

A gradação nas peças 5 e 6 das *Dez peças para quinteto de sopros* de György Ligeti

Claudio Vitale¹

ECA-USP - claudiohvital@usp.br

Resumo: o objetivo deste artigo é descrever os processos graduais utilizados nas peças 5 e 6 das *Dez peças para quinteto de sopros* de György Ligeti. Comentamos alguns aspectos da forma e da textura e analisamos os movimentos das alturas por proximidade. Finalmente observamos que a relação entre a construção gradual utilizada na organização das classes de altura e sua posterior espacialização gera variedade no discurso e diferencia as seções das peças.

Palavras-chave: György Ligeti; *Dez peças para quinteto de sopros*; gradação; proximidade; transformações progressivas.

Abstract: the aim of this article is to describe the gradual processes used in the 5th and 6th pieces of the *Ten pieces for wind quintet* by György Ligeti. We consider some aspects of the form and the texture in these pieces and we analyze the motion of pitches by proximity. Finally we observe that the relation between the gradual construction of pitch classes and its posterior distribution in a larger space generates a variation in the language and differentiates the sections in the pieces.

Keywords: György Ligeti; *Ten pieces for wind quintet*; gradual process; proximity; progressive transformations.

1. A gradação em Ligeti

A presença de processos graduais em música tem sido observada por muitos autores e explicada de diversas maneiras. Nesta seção, situaremos o termo gradação no campo musical e faremos relações com outros conceitos tais como ilusão e continuidade.

Em artigo publicado na revista *Perspectives of New Music*, Charles D. Morrison (1985) analisa as peças 1, 4, 5 (e sua conexão com a 6), 9 e 10 das *Dez peças para quinteto de sopros* de Ligeti. Cada uma delas é observada como uma entidade independente e examinada, principalmente, nas alturas. O autor estabelece pontos estruturais no discurso e explica o material entre esses pilares como sendo um movimento dirigido e gradual (“directed stepwise motion”). Desde o próprio título, Morrison fala de uma “continuidade graduada” (“stepwise continuity”), bem como de notas que são tomadas como centro ou referência.

Jonathan W. Bernard (1994), contudo, critica as abordagens analíticas que são baseadas, exclusivamente, na importância dos movimentos graduais literais (como a visão de Morrison). O autor, na sua proposta de análise, não omite os movimentos graduais; porém, enfatiza a influência do espaço na construção da continuidade:

“A importância do movimento gradual literal tem sido enfatizada em várias análises publicada sobre a música de Ligeti, tais como Morrison 1985. Abordagens desta classe, porém, estão limitadas pela sua dependência *exclusiva* do movimento gradual para estabelecer conexões estruturais. Como será esclarecido depois neste artigo, um contexto espacial oferece numerosos outros caminhos para a continuidade, os quais Ligeti explora de uma maneira perfeitamente compatível com aquela alcançada pelo movimento gradual e que combinam com ele de uma maneira rica e satisfatória” (grifo do autor: 251)².

¹ O autor é Bacharel em Composição (2005) - Fac. de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina - e Mestre em Música (2008) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atualmente realiza o Doutorado em Música na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

² “The importance of literal stepwise motion has been emphasised in several published analyses of Ligeti's music, such as Morrison 1985. Approaches of this sort, however, are limited by their *exclusive* reliance upon stepwise

A continuidade é claramente procurada por Ligeti em várias obras e conseguida de diversas maneiras. O efeito de continuidade, desenvolvido em diferentes tipos de textura, segue um mesmo objetivo: o trabalho com a ilusão. Segundo Pierre Michel (1995), a ilusão, que se constitui num dos pilares da música de Ligeti, é criada a partir de modificações muito progressivas da estrutura musical:

“A ilusão é um dos fundamentos da música de Ligeti. A inspiração deriva-se muitas vezes [em Ligeti] do desejo de representar impressões, sensações ou emoções de forma sonora. [...] A ilusão é para a música de Ligeti o que a série é para a música de Schoenberg: ela é determinante de maneira estrutural e expressiva. [...] A noção de ilusão, de impalpável ou de irreal é frequentemente criada por modificações muito progressivas da estrutura musical” (141-142)³.

As modificações extremamente lentas e mínimas do tecido sonoro, muitas vezes, geram a sensação de um fluir contínuo. Em depoimento a Josef Häusler (1974), Ligeti fala da continuidade e observa que suas obras *Lontano*, *Atmosphères*, *Apparitions*, *Concerto para violoncelo*, *Volumina* e o segundo movimento do *Requiem* têm uma característica comum: a maneira como a música aparece.

“Eu gostaria primeiramente de responder ao assunto da continuidade. *Lontano*, [...] *Atmosphères*, *Apparitions*, [...] *Concerto para violoncelo* [...], *Volumina* [...], o segundo movimento também do *Requiem*: essas peças têm alguma coisa em comum, que é a maneira como a música aparece. [...] É uma música que desperta a impressão de fluir continuamente, como se não tivesse nem começo nem fim. O que ouvimos é um trecho de algo que sempre existiu. Típico de todas essas peças: há muito poucas cesuras, a música continua verdadeiramente a fluir. Sua caracterização formal é de ser estática: ela dá a impressão de estagnar. É apenas uma impressão. No interior dessa estagnação, dessa estaticidade, há transformações progressivas. Eu pensaria aqui numa superfície de água, sobre a qual é refletida uma imagem. Essa superfície se torna ondulada aos poucos, e a imagem desaparece, mas muito progressivamente. A água volta a ficar lisa e nós vemos uma outra imagem” (110)⁴.

Observemos a presença das idéias de continuidade e de ilusão na obra *Continuum*. Segundo Richard Toop (1990: 67), *Continuum* representa uma espécie de união entre a forma “continua” de obras orquestrais como *Atmosphères* e o tipo “meccanico” estabelecido pelo *Poème symphonique pour cent métronomes*. A intenção de gerar uma continuidade a partir de uma descontinuidade aparece já no título da obra. O próprio compositor reconhece que se trata de “um título anti-cravo, dado que o cravo é o instrumento descontínuo por excelência” (apud TOOP 1999: 121)⁵. O tempo extremamente rápido (*prestissimo*) resulta num fator fundamental para a obtenção do som contínuo. Como em muitos prelúdios de Bach, os procedimentos básicos são as mudanças de registro e a modificação persistente dos padrões melódico-rítmicos (TOOP

motion to establish structural connections. As will become clear later in this article, a spatial context offers numerous other avenues to continuity, which Ligeti exploits in a manner perfectly consistent with that achieved by stepwise motion and which combine with it in a rich and satisfying manner”.

³ “L’illusion est un des fondements de la musique de Ligeti. L’inspiration provient très souvent chez lui du désir de représenter impressions, sensations ou émotions de façon sonore. [...] L’illusion est à la musique de Ligeti ce que la série est à celle de Schoenberg: elle est déterminante de manière structurelle et expressive. [...] La notion d’illusion, d’impalpable ou d’irréel est souvent créée par des modifications très progressives de la structure musicale”.

⁴ “J’aimerais d’abord répondre au sujet de la continuité. *Lontano*, [...] *Atmosphères*, *Apparitions*, [...] *Concerto pour violoncelle* [...], *Volumina* [...], le deuxième mouvement aussi du *Requiem*: ces pièces ont quelque chose en commun, qui est la façon dont la musique apparaît. [...] C’est une musique qui éveille l’impression de s’écouler continûment, comme si elle n’avait ni début ni fin. Ce que nous entendons est une coupe de quelque chose qui déjà est commencé depuis toujours. Typique de toutes ces pièces: il y a très peu de césures, la musique continue donc vraiment à couler. Sa caractérisation formelle est d’être statique: elle donne l’impression de stagner. Ce n’est qu’une impression. A l’intérieur de cette stagnation, de cette statique, il y a de progressives transformations. Je penserai ici à une surface d’eau, sur laquelle une image se reflète. Cette surface se ride au fur et à mesure, et l’image disparaît, mais très progressivement. L’eau redevient lisse et nous voyons une autre image”.

⁵ “an anti-harpsichord title, because the harpsichord is the discontinuous instrument par excellence”.

1999: 121-122). Em depoimento a Michel (1995) e falando da obra *Continuum*, Ligeti explica que a construção dessa peça é baseada nas transições graduais aplicadas tanto às alturas quanto aos intervalos: “eu introduzo uma altura nova a cada vez e ali elimino uma outra. [...] Não existe série, mas uma certa construção dos intervalos e das alturas com transições graduais” (190-191)⁶. Logo depois, o compositor se refere às ilusões acústicas geradas na obra e comenta sua admiração pelos desenhos de Escher, particularmente *Métamorphoses*, um desenho onde as transformações progressivas são muito próximas às de *Continuum*.

“É preciso dizer também que o ritmo nesta peça [*Continuum*] não corresponde ao que verdadeiramente é executado. [...] Esse aspecto da ilusão acústica é essencial para mim: esquecemos o ‘verdadeiro’ ritmo para usufruir um ritmo de ilusão. Nessa época, não conhecia ainda os desenhos de Escher [...]. Em 1972, pude ver seus desenhos, os quais tiveram uma grande influência sobre mim. Eu encontrei [em Escher] idéias próximas às de *Continuum*. [...] Um dos seus desenhos mais típicos chama-se *Métamorphoses*. Escher transforma progressivamente um quadrado em animais (lagartos), depois isso se torna geométrico; os hexágonos evocam a associação com uma colméia de abelhas, depois as abelhas saem voando e se transformam em borboletas ou em peixes. A idéia é genial. Quando vi isso, me senti muito comovido pois, em *Continuum*, trata-se exatamente da mesma coisa” (192-193)⁷.

Para concluir, podemos acrescentar que as transformações progressivas presentes na música de Ligeti também foram estudadas por Marc Chemillier (2001). O autor relaciona a técnica de composição utilizada por Ligeti entre 1967 e 1972 com algumas formas de crescimento vegetal e com um modelo matemático chamado de autômato celular. A idéia de contigüidade está na base, tanto de algumas texturas vegetais (musgos e líquenes por exemplo) quanto dos autômatos celulares, onde pequenas células evoluem em função do estado das células vizinhas. Este mesmo princípio de evolução por vizinhança é utilizado por Ligeti no tratamento das alturas em certas texturas presentes nas obras desse período⁸.

2. Análise das peças 5 e 6

Ligeti escreveu as *Dez peças para quinteto de sopros* em 1968, logo depois do *Segundo Quarteto de cordas*. Recebendo a influência da obra para cordas, as *Dez peças* representam uma mudança na linguagem do compositor; elas são mais melódicas e menos cromáticas que o *Quarteto*. Os tipos texturais desenvolvidos separadamente no *Quarteto* são misturados ou sintetizados na obra para sopros.

A obra é estruturada em dez pequenos movimentos e escrita na forma de “micro concertos”. As peças ímpares são escritas para o conjunto (*tutti*) e as pares para cada um dos instrumentistas, seguindo a seguinte seqüência: clarinete (peça 2), flauta (peça 4), oboé (peça 6), trompa (peça 8) e fagote (peça 10).

⁶ “J’introduis à chaque fois une nouvelle hauteur et j’en élimine une autre. [...] Il n’y a pas de série, mais une certaine construction des intervalles et des hauteurs avec des transitions graduelles”.

⁷ “Il faut dire aussi que le rythme dans cette pièce n’est pas celui qui est vraiment joué. [...] Cet aspect de l’illusion acoustique est essentiel pour moi: on oublie le ‘vrai’ rythme au profit d’un rythme d’illusion. À cette époque, je ne connaissais pas encore les dessins d’Escher [...]. En 1972, j’ai pu voir ses dessins, ceux-ci eurent sur moi une grande influence. J’ai trouvé chez lui des idées voisines de celles de *Continuum*. [...] Un de ses dessins les plus typiques s’appelle *Métamorphoses*. Escher transforme progressivement un carré en animaux (lézards), puis cela redevient géométrique; des hexagones évoquent l’association à une ruche d’abeilles, puis les abeilles sortent en volant et se muent en papillons ou en poissons. L’idée est géniale. Quand j’ai vu cela, j’ai été très touché car, dans *Continuum*, c’est exactement la même chose”.

⁸ Veja-se também o texto de Jane Piper Clendinning (1993) onde se descrevem as texturas de Ligeti formadas por *ostinati* (chamados de “pattern-meccanico” pela autora) que evoluem a partir de modificações progressivas.

Nesta seção, fazemos uma análise das peças 5 e 6 das *Dez peças*. Focalizamos nosso estudo na gradação interpretando as alturas que vão aparecendo em relação de proximidade ou vizinhança com as notas que foram o estão sendo utilizadas.

2.1 Peça 5

2.1.1 Forma e Textura

Nesta peça, existe apenas um tipo textural com tratamentos diferentes. Além da brevidade da peça (é a mais breve das *Dez peças*), podemos identificar quatro pequenos “momentos” ou “estados” da textura (que chamaremos de seções), claramente delimitados pela utilização contrastante da intensidade, do registro, do movimento das vozes e do tempo. Essas quatro seções (ou “micro-seções”) são as seguintes: I (c. 1-8), II (c. 8-9), III (c. 9-12) e IV (c. 12-13). Em função das características semelhantes ou diferentes, na Figura 1, agrupamos a seção I com a III e a II com a IV.

	Seções I-III	Seções II-IV
Dinâmica	<i>sfp</i> - “dinâmicas equilibradas”*	<i>ff</i> , (<i>fff</i>) – “dinâmicas não equilibradas”
Registro	reduzido (médio)	amplo (grave, médio e agudo)
Textura	maior estatismo (saltos intervalares pequenos)	caráter dinâmico (saltos intervalares grandes e maior densidade de ataques)
Tempo	♩ = 120	♩ = 132

* O pedido de equilibrar ou não as dinâmicas é feito por Ligeti na partitura.

Figura 1: contraste entre as seções I-III e II-IV.

2.1.2 Alturas

Cada seção termina uma vez que foram ouvidas as 12 alturas da escala cromática. As seções I e III se diferenciam das seções II e IV pelo fato de terem repetições de alturas. O Ré (repetido 4 vezes no começo da peça) constitui uma espécie de nota de referência a partir da qual são gerados os conjuntos de cada seção. Isto é, a primeira nota da seção I é Ré, a primeira da II é Mi[♭] (nota próxima), a primeira da III é Dó (nota próxima) e a primeira da IV é Ré. Na Figura 2, mostramos os conjuntos de alturas utilizados na peça. Nas seções I e III, colocamos as notas no registro real (onde soam). Nas seções II e IV, escrevemos classes de altura⁹.

É interessante observar que Ligeti constrói os quatro conjuntos de altura com a mesma ferramenta composicional. A idéia de proximidade resulta fundamental. Isto é, o movimento gradual gera os conjuntos de cada seção. Logo, essas notas são espacializadas, dispostas em lugares diferentes do registro. Os grandes saltos das vozes, nas seções II e IV, quebram a sensação do movimento gradual próprio das seções I e III. Perceptivamente, o resultado musical é diferente, mas construtivamente (pensando-se na estrutura compactada dada pelas classes de altura), trata-se do mesmo procedimento composicional de abertura gradual do espaço.

⁹ Utilizamos a expressão “classe de altura” para falar das alturas independentemente de seu registro ou sua grafia. Um Dó é equivalente a qualquer outro Dó, seja ele mais agudo ou mais grave. A mesma equivalência vale para os sons enarmônicos: Dó, por exemplo, é equivalente a Si[#] e a Ré[♭]. “Embora existam muitas *alturas* diferentes (oitenta e oito num piano), existem apenas doze *classes de altura*” (LESTER 1989: 66, grifo do autor). “Although there are many different *pitches* (eighty-eight on a piano keyboard), there are only twelve *pitch-classes*”.

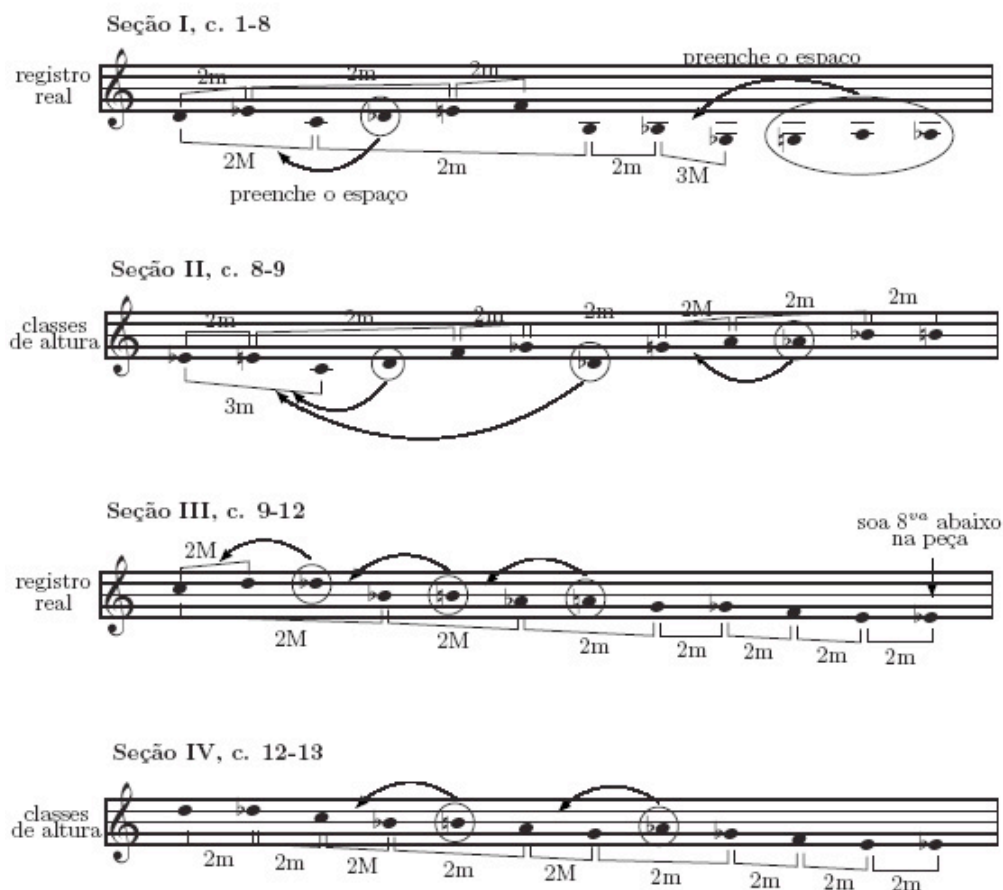


Figura 2: conjuntos de alturas e abertura gradual do âmbito intervalar (seções I, II, III e IV).

2.2 Peça 6

2.2.1 Forma e textura

A peça começa com um processo textural que pode ser identificado do compasso 1 ao compasso 11. Algumas das características desse trecho (com exceção do compasso 9) são as seguintes: repetição de alturas em *staccatissimo*, intensidade *sfp* para o oboé (instrumento “solista” da peça) e *sfpp* para os outros instrumentos. Os movimentos melódicos do oboé, nos compassos 7(final)-9 e 10-11, podem ser considerados como “*cadenzas*” que concluem o processo textural.

Do compasso 11 até o compasso 15 é desenvolvido outro processo. Aparecem contrastes de intensidade e uma melodia executada em uníssono e logo em oitavas. O tempo é mais lento ($\text{♩} = 66$ e $\text{♩} = 56$).

Do compasso 16 até o compasso 23, aparecem novamente as repetições em *staccatissimo*, mas com um tratamento timbrístico diferente (veja-se a partitura).

2.2.2 Alturas

Após o ataque simultâneo da flauta e do clarinete, no começo da peça, a extensão do registro começa a se abrir gradualmente para os extremos. Esse processo tem um primeiro ponto de chegada no compasso 11. Posteriormente, no compasso 15 e 16, ao voltar a textura formada pelos ataques em *staccatissimo*, o registro continua sua expansão progressiva. Na Figura 3,

mostramos esse processo. Note-se que, salvo o Lá₂, aparecem todas as notas compreendidas entre o Ré₂ e o Fá₅¹⁰.

registro real

preenche o espaço

c.1 c.2 c.3 c.4 c.5

c.6 c.7 c.8 c.10

c.15 c.16

falta láb

todos os semitons

Figura 3: abertura gradual do âmbito intervalar (c. 1-10/15-16).

Nos compassos 11-15, a construção também é gradual. Na Figura 4, escrevemos esse trecho em classes de altura. Colocamos, também, as duas últimas notas executadas pelo oboé no compasso 10, com o objetivo de mostrar que existe uma continuidade em relação ao anterior (além do mais, essas notas completam o total cromático). Poderíamos dizer que o registro “continua descendo” por pequenos passos.

¹⁰ Consideramos o Dó central do piano como Dó₃.

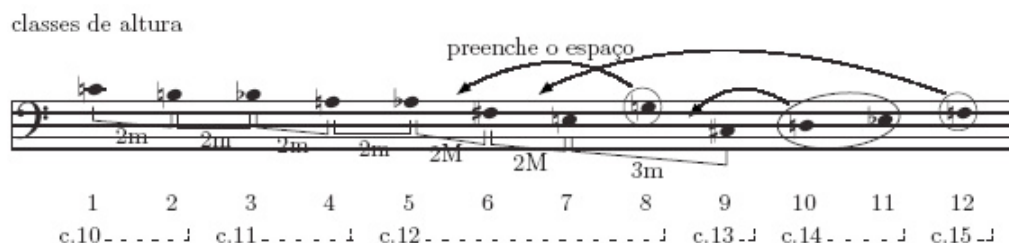


Figura 4: abertura gradual do espaço (c. 10-15).

Finalmente, é interessante observar que Ligeti constrói a peça inteira a partir da abertura gradual do espaço. Isto é, a gradação, mesmo sem ser sempre percebida, é essencial como procedimento construtivo. Nos compassos 11-15, a espacialização das alturas faz com que não percebamos claramente o processo gradual, como em outros momentos da peça. Vale acrescentar que, através desse recurso, o compositor consegue dar variedade ao discurso. A melodia dos compassos 12-15 constitui-se num claro exemplo disso: por causa da espacialização das alturas percebemos, no primeiro plano, uma melodia que seria menos perceptível se executada no registro grave¹¹.

Conclusões

A técnica da gradação, ou das transformações progressivas, é utilizada por Ligeti em diversas texturas, tanto nas que exploram uma sonoridade estática (como em *Atmosphères*, *Lux aeterna* ou *Lontano*) quanto nas que desenvolvem *ostinati* ou movimentos mecânicos (como em *Continuum*, na peça oito das *Dez peças* ou no terceiro movimento do *Concerto de câmara*). As modificações muito progressivas da estrutura musical, principalmente, têm como objetivo o trabalho com a ilusão. Nesse sentido, a gradação constitui-se no meio fundamental que dá consistência e unidade à expressão musical.

Nos exemplos musicais apresentados neste artigo, as alturas estão organizadas a partir da idéia de proximidade. A construção por vizinhança gera a abertura gradual do espaço. Esse processo nem sempre resulta evidente na audição. Na segunda e na última seção da peça 5, por exemplo, a organização das alturas por vizinhança só resulta clara quando observada a estrutura compactada dada pelas classes de altura. A relação entre a construção gradual utilizada na organização das classes de altura e sua posterior espacialização gera variedade no discurso e diferencia as seções das peças.

Agradecimentos

O autor agradece o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) para o desenvolvimento do projeto de pesquisa do qual faz parte este artigo.

Referências bibliográficas

- BERNARD, Jonathan W. Voice leading as a spatial function in the music of Ligeti. **Music analysis**. Cambridge: v. 13, n. 2-3, p. 227-253, julho/outubro 1994.
- CHEMILLIER, Marc. György Ligeti et la logique des textures. **Analyse musicale**. Paris: n. 38, p. 75-85, 2001.
- CLENDINNING, Jane Piper. The Pattern-Meccanico compositions of György Ligeti. **Perspectives of new music**. Seattle: v. 31, n. 1, p. 192-234, 1993.
- HÄUSLER, Josef. D' "Atmosphères" à "Lontano": un entretien entre György Ligeti et Josef Häusler. **Musique en jeu**. Paris: n. 15, p. 110-119, 1974.
- LESTER, Joel. **Analytic approaches to twentieth-century music**. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

¹¹ Pierre Michel (1995) faz um comentário a respeito do caráter quase tonal da melodia dos compassos 12-15, e conclui que se trata de uma alusão a correntes musicais anteriores (91-92).

- LIGETI, György. **Zehn Stücke für Bläserquintett** (Partitur). Mainz: B. Schott's Söhne, 1969.
- MICHEL, Pierre. **György Ligeti**. Paris: Minerve, 1995.
- MORRISON, Charles D. Stepwise continuity as a structural determinant in György Ligeti's "Ten Pieces for wind quintet". **Perspectives of new music**. Seattle: v. 24, n. 1, p. 158-182, 1985.
- TOOP, Richard. **György Ligeti**. London: Phaidon, 1999.
- _____. L'illusion de la surface. **Contrechamps**. Paris-Lausanne: n. 12-13, p. 61-97, 1990.
- VITALE, Claudio. **“Dez peças para quinteto de sopros” de György Ligeti**: a gradação como uma ferramenta para a construção do discurso musical. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.