

**TIMBRES E TEXTURAS EM DEBUSSY E VILLA-LOBOS:
UM ESTUDO ANALÍTICO E COMPARATIVO DE
“LA MER” E “AMAZONAS”**

Darlan Alves do Nascimento
darnasv7@yahoo.com.br

Universidade Federal da Paraíba/Cchla/Departamento De Música
Pós-Graduação Em Musicologia

Resumo

Projeto de pesquisa aprovado para o Mestrado em Música da UFPB, tem como finalidade apontar as características inerentes às obras de dois compositores do século XX: o francês Claude Debussy e o brasileiro Heitor Villa-Lobos, respectivamente, *La Mer* e *Amazonas*; ambos representantes de um período no qual a linguagem e o discurso musicais atravessaram mudanças significativas no nível de construção. Valorizando o timbre, ou seja, a *cor sonora*, estes compositores utilizam em algumas de suas obras orquestrais, uma grande quantidade de instrumentos possibilitando, desta forma, aplicar diferentes tipos de textura musical, ou seja, inserir vários tipos de inter-relações entre as linhas (independência-interdependência). Tal fato, através de mudanças quantitativas (densidade) e qualitativas (relações interlineares) da textura, contribui para a delinearção da forma musical.

Palavras-chaves: Debussy & Villa-Lobos; Wallace Berry; Texturas.

Abstract

The goal of this Project of research, approved for the Graduate Program in Musicology of the Paraíba Federal University, is to point on the inherent characteristics of two works by composers of the twentieth century: Claude Debussy and Heitor Villa-lobos. La Mer and Amazonas, respectively, are both representative of a period where the language and the musical discourse cross significant changes on the level of construction. The timbre, that is, the sound color, begins to be given an important structural value. In some of their orchestral works, these composers utilize a great quantity of instruments, making possible, therefore, to apply different kinds of musical textures, that is, to insert several types of interrelations between the lines (independence – interdependence). Through quantitative (density) and qualitative (interlinear relations) changes of textures, these elements have a strong contribution in the delineation of the musical form.

Apresentação

Durante o século XX ocorreram inúmeras experimentações no campo musical que resultaram em rupturas com a tradição clássica de composição. Dentre as diversas concepções erigidas neste período, estão: a priorização do *timbre* enquanto elemento fundamental na estruturação musical; e a importância capital outorgada ao uso sistemático de diferentes transformações das *texturas* possibilitando, a partir de mudanças interlineares e espaciais do tecido musical, a delineação formal das obras.

Dois compositores, entre vários do início do século XX, que utilizaram com veemência as concepções acima mencionadas, foram Claude Debussy e Heitor Villa-Lobos. Ambos, através de suas obras, *La Mer* e *Amazonas* nos apontam características semelhantes no que concerne à utilização dos instrumentos da orquestra. Com efeito, tanto Debussy quanto Villa-Lobos tiveram que conferir um valor fundamental aos aspectos *tímbrico* e *textural* para a realização dos seus empreendimentos. A partir da utilização de orquestras amplas, ou seja, munidas de uma grande diversidade de “cores”, torna-se possível a aplicação em vários “momentos musicais”, de diferentes mudanças de textura viabilizando, portanto, a expressão de uma determinada idéia musical e a formatação das obras. Tais características das linguagens musicais empregadas por Debussy e Villa-Lobos (manipulação do *timbre* e da *textura*), assim como a preocupação acadêmica, no que tange à falta de estudos analíticos sistemáticos das relações entre os dois compositores, no campo da técnica e/ou da estética, foram os principais fatores que impulsionaram o interesse pelo desenvolvimento desta pesquisa.

Problemática

Para efetuar com sucesso uma análise comparativa entre as obras de dois grandes compositores da música do século XX, no caso Debussy e Villa-Lobos, faz-se necessário um pré-estabelecimento dos parâmetros que serão utilizados no estudo. No que concerne a este projeto, a pesquisa se desenvolverá balizada nos elementos *tímbricos* e *texturais* presentes nas obras dos citados músicos. Ao nosso ver, a maneira como Debussy e Villa-Lobos valorizaram o *timbre* instrumental, bem como a inserção, em suas composições, de diferentes transformações de *textura*, ambas técnicas compostcionais que confluem para a estruturação das obras, suscita um problema de caráter estilístico que consiste em desven-

dar as características estético-compositivas de cada um deles e, com isso, apontar suas semelhanças e (ou) diferenças de linguagem musical.

Objetivos

Geral: Analisar a manipulação dos timbres instrumentais utilizados por Debussy e Villa-Lobos, bem como a presença de diferentes mudanças texturais em suas obras, tomando como referência as concepções e a linguagem do período (século XX) em que foram engendradas.

Específicos: (1) Apontar as principais características de linguagem inerentes a cada compositor quanto à valorização tímbrica e à aplicação de transformações texturais (técnicas que delineiam a forma musical); e (2) Identificar as possíveis diferenças e/ou semelhanças a nível estético-compositivo em relação ao uso dos timbres e das texturas.

Referencial teórico-conceitual

A exploração tímbrica dos instrumentos bem como o uso das transformações texturais, ambas com o objetivo da delinear formal, são técnicas de composição demasiadamente utilizadas na música do século XX, mas que foram se desenvolvendo e adquirindo maior importância estrutural ao longo da história da música.

Apesar dos compositores românticos terem feito, em suas músicas, amplo uso dos recursos tímbricos - como foi o caso de Berlioz - apenas no século XX, tornou-se possível a sua concretização enquanto matéria-prima fundamental de uma obra, ou seja, como elemento estruturador da composição musical.

Sobre a importância conferida ao *timbre* na música do século XX, afirma Guigue (s/d, p.10) que apesar de Varèse e Ligeti terem oferecido, provavelmente, as experiências históricas mais radicais, Debussy foi o grande pioneiro desta concepção. Enquadrado no contexto musical de Debussy, Villa-Lobos também segue esta linha estético-compositiva. Tal fato, Mammi descreve de forma bastante clara, ao comentar as experiências realizadas por Villa-Lobos quando chegou a Paris em 1923, período em que a escrita orquestral já havia atingido o máximo em sofisticação e individualização dos timbres com Debussy:

Villa-Lobos experimenta novas possibilidades sonoras, sem a preocupação de inseri-las em um sistema formal abrangente, buscando antes, para cada invenção sonora, um valor expressivo independente. Ademais, sua pesquisa se insere perfeitamente no clima cultural parisiense dos anos 20. A tendência geral é uma simplificação brutal dos desenvolvimentos harmônicos e melódicos e, em compensação, um aprofundamento das pesquisas tímbricas. Mammi (1987:107; grifo nosso)

Sendo assim, tanto Debussy quanto Villa-Lobos demonstraram em algumas de suas obras a importância do timbre, ou seja, do som em si próprio, na expressão da arte.

De acordo com Berry (1987:241), no que tange ao aspecto *textural*, ou seja, ao “tecido” musical, cabe enfatizar que a sua característica de estruturação (por exemplo, o emprego de uma textura descomplicada na exposição temática de uma obra e de uma textura complexa na sua seção de desenvolvimento), perpassa quase todos os períodos históricos da música, em especial aqueles em que se privilegiou o uso de texturas relativamente densas permitindo uma maior diversidade de transformações. Contudo, a partir do final do Romantismo, essa concepção de estruturação da música partindo do parâmetro *textura* passou a ser aplicada com maior intensidade e sistematização nas obras tornando-se, portanto, um dos principais elementos da linguagem musical.

Nessa senda, Debussy e Villa-Lobos possuem obras monumentais às quais fazem uso extraordinário dos timbres instrumentais bem como de diferentes transformações das texturas musicais. Tal fato ocorre, basicamente, graças à utilização de orquestras amplas aliadas ao emprego de processos técnico-compositivos sofisticados e inovadores.

Estas peças exigem uma análise minuciosa a fim de desvendar as peculiaridades inerentes às técnicas de cada um desses compositores no que diz respeito à manipulação do som. Nesta pesquisa, apesar de seu foco principal ser o de uma reflexão e crítica mais contundente sobre apenas duas obras desses compositores, *La Mer* e *Amazonas*, o conteúdo musical presente nelas se apresenta, porém, bastante satisfatório para uma discussão acerca das técnicas empregadas por Debussy e Villa-Lobos.

Metodologia

A análise reflexiva e crítica proposta neste trabalho de investigação, acerca da valorização tímbrica e da aplicação de transformações texturais por Debussy e Villa-Lobos, será efetivada por meio de concepções e linguagens inerentes à música do século XX. O método utilizado na pesquisa incluirá: (1) A partir de uma pesquisa de partituras e gravações,

realizar um mapeamento da evolução da construção dos timbres e texturas em *La Mer* e *Amazonas*; (2) Análise das variações tímbricas e texturais ao longo do tempo e do espaço, bem como sua incidência na estruturação das obras, apoiada na literatura de referência; e (3) Análise sintética e comparativa dos resultados com fins a atender aos objetivos.

Resultados obtidos na pesquisa (aplicação da metodologia de Wallace Berry)

Após terem sido efetuadas diversas leituras indispensáveis para o início dos procedimentos analíticos, foi iniciada a aplicação sistemática de uma das metodologias aprendidas. Trata-se da abordagem analítica e representativa das texturas musicais usada por Wallace Berry, no seu livro *Structural Functions in Music*.

Em suas análises, Berry privilegia o uso de termos como *quantidade*, referindo-se à densidade textural, a qual subdivide-se no número de componentes sonoros (*densidadenúmero*) e no grau de compressão entre esses componentes (*densidade-compressão*), e *qualidade*, referindo-se às relações de independência e interdependência interlinear. Denomina *componentes sonoros* as linhas musicais¹ (quantidade) e emprega, ainda, o termo *fator real*², dirigindo-se ao grau de conflito ou de concordância interlinear (qualidade). Na atual fase da pesquisa, a aplicação desta metodologia de análise estrutural se prestou de forma satisfatória para a realização do mapeamento da evolução textural do 1.º Movimento de “La Mer” (“De l’aube à midi sur la mer”), como podemos verificar no gráfico em *Anexos - Exemplo 1*³.

A análise deste gráfico, numa segunda etapa, será a base de uma análise da evolução das texturas e da sua incidência na construção da forma musical. A partir de um estudo das curvas (queda e ascensão) quantitativas e qualitativas, se tornará possível esclarecer como Debussy estruturou sua obra. A maneira utilizada para o mapeamento, foi a representação numérica empregada por Berry em suas análises. Como exemplo desta representação, vale mostrar como procede a aplicação direta de sua metodologia nos 14 primeiros compassos

¹ Na metodologia de Berry, o dobramento textural em uníssono não surte influência na densidade, mas sim, na coloração e sonoridade (Berry, 1987:279)

² O Fator real corresponde a um único componente de importância para as relações interlineares. Por exemplo, um movimento de duas vozes em 5.^as paralelas (homoritmia) configura-se como sendo um único fator real dotado de dois componentes sonoros. Sendo assim, o ritmo é o principal elemento diferenciador das relações interlineares.

³ Os valores máximos de fatores reais e componentes sonoros obtidos em todo o 1.º mov. de *La Mer*, foram elevados a 100 (100 %), guardando as relações proporcionais com os demais valores, a fim de se obter uma melhor visualização, no gráfico, do entrecruzamento das linhas.

de “La Mer” (Ver em Anexos: *Exemplo 2* - partituras dos 14 compassos iniciais de “La Mer” e *Exemplo 3* – representação numérica das mudanças texturais).

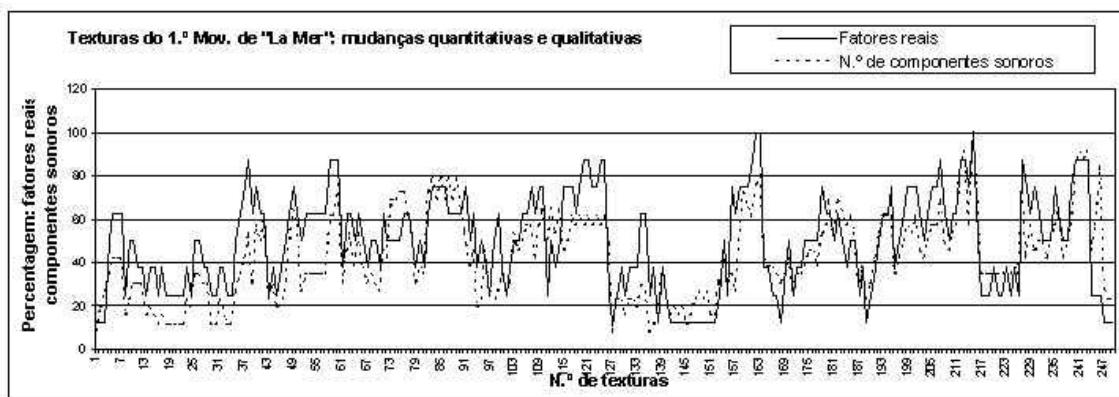
Explicação do processo analítico nos 5 primeiros compassos: no 1.^º compasso, o si (semibreve pontuada) dos timbales juntamente com o si (semibreve pontuada) dos contra-baixos constituem um único fator real dotado de 2 componentes sonoros, uma vez que não estão dispostos em uníssono; no 2.^º compasso, verifica-se a entrada das 2.^{as} harpas em simultaneidade com os contra-baixos (pizz.), ambos ritmicamente diferentes do fator real anterior (1.^º compasso); constitui-se, portanto, um “evento” textural, ou seja, uma mudança quantitativa e qualitativa da textura (passam a existir 2 fatores reais dotados de 5 componentes sonoros); ainda no 2.^º tempo do 2.^º compasso (daí a indicação numérica **2,2** no quadro) ocorre outro evento textural com a entrada das 1.^{as} harpas, ritmicamente deslocadas no tempo em relação aos fatores reais anteriores; configura-se um textura de 3 fatores reais com 7 componentes sonoros; no 3.^º compasso, com a entrada dos violoncelos ritmicamente diferentes (um novo fator real), a textura passa a ter 4 fatores reais e 9 componentes sonoros; no 6.^º tempo do 3.^º compasso (**3,6**), a entrada das violas também deslocadas temporalmente em relação aos demais fatores reais dá origem a uma textura de 5 fatores reais e 11 componentes sonoros, condição que persiste no 4.^º e 5.^º compassos.

Referências bibliográficas:

- BERRY, Wallace. Structural Functions in Music. NY: Dover Publications, 1987.
- GUIGUE, Didier. Tendências nas técnicas compostionais do séc. XX: um roteiro de estudos. UFPB-CCHLA-DM. João Pessoa: Mimeo, s/d.
- MAMMI, Lórenzo. Uma Gramática do Caos – Notas sobre Villa-Lobos. Novos Estudos - CEBRAP, Rio de Janeiro, n.^º 19, pp. 103-112, dez./1987.

Anexos

Exemplo 1: Gráfico das texturas do 1.^º mov. de “La Mer”



Exemplo 2: 14 primeiros compassos de “La Mer”

La Mer

I. De l'aube à midi sur la mer

Très lent (168.)

Très lent (168.)

Cor A., Tt., Pno., Trp., Tim.

Très lent (168.)

Cor A., Tt., Tim.

(1.)

Exemplo 3: Representação numérica das mudanças texturais

compassos:	1	2	2,2	3	3,6	4	5	6	6,3	7	8	9	9,2	9,3	10	11,2	12	12,2	13	14
mud. text.					2	2	2													
quant. e				2	2	(3)	(3)	(3)		1	1									
qual.	2	2	(3)	2	2	2	2	2	2	2	4	(3)	4							
fatores reais	1	2	3	4	5	5	5	2	4	4	3	3	2							
comp. sonoros (linhas)	2	5	7	9	11	11	11	4	7	8	8	8	4	5	4	3	4	3	3	3