcantes também na obra de Victorio; como por exemplo, o tratamento tímbrico relacionado à fatura da nota, ao perfil do ataque, duração e manutenção do gesto composicional, do gesto da *performance* em relação ao resultado sonoro. No compasso 19, por exemplo, a mesma nota é executada com mãos diferentes, caracterizando uma pequena mudança de nuance de ataque que resultará em uma variação na sonoridade. Dinâmicas também são usadas como ferramenta de contraposição por toda a peça, reforçando a sensação de espaços sonoros, característica que Victorio também adquire.

No quarto movimento de *Quatro Visões*, escrita por Victorio, peça para quarteto de cordas, pode-se observar um exemplo de pontilhismo com contraposição de elementos sonoros mais e menos densos. Logo no primeiro compasso, o espaço percepção da forma do tempo se torna sensível pela sobreposição de três estratégias: a primeira se refere ao espectro sonoro que resulta dos saltos ascendentes na linha dos violinos ao mesmo tempo que nos instrumentos graves existe a manutenção de uma espécie de pedal em ré (que o compositor chamou de nota geradora) e dó (relação de sétima com a nota geradora). A segunda apresenta-se sob forma de densidade de elementos sonoros e variação rítmica destes elementos; e a terceira estratégia é caracterizada por elementos gradativos de dinâmica (*mp* na viola, *mf* no violino dois e *f* e *fff* respectivamente no violino um e violoncelo) que reforçam o aumento de densidade sonora. Soma-se a isso a mudança de perfil de ataque no final do primeiro compasso, da posição normal para *sul ponticello* para os instrumentos médios: viola e violino dois.

Figura 2 - *Quatro Visões*. Compassos 01 – 05. Peça para quarteto de cordas. Quarto movimento. A técnica do pontilhismo é uma maneira de contrapor entre muito denso e pouco denso.

¹¹ FERRAZ, Silvio. (1990). *Análise e Percepção Textural*. in: Cadernos de Estudo: Análise Musical, n. 3, pp.68-79. S.Paulo, Editora Atravéz.

¹² BOULEZ, Pierre. (2002). *A música hoje*. São Paulo. Editora Perspectiva. p. 87 e 88.

Em contraposição a densidade de eventos sonoros do primeiro compasso, Victorio apresenta no segundo compasso pontuadamente (para tanto, se utiliza de *pizzicattos*) as principais alturas em que desenvolveu as sonoridades do compasso anterior. Repete o mesmo processo no compasso 3, só que desta vez alargando o tempo – compasso $\frac{3}{4}$ em quiálteras de semínimas. Levando-se em consideração que este trecho é tocado em *pizzicato*, pode-se concluir que o efeito que o compositor quer é de distanciamento entre uma sonoridade e outra, sensação essa reforçada pela dinâmica que a cada ataque, perde em intensidade sonora. No compasso seguinte (4), vê-se um uníssono rítmico no violino dois, viola e violoncello, como que reforçando as relações que construíram a sonoridade da peça, servindo como uma contraposição ao pontilhismo do compasso anterior, uma espécie de adensamento que relaciona na peça a nota “ré”, de onde o compositor constrói suas relações de sonoridade e retoma alguns gestos já expostos.

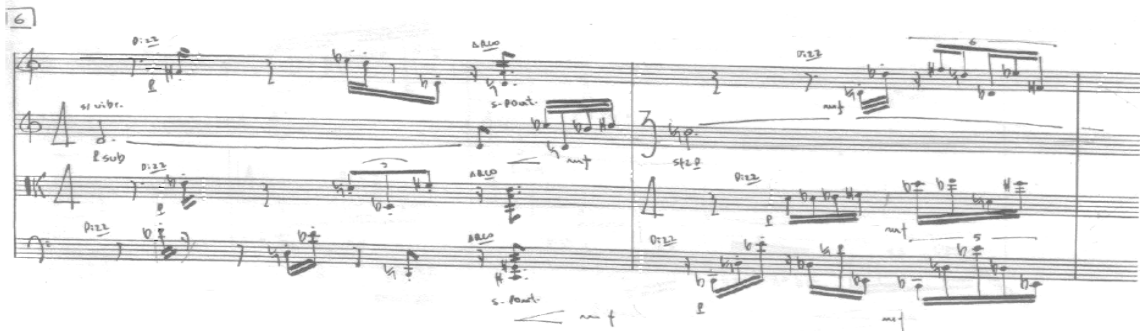


Figura 3 - *Quatro Visões*. Compasso 06 – 07. Peça para quarteto de cordas. Quarto movimento. Retomada de alguns gestos musicais já expostos. Pedal no segundo violino, nota “ré”.

Observa-se então, que o trabalho de Victorio neste movimento, em relação ao tempo, se organiza através do pontilhismo, contrapondo mais e menos densidade sonora. Nesta mesma peça é interessante notar que, a partir do compasso 4 no violino um, sonoridades mais contínuas começam a aparecer, até culminarem em um trecho mais adiante de acordes de durações mais contínuas. Observa-se aí, um exemplo de contraposição, tempos não homogêneos, que trazem a sensação de espaço, ora como pontos isolados, ora como linhas dispersas, ora como entrelaçamentos perceptíveis entre estas linhas, ora como tecidos.

Um outro aspecto do trabalho com o espaço explorado por Victorio em suas composições, observa-se que ele usa as estratégias descritas em suas peças de maneira diversa. Em *Quatro Visões* o uso de tempos lisos e estriados aparecem uma como espécie de bipolarização de planos espaciais, algo que pode ser percebido até mesmo na escrita culminando em um plano de sensações. Trata-se do que Boulez chama de tempo não-homogeneo¹³, sendo que a percepção do espaço se dá em dois planos, no caso da obra citada: plano da nota geradora e plano do tema gerador. Em outra peça do compositor, *Letha*, na figura a seguir, há um exemplo de escrita de espaço estritamente liso:

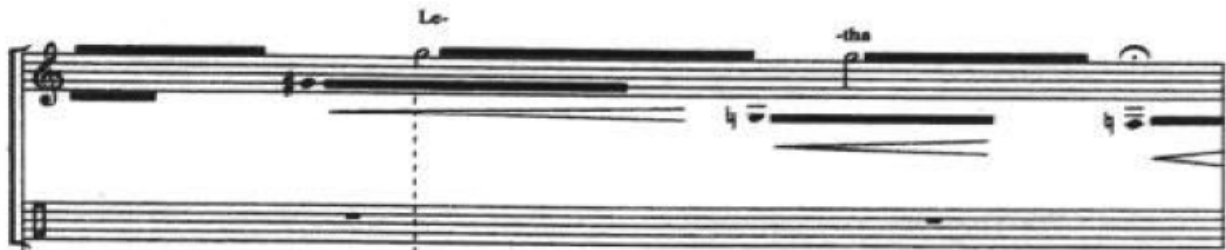


Figura 4 - *Letha*. 24^o. sistema. Peça para para percussão múltipla. Primeiro movimento. Neste trecho o vibrafone e a marimba são tocados com um arco, intercalando com a voz dos percussionistas. Exemplo de tempo liso

Portanto, os espaços lisos se caracterizam por espaços sem corte, sem mensuração, isto é não constitui uma medida, nem uma ordem cronológica estimada, descentralizando o eixo temporal e escapando da percepção enquanto sensação de tempo contado. Os espaços estriados distinguem-se pela percepção do corte fixo ou por corte variável, pela irregularidade ou regularidade. Possui dentro de si a diferença como parte de sua estrutura. Movimento, pontilhismo, repetição ou não repetição, pulsação sistemática, tempo

¹³ BOULEZ, Pierre. 2002. *A música hoje*. São Paulo. Editora Perspectiva. p. 93.

contado. De maneira que no tempo/ espaço liso “ocupa-se o tempo sem contá-lo” enquanto que no tempo/ espaço estriado “não se conta o tempo para ocupá-lo”¹⁴

Considerações Finais

O objetivo principal deste artigo foi criar através da análise do pensamento poético e do processo composicional do compositor Roberto Vitorio ferramentas de composição. Observa-se também após a quebra de certos paradigmas tradicionais, o surgimento de tendências composicionais para a música a partir do século XX. Então, enquanto compositor e/ou pesquisador faz-se necessária a observação destas tendências, como maneira de dialogar e interagir como pensamento musical da época em que vivemos. Roberto Vitorio insere-se neste cenário como um compositor que desenvolve em sua música um aglomerado de informações que tratam desde a sua poética – o fazer – até o seu pensamento musical. Então, com este breve artigo, tem-se uma idéia de como ele trabalha e organiza composicionalmente o timbre, o espaço e o tempo em sua obra, resvalando também nos compositores que o influenciaram mais fortemente.

Referencias Bibliográficas

- BOULEZ, Pierre. (2002). *A música hoje*. São Paulo. Editora Perspectiva.
- COPE, David. (2001) *New Directions in Music*. USA. Inc. Califórnia, Weveland Press.
- FERRAZ, Silvio Mello. (1990) *Análise e Percepção Textural*. In: Cadernos de Estudo e Análise, nº. 3, pp 68-79. São Paulo, Ed. Através.
- FERRAZ, Silvio Mello. (1998) *Composição e Ambiente de Composição*. Artigo. In: Revista Pesquisa e Música. Rio de Janeiro, CBM.
- MARIZ, Vasco. (2000) *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
- ROSEN, Charles. (1997). *The classical Style*, Editora Faber&Faber. Londres
- SCHAEFFER, Pierre.(1966) *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris – França Éditions du Seuil.
- VICTORIO, Roberto. (2003) *Tempo e Despercepção: Triologia e Música Ritual Bororo*. Tese, Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 2003. Último acesso: 14/03/2008. Disponível em www.robertovictorio.com.br/artigos/ArtigoTeseTimbre.pdf

¹⁴ Idem 14. p. 95