

O som em movimento: a noção de movimento em música na primeira das *Zehn Stücke für Bläserquintett* de György Ligeti

Guilherme Bertissolo

Resumo: Esse artigo visa apresentar as estratégias composicionais aplicadas para a criação de movimento e plasticidade na composição da primeira das *Zehn Stücke für Bläserquintett*¹ de György Ligeti. Após uma pequena contextualização histórica sobre a sua composição, apresentamos alguns elementos de recorrência e transformação, bem como estratégias de neutralização de aspectos musicais tradicionais, tais como melodia, consonância, métrica, condução de vozes, entre outros.

1 Introdução

György Sándor Ligeti (1923-2006) nasceu na cidade de Diciosânmartin (atual Târnaveni), na região da Transilvânia, Romênia. Possui uma ampla obra, que compreende desde ópera, música sinfônica, concertos, música coral e vocal, música de câmara, música para instrumentos solo e eletroacústica. A sua “linha de descendência” musical remete a Bela Bartók, especialmente nas obras escritas antes da sua migração para a Áustria e a Alemanha Ocidental, respectivamente em 1956 e 1957-8, por conta da aplicação de eixos intervalares, simetrias harmônico-temporais e processos de transformação. Sua música foi amplamente difundida por conta da controversa utilização da obra *Atmospheres* no filme *2001: uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick (Griffiths 1995).

A obra de Ligeti tem sido constantemente destacada como um significativo exemplo de desdobramento do pensamento eletroacústico na composição instrumental. Basta que realizemos uma comparação as incursões do compositor no campo da música eletroacústica e a sua escri(tu)ra instrumental². Ao nos depararmos com sua escrita é possível identificarmos a influência do conceito de mixagem e de gesto da música eletroacústica

¹ Em português: “Dez Peças para Quinteto de Sopros”.

² Esse tipo de comparação seria de grande valia para a compreensão da natureza do pensamento composicional de Ligeti, mas infelizmente, por questões de espaço, esse tópico foge ao escopo desse artigo.

permeando a escritura, seja na forma, na textura ou em diversas outras escolhas composicionais. Essas noções, como foram aplicadas nas suas experiências no Estúdio em Colônia, podem ser vislumbradas na escuta da sua obra de uma maneira geral.³

As *Zehn Stücke für Bläserquintett* foram encomendadas e comissionadas pelo *Quinteto de Sopros da Filarmônica de Estocolmo* e posteriormente dedicadas a ele. Foram escritas em 1968 e publicadas pela *Schott's Sohne* um ano depois (Ligeti 1969). Portanto, sete anos distanciam as *Zehn Stücke* de *Atmospheres* (que é de 1961), obra na qual o compositor aplica provavelmente pela primeira vez o seu conceito de micropolifonia (Martín 2004). Há que se destacar também que as suas duas grandes incursões pelo campo da música eletroacústica ocorreram antes disso também, a saber, *Glissandi* de 1957 (Doati 1991) e *Artikulation* (Ligeti 1958).

Feitas para serem tocadas em conjunto, as *Zehn Stücke* possuem uma duração temporal total entre 14 e 15 minutos. A instrumentação é Flauta/Flauta em Sol/Flautim, Oboé/Corne Inglês/Oboé *d'Amore*, Clarinete em Bb, Trompa (dupla, em F e Bb) e Fagote.

Esse artigo visa apresentar as estratégias composicionais aplicadas para a criação de movimento e plasticidade na composição da primeira das *Zehn Stücke für Bläserquintett*, por Ligeti. Para a criação de movimento é fundamental a noção de espaço musical, entendido aqui como o “âmbito” de possíveis desenvolvimentos no tempo em uma composição, tais como espaço harmônico, espaço melódico, espaço métrico, espaço textural, por exemplo.⁴

Dividimos o artigo em apenas duas partes: “A obra” e as “Considerações finais”. A seção 2 (A Obra) é subdividida em quatro partes, abordando considerações gerais sobre a obra, elementos de recorrência, elementos

³ O próprio conceito de *micropolifonia*, discutido a seguir, pode ser apontado como uma dessas derivações aplicadas/desdobradas dessa relação.

⁴ Para uma abordagem sobre a noção de espaço em música cf. o artigo *O Imaginário Metafórico da Escuta* (Nogueira 2003), onde lemos: “espaço musical e movimento musical não são análogos de espaço e movimento do mundo físico. (...) Não há espaço real para sons, mas há um espaço fenomênico de sons musicais, mesmo que não possamos avançar desse espaço fenomênico para uma ordem espacial objetiva. E esse espaço fenomênico, (...) de um modo ou de outro, está sempre intimamente relacionado à idéia de forma musical: uma espécie de ‘triálogo’ entre passado, presente e futuro”. Destacamos que essa noção diverge das conceituações de espaço musical aplicadas para análise de obras que dispõem (espalham) os músicos no palco ou no teatro, como em *Gruppen* de Stockhausen. Temos aqui uma relação com o conceito de *imagem de tempo*, como postulado por Suzanne Langer, onde a imagem do tempo musical cria um espaço virtual por onde a forma musical pode se mover. Para maiores detalhes cf. Langer (2006, cap. 7).

em transformação e estratégias de neutralização e criação de movimento, assim separados em busca de uma clareza analítica.

2 A Obra

2.1 Considerações gerais sobre a primeira peça

A primeira das *Zehn Stücke für Bläserquintett* apresenta e desenvolve o conceito de “micropolifonia”⁵, aplicado anteriormente em *Atmospheres*, *Lux AEterna* e *Lontano*. Esta consiste em um “jogo de clusters”, onde uma sucessão de clusters com diversos conteúdos intervalares é engendrada a partir de pequenos movimentos das partes.⁶ Observe a redução dos dois compassos iniciais no exemplo 1, apresentando as combinações verticais resultantes.⁷

Exemplo 1: Acordes Resultantes nos Compassos Iniciais - “Jogo de Clusters”



Esse processo gera uma superfície musical plástica, que lança mão de um tipo de sistematização harmônica com uma lógica não-tonal e ao mesmo tempo coerente.⁸ A analogia com um elemento plástico é ressaltada pelo próprio compositor, quando afirma “eu quase sempre associo sons com cores, forma e consistência, e vice-versa: forma, cor e qualidades materiais com muitas sensações acústicas” (Bernard 1987, p. 210, tradução nossa).

⁵ “Esta técnica se basa en la construcción de un tejido polifónico en el cual las “voces” individuales pierden su significado para formar parte de un entramado a veces muy complejo. Por un lado, en una polifonía muy densa las partes se hacen irreconocibles. Esto se potencia con el uso de ritmos y tesituras independientes” (Martín 2004, seção 2.2.2).

⁶ Esse “pequeno movimento” nas linhas é caracterizado pelo baixo índice de recorrência de saltos (poucos maiores do que quartas) e a grande profusão de graus conjuntos, bem como a distribuição regular (mesmo sem a emergência de um padrão métrico regular) e espaçada dos ataques e o uso de som de longa duração, gerando sempre a existência de notas comuns entre os acordes resultantes. Para maiores detalhes cf. Martín (2004) e Bernard (1987).

⁷ Como a partitura da obra é relativamente pequena, evitamos uma exagerada quantidade de referências à exemplos originais da obra, até mesmo por conta dos possíveis problemas relacionados a direitos autorais e de edição. Mesmo os exemplos apresentados reduções e situações que ilustram o objeto desse escrito, roga-se ao leitor que busque a partitura original para interesses mais específicos. Todos os exemplos de redução “harmônica” apresentam verticalizações decorrentes das sobreposições dos sons das cinco linhas, apresentados em semínimas, mas não indicando a incidência desses sons em termos de duração.

⁸ Ver seção 2.3.

Dessa forma, a criação de movimento e transformação está relacionada a analogias composicionais com materiais, cores, forma e com a noção de cristalização (emprestada de Varése), manifestando o eterno vir-a-ser da obra como processo constante de transformação, onde o tempo é algo irreversível (Bernard 1987, p. 210-1).

Alguns autores destacam em *Zehn Stücke* o movimento que ocorre em direção ao seu uníssono final, especialmente em capítulos sobre “atonalismo não-serial”. Kostka chama a atenção para a utilização dos onze sons do total cromático até o compasso 16, excetuando apenas o C#, que só então é apresentado (Kostka 1999), em um grande uníssono. Essa estratégia busca realçar uma nota que não está presente (ausência), realizando um direcionamento (presença) de maneira heterodoxa.

A seguir destacaremos três noções analiticamente distintas. São elas: elementos de recorrência, elementos em transformação e estratégias de neutralização. Com isso, pretendemos estabelecer as categorias conceituais genéricas que nos permitem identificar as estratégias composicionais aplicadas para a criação de movimento nas *Zehn Stücke* de maneira sistemática, assumindo os riscos de uma tal separação de parâmetros tão inter-relacionados em prol de uma clareza analítica.

2.2 Elementos de Recorrência

Antes de tudo, esclareçamos que a noção de recorrência aqui não implica a emergência de padrões fixos ou elementos de repetição. Contrariamente, esses elementos nos permitem ver determinadas “tendências” aplicadas a aspectos da obra, no sentido de tentar encontrar estratégias composicionais que manifestem um sentido de coerência interna.

Sob o ponto de vista da métrica, as divisões nas linhas são realizadas predominantemente em 2 (Fagote), 3 (Flauta) 4 (Corne Inglêss), 5 (Clarinete) e 6 (Trompa). Algumas vezes ao longo da peça as divisões em 3 e 6 são alternadas entre as linhas da flauta e da trompa. Se observarmos, mesmo sem uma noção tradicional de métrica, veremos sempre cada linha obedecendo essas divisões básicas. Veja no exemplo 2 que, em cada linha, as divisões são relativamente simples. Entretanto, se observarmos a sobreposição dos padrões, perceberemos uma resultante extremamente complexa (2 contra 3 contra 4 contra 5 contra 6).⁹

⁹ A figura 6, pág. 6, apresenta uma sobreposição dessas divisões simples, um exemplo panorâmico dessa resultante complexa na obra.

Como já destacamos anteriormente, a micropolifonia se caracteriza como uma espécie de “jogo de *clusters*”. Assim, uma característica presente na primeira das *Zehn Stücke* é que todos os “acordes” resultantes possuem pelo menos um intervalo de segunda (maior ou menor) em sua formação (como é observado na própria natureza dos *clusters*). Entretanto, um padrão de encadeamentos, conduções melódicas ou perfil intervalar não é apresentado de maneira sistemática em toda a peça (ver Exemplos 1 e 3).

Exemplo 2: Linhas - métricas simples isoladamente - comp. 13



(a) Flauta



(b) Corne Inglês



(c) Clarinete



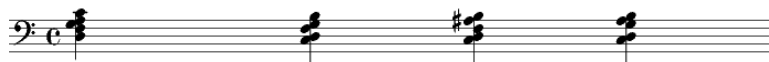
(d) Trompa



(e) Fagote

Sob a égide das linhas, temos perfis intervalares característicos em cada parte. Mais uma vez não observamos padrões de recorrências mais tradicionais como seqüências, retrogradações, inversões ou transposições. Além disso, devemos observar que os acordes resultantes desse “jogo de *clusters*” se limitam a um âmbito que fica compreendido entre uma quarta justa e uma sétima maior (Ver Exemplo 3). Essa limitação nos âmbitos dos acordes resultantes ressalta a natureza plástica da obra, conferindo um espaço onde a textura pode se mover.

Exemplo 3: Âmbitos Maior e Menor da obra: variação na tessitura dos acordes resultantes



(a) Maior Âmbito 7M - comp. 10



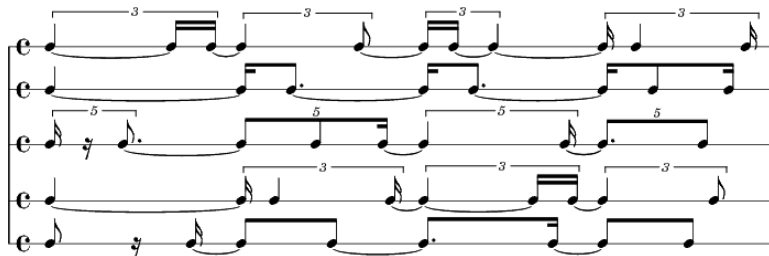
(b) Menor Âmbito 4J - comp. 11

2.3 Elementos em Transformação

A noção de transformação é extremamente importante no pensamento composicional de Ligeti. Diversas transformações são operadas ao longo da peça, conferindo um constante movimento. Buscaremos apontar estratégias aplicadas para a criação de movimento e transformação em diversos parâmetros.

Mesmo com as divisões apontadas como elementos de recorrência (2, 3, 4, 5 e 6), as incidências dos ataques entre as linhas estão em constante transformação, resultando em uma complexa polirritmia. Há uma busca constante na escritura para a criação da irregularidade na métrica e no ritmo vertical resultante da combinação dos ataques entre as linhas.

Exemplo 4: Resultante rítmica vertical complexa (linhas em movimento): linhas do exemplo 2



Os conteúdos intervalares dos acordes resultantes estão em constante modificação, mesmo com a pouca movimentação das partes, como é característico na técnica da micropolifonia. A textura também se apresenta em constante transformação, através do cruzamento de vozes.¹⁰ Além disso, a

¹⁰ Veja-se por exemplo os compassos 4-5 da obra, na figura 6, onde em apenas dois compassos encontramos inúmeros cruzamentos (cf. as linhas da flauta, do clarinete e da trompa). Durante a obra uma mesma linha muitas vezes passa de nota mais grave a mais aguda dentro de um mesmo compasso.

tessitura também opera um processo de transformação, observada através da constante variação dos âmbitos dos acordes, tendo como intervalo menor uma quarta e maior uma sétima, como mencionado acima. Ao longo da obra há um movimento de compressão e expansão no âmbito dos acordes e, conseqüentemente, da tessitura. Esse movimento é direcionado ao C# final, em um grande uníssonos na região aguda que completa o total cromático (Ver seção 2.1).

2.4 Estratégias de Neutralização e Criação de Movimento

Essa obra opera uma busca pela criação de estratégias composicionais baseadas em uma lógica descompromissada com tendências relacionadas aos aspectos da técnica tradicional da música ocidental, especialmente a de extração tonal. Com o fim de aplicar uma noção gestual heterodoxa, que direcione a percepção do ouvinte para aspectos que não são os comumente desenvolvidos (como o desenvolvimeto motivico, relação de tensão/relaxamento e padrões rítmicos), Ligeti lança mão de uma série dessas estratégias de neutralização dos aspectos musicais tradicionais, conforme veremos a seguir. Estas, em última análise, buscam destacar a criação de movimento nos diversos espaços musicais (como nos âmbitos citados acima, por exemplo).

Para a “anulação” da noção de regularidade na percepção das ocorrências rítmico/métricas, Ligeti tece uma cuidadosa teia de ataques, de maneira que as durações resultam em constante *movimento*. Para isso o compositor usa as divisões entre as linhas resultando sempre em uma combinação diferente. O uso de uma resultante vertical complexa ajuda a ressaltar a natureza “plástica” da métrica.

Exemplo 6: Natureza plástica da obra - comp. 4-5

The musical score consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The time signature is common time (C). The score includes dynamic markings of *mf* and *pp*. It features various rhythmic patterns, including triplets, quintuplets, and slurs. The notation is complex, with many notes beamed together and some notes marked with 'z' for grace notes.

Como fundamento do sistema tonal vigente por mais de duzentos anos, as relações de dissonância/consonância criam um eixo de tensão/relaxamento, que por sua vez resulta numa noção de direcionalidade e funciona como pilar da forma. Ligeti, entendendo a tendência de expectativa relacionada à busca de padrões de relações de tensão/relaxamento, utiliza a sua micropolifonia, um jogo de *clusters* cuidadosamente montado para valorizar a dissonância e evitar encadeamentos que se relacionem dessa maneira (neutralizando assim as resoluções tonais convencionais). Não estamos advogando que os acordes encadeados na obra não tenham uma densidade maior ou menor, ou maiores ou menores graus de dissonância, mas apenas que na lógica aplicada na primeira das *Zehn Stücke* é perceptível um descompromisso com a tonalidade e suas relações de tensão/relaxamento.

Destacamos o uso da textura como uma ferramenta para se conferir plasticidade à peça. Esse movimento plástico é ressaltado pelo uso da região grave. Como mencionado acima sobre a relação da obra ligetiana com a música eletroacústica, provavelmente a escolha da região grave para os *clusters* tem fundamento na natureza logarítmica da percepção de alturas e do limiar de audibilidade, que torna plástico o resultado sonoro de sons em intervalos menores (como segundas, terças ou até mesmo quartas) na região grave (Menezes 2001), o que explica os dobramentos em oitavas na região grave, aconselhados pelos manuais de orquestração tradicional, por exemplo.

Algumas operações de desenvolvimento motivico, como transposições, retrogradações, inversões, expansões, compressões e justaposições são constantemente aplicadas por compositores para se criar unidade na variedade. Esses princípios, aplicados desde a música modal, desenvolvidos à exaustão na música tonal e desdobrados pelos princípios seriais, conferem uma noção de coerência e um sentido de direção no eixo horizontal.¹¹ Ligeti realiza a anulação desse princípio com uma constante variação no perfil intervalar de todas as linhas, de maneira a não criar relações melódicas ou temáticas reconhecíveis. Essa movimentação foi obtida operando de maneira a não recair em relações mais veladas, como rotações, transposições de inversões, por exemplo, já que esses elementos também conferem uma identidade às linhas.

¹¹ Veja-se por exemplo o conceito de *Grundgestalt* uma espécie de germe de grandes desenvolvimentos motivicos que norteiam inclusive grandes formas como sinfonias (Epstein 1979, cap. 2).

3 Considerações Finais

Ao nos debruçarmos sobre a primeira das *Zehn Stücke für Bläserquintett* de Ligeti, um universo extremamente rico se apresentou com sua infinidade de possíveis desdobramentos analíticos. A nossa tentativa de busca de estratégias para criação de movimento surgiu principalmente a partir da escuta dessa composição, o que manifesta a superfície audível do pensamento ligetiano.

Dessa forma, ao analisarmos os diversos aspectos da obra encontramos meios efetivos para criação de movimento, estratégias para se direcionar a percepção dentro dos diversos “espaços” sonoros apresentados. Essa busca pelo audível da idéia musical é constante no trabalho de Ligeti (Bernard 1987) e permite ao analista atento vislumbrar estratégias composicionais que manifestam o pensamento do compositor.

As *Zehn Stücke für Bläserquintett* trazem muitas contribuições para o desenvolvimento da técnica composicional contemporânea e a primeira peça, foco do nosso estudo, apresenta meios efetivos para a criação de movimento em música através das constantes transformações e anulações dos aspectos musicais tradicionais para a criação de um espaço em que a escuta pode perceber o movimento, destituída das noções musicais tradicionais. Como futuro desdobramento desse estudo seria possível abordar as outras nove peças e como elas se relacionam com os espaços sonoros.

O pensamento composicional de György Ligeti manifesta uma tentativa de organização extremamente coerente, mesmo abdicando de organizações tonais e seriais. Nesse sentido, Ligeti é reiteradamente apontado como um dos compositores que melhor conseguiu desenvolver um pensamento composicional alternativo em relação aos pressupostos do serialismo pós-weberniano, que ele considerava “não sensitivo” às relações intervalares (algo impensável para quem sofria grande influência do pensamento bartokiano).

Assim, esperamos que esse trabalho contribua para o entendimento da escrita ligetiana e forneça ferramentas de sistematização de novas estratégias composicionais. É possível que a análise aqui empreendida possa lançar luz sobre esse repertório e que possa servir de apoio à criação de obras que apliquem a noção movimento nos diversos espaços musicais.

Referências

- Bernard, Jonathan W. 1987. Inaudible structures, audible music: Ligeti's problem, and his solution. *Music Analysis* 6 (3): 207–236.
- Doati, Roberto. 1991. György Ligeti's Glissandi: an analysis. *Interface* 20:79–87.
- Epstein, David. 1979. *Beyond Orpheus: studies in musical structure*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Griffiths, Paul. 1995. *Modern music and after*. New York: Oxford University Press.
- Kostka, Stefan M. 1999. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2 ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Langer, Suzanne. 2006. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva.
- Ligeti, György. 1958. *Artikulation*. Partira aural e áudio sincronizados. Disponível em: http://ummyeah.com/page/Ligeti_Artikulation.
- Ligeti, György. 1969. *Zehn Stücke für Bläserquintett (Ten pieces for wind quintet)*. Mainz: Schott's Sohne. Partitura musical.
- Martín, Jaime. 2004. György Ligeti - Atmospheres. *Espacio Sonoro: Revista Trimestral de Música Contemporánea*, no. 3. Disponível em: <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/03/index.htm>
- Menezes, Flo. 2001. *Acústica musical em palavras e sons*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Nogueira, Marcos. 2003. O imaginário metafórico da escuta. *Semiosfera - Revista de Comunicação e Cultura*, n. 4-5. Disponível em: http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_imag_mnogueira.htm