

SERIA O TIMBRE UM PARÂMETRO SECUNDÁRIO?

Jean-Jacques Nattiez

Tradução de Luiz Paulo Sampaio

Resumo: Neste artigo o autor parte da constatação da crescente importância do timbre na música ocidental – tanto ‘erudita’ quanto popular – para analisar, à luz dos princípios do musicólogo Leonard Meyer e de outros teóricos e compositores contemporâneos, as razões desse desenvolvimento. Em outra seção do texto, Nattiez cita e comenta vários exemplos da função do timbre como parâmetro primordial em músicas de tradição oral, em culturas tão diversas como a japonesa e a de etnias como os Inuit, do norte do Canadá.

Podemos parecer paradoxal ser colocada a questão proposta no título deste artigo quando toda a evolução da música nos últimos 50 anos, tanto no que se refere à música eletroacústica ‘erudita’ quanto no caso da música popular, demonstra sua grande importância. No entanto, um grande musicólogo contemporâneo considerou exatamente o timbre como um parâmetro secundário, mesmo que o tenha feito com algumas ressalvas: trata-se de Leonard B. Meyer, no capítulo introdutório de seu livro *Style and Music*¹, com o título ‘Toward a Theory of Style’.

1. Parâmetros principais e parâmetros secundários segundo o pensamento de Meyer

Meyer certamente não é o primeiro a citar o timbre como um fenômeno secundário. Marc Battier nos trouxe à lembrança as proposições, já antigas, de Maurice Martenot. Mas o interessante na posição de Meyer é que ela se

¹ MEYER, Leonard B., *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

integra numa concepção global da música e da musicologia, elaborada ao longo de anos, que envolve todos os aspectos de nossa disciplina, visto que encontramos nela uma teoria (e uma prática) de análise musical, melódica e rítmica, de estilo, dos afetos, do funcionamento cognitivo e até da história da música. A teoria de Meyer é aquela da qual me sinto mais próximo intelectualmente, o que não significa que, em seus detalhes, eu esteja de acordo com a totalidade do que ele propõe, como veremos mais adiante. Porém, a coerência do conjunto de seu pensamento justifica que se situe em relação às suas proposições o exame de um problema específico como o que abordo aqui.

No capítulo acima citado, Meyer propõe que se faça distinção entre os parâmetros principais (*primary parameters*) e os parâmetros secundários (*secondary parameters*), entre os quais o timbre, mas com nuances que vou precisar. Para ele, os *primary parameters* são aqueles que contribuem para o funcionamento da sintaxe musical.² Mas é preciso que se observe bem o que ele entende por isso: as relações sintáticas repousam sobre expectativas que se resolvem em fechamentos. Basta pensar, dentro do sistema tonal, em um acorde de dominante que é seguido, mais cedo ou mais tarde, por um acorde sobre a tônica, ou, no nível melódico, em uma altura elevada que acaba sempre por descer novamente em direção à tônica. Sem que seja necessário se referir à tonalidade, encontramos o mesmo fenômeno nas músicas de tradição oral, nas quais os etnomusicólogos verificaram, desde há muito, centros tonais em torno dos quais se organiza o desenrolar musical. Na segunda parte de *Explaining Music*³, Meyer propôs uma classificação dos tipos de fechamentos melódicos que, em combinação com a organização harmônica e métrica, intervêm em diferentes níveis da estrutura global e que não são necessariamente convergentes.

Essa dialética da expectativa e sua resolução ou, segundo a nomenclatura de Narmour⁴, de implicação e realização, é um aspecto capital de sua concepção da sintaxe musical que, para ele, é o que explica que a estrutura de

² V. Meyer, op. cit., p.14.

³ Meyer, L.B., *Explaining Music*. Berkeley: University of California Press, 1973.

⁴ Narmour, E., *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: the Implication-Realization Model*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

uma peça musical seja hierarquizada. Porém existem três condições para a existência de uma sintaxe assim concebida:

- 1) As manifestações materiais da música devem permitir sua segmentação ‘*in constant [ways]*’ – isto é, manifestando recorrência de unidades
- 2) e isto, segundo ‘*non uniform [ways]*’ – é preciso que as unidades sejam distinguíveis –
- 3) e segundo ‘*proportional ways*’.⁵

Esta última expressão é, talvez, menos clara que as precedentes. Na música tonal do Ocidente, não existe nenhum elo entre uma dinâmica, uma terça menor e um ritmo pontuado; em contrapartida, tal elo existe entre uma altura melódica, sua pertinência a um acorde (o qual, possui, por definição, uma função harmônica) e seu lugar na organização métrico-rítmica da peça. As unidades têm entre si relações proporcionais porque elas se integram em um sistema de relações funcionais hierárquicas de dominância e de implicação.⁶

“When the relationships within such a parameter are governed by syntactic constraints, the parameter will be called primary”, escreveu Meyer.⁷ O que seria o caso dos parâmetros que resultam da organização das alturas e durações: a melodia, o ritmo e a harmonia.

Os outros parâmetros – a dinâmica, o andamento, a sonoridade e o timbre – são considerados secundários porque não podem se constituir em unidades distintas, o que permitiria colocá-los em relação com outras dimensões sonoras e criar assim uma sintaxe. “It is the presence of syntactic constraints that distinguishes primary from secondary parameters.”⁸ Porém, para compreender bem a posição de Meyer, é preciso também levar em conta tanto sua teoria geral quanto as advertências que ele próprio faz quanto ao *status* do timbre.

Ele propõe três tipos de limitações incidentes sobre as estratégias cognitivas ligadas à música:

⁵ V. Meyer, op. cit., p. 14.

⁶ Agradeço a Jean Molino, com quem discuti na íntegra este texto e quem me ajudou a melhor compreender essa noção algo opaca em Meyer.

⁷ V. Meyer, op. cit., p. 14.

⁸ V. Meyer, op. cit., p. 14.

- as leis transculturais, que criam limitações de caráter universal;
- as regras, que são limitações exercidas pelo estilo de uma época sobre a atividade musical;
- as estratégias, que governam as opções composicionais feitas individualmente pelo compositor no interior das possibilidades estabelecidas pelas regras de um estilo.

É a propósito das leis que Meyer postula a distinção entre os parâmetros principais e os parâmetros secundários. Entretanto, *somente é universal a distinção entre os dois tipos de parâmetros*, e não o conteúdo da própria repartição entre parâmetros principais e secundários, visto que, logo em seguida, ele precisa, “a parameter which is syntactic in one style may not be so in another.”⁹ “The nature of any musical syntax and the further differentiation of parameters are largely a matter of rules.”¹⁰ Por exemplo, a harmonia não é um parâmetro sintático na música do Renascimento, mas é certo que passa a sê-lo na música tonal, para, novamente, deixar de sê-lo na música serial.

Vejamus o que diz ele, nessa perspectiva, a propósito do timbre. Na música do século XX, “an attempt is made to employ secondary parameters such as timbre and dynamics syntactically for the articulation of form and the shaping of process.”¹¹ Porém, logo a seguir, ele acrescenta em uma nota: “It is, I think, generally agreed that this attempt has failed. It has done so because (...) not all perceptual dimensions are capable of being segmented – a requirement for the existence of syntactic relationships.”¹² Meyer alude aqui, evidentemente, à série generalizada, porquanto o objetivo de Boulez, em *Polyphonie X* e na Estrutura Ia do Livro I das *Structures pour deux pianos*, era o de segmentar as intensidades e os timbres com base no número 12 para tentar fazer com que correspondessem às alturas e aos ritmos. Vale a pena sublinhar que, com essa tentativa, Boulez tentava responder aos critérios estabelecidos por Meyer (não conscientemente, por certo, pois que não os conhecia): separabilidade,

⁹ V. Meyer, op. cit., p. 14, nota 27.

¹⁰ V. Meyer, op. cit., p. 16

¹¹ V. Meyer, op. cit., p. 21.

¹² V. Meyer, op. cit., nota 45.

recorrência de entidades e correspondência proporcional' entre os parâmetros, o que, de resto, tende a provar que, tanto em Meyer como em Boulez, é a tonalidade que fornece o modelo de um sistema musical que funciona (o que não quer dizer que, enquanto modelos de análise, as proposições de Meyer não possam ser aplicadas às músicas não-tonais). Contudo, a aventura da série integral não resultou bem porque os critérios de Boulez não eram funcionais e sim numerológicos. Com efeito, do ponto de vista perceptivo não era possível estabelecer o elo entre a organização dos timbres e aquela das alturas. De fato, em 1963, levando em consideração esse fracasso no livro *Penser la musique aujourd'hui*, Boulez iria reafirmar que o timbre é um fator de “segunda ordem”.¹³

Para Meyer, o timbre é, com frequência, um fenômeno que não é distinto e recorrente, mas sim, progressivo e contrastante. Pensemos nos objetos sonoros que, na música eletroacústica, apresentam mudanças graduais ou, na música tonal, no fato de o timbre permanecer constante enquanto outros elementos musicais são diferenciados. A partir desse fato, existem ao nível do timbre continuações e processos, mas, como ele afirma, nenhum fechamento. Para aquele autor, o timbre é secundário porque é estático e probabilístico e porque exerce somente um papel de *reforço* da articulação sintática, a qual repousa sobre os parâmetros ditos principais.

Porém, ao mesmo tempo em que Meyer trata o timbre como um parâmetro secundário, ele admite que a situação possa evoluir ao longo da história da música: “As the rejection of convention led to a weakening of syntax (somewhat during the last half of the 19th century, and often radically in the 20th), secondary parameters became more and more important for the generation of musical processes and the articulation of closure”.¹⁴ Mas, para ele, trata-se apenas de um *reforço* das articulações sintáticas, e não da contribuição do timbre como tal ao fechamento em si mesmo. Como ele diz da maneira mais clara possível, os parâmetros secundários “may cease, but they cannot close”.¹⁵

¹³ Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*. Genève: Gonthier, 1964, p. 37.

¹⁴ V. Meyer, op. cit., p. 16.

¹⁵ V. Meyer, op. cit., p. 15.

Se insisto tanto sobre a distinção que Meyer faz *a priori* entre parâmetros principais e secundários, quanto sobre sua concepção do timbre como parâmetro secundário, é porque a reflexão de teóricos e de compositores contemporâneos, preocupados em dar *status* de primeira importância ao timbre, funda-se sobre critérios com muita frequência análogos àqueles propostos por Meyer. O objetivo daqueles autores é o de tentar fazer do timbre um parâmetro que exerça um papel primordial no funcionamento sintático.

Mas, ao mesmo tempo, parece-me necessário que se tome algum distanciamento em relação a esse aspecto do raciocínio de Meyer, pois não estou tão certo de que se possa basear a noção de sintaxe musical apenas sobre as relações de implicação e de fechamento. Sem dúvida, convém propor uma definição mais geral da sintaxe, aquela em que se apóia o trabalho dos lingüistas e que nos é fornecida pelo dicionário Robert: “O estudo das regras que presidem a ordem das formas elementares do discurso e da construção de frases”. Assim sendo, não é de todo certo que a construção de uma sintaxe repouse somente sobre o jogo das expectativas e de sua resolução que, como bem se vê, mais uma vez tem como modelo para Meyer a sintaxe tonal ocidental. Então, o que se coloca em questão é o fundamento sobre o qual repousa a distinção entre parâmetros primários e parâmetros secundários, e não o fato de que, em situações e contextos que convém precisar, existe de fato uma hierarquia entre os parâmetros, talvez mais complexa do que dá a entender a distinção de princípio entre parâmetros primários e parâmetros secundários. Portanto, é preciso examinar se não existem culturas, estilos ou situações nas quais o timbre exerce, com outros parâmetros, um papel primordial na organização sintática do discurso musical e, em um segundo momento, especificar em referência a qual nível de pertinência é possível atribuir-lhe um *status* privilegiado.

2. As concepções do timbre como parâmetro principal

2.1. O ponto de vista dos compositores contemporâneos

Impressiona a constatação de que os teóricos e compositores mais favoráveis a levar em conta o timbre, quer no plano teórico, quer no composicional, ou em ambos, no fundo gostariam que o timbre tivesse o *status* de parâmetro principal, isto é, de contribuinte à organização de uma sintaxe. Lembremo-nos do sonho de Pierre Schaeffer que, depois do *Traité des Objets Musicaux*¹⁶, desejava um “tomo” II, um Tratado das Organizações Musicais! Jean-Claude Risset que, como compositor e teórico, não pode, por certo, ser suspeito de minimizar a importância do timbre, ao escrever um recente artigo consagrado a esse parâmetro pergunta-se, desde a primeira linha, se o timbre não seria um ‘parâmetro residual’. E faz dele uma descrição absolutamente paralela à de Meyer:

As alturas sonoras podem ser distintas e ordenadas de acordo com uma escala, uma série [...] O mesmo não ocorre com o timbre que é multidimensional: os timbres podem diferir segundo diversos aspectos como, por exemplo, sombrio/claro, percussivo/sustentado. A noção de timbre surge então como um verdadeiro telhado, reagrupando certas qualidades do som que permitem identificar sua origem, mas que são difíceis de classificar em escalas.¹⁷

O que exclui a possibilidade de fazer do timbre o fundamento de uma sintaxe. “O timbre parece, com frequência, exercer um papel subalterno nas músicas extra-européias e mesmo na música clássica ocidental.”¹⁸ Todavia, todo o esforço de Risset será o de mostrar como o timbre tornou-se “para o músico um campo maior de ação” (id. *ibid.*). Mas sua posição como campo de ação

¹⁶ Schaeffer, P., *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

¹⁷ Risset, J.-C., ‘Timbre’, in: Nattiez, J.-J. et al. (Ed.), *Musiques: une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. II, Les savoirs musicaux, p. 134-161. Arles: Actes Sud/Cité de la musique, 2004, p. 134.

¹⁸ V. Risset, J.-C., op. cit., p. 135.

não significa necessariamente que o timbre tenha se tornado um parâmetro principal no sentido de Meyer.

Risset aponta novas funções do timbre na música do século XIX: coloração da música, conotações simbólicas e pitorescas; porém, quando ele quer pôr em evidência o papel mais importante do timbre, escreve: “[O timbre] sublinha a organização do discurso musical ao ajudar na separação das linhas.”¹⁹ “Ele torna mais legível um discurso polifônico.” “O timbre articula o discurso”²⁰, como se pode ouvir no início da *Scène aux champs* da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, onde o compositor joga com a oposição entre o oboé e o cornelês para criar uma espécie de camafeu de sonoridades.

Como muitos, Risset sublinha o papel do timbre na música *pop*, “apoiado sobre uma sólida base tonal, [e] uma pulsação rítmica regular”.²¹ Porém, isso tudo nada mais é do que o papel de *reforço* de que falava Meyer, que mantém o timbre em uma posição de subordinação.

Em seguida, Risset detém-se um instante no método de composição ‘estocástica’ de Xenakis, “controlando estatisticamente os efeitos de massa aos quais ele dá prioridade sobre as notas ou parâmetros individuais”, e evoca pesquisas que “visam a renovar as regras de montagem dos sons musicais, que estão mais ligadas à gramática do que ao vocabulário”.²² Mas ele não explica se isso permitiu a criação de uma sintaxe, visto que insiste, de imediato, em uma outra coisa: uma das tendências da música do século XX é a de “dirigir sua atenção para o som em si mesmo e buscar renovar o material musical *antes* de enfocar novas técnicas redacionais”.²³ Cabe aqui recordar que Debussy, por exemplo, “concentra mais atenção na sonoridade dos acordes que na sua função harmônica”.²⁴ Note-se aquela passagem de *La cathédrale engloutie* em que os acordes da mão direita têm por função imitar o som dos sinos, independentemente da progressão melódica do baixo:

¹⁹ V. Risset, J.-C., op. cit., p. 148.

²⁰ V. Risset, J.-C., op. cit., p. 139 e 156.

²¹ V. Risset, J.-C., op. cit., p. 158.

²² V. Risset, J.-C., op. cit., p. 149.

²³ V. Risset, J.-C., op. cit., p. 149.

²⁴ V. Risset, J.-C., op. cit., p. 150.

The image shows two systems of musical notation for Claude Debussy's 'La Cathédrale engloutie'. The first system, starting at measure 37, features a series of chords in the right hand, with 'coll' 8 markings below the notes in the left hand. The second system, starting at measure 42, shows a sequence of chords with dynamic markings *p*, *più p*, *pp*, and *più pp*, and '8' markings above the notes in the right hand.

Exemplo 1 - Claude Debussy, *La Cathédrale engloutie*, comp. 41-45

Não sou o primeiro a mencionar a dimensão tímbrica dos acordes. Gostaria de arriscar uma hipótese: não seria um acorde percebido como timbre apenas quando não mais sabemos como analisá-lo, isto é quando ele escapa, de fato, à sintaxe funcional tradicional? O que nos traz de volta ao ponto de partida: o timbre não participa da sintaxe.

Contudo, Risset bem que gostaria de fazer do timbre um parâmetro principal no sentido de Meyer:

Aos céticos que asseguram que o timbre não pode permitir diferenciações tão precisas quanto os outros parâmetros musicais, e que ele não pode ser 'morfogênico' (portador de forma), poder-se-ia objetar que existem sistemas de comunicação elaborados com base em modulações do espectro harmônico, um dos principais determinantes do timbre musical, que são as línguas faladas.²⁵

²⁵ V. Risset, J.-C., op. cit., p. 156.

Com a concepção do timbre morfogênico, reencontramo-nos com a preocupação fundamental de Steven McAdams, em seu texto intitulado: ‘Timbre as a Form Bearing Dimension in Music’. Risset não poderia tê-lo conhecido, mas é interessante olhar o trabalho que McAdams assinou em 1991 juntamente com a compositora finlandesa Kaija Saariaho, ‘Qualités et fonctions du timbre musical’ (‘Qualidades e funções do timbre musical’).²⁶ Aquele trabalho toma o exemplo da análise da produção e da decodificação dos fonemas lingüísticos, notadamente na poesia sonora, como modelo do que poderia ser feito em música.

Mais uma vez, é impressionante a analogia entre os critérios de Meyer e aqueles avançados por McAdams e Saariaho para que os elementos sejam ‘portadores de forma’. Sua lista é longa²⁷ e apenas indicarei aqui aqueles que são imediatamente análogos à concepção da sintaxe em Meyer²⁸: “[Os elementos] devem ser diferenciados em categorias perceptivas separadas.” Eles devem ser organizados “de modo que suas relações sejam de ordem funcional”. Sua ordenação deve ser hierárquica. O todo organiza-se em “fases de tensão e de repouso”. É preciso poder perceber as relações entre as categorias e a maneira pela qual elas se conjugam entre elas (o critério de ‘proporcionalidade’ em Meyer). E cito aqui uma frase desses autores onde, mais adiante, estão particularmente próximos da concepção meyeriana de uma sintaxe baseada sobre a alternância das implicações e das resoluções: “Para se construir uma forma musical, é absolutamente necessário poder desenvolver um sentido do movimento que seja orientado. A orientação cria a expectativa. A construção, o prolongamento e a satisfação da expectativa são elementos fundamentais da experiência musical.”²⁹ Note-se que todos os exemplos de McAdams e Saariaho são retirados da música tonal ou da música dodecafônica do Ocidente. Como veremos depois, eles não são os únicos exemplos.

²⁶ McAdams, S., Saariaho, K., ‘Qualités et fonctions du timbre musical’, in: Barrière, J.-B. (Ed.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, p. 164-181. Paris: I.R.C.A.M./Christian Bourgois, 1991.

²⁷ V. McAdams, S., Saariaho, K. op. cit., p. 164-167.

²⁸ Em sua lista, há outras analogias marcantes com o pensamento de Meyer, tais como a insistência na possibilidade de memorizar os elementos e estabelecer relações entre as categorias, bem como a existência de relações de invariância e de transformações. Sobre tudo isso, v. Meyer, op. cit., 1973, especialmente o capítulo III (‘Conformant Relationships’).

²⁹ V. McAdams, S., Saariaho, K. op. cit., p. 164-77.

É notável a constatação de que, para fundamentar essa sintaxe, compositores e teóricos contemporâneos queiram separar nela as diversas manifestações. McAdams e Saariaho citam os trabalhos Grey³⁰ e Wessel³¹ sobre os mapas de espaço e de intervalo do timbre, nos quais se pede aos ouvintes para que avaliem quantitativamente a diferença de timbre entre pares de sons. Tanto no caso da organização fonemática da linguagem verbal citada por Risset, à qual McAdams e Saariaho aludem longamente, quanto na construção dos mapas de timbre, todo o exercício consiste em fundamentar a investigação sobre a separação das unidades portadoras de timbre. A propósito das transformações de sons susceptíveis de criar uma sensação de progressão, nos sons inarmônicos ou nos fonemas, McAdams e Saariaho assinalam que, entre o timbre original e o material transformado, a percepção irá, de fato, reter o equivalente a uma altura:

Para as frequências muito baixas, obtém-se um efeito de grão e, para as modulações entre, por exemplo, as formas espectrais de diferentes vogais, ouvem-se então, ao mesmo tempo, o grão da pulsação e uma altura mais ou menos bem definida, que se modifica de uma vogal à outra e que é determinada pelo primeiro formante.³²

Encontramos em Fred Lerdahl a mesma preocupação meyeriana em favor da separação dos constituintes de base, sua organização hierárquica e o realce de uma dimensão prolongacional. Lerdahl diz explicitamente que, para ser portador de forma, o timbre deve beneficiar as mesmas relações que aquelas que se instauram entre as alturas: transposição, inversão, ornamentação e resolução. “Se quisermos obter uma estrutura prolongacional dos timbres, é preciso que estes últimos estejam separados por intervalos fixos”³³, o que o

³⁰ Grey, J.M., ‘Multidimensional perceptual scaling of musical timbres’, *Journal of the Acoustical Society of America*, 61, 1977, p. 1270-77.

³¹ Wessel, D., ‘Timbre Space as a Musical Control Structure’, *Computer Music Journal*, III, 2, 1979, p. 45-52.

³² V. McAdams, S., Saariaho, K., op. cit., p. 164-79.

³³ V. McAdams, S., Saariaho, K., op. cit., p. 164-91.

conduz a falar de consonâncias e de dissonâncias de timbre e de relações de tensão e de relaxamento. E Lerdahl reconhece que: “Existe uma contradição entre a fluidez exigida pela matéria sonora e a rigidez indispensável a toda sintaxe.”³⁴ Se McAdams, Saariaho e Lerdahl estão certos, isso quer dizer que o timbre deve ser tratado de uma maneira análoga aos parâmetros principais, particularmente as alturas: fazerem parte de unidades discretas, desenharem intervalos entre elas e serem anunciadores de prolongação, fazendo com que seja esperado um fechamento. Mas é possível então perguntar, situando-se dessa feita de um ponto de vista tanto estético quanto crítico, se ao querer tratar o timbre como um fenômeno contribuinte de uma sintaxe – isto é, tentando, de fato, submetê-lo às propriedades da nota dentro de um sistema escalar, preferencialmente tonal ou dodecafônico –, não se correria o risco de privá-lo de uma de suas características fundamentais, a multidimensionalidade, que explica, ao mesmo tempo, o fascínio dos compositores de música eletroacústica pelas numerosas facetas do objeto sonoro e, para nossos ouvidos, a grande riqueza de algumas de suas obras. Como se pode ouvir nas peças oriundas do estúdio de música eletrônica da West Deutsche Rundfunk em Colônia na década de 1950, o tratamento sintático do timbre, notadamente com os meios eletrônicos e não com os da acústica, fez dele um parâmetro singularmente pobre. Ao dar, a uma importante coletânea de artigos sobre esse tema, o título de *Le timbre, métaphore pour la composition*, Jean-Baptiste Barrière³⁵ assinalou a questão do tratamento do timbre como parâmetro primário em um projeto composicional. A aventura do timbre na música de vanguarda desde de 1950 nada mais é do que uma manifestação das dificuldades encontradas pelo voluntarismo em música.

³⁴ V. McAdams, S., Saariaho, K., op. cit., p. 164-202.

³⁵ Barrière, J.-B., op. cit.

2.2. O timbre como parâmetro principal nas músicas de tradição oral

O ponto de vista dos compositores e teóricos que examinei na seção precedente se apoiava na *vontade* de inventar algo de novo para a música do presente e do futuro. Essa é, sem dúvida, se examinarmos de perto, a razão pela qual é essencialmente a organização hierárquica e implicativa da música tonal que, com maior frequência, lhes serve de modelo explícito. Porém, será que não existem exemplos de músicas onde o timbre nos é dado como parâmetro principal, sem que seja em função de um projeto? Para responder, lançarei mão de dois exemplos oriundos das músicas de tradição oral.

Começemos pela música instrumental. A utilização do tambor *kotudumi* na música do *Nô* e do *Kabuki* é regida por uma sistematização em quatro categorias, onde a intensidade é combinada ao timbre conforme a maneira de bater no instrumento: alto e forte sobre a sua borda (*kasira*), alto e com pouca intensidade sobre sua borda, mas afrouxando seus cordéis de afinação (*kan*), ao centro apertando e, em seguida, afrouxando os cordéis mas deixando ressoar (*otu*), ao centro afrouxando os cordéis mas com pouca intensidade (*hodo*).³⁶ Na música *shamisen*, uma mesma sílaba designa, além de uma altura, o timbre que lhe é intimamente associado, conforme o som seja produzido ou não sobre uma corda solta (o *si* sobre a 3ª corda solta é denominado *ten*, mas o *si* sobre a 2ª corda comprimida é chamado *ton*), ou segundo a maneira de dedilhar a corda: o *si* da 3ª corda tangida para baixo com o plectro (*ten*) é diferente do *si* da 3ª corda dedilhada para cima ou com um dedo da mão esquerda (*ren*).³⁷ O que importa aqui é que o parâmetro timbre, definido segundo o modo de produção do som, é convencionalmente ligado a uma altura, um fenômeno ausente do sistema tonal ocidental. A maneira de sistematizar o timbre na cultura japonesa é tanto mais importante porque permite que cada uma das guildas de músicos se distinga das outras. Portanto, trata-se, por certo, de um elemento do estilo no sentido de Meyer, que funciona como parâmetro principal em plano idêntico ao da altura. Temos, mesmo, a sensação que o timbre adquiriu

³⁶ Tokumaru, Y., 'Le timbre dans la musique japonaise', in: Barrière, J.-B., op. cit., p. 90-97.

³⁷ V. Tokumaru, Y., op. cit. p. 94.

aqui uma importância que a música tonal do Ocidente não lhe reconhece: “Apesar de que se possa mudar a altura absoluta de uma melodia mantendo suas relações intervalares, é preciso ser sempre fiel às distinções de timbres que ela define.”³⁸

Voltemo-nos agora para as músicas vocais. Em lugar de se basear numa melodia construída sobre os graus de uma escala, existem produções vocais em que não há uma escala reconhecível: os gritos e chamados dos caçadores africanos, os *glissandi* dos formosinos, as sonoridades ‘inauditas’ dos *katajjait* do povo Inuit. Seria possível dizer que essas músicas são privadas de uma sintaxe? De modo algum, mas não tomando, necessariamente, o termo ‘sintaxe’ no sentido de Meyer, como vou tentar mostrar através dos ‘jogos vocais’ dos Inuit.

Eis aqui a transcrição de um desses jogos:

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes with the lyrics: ham ma he ha ham ma ha ha he ha ham ma ha he he ha. The bottom staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes, with a star symbol above the first measure and slash symbols in the following measures.

Exemplo 2 - Jogo vocal inuit³⁹

³⁸ V. Tokumaru, Y., op. cit. p. 95.

³⁹ Nattiez, J.-J., ‘Sémiologie des jeux vocaux Inuit’, *Sémiótica*, LXVI, 1-3, 1987, p. 259-78. Trad. Brasileira de Joselice Macedo, ‘Semiologia dos Jogos Vocais Inuit’, *Art: Revista da Escola de Música da UFBA*, 17, 1990, p. 5-31.

Cada unidade de base de um *katajjaq* utiliza uma articulação rítmica constante (uma colcheia, duas semicolcheias) e cada som individual pode ser vocalizado, não vocalizado, expirado ou inspirado, o que é representado segundo as seguintes convenções:

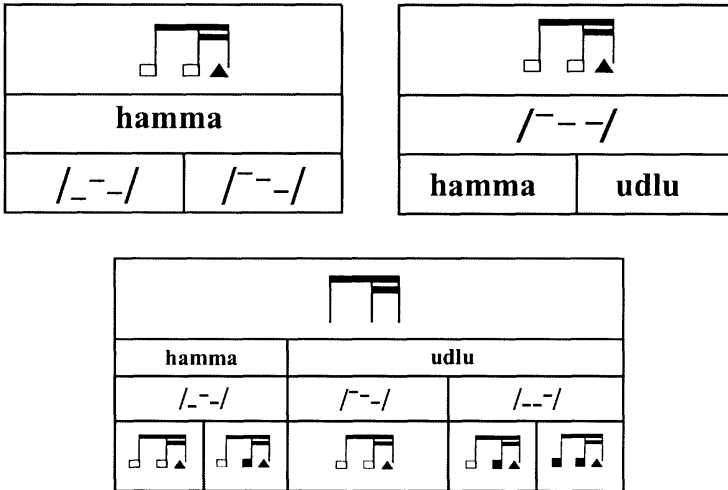
	expirado	inspirado
vocalizado	□	△
não vocalizado	■	▲

Exemplo 3 - Representação simbólica dos sons utilizados no jogo vocal Inuit⁴⁰

Pois bem, as mulheres Inuit sabem exatamente o que estão fazendo. Quando ensinam o *katajjaq* às crianças, elas mostram claramente que têm consciência da existência de uma boa forma, como dizem os lingüistas, porquanto repetem os motivos para as crianças até que considerem correta a sua execução.

⁴⁰ V. Nattiez, J.-J., op. cit., p. 265.

A organização sonora do *katajjaq* fundamenta-se, em cada voz, sobre a repetição de um motivo constituído por três aspectos que têm entre si uma relação hierárquica específica e *que varia de motivo a motivo*:



Exemplo 4 - Três tipos de organização hierárquica dos elementos constitutivos de um Jogo vocal Inuit⁴¹

Cada motivo na base do desenrolar do jogo é, com efeito, diferente na medida em que é distinto dos outros pelos morfemas utilizados, o contorno da entonação e a alternância dos sons vocalizados / não vocalizados e inspirados / expirados. O ritmo, que podemos transcrever como ‘uma colcheia – duas semicolcheias’, é constante, como já se disse. Os quatro tipos de sons contribuem para o aspecto tímbrico dos motivos, sem mencionar a sonoridade dos morfemas utilizados. Ora, para esses motivos e sua inserção no desenvolvimento do jogo, encontramos aqui os três critérios de Meyer que estão na base de uma sintaxe:

⁴¹ V. Nattiez, J.-J., op. cit., p. 267.

- o motivo é uma unidade discreta, ela própria composta por unidades discretas mínimas, com uma duração, uma altura de entonação e uma qualidade sonora precisas;

- o motivo repete-se idêntico a si próprio, o que cria uma unidade de nível superior, uma frase; o jogo vocal é, portanto, hierarquizado segundo três níveis: as unidades musicais com duração de uma colcheia ou de uma semicolcheia; o motivo em si mesmo; a frase que resulta de sua repetição;

- no decorrer do jogo vocal existe bastante expectativa para o ouvinte: por um lado, porque, quando algo se repete *ad nauseam*, espera-se necessariamente uma mudança, qualquer que seja; além disso, ao cabo de alguns segundos, quando se ouve uma das mulheres mudar o motivo, espera-se que esse procedimento se repita.

Bem se vê que existe uma sintaxe, no sentido geral do termo, como citei no início, porém essa não é mais a sintaxe no sentido de Meyer, baseada na alternância implicação / realização ou resolução. Efetivamente, nada há de conclusivo no aparecimento de um novo motivo que gera uma nova frase. Portanto, de que modo um *katajjaq* chega ao seu fim? O procedimento que fundamenta esse jogo é um velho conhecido nosso: o cânon, pois o contraponto também existe na cultura dos Inuit! A regra do jogo permite que cada mulher possa mudar de motivo sem aviso prévio, visto que o objetivo é provocar o escorregão de sua parceira. Perde aquela que não consegue seguir a outra. Evidentemente, os espectadores Inuit que conhecem o jogo espreitam o momento em que uma das duas mulheres vai se dar mal. O fim de um *katajjaq* bem que obedece a uma limitação sintática: é preciso que cada uma das mulheres esteja em sincronia métrico-rítmica com sua parceira, mas esse final do *katajjaq* nada tem a ver com a cadência conclusiva de uma sinfonia de Beethoven.

Há uma outra conclusão a ser extraída do exemplo dos *katajjait*. A dimensão tímbrica fundamental do *katajjaq* exerce papel variável dentro da hierarquia de cada motivo. O problema da dominância hierárquica – aquilo que Meyer chamou de proporcionalidade – entre cada elemento constitutivo varia aqui no nível das regras que regem o estilo e o funcionamento desse gênero e até no nível das estratégias de cada cantora, porquanto é a cada uma delas que, no momento da execução do jogo, é remetida a escolha de cada motivo.

O exemplo dos Inuit nos relembra que as condutas humanas, e não apenas as produções musicais, são condutas regulamentadas. Na música tonal o timbre jamais serviu para conotar uma sensação de conclusão – nesse ponto Meyer

está completamente certo –, ao menos voluntariamente, por parte dos compositores (vamos logo em seguida compreender essa precaução). Em contrapartida, como me sugeriu Jean Molino, fora de nossa cultura, uma prática musical própria de uma comunidade pode criar, por costume, um valor de articulação e, particularmente, de conclusão. Talvez seja isso o que está a ponto de ocorrer na música eletroacústica.

2.3. O timbre como parâmetro primário na música eletroacústica

Tendo chegado a este estágio, voltemos nossa atenção para o trabalho, que acredito essencial, de Stéphane Roy.⁴² Em seu livro *L'analyse des musiques électroacoustiques: modèles et propositions*, o autor dedica-se a demonstrar que o timbre é, com efeito, um parâmetro principal. Não posso resumir aqui as 580 páginas do que me parece ser o primeiro tratado sistemático de análise das músicas eletroacústicas, mas vejamos uma página de seu livro.⁴³

O autor propõe seu próprio modelo de análise funcional e distingue, para os objetos musicais, categorias em que vemos logo que têm por função criar uma expectativa e resolvê-la. Citarei somente as categorias ditas de orientação: introdução, encetamento, interrupção, conclusão, suspensão, engendramento, extensão, prolongamento, transição. Existem também umas tantas outras, notadamente 'retóricas' em sua terminologia: desvio, parêntese, ruptura, afirmação, anúncio etc.

Ele também aplica à música eletroacústica o modelo meyeriano da expectativa e de sua resolução.

Nota-se, portanto, que esse modelo funciona para algo além daquilo que os acusmáticos chamam, às vezes, de 'a música de notas', e a conclusão de Roy me parece justa: "Se o modelo da análise implicativa pode ser aplicado à música eletroacústica, isso significa que o timbre no sentido mais amplo do termo pode funcionar como parâmetro primário."⁴⁴

⁴² Roy, Stéphane, *L'analyse des musiques électroacoustiques: modèles et propositions*. Paris: L'Harmattan, 2003.

⁴³ V. p. 111.

⁴⁴ V. Roy, S., op. cit., p. 505.

Catégorie d'orientation

Introduction	
Déclenchement	
Interruption	
Conclusion	
Suspension	
Appoggiature	
Engendrement	
Extension	
Prolongement	
Transition	

Catégorie de stratification

Figure	
Appui	
Premier plan	
Accompagnement	
Axe polarisateur tonique	
et complexe	
Mouvement	
Fond	

Catégorie de processus

Accumulation		et dispersion	
Accélération		et décélération	
Intensification		et atténuation	
Progression spatiale			

Catégorie de rhétorique

1- Rhétorique relationnelle:

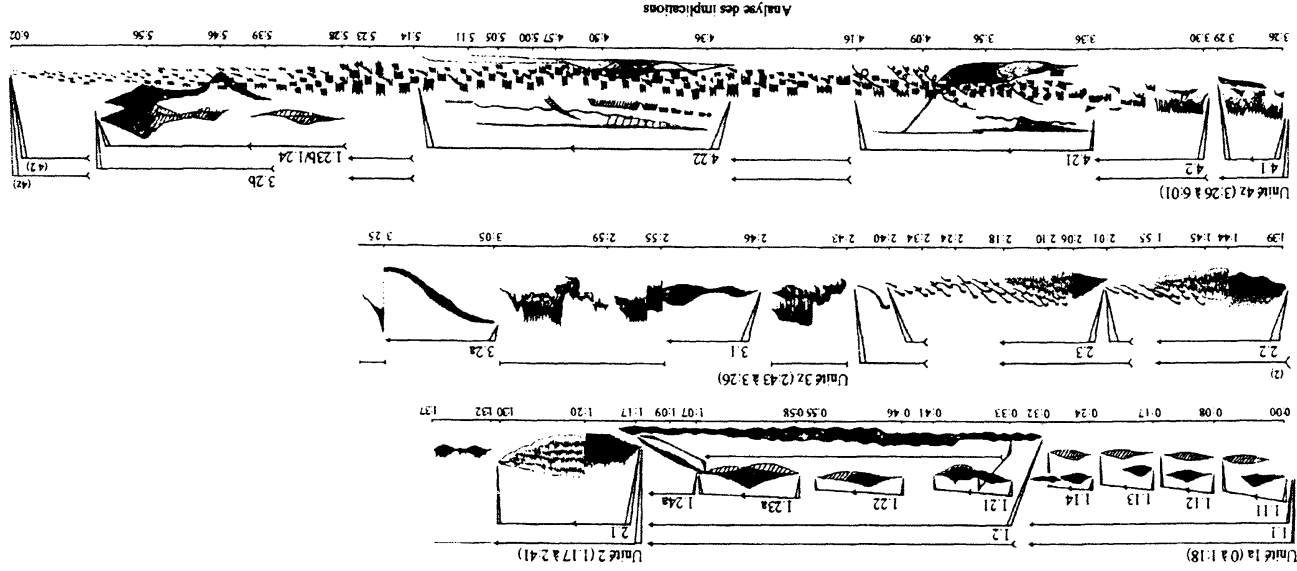
Appel		et réponse	
Annonce		et rappel	
Thème		et variation	
Anticipation			
Affirmation			
Réitération			
Imitation			
Antagonisme simultané			
et successif			

2- Rhétorique de la rupture:

Déviation	
Parenthèse	
Indice	
Articulation	
Rétention	
Rupture	
Spatialisation	

Figure 8.1: Grille fonctionnelle

Exemplo 5 - Grade funcional dos objetos musicais segundo Stéphane Roy (op.cit., p.342)



Exemplo 6 - Análise meyeriana das Implicações em *Points de fuite*, de Francis Dhomont (Roy, S., op.cit., p.510)

Mas se é assim, vê-se de imediato que o timbre, na música eletroacústica, não é um parâmetro primário no sentido em que parece sê-lo, constante ou ocasionalmente, nas músicas de tradição oral que citei, onde sua função é inerente ao funcionamento dos gêneros apresentados. Ele assume tal papel se levarmos em consideração as relações de implicação que os objetos sonoros parecem poder encetar do ponto de vista *perceptivo*.

Torna-se necessário, então, inserir uma diferença de pertinência: não mais entre as leis, as regras e as estratégias, como propôs Meyer, porém entre as estratégias composicionais, por um lado, e as estratégias perceptivas, por outro, isto é, entre o poiético e o estésico, que são os termos do jargão semiológico de Jean Molino⁴⁵ que utilizo em meus trabalhos.⁴⁶

3. A pertinência perceptiva do timbre no contexto da semiologia tripartite

A sintaxe, da qual podemos reconstituir os princípios e as regras a partir de uma observação das estruturas imanentes das produções musicais por nós consideradas, existe, de início, ao nível poiético: por trás de toda produção musical, existem regras de produção mais ou menos explícitas e conscientes, mais ou menos sistemáticas, frequentemente empíricas. Entretanto, o que ocorre do lado perceptivo?

Impressiona-me, em tudo o que já li sobre o timbre, que este seja essencialmente definido como um fenômeno perceptivo. Quando Meyer, ao aludir à série generalizada, diz que as tentativas de fazer do timbre um parâmetro primário fracassaram, ele coloca-se do ponto de vista estésico, enquanto, em Boulez, o critério é unicamente poiético. Mas, essa distinção entre poiética e estésica não é proposta por Meyer.

Quando Risset definiu o timbre, ele retomou a definição da Associação Americana de Normatização: “O timbre é o atributo da sensação auditiva que permite ao ouvinte diferenciar dois sons de mesma altura e mesma intensidade,

⁴⁵ Molino, J., ‘Fait musical et sémiologie de la musique’, *Musique en jeu*, 17, 1975, p. 37-61.

⁴⁶ V. Nattiez, J.-J., op. cit.

apresentados de maneira similar.” (Citado em Risset⁴⁷). “A que aspecto(s) identificáveis se atém realmente a identidade de um instrumento? A audição é o único juiz.”⁴⁸ Quando ele assinala o fato de que o som, na música *pop*, contribui para uma “função de identificação social, quase tribal”,⁴⁹ é ainda a perspectiva perceptiva que domina. E eu poderia multiplicar as citações: “Se quisermos falar do timbre, escreveu Claude Cadoz na obra de Barrière, será apenas como um atributo perceptivo”.⁵⁰

Para explicar melhor a necessidade de distinguir entre o poético e o estésico, apresentarei um caso típico no qual o timbre é, com toda evidência, um parâmetro secundário do ponto de vista poético, mas pode se tornar um parâmetro principal do ponto de vista perceptivo.

Vejamos a passagem do último movimento da *Nona Sinfonia*, de Beethoven, justo antes da seção ‘Alla Marcia’.

Vemos aqui os compassos 329-330. Há uma suspensão sobre o *lá* e espera-se *fá* # (estamos em *lá* maior nesse momento); em seu lugar, ouve-se um *fá* bequadro.

⁴⁷ V. Risset, J.-C., op. cit., p. 134.

⁴⁸ V. Risset, J.-C., op. cit., p. 139.

⁴⁹ V. Risset, J.-C., op. cit., p. 158.

⁵⁰ Cadoz, C. ‘Timbre et causalita’, in: Barrière, J.-B., op. cit., p. 17-46.

Fl. *ff*
 Ob. *ff*
 Fg. *ff*
 Cfg. *ff*
 Cor. (D) *ff*
 Tr. (D) *ff*
 Timp. *ff*
 S. *ff*
 O. *ff*
 A. *ff*
 T. *ff*
 C. *ff*
 B. *ff*
 VI. I. *ff*
 VI. II. *ff*
 Vla. *ff*
 Vcl. e Cb. *ff*

steht vor Gott, steht vor Gott, steht vor Gott,
 raient leur Dieu, raient leur Dieu, raient leur Dieu!
ff

H. 31482

molto ten. 199

330

Fl. *ff* *ff*

Ob. *ff* *ff*

Fg. *ff* *ff*

Cf. *ff* *ff*

(D) *ff* *ff*

Cor. (B) *ff* *ff*

Tr. (D) *ff* *ff*

Timp. *ff* *ff > p*

S. *ff* *ff*

O. A. *ff* *ff*

O. T. *ff* *ff*

B. *ff* *ff*

VI. I *ff* *ff*

VI. II *ff* *ff*

Vla. *ff* *ff*

Vlc. e Cb. *ff* *ff*

H. 31482

Exemplo 7 - Ludwig van Beethoven, Sinfonia Nº IX em ré menor, op. 125, 4º movimento, 'Finale', comp. 323-330

Pois bem, certa noite em que eu ouvia essa *Nona Sinfonia* executada em Zagreb, em 1973, por ocasião de um colóquio de sociologia musical organizado pela Sociedade Internacional de Musicologia, em um estádio esportivo em que estavam reunidas 10 mil pessoas para o evento, o público aplaudiu precisamente após esse longo acorde, achando que a obra havia terminado... Deixo de relatar aqui os comentários de meus colegas musicólogos sobre o baixo nível da cultura musical da população local. Porém, o assunto não termina aqui. Há alguns anos, quando da celebração dos 50 anos da Orquestra Sinfônica de Montreal, a Nona foi apresentada no Fórum de Montreal, diante de um número equivalente de pessoas: e o público aplaudiu no mesmo local. Mais tarde, quando contei essa anedota em uma conferência, alguém interveio para me dizer que fora testemunha do mesmo fenômeno em Milão. Na realidade o fato nada tem de anedótico: podemos, com certeza, falar de uma experiência de psicologia experimental *in vivo*, efetuada com um universo de pessoas muito maior do que aquele que os cognitivistas jamais sonharam em reunir!

O que aconteceu de fato? Esse acorde, de transição na mente de Beethoven, foi percebido como um objeto sonoro no sentido de Schaeffer, isolado do que, sintaticamente, o precede. A *massa orquestral*, combinada com a longa duração do acorde (porque o funcionamento do timbre nunca é 'puro' na música ocidental) e, além disso, seguido por um longo silêncio, fez com que se tornasse um parâmetro principal. Basta que ouçamos esse acorde, isolado por completo, como numa experiência schaefferiana do sulco fechado. A percepção pode ignorar a sintaxe, focalizando um momento particular do desenvolvimento musical, porque as estratégias perceptivas têm um caráter fundamentalmente seletivo, como aliás foi bem esclarecido por Pascal Gaillard, quando mostrou que, nas Antilhas, os ouvintes dos tambores de aço (*steel-drums*) preferem ignorar as passagens transitórias.

De modo mais geral, o erro de Meyer e de uma parte da psicologia cognitiva é de tentar reencontrar do lado de estésico as hierarquias entre parâmetros que pertencem, evidentemente, ao lado poiético. Ora, a percepção é livre. Essa é a razão pela qual Stéphane Roy é perfeitamente capaz, colocando-se apenas do ponto de vista estésico, de analisar funções de orientação e relações de implicação na peça *Points de fuite*, de Francis Dhomont. Se assim é, o estudo do timbre torna-se fundamental pelo lado perceptivo, mas, ao mesmo tempo, o compositor pode integrar em seu processo poiético os conhecimentos, impulsivos ou intuitivos, que ele tem da estésica. A partir desse dado, a

observação estésica pode tornar-se o ponto de partida de uma construção poética explícita. (E será que a história da música teria funcionado alguma vez de outra maneira?) Essa observação pode conduzir, no plano da metodologia analítica, a acrescentar uma situação adicional à minha proposição de estender a tripartição a seis pontos.⁵¹ Foi o que realizou, com eloquência, Stéphane Roy⁵²: a partir da análise estésica, podemos passar diretamente à análise poética. Existem, portanto, para os acúsmáticos, nas ferramentas propostas na obra de Roy, os meios de desenvolver uma concepção da composição que faria do timbre um parâmetro primário, no nível das regras, bem como no das estratégias.

Porém, isso jamais garante que a obra venha a ser percebida pelo ouvinte tal como foi intencionada pelo compositor. Porque se o ouvinte pode, independentemente das regras seguidas pelo compositor, passear através do que lhe é dado ouvir inteiramente a seu bel-prazer, pode também perceber tal obra musical sem se ater, *a priori*, a toda e qualquer lógica sintática. Que me seja permitido ousar fazer uma pergunta escandalosa, que levará alguns a crer que me tornei um discípulo tardio de Cage: se o ouvinte é livre para construir as relações perceptivas que deseja, por que o compositor deveria ainda se preocupar em integrar o timbre em uma sintaxe, ao menos no sentido definido por Meyer?

Portanto, o nível de pertinência hierárquica do timbre irá variar de acordo com as épocas, as culturas, os estilos, os gêneros e as obras, mas também conforme seja considerado do ponto de vista da produção ou da percepção. E parece claro que é quando nos situamos do ângulo estésico que ele adquire um *status* de parâmetro principal, o que leva a que sua função seja valorizada entre os compositores de música *pop* em detrimento das relações harmônicas, por exemplo. Isso também explica por que, do ponto de vista analítico, as abordagens da música que deixaram de lado a percepção não tenham se preocupado com o timbre, seja porque tenham se apoiado exclusivamente sobre a notação (faço aqui alusão à *notational centrality*, ao grafocentrismo, tão eloqüentemente denunciado por meu colega Philip Tagg), seja porque essa não era uma preocupação importante dos compositores (penso tanto

⁵¹ V. Nattiez, J.-J., op. cit., p. 176-78.

⁵² V. Roy, S., op. cit., p. 556-58.

em um bom número de compositores barrocos quanto no Beethoven da *Grande fuga*, na qual a sonoridade do quarteto de cordas é, de certo modo, neutra, ou também em alguns compositores seriais). Sem dúvida, foi porque, desde o início da década de 1980, saímos da influência dominante de Darmstadt, que a reflexão e a análise ligadas ao timbre puderam experimentar um novo florescimento.

Afinal de contas, o timbre parece ser bem um parâmetro pós-moderno.

JEAN-JACQUES NATTIEZ, professor titular da Faculdade de Música da Universidade de Montreal, é um musicólogo de renome mundial, pioneiro da semiologia musical e autor de diversos livros, entre os quais se destacam *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975), *Musicologie générale et sémiologie* (1985), traduzido para o inglês com o título de *Music and Discourse* (1990), além de *Proust musicien* (1984) – a ser publicado brevemente no Brasil, e de *Le combat de Chronos et d'Orphée* (1993), cuja tradução brasileira acaba de ser lançada com o título de *O combate entre Cronos e Orfeu* (2005). Além disso, é autor de mais de uma centena de artigos e ensaios publicados em vários periódicos no Canadá, França, Itália, EUA, Inglaterra, Japão, México, Argentina e Brasil.