

O timbre na construção da *performance*

Rosedalia Carlos de Oliveira

Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – rosedaliacarlos@gmail.com

Resumo: O timbre tem sido discutido como elemento estruturante na música hodierna. Neste artigo, portanto, é ressaltado que mesmo na música anterior ao século XX os compositores já concebiam suas obras a partir de timbres existentes, principalmente no âmbito vocal. O processo de construção da *performance* a partir do timbre, assim, não seria algo próprio apenas da música contemporânea e este elemento pode, ainda, auxiliar na análise colaborativa entre a experimentação interpretativa e a compreensão do texto musical (partitura).

Palavras-chave: Timbre. *Performance*. Contemporaneidade. Canto.

The timbre in the construction of performance

Abstract: Timbre has been discussed as a structuring element in modern music. In this paper, therefore, it is emphasized that even in music prior to the 20th century composers already conceived their works from existing timbres, mainly in the vocal sphere. The process of building performance based on timbre, thus, would not be something that belongs only to contemporary music and this element can also assist in the collaborative analysis between interpretative experimentation and the understanding of the musical text (score).

Keywords: Timbre. Performance. Contemporaneity. Chant.

É comum alguém buscar na agenda de sua cidade algum evento para preencher suas horas de lazer. Suponhamos que uma pessoa esteja à procura de um concerto noturno; ela olha a programação da orquestra e a apresentação da obra *Tabula Rasa* (1977), do compositor contemporâneo Arvo Pärt (1935), surge-lhe como uma opção interessante. A peça contém dois movimentos, *Ludus* e *Silentium*, e é um duplo concerto para dois violinos solistas, piano preparado e orquestra de câmara. Ora, a execução de uma obra musical com sua disposição de instrumentos definida de forma prévia, como neste exemplo, embora comum na atualidade, nem sempre aconteceu desta forma.

No Período Barroco, devido às dificuldades concernentes àquela época,¹ era complexo determinar uma formação ideal de músicos e instrumentistas para a interpretação de uma mesma peça em diversas localidades. Tal fato levava o compositor a deixar sua obra em aberto, sujeita a variadas formações instrumentais. Harnoncourt (1993, p. 42) observa que era exatamente “esta grande liberdade que permitia ao intérprete intervir na realização final da obra de um compositor”.

Em boa parte da história da música, o caráter virtuosístico de determinados intérpretes favoreceu a uma interação mais próxima com o compositor. A escrita musical veio alcançando patamares cada vez mais restritos ao que o intérprete deveria realizar; cadências, por exemplo, passaram a ser escritas já no barroco tardio. Nota-se

que, graças à riqueza de indicações para a forma de executar uma obra, o intérprete foi, até certo ponto, afastando-se de seu viés criador ou cooperador no tocante à completude da obra composicional. Abordar a construção da *performance* pelo que este intérprete tem de mais tangível e próximo, o som, torna-se imprescindível.

O timbre vocal como viés condutor da obra

A colaboração entre intérprete e compositor foi retomada de forma enfática a partir do séc. XX. Souza (2016, p. 16) informa que isso se deu com o “advento de novas técnicas instrumentais e a busca por diferentes timbres²”. Ainda em períodos anteriores, a exemplo do Romântico, sopranos como Marianna Barbieri-Nini (1818-1887) inspiraram compositores como Giuseppe Verdi (1813-1901), por conta da forma como abordavam o timbre. Embora pareça ser a tessitura vocal o ponto mais relevante da escolha de Verdi, Coelho (2002) relata aspectos tímbricos específicos na voz de Barbieri-Nini que suscitam questionamentos. De acordo com o autor, Barbieri-Nini foi “escolhida para criar Lady Macbeth porque, além de ser boa atriz, ela possuía voz de timbre áspero, condizente com a personalidade da mulher calculista e ambiciosa” (COELHO, 2002, p. 342).

Desta maneira, colocar o timbre, um dos aspectos essenciais ao som, como condutor do produto final, nem seria algo próprio apenas do século XX ou XXI, pois, na arte do canto, tal investigação sonora abrange um tempo bem mais remoto. Já no Período Barroco, a escolha da função exercida pelos cantores em uma ópera, dava-se não somente pela extensão vocal, como, principalmente, pela cor da voz:

sob esse aspecto específico, a voz fundamental do melodrama belcantístico é a do *castrato*, que exprime o amor dos séculos XVII e XVIII pelos timbres raros, estilizados e antirrealistas. Um amor que se complementa com a aversão pelos timbres mais difundidos e “vulgares”: o tenor abaritonado – que se identifica com o nosso atual barítono –, o mezzo-soprano e, em certos períodos, o baixo, ora considerado voz estilizada (principalmente se é “profundo”), ora tido como voz comum. A simbiose, no timbre do *castrato*, de texturas e ressonâncias que participam da voz das crianças mas também lembram a da mulher [...], faz surgir sons irrealis, fabulosos e, de certa forma, *correspondentes àquela ambiguidade sexual que atrai tanto ao Barroco* [...] (CELETTI apud COELHO, 2009, p. 190).

Tratando-se de uma temática mitológica, as óperas barrocas buscavam assim, na voz do castrato, essa atmosfera mítica. As vozes mais comuns, como o tenor,

o mezzo-soprano e o próprio baixo, não faziam parte da predileção dos compositores até então.

Vê-se que as vozes antes consideradas “vulgares” ou comuns, de acordo com Coelho (2009), foram, no decorrer da história do canto e da música, ganhando maior visibilidade devido à temática das artes que ia direcionando-se por vias cada vez mais realistas: se por um lado tínhamos uma temática mítica, esta foi mudando de acordo com a sociedade no decorrer dos anos.³ Na literatura, por exemplo, essas mitologias tão amplamente difundidas na Antiguidade Clássica iam perdendo espaço representativo, diante de uma sociedade cada vez mais envolta em movimentos sociais, políticos e de especulações psicanalíticas, como é o caso da conjuntura social no século XIX.

A respeito do séc. XIX, portanto, cabe ressaltar algumas reivindicações sociais em forte ascensão, como a luta pelos direitos trabalhistas, femininos e os movimentos antirracistas (destaque para a Guerra da Secessão, nos EUA⁴). Obras como *O Vermelho e o Negro* (1830), de Stendhal (1783-1842) e *Os Irmãos Karamazov* (1879), de Dostoiévski (1821-1881), marcaram o movimento realista na literatura⁵, nelas, a sociedade e os conflitos psicológicos das personagens são retratados de forma mais verossímil. No final do período houve ainda a repercussão das ideias e estudos de Sigmund Freud (1856-1939) que influenciaram (e ainda influenciam) boa parte do pensamento dos séculos XX e XXI⁶ – o que, eminentemente, repercute nas artes.

Embora a ópera *Carmen* (1875), de Georges Bizet (1838-1875), seja anterior a Freud, a personagem popular pós Revolução Francesa assumindo papel principal representa bem o quanto as mudanças sociais iam cunhando a personificação dessas ideias no meio artístico, em que o timbre do mezzo-soprano feminino, antes, pouco utilizado por ser *comum*, agora, alcança destaque.

Ao cantor, refletir sobre *sua* predestinação a uma determinada obra (ou personagem) a partir de seu registro natural, a fim de averiguar as ferramentas presentes em sua organicidade tímbrica – sua identidade vocal –, torna-se adequado e corriqueiro no seu processo de formação, visto que o diálogo entre o perfil da personagem associado ao texto de uma canção claramente evoca aquilo que o compositor procura transmitir mediante a sua música.

A construção tímbrica a partir da *performance*

Dunsby (2000, p. 59) afirma que a música, naturalmente, faz-nos pensar em *performance* ou como *performers*, e é certamente o som que estimula a reflexão, a especulação, nosso *desejo de entender*. Albrecht (2003, p. 118) informa que, no tocante ao *performer*, “uma vez que Dunsby coloca esse ‘desejo de entender’, sinto, como intérprete, que nós temos (...) processos conscientes durante o estudo de uma obra”. Ora, construir uma *performance* a partir da especificidade tímbrica indicada na partitura, e até mesmo de brechas deixadas na escritura, pode, assim, conduzir o intérprete a uma interpretação eloquente em que as palavras do texto, o contexto sociocultural, o período da composição, o estilo composicional, etc. são basilares à construção do timbre.

Interpretar – ou *interpertar* (do latim *inter petras*- entre as pedrinhas) – denota o ato de descobrir e comunicar os significados que podem estar ocultos por detrás de uma série de significantes fundamentais, assim como o adivinho reconhece nas configurações das pedrinhas, das borras de café ou das cartas do baralho, os sinais do destino marcando os eventos futuros. Atividade, portanto, de intuição e técnica, baseada no reconhecimento dos símbolos e dos caminhos misteriosos de sua gênese, a fim de chegar à tradução dos símbolos em eventos ou fenômenos, em nosso caso, sonoros (MAGNANI, 1996, p. 61).

Conforme Dunsby (2000), o fato de ‘ouvir’ despertou no intérprete esse *desejo de entender*, o que o leva não somente a ‘executar música’, mas como ela ‘soa’ dentro dele mesmo – esses símbolos que buscaríamos traduzir em som, de acordo com Magnani (1996). Esse anseio em executar algo da forma mais próxima que, internamente, o *performer entende*, o faz dedicar incontáveis horas de prática e reflexões em busca de comunicar este *som*, já que

quando um entendimento é buscado, o raciocínio precisa entrar em ação, principalmente quando tentamos encontrar soluções “técnicas” [...], assunto de interesse muitas vezes prioritário de um performer. Entretanto, [...] o valor da análise para a *performance* é mais do que válido e vem complementar a busca de conhecimento sobre uma obra (ALBRECHT, 2003, p. 118).

No que se refere à música contemporânea, a indagação tímbrica e analítica pode alcançar níveis mais intuitivos (e até subjetivos) e pessoais, pois as obras contemporâneas podem diferir da música tradicional no tocante à disposição de encaixá-las num determinado padrão analítico já sedimentado (COOK, 1987, p. 10).⁷ Como então se daria essa análise e construção da *performance* pelo timbre?

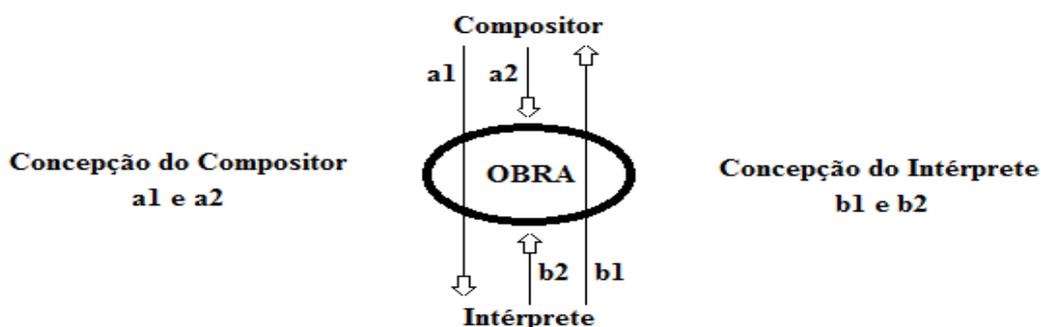
Em um primeiro contato com a partitura dá-se o desenrolar da construção performática. Tal construção incita uma análise prévia e consiste numa via de mão

dupla, visto que a compreensão de uma peça vem concomitante ao amadurecimento da execução da mesma. Assim, a leitura do texto musical, o trabalho técnico, o lidar com a dinâmica, as marcações de respiração, o entendimento da forma, da agógica, etc. repercutem deste primeiro contato que não consistiria numa análise pertinente, pelo menos a princípio. Logo, a construção da *performance* corrobora a análise e vice-versa: o estudo prático, assim, pode ser a afirmação da pesquisa concebida previamente, porém, a renúncia desta análise deve ocorrer quando não é condizente à *performance*.

Já em 1987, Nicholas Cook (1987, p. 12) afirmava que o importante “são os valores estéticos, a abordagem dos materiais musicais, que fundamentam as próprias formas. E eles frequentemente reagem a dispositivos literários como a metáfora para explicar o que está em questão”⁸ – resta-nos, assim, perguntar à própria música, como esta deveria soar e iniciar a análise a partir do resultado sonoro: o músico deve retornar à simples *origem* – novamente, ser primeiro um ouvinte,⁹ para depois, buscar traduzir isso em timbre, em *performance*.¹⁰

De acordo com Magnani (1996, p. 64), “o intérprete deve adivinhar entre as linhas a possível verdade da obra, uma vez que não possui elementos precisos de referência quanto ao resultado final das suas operações”. Questionar a obra levaria ao diálogo com o compositor de forma mais consciente, e nessa conjuntura da ‘linguagem escrita que conversa com o autor e o leva ao intérprete’ (e vice-versa), constroem-se interpretações interdependentes que, em algum momento, convergem entre si devido ao ponto que têm em comum: a própria obra. Vê-se na figura abaixo, uma síntese desse processo:

A obra como guia na construção do 'produto final' – a *performance*¹¹



Na figura acima a *obra* está como o ponto central comum em questão. O número *1* representa o diálogo de caráter mais abstrato, o número *2*, a comunicação objetiva, em sua maioria. No tocante ao intérprete, *b2* compreenderia os

questionamentos que ele estabelece com a própria obra, compreendida numa partitura, a fim de executá-la. A obra por si não satisfaz as questões feitas, o intérprete assim busca respondê-las voltando-se para o compositor: *b1*. Este compositor, por sua vez, em algum momento idealizou sua obra, *a2*, e o intérprete, no que lhe concerne, é quem pode torná-la *viva*. O compositor, assim, volta-se para este intérprete a fim de construir sua obra de forma exequível: *a1*. O diálogo, portanto, acontece de forma constante e cíclica.

A construção da *performance*, todavia, parece guiar a pesquisa. Em relação à *Música Antiga*,¹² por exemplo, verifica-se que esse processo aqui representado é constantemente vivenciado por musicólogos: eles chegam a determinadas interpretações consideradas historicamente corretas, inclusive no tocante à concepção tímbrica, a partir dos questionamentos que a própria obra suscita. Voltar-se para os compositores e arquivos históricos de que dispõem, visto que nem todo o conteúdo estaria na partitura, é algo comum a estes pesquisadores. Tal fato os instiga a investigações pessoais para fins performáticos,¹³ o que resultou na reutilização e ressurgimento dos instrumentos antigos a fim de serem supostamente fiéis à sonoridade de outrora (especificidade tímbrica).

Considerações finais

Um intérprete, assim, pode não dispor de todas as informações no texto musical, porém, vê-se que a obra, e tudo o que está relacionado a ela, sempre terá algo a dizer, colaborando para a construção do timbre, mesmo que nem tudo esteja especificado na partitura.

Referente a canções acompanhadas de uma letra, ainda, cabe ao cantor a tarefa de analisar o poema em questão e o sentido por trás dos vocábulos, pois na canção a melodia pode estar intimamente associada às palavras – palavras estas que carregam consigo algo além de seu significado estrito – e como elas soam; Harnoncourt (1988, p. 119) chega a afirmar que a atmosfera (triste ou alegre, por exemplo) “muda a dicção da língua”. E é a partir dessa compreensão poética e fonética que ao *performer* caberia inferir sons que traduziriam a música além do seu significado literal, dado que

acusticamente falando, cada emoção corresponde um tecido específico de propriedades sonoras cujas características são resultado dos gestos específicos do intérprete tendo por objetivo modificações sutis do som que estão para além

da música escrita; uma espécie de metalinguagem musical (PEREIRA, 2008, p. 148).

Embora a intuição exista tanto para os teóricos quanto para os *performers* ao interpretarem uma obra, todo esse apanhado é de crucial importância para o intérprete na construção consciente do timbre, pois é na riqueza da unificação desses processos que uma interpretação convincente pode se consolidar. Colocar o timbre como viés condutor da construção da *performance*, portanto, coloca-nos constantemente ligados ao trato do texto musical em junção com o poema, quando existir, e todos os demais aspectos inerentes ao que a música nos estimula enquanto intérpretes: a especulação sonora.

REFERÊNCIAS

ALBRECHT, Cíntia Costa Macedo. *Um trabalho de pesquisa em performance com as Sonatinas para piano solo de Almeida Prado*. PER MUSI: Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 8, p. 116-124, 2003.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *A Ópera Romântica Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. J.M.Dent and Sons Ltd, London, 1987.

DUNSBY, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. New York: Oxford University Press, 2000.

GUBERNIKOFF, Carole. *A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado na Confluência das Opções Estéticas dos Anos 80*. Revista Música, São Paulo, v. 9/10, 183-209, 1999.
*nota de fim

HARNONCOURT, Nicholaus. *O Diálogo dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1993.

_____. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1988.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2. Ed. Ver. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 400 páginas.

PEREIRA, Ana Leonor Santos. *"As cores da voz" - expressão das emoções no timbre da voz cantada*. Cadernos de Saúde, Universidade Católica Editora - Porto, volume 1, nº2, p. 147-166, 2008.

SADIE, Stanley (edit.) *Dicionário Grove de Música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. *nota de fim

SOUZA, Valdir Caires. *A colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação da técnica estendida em duas obras contemporâneas brasileiras para fagote: Vitrais e Fantasia*. 2016. 233 f. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

¹ Como se sabe, o Período Barroco compreende o início do desenvolvimento das formações orquestrais.

² O timbre aqui referido, estaria relacionado à *cor do som*, a discussão sobre o timbre, portanto, é abrangente, conforme pode ser observada no pensamento de Dubnov (1996, p. 4) que nos deixa as seguintes palavras: “*Timbre is one of four basic psychoacoustical parameters, but in contrast to the other three - pitch, duration and intensity - which can be relatively simply defined, hierarchically organized and notated, timbre has a very complex definition, it can not be put on a scale and its definition in fact has never been completed*”. Retirado da tese: DUBNOV, Shlomo. *Polyspectral Analysis of Musical Timbre*. 1996. 91 páginas. Tese - Senate of the Hebrew University. Jerusalém, Israel; 1996. Link para acesso: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.48.5806&rep=rep1&type=pdf>>

Conferido no dia 19/08/2020. ELFEREN (2017, p. 484) aborda o mesmo paradigma no tocante ao timbre em seu artigo: “*No theory of timbre, thus, seems to be able to address in full the epistemological challenges posed by tone colour, or even to accomplish a discursive framework in which to begin discussing it across music practice, music theory, and musicology*”. Retirado do *paper*: ELFEREN, Isabella van. *Agency, Aporia, Approaches: How Does Musicology Solve a Problem Like Timbre?* *Contemporary Music Review*, 36:6, 2017, 483-487. Link para acesso: <<https://doi.org/10.1080/07494467.2017.1452685>> Conferido no dia 19/08/2020.

³ Apontamos a importante contribuição que W. A Mozart (1756-1791) trouxe às óperas no Período Clássico, tanto pela temática que abordava quanto pelo drama por ele construído, fato este que incitava nos cantores a especulação tímbrica vinculada à caracterização da personagem, o que colaborou para o desenvolvimento do *Bel Canto*, que, de acordo com Sadie (1994, p. 90), refere-se “ao elegante estilo vocal italiano dos séculos XVII a XIX, caracterizado pela beleza de timbre, emissão floreada, fraseado bem feito e técnica fácil e fluente”. É importante verificar os compositores que mais se destacaram na técnica belcantista: Gioacchino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) e Vincenzo Bellini (1801-1835).

⁴ Para melhor aprofundar no assunto, a seguinte obra de José Jobson Arruda pode ser consultada: *Nova História Moderna e Contemporânea (v. 1): da transição feudalismo-capitalismo à Guerra de Secessão dos Estados Unidos*. Bauru-SP: EDUSC, 2006. v. 1. 260 p.

⁵ Por sinal, Monica S. Okamoto (2013) escreveu um interessante artigo sobre esses aspectos traçando uma comparação da personagem principal de Stendhal com outra do realismo japonês: *O realismo-naturalismo de Stendhal e Shimazaki Tôson. Uma análise psicológica das personagens centrais: Julien e Ushimatsu*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), Estudos Japoneses, n. 33, p. 45-61, 2013. Acesso pelo link: <<http://www.revistas.usp.br/ej/issue/view/8161>> Verificado no dia 19/08/2020. Já em relação ao realismo russo, a obra a seguir pode ser consultada: FANGER, D. *Dostoevsky and romantic realism: a study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol*. Evanston: Northern University Press, 1998.

⁶ Uma obra de Freud que trata desse contexto está compreendida na publicação pela Editora Autêntica: *Freud - O mal-estar na cultura e outros escritos de cultura, sociedade, religião*. Edição: 2020, 496 p. Já a discussão sobre a influência de seus pensamentos na sociedade e nas artes, é bastante vasta, portanto, é sugerido o seguinte artigo: DUNKER, C. I. L. - *Aspectos Históricos da Psicanálise Pós-Freudiana In: História da Psicologia - Rumos e Percursos*. Rio de Janeiro: Nau, 2006, v.1, p. 387-412. O livro a seguir também pode ser consultado: KON, Noemi Moritz. *Freud e Seu Duplo: Reflexões Entre Psicanálise e Arte*. EDUSP: 2ª edição. Ano: 2014. 200 p.

⁷ Cook afirma ser isso uma tendência não muito benéfica, inclusive: “*There is always a temptation in musical analysis to make everything conform to the model, and this earned a bad name for the traditional approach to musical form*” (COOK, 1987, p. 10).

⁸ “*Is the aesthetic values, the approach to music materials, that underlie the forms themselves. And he frequently react on literary devices such as metaphor to explain what is at issue*” (COOK, 1987, p. 12).

⁹ Nicholas Cook (1987, p. 12) cita o método de Donald Tovey (1875-1940), que inicialmente foi criticado, mas que trouxeram reflexões importantes nos últimos anos, devido a ele iniciar sua análise a partir da obra e como esta soava: “*Tovey doesn't say: he observes the phenomenon and leaves it at that;*

and his analyses fell into some disfavour after the middle of the century, in professional analytical circles at least, because of this lack of explicit theoretical content. What's the point, analysts began to ask, of describing the things that listeners can hear for themselves without attempting to explain them? More recently, however, people have been returning with renewed interests to Tovey and, in general, to straightforward, non-technical description of music. Simple but penetrating observations such as Tovey's make, if nothing more, an excellent starting point for a more technical analysis”.

¹⁰ “O músico se torna músico através da escuta. Ou seja, é a música que nos converte em músicos. Nossa cultura letrada, por outro lado, torna conscientes, e grafáveis, níveis mais profundos de estruturação, que só têm paralelo nos níveis considerados inconscientes ou inteligíveis da cognição. Ou seja, a música é capaz de trazer para o nível do sensível operações que se passam no nível do inteligível. Como este ‘inconsciente’ ou nível profundo se organiza tem sido objeto de várias correntes das ciências sociais, humanas e naturais” (GUBERNIKOFF, 1999, p. 208).

¹¹ Tabela feita pela autora do trabalho.

¹² Termo utilizado na língua portuguesa para a música que, cronologicamente, vai do Período Renascentista até o Período Clássico. Em inglês, a título de curiosidade, tal abordagem é conhecida como *Early Music*.

¹³ N. Harnoncourt, J. E. Gardiner, P. Herreweghe, etc.