

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

WESLEY SANTOS SAMPAIO

***TEMPIRREALI* DE ALEXANDRE LUNSQUI: Influências externas,
aspectos estruturais e técnicas interpretativas**

São Paulo - SP
2016

WESLEY SANTOS SAMPAIO

TEMPIRREALI DE ALEXANDRE LUNSQUI: Influências externas,
aspectos estruturais e técnicas interpretativas

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista, como parte
dos requisitos para a obtenção do grau de
Bacharel em Música.

Área de habilitação: Violoncelo

Orientador: Prof. Me. Joel Silva de Souza
Co-orientador: Prof. Dr. Alexandre Lunsqui

São Paulo – SP
2016

RESUMO

O presente trabalho trata da obra *Tempirreali*, de Alexandre Lunsqui (n. 1969), composta originalmente para violoncelo e música eletrônica em 2012, e revisada em 2016 para violoncelo solo.

No primeiro capítulo procuramos contextualizar a obra com as estéticas musicais que influenciaram o compositor. No caso, a música concreta instrumental, a música eletrônica e a música espectral. Em seguida, no segundo capítulo, analisamos a partitura com base em suas ferramentas estruturais, como forma, seções, harmonia, sonoridades e as técnicas utilizadas para execução da peça, procurando esclarecer a um intérprete pontos relevantes que tornem mais concretas as ideias de execução da obra.

Palavras-chave: Alexandre Lunsqui. Violoncelo. Música concreta instrumental. Música eletrônica. Música espectral.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Divisão formal.....	13
Figura 2 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compasso 1.....	15
Figura 3 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compassos 2 e 3.....	16
Figura 4 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compasso 8.....	16
Figura 5 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compasso 10.....	17
Figura 6 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compassos 24, 25 e 26...17	
Figura 7 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compasso 27.....	17
Figura 8 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compasso 30.....	18
Figura 9 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compasso 35.....	18
Figura 10 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compasso 111.....	18
Figura 11 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compasso 123 e 124....	19
Figura 12 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compasso 134.....	19
Figura 13 – Alexandre Lunsqui, <i>Tempirreali</i> para Violoncelo Solo, Compasso 145.....	20

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
OBJETIVOS.....	7
METODOLOGIA.....	7
1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	8
1.1 Música Concreta e Música Concreta Instrumental.....	8
1.2 Música Eletrônica.....	10
1.3 Música Espectral.....	10
2 ANÁLISE DESCRITIVA FORMAL.....	13
2.1 Seções e Harmonia.....	13
2.2 Sonoridades e técnicas utilizadas.....	15
3 CONCLUSÃO.....	21
4 REFERÊNCIAS.....	22

INTRODUÇÃO

Na primeira metade do século XX, a Europa atravessou período de grande instabilidade devido às grandes guerras mundiais. Conseqüentemente, as artes foram profundamente influenciadas.

A música já vinha sofrendo intensas transformações desde o final do século XIX, através das expansões formais, técnicas, expressivas, timbrísticas e harmônicas de compositores como Gustav Mahler (1860-1911), Alexander Scriabin (1872–1915) e Claude Debussy (1862–1918). Somam-se a eles compositores como Luigi Russolo (1885-1947) que, como um dos representantes do Futurismo, tentou romper com todos os padrões musicais da época por meio das primeiras composições com ruídos, além de Béla Bartók (1881-1945) e Igor Stravinsky (1882-1971), ambos apropriando-se de grande exploração rítmica e folclórica na confecção de suas obras. E, finalmente, Arnold Schoenberg (1874-1951), com o desenvolvimento de técnicas dodecafônicas na criação de uma música que rompia definitivamente com o tonalismo.

Outro aspecto importante nesse processo de transformações da música decorre do avanço da tecnologia. Com o desenvolvimento de equipamentos como gravadores magnéticos e microfones, a partir da década de 1940, tornaram-se possíveis experimentos de manipulação do som cada vez mais complexos. Assim, surgiram importantes vertentes musicais, como a música concreta e a música eletrônica. Ambas seriam fundamentais para o aparecimento de duas novas estéticas no decorrer do século XX, mais especificamente entre as décadas de 1960 e 1980: a música concreta instrumental e a musical espectral.

Os principais expoentes e criadores dessas vertentes musicais foram Pierre Schaeffer (1910-1994), com a música concreta; Herbert Eimert (1897-1974), compositor e musicólogo, com a música eletrônica; Helmut Lachenmann (n. 1935), com a música concreta instrumental; Tristan Murail (n. 1947) e Gérard Grisey (1946-1998) com a música espectral. Posteriormente falaremos com mais profundidade sobre essas vertentes estéticas.

A obra *Tempirreali*, de Alexandre Lunsqui, objeto de nosso estudo, é fruto dessas transformações mais recentes. Tem influência direta da música concreta

instrumental e espectral. Trabalha as diversas formas de produção sonora no violoncelo, com alto nível técnico-musical, demandando do intérprete a pesquisa de sonoridades normalmente conhecidas como técnicas estendidas.

Dessa forma, este trabalho irá abordar as origens e formas de compor de cada estilo musical que influenciaram o compositor Alexandre Lunsqui ao conceber sua peça. Também serão feitas análises da estrutura da obra, dos diferentes tipos de sonoridades e das diferentes técnicas instrumentais nela utilizadas.

Escolhemos como objeto deste trabalho a obra *Tempirreali* por acreditarmos que a música contemporânea é muito pouco difundida no Brasil. Observamos também a escassez de trabalhos escritos sobre o assunto. A bibliografia a respeito do uso do violoncelo na música contemporânea ainda é bastante limitada. O mesmo pode ser dito sobre análises de obras contemporâneas focadas nesse instrumento.

O repertório violoncelístico padrão não foge a essa realidade. Por ser muito conservador, privilegia as obras do período barroco, clássico e romântico. Sendo assim, a música contemporânea não está inserida na grade curricular na maior parte dos cursos de performance, mesmo naqueles de nível superior de ensino.

OBJETIVOS

É de senso comum que a música contemporânea ainda tem pouca divulgação e é tratada com certo receio por alguns intérpretes. Nosso objetivo – através da análise descritiva da peça *Tempirreali*, de fatos históricos e performance da obra em questão – é despertar a curiosidade e o interesse para a riqueza e a potencialidade do violoncelo na criação e interpretação da música contemporânea. E, dessa forma, estimular o “fazer música contemporânea” no ambiente acadêmico, tanto no nível de graduação, quanto no de pós-graduação.

METODOLOGIA

O procedimento adotado para este trabalho baseou-se em pesquisa bibliográfica dos materiais listados no item Referências (p. 22), deste trabalho, e no estudo de trechos de artigos e entrevistas relacionadas ao assunto, devidamente citados. Foi feita uma análise descritiva da partitura e dos pontos relevantes para a sua execução.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1 MÚSICA CONCRETA E MÚSICA CONCRETA INSTRUMENTAL

O aparecimento de novas técnicas fomentou a apropriação de modos incomuns de produção sonora, como a música concreta e a música eletrônica, que surgiram na década de 1940, impulsionadas pela evolução tecnológica, com o aparecimento dos primeiros computadores, dos gravadores e microfones, que eram os principais meios com que eram produzidos esses tipos de música.

A música concreta foi um marco na história inventiva da música e proporcionou a possibilidade de uma nova concepção musical. Pierre Schaeffer (1910-1995), é considerado o pai da música concreta, pois, através dele surgiu o grupo Club D'Essai na França. A música concreta se consolidou em 1951, porém, através do grupo, Schaeffer já vinha explorando dois anos antes sons como vassouras varrendo, água caindo da torneira e etc.

A música concreta trata da manipulação de sons pré-gravados ou já existentes no mundo real, isto é, não criados pelo compositor, extraídos de qualquer tipo de fonte sonora, sendo um som musical ou ruído. A música pode ser manipulada através da alteração da velocidade, sobreposição de sons, cortes, deslocamentos, colagens etc. Na época de sua criação, a gravação era feita através de um gravador de fitas que, posteriormente, foi substituído pelo computador.

Os concretistas levavam um dado objeto sonoro como um fragmento constituído de definição, caráter e integridade própria como sons do cotidiano de músicos amadores, panelas, vassouras, máquinas, animais e outros sons de origem natural. Schaeffer considerou que todos esses sons podiam ser utilizados nas composições concretistas. E defendia que era possível utilizar todos esses elementos e ainda assim continuar com a forma tradicional de compor.

Pelo fato de ser uma música “tecnológica”, a forma de estruturar a peça era tão ou mais importante que o próprio resultado sonoro que se tinha. Além disso, surgiu um termo chamado de música acusmática, que dizia que era melhor ouvir a música sem a visão da fonte e do gesto musical, pois, instigava e obrigava o ouvinte a imaginar as fontes sonoras, perceber a estrutura do qual os sons eram

constituídos e o comportamento do som. A princípio, a apresentação do trabalho de música concreta não necessitava de performance humana.

“Mas talvez este não seja o melhor jeito de se ouvir música... A música é muito mais que um fluxo de dados em um computador.” Com esses pensamentos, Helmut Lachenmann (n. 1935) passou a criticar a música concreta. O compositor alemão, criador da chamada *musique concrète instrumentale* (“música concreta instrumental”) disse em uma entrevista:

A música concreta original, desenvolvida por Pierre Schaeffer e Pierre Henry, se apropria dos barulhos e sons do dia a dia, gravados e colocados juntos por colagem. Eu tentei aplicar essa forma de pensamento, não com os sons do cotidiano, mas com nossas potencialidades instrumentais. Pensando desse jeito, a beleza tradicional do som de uma orquestra é um resultado especial de um determinado tipo de produção sonora e não de consonância ou dissonância num sistema tonal. Nesse contexto, eu tive que procurar por outras fontes sonoras para buscar esse novo aspecto de significação musical.

(LACHENMANN, 2012, tradução nossa)

Assim, Lachenmann passou a utilizar técnicas interpretativas não convencionais criando uma fuga das formas comuns de se tocar. O compositor apropriava-se de sons batidos, rasgados, esmagados, sufocados, pressionados etc. em suas composições.

À época, Lachenmann trabalhava com o aspecto da energia dos sons, a forma de se enxergar a fonte e como ou com quais aspectos físicos aquele som foi produzido. Suas obras exigem um alto nível técnico-musical do intérprete devido à grande quantidade de novas técnicas próprias de cada instrumento que ele criou. Aqui podemos fazer uma ligação com a obra *Tempirreali*, objeto deste estudo, pelo fato de ela possuir, além de uma grande diversidade de sons, diversas técnicas que não são comuns no cotidiano do violoncelo, exigindo assim uma grande flexibilidade técnica do intérprete. Esses aspectos serão tratados de forma mais detalhada adiante.

1.2 MÚSICA ELETRÔNICA

Outro segmento da música eletroacústica, a música eletrônica cria e manipula sons a partir de fontes eletrônicas, e não de fontes pré-gravadas ou existentes no mundo real (características da música concreta). Usando geradores de sons ou ruídos, filtros, sintetizadores, moduladores de volume/frequência/amplitude do som, microfonia, fitas magnéticas e aparelhos que permitem examinar o sinal físico do som, a música eletrônica cria sons que podem ser elaborados e manipulados da forma que o compositor preferir. Ela é apresentada através de caixas de som, distribuídas em uma sala, e o público participa como ouvinte.

A música eletrônica surgiu na Alemanha, no final da década de 1940, em decorrência do trabalho do compositor e musicólogo Herbert Eimert (1897-1974) e do teórico da comunicação Werner Eppler (1913-1960), que fundaram o primeiro estúdio de música eletrônica de que se tem notícia, na rádio NWDR, na cidade de Colônia. A música eletrônica buscava um alto grau de abstração e racionalidade em suas criações. Também trouxe uma liberdade para os compositores no que se refere à notação tradicional, pois já não era mais necessário pensar em como passar para o papel e nem em relação à técnica de um intérprete, uma vez que o compositor era o próprio intérprete de suas criações através de um computador.

Nesse sentido, cabe registrar que a obra *Tempirreali*, objeto deste TCC, foi primeiramente escrita para violoncelo e música eletrônica. Assim, podemos identificar traços da música eletrônica na peça, pois o compositor criou sons de diversas frequências no computador e retransmitiu-as através da partitura, gerando assim uma conexão entre a criação eletrônica e a música instrumental.

1.3 MÚSICA ESPECTRAL

Uma outra vertente da música eletroacústica francesa, foi a música espectral que surgiu a partir de 1970. Em 1973, Tristan Murail (n. 1947), Gérard Grisey (1946-1998) e outros jovens compositores fundaram o grupo “L’Itinéraire”, dedicado à música contemporânea. O grupo rapidamente ganhou reconhecimento por suas pesquisas na área da performance instrumental e das possibilidades criativas no uso das tecnologias de gravação e manipulação sonoras da música eletrônica.

A música espectral surgiu como crítica à música serial, pois diziam que a música serial era uma música totalmente estrutural, que deixava de lado o ato de “fazer” música para criar obras totalmente guiadas por um tipo de fórmula:

[...] a prática do estúdio eletrônico nos fez apreciar os componentes do som, não como dados isolados, assim como fez a música serial ao definir e isolar cuidadosamente os parâmetros, mas como uma rede complexa de interações e de reações múltiplas entre estes parâmetros.

(GRISEY apud SILVA, 2013, p. 95)

Existe um erro conceitual desde o princípio: o compositor não trabalha com doze notas, “x” figuras rítmicas, “x” marcações dinâmicas, todas infinitamente permutáveis, ele trabalha com som e tempo.

(MURAIL apud SILVA, 2013, p. 95)

Os espectralistas pregavam uma música totalmente voltada para a pesquisa do fenômeno sonoro, o acesso às profundezas dos sons (MURAIL, 1980) por meio da análise minuciosa das propriedades sonoras, e a busca incessante de novos tipos de sonoridades e timbres. Eles são como escultores que se utilizam de suas ferramentas para esculpir uma estátua; da mesma forma eles utilizam ferramentas para “esculpir” o som.

A verdadeira revolução da música no século XX situa-se, portanto, nessa viravolta da concepção de escuta que permitiu a entrada nas profundezas do som e a possibilidade de se esculpir verdadeiramente a matéria sonora, no lugar de empilhar tijolos ou superpor camadas sucessivas, como na música tradicional.

Podemos então dizer que houve oposição entre a maneira tradicional de se escrever música, pelo empilhamento e combinação de elementos, tal qual os tratados de harmonia e composição, e um outro método que chamarei sintético, que consiste em esculpir a música como se esculpe a pedra, fazendo aparecer pouco a pouco todos os detalhes, a partir de uma abordagem inicial global.

(MURAIL apud MANNIS, 1992, p. 4)

A partir de uma fonte sonora instrumental ou eletrônica eram feitas análises com espectrogramas. Através dessa análise era possível observar características (tais como: espectro de frequências, amplitude, parciais, fase) e estabelecer possíveis modificações ou recriações a fazer. E assim era realizada uma nova criação musical.

As composições spectralistas passaram a possuir características próprias, como a linha melódica baseada em frequências e não em funções tonais. E já não era mais o virtuosismo ou uma longa frase com notas de acorde, notas de passagem etc. que eram levados em conta.

Outra característica da música spectral era o microtonalismo. Os compositores passaram a utilizar uma grande gama de sonoridades nos instrumentos através de articulações, ataques, dinâmicas, ritmos, parciais, timbres e microflutuações de alturas, elementos que constituem e transformam o espectro sonoro.

Nesse sentido, podemos perceber a grande influência que a música spectral teve sobre a obra *Tempirreali*, objeto deste estudo. A peça explora uma imensa gama de sons possíveis de se extrair do violoncelo. Também, percebe-se a presença constante do microtonalismo, além de transformações timbrísticas citadas anteriormente.

Para complementar, é preciso informar que o compositor Alexandre Lunsqui foi aluno de Tristan Murail, tendo, portanto, uma base muito forte da forma de criação musical spectralista.

2 ANÁLISE DESCRITIVA FORMAL

2.1 SEÇÕES E HARMONIA

Sessões	Compassos
A	1 – 26
B	27 – 34
A'	35 – 51
C	52 – 92
D	93 – 105
E	106 – 127
F	128 – 144
Coda	145 – 148

Figura 1 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Divisão formal.

A peça *Tempirreali* está dividida em sete sessões, sendo A, B, C, D, E, F e coda, organizadas da seguinte maneira:

A: do compasso 1 ao compasso 26.

É a maior sessão da peça e caracteriza-se pela presença do *movimento circular*, *tremolos*¹ ao *sul ponticello*² e *harmônicos*. Também é uma sessão constante, que deve ser tocada de forma fluente. Possui uma harmonia com apenas 4 notas, sendo Fá e Dó $\frac{3}{4}$ de tom que é o acorde pedal da sessão inteira, com exceção do compasso 8 ao 14, nos quais aparecem os harmônicos de Sol e Lá como notas de passagem.

B: do compasso 27 ao compasso 34.

A sessão contém um trecho de 3 compassos com movimento $\frac{1}{2}$ *col legno* e 4 compassos de *pizzicato*³, sendo o início e o fim de uma frase, respectivamente. A harmonia do trecho começa com 3 compassos de escalas cromáticas de microtons ascendentes e descendentes, utilizando sempre Fá e Dó $\frac{3}{4}$ de tom como ponto de partida e de chegada, assim como no trecho dos *pizzicatos*, que se aproveita do ponto culminante, vindo de uma escala com microtons ascendente para utilizar o arco e então começar a descender da mesma forma.

¹ *Tremolo*: movimento feito com o arco na corda, tocando bem rápido, senza misura, geralmente na região da ponta.

² *Sul ponticello*: sonoridade obtida com o arco movimentado o mais próximo possível do cavalete, criando um som metálico e estridente.

³ *Pizzicato*: toque feito com um dos dedos da mão direita, puxando (“beliscando”) a corda como em um violão.

A': do compasso 35 ao compasso 51.

Trata-se de um fragmento da sessão A que utiliza o *movimento circular* com acentos e *glissandos* ascendentes e descendentes, e *tremolos*. Possui o pedal de Fá e Dó $\frac{3}{4}$ de tom, sendo, do compasso 35 ao 42, intercalado por notas agudas de passagem, alcançadas por *glissandos*. No compasso 46 aparecem *tremolos*, intercalando uma 2ª Maior, Sol e Fá, através de *glissandos*.

C: do compasso 52 ao compasso 92.

Nesta sessão aparece um novo motivo rítmico composto por tercinas de semicolcheias com algumas intervenções de *glissandos* e *tremolos* que variam da posição normal ao *ponticello*. O compositor utiliza, além do Fá e Dó $\frac{3}{4}$ de tom, o Sol e o Ré# como pedais, e apresenta a nota Mi que aparece em pontos culminantes do trecho. As notas Ré e Sol aparecem em alguns momentos com alterações de $\frac{1}{4}$ de tom e $\frac{3}{4}$ de tom, para mudar a sensação do tamanho do semitom.

D: do compasso 93 ao 105.

Este trecho apresenta uma escala descendente que a princípio, vai caindo de $\frac{1}{4}$ em $\frac{1}{4}$ de tom e, exponencialmente, aumenta a distância intervalar. Essa escala é intercalada por *glissandos* que sempre alcançam a nota Mi. O trecho fica cada vez mais lento através do tamanho de tempo das notas e, também, da indicação de “senza misura – continue to slow down – freely”, até repousar em uma nota Mi.

E: do compasso 106 ao 127.

Esta sessão apresenta dois novos motivos. O primeiro novo motivo são as alturas ascendentes e descendentes rápidas, que foram retiradas da análise espectral e elaboradas eletronicamente pelo compositor que utiliza microtons para evitar a sensação de cromatismo; variam da *posição normal ao ponticello* e *tremolos*. O segundo motivo é um trecho também escalístico, que possui *glissandos* e utiliza microtons da mesma forma que o primeiro, porém de uma forma a produzir ruídos da batida do arco na corda e da mão esquerda no espelho.

A sessão apresenta também um pequeno trecho de *harmônicos* tocados *col legno batuto*, como na sessão A, e também faz uma pequena amostra do que está por vir na sessão F, ao introduzir vibratos que oscilam entre uma 3ª Maior ascendente e descendente.

F: do compasso 128 ao 144.

A sessão apresenta *tremolos* muito rápidos, *glissandos*, *harmônicos artificiais* e vibratos oscilantes. O trecho utiliza um pedal com a nota Si e, em alguns trechos,

chega à nota Dó (uma nota de passagem) através do *glissando* e retorna. Reapresenta os ruídos batidos com arco e mão esquerda a partir do compasso 141. No compasso 144, utiliza uma nota Lá de pedal em *pizzicato*, de forma a continuar vibrando e soando enquanto o intérprete coloca a surdina de metal e prepara a coda.

Coda: do compasso 145 ao 148.

A coda da obra é a reexposição de um material que apareceu na sessão A. Com *movimento circular*, *tremolos ao sul ponticello* e o pedal com Fá e Dó $\frac{3}{4}$ de tom, o compositor finaliza a peça com um *Molto Accelerando*.

Uma análise mais específica das alturas foge do escopo deste trabalho.

2.2 SONORIDADES E TÉCNICAS UTILIZADAS

Por possuir uma influência muito forte da música espectral, a obra *Tempirreali*, de Alexandre Lunsqui, apresenta uma quantidade muito grande de sonoridades que podem ser produzidas no violoncelo e também técnicas que não são utilizadas no repertório tradicional, conhecidas como técnicas estendidas. Dessa forma, serão analisados os trechos a seguir de forma a tratar do assunto aqui introduzido.



Figura 2 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compasso 1.

Neste trecho do compasso 1, há duas sonoridades diferentes utilizadas de forma simultânea: o *sul ponticello* e o *tremolo*. São técnicas um pouco mais usuais no repertório tradicional do violoncelo e que aparecem em diversos momentos da obra, as vezes juntos ou em momentos diferentes.



Figura 3 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compassos 2 e 3.

Neste trecho dos compassos 2 e 3, há duas novas indicações: *circular motion* e *damp string*. No *circular motion* ou movimento circular, o instrumentista deve esfregar a crina do arco na corda nas notas indicadas, de forma circular. Ao aplicar a técnica de *damp string*, ou corda abafada, o intérprete deve colocar os dedos nas notas indicadas através de um formato quadrado na partitura, porém sem muita pressão, de forma a não encostar no espelho do instrumento. Essas duas técnicas são utilizadas com o objetivo de criar um som “aélio”, como algo que não é tão presente e mais desfocado. Essas mesmas sonoridades voltam a aparecer nas sessões A’, C e coda. Na sessão A’ aparece um pouco diferente, com acentos e outras notas; na sessão C, apenas com outras notas, e na coda, de forma igual.

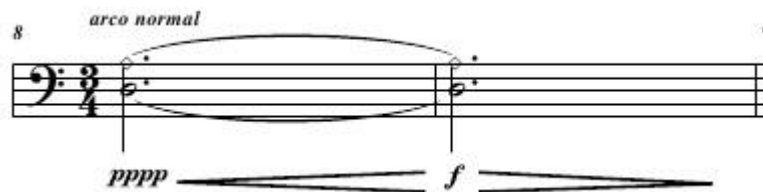


Figura 4 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compasso 8.

Este trecho do compasso 8 apresenta uma outra técnica muito convencional: o *harmônico natural*. São indicados da forma como está na figura 4, com o formato da nota em losango ou com uma bolinha em cima da nota (°). É tocado apenas apoiando-se o dedo na nota indicada, sem pressionar e com arco próximo ao cavalete, de modo a obter melhor projeção sonora. Volta a aparecer no fim da sessão A’ de forma exatamente igual; na sessão C e D em notas rápidas e em alguns repousos.



Figura 5 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compasso 10.

Na figura 5 aparece a indicação *col legno batutto*, que se trata de bater com a madeira do arco na corda e, sendo mais específico quanto a imagem, o começo deve ser mais lento e o ritmo deve se acelerar gradativamente. Esta sonoridade aparece novamente na sessão E.



Figura 6 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compassos 24, 25 e 26.

Neste trecho do compasso 24, aparecem 2 sonoridades diferentes. O *jeté*, em que o músico deve deixar o arco, geralmente na ponta, “saltar” algumas vezes sobre a corda, e o *glissando*, quando o músico desliza o dedo na corda, da nota de origem até a nota onde se quer chegar, como na figura, da nota Fá ao Dó $\frac{3}{4}$ de tom, ou, então, como aparece nos compassos 30 e 31, com uma seta para baixo, indicando um *glissando* descendente, que geralmente equivale ao tamanho da seta (se a seta for pequena, o *glissando* tem um alcance pequeno; se a seta for grande, o *glissando* também é grande).



Figura 7 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compasso 27.

No compasso 27, há o $\frac{1}{2}$ *col legno*, que leva o intérprete a tocar com o arco

inclinado, de forma a tocar com a crina e a madeira ao mesmo tempo. Esta técnica cria um som com nota real soando, porém com um pouco mais de ruído.



Figura 8 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compasso 30.

Já no compasso 34, como citado anteriormente sobre os *glissandos*, temos setas para cima, indicando que o *pizzicato* deve ser tocado com um *glissando* ascendente. A cada nota a seta fica maior, indicando que se deve glissar até notas cada vez mais agudas.

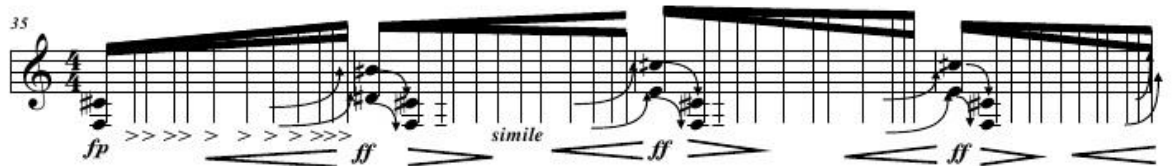


Figura 9 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compasso 35.

Na figura 9, há uma variação do *movimento circular* citado anteriormente, junto com acentos e *glissandos* ascendentes e descendentes, criando-se uma espécie de suspense no início com acentos mais espaçados e ficam cada vez mais constantes, provocando uma sensação de “agitando”.

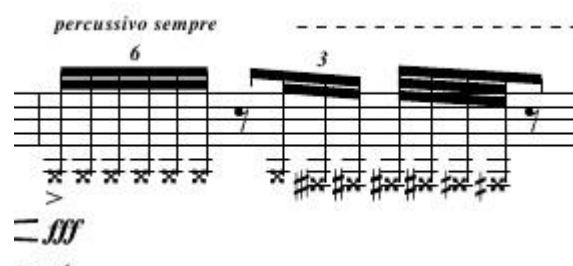


Figura 10 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compasso 111.

A figura 10 apresenta uma sonoridade bastante rítmica. Com a indicação de “*percussivo sempre*”, surge uma técnica fora do convencional. O violoncelo deve ser

“batido” com a mão esquerda na nota indicada, alternadamente, com o arco “*col legno*”, de forma a realmente recriar a sonoridade de um instrumento percussivo. Essa forma de tocar aparece novamente na sessão F, junto com alguns *glissandos* ascendentes e descendentes.

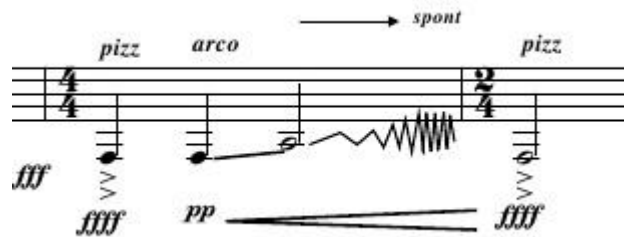


Figura 11 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compasso 123 e 124.

Podemos ver na figura 11, no 3º tempo do compasso, uma nota Dó que deve ser tocada mudando o tamanho da amplitude do *vibrato* da mão esquerda. O intérprete deve começar a nota sem *vibrato*, chegar a um vibrato muito amplo e voltar para a nota sem *vibrato*. Esse recurso volta a aparecer na sessão F, utilizando outra nota como pedal.



Figura 12 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compasso 134.

Quase no fim da peça, no compasso 134, aparecem *harmônicos artificiais*. Para tocar um harmônico artificial é necessário colocar um dedo (geralmente polegar ou primeiro) na nota desejada e apoiar outro dedo (geralmente o terceiro ou quarto) simultaneamente uma 4ª justa acima, de forma que a nota desejada irá soar duas oitavas acima. No exemplo acima (figura 12), pode ser apertado o primeiro dedo na nota Si e apoiado o quarto dedo na nota Mi.

SORDINA (METAL)
arco spont

The image shows a musical score for a Viola Solo, measure 145. The score is written on a five-line staff with a treble clef and a 5/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The music consists of a series of chords, each with a five-fingered (5) fingering indicated above the notes. The notes are: F#4, A4, C5, D5, and E5. The chords are played with the arco spontaneo technique, as indicated by the 'arco spont' label. The dynamic marking is *ppp* (pianissimo). The score is marked with a metal mute, 'SORDINA (METAL)', and includes a circled 'II' above the first measure and a circled 'III' below the first measure. An arrow points to the right above the staff, indicating the direction of the music.

②

③

ppp

Figura 13 – Alexandre Lunsqui, *Tempirreali* para Violoncelo Solo, Compasso 145.

Este trecho da coda é exatamente igual ao compasso 1, porém com a adição de uma surdina de metal. A surdina cria uma sonoridade abafada e dá ao som uma característica metálica, criando um clima interessante para o fim da peça.

3 CONCLUSÃO

É possível, portanto, observar que *Tempirreali* é uma obra recente, do século XXI, que possui uma grande influência da música desenvolvida desde o fim do século XIX. Com as ideias dos já então chamados futuristas de utilizar ruídos para fazer música e o surgimento da música eletroacústica e suas vertentes, o compositor Alexandre Lunsqui explorou elementos variados de cada estilo para compor a peça estudada neste trabalho.

A obra propõe abordagens instrumentais novas, fora do convencional do repertório violoncelístico, necessitando assim de uma grande pesquisa do intérprete no que diz respeito às sonoridades e às técnicas utilizadas.

Dessa forma, este trabalho tem por objetivo estimular o interesse dos leitores e intérpretes violoncelistas para a obra *Tempirreali* e para a música contemporânea de forma geral. O trabalho também chama a atenção para a grande diversidade de novas criações que estão além do repertório barroco, clássico e romântico tradicional. Isso ocorre tanto com relação aos novos timbres e sonoridades a serem descobertos e explorados, como também em relação ao desenvolvimento de outras formas técnicas de se tocar o instrumento, conhecidas como técnicas estendidas. Trata-se, portanto, de unir as demandas estéticas da composição musical contemporânea à expansão do conhecimento das potencialidades do instrumento.

Por fim, a música contemporânea tem uma importância muito grande no desenvolvimento técnico-musical do intérprete, seja ele estudante ou profissional. O intérprete que deve ouvir quartos de tom, ouve as distâncias tradicionais cada vez melhor. Quem explora novas sonoridades no instrumento também amadurece na sonoridade tradicional. De forma geral, as técnicas estendidas ajudam a amadurecer todos os aspectos técnicos tradicionais do violoncelo ou de qualquer outro instrumento.

4 REFERÊNCIAS

FALLOWFIELD, Ellen. **Cello Map: a handbook of cello technique for performers and composers**. Birmingham, 2009. Tese de Doutorado. The University of Birmingham. Disponível em: <<http://etheses.bham.ac.uk/960/>>. Acesso em: 13 set. 2016.

GRISEY, Gerard. **Tempus ex Machina**. Contemporary music Review. 1987. Vol. 2 pp. 239-275. Harwood Academic Publishers GmbH. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/07494468708567060?needAccess=true>>. Acesso em: 13 set. 2016.

GUIGUE, Didier. **Serynade e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann**. Opus, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 93-109, dez. 2007.

MABURY, Brett. **An investigation into the spectral music idiom and its association with visual imagery, particularly that of film and video**. 2006. West Australian Academy of Performing Arts.

MESSINA, Dylan. **Where Will it End: or a guide to extended techniques for the violoncello**. Monografia. Disponível em: <<http://www.oberlin.edu/library/friends/research.awards/messina.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2016.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. **Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance**. Revista Música Hodie, [S.l.], v. 11, n. 2, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21752>>. Acesso em: 13 set. 2016.

ROSE, François. **Introduction to the pitch organization of French Spectral Music**. 1996. Perspectives of New Music. Vol. 34, No. 2 (Summer, 1996), pp. 6-39.

SILVA, Teresa (org.); AQUINO, Felipe (org.); PRESGRAVE, Fábio (org.). **Violoncelo XXI: Estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea**. São Paulo: Editora Urbana, 2012.

MOSCOVICH, Viviana. **French Spectral Music: an Introduction**. Tempo 200. Cambridge. 7. Cambridge University Press.

MURAIL, Tristan. **The Revolution of Complex Sounds**. Contemporary Music Review, Darmstadt, Routledge, v. 24, n. 2/3, abr./jun., 1980.

MURAIL, T. **A revolução dos sons complexos**. Cadernos de Estudo - Análise Musical, São Paulo, n. 5, fev./ago., 1992. Trad. J. A. Mannis. Disponível em: <http://www.academia.edu/2640291/A_revolu%C3%A7%C3%A3o_dos_sons_complexos_Tristan_Murail>. Acesso em: 13 set. 2016.

SILVA, Ricardo Ribeiro Lira da. **Metáfora e composição musical: aspectos semióticos do processo criativo**. 184 f. Tese (Mestrado). Música. Unicamp. 2013.

SIMURRA, Ivan. **A Recriação Timbrística na Música Espectral**. 241 f. Tese (Mestrado). Música. Unicamp. 2011.

VELASCO, Ricardo. **Interview with Tristan Murail**: Dialogue and Thoughts on Spectral Music. Revista Javeriana, Bogotá, v. 5, n. 2, jul./dez., 2010.

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o Som** – Aspectos de organização na música do século XX. São Paulo: Editorial, 2005.

SERVICE, Tom. **A guide to Helmut Lachenmann's music**. 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/jun/12/helmut-lachenmann-contemporary-composers-guide>>. Acesso em: 10 set. 2016.

REGISTRO DE CIÊNCIA DO ORIENTADOR

São Paulo, __ de setembro de 2016

.....
Orientador: Prof. Me. Joel Silva de Souza

.....
Co-orientador: Prof. Dr. Alexandre Lunsqui

TEMPIRREALI

Alexandre Lunsqui (2012-16)

♩ = 60

Accidentals are valid for the entire measure (same octave only),
unless they are replaced by another accidental.

spont *circular motion* *ord* *damp string (no circular motion)*

f *mp* *pp* *f*

spont *circular motion*

ff *p* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *ppp*

arco normal *col legno batutto*

pppp *f* *ff*

mf *f* *p* *ff*

spont *ord circular* *spont* *normal circular*

ppp *ff* *ppp* *sfz pp* *sfz pp* *f* *p* *f*

spont *damp/tremolo* *ord* *circular motion*

ff *pp* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *ff*

spont *jeté* *gliss* *spont*

f *f* *p* *ff* *pp* *ff* *pp*

1/2 col legno batutto

27

pp *f* pp *ff*

29

pp *ff* pp

MOLTO ACCELERANDO

30

pp *fff*

MOLTO RITARDANDO

34

pizz

p

35

fp *ff* simile *ff* *ff*

39

ff *ff* *ff* *ff* *fff ppp*

molto sul pont

ord

43

f *mp*

spont

$\text{♩} = 152$

tremoli always as fast as possible!

RITARDANDO

46

ppp

50 *ord* $\bullet = 60$ $\bullet = 152$ *gliss* *ff* *pp* *ff*

55 *spont* $\bullet = 60$ *circular* *f* *p*

58 $\bullet = 152$ *gliss* *pp*

62 *pp* *mf* *ppp* *pp* *mf*

66 *fff* *mf* *fff* *mf*

70 *fff* *mf* *fff* *mf* *fff* *ppp*

75 *tremoli always as fast as possible!* *pp*

79 *pp* *f* *molto sul pont*

83 *pp* *(slightly slower)* *a tempo*

pp *sfz f sfz f sfz f sfz f sfz f* *p < fff > pp*

86 *ppp* *(slightly slower)* *ff*

ppp *ff*

89 *pp* *a tempo* *(slightly slower)* *ff*

pp *ff*

92 *molto sul pont* *normal ord* *fff* *ppp* *ff*

fff *ppp* *ff*

96 *RITARDANDO* *spont* *(the high Es should be less accentuated here)* *p*

p

98 *senza misura - continue to slow down - freely*
(from here to the end the high Es shouldn't be rearticulated; just arrive at the note and immediately move to the next beat)

sul Ao *ord*

100 *molto sul pont* *ord* *molto sul pont* *spont* *molto sul pont*

a continuous gliss from low A to D, then change string to play the E. The whole movement should be as connected as possible, like one single long gesture. $\bullet = 60$

ppp *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *fff*

- 5 -
spont

normal

106

fff

Mi

Re#

pp < *ff*

Re#

pp

109

ff

Re#

pp

fff

percussivo sempre

6

3

112

3 3 3 3 3 3

ff

pp

spont

114

spont

jeté

ord

6

6

6

3

mp

f

mp

ff

mp

ff

mp

ff

116

3 3 3 3

ppp

f

mf

ff

fff

p

fff

molto sul pont

ord

spont

118

ord

3 3

pp

fff

pp

fff

pp

fff

gliss

ord

c.legno bat.

121

p

f

ff

pp

fff

fff

pp

fff

jeté

normal

pizz

arco

spont

pizz

125 *c.legno bat.* **6** LH pizz *arco spont*

TEMPO AD. LIB - MOLTO RUBATO

128 *molto sul pont*

132

137

141 $\bullet = 60$ ord

143 **SORDINA (METAL)** arco spont

146 *circular motion* **MOLTO ACCELERANDO** *molto sul pont*