



## ***Lower Tree House* para violino e viola, de Alexandre Lunsqui: escrita musical e construção de uma performance**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE

*Ricardo Lobo Kubala*

*Universidade Estadual Paulista UNESP – rlkubala@yahoo.com.br*

*Eliane Tokeshi*

*Universidade de São Paulo USP – eliane@usp.br*

**Resumo:** Este trabalho tem como objeto de estudo aspectos da preparação para performance da obra *Lower Tree House*, para violino e viola, do compositor Alexandre Lunsqui (1969). Procura-se investigar o processo de construção da performance da obra. Realiza-se um relato desse processo, marcado pela busca por parâmetros interpretativos, para a formação do qual foi essencial a observação do potencial da escrita musical como elemento intermediador entre performers e compositor.

**Palavras-chave:** Duo para violino e viola. Alexandre Lunsqui. Processo de construção de performance.

***Lower Tree House* for violin and viola: musical writing and performance building process**

**Abstract:** This work examines performance preparation aspects of the work *Lower Tree House*, for violin and viola, by the composer Alexandre Lunsqui (1969). It aims to investigate the process of constructing a performance of the work, using a description which highlights the search for interpretive parameters. To produce this description, it is essential to observe the potential of the musical writing itself as a pivotal element between performer and composer.

**Keywords:** Duo for violin and viola. Alexandre Lunsqui. Performance building process.

### **1. Introdução**

Na história da música brasileira, a formação duo para violino e viola foi contemplada por obras de compositores como Heitor Villa-Lobos, César Guerra-Peixe – autores das primeiras obras para essa formação, ambas de 1946 – e Claudio Santoro. Mais recentemente, já no século XXI, contribuíram para o incremento do repertório para essa formação autores das mais variadas vertentes estéticas<sup>1</sup>, entre eles Alexandre Lunsqui.<sup>2</sup>

Este artigo tem como objeto de estudo a preparação para performance de *Lower Tree House*<sup>3</sup> de Alexandre Lunsqui. Investiga-se o processo de construção da performance dessa obra, por meio de relato desse processo, marcado entre outros pela busca por parâmetros interpretativos.

## 2. *Lower Tree House*, para violino e viola

*Lower Tree House*, duo para violino e viola, foi escrito em 2015, e é fortemente baseado em elementos do Concerto para viola e orquestra de Georg Phillip Telemann (1681-1767). A peça, que leva o mesmo nome da taverna na qual as obras de Telemann eram apresentadas em Hamburgo, toma emprestadas do Concerto para viola algumas células motivicas, entendidas pelo compositor como entidades sonoras, que são exploradas em vários aspectos, que incluem colorações harmônicas e agrupamentos diatônicos sutis (LUNSQUI, 2015).

Apesar de o compositor afirmar que não procurou utilizar citações diretas reconhecíveis (LUNSQUI, 2015), pode-se notar, na seção central do duo, a exploração de gestual resultante de exploração de intervalos de sexta e sétima – tanto ascendente como descendente –, similares a células encontradas no segundo movimento (Fig.1) do Concerto de Telemann.



Figura 1. *Lower Tree House* para violino e viola de A. Lunsqui (c. 65-66) e parte da viola solista do *Concerto* de Telemann.

Também verificou-se na primeira seção da obra, a ênfase da nota Si, por meio do uso recorrente dessa nota, estabelecendo-se assim uma polarização na nota Si, remetendo novamente ao Concerto para viola, que se inicia com a mesma nota (Fig.2).



Figura 2. *Lower Tree House* para violino e viola de A. Lunsqui (c. 1-2) e parte da viola solista do *Concerto* de Telemann

Outra influência foi notada pelo uso insistente de figura escalar ascendente que remete a trecho da cadência do primeiro movimento do *Concerto*.



Figura 3. *Lower Tree House* para violino e viola de A. Lunsqui (c. 93-94) e cadência da viola solista do *Concerto* de Telemann

A obra é dividida em quatro seções, exercendo a última função de arremate, em uma espécie de coda, seções essas claramente diferenciadas por texturas distintas. Cada uma delas remete sutilmente a elementos originários do *Concerto*. Para maior clareza nas explicações, denominaremos tais seções como A, B, C e coda.

A primeira seção, A, além da já mencionada ênfase na nota Si, é caracterizada por textura rarefeita, atmosfera que remete à noção de calma, exploração de sonoridades mescladas entre os instrumentos em notas longas e sinais de *sforzato*, que ressaltam certas culminâncias. A seção A por sua vez também divide-se em três partes, sendo a primeira e terceira mais semelhantes entre si, por causa da



insistência na nota Si, homogeneidade nos gestos musicais empregados e pelo andamento (semínima = 90). A parte central da seção A apresenta andamento mais lento (semínima = 60), maior exploração de harmônicos e abandono da recorrência da nota Si.

Segue-se a seção B, em que se elabora o motivo rítmico pontuado com os intervalos de sextas e sétimas ascendentes e descendentes (Fig.1). A transição para essa seção é trabalhada de forma sutil, em que se exploram os sinais de *sforzato* e de ritmo pontuado (Fig. 2) como meio para estabelecer passagem entre ambas as seções. Na seção B, inicia-se a textura mais difusa, ocorrendo a seguir um acréscimo de intensidade, por meio do uso de sobreposição dos motivos, que resulta em atmosfera que pode ser entendida como mais agitada. A seção B é finalizada por um trecho com função de transição em que se utilizam notas longas e indicações de ampla variação de dinâmica, o que empresta caráter de suspensivo em intensidade, em preparação para a próxima seção.

A seção C é a última do duo e diferencia-se pelo material motivico de sextinas em movimento ascendente seguidas de nota que deve ser executada com *glissando* descendente, associados a indicações de *crescendo* e *diminuendo* (Fig. 3). A alternância e repetição dos motivos imprimem o caráter de agitação à seção, que se torna cada vez mais intensa, mais frenética, por assim dizer, por meio do emprego de recursos como *molto sul ponticello*, de registro mais agudo e emprego do motivo com notas articuladas, assim indicado pelo compositor mediante o emprego do termo “*articulated (ruidoso)*”. O clímax da seção C culmina com o violino e viola alcançando a nota Dó em uníssono e em *fortissíssimo (fff)*, evocando o ouvinte a percepção de ondas sonoras, com marcante alternância de *crescendo* e *diminuendo* (Fig. 4). Em torno da nota Dó, gradualmente, a textura torna-se mais rarefeita e a atmosfera transforma-se em algo que pode ser entendido como que se diluindo, até a conclusão da peça, em que se verifica referência ao motivo rítmico pontuado do início da obra (Fig. 2).



Figura 4. *Lower Tree House* para violino e viola de A. Lunsqui (c. 125-133)

### 3. Processo de construção

No processo de construção da performance de *Lower Tree House*, partiu-se do princípio de que a relação compositor-intérprete é fonte rica de elementos que fundamentam o desenvolvimento de uma performance coerente da obra. Esse processo é fortemente mediado pela escrita musical, que oferece meios tanto para o performer como para o compositor para alcançarem resultados artísticos almejados por ambos. A partitura permite o intercâmbio de ideias entre os personagens envolvidos nesse intrincado ato do fazer artístico, que são a criação da obra e a performance dessa obra, essa última objetivo final de tal conjunto de ações. A escrita musical permite, ao mesmo tempo, a consolidação daquilo que é caro ao compositor, como aspectos estruturais e de sintaxe musical, enquanto aponta caminhos por meio dos quais o performer pode encontrar opções para escolhas interpretativas e espaços para que se manifestem aspectos de natureza intuitiva<sup>4</sup>. Segundo Grossman (1994, p. 260, tradução nossa):

A partitura tem valor tanto para o compositor quanto para o performer porque estabelece parâmetros padrões e persistentes para certos tipos de obediência e certos tipos de originalidade. É veículo para criar a possibilidade de performances variadas dentro de uma moldura particular de restrições e de liberdades.

Pode-se afirmar que o processo de construção da performance se iniciou com o simples, mas marcante, recebimento das partes da obra em sua primeira versão, seguido do respectivo estudo individual e em duo desse material. No primeiro contato com a obra que, compreende naturalmente o reconhecimento de aspectos mais evidentes da escrita, como notas, ritmos e dinâmicas, procurou-se também permitir que associações de ideias relacionadas com aspectos mencionados previamente pelo

compositor exercessem influência na exploração por sonoridades. A referência ao material originário da música barroca instigou os intérpretes a valorizar certas articulações e acentuações, como em trechos que podem ser observados nas figuras 1 e 2, nos quais procurou-se evidenciar a realização dos sinais de *sforzando* – que criam sensação de deslocamentos rítmicos –, a qualidade do ataque de cada primeira nota das ligaduras – como dotadas de impulso no início de cada uma – e especial atenção à realização das dissonâncias de maneira evidente.

Lunsqui (2015) revela no texto do prefácio da partitura e em conversa (2016) durante ensaios que os instrumentos devem atuar como projeções e extensões uns dos outros, ora de forma alternada ou espelhando gestos. Buscando conectar as sonoridades dos instrumentos, algumas decisões relacionadas à técnica instrumental não indicadas na partitura foram tomadas, como:

a. no compasso 13, prolongar a nota com indicação de *glissando*, a fim de conectá-la com a nota executada pelo outro instrumento (Fig. 5, c.13);

b. no compasso 15, realizar o início das notas sem ataque evidente e com *glissando* realizado com velocidade similar para melhor mesclar as sonoridades (Fig. 5, c.15);



Figura 5. *Lower Tree House* para violino e viola de A. Lunsqui (c. 13-15)

c. nos compassos 36 a 40, igualar a manipulação da velocidade do arco para mesclar a sonoridade a fim de, juntamente com a realização de *crescendos* e *decrescendo*, provocar efeito que remete à ideia de ondas sonoras (Fig. 6, c.36-40);



Figura 6. *Lower Tree House* para violino e viola de A. Lunsqui (c. 36-40)

d. realizar os *glissandi* com velocidade similar nos motivos da seção C (Fig. 3);

e. na seção C, procurar igualar aspectos da sonoridade como articulação nas ligaduras no movimento ascendente (Figura 3). Uma vez que a viola tem emissão sonora mais lenta devido a certas características de construção e acústicas da viola, com espessura das cordas, decidiu-se realizar as escalas na viola mantendo-se na mesma posição, trocando de corda e, no violino, utilizar somente a corda Sol, procurando sonoridade mais escura.

f. no trecho entendido como clímax da seção C, decidiu-se utilizar amplamente o *vibrato* (Fig. 4, c.130) em ambos os instrumentos, apesar de isso não ser solicitado na partitura. A única seção em que se optou pelo *vibrato*, portanto, foi em busca do fortalecimento da ideia de ponto de culminância.

A etapa mais rica em experimentações ocorreu durante ensaio com o compositor, no qual, como em uma espécie de laboratório sonoro, pode-se experimentar e explorar extensa variedade de aspectos da obra. É também nesse momento que são confrontadas leituras do texto por parte do compositor – que confronta-se com os resultados traços de seu próprio gesto de escrever – e do intérprete.

Um exemplo interessante ocorreu com o motivo rítmico que se encontra na seção B (Fig. 1). Na primeira partitura enviada, este era formado pelo par de notas de um semicolcheia e colcheia pontuada. No olhar dos intérpretes, valorizou-se, na execução desse motivo uma maneira bastante precisa no que concerne à realização do aspecto ritmo, de acordo como que constava na escrita, juntamente com certo entendimento no que se refere à indicação de acentuação, o que, em seu conjunto, resultou um gesto por demais comedido, na opinião do compositor. Foi necessário, portanto, alterar o valor rítmico das notas para fusa e colcheia duplamente pontuada da partitura para que a ideia de caráter mais impetuoso e desordenado desejado pelo compositor fosse registrado. A discussão estendeu-se para experimentos com arcadas para que a queda de dinâmica fosse realizada de maneira marcadamente abrupta, até mesmo acompanhada de ruídos.



Durante os ensaios também foram feitas experimentações que resultaram em alteração da escrita de algumas passagens, que passaram a ser anotadas como sonoridade ordinária para *ponticello*.

#### 4. Considerações finais

Concluimos que o contato com o compositor durante a fase de preparação para performance resultou menos em restrição do entendimento do texto e mais em busca por experimentações, tentativas de expandir possibilidades de uso do material, por meio de sugestões dos intérpretes e do compositor durante os ensaios e após audição da primeira performance, e em preparação para a segunda. A ênfase em se ater à observação da partitura, gerou forma de interação entre violinista, violista e compositor que permitiu, a partir da exploração de elementos da escrita, se chegar a um nível de elaboração e entendimento dessa escrita que levou: 1. à compreensão de riqueza de aspectos de coerência dos elementos composicionais que a compõe, derivados do ideário sonoro do compositor; 2. entendimento da extensão de certos limites, que delimitam parâmetros dentro dos quais os performers devem se engajar em sua missão de contribuir para construção de uma performance caracterizada por riqueza de matizes sonoros derivados especificamente da manipulação das potencialidades de seus instrumentos.

#### Referências

- GROSSMAN, Morris. Performance and obligation. In: ALPERSON, Philip (Ed.). *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. 2<sup>a</sup> ed. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994. p. 255-281.
- LUNSQUI, Alexandre. *Lower Tree House*. São Paulo: 2015. Partitura digitalizada e prefácio.
- \_\_\_\_\_. Registro de ensaio com Ricardo Kubala e Eliane Tokeshi. São Paulo. 2016.
- RINK, John. Analysis and (or?) performance. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 35-58.
- TELEMANN, G. *Concerto in G major TWV 51: G9 for viola, strings and basso continuo*. Kassel: Barenreiter-Verlag, 2002. Partitura.



## Notas

---

<sup>1</sup> Uma lista mais abrangente de obras para violino e viola inclui compositores, além dos citados acima, como Ernani Aguiar, Andersen Viana, Eduardo Bértola, Antônio Ribeiro, Arthur Barbosa, Antônio Carlos Borges-Cunha e Silvio Ferraz.

<sup>2</sup> Compositor natural de São Paulo, estudou na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, *University of Iowa* (EUA), *Columbia University* (EUA) e no *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* – IRCAM (França). Atualmente é professor na Universidade Estadual Paulista – UNESP.

<sup>3</sup> Esta obra, dedicada a Ricardo Kubala e Eliane Tokeshi deste artigo, foi estreada em 6 de outubro de 2018 na Sala Mário de Andrade, Praça das Artes, São Paulo.

<sup>4</sup> Os autores baseiam-se no conceito de “informed intuition” como proposto por Rink (2002, p. 36).