

Considerações analíticas na obra *Carretéis II* (2014-15) de Alexandre Lunsqui: processos de desdobramento do material sonoro no tempo

Ricardo Tanganelli da Silva¹

Instituto de Artes da UNESP /PPG-Música /Mestrado

SIMPOM: *Teoria e Análise musical*

ricardo.tanganelli@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta breves apontamentos na obra *Carretéis II* (2014-15), de Alexandre Lunsqui, a fim de exemplificar procedimentos de organização do material sonoro no tempo e destacar aspectos alinhados às tendências composicionais atuais para grupos de câmara. São apresentados e definidos processos de continuidade, justaposição, superposição e pontilhismo a partir de excertos da referida obra. Estas considerações poderão incentivar a análise do repertório instrumental do início deste século e pôr em perspectiva a produção brasileira, incentivando a discussão de outras obras e compositores da geração pós-1950, divulgando este repertório à um público mais amplo e heterogêneo. A fim de fornecer as estratégias analíticas, as amostras utilizam as classificações apresentadas por Mesquita (2013), além das perspectivas de Stockhausen (1955), Clarke (1987), Xenakis (1989), Kramer (1996), Snyder (2001) e McCalla (2003) sobre este assunto.

Palavras-chave: Música de Câmara; Música Contemporânea Brasileira; Análise Musical.

Analytical Considerations in Alexandre Lunsqui's *Carretéis II* (2014-15): Processes of Unfolding the Sound Material in Time

Abstract: This article presents brief notes in Alexandre Lunsqui's *Carretéis II* (2014-15), in order to exemplify procedures for the organization of sound material in time and to highlight aspects aligned with current compositional tendencies for chamber groups. The analysis presents and defines processes of continuity, juxtaposition, superposition and pointillism from excerpts of the said work. These considerations may encourage the analysis of the instrumental repertoire of the beginning of this century and put in perspective the Brazilian production, encouraging the discussion of other works and composers of the post-1950 generation, divulging this repertoire to a wider and heterogeneous public. In order to provide the analytical strategies, the samples use the classifications presented by Mesquita (2013), in addition to the perspectives of Stockhausen (1955), Clarke (1987), Xenakis (1989), Kramer (1996), Snyder (2001) and McCalla (2003) on this subject.

Keywords: Chamber Music; Contemporary Brazilian Music; Musical Analysis.

¹ Bolsista CAPES/CNPq. Orientador: Prof. PhD. Marcos José Cruz Mesquita.

1. Contextualização da música de câmara contemporânea no Brasil

Ao longo dos anos, a música instrumental composta para pequenos agrupamentos desempenhou um papel fundamental para o desenvolvimento e aperfeiçoamento das técnicas composicionais e ofereceu uma rica fonte de recursos expressivos. No século XX, a música de câmara foi um dos principais meios utilizados para o aperfeiçoamento de novas criações musicais. De acordo com McCalla:

Um dos caminhos mais acessíveis para a música do século passado é o da música de câmara, música para pequenos conjuntos. Um dos desenvolvimentos seminais da nova música foi o movimento em direção à atonalidade, e muitos compositores deram o primeiro passo em sua música de câmara. Um gênero importante do século XX, a música para voz e conjunto de câmara, não era desconhecido em épocas anteriores. Mas o *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, de 1912, teve repercussões em toda a Europa tanto imediatamente ao seu florescimento quanto por décadas depois. (McCALLA, 2003, p. 10).

No Brasil, acompanhando esta tendência europeia, diversos compositores procuraram explorar formações instrumentais menores e timbricamente variadas. Exemplos de composições para formações pouco usuais, como o *Sexteto Místico* (1917), de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), escrito para flauta, oboé, saxofone, celesta, violão e harpa, ou o *Noneto* (1945), de César Guerra-Peixe (1914-1993) para flauta, clarinete, fagote, pistão, trombone, piano, violino, viola e violoncelo, abundam no repertório do século XX e atestam a variedade de escolas técnicas entre os compositores brasileiros. Atualmente, essas diversas correntes composicionais oferecem amplas possibilidades estilísticas aos novos compositores e estimulam a criação de novas combinações instrumentais.

Assim, considerando a música de câmara como um importante gênero para o desenvolvimento da escrita composicional, este artigo ilustra algumas características presentes na obra *Carretéis II* (2014-15), do compositor Alexandre Lunsqui (1969), com ênfase na distribuição temporal dos eventos musicais entre os integrantes do ensemble. Escrita para flauta, clarinete, harpa, percussão, violino e violoncelo, esta obra foi selecionada por oferecer o material necessário para a elaboração analítica proposta nesta pesquisa, ilustrando conceitos de superposição, justaposição, continuidade e pontilhismo, procedimentos organizacionais do material duracional.

2. Algumas considerações conceituais

A fim de discutir as problemáticas da fruição auditiva no que concerne à percepção dos eventos sonoros envolvidas nesta obra, é importante entender como o material musical passou a lidar com os fenômenos temporais a partir da segunda metade do século XX. Desde as possibilidades de organização das durações surgidas a partir do serialismo integral, passando pela música eletroacústica, e alcançando as correntes pós-seriais, o aspecto rítmico e, de forma mais abrangente, os dados temporais, têm sofrido grande influência dos preceitos da pós-modernidade. Assim, a maneira pela qual se lida com os fatores duracionais das músicas compostas após a metade do século passado deve ser vista à luz dos conceitos de Kramer. Segundo este autor:

[...] devemos esperar que o tempo musical pós-moderno seja criado pelo menos tanto pelos ouvintes quanto pelos compositores, diferir de um ouvinte para o outro e ser fragmentado, descontínuo, não-linear e múltiplo. A noção da multiplicidade do tempo musical - que a música pode permitir que os ouvintes experimentem diferentes sentidos de direcionalidade, diferentes narrativas temporais e diferentes taxas de movimento, tudo *simultaneamente* - é, de fato, pós-moderna. (KRAMER, 1996, p. 22, grifos originais).

A interpretação dada pelo ouvinte aos eventos temporais ganha bastante relevância neste repertório, ganhando uma importância sem precedentes. Entretanto, a fragmentação, a descontinuidade, a não-linearidade e a multiplicidade das experiências musicais apresentadas pelos ensembles contemporâneos expõem outras dificuldades relativas a percepção auditiva e consequente recepção pública. De acordo com Clarke:

Os problemas de recepção encontrados pela música contemporânea podem ter decorrido, em parte, pelo fracasso dos ouvintes em perceber que tais diferenças na intenção estrutural e, portanto, na estratégia composicional, existe, e fazer ajustes correspondentes na maneira a qual eles ouvem música. Da mesma forma, uma razão pela qual uma boa dose de nova música é insatisfatória ou desinteressante pode ser devido ao fracasso dos compositores perceberem esta mesma distinção entre estruturas hierárquicas e dependentes de uma moldura [*frame-dependent*] e suas contrapartes associativas, com a consequência de que exigências impossíveis e impensáveis são feitas tanto por parte dos ouvintes quanto pelos performers. (CLARKE, 1987, p. 236).

Dessa maneira, do ponto de vista composicional, é importante que o dado sonoro se relacione de alguma forma com o dado estrutural, lidando com o mesmo por semelhança (uso de formas predefinidas) ou contraste. Segundo Iannis Xenakis, essa organização é possível graças a memória:

É fundamental que os fenômenos de referência [*phenomena-references*] deixem um traço na minha memória, pois, caso contrário, não existiriam. De fato, o postulado subjacente é que o tempo, no sentido de um fluxo impalpável, heraclitiano, para mim, tem significância apenas em relação à pessoa que observa. Caso contrário, não teria sentido. Mesmo assumindo a hipótese de um fluxo de tempo objetivo, independente de mim, sua apreensão por um sujeito humano, logo, por mim, deve estar sujeita aos fenômenos de referência do fluxo, primeiramente percebido, depois inscrito na minha memória. (XENAKIS & BROWN, 1989, p.87).

Assim, a noção da passagem do tempo possui relação direta com o mecanismo mnemônico do ouvinte, relacionando os diferentes momentos musicais. Logo, tanto uma repetição quanto um contraste só podem ser percebidos como tais a partir de algum dado mnemônico que balize esta ou aquela ocorrência. Ainda sobre o papel determinante da memória:

A organização da memória e dos limites da nossa habilidade para lembrar tem um efeito profundo em como nós percebemos padrões de eventos e limites no tempo. A memória influencia como nós decidimos quando grupos de eventos terminam e outros grupos de eventos começam, e como esses eventos se relacionam. Ela também nos permite compreender sequências temporais dos eventos em sua totalidade, e gerar expectativa sobre o que irá acontecer a seguir. Assim, na música que tenha comunicação como objetivo, a estrutura da música deve levar em consideração a estrutura da memória – mesmo se nós quisermos trabalhar contra a estrutura. (SNYDER, 2001, p. 3).

Logo, o papel da memória na organização da percepção evidencia preocupações caras às tendências pós-modernas e acentua a necessidade de se levar em conta o equilíbrio entre forma e expressão, processo e memória. De acordo com Clarke:

Se a música contemporânea for para continuar a explorar uma estrutura de tempo que faça uso de um grande número de durações distintas, organizadas em uma estrutura hierárquica e empregando uma variedade de relações de similaridade e diferença entre os motivos rítmicos relacionados, os ouvintes apenas estarão aptos a acompanhar tal estrutura se forem providos com um dispositivo de enquadramento como uma métrica. Se tal estrutura não for o objetivo composicional, então vários princípios organizacionais alternativos podem ser adotados, fazendo uso de propriedades temporais tais como taxa, densidade, continuidade entre regularidade e irregularidade, e assim por diante, que não desempenham um papel estruturante principal na música tonal/métrica. Essas propriedades não se prestam ao desenvolvimento de estruturas hierárquicas elaboradas, mas, por outro lado, podem ser seguidas com sucesso por um ouvinte sem o auxílio de uma contínua moldura concorrente, como uma métrica. Ambas estratégias temporais gerais têm enorme potencial composicional e perceptual. (CLARKE, 1987, p. 236).

Dessa forma, é importante que uma análise da distribuição dos eventos sonoros se dê de forma a considerar a percepção como elemento organizador das estruturas musicais. Para isso, as categorias propostas por Mesquita (2013) alinham-se perfeitamente à proposta deste artigo e oferecem possibilidades analíticas afeitas às características não apenas da obra escolhida, mas também de outras composições que lidam com o aspecto da distribuição temporal dos eventos sonoros em defasagens paramétricas.

3. Definição e análise dos procedimentos: continuidade, justaposição, superposição e pontilhismo.

O método analítico utilizado foi baseado nas proposições do compositor e professor Marcos Mesquita, conforme expostos na sua dissertação de mestrado intitulada “r(ô)ta: aspectos da articulação temporal na música instrumental do século XX” (2013). Estas categorias foram definidas de acordo com os modos pelo quais os sons se articulam no tempo musical, podendo, segundo o autor, se dar de forma contínua, justaposta, sobreposta, pontilhista e por rede subliminar. Com exceção da modalidade de rede subliminar, que não será contemplada nesta pesquisa, a definição de cada fenômeno será acompanhada de excertos analisados a fim de ressaltar o emprego dessas técnicas de escrita. Importante ressaltar que estes processos não são auto excludentes, de forma que muitas vezes há mais de um processo ocorrendo em simultâneo. Nessas análises, procurou-se considerar tanto o acontecimento local quanto a dimensão panorâmica dos eventos:

a) Contínuo: conforme Mesquita, “o material sonoro se desdobra no tempo, geralmente com poucas ou gradativas transformações – há, aqui, um grande sentido de unidade baseado na manutenção de características específicas” (MESQUITA, 2013, p. 86). Dessa forma, o procedimento pode ser visto a partir da ocorrência de parâmetros mantidos por tempo suficiente para que sejam entendidos como contínuos. No excerto abaixo (Ex. 1), a continuidade é dada pelas mesmas alturas empregadas, com pouca variação, e pela configuração rítmica do grupo violino, clarinete e flauta. A sobreposição de procedimentos é evidenciada pela relativa independência da linha de violoncelo e do grupo harpa-percussão, que pontuam a textura. Observando os eventos no âmbito macro, pode-se identificar a ocorrência de sobreposição desses três elementos:

Exemplo 1: Compassos 1-9. Procedimento contínuo: material sonoro perpassando violino, clarinete e flauta em defasagem temporal, sobrepostos a uma textura pontilhista (grupo harpa-percussão).

No exemplo a seguir (Ex. 2), a continuidade é dada pela defasagem temporal entre as alturas, configurando o mesmo perfil melódico, mas com articulações e durações distintas. Além disso, podem ser geradas sobreposições de procedimentos contínuos a partir das defasagens entre os pontos de início melódico².

Exemplo 2: Compassos 32-44. Contínuo com defasagem temporal de entradas, evidenciada pelos grupos flauta-violino e clarinete-violoncelo, acrescidos posteriormente pelo grupo harpa-percussão.

² É importante notar que estes pontos de início são de suma importância se considerados sob o ponto de vista da percepção temporal, pois segundo Stockhausen: “Nós experimentamos a passagem do tempo nos intervalos entre alterações: quando nada se altera, nós perdemos nossa orientação no tempo. Assim, a repetição de um evento é uma alteração: algo acontece - então nada acontece - e então novamente algo acontece. Mesmo em um único processo nós experimentamos alterações: ele começa e termina. A distância entre o início e o fim nós chamamos de duração [Zeitdauer]; a distância entre o início de duas operações sucessivas chamamos distância de implantação [Einsatzabstand]”. (STOCKHAUSEN, 1955, p.69). Na tradução para língua inglesa, publicada três anos mais tarde, o termo *Einsatzabstand* é traduzido por *interval of entry* (STOCKHAUSEN, 1958, p.64). Optou-se aqui por manter a tradução do termo original.

b) Justaposição: “permutações motivicas [...] ou diálogos entre grupos sonoros contrastantes” (idem, p.86). Entendida como o processo articulatório entre elementos contrastantes, no excerto a seguir a justaposição é dada pela interrupção do discurso textural. O material contínuo de colcheias subitamente é suplantado por um gesto ascendente de semicolcheias, promovendo uma brusca interrupção no discurso estabelecido. Vista a partir do plano geral da obra, é possível perceber também que a justaposição pontua o contínuo estabelecido previamente, podendo servir como elemento referencial para a percepção da articulação temporal, conforme o exemplo 3:

Ex. 3: Compassos 120-135. Processos de justaposição, evidenciado pela interrupção do material contínuo a partir de cortes verticais na textura.

No próximo excerto (exemplo 4), as distintas configurações de semicolcheias superpostas são contrastadas com compassos em uníssono e uma seção estática caracterizada por notas longas. Importante notar que nenhuma das propostas apresentadas são repetições literais, mas guardam semelhança suficiente para serem entendidas como seções correlacionadas.

Ex. 4: Compassos 187-196, seções de diferentes caracteres contrastadas.

c) Superposição: procedimento no qual há diversos eventos sonoros ocorrendo em simultaneidade. Conforme visto anteriormente, é possível identificar procedimentos em concorrência em boa parte dos excertos apresentados até aqui, de modo que serão expostos

extratos que possuam a superposição como fator mais determinante para seu reconhecimento. Assim, a passagem a seguir ilustra esta característica ao sobrepor flauta-violino, clarinete-violoncelo e harpa-percussão. Há grande interação entre os instrumentos, de forma que a flauta se desprende do violino e perfaz um unísono com o clarinete, entrando em defasagem com este após três compassos e finalizando a seção com um novo unísono incluindo harpa e percussão, conforme o exemplo 5.

Ex. 5: Compassos 58-69. Camadas superpostas a partir de múltiplos procedimentos, contendo defasagens temporais e sobreposições de materiais temáticos previamente utilizados.

d) Pontilhismo: composto por “extratos fragmentados” (MESQUITA, 2013, p. 87), as configurações sonoras formam “pontos” na textura musical, dificilmente percebidos de forma conectada, dificultando a relação causal entre os eventos. No exemplo 6, é visível que tanto a dinâmica quanto a articulação contribuem para a percepção de pequenos “relevos” proeminentes numa textura contínua. Harpa e percussão dominam o diálogo com ataques espalhados pela textura relativamente estática fornecida por flauta, clarinete, violino e violoncelo. Há também sobreposição de procedimentos, com o pontilhismo sobreposto à textura das cordas e aos gestos rápidos do grupo flauta-clarinete.

The image displays a musical score for measures 136-156. The score is arranged in two systems, each with six staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), and Viola (Vla.). The percussion part includes a section labeled 'CRO TALE (with vibraphone & etc)'. The score is characterized by a complex rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, layered sound. Dynamics such as *f*, *mf*, and *pp* are indicated throughout. The notation includes various articulations and phrasing marks.

Ex. 6: Compassos 136-156. Pontilhismo caracterizado pela interação harpa-percussão, sobrepostos a camadas complementares dos grupos flauta-clarinete e violino-violoncelo.

Conclusões

Com esta pesquisa, a partir da análise da obra *Carretéis II*, foram apresentados quatro tipos de desdobramento do material musical no tempo, ilustrando algumas tendências composicionais proporcionadas pelos diálogos musicais presentes em uma formação camerística heterogênea alinhada às correntes contemporâneas de escrita instrumental. É possível identificar elementos que proporcionam múltiplas percepções do discurso musical a partir de recursos mnemônicos, como as classes de alturas empregadas com defasagem de ocorrência no tempo. Pode-se dizer que as classificações e definições propostas por Mesquita podem ser aplicadas com sucesso à análise do repertório contemporâneo e configuram uma ferramenta importante para desvendar aspectos organizacionais relevantes para o processo composicional contemplando tanto o aspecto estrutural da obra quanto a audição, conciliando o nível formal com o dado perceptivo. Assim, esta pesquisa poderá estimular o meio acadêmico a estender a discussão analítica à diversos compositores brasileiros da geração pós-

1950 cujo trabalho para grupos de câmara é bastante relevante, além de estimular sua divulgação e reprodução.

Referências

CLARKE, Eric F. Levels of structure in the organization of musical time. *Contemporary Music Review*, 2:1, pp. 211-238, 1987.

KRAMER, Jonathan D. Postmodern Concepts of Musical Time. *Indiana Theory Review*, 17:2, pp. 21-62, 1996.

McCALLA, James. *Twentieth-century Chamber Music*. 2a edição. New York: Routledge, 2003.

MESQUITA, Marcos. *R(ô)ta: Aspectos da articulação temporal na música instrumental do século XX*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

SNYDER, Bob. *Music and Memory: An Introduction*. ISBN 0-262-19441-4, 370 pp., 38 illus., 2001.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Struktur und Erlebniszeit. *Die Reihe II*. Viena: Universal Edition, pp. 69-79, 1955.

_____. Structure and Experiential Time. *Die Reihe musical journal*. Vol. 2, 1958.

XENAKIS, Iannis, & BROWN, Roberta. Concerning Time. *Perspectives of New Music*, Vol. 27, No. 1, pp. 84-92, 1989.