

## Considerações sobre o tempo musical em Gestos (2010)<sup>1</sup>

Alexandre Rosa<sup>2</sup>  
Danilo Rossetti<sup>3</sup>

### Resumo

Este artigo tem como objetivo abordar e discutir como foi trabalhado o tempo musical em *Gestos* (2010), trio para clarinete, trompete e contrabaixo. Em relação à composição, trabalhou-se com as ideias de duração pura e tempo cronométrico de Bergson, além da relação entre percepção do tempo e quantidade de informação, propostas por Moles e Grisey; sobre a interpretação da peça, foram consideradas, entre outras, as ideias de Pareyson. Ademais, nos referimos ao processo de comunicação musical, procedimento de transmissão de ideias sonoras compartilhadas entre compositor, intérprete e ouvinte.

**Palavras-chave:** *Gestos*; tempo musical; duração; idiomatismo; compositor-intérprete

### Introdução

*Gestos* foi um trio composto em 2010 por Danilo Rossetti, para clarinete em Sib, trompete e contrabaixo. A proposta para a composição da peça surgiu em uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia Ray, que reunia compositores e instrumentistas e buscava a interação entre eles, com o objetivo de, no fim do curso, ter algumas peças compostas e apresentadas em um recital.

A contribuição do contrabaixista Alexandre Rosa foi capital para a realização deste projeto. Em sua Dissertação de Mestrado intitulada “Técnicas estendidas na performance e no ensino do contrabaixo acústico no Brasil” (2012), ele contemplou o problema da escrita contemporânea para contrabaixo através da utilização de técnicas estendidas, além de ter realizado um recital com obras escritas para o instrumento. O recital foi registrado e, posteriormente, foi lançado um CD com a gravação dessas obras (*Bass XXI*, 2013).

Este artigo tem o objetivo de apresentar e discutir os procedimentos composicionais utilizados na realização de *Gestos*, juntamente com as reflexões teórico-filosóficas que estiveram presentes neste processo (BERGSON:1988, 2010; GRISEY:1980; MOLES:1969). Também trazemos questões que permearam o processo de performance da obra, contemplando tanto

---

<sup>1</sup> ROSA, Alexandre; ROSSETTI, Danilo. Considerações sobre o tempo musical em Gestos (2010). In.: Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina - EnCom2014. **Anais...** Londrina: UEL/FML, 2014

<sup>2</sup> UNESP, email: alex7rosa@gmail.com

<sup>3</sup> UNICAMP, email: danilo\_rossetti@hotmail.com

questões práticas da execução instrumental como o pensamento teórico que foi utilizado (BORÉM:2000; PAREYSON:2001; SLOBODA:2008).

### **A Estruturação Temporal**

Nesta obra, houve uma preocupação em não se estabelecer uma métrica rígida. O andamento foi concebido de forma maleável, sendo de fato importante o resultado sonoro proveniente da interação entre os sons. O primeiro trecho da obra (com a duração aproximada de um minuto) é o mais “livre”, pois possui uma indicação das alturas musicais e a sua duração correspondente aproximada (em segundos), sem o estabelecimento de uma métrica através de barras de compasso. Após este trecho até o final da obra, adota-se o uso de barras de compasso, no entanto tampouco é exigido por parte dos intérpretes uma rigorosidade absoluta de andamento. As barras de compasso têm principalmente a função de determinar uma duração relativa e a relação entre os eventos musicais.

Como metáfora para a estruturação temporal da obra, consideramos a dualidade do tempo proposta por Henri Bergson: tempo cronométrico e duração pura (BERGSON, 1988, p. 53 e SS.). Na primeira categoria, o tempo pode ser entendido como uma grandeza física, conforme as indicações de tempo medidas pelo relógio, as quais evocam a noção de espaço. Dentro desta visão também se encontra o ritmo regular, ou a estruturação dos ritmos musicais, os quais se baseiam nos andamentos fornecidos pelo metrônomo. Em contrapartida a esta ideia de tempo, há a duração pura, uma contração temporal de duração inextensiva, caracterizada pela sucessão de estados de nossa consciência. Este tempo, que tem sua base de existência numa sensação exterior, não estabelece uma separação temporal: presente e passado se interpenetram numa fusão de estados de consciência.

A duração pura é dependente da percepção, para Bergson um mecanismo imagético. A matéria (proveniente de estímulos visuais, sonoros, táteis, etc.) é captada por nossos órgãos sensoriais e representada através de uma imagem em nossa consciência (imagem presente). Por outro lado, há imagens passadas retidas, que são acessadas sempre que ocorre um fenômeno similar captado por nossos sentidos. Na percepção, numa explicação bastante simplificada, ocorre a modulação da imagem presente com aquelas imagens do passado retidas em nossa memória, que são acessadas neste instante. O processo perceptivo sempre ocupa uma espessura de duração (BERGSON, 2010, p. 11 e SS.).

Se analisarmos a duração de um som tal como a percepção de um objeto que se desenvolve no tempo percebemos que, nesta análise, não estão incluídos parâmetros rítmicos ou de medida,

os quais deixam de ser relevantes. Este contexto poderia ser melhor explicado por uma análise que tratasse do seu conteúdo de informação. A partir deste enfoque, o que se perceberia é a duração dos objetos em relação a seus conteúdos, sendo que a duração musical seria proporcional à densidade desta informação. O interesse pela escuta do objeto sonoro – isoladamente ou em conjunto com outros – no tempo nos leva à percepção estética na sua duração, a qual adquire uma dimensão autônoma, desprendida da referência espacial ou do cronômetro (MOLES, 1969, p. 142 e SS.). A percepção durativa cria um estado psicológico específico, uma sensação de duração, exatamente pelo fato de a música ser uma arte que se desenrola na dimensão temporal.

Quando aborda o tema da música em *Humano demasiado humano* (parágrafo 215), Nietzsche assume que ela não é a linguagem imediata dos sentimentos, e tampouco tem a possibilidade de transmiti-los diretamente ao ouvinte, apesar de que toda música dramática (canções, óperas) está, inegavelmente, carregada de simbolismos e significados. Na música absoluta (especialmente aquela do século XIX), sua própria forma estaria carregada de ideias e sentimentos. Se transportarmos este pensamento para o contexto da música contemporânea dos séculos XX e XXI, podemos assumir ainda com mais convicção que esta música não carrega sentimentos, simplesmente pelo fato de não ter forma pré-estabelecida, desde Varèse ou Webern. Assim, cada nova obra tem a capacidade de gerar sua própria forma. Voltando a Nietzsche, é o intelecto que introduz significação aos sons, ao relacioná-los às sensações individuais. Neste processo surgiria a duração bergsoniana, contração imagética das sensações presentes e da memória individual.

Em *Gestos*, a estrutura temporal foi concebida com o intuito de criar uma sensação de organicidade para o ouvinte. Privilegiou-se a sua constituição interna ou a sua microestrutura, ancorada na ideia de tempo dilatado de Gérard Grisey. Segundo ele, de acordo com uma ordenação temporal específica dos elementos sonoros dentro de uma obra (que privilegie a duração dos sons), é possível abrir-se uma grande possibilidade de percepção da estrutura interna ou microestrutura do som por parte do ouvinte, tal como se fosse dado um *zoom* na sua estrutura acústica. Passamos a prestar atenção em suas características intrínsecas como o timbre ou o envelope sonoro (ataque, decaimento, sustentação e extinção). Desta forma, se temos um andamento mais lento, acabamos por ouvir mais detalhadamente o desenvolvimento interno do som, por outro lado, se temos um andamento mais rápido, fixamos nossa atenção na macro-estrutura da obra, ou seja, principalmente nas suas estruturas formais (GRISEY, 1980, In GRISEY, 2008, p. 76 e SS.).

Foram adotadas, em *Gestos*, marcações metronômicas após um início que não apresentava marcações de referência cronométrica. Adotaram-se quatro marcações diferentes: ♩ = 48, ♩ = 66, ♩ = 54, e ♩ = 150. Partindo do princípio enunciado por Grisey, procuramos criar um jogo de contrastes, alternado-se andamentos mais lentos e andamentos mais rápidos.

### Percepção Temporal e Quantidade de Informação

Uma outra característica da percepção da duração resulta da relação entre andamento metronômico e a quantidade (densidade) de eventos que estão presentes em determinada passagem musical. Com a finalidade de ilustrar esta relação, utilizaremos exemplos da partitura de *Gestos*.

A densidade temporal pode ser pensada, em termos musicais, de duas maneiras: como a sobreposição de diferentes objetos sonoros, criando uma textura sonora resultante; ou também como a apreciação de um único som (neste último caso, tal como se nele fosse empregado uma lente de aumento, com a finalidade de ouvir e compreender as suas características intrínsecas, ainda de acordo com Grisey). A riqueza se encontraria nas microestruturas do som, ou seja, no seu nível atômico ou molecular.

Neste sentido, a sensação de duração também pode variar de acordo com a riqueza de eventos contida no instante temporal, ou *duração do presente*<sup>4</sup>. Instantes presentes, nos quais a quantidade de eventos é mínima, provocam uma sensação de duração prolongada, enquanto que instantes, nos quais existe uma riqueza diversa de eventos, se traduzem numa sensação de duração mais curta. Em termos musicais, a sensação de duração pode ser atribuída a estas considerações acima, a despeito do andamento metronômico. Neste sentido, afirmamos que trechos que apresentam um andamento mais lento, porém com uma densidade de eventos grande, podem ser percebidos como uma duração menor, em comparação a trechos de andamentos mais acelerados, porém com uma densidade de eventos rarefeita.

Na Fig. 1, temos um trecho com andamento ♩ = 54, com eventos espaçados. Neste caso, são somente três eventos num total de quatro compassos: um multifônico do clarinete, um *glissando* executado pelo contrabaixo, e um som percussivo sem altura, presente na parte do trompete. Neste exemplo, temos uma sensação de maior espaço, ou de esvaziamento do espectro harmônico do som.

<sup>4</sup> Duração do presente seria uma espécie de fosforescência das percepções imediatas, a qual possui uma duração variável (de um a vários segundos). É um tipo de percepção instantânea que determina a percepção da duração, e está ligada à sensação que a preenche. Também está ligada ao conceito de objeto temporal, pois condiciona a percepção das formas temporais como o ritmo e a melodia (MOLES, 1969, p. 142).

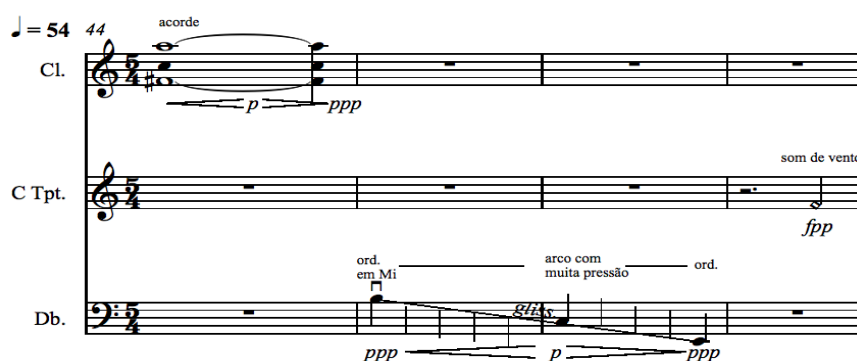


Fig. 1: Andamento mais rápido, porém com uma densidade de eventos menor (sensação de duração mais prolongada) (*Gestos*, 2010, compassos 44 a 47)

No próximo exemplo, de andamento  $\text{♩} = 48$  (Fig. 2) há uma quantidade razoável de eventos sobrepostos, os quais não caracterizam a densidade máxima da obra, porém proporcionam uma sensação de diversidade na audição, pelas diferentes texturas executadas neste(s) instante(s). No primeiro caso, a tendência é voltarmos nossa atenção para a microestrutura do som, ao passo que no segundo caso, tendemos a nos fixarmos mais na sonoridade resultante da fusão dos timbres do que nos eventos de maneira individual.



Fig. 2: Andamento mais lento, com uma densidade de eventos maior (sensação de duração mais rápida) (*Gestos*, 2010, compassos 10 a 13)

Na Fig. 3, exibimos um trecho da parte final da obra, no qual o andamento é mais acelerado, com uma densidade de eventos mais alta. É um trecho no qual atinge-se o clímax instrumental, já que também temos a intensidade sonora se deslocando em direção ao *fortissimo*. Com estas duas variáveis (andamento e densidade) operando em níveis mais altos, o resultado é uma percepção temporal de duração mais rápida, em comparação aos dois exemplos anteriores.

Fig. 3: Andamento mais rápido, com densidade alta de eventos (*Gestos*, 2010, compassos 62 a 66)

### Sobre a interpretação de *Gestos*

*Gestos* é uma obra muito generosa para o intérprete, no sentido de ser idiomática quanto à escritura instrumental. Sabe-se que falta do idiomatismo em uma composição pode acarretar uma dificuldade de execução que chega a tornar a composição inviável. O contrabaixista e pesquisador Fausto Borém aponta quatro fatores que caracterizam a escrita idiomática: (1) a exequibilidade de todos os parâmetros musicais: alturas, dinâmicas, articulações e timbres; (2) um nível razoável de conforto na sua realização; (3) satisfação para o intérprete que estuda a obra e (4) interesse do ponto de vista do público (BORÉM, 2000, p. 96). Estes aspectos idiomáticos têm sido adquiridos pelos compositores geralmente através de três maneiras: por tocarem o instrumento, por experiências de composições anteriores ou pela aproximação com os instrumentistas.

No processo de composição de *Gestos*, houve uma etapa de exploração individual dos instrumentos em conjunto com os instrumentistas. Nesta fase, cada instrumentista gravou algumas técnicas estendidas que tinha prazer em executar, que foram enviadas para o compositor. A seguir iniciou-se o diálogo do compositor com os intérpretes. Esta cooperação foi fundamental para que juntos se certificassem das possibilidades sonoras dos instrumentos, possibilidades muito além das técnicas instrumentais tradicionais. A peça foi escrita após este período de laboratório entre o compositor e os intérpretes sendo que, posteriormente, durante os ensaios, ainda houve diálogo sobre a eficiência e possibilidade de execução daquilo que estava escrito.

Após estas conversas, as partes que apresentavam algum problema eram reescritas e as modificações eram apresentadas para os músicos no ensaio seguinte. Este estágio acima descrito foi importante para o domínio individual das partes por parte dos instrumentistas. Para o próximo passo, a execução da obra em conjunto, fez-se necessária a divisão da peça,

para um melhor entendimento da sua estrutura e, dando assim, início à formação de uma representação interna (simbólica ou abstrata) da obra (SLOBODA, 2008, p. 5). A primeira seção trabalhada foi a que precede o compasso 1, onde os eventos são medidos em segundos. O que se procurou foi que houvesse, respeitadas as marcações temporais, uma fluência de um evento ao outro, ou seja, um pensamento musical onde as durações dos eventos fossem controladas pelos instrumentistas com expressividade e fluência na passagem de um ao outro. O *métier* de músicos de orquestra, em que temos que tocar absolutamente nos mesmos milésimos de segundo, nos ajustando aos padrões rítmicos e afinações, faz com que tenhamos que ter flexibilidade e nos guiemos pela nossa audição. Na prática isto significa livrar-se do condicionamento do “pulso métrico” e basear-se em outras questões interpretativas. Ou ainda, nas palavras do maestro Claudio Abbado (1933 - 2013): “Para mim o mais importante é ouvir” (SERVICE, 2009). Desta maneira o andamento deixa de ser estritamente rígido, apresentando certa maleabilidade em relação às durações dos sons, a fim de privilegiar suas características intrínsecas de ataque, decaimento, sustentação e extinção.

Na parte central, um *ostinato* de cordas duplas, pensado inicialmente como um baixo contínuo *inégaie*<sup>5</sup> transformou-se num possível *walking bass*, por estar mais de acordo com a instrumentação (clarinete e trompete), que sugere uma sonoridade e *swing* mais próximos do *Jazz*. Esta seção exige dedilhados não convencionais por parte do contrabaixista e sonoridades realmente ásperas, com *frullati* e *trillos* por parte dos instrumentos de sopro. Desta forma consegue-se atingir a “dramaticidade” presente neste trecho. A seção seguinte trata as técnicas estendidas não como mera ornamentação, mas sim como elementos expressivos, que evidenciadas em pequenas cadências para cada instrumento acabaram tornando-se o ponto culminante de *Gestos*. O termo “gesto” ganha aqui seu sentido mais genérico e corporal e pode sugerir algo no sentido de um movimento que tem um percurso (começo, meio e fim) e que representa uma intervenção no ambiente, revestida de significado musical. Muito contribuiu a acústica onde a música foi tocada no Recital de Defesa de Mestrado, com boa reverberação, o que permitiu que fossem valorizados os desdobramentos harmônicos decorrentes das técnicas estendidas.

Desta maneira, atingiu-se um dos pontos principais escolhidos para a interpretação da obra: o timbre. A peça *Gestos* requer que as passagens de um instrumento ao outro, com intercâmbio de técnicas estendidas e sonoridades ora densas ora rarefeitas, sejam realizadas com grande sutileza, de modo que o ouvinte só perceba qual instrumento está tocando através do gestual.

---

<sup>5</sup> Convenção rítmica da música francesa no período barroco, segundo a qual certas divisões do tempo ocorrem em valores alternadamente longos e breves ainda que escritas com valores rítmicos iguais. Convenções semelhantes às notas *inégaies* acontecem também no jazz (FULLER, 2001, p.190-200).

O contrabaixo, explorado nestas passagens de uma forma não usual, com harmônicos muito agudos, por vezes se funde com o timbre dos outros instrumentos, criando um amalgama sonoro muito prazeroso de se realizar. Este prazer decorre do idiomatismo dos três instrumentos, uma vez que todos os sons nesta obra são o produto de um gesto ou de um movimento. Por fim, trazemos as afirmações do filósofo Luigi Pareyson (1918-1991), considerando a composição e a execução da obra musical, que serviram como reflexão crítica para a performance:

E como julgar a obra se só conhecemos a execução e como julgar a execução, se não a distinguimos da obra? E, na verdade, este duplo juízo é possível precisamente em virtude do fato de que entre a obra e a sua execução há, a um só tempo, identidade e transcendência: a execução é a própria obra e, ao mesmo tempo, não é senão uma execução dela, e a obra é esta sua execução, mas ao mesmo tempo, é juiz e norma dela. Enquanto a execução é a própria obra, é possível julgar a obra através dela; enquanto a obra é norma de execução, ela oferece um critério para julgar acerca da execução (PAREYSON, 2001, p. 222).

### **Considerações Finais**

Conforme procuramos mostrar, os artifícios utilizados na composição de *Gestos* buscaram conceber diferentes sensações temporais. Estes contrastes se apresentam como a oposição entre andamentos mais lentos e mais rápidos, somados a uma densidade maior ou menor de eventos.

Nesta abordagem temporal, nos distanciamos do tempo cronométrico em favor de uma sensação de duração baseada no conteúdo de informação presente no(s) objeto(s) sonoro(s). Neste contexto, situamo-nos próximos do conceito de duração pura proposto por Bergson, assim como da sensação de duração psicológica a partir da variação de densidade interna do som, ligada à quantidade de informação disponibilizada, tal como sugere a abordagem de Moles sobre a teoria da informação. Foi evidenciado ainda que a colaboração do compositor com os intérpretes tornou *Gestos* uma obra idiomática, musicalmente desafiadora e de grande interesse para a performance.

É importante salientar que, enquanto condensada na partitura, a obra existe potencialmente através de notação gráfica representada no espaço do papel, sob as coordenadas de tempo e alturas. Resumidamente, esta seria a representação espacial da temporalidade dos eventos sonoros imaginada pelo compositor. Como abordamos anteriormente, o compositor pode buscar, através das estruturas concebidas, influenciar o ouvinte na sua percepção do tempo musical.



A temporalidade registrada de forma espacial na partitura é sugerida aos intérpretes, os quais realizam este discurso e os transformam em música de fato (sons). É somente na execução que a peça ganha fisicamente sua dimensão temporal, processo este que passa pelo crivo dos intérpretes que executam a peça após terem interiorizado o seu tempo.

Por fim, há a resignificação do discurso musical pelo ouvinte que, ao acompanhar o tempo da execução da obra, o contrapõe internamente ao tempo da sua memória (tempo imaginário, abstrato e espacial por natureza), que opera simultaneamente à execução. O ouvinte, ao longo da obra, compara e articula este tempo interior com o tempo real dos eventos ouvidos. Desta feita, como resultado deste processo que envolve três agentes (compositor, intérprete e ouvinte), temos ao menos três tempos musicais distintos.

### Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BORÉM, Fausto. *Duo Concertant: Danger Man* de Lewis Nielson. *Per Musi*. v.2. 2000. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p.89-103.

FERRAZ, Silvio. *notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. Tese de livre Docência. Campinas: Unicamp, 2008. Disponível em [http://www.openthesis.org/document/view/601058\\_0.pdf](http://www.openthesis.org/document/view/601058_0.pdf). Acesso em 23/04/2013.

FULLER, David. Notes inégales. In: Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. Segunda edição. New York: Oxford University Press, 2001. p.190-200.

GRISEY, Gerard. *Tempus Ex-Machina: Réflexions d'un compositeur sur le temps musical* (1980). In, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Paris : Éditions MF, 2008, p. 57 - 88.

MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROSA, Alexandre. “Técnicas estendidas na performance e no ensino do contrabaixo acústico no Brasil. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: IA-UNESP, 2012.

\_\_\_\_\_. *Bass XXI* (vários compositores). São Paulo: Música Digital, 2013. Compact Disc.

ROSSETTI, Danilo. *Gestos*. São Paulo: 2013 (rev.). Partitura.

SERVICE, Tom. *Eu preciso mudar para sobreviver*. Trad. Celso Mauro PACIORNIK. O Estado de São Paulo. São Paulo, 16 de agosto de 2009, p. D9.

SLOBODA, John A. *A mente musical: a psicologia cognitiva da música*. Trad. Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel, 2008, p. 5.