Associações entre a manipulação textural de grupos orquestrais e a temporalidade musical como conceito formador de estratégias composicionais na obra *Envelopes* de Frank Zappa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Ricardo Augusto Moreira Alves
Universidade Federal da Bahia - flash.alves@gmail.com

Resumo: O presente artigo[1] analisará a obra *Envelopes* do compositor americano Frank Zappa, buscando identificar algumas estratégias composicionais advindas da manipulação textural de grupos orquestrais que se coadunam com as idealizações acerca da temporalidade na música sugeridas por Jonathan D. Kramer. Sob o viés de suas concepções sobre o tempo musical, será aventado que o tratamento das relações entre grupos orquestrais componentes e suas possíveis conexões com a temporalidade na música pode se revelar como uma relevante potencialidade composicional.

Palavras-chave: Composição. Orquestração. Temporalidade musical.

Associations Between the Textural Manipulation of Orchestral Groups and Musical Temporality as a Forming Concept of Compositional Strategies in Frank Zappa's *Envelopes.*

Abstract: This article will analyze the work *Envelopes* of the american composer Frank Zappa, trying to identify some compositional strategies coming from the manipulation of orchestral textures that are in line with the idealizations about temporality in music suggested by Jonathan D. Kramer. Under the bias of his conceptions about musical time, it will be argued that the treatment of relations between orchestral component groups and their possible connections with temporality in music may prove to be a relevant compositional potentiality.

Keywords: Composition. Orquestration. Musical temporality.

Introdução

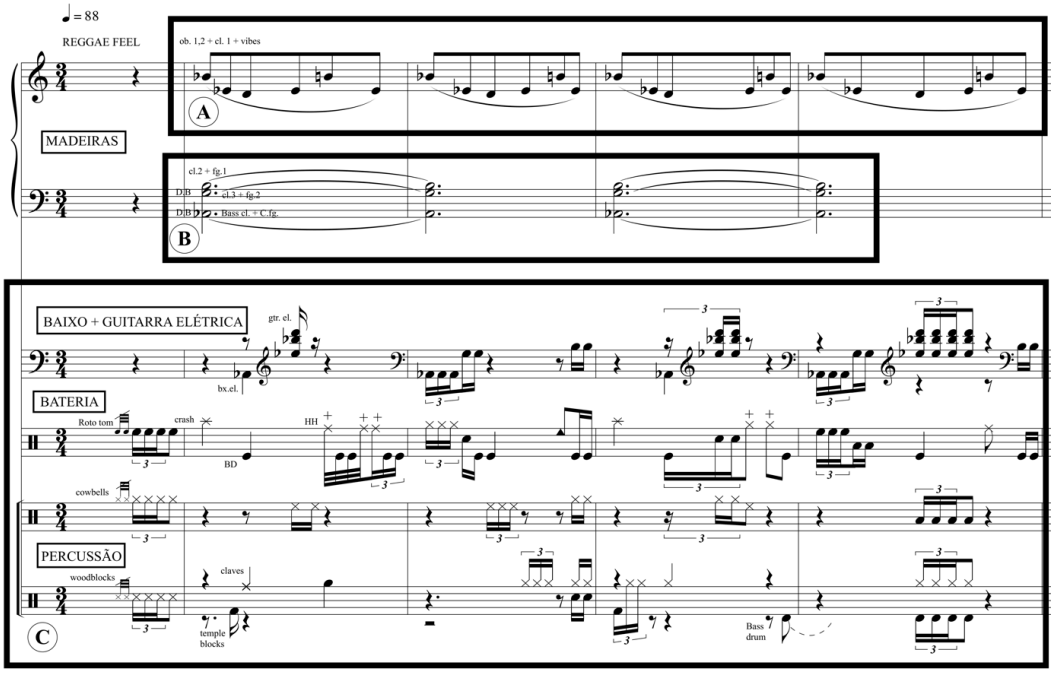
Jonathan D. Kramer, ao realizar uma abrangente revisão sobre a temática da temporalidade na música em seu livro – *Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Estrategies* –, defende a ideia de que o tempo não é uma realidade absoluta e externa, distanciada de nossas experiências nele contidas. O autor afirma que são os eventos e não o tempo que está em fluxo. Logo, se o tempo existe não como uma realidade objetiva, mas como uma interação entre o ouvinte e a composição, então pode ser inclusive interrompido ou mesmo reordenado (KRAMER, 1988, p.05). Os conceitos das múltiplas temporalidades que podem ser decorridas dessa relação baseiam-se intrinsecamente na ideia de que *a música cria tempo.* Apesar de reconhecer que a complexidade do assunto dificulta seu entendimento profundo unicamente por categorizações, ele propõe algumas categorias temporais – *Multiply-Directed time*, *Vertical time*, *Moment time, Gestural time* –,

considerando-as como meios úteis para se fazer distinções e avaliações preliminares de estruturas do tempo musical. Ele complementa afirmando que estas devem ser conceptualizadas nos termos de duas forças complementares: *linearidade* e não *linearidade*[2] (Id, p.62).

Nos tópicos seguintes observaremos a atuação dessas forças em alguns trechos musicais extraídos da obra *Envelopes*[3] do compositor americano Frank Zappa[4] (1940-1993) defendendo que a conexão entre a manipulação textural de grupos orquestrais e a percepção de múltiplas temporalidades pode se revelar como uma valiosa potencialidade composicional.

1. Vinculação entre o antagonismo de grupos orquestrais e multiplicidade temporal

Kramer defende que a percepção de uma múltipla temporalidade na música pode habilitar os ouvintes a experimentarem diferentes sensos de direcionalidade, diferentes narrativas temporais e diferentes taxas de movimentação, tudo isso de forma simultânea. Neste tópico, iremos sugerir a exploração do **antagonismo**[5] entre grupos orquestrais como uma viável estratégia composicional na personificação dos conceitos supracitados. Vejamos no Ex.1 como Zappa explorou tal artifício na peça *Envelopes*:



Ex.1: *Envelopes* (c.01 a 04).

Podemos sugerir que o plano **A** nos sugere a uma ideia de **continuidade** substancializada tanto pela insistência rítmica das colcheias, quanto pelo movimento em ostinato do gesto musical em questão, Poderíamos inclusive aventar que tal gesto evocaria de maneira metafórica a precisão de um relógio – a própria passagem do tempo "ordinário".

Sugere-se, portanto, que essa frase ressaltaria o *tempo ordinário* sobre o qual as outras manifestações temporais seriam sobrepostas e confrontadas para que a experiência da múltipla temporalidade pudesse ser melhor percebida e, assim, potencializada conceitualmente.

No plano **B**, por outro lado, os acordes sustentados insinuam uma ideia de **aceitação/repouso**, tal qual quando ouvimos o acorde final de uma cadência tonal. Neste caso, podemos sugerir que um gesto de "fechamento fora deslocado para o início da peça, denunciando o que Kramer define como *Gestural* time: a função temporal é criada não pela ordem dos eventos, mas por seus perfis convencionais. Isto é, a utilização de estruturas musicais "fora de fase" – comprometidas, redefinidas e desconstruídas de suas funções tradicionais.

Contrariamente, no plano **C** pode ser vislumbrada uma ideia de ***não-linearidade***, sendo bastante contrastante auditivamente com os outros dois planos supracitados. Kramer define os conceitos de *linearidade* e *não linearidade* como princípios "pelos os quais a música estrutura o tempo e pelos os quais o tempo estrutura a música[6]" (Id, p.20), sustentando que todas as variedades temporais sugeridas surgem de diferentes gradações e tipos de interação entre o tempo *linear* e o *não linear*. O autor afirma que a *Linearidade* na música aproxima-se de uma ideia de causalidade processual – implicações sugeridas por eventos prévios que, por sua vez, implicam acontecimentos futuros e vice-versa. Já a *não linearidade* materializa-se como um <u>contínuo temporal</u> que se origina de princípios permanentes (e imanentes) que governam uma seção musical ou até mesmo toda uma peça. Nessa acepção, poderíamos conceber que o plano **C** se aproximaria do que o autor define como *Moment Time*: uma série de seções "momentos-entidades" conectadas não por transição – estas formariam um seguimento de eterno *continnum* relacionadas motivicamente entre si; seções autossuficientes iniciadas por descontinuidades.

Considerando simultaneamente todos os planos sonoros apresentados no Ex.1, a impressão sonora se aproximaria da ideia do que Kramer define como *Vertical Time*: um "lugar" em que toda descontinuidade desaparece em favor de uma total consistência; um único presente "esticado" em uma enorme duração; um potencial "agora" infinito que, no entanto, parece um instante. Logo, para o autor, uma peça que se baseia no *Vertical time*: não exibe fechamentos em larga escala (cadências); não começa, sai; não atende propositalmente às expectativas internas; não procura preencher quaisquer expectativas que possam surgir acidentalmente; não constrói ou relaxa tensões; não termina, mas simplesmente cessa.

Para Kramer, é do conflito entre estas relações temporais que experimentamos a percepção de um "Tempo Multiplamente-Direcionado". O significado musical, assim,

depende de uma linearidade reordenada mentalmente pelo ouvinte. Em outras palavras, é sustentado que o tempo musical não existe separado da música. Nós simultaneamente experimentamos o que Susanne Langer chama de *Virtual time* (o tempo criado **na** música; o tempo que a peça evoca; as relações entre o ouvinte e a música) e o "Tempo ordinário" (a sequência dos acontecimentos; o tempo ordinário – "do relógio").

Linearidade	***Não linearidade***
Audição teleológica	Audição cumulativa
Horizontal	Vertical
Movimento	Estático
Mudança	Persistência
Progressão	Consistência
"Tornando-se"	"Sendo"
Temporal	Atemporal

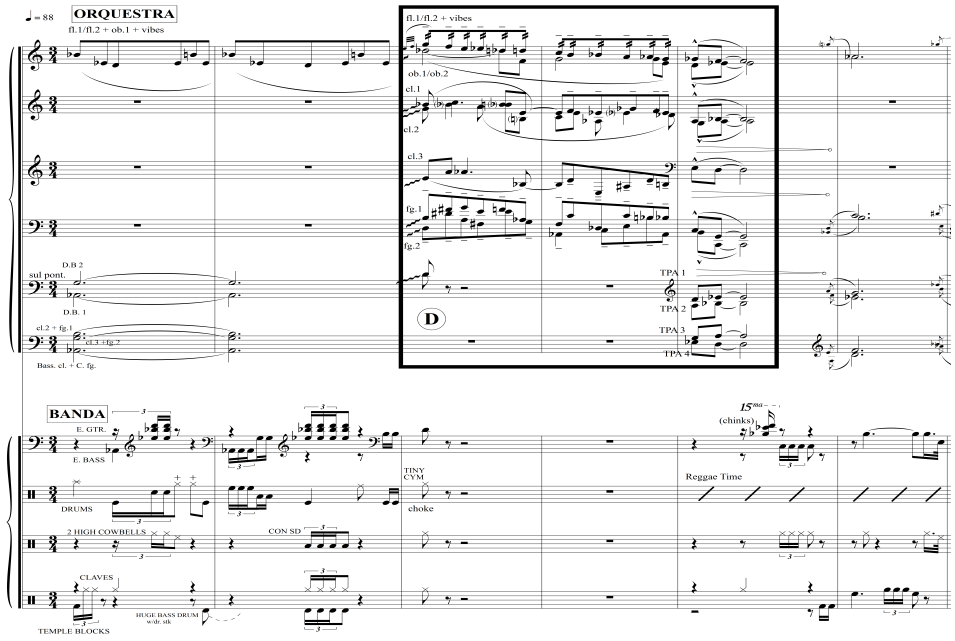
Fig.1: Linearidade x Não linearidade

Tempo ordinário	"Tempo do relógio"
Multiply-Directed time	Diferentes quadros temporais, cada qual progredindo de forma independente de seu próprio passado para o seu próprio futuro
Vertical time	Percepção de estruturas musicais inseridas entre simultâneas camadas de som e não entre gestos sucessivos
Moment time	Série de seções autossuficientes iniciadas por descontinuidades e não conectadas por transição
Gestural time	Deslocamento das funções convencionais dos gestos musicais

Fig.2: Quadro resumo da categorias temporais sugeridas por Kramer

2. Interconexões entre a atuação de grupos orquestrais e descontinuidade

Vejamos a seguir como a manipulação de grupos orquestrais foi explorada nesta peça no sentido de frustrar expectativas, antever acontecimentos ou contrapor/interromper discursos individuais prévios como uma estratégia composicional que potencializa as interações entre o tempo *linear* e *não linear* com influência indireta sobre os conceitos de continuidade e descontinuidade.

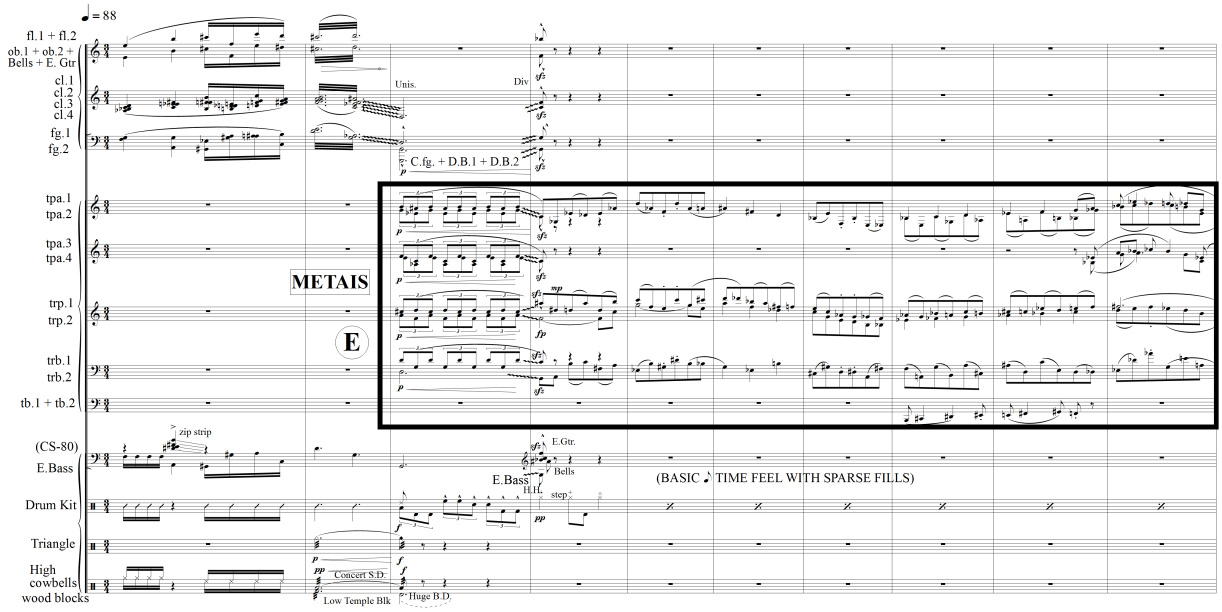


Ex. 2: *Envelopes* (c. 03 a 09)

No Ex.2, as madeiras isoladamente apresentam um gesto cromático descendente (retângulo **D**) – um material musical inédito até então que interrompe de forma abrupta a continuidade e a previsibilidade *não linear* do discurso musical anterior. Kramer defende que toda descontinuidade interrompe a contínua linearidade de uma obra e/ou sua consistência não linear considerando que, quando existem rupturas suficientes da linearidade orientada por metas, existe uma substituição por outras instâncias temporais (Id, p.58). Ele complementa afirmando que, quando a direção do movimento é frequentemente interrompida por descontinuidades, a música frequentemente segue por lugares tão inesperados que a linearidade parece reordenada. Sob esta perspectiva, podemos sugerir que este gesto contribuiu paradoxalmente e contrariamente à continuidade temporal "Multiplamente-Direcionada" adotada até então, fomentando uma *linearidade* ainda não percebida. Logo, a estratégia de utilizar um grupo orquestral como elemento de descontinuidade atuou indiretamente como um elemento favorável a uma maior *linearidade*, pois essas rupturas, ao retornarem posteriormente na peça, incutem no ouvinte uma certa causalidade: uma expectativa fundamentada em processos internos à própria música.

3. Associações entre a utilização de grupos orquestrais e intertextualidade

O presente tópico analisará como a utilização de que um determinado grupo/família orquestral pode atuar em favor de uma mediação entre planos sonoros distintos. Sugeriremos uma conexão direta deste artifício com a noção de *intertextualidade*[7], além de sua relação com o favorecimento de uma recém-adquirida *linearidade*, a partir de sua ocorrência nesta obra.



Ex. 3: *Envelopes* (c. 37 a 46)

O Ex. 3 expõe a primeira manifestação da família dos metais na peça, sinalizada no retângulo **E**. Este grupo instrumental, tal como no exemplo anterior, interrompe a coexistência/sobreposição entre os planos musicais independentes sustentados por diferentes famílias instrumentais. Aqui, no entanto, isso ocorre de maneira diversa de como acontecera anteriormente, isto é, os metais reapresentaram os materiais musicais precedentes a partir de sua interpretação pessoal por 17 compassos, alterando-os e ressignificando-os à sua própria maneira. Cabe ressaltar, que Zappa aguardou 39 compassos para introduzir este novo grupo instrumental na peça, adotando assim uma estratégia composicional inédita até este ponto: a conciliação de materiais musicais prévios e distintos exibidos, neste caso, por um único[8] grupo instrumental.

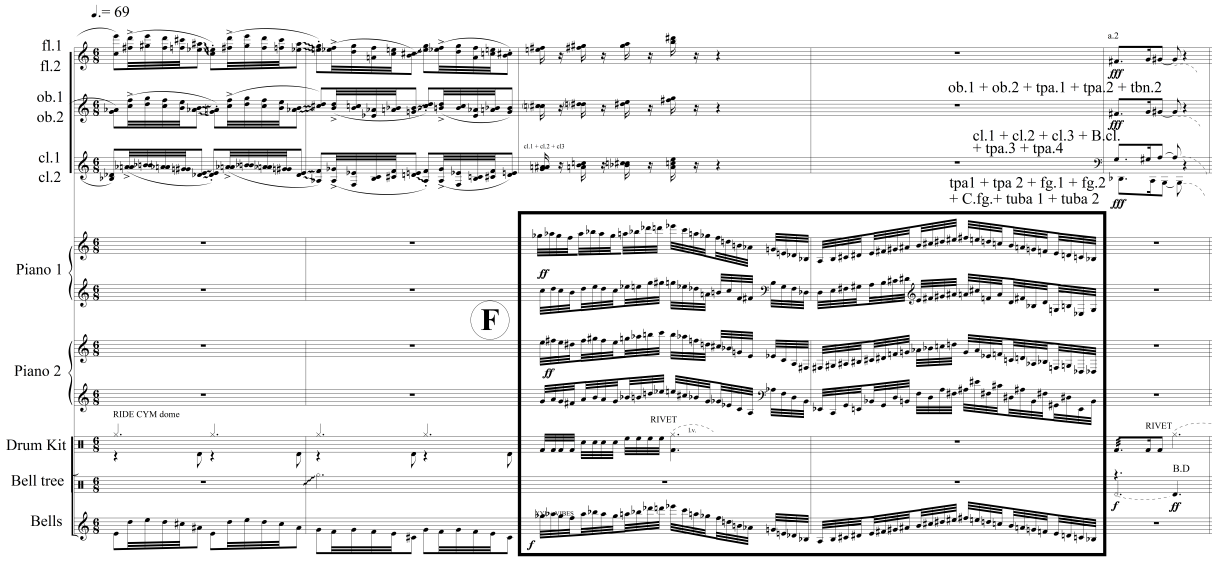
Laurent Jenny defende que "[...] a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido" e que o que caracterizaria tal conceito seria a introdução "a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto" (JENNY, 1979, p.14; p.21). Adaptando essa ideia ao Ex.3, verificamos que, a partir do evento **E**, os grupos instrumentais avançarão paulatinamente em direção a um diálogo conceitual não observado anteriormente rumo a uma progressiva interconexão entre seus materiais musicais. Assumimos, assim, que esses materiais foram reunidos e desenvolvidos *linearmente*, já que podemos perceber auditivamente um senso de progressão. Todavia, aqui, a "confluência de várias relações antecedente-consequente" deste exemplo ocorreu não pelo desenvolvimento motívico de materiais musicais anteriores, mas por uma mediação de uma única família instrumental (metais) baseada na observação "vertical" dos comportamentos dos demais grupos orquestrais. A partir daí, podemos conceber este acontecimento como o prenúncio de uma transformação temporal gradual rumo a uma maior linearidade "horizontal". É o que trataremos no tópico a seguir.

4. Correlações entre a atuação de grupos instrumentais e continuidade

Neste tópico, mostraremos como o tratamento textural de grupos orquestrais pode atuar como um elemento motivador da continuidade do discurso musical. Vale ressaltar que neste item 4 será privilegiada a análise dos materiais musicais e suas relações com a unificação conceitual e formal da obra.

O trecho musical no Ex.4 segue o mesmo direcionamento do exemplo anterior: a ruptura de discursos prévios promovida por novos elementos na forma da apresentação de materiais musicais inéditos ou no surgimento de novos instrumentos na obra. Neste exemplo, porém,

será apontada uma significativa diferença em relação ao precedente: essa nova "fala" incorporar-se-á definitivamente ao fluxo dos acontecimentos, sendo absorvida pelos demais grupos instrumentais. Propõe-se assim que tal fato, a partir de sua ocorrência, promoverá a gradual continuidade do diálogo musical entre os grupos orquestrais, modificando permanentemente suas atuações anteriores.



Ex. 4: *Envelopes* (c. 60 a 64)

Observamos no retângulo **F** (c.62 e 63) que os dois pianos e bells[9] executam um gesto musical de grande movimentação rítmica e amplitude sonora. A partir de sua manifestação, este gesto é intimamente associado a esses instrumentos (e a mais nenhum outro), sendo integrado de maneira definitiva ao discurso musical até o fim da peça. Uma expressiva diferença entre o gesto **F** e os exemplos precedentes é que, aqui, esse novo material musical não possui apenas a função de romper o diálogo prévio entre os grupos instrumentais, mas de integrar-se em favor de uma continuidade do discurso musical. Isto é, o corte composicional promovido por estes instrumentos não apenas interrompe os discursos individuais e antagônicos de cada grupo instrumental, mas sugere-se que, a partir desse ponto, essas interrupções fazem parte de uma iniciativa de promover uma interconexão entre os planos musicais – promover de fato um diálogo entre os grupos orquestrais.

A Fig.3 descreve tais eventos de forma mais detalhada para uma melhor fundamentação dos pontos sugeridos neste tópico:

Trecho	Grupos orquestrais principais	Comentários
c.62 e 63	Percussão + *Banda*	4ª ruptura (R4) – Evento descrito detalhadamente no Ex.4
c.64 a 66	Madeiras + Metais	Metais apresentam materiais expostos pelas madeiras no c.64
c.66 e 67	Percussão + *Banda*	5ª ruptura (R5) – idem à R4
c.69 a 71	Madeiras	Grupo exibe gestos que espelham materiais apresentados pelos pianos em R5
c.71	Percussão + Madeiras	6ª ruptura (R6) – Promovida inicialmente pela percussão, é logo em seguida acompanhada pelas madeiras
c.72 e 73	Tutti	2 planos musicais: 1) madeiras + banda + mão direita pianos; 2) fg + C.fg + tpas + D.B. + mão esquerda pianos. Grupo *banda* e trompetes "contaminam-se" com material musical apresentado pelas madeiras no c.56
c.74 e 75	Pianos + *Banda*	7ª ruptura (R7) – Breve intervenção
c.76 a 79	Pianos + *Banda* e demais grupos	Grupo *banda* segue expondo gesto anterior (c.72 e 73), apropriando-se do discurso apresentado pelas madeiras no c.56.
c.80	Tutti	"Pseudo" R8 (=R4) – Neste trecho é exposto um novo material musical que sugere-se ser decorrente de um entendimento entre os grupos orquestrais
c.80 a 87	Tutti	Alternância entre os acordes em tutti e os improvisos (*fills*) da bateria.
c.88 a 92	Tutti	Pequena coda – Textura homofônica em colcheias

Fig. 3: "Contaminação" entre os materiais musicais apresentados pelos diferentes grupos orquestrais

Analisando a tabela acima, podemos notar uma maior regularidade na ocorrência das rupturas, adicionalmente à contaminação entre os materiais musicais apontada anteriormente. Todavia, essas interrupções, a partir desse ponto, não mais conservam a outrora função de descontinuidade, sugerindo assim uma "nova" ideia de inclusividade aos demais grupos orquestrais.

Percebe-se assim que <u>um</u> grupo orquestral foi utilizado como "pivô" (como um elemento chave) na mudança de direcionamento de um perfil temporal predominantemente *não linear* e descontínuo (antagonismo/*Multiply-Directed Time*) rumo a um alinhamento temporal *linear* e de maior continuidade. Podemos constatar assim que, a partir do gesto **G**, ocorreu uma relevante mudança no perfil temporal rumo à construção de uma *linearidade* "horizontal" direta, articulada por um determinado grupo (pianos + bells). Neste caso, as relações antecedente-consequente que implementaram à peça uma crescente continuidade foram engendradas na interconexão de materiais e ideias de <u>todos</u> os grupos orquestrais, mas que foram, porém, negociadas inicialmente por <u>apenas um</u> grupo instrumental.

Com base em todos o exemplos apresentados neste trabalho, é válido propor uma análise formal de *Envelopes* fundamentada na ocorrência de eventos que promoveram mudança(s) no direcionamento temporal. Tal iniciativa busca resumir todos os conceitos e estratégias aqui tratados anteriormente, além de comprovar a existência de uma temporalidade múltipla em *Envelopes*. Vejamos a Fig.4:

	Evento	Grupo	Perfil temporal
Ex.1	Antagonismo entre planos musicais	Tutti (sem Metais)	*Multiply-Directed time*
Ex.2	Ruptura – descontinuidade	Madeiras	Linearidade "subsidiária"
Ex.3	Intertextualidade – mediação	Metais	Linearidade "vertical
Ex.4	"contaminação" entre os materiais musicais de todos os grupos orquestrais	Pianos + Bells	Linearidade "horizontal"

Fig. 4: Mudança entre os diferentes perfis temporais em *Envelopes*

Ao analisarmos a tabela acima, podemos constatar que, em retrospecto, que formalmente a peça partiu de uma *não linearidade*/*descontinuidade* encaminhando-se em direção a uma crescente *linearidade*/*continuidade* e que a manipulação textural dos grupos orquestrais revelou-se como um estratégia composicional determinante nesse direcionamento.

Conclusão

O presente artigo, a partir da análise da peça *Envelopes* do compositor Frank Zappa, identificou quatro (entre possíveis outras) estratégias compositivas advindas do tratamento e da manipulação textural de (sub)grupos e/ou famílias orquestrais. Esses artifícios composicionais foram associados a algumas concepções sobre a multiplicidade do tempo musical sugeridas por Jonathan D. Kramer como o *Vertical Time*, *Moment Time*, *Gestural time*, *Multiply-Directed Time*, além de suas vinculações com os conceitos de *linearidade* e *não linearidade* na música. Neste trabalho, foi defendida a ideia de que tais acepções temporais podem ser perfeitamente implementadas compositivamente por meio de uma manipulação textural consciente de diferentes grupos orquestrais. Sob a égide de uma múltipla temporalidade, sugerimos que as interconexões entre planos musicais independentes – sejam estes antagônicos, confluentes e/ou relacionados entre si –, podem engendrar as mais diversas potencialidades composicionais, não limitadas apenas à mera combinação de sonoridades e efeitos timbrísticos.

Longe de querer tecer afirmações definitivas e conclusivas sobre o assunto, cabe-nos mais uma vez citar Kramer, convidando, assim, os compositores (e ouvintes) para "assumir o desafio de ouvir música de novas maneiras e/ou para compreender a sua audição de novas maneiras[10]" (KRAMER, 1988, p.08).

Referências Bibliográficas

JENNY, Laurent. *A Estratégia da Forma*. In: Poetique: Revista de Teoria e Análise Literária. Tradução de Clara Crabbér Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KRAMER, Jonathan D.. *Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Estrategies*.. New York: Schirmer Books, 1988.

OCCHIOGROSSO, Peter; ZAPPA, Frank. *The Real Frank Zappa Book*. New York: Simon & Schuster Touchstone Inc, 1988.

PADDISON, Max: 'Zappa, Frank [Francis] (Vincent)', *The New Grove Dictionary of Music*. Edição online ed. L. Macy (Acesso em 03/10/2011).

ZAPPA, Frank. *Envelopes*. Partitura. Los Angeles: Munchkin Music, 1981.

---

[1] O presente artigo foi desenvolvido com a orientação do Prof. Dr. Wellington Gomes e sob a supervisão do Prof. Dr. Guilherme Bertissolo.

[2] Para o autor, essas forças não estão necessariamente conectadas com os conceitos de *continuidade* e *descontinuidade*.

[3] Instrumentação: 2 oboés, 4 clarinetes (4º clarinete baixo), 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 2 trumpetes (um deles em D), contrabaixo acústico, guitarra e baixo elétricos, sintetizadores, bateria e percussão múltipla (vibes, piano, cowbells, woodblocks, claves, Bass Drum). As reduções da grade orquestral apresentadas neste artigo mostrarão os materiais musicais em suas alturas reais, sem quaisquer tipos de transposições.

[4] A música de Zappa abarcava as mais diversas influências, obscurecendo as fronteiras entre o popular e o erudito. Max Paddinson, no verbete do compositor no Grove Dictionary of Music, tenta descrever no que consistia: "A música de Zappa é eclética e desenha-se livremente na música popular de 1950 e do início dos anos 60, abarcando rhythm and blues, rock and roll, doo-wop, as canções "de estrada", o mundo musical dos filmes de Hollywood e das propagandas da TV, tratando-os como 'objects trouvés'; ao mesmo tempo em que também desenha a linguagem sonora de Stravinsky, Ives, Varèse e Stockhausen, criando várias camadas de texturas e empregando técnicas de montagem e abruptas justaposições estilísticas que têm o efeito de alienações "Bretchenianas" e de confrontação dadaísta...". É oportuno também ressaltar que todas as estratégias composicionais comentadas neste artigo são também amplamente exploradas por Zappa em seus discos "populares". Podemos, nesse sentido, citar o **antagonismo** da suíte *Don't Eat The Yellow Snow*; as **descontinuidades** de *Inca Roads* e a **intertextualidad**e de *Andy*, dentre muitos outros exemplos.

[5] Devido à recorrência e a relevância do termo para este trabalho, cabe aqui alguns esclarecimentos para um melhor entendimento. Logo, para este escopo, *antagonismo* significará sobreposição de ideias e/ou conceitos musicais expostos em planos musicais independentes por subgrupos de instrumentos ou famílias orquestrais (e.g madeiras, metais, percussão, etc).

[6] *[...] by which music structures time and by which time structures music.*

[7] Cabe ressaltar que não é o escopo deste artigo se aprofundar no conceito de intertextualidade. Este foi utilizado subsidiariamente para ilustrar e sugerir uma estratégia composicional que foi utlizada com o intuito de imprimir uma mudança no perfil temporal da obra. Apesar disso, este termo foi aqui explorado como forma de enfatizar a inclinação composicional "intertextual" de Zappa, como o próprio compositor nos descreve a seguir: "Composição é um processo de organização, muito como arquitetura. Na medida em que você pode conceptualizar o que este processo organizacional é, você pode ser um 'compositor' – em **qualquer** formato **que você quiser**. Você pode ser um 'compositor de video', um 'compositor de filmes', um 'compositor de coreografias', um 'engenheiro social compositor' – seja o que for (OCCHIOGROSSO, ZAPPA, 1989. p.79, grifo do autor).

[8] Apesar de a bateria também estar presente neste trecho executando o "pulso básico com esparsos *fills*" (de acordo com a indicação na partitura), devido à neutralidade de sua atuação, consideraremos – para um melhor entendimento das ideias aqui tratadas –, que a família dos metais apresenta individualmente os materiais musicais expostos no Ex.3.

[9] Desconsideramos mencionar a atuação da bateria, devido à irregularidade em suas aparições posteriormente ao evento G.

[10] *[...] take on the challenge of listening to music in new ways and/or to understand their listening in new ways.*