

Claudio Horacio Vitale

Dez peças para quinteto de sopros
de György Ligeti

A gradação como uma ferramenta para a
construção do discurso musical

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Ronaldo Coutinho de Miranda.

São Paulo
2008

Claudio Horacio Vitale

Dez peças para quinteto de sopros
de György Ligeti

A gradação como uma ferramenta para a
construção do discurso musical

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Compositivas e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Ronaldo Coutinho de Miranda.

Banca examinadora:

Professor:

Instituição:

Professor:

Instituição:

Professor:

Instituição:

Durante a realização deste trabalho o autor recebeu auxílio financeiro da CAPES.

A Florencia

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Ronaldo Miranda, pela disposição e entusiasmo mostrados nesses anos. Agradeço muito suas sugestões e sua paciência no seguimento do trabalho.

Aos Professores Rogério Costa e Rodolfo Coelho de Souza, pelas sugestões apresentadas por ocasião do exame de qualificação.

Aos Professores Marcos Branda Lacerda, Adriana Lopes, Fernando Iazzetta, Marco Antonio da Silva Ramos e Edson Zampronha, pelos comentários e indicações bibliográficas sobre o projeto de mestrado.

Ao Professor Mariano Etkin, pelo incentivo para a realização do projeto e por ter me transmitido muitas das idéias utilizadas neste trabalho.

Aos Professores Pierre Michel e Jean-Paul Olive, pelo interesse no meu projeto de pesquisa e pelos comentários e indicações bibliográficas.

À Editorial SCHOTT MUSIC, pela permissão para reproduzir fragmentos da partitura de Ligeti.

A Gilberto Mendes e sua esposa Eliane, pelo carinho e hospitalidade.

A minha família, pelo carinho e apoio em todo este tempo.

A minha esposa, pelo amor e apoio constantes.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é descrever os processos graduais utilizados por György Ligeti na composição de sua obra *Dez peças para quinteto de sopros* (1968). Através dessa descrição, pretende-se pôr em evidência a gradação como uma ferramenta importante na construção da linguagem utilizada na obra.

A análise das *Dez peças* é abordada em relação a diferentes parâmetros ou aspectos do discurso musical: movimento das vozes, harmonia, timbre, densidade, estrutura rítmica. São observadas as transformações mínimas dos materiais, os movimentos das alturas por proximidade ou contigüidade, bem como os processos de adição presentes no tratamento dos diferentes elementos.

Este estudo demonstra que o procedimento das transformações progressivas não é utilizado por Ligeti de maneira linear. A idéia de gradação deve ser entendida com certa flexibilidade e não de um modo literal. Os movimentos por passos literalmente graduais existem, porém, geralmente são parte de um processo que procura dissimular essa linearidade.

Palavras-chave: György Ligeti, Dez peças para quinteto de sopros, gradação, transformações progressivas, variações mínimas.

ABSTRACT

The main goal of this dissertation is to describe the gradual processes used by György Ligeti in its work *Ten pieces for wind quintet* (1968). Through this description we try to put in evidence the gradual processes as an important tool in the construction of the *Ten pieces*' language.

The analysis of the *Ten pieces* considers different parameters or aspects of the composition: melodic motion, harmony, timbre, density, rhythmic structure. We also observe minimal transformations of materials, movements of pitches by proximity or contiguity and treatment of different elements by addition.

This study demonstrates that the procedure of progressive transformations is not used by Ligeti in a linear form. The gradual processes must be understood in a flexible way. The motion generated by literal gradual steps exist, but generally they are part of a process that attempts to dissimulate this linearity.

Keywords: György Ligeti, Ten pieces for wind quintet, gradual process, progressive transformations, minimal variations.

SUMÁRIO

Introdução	1
1 Contextualização histórica e estética	4
2 A gradação em Ligeti	11
3 Análise das <i>Dez peças</i>	21
3.1 Peça 1	21
3.2 Peça 2	41
3.3 Peça 3	48
3.4 Peça 4	52
3.5 Peça 5	56
3.6 Peça 6	58
3.7 Peça 7	61
3.8 Peça 8	69
3.9 Peça 9	78
3.10 Peça 10	80
Conclusão	87
Referências bibliográficas	91

INTRODUÇÃO

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)¹.

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*²). A estrutura gerada a partir de passos graduais nem sempre é evidente na audição ou na análise. Muitas vezes, Ligeti funde

¹A obra foi escrita (e dedicada) para o “Quinteto de sopros da Filarmônica de Estocolmo”. Cada uma das peças pares foi dedicada a cada um dos instrumentistas do Quinteto.

²No terceiro movimento do *Concerto de Câmera*, Ligeti coloca na partitura a indicação “Movimento preciso e meccanico”.

esse processo com outros mecanismos composicionais.

A presença de processos graduais ou modificações mínimas pode ser observada também em compositores de diferentes tendências estilísticas e épocas. Nesse sentido, podemos mencionar as transições mínimas que aparecem na música de Alban Berg³; os movimentos progressivos a partir de um eixo de simetria presentes em Anton Webern e em Béla Bartók⁴; e os processos graduais desenvolvidos por Charles Ives, onde muitas vezes esses procedimentos são dissimulados, tanto pelas texturas formadas por camadas heterogêneas quanto por processos estruturais que procuram confundir a gradação⁵. Além disso, podemos lembrar o importante texto de Steve Reich “A música como processo gradual”, onde o compositor apresenta sua estética composicional em 1968⁶.

Neste trabalho analisamos os processos graduais nas *Dez peças para quinteto de sopros* de Ligeti. A idéia de gradação é aplicada sobre vários parâmetros ou aspectos do discurso musical, como o movimento das vozes, a harmonia, o timbre, a densidade e a estrutura rítmica.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, comentamos alguns dados biográficos do compositor, observando suas concepções estéticas. Também expomos as características de seu estilo e caracterizamos algumas de suas obras. No segundo capítulo, apresentamos observações realizadas por diversos auto-

³Veja-se o texto de Theodor W. Adorno (1989) “Alban Berg: o mestre da transição ínfima”.

⁴Vejam-se os artigos escritos por Ligeti (2001) “Aspectos da linguagem musical de Webern” e “A harmonia na *Primeira Cantata* de Webern”. Também veja-se, na análise de Pierre Michel (1995, p. 203-206), a influência da linguagem de Bartók, nas expansões e contrações do registro a partir de um eixo na obra *Invenció* (1948) de Ligeti.

⁵Veja-se a análise de Mariano Etkin et al. (2000) “Superposição e gradação em *Hallowe'en* de Charles Ives”.

⁶Vejam-se os textos de Steve Reich (1981) em “Escritos e entrevistas sobre a música” e os de K. Robert Schwarz “Steve Reich: Música como um processo gradual”, Parte I (1980-1981) e Parte II (1981-1982).

res sobre os processos graduais na música de Ligeti. Esses processos são relacionados, no texto, com as idéias de ilusão, de continuidade (com ou sem descontinuidade), de estatismo e de micropolifonia, entre outras. As obras comentadas abarcam o período que vai do final da década de 1950 até o final da década de 1960. No terceiro capítulo, analisamos cada uma das *Dez peças* de maneira independente. Além de descrever as características formais e texturais de cada uma, focalizamos nosso estudo na gradação, entendida como a ferramenta mais importante na construção do discurso musical.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ESTÉTICA

György Ligeti nasceu em 28 de Maio de 1923 em Dicsöszentmárton, uma pequena cidade de Transilvânia que pertenceu à Hungria até 1920 e depois à Romênia. Sua família era de origem judaica e sua língua materna foi o húngaro. No seu país teve uma vida difícil, perdendo seu pai e seu irmão nos campos de concentração. Em 1945 começou seus estudos de composição na Academia Franz Liszt de Budapest, recebendo aulas tradicionais de harmonia, contraponto, etc. No final desses estudos (em 1949), retomando as pesquisas de Bartók e Kodály, empreendeu uma longa viagem através da Romênia, procurando estudar o folclore. Regressando a Budapest (em 1950), foi nomeado professor na Academia Franz Liszt, lecionando nos cursos de harmonia, contraponto e análise até 1956 (MICHEL, 1995, p. 13-22).

Nessa época, suas composições são baseadas tanto nos materiais folclóricos quanto nas experimentações de sonoridades novas. *Musica ricercata* (onze peças para piano, 1951-53), *Six bagatelles* (para quinteto de sopros, 1953), *Métamorphoses nocturnes* (primeiro quarteto de cordas, 1953-54) e *Viziók* (para orquestra, 1956) são algumas das obras importantes escritas nesse período. É preciso lembrar que a política do país não tolerava nenhum tipo de modernismo artístico, ficando proibidas as obras e

as idéias de vanguarda provenientes da Europa ocidental. Em 1956, logo depois das revoltas populares em Budapest, Ligeti e sua esposa Vera fugiram clandestinamente para a Áustria (MICHEL, 1995, p. 22-26).

Depois de um breve período em Viena, no início de 1957, Ligeti mudou-se para Colônia com o objetivo de trabalhar no Estúdio de música eletrônica onde, posteriormente, compôs três obras: *Glissandi*, *Pièce électronique n° 3* (sem terminar) e *Artikulation* (compostas entre 1957 e 1958). O próprio compositor reconheceu que tanto a descoberta da música nova quanto o encontro com compositores como Stockhausen, Koenig ou Kagel, entre outros, tiveram grande impacto na sua vida (MICHEL, 1995, p. 28). A partir de 1959, Ligeti abandonou a composição com sons eletrônicos; porém, as experiências nesse âmbito foram fundamentais para suas obras orquestrais e vocais posteriores (LIGETI, 2001, p. 18). Ligeti, em entrevista a Häusler (1974), comenta que em *Apparitions* (1958-59) e *Atmosphères* (1961) —isto é, as duas primeiras peças instrumentais escritas logo em seguida do trabalho no Estúdio— existem sonoridades ou transformações sonoras precisas que não teriam sido realizadas sem essa experiência em Colônia (p. 112). A partir de suas atividades pedagógicas (lecionando nos cursos de verão de Darmstadt de 1959 até 1974 e na Escola Superior de Música de Estocolmo de 1961 até 1972), de suas publicações e de numerosas participações na rádio alemã, Ligeti obteve reconhecimento mundial, ficando no primeiro plano da vida musical européia (MICHEL, 1995, p. 54).

Em *Atmosphères*, Ligeti desenvolveu exaustivamente a técnica do cluster. Por essa mesma época, Krzysztof Penderecki também explorava as texturas formadas por clusters, como por exemplo em *Threnody for the Victims of Hiroshima*, de 1960. Contudo, há uma diferença importante no que concerne ao uso que os dois compositores fazem desse material. Segundo Robert Morgan (1999), “enquanto Penderecki

tratou os clusters como blocos ‘sólidos’ de sons formados a partir de partes individuais indiferenciadas, Ligeti formou seus clusters com componentes separados que [...] se modificavam constantemente para produzir transformações sutis nos modelos internos” (p. 409)¹.

Existe, em Ligeti, uma tendência a mudar permanentemente de estilo. Em depoimento a Clytus Gottwald (1987), ele confirma esse fato e declara que entende cada nova composição como uma espécie de solução de um problema. Cada solução, acrescenta o compositor, leva a problemas novos que deverão ser resolvidos (p. 225). Os diferentes usos que o compositor faz dos clusters exemplificam esses novos problemas que vão aparecendo. Isto é, a técnica do cluster utilizada em obras como *Apparitions* ou *Atmosphères* é transformada em “técnica dos clusters incompletos” em outras obras, como *Requiem* (1963-65), *Concerto para violoncelo* (1966) ou *Lux aeterna* (1966). Em entrevista a Michel (1995), Ligeti explica sua evolução em relação a esse procedimento:

Eu comecei com a técnica dos clusters, depois, aos poucos, no *Requiem*, no *Concerto para violoncelo* e em *Lux aeterna*, passei do cluster às harmonias claras. A técnica do cluster ficou, mas como resíduo. Ela se transformou em técnica dos clusters incompletos. Há “buracos” (que já existiam em *Atmosphères*) que utilizo de maneira construtiva (p. 191)².

Além das obras citadas anteriormente, nos primeiros anos da década de sessenta, Ligeti compôs peças irônicas influenciadas pelas idéias de John Cage, como *L’Avenir*

¹“Mientras Penderecki tendió a tratar los clusters como bloques ‘sólidos’ de sonidos formados a partir de partes individuales indiferenciadas, Ligeti formó sus clusters con componentes separados que [...] cambiaban constantemente para producir sutiles transformaciones en los modelos internos”.

²“J’avais commencé avec la technique des clusters, puis, peu à peu, dans le *Requiem*, dans le *Concerto pour violoncelle* et dans *Lux aeterna*, je suis passé du cluster à des harmonies claires. La technique des clusters est restée, mais comme résidu. Elle s’est transformée en technique des clusters incomplets. Il y a des ‘trous’ (qui existaient déjà dans *Atmosphères*) que j’utilise de manière constructive”.

de la musique (1961), *Trois bagatelles pour un pianiste* (1961), *Fragment* (1961), *Poème symphonique pour cent métronomes* (1962), *Aventures* (1962) e *Nouvelles Aventures* (1965). Através da peça musical cênica *Aventures* (para três cantores e sete instrumentistas), vinculou-se, tal como Mauricio Kagel, ao teatro musical e à paródia (DELIÈGE, 2003, p. 505).

As *Dez peças para quinteto de sopros* foram escritas em 1968 e fazem parte de um conjunto de obras compostas por Ligeti entre os anos de 1967 e 1970, que têm como característica importante a utilização de instrumentos solistas ou pequenas formações. Entre elas podemos citar *Harmonies* (1967) e *Coulée* (1969) para órgão, *Continuum* (1968) para cravo, *Quarteto de cordas n° 2* (1968), *Ramifications* (1968-69) para cordas e *Concerto de câmara* (1969-70) para treze instrumentistas (CAZNÓK, 2001, p. 174). Vejamos algumas características das *Dez peças*.

Denominadas pelo compositor de “micro concertos”, as dez peças estão ordenadas de forma a alternar a sonoridade do *tutti* (peças ímpares) com a dos solistas (peças pares), na seqüência: clarinete (peça n° 2), flauta (n° 4), oboé (n° 6), trompa (n° 8) e fagote (n° 10). As partes reservadas aos solistas exploram, através de pequenas melodias, as potencialidades timbrísticas, expressivas e virtuosísticas máximas de cada instrumento [...] (CAZNÓK, 2001, p. 181).

As *Dez peças* foram compostas logo depois do *Quarteto de cordas n° 2* e receberam, claramente, sua influência. Os tipos texturais (e os tipos de “gestos”) do *Quarteto* para cordas aparecem na obra para sopros, porém de maneira diferente. Ao contrário do *Quarteto*, onde cada um dos cinco movimentos tem seu caráter próprio, nas *Dez peças*, os tipos de textura ou de “gesto” aparecem muitas vezes misturados. Por exemplo, a escrita do quinto movimento do *Quarteto* é essencialmente a mesma que encontramos na primeira seção da peça oito das *Dez peças*. Contudo, na primeira obra, o ostinato de terça menor caracteriza todo o movimento;

na segunda, apenas uma parte da peça. Ligeti fala de uma “forma caleidoscópica” nas *Dez peças*. Trata-se de uma forma que se modifica sempre a partir dos mesmos elementos (como uma forma “cubista”). Em entrevista a Pierre Michel (1995), Ligeti comenta:

Eu compus o *Quarteto n° 2* durante o verão de 1968 e as *Dez peças* durante o outono e o inverno seguintes. As *Dez peças* eram verdadeiramente uma continuação do *Quarteto n° 2*. Eu tinha mudado um pouco a linguagem: as *Dez peças* são muito mais melódicas e muito menos cromáticas. [...] O *Quarteto n° 2* tem cinco movimentos, possuindo cada um deles seu próprio caráter. Esse trabalho com caracteres diferentes me deu a idéia de abandonar a individualidade de cada movimento nas *Dez peças para quinteto* e de utilizar um conjunto de diferentes tipos musicais. Esse conjunto não era nem puramente rítmico nem melódico ou harmônico, tratava-se de tipos de gestos musicais. Eu fiz uma lista de todos esses tipos de “gestos” [...]. Os dez movimentos dessa composição foram desenvolvidos a partir desses tipos, mas a distribuição dos tipos mudava de um movimento para o outro. [...] Eu também combinei os tipos (de gesto, de movimento, de caráter) de maneira diferente de uma peça para a outra. Eu denominei de “forma caleidoscópica” o princípio dessas *Dez peças*. Isso significa que há pedras como num caleidoscópio, [...] e se movemos isso, obtemos uma outra configuração; num certo momento não há possivelmente mais do que uma pedra, num outro momento há dez pedras diferentes (p. 197-198)³.

As texturas formadas por *ostinati*, presentes nas *Dez peças*, no *Quarteto n° 2* e em obras anteriores de Ligeti, continuaram a se desenvolver posteriormente. Nas

³“J’ai composé le *Quatuor n° 2* pendant l’été 1968 et les *Dix pièces* pendant l’automne et l’hiver suivants. Les *Dix pièces* étaient donc vraiment une continuation du *Quatuor n° 2*. J’avais changé un peu le langage: les *Dix pièces* sont beaucoup plus mélodiques et beaucoup moins chromatiques. [...] Le *Quatuor n° 2* comprend cinq mouvements, possédant tous leur caractère propre. Ce travail avec des caractères distincts m’a donné l’idée d’abandonner dans les *Dix pièces pour quintette* l’individualité de chaque mouvement et d’utiliser un répertoire des différents types musicaux. Ce répertoire n’était ni purement rythmique ni mélodique ou harmonique, il s’agissait de types de gestes musicaux. J’avais fait une liste de tous ces types de ‘gestes’ [...]. Les dix mouvements de cette composition ont été développés à partir de ces types, mais la répartition des types changeait d’un mouvement à l’autre. [...] J’ai également combiné les types (de geste, de mouvement, de caractère) de manière différente d’une pièce à l’autre. J’ai appelé ‘forme kaléidoscopique’ le principe de ces *Dix pièces*. Cela signifie que j’ai des pierres comme dans un kaléidoscope, [...] et si vous bougez celui-ci, vous obtenez une autre configuration; à un certain moment vous n’avez peut-être qu’une seule pierre, à un autre dix pierres différentes”.

três peças para dois pianos — *Monument, Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei), Bewegung*⁴ (1976)— Ligeti utilizou a técnica dos *ostinati* para fazer sua própria versão do minimalismo musical (MORGAN, 1999, p. 410). O compositor conta, em entrevista a Michel (1995), que conheceu a música de Reich e de Riley em Stanford, em 1972 (p. 165). Nesse momento, descobriu que tinha muitos pontos em comum com essa estética e decidiu prestar uma homenagem a esses compositores através de *Selbstportrait mit Reich und Riley* (p. 179). *Monument*, segundo Denys Bouliane (1990), no entanto, resulta muito próxima da música de Conlon Nancarrow (particularmente do *Study n° 20*), mesmo que nessa época Ligeti não conhecesse a produção musical desse compositor mexicano-americano (p. 107).

Ainda na década de 1970, Ligeti compôs para outras diferentes formações. Entre elas, podemos mencionar *Melodien* (1971) para orquestra, *Double Concerto* (1972) para flauta, oboé e orquestra, *Clocks and Clouds* (1973) para vozes femininas e orquestra, *San Francisco Polyphony* (1973-74) para grande orquestra, *Le Grand Macabre* (1974-77) ópera, *Passacaglia ungherese* e *Hungarian Rock* (1978) para cravo.

No começo da década de 1980, Ligeti escreveu duas obras para coro misto *Trois fantaisies d'après Hölderlin* (1982) e *Magyar Etüdök (Estudos húngaros)* (1983), bem como um *Trio para violino, trompa e piano* (1982). Em depoimento a Monika Lichtenfeld (1984), e falando do *Trio*, o compositor diz ter feito uma alusão ao trio de Brahms opus 40, tomando, ironicamente, uma certa atitude conservadora (p. 46). Segundo Pierre Michel (1995), o *Trio* constitui-se num gesto de protesto e de distanciamento a respeito da vanguarda de Darmstadt (p. 113).

De meados dos anos oitenta até sua morte em 2006 (Viena, 12 de Junho), Ligeti

⁴*Monumento, Auto-retrato com Reich e Riley (e com Chopin no fundo), Movimento.*

escreveu vários concertos (para piano e orquestra, 1985-1988, para violino e orquestra, 1992, para trompa e orquestra, 1998-1999) e muitos estudos para piano (três livros, 1985-2001), além de outras obras. Nesses anos, o compositor teve inúmeras influências. Entre elas podemos mencionar as recebidas através da música de Nancarrow (principalmente a complexidade rítmica dos *Studies for Player Piano*) e das músicas populares (ou folclóricas) de América Latina e de África central. No artigo “Minha posição como compositor atual”, Ligeti (1990) esclarece que não utiliza esses materiais de maneira direta, mas os transforma sob suas próprias concepções musicais, procurando um estilo pessoal. Nesse texto também comenta as influências que têm sobre ele tanto a geometria fractal desenvolvida por Benoît Mandelbrot quanto os pensamentos surgidos a partir do trabalho com os computadores (p. 8-9). Nestas circunstâncias, vale lembrar as palavras do compositor em depoimento a Pierre Michel (1995), ao expor seu interesse nas imprecisões: “eu detesto a precisão absolutamente geométrica e a abertura completa. Eu quero uma certa ordem, mas uma ordem um pouco desordenada. Eu penso que a arte é uma coisa muito humana, que deve conter erros e não deve ser fria” (p. 200)⁵.

⁵“Je déteste la précision absolument géométrique et l’ouverture complète. Je veux un certain ordre, mais un ordre un peu désordonné. Je crois que l’art est quelque chose de très humain, qui doit contenir des erreurs et ne pas être froid”.

CAPÍTULO 2

A GRADAÇÃO EM LIGETI

A presença de processos graduais em música tem sido observada por muitos autores e explicada de diversas maneiras. Neste capítulo, comentaremos alguns textos que estudam essa questão na música de Ligeti.

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 publicadas 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, p. 251)¹.

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 freqüentemente criada por modificações muito progressivas da estrutura musical (p. 141-142)².

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*,

¹“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 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”.

²“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”.

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 (p. 110)³.

Segundo Francis Bayer (1989), *Atmosphères* é uma obra inteiramente dominada pelas idéias de continuidade e de estatismo. Contudo, trata-se de uma continuidade obtida a partir de muitas descontinuidades, onde o timbre e a textura são os elementos principais⁴. A música é feita de superfícies e volumes que se modificam progressivamente num processo de metamorfose interna. Esse vínculo entre continuidade e descontinuidade, segundo Bayer, torna original uma obra como *Atmosphères*.

³“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”.

⁴Ligeti, em depoimento a Josef Häusler (1974), diz que *Atmosphères* é uma obra que pode ser denominada como uma composição de cores sonoras. Portanto, segundo o compositor, é muito próxima da terceira peça (*Farben*) das *Cinco peças para orquestra opus 16* de Arnold Schönberg (p. 111).

No entanto, se a continuidade e o estatismo são as duas qualidades predominantes que dirigiram a concepção da obra e que se impõem de imediato à percepção do ouvinte, é conveniente destacar que o que faz a originalidade profunda desta partitura e o que a opõe definitivamente a outras partituras da mesma época, tais como *Anaklasis* ou *Thrène aux victimes d'Hiroshima* de Penderecki [...], é que esta continuidade de conjunto integra em seu interior inúmeras micro-descontinuidades em detalhe [...]. É esta busca do movimento no interior da imobilidade o que justifica o uso deste tipo de escrita musical específica à qual o compositor deu o nome de *micropolifonia* (p. 19, grifo do autor)⁵.

Ligeti chama de micropolifonia uma estrutura polifônica muito densa (com muita quantidade de vozes), que não pode ser ouvida nos detalhes e sim no resultado global. Esse mundo microscópico, que não é ouvido, é escrito minuciosa e rigorosamente (BAYER, 1989, p. 23). Em entrevista a Pierre Michel (1995), Ligeti se refere ao uso do cânone em texturas densas, comparando as obras *Apparitions* e *Atmosphères*, sobretudo na influência da primeira sobre a segunda.

Eu queria um cânone denso ao ponto que resultasse numa textura, num tecido estático, e no momento em que escutei a peça [*Apparitions*] em Colônia em 1960, eu escutei esse tecido que me deu o ponto de partida de *Atmosphères*. A partir desse momento, utilizei inúmeras vezes o cânone, e denominei-o cânone 'sobressaturado', pois ele tem tantas vozes, e é tão denso, que não ouvimos a polifonia, mas um bloco sonoro de movimentos interiores (p. 171)⁶.

⁵“Toutefois, si la continuité et le statisme sont les deux qualités prédominantes qui ont présidé à la conception de l'oeuvre et qui s'imposent d'emblée à la perception de l'auditeur, il convient de remarquer que ce qui fait l'originalité profonde de cette partition et qui l'oppose définitivement à d'autres partitions datant de la même époque, telles que celles d'*Anaklasis* ou de *Thrène aux victimes d'Hiroshima* de Penderecki [...], c'est que cette continuité d'ensemble intègre en son sein une multitude de microdiscontinuités de détail [...]. C'est cette recherche du mouvement au sein de l'immobilité qui justifie le recours à ce type d'écriture musicale spécifique auquel le compositeur a donné le nom de *micropolyphonie*”.

⁶“Je voulais un canon dense au point qu'il donne une texture, un tissu statique, et lorsque j'ai entendu la pièce à Cologne en 1960, j'ai entendu ce tissu qui m'a donné le point de départ d'*Atmosphères*. Depuis, j'ai utilisé de nombreuses fois le canon, je l'ai nommé canon 'sursaturé', car il a tellement de voix, il est tellement dense, que l'on n'entend pas la polyphonie, mais un bloc sonore avec des mouvements intérieurs”.

Logo depois, na mesma entrevista, Ligeti vincula a técnica do cânone com a gradação. O compositor encontra, nessa relação, um meio apropriado para conseguir uma unidade entre o sucessivo e o simultâneo. Isto é, a partir da imitação ao uníssono, o que existe como melodia vai se tornar uma superposição; os sons que observamos no eixo horizontal da música aparecem, aos poucos, no sentido vertical.

“Por que o cânone? [pergunta-se Ligeti] Se eu quero preencher um espaço aos poucos, gradualmente, não com um cluster mas com uma sonoridade bastante espessa, o cânone em uníssono é um meio muito apropriado, porque eu posso ter uma sucessão de certos sons, por conseguinte uma linha melódica, e se eu faço desta sucessão um cânone, há então uma segunda linha melódica que a imita, depois uma terceira, etc. Tenho sempre utilizado cânones em uníssono, jamais à quinta por exemplo. Isso significa que o que existe como sucessão vai se tornar simultaneidade; há então unidade entre simultaneidade e sucessão” (p. 172)⁷.

Em *Atmosphères*, o compositor diz “renunciar a toda dialética no interior da forma musical” (apud BAYER, 1989, p. 20). Na peça orquestral anterior, *Apparitions* (1958-59), contudo, a forma é construída de maneira dialética a partir da relação entre “estados” e “eventos”. Os estados são interrompidos por eventos que surgem repentinamente e são transformados sob sua influência, bem como vice-versa (LIGETI, 1993, p. 167). “Esta obra representa a primeira fase de uma progressão para um estatismo sonoro que atinge seu ponto culminante com *Atmosphères*” (MICHEL, 1995, p. 41)⁸.

No artigo “Música e técnica: experiências pessoais e considerações subjetivas”,

⁷“Pourquoi le canon? Si je veux remplir un espace peu à peu, graduellement, pas avec un cluster mais avec une sonorité assez épaisse, le canon à l’unisson est un moyen très approprié, car je peux avoir une succession de certains sons, donc une ligne mélodique, et si je fais de cette succession un canon, il y a alors une deuxième ligne mélodique qui l’imite, puis une troisième, etc. J’ai toujours utilisé des canons à l’unisson, jamais à la quinte par exemple. Cela signifie que ce que j’ai comme succession va devenir simultanété; il y a alors unité entre simultanété et succession”.

⁸“Cette oeuvre représente la première phase d’une progression vers un statisme sonore qui atteint son point culminant avec *Atmosphères*”.

Ligeti (2001) descreve suas experiências no Estúdio de música eletrônica de Colônia, bem como as influências recebidas a partir de seu contato com os meios eletrônicos. O compositor comenta que, tanto na estréia de *Apparitions* quanto na de *Atmosphères*, “[...] muitos ouvintes pensaram que a sonoridade da orquestra era manipulada eletronicamente [...]. No entanto, *Apparitions* e *Atmosphères* são música pura instrumental [...]. A aparência ‘eletrônica’ da sonoridade de conjunto provem da utilização do ‘timbre de movimento’ ”. Trata-se de uma técnica aprendida no âmbito da música eletrônica e transposta, depois, para a orquestra (p. 198)⁹. Caznók (2001) explica o conceito de “timbre (ou cor) de movimento”.

Uma sucessão de alturas estritamente definidas, por exemplo, perde seu caráter melódico quando suas durações são ínfimas (menos de um vigésimo de segundo), transformando-se em “não-alturas”, isto é, em timbres. Assim, uma seqüência de alturas diferentes, que até o advento da música eletrônica era percebida quase sempre como linha melódica, passa a ser usufruída como movimento, direção, fluxo contínuo de timbres que se deslocam temporal e espacialmente. Por outro lado, as durações e os ritmos precisos, quando submetidos a uma velocidade de enunciação muito rápida, amalgamam-se uns nos outros, resultando perceptivamente numa uma faixa de sons metricamente indefinível (p. 159).

O “timbre de movimento” existia já em algumas peças para orquestra do romantismo (principalmente as de caráter “cintilante”), sem que a época tivesse tomado conhecimento desse fenômeno. *Feuerzauber (O encantamento do fogo)*, no final da *Walkyrie* de Wagner, é um exemplo disso: as partes dos violinos são tão difíceis para executar, na velocidade indicada, que cada violinista acaba produzindo pequenos erros rítmicos. Dado que os erros não coincidem entre os violinistas, geram-se minúsculas flutuações temporais (LIGETI, 2001, p. 199).

⁹ “[...] beaucoup d’auditeurs pensèrent que la sonorité de l’orchestre était manipulée électroniquement [...]. Pourtant, *Apparitions* et *Atmosphères* sont de la pure musique instrumentale [...]. L’apparence ‘électronique’ de la sonorité d’ensemble repose sur l’utilisation du ‘timbre de mouvement’ ”.

No entanto, se em *Feuerzauber* as flutuações são uma consequência da orquestração, nas obras de Ligeti estamos diante de um recurso conscientemente utilizado, como meio de expressão. O compositor define sua busca: “minha intenção não era obter, na execução, flutuações fortuitas, mas transformações conscientes da textura numa rede polifônica densa (LIGETI, 2001, p. 200)¹⁰”. Não se trata de uma “música aleatória”. Tudo está perfeitamente escrito; porém, os pequenos desvios (“erros”) são gerados pela impossibilidade de execução exata da música.

Nas texturas densas de obras como *Atmosphères*, *Volumina* ou *Lontano* “[...] o ouvido é levado a enfrentar uma situação limite: o reconhecimento de que uma transformação progressiva está em curso, sem a possibilidade, no entanto, de discernir seus agentes e de imaginar seu encaminhamento”. Nesse contexto, tanto as alturas definidas quanto as células rítmicas separadas são anuladas para “[...] compor um campo sonoro no qual o parâmetro densidade se torna o mais importante” (CAZNOK, 2001, p. 160).

A complexidade do tecido sonoro resulta da união de dois fatores. O próprio compositor reconhece a influência dos conhecimentos adquiridos no Estúdio de música eletrônica de Colônia. Contudo, essas experiências são combinadas com os conhecimentos sobre as técnicas do contraponto apreendidas na época de Budapest. Entre os antigos e grandes mestres da polifonia, Ligeti tinha ficado impressionado com a música de Ockeghem, onde percebia estruturas “estagnantes” que resultavam da sobreposição das vozes, como sendo ondas do mar (LIGETI, 2001, p. 18). Ligeti encontrou, na combinação do contraponto com as técnicas do Estúdio (aparentemente sem relação alguma), uma linguagem própria (MICHEL, 1995, p. 35).

¹⁰ “Mon intention n’était pas d’obtenir, à l’exécution, des fluctuations fortuites, mais bien des transformations conscientes de la texture dans un réseau polyphonique dense”.

Nessa época de pesquisa na Alemanha, os procedimentos graduais também são usados por Ligeti em suas obras. No artigo “Evolução da forma musical” (que constitui um importante aporte em relação à música serial), Ligeti (2001) comenta as intenções composicionais na sua obra eletrônica *Artikulation* (1958). Ele diz que, no detalhe, tem procurado contrastar os tipos de texturas e a natureza de suas combinações. Na totalidade, pelo contrário, tem-se esforçado em criar uma evolução gradual e irreversível, indo das disposições heterogêneas do começo para uma mistura e uma fusão dos caracteres opostos (p. 141).

Segundo Jane Piper Clendinning (1993), a escuta dos estudos eletrônicos de Gottfried Michael Koenig, nos começos de 1960, influenciou a estética de Ligeti.

Enquanto trabalhava nos Estúdios de música eletrônica no começo dos anos sessenta, Ligeti ouviu os estudos eletrônicos compostos por Gottfried Michael Koenig nos quais uma série de alturas diferentes é repetida, soando a uma taxa de mais de vinte alturas por segundo. As diferentes alturas permanecem audíveis, mas não é possível distinguir a ordem: as alturas rapidamente reiteradas são transformadas num acorde. Ligeti incorporou esses padrões de alturas repetidas em *Continuum* para cravo (1968), sua primeira peça publicada a utilizar a técnica de tipo *meccanico* numa forma totalmente desenvolvida (p. 194)¹¹.

Deve-se observar também que o *Poème symphonique pour cent métronomes*, escrito por Ligeti em 1962, constitui-se num forte antecedente de todas as texturas formadas por “padrões mecânicos”. Em entrevista a Pierre Michel (1995), o compositor diz que o *Poème symphonique* é uma obra aparentemente aleatória (de fato trata-se de uma “polimetria aleatória”), mas que no processo total resulta num *di-*

¹¹ “While working in electronic music studios in the early 1960s, Ligeti heard electronic studies composed by Gottfried Michael Koenig in which a series of different pitches is repeated, sounding at a rate of over twenty pitches per second. The different pitches remain audible, but it is not possible to distinguish the ordering: the rapidly reiterated pitches are transformed into a chord. Ligeti incorporated these repeated pitch patterns in *Continuum* for harpsichord (1968), his first published piece to use *meccanico* technique in a fully developed form”.

minuendo (p. 176). A quantidade de metrônimos utilizados é apenas importante para que nenhum ritmo particular seja ouvido no começo da peça (os metrônimos têm velocidades diferentes e a peça termina no momento que o último metrônomo acabar). O efeito global é de “[...] um ruído contínuo que, aos poucos, se torna descontínuo e se reduz a ‘padrões’ muito complexos para finalmente desaparecer” (p. 179)¹².

Para concluir, observemos a presença das idéias de continuidade e de ilusão na obra *Continuum*. Segundo Richard Toop (1990, p. 67), *Continuum* representa uma espécie de união entre a forma “contínua” 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, p. 121)¹³. 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, 1999, p. 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” (p.

¹² “[...] un bruit continu qui, peu à peu, devient discontinu et se réduit en ‘patterns’ très complexes pour finalement disparaître”.

¹³ “an anti-harpsichord title, because the harpsichord is the discontinuous instrument par excellence”.

190-191)¹⁴. 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 (p. 192-193)¹⁵.

¹⁴“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”.

¹⁵“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”.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DAS *Dez peças*

Neste capítulo, fazemos uma análise detalhada de cada uma das *Dez peças*, focalizando o estudo principalmente nos aspectos graduais. Analisamos a peça 1 de forma mais exaustiva que as outras, pelo fato de ter um tipo de textura que se repete, com variações, em outras peças.

3.1 PEÇA 1

3.1.1 FORMA E TEXTURA

A estrutura da peça pode ser entendida como uma forma binária com um apêndice conclusivo muito breve que lembra sutilmente o começo da obra. Essa divisão em partes ou seções é o resultado do tratamento que recebe um mesmo material. Existe contraste entre as seções, mas conseguido através de manipulações diferentes de uma mesma idéia ou tipo textural. Assim sendo, a textura da peça inteira pode ser descrita como algo contínuo e estático, formado por notas longas e vozes que se desenvolvem num âmbito restringido. Veja-se, na Figura 1, os elementos de contraste entre as seções.

	Seção I	Seção II
Dinâmica	<i>pp dolcissimo - crescendo - mf - decrescendo - pp</i> - “dinâmicas equilibradas”*	<i>fff tenuto, tutta la forza</i> - “dinâmicas não equilibradas”
Registro	grave (ré2 - dó3)**	agudo (si3 - si4)
Textura	muito movimento das vozes	pouco movimento das vozes
Alturas	11 classes de altura***	5 classes de altura
Estrutura rítmica	superposição de diferentes divisões do tempo	inexistência dessas superposições

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

**Consideramos o dó central do piano como dó3.

***Veja-se a nota de rodapé.

Figura 1: contraste entre as seções I e II.

Vejamos como as modificações graduais explicam o funcionamento dos elementos trabalhados nas duas seções.

3.1.2 SEÇÃO I (C. 1-16)

Alturas

Antes de passar à análise sobre os processos graduais é necessário falar sobre alguns aspectos estruturais que dão forma ao conjunto de alturas (classes de altura¹) utilizado na primeira seção. Nesse sentido, a totalidade de alturas poderia ser dividida em dois blocos: o primeiro formado pelo cluster diatônico do começo da peça, e o segundo pelas alturas novas que aparecem depois desse cluster. Essa divisão parte de um fato musical. O conjunto 1 aparece na forma de um ataque sincrônico entre

¹Utilizamos 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 \sharp e a ré \flat . “Embora existam muitas *alturas* diferentes (oitenta e oito num piano), existem apenas doze *classes de altura*” (LESTER, 1989, p. 66, grifo do autor). “Although there are many different *itches* (eighty-eight on a piano keyboard), there are only twelve *pitch-classes*”.

Seção I

György Ligeti
Zehn Stücke für Bläserquintett
Ten pieces for wind quintet

Molto sostenuto e calmo
(♩ = 40)

*) Flauto contralto in Sol

**) Corno Inglese

Clarinetto in Sib

***) Corno in Fa

Fagotto

G.P. *Silenzi assoluto*

Stets sehr weich einsetzen / enter very evenly throughout

pp *dolciss.* *espr.* *mf* *pp* *sempre espr.*

pp *dolciss.* *espr.* *mf* *pp*

pp *dolciss.* *espr.* *mf* *pp*

pp *dolciss.* *espr.* *mf* *pp*

pp *dolciss.* *espr.* *mf* *pp* *sempre espr.*

NB. Die Partitur ist transponierend notiert.

NB. The score is written in the relevant transpositions.

*) Altflöte wechselt – in den später folgenden Stücken – zur Flöte und Piccoloflöte.

*) Alto Flute later changes to Flute and Piccolo.

**) Englischhorn wechselt – in den später folgenden Stücken – zu Oboe d'amore und Oboe.

**) English Horn later changes to Oboe d'amore and Oboe.

***) Horn: Es wird ein Doppelhorn (Fa - Sib) verlangt. Die in B - Stimmung gespielten Stellen sind auch in F notiert.

***) A double horn (F - B flat) is required. The passages played in B flat tuning are also notated in F.

****) Dynamische Balance= Das *pp* aller Instrumente richtet sich nach dem *pp* des Englischhorns. Falls das Englischhorn auffällt, spielen die übrigen Instrumente (besonders die Altflöte) statt *pp* stets *p* oder *mp*, statt *mf* stets *f* (gilt für die Takte 1 - 14).

****) Balance of dynamics: *pp* in all instruments matches the English Horn's *pp*. Should the English Horn prevail, the other instruments (especially the Alto Flute) must play always *p* or *mp* instead of *pp* and *f* instead of *mf* (in the bars 1 - 14).

Fl. Sol.

C. Ingl.

Cl. Sib

Cor. Fa.

Fag.

mf *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

sempre espr. *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

sempre espr. *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

sempre espr. *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

mf *pp* *mf* *pp*

Do

Mit

Re

© 1969 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany.

Figura 2: aparição das alturas na seção I

todos os instrumentos. O conjunto 2 acontece na forma de um desenvolvimento horizontal onde cada altura é apresentada por um instrumento só (ver Figura 2).

Nesses dados musicais existe um tipo de lógica binária. Isto é, podemos falar de um “gesto” formado por pares opostos: sincrônico-diacrônico, *tutti-solo*. Na peça, esses opostos se complementam e se completam. Vejamos agora, como essa lógica binária se relaciona com os processos graduais.

As 11 alturas utilizadas na seção I podem ser divididas em dois conjuntos de 5 e 6 alturas. As 5 primeiras conformam o conjunto 1 e as outras 6 o conjunto 2. A união desses conjuntos representa a totalidade de alturas utilizadas na primeira parte da peça. Veja-se a Figura 3.

Conjunto 1



Conjunto 2²



União dos conjuntos 1 e 2



Figura 3: conjuntos 1, 2 e a sua união.

Se analisarmos primeiramente as notas do conjunto 2 tal como aparecem na obra, observamos não só que a entrada das vozes acontece aos poucos (ver Figura 2), mas

²As notas do conjunto 2 estão ordenadas da forma mais compacta possível. Também neste exemplo, como em outros, utilizamos os equivalentes enarmônicos para simplificar a leitura.

também que os saltos entre cada nota são progressivamente maiores. Veja-se a Figura 4.

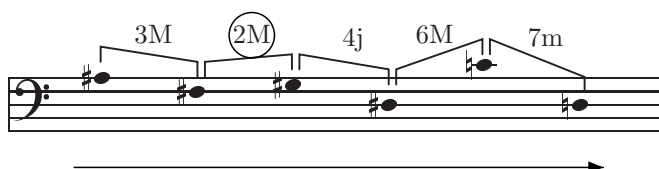


Figura 4: saltos sucessivamente maiores com uma descontinuidade

A partir do mesmo conjunto, também inferimos que Ligeti repete duas vezes um mesmo “gesto” de colocar as duas primeiras notas em relação de terça e o terceiro som no meio delas “preenchendo” esse espaço. Esse tipo de “gesto” também revela um modo de proceder por pequenos passos onde se avança e se recua, trabalhando de um modo não linear. Veja-se na Figura 5, como o intervalo de segunda está presente internamente em cada gesto, e o intervalo de terça estrutura os extremos dos gestos e a relação entre eles. Chamamos de 2a e 2b aos subconjuntos do conjunto 2.

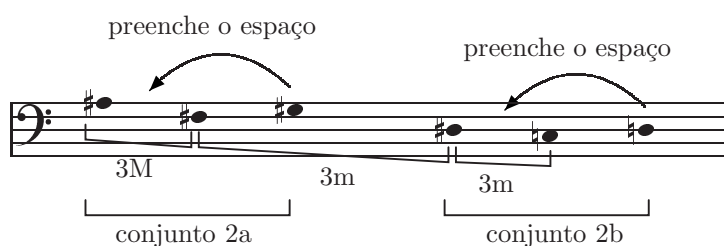


Figura 5: procedimento utilizado no conjunto 2³

O procedimento aplicado anteriormente pode ser também observado quando estudada a relação entre os conjuntos 1 e 2. Observe-se na Figura 6, o tipo de progresso

³Na obra, a nota dó aparece uma oitava acima, mas no exemplo reduzimos o intervalo de 7m para um de 2M (seu intervalo complementar) conservando as mesmas alturas.



Figura 6: conjuntos 1 e 2 (preenchimento do espaço)

gradual que vai e vem. Concretamente, 2a preenche o espaço, mas 2b abre o cluster. O fato poderia ser expresso da seguinte maneira: num primeiro momento, Ligeti coloca alturas novas mas conserva o âmbito do cluster. Só num segundo passo, põe outras notas abrindo o espaço primitivo.

As noções anteriores, de partes estruturais e espaços a serem preenchidos, levam-nos a examinar a questão com mais profundidade. Quando estudamos os conjuntos detalhados até agora (conjuntos 1 e 2 e um terceiro conjunto que resulta da união deles) observamos o seguinte (ver Figuras 7, 8 e 9):

- Cada conjunto pode ser dividido em duas partes simétricas ou quase simétricas.
- Os conjuntos com divisão quase simétrica são o 1 e o 2, enquanto que na sua união aparecem estruturas simétricas.
- Os conjuntos 1 e 2 têm o intervalo de $3m$ e $3M$ como elemento que estrutura os extremos de cada parte.
- Os conjuntos 1 e 2 somados⁴ revelam um tipo de estrutura simétrica formada pelo intervalo de $4j$.

⁴No texto, as expressões “soma de conjuntos” e “união de conjuntos” são utilizadas de forma equivalente.

- O intervalo de segunda pode ser considerado como o micro-elemento que sustenta toda a estrutura dos três conjuntos. Observe-se também que os conjuntos 1 e 2 funcionam sobre um mesmo tipo de estrutura: o primeiro tem uma 2m e depois três 2M, o segundo tem quatro 2M e depois uma 2m.

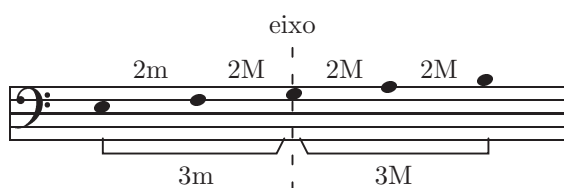


Figura 7: estrutura do conjunto 1

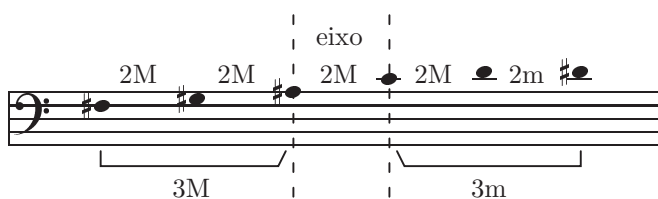


Figura 8: estrutura do conjunto 2

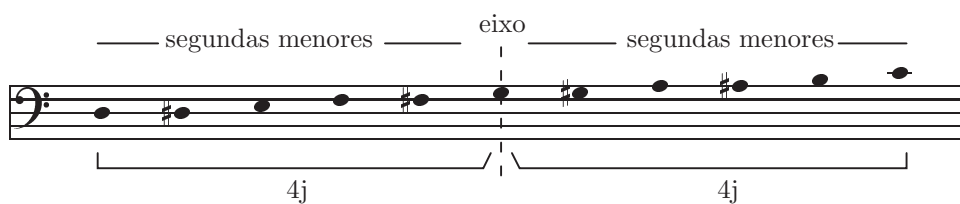


Figura 9: estrutura dos conjuntos 1 e 2 somados

Da Figura 9 pode-se inferir a importância da nota sol como eixo de simetria do conjunto. Isto é, ela representa uma espécie de linha que divide o plano em duas partes iguais. Isso equivale a dizer que o âmbito restringido (onde se desenvolve o conjunto das vozes) tem uma nota que funciona como ponto de equilíbrio entre uma

parte aguda e uma grave. Finalmente, esse eixo contribui de forma estrutural com o tipo textural contínuo e estático procurado na peça.

Registro do conjunto das vozes

Como falado anteriormente, a entrada de alturas novas tem a função de abrir gradualmente o cluster no qual se desenvolve a pequena “massa sonora”. Veja-se, na Figura 10, que a abertura do registro acontece aos poucos com intervalos de 2m.

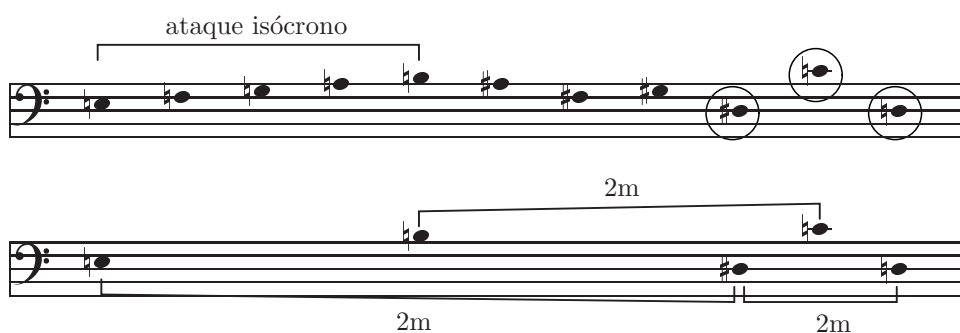


Figura 10: abertura gradual do âmbito intervalar

Também é interessante observar duas questões a mais.

- O âmbito das vozes se expande para os extremos mas conserva a nota sol como eixo (ver Figura 11).
- A abertura do registro vai de uma 5j para uma 7m. Isso equivale a dizer que se soma um intervalo de 3m ao primeiro conjunto. Nesse sentido, é preciso observar a importância do intervalo de terça como elemento estrutural: o âmbito intervalar de 7m pode ser pensado como uma soma de terças, organizadas de forma simétrica (ver Figura 12).

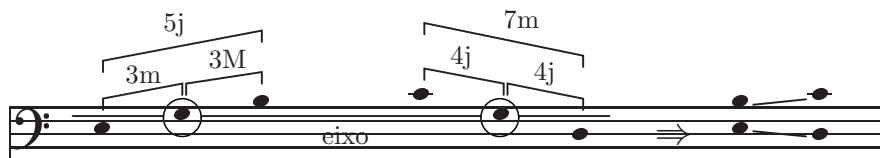


Figura 11: nota sol como eixo da expansão do âmbito intervalar

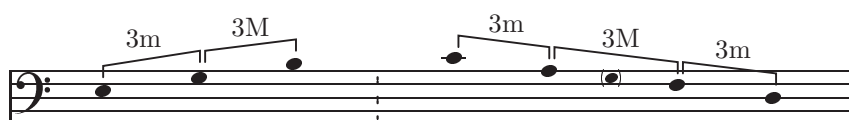


Figura 12: âmbito intervalar como soma de terças

Movimento das vozes

Se estudarmos todos os saltos feitos pelos instrumentos na seção I, observamos que existe um aumento progressivo dos intervalos, conforme a peça avança. No compasso 11 se atinge o intervalo maior da seção, uma 6m. Mais especificamente, a seqüência progride por passos iguais de semitom, percorrendo todos os intervalos entre a 2m e a 6m. Existe apenas uma alteração na ordem: a 5j aparece antes da 5 diminuta. Esse processo vai até o compasso 14. Entre o compasso 15 e a primeira metade do 16 só ficam os intervalos de segunda (menor e maior) e alguns de terça menor (ver Figura 13) .

2m - 2M - 3m - 3M - 4j - 5j - 5dim - 6m

Figura 13: saltos progressivamente maiores nas vozes

Transformações mínimas da cor sonora⁵

Em relação às transformações mínimas da cor sonora, podemos dizer que existem pelo menos dois assuntos a serem tratados. O primeiro tem a ver com o procedimento timbrístico utilizado pelo conjunto dos instrumentos na forma de uma “melodia de timbres”. O segundo se vincula, de um lado, com certas configurações horizontais que podem ser recortadas nas vozes e, de outro lado, com o resultado harmônico vertical, quando observado o ensemble em diferentes momentos da peça. Vejamos com mais detalhe o primeiro assunto.

Se pegarmos, por exemplo, a nota si da Figura 14, observamos que é tocada

⁵Muriel Joubert (2001) analisa o *Concerto de câmara* (1969-70) e descreve as “transformações graduais de sonoridades” nessa obra. Falando da questão da gradação, ela faz a seguinte observação: “toda a arte de Ligeti, além das passagens contrastantes já evocadas, reside nessa maneira sutil de passar de uma sonoridade para a outra, de um modo extremamente gradual, com o objetivo de que a matéria sonora dê a impressão de mudar, sozinha, imperceptivelmente” (p. 73). “Les transformations graduelles de sonorités. [...] Tout l’art de Ligeti, hormis les passages totalement contrastants déjà évoqués, réside dans cette manière subtile de passer de façon extrêmement graduelle d’une sonorité à une autre, afin que la matière sonore donne l’impression de muer, seule, imperceptiblement”.

The image shows a musical score for five woodwind instruments: Fl. em sol (Soprano Flute), Corninglês (English Horn), Clarinete (Clarinet), Trompa (Trumpet), and Fagote (Bassoon). The score is divided into seven measures, numbered 2 through 7. Each measure contains notes for all five instruments. Arrows connect the notes across measures, illustrating the timbral procedure where a single pitch is played by different instruments in a sequence. For example, a note in measure 2 is played by the Fl. em sol, then the Trompa in measure 3, then the Fl. em sol in measure 4, then the Corninglês in measure 5, then the Trompa in measure 6, and finally the Fagote in measure 7. Some notes are circled, and there are dynamic markings like 'cresc.' and 'decresc.' throughout the score.

Figura 14: procedimento timbrístico no conjunto das vozes

primeiro pela flauta, depois pela trompa, depois novamente pela flauta e finalmente pelo corninglês. Esse procedimento, feito sobre todas as notas, demonstra a intenção timbrística do compositor. Uma mesma nota é ouvida, no mesmo registro, por diferentes instrumentos. A dinâmica, caracterizada pelos crescendos e decrescendos, reforça a idéia anterior de que uma mesma nota apareça em destaque na “superfície”, com diferentes cores, na forma de uma “melodia de timbres”, onde o que muda é mais a instrumentação do que as alturas. Nesse caso, o contraponto de intensidades é reforçado pelo contraponto de timbres.

Além dessas questões propriamente timbrísticas, e já falando do segundo assunto, existem outras transformações melódicas e harmônicas que acabam modificando a cor sonora geral. As melodias dos instrumentos incorporam saltos intervalares cada vez maiores, conforme a peça avança. Isso facilita, por exemplo, a aparição de tríades nas diferentes vozes. Mesmo sem serem claramente ouvidas, essas configurações afetam minimamente a percepção da música, sobretudo no sentido da audição do movimento e cor da textura. Vale a pena observar que a intenção de superpor acordes nas diferentes camadas, nessa parte da peça, não tem a ver com a procura

melodia diatônica

corninglês

2 3 4 5 6 7

8 9 10 11

12 13 14

E° Em

F° Am E-5

F#°7 E+5

© 1969 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany.

Figura 15: transformação melódica progressiva

de uma politonalidade ou com um trabalho com acordes como material básico da obra. Trata-se, porém, do procedimento das transformações progressivas aplicado aos saltos intervalares. Na Figura 15 é mostrada a linha completa do corninglês, tirada da primeira seção da peça (exemplo transposto para dó). O começo diatônico da melodia, que poderia ser lido dentro de uma escala de Lá bemol maior, deixa aos poucos os saltos por grau conjunto para fazer intervalos de terça (menor e maior), quarta justa e quinta diminuta. Veja-se, além dos diferentes tipos de tríades que aparecem, o acorde de Fá# diminuto com sétima arpejado a partir da fundamental⁶.

Na Figura 16 é mostrada a seção onde estão os acordes em quase todas as vozes (exemplo transposto para dó). Observe-se que essas tríades aparecem em relação de quarta justa (o primeiro par é Si maior–Mi diminuto, o segundo par é Do maior–

⁶Pierre Michel (1995) fala do aspecto *cantabile* de certas melodias das *Dez peças*. Também observa sua construção por pequenos intervalos e propõe o primeiro trecho diatônico do corninglês da peça 1 (Figura 15 nossa) como exemplo disso

The image displays a musical score for five instruments: Fl. Sol., C. ing., Cl., Tr., and Fg. The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system (measures 8-10) features chords E° and F°. The second system (measures 11-14) features chords B, C, Ab, Am, E-5, Bm, Dm, and Eb. The notation includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, and various fingerings are indicated throughout.

© 1969 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany.

Figura 16: superposição de tríades (compassos 8-14)

Fa diminuto, com os mesmos instrumentos) e que a densidade de superposições é progressivamente maior, conforme a peça avança. Veja-se embaixo, a densidade por compasso e o claro caráter aditivo em relação aos instrumentos que vão se agregando:

- Compasso 9: acordes no corninglês e clarinete (2 vozes).

- Compasso 12: acordes no corninglês, clarinete e fagote (3 vozes).
- Compassos 13 e 14: acordes no corninglês, clarinete, fagote e trompa (4 vozes).

Em relação às transformações timbrísticas, seria importante aprofundar mais um detalhe. Trata-se do processo harmônico da seção quando observado o conjunto das vozes em sentido vertical. Como se vê na Figura 17, a abertura gradual do registro das vozes vai gerando alguns espaços maiores do que os intervalos de segunda menor ou maior. Isso faz com que apareçam harmonias mais consoantes que a do cluster. Assim, por exemplo, podemos citar: um acorde diminuto com uma nota agregada, um acorde maior com sexta e sétima menores e um acorde com as cinco notas da escala pentatônica. Todo isso é conseguido através de pequenos movimentos das vozes⁷.

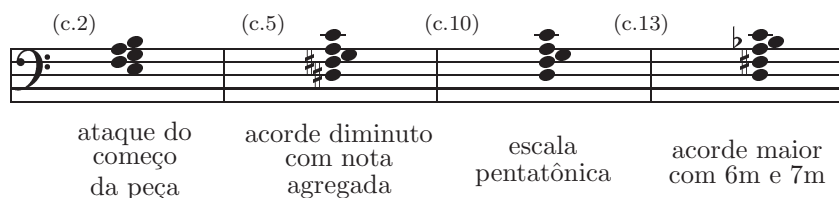


Figura 17: transformações harmônicas (esquema de acordes)

Esses acordes dão um resultado muito mais consoante do que um cluster fechado, mas, na verdade, o modo como eles acontecem no processo textural faz com que só percebamos suas características sonoras levemente. O próprio contraponto é o encarregado de criar o movimento nas vozes e as mudanças permanentes de

⁷O modo como vai se modificando o cluster poderia até ser comparado com o procedimento utilizado por Frédéric Chopin no *Prelúdio N° 4* para piano em mi menor, Opus 28, nos acordes da mão esquerda. A textura e a harmonia são diferentes nas duas obras, mas o modo de trabalhar o material harmônico é muito parecido. Nos dois casos, trata-se de modificações mínimas e progressivas do material sonoro.

The image displays four musical excerpts from a score, each illustrating a different harmonic transformation. The first excerpt, labeled 'cluster diatônico', shows a piano introduction with 'S.P. Silenzio assoluto' and 'Slets sehr weich einsetzen / enter very evenly / through out'. It features a diatonic cluster of notes in the right hand, with dynamics ranging from *pp* *dolciss.* to *mf* *espr.*. The second excerpt, 'acorde diminuto com nota agregada', shows a diminished chord with an added note, with dynamics like *mf* and *pp*. The third, 'escala pentatônica', shows a pentatonic scale with dynamics from *pp* to *mf*. The fourth, 'acorde maior com 6m e 7m', shows a major chord with a major 6th and minor 7th, with dynamics from *mf* to *pp*. The score includes various performance instructions such as *espr.*, *sempre espr.*, and *pp*.

© 1969 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany.

Figura 18: transformações harmônicas

harmonia. Assim, por causa desse tecido e da brevidade dos acontecimentos, cada nova harmonia não chega a ser percebida mais do que sutilmente. Observe-se na Figura 18 como as harmonias detalhadas no parágrafo anterior (de forma isolada) estão imersas num processo de transformação harmônica contínua que vai gerando inúmeras variações de cor. Salvo o cluster diatônico, os outros acordes duram, no máximo, uma semínima (o exemplo não foi transposto para dó).

Estrutura rítmica e ataques

Em relação à superposição de estruturas rítmicas diferentes nas vozes é importante dizer que se trata, basicamente, de três divisões do tempo: a semínima dividida em quatro, cinco e seis semicolcheias distribuídas como se mostra embaixo.

- Divisão por 4: cornínglês e fagote.
- Divisão por 5: clarinete.
- Divisão por 6: flauta em sol e trompa.

Esse tipo de superposição em camadas, mantido sem alterações até o começo da segunda seção, deixa de lado toda a sensação de pulsação⁸. O fato de evitar rigorosamente os ataques no começo de cada tempo (o cluster diatônico do começo da peça constitui a única entrada na parte “forte” do tempo de toda a primeira seção) e de colocar a entrada das vozes em *pianissimo*, faz com que se reforce a percepção de algo liso, sem pulso e contínuo. Nesse sentido, as barras de compasso só servem como auxílio para os intérpretes, não tendo nenhuma função ligada à acentuação de tempos fortes ou fracos⁹. A não existência de ataques sincrônicos entre as vozes (salvo a entrada em conjunto do começo da peça) confirma uma vez mais a busca de uma música “atemporal”.

Nessa textura, os elementos “figurativos” são mais sugeridos do que colocados abertamente. É por isso que a idéia de “ponto” ou “evento” (ataque) torna-se significativa para uma compreensão analítica da música. Na seção que estamos analisando, a duração das alturas diminui conforme a peça avança, e essa diminuição

⁸Pierre Michel (1995, p. 222) faz o mesmo raciocínio a respeito de *Lux aeterna* (1966).

⁹Vejam-se os conceitos de “tempo liso” e “tempo estriado” definidos por Pierre Boulez (1972, p. 82-98)

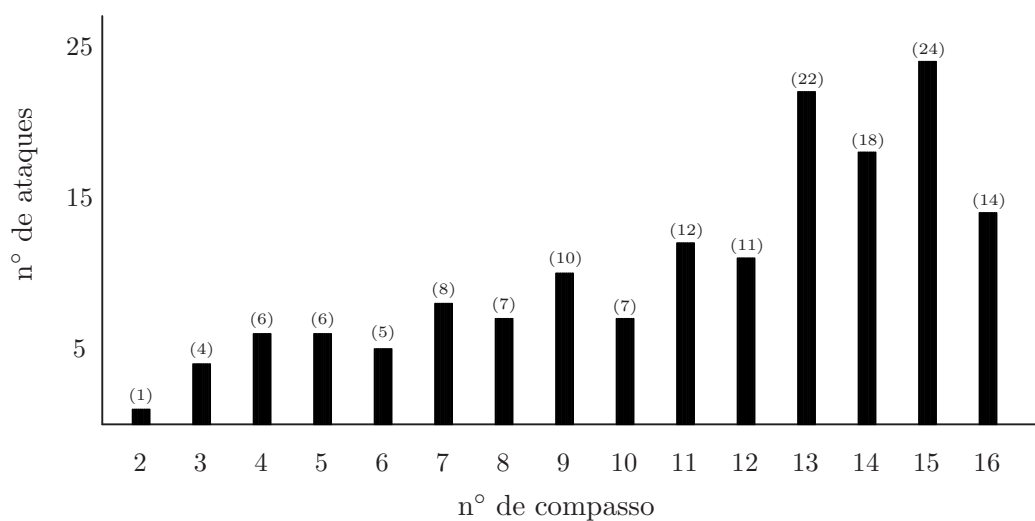


Figura 19: densidade de ataques por compasso

gera uma densidade de ataques cada vez maior. Veja-se na Figura 19 que a gradação é do tipo antes comentado: avança-se e recua-se, mas no processo geral a gradação acontece aos poucos, com algumas descontinuidades.

3.1.3 SEÇÃO II (c. 16-25)

Alturas

O conjunto de alturas utilizado na seção II é formado por um fragmento de 5 notas da escala cromática (ver Figura 20).



Figura 20: conjunto de alturas

O processo harmônico e melódico pode ser resumido nos três itens seguintes:

1. repetição da nota do# 9 vezes (c. 16 - 19),

2. geração e expansão do cluster partindo da nota do \sharp (c. 20 - 21),
3. contração do cluster (c. 22 - 24).

Veja-se na Figura 21 que: 1) tanto a expansão quanto a contração do cluster são construídas com base no intervalo de segunda, 2) a entrada das alturas acontece por movimentos contrários.

The diagram illustrates two musical processes. The top staff, labeled 'Processo harmônico', shows a cluster of notes on a treble clef staff. It starts with a single note (do \sharp), then expands to two notes, then three, then four, and finally contracts back to two. Annotations include 'duplicação do Si grave' pointing to the first note, 'abre o cluster' and 'fecha o cluster' with arrows indicating the expansion and contraction, and 'âmbito do cluster' with a bracket indicating the range. Below the staff, the 'quantidade de classes de altura' is listed as 1, 2, 3, 4, 2. The bottom staff, labeled 'Processo melódico', shows a melodic line with intervals of 2m, 3m, 3M, and 3m. Below this staff, a 'gradação' arrow points to the right, with intervals of +2M, +2m, and -2m indicated below it.

Figura 21: processo harmônico e melódico.

O do \sharp funciona como a nota de referência sobre a qual se geram as outras alturas. Em sentido estrito, representa o eixo de simetria da seção II que tem uma segunda maior de cada lado e uma terça maior estruturando os extremos (ver Figura 22).

O bicorde final da seção (do - re compassos 22 - 24) constitui um apêndice conclusivo, mas também uma “lembrança” sutil do começo da peça: a relação de segunda maior entre as notas faz referência ao cluster diatônico do compasso 2 (a intensidade *pp*, a volta para o “Tempo I”¹¹ e a indicação de “equilibrar as dinâmicas”

¹¹A inexistência de outros ataques faz com que a volta para o Tempo I se torne imperceptível e,



Figura 22: nota do# como eixo da expansão do âmbito intervalar

—como na seção I—, também são indícios dessa intenção¹²).

Estrutura rítmica e ataques

As estruturas rítmicas estão baseadas na divisão em três e quatro partes do tempo; isto é, a semínima dividida em três colcheias e quatro semicolcheias. Como se mostra abaixo, cada instrumento mantém a mesma divisão até o fim da peça (excepto o clarinete que muda no último ataque).

- Divisão por 3: clarinete, trompa e fagote.
- Divisão por 4: flauta em sol e corninglês.

As divisões acontecem de forma mais ou menos alternada: depois de uma divisão em três, vem uma em quatro. Não existem superposições de divisões diferentes num mesmo tempo, mas essa alternância¹³ também ajuda a evitar a sensação de pulsação.

O modo de trabalhar a estrutura de quatro semicolcheias denota um tipo de construção gradual. Na Figura 23 mostramos esse procedimento, criando pausas

portanto, mais simbólica do que “real”.

¹²Existe, ainda, outra relação: ré e dó são, respectivamente, a nota mais grave e mais aguda da seção I. Desse modo, o bicorde dó - ré (2M) do apêndice conclusivo pode ser considerado como uma inversão das notas extremas ré - dó (7m) da primeira seção.

¹³Mesmo não existindo sempre uma alternância de divisões diferentes, a busca de um equilíbrio nas quantidades fica clara quando observamos que há sete ataques com divisão em três e sete com divisão em quatro.

hipotéticas, para precisar o momento do ataque (indicado abaixo pelos números de 1 a 4).

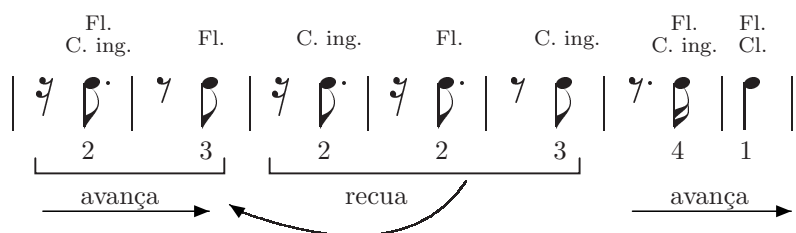


Figura 23: gradação nos ataques

3.1.4 RELAÇÕES ENTRE AS SEÇÕES

Quando observamos a peça como um todo podemos detalhar os seguintes processos.

1. A primeira nota da seção II, do \sharp , completa o total cromático da seção I.
2. A seqüência de saltos progressivamente maiores analisada na seção I pode ser completada com mais dois intervalos da seção II: a sétima menor (compasso 20) e a sétima maior (compasso 22). Ver Figura 24.
3. Tanto na seção I quanto na II, o procedimento aplicado às alturas pode ser considerado como a variação de uma mesma idéia. Trata-se de abrir um espaço aos poucos. Na primeira seção, parte-se de um conjunto de notas. Na segunda, de uma nota só. Nos dois casos, a abertura —a partir do espaço dado— é de uma terça (deixo de lado a duplicação do si na seção II).
4. As seções I e II, bem como o apêndice conclusivo começam com um ataque sincrônico entre as vozes.

2m - 2M - 3m - 3M - 4j - 5j - 5dim - 6m - 7m - 7M

Figura 24: saltos progressivamente maiores nas vozes

5. A seção I e o apêndice conclusivo (que se constitui numa “lembrança” da primeira seção) começam na parte forte do tempo (o ataque na primeira semicolcheia da semínima não existe em outro lugar da obra). A seção II começa na parte fraca do tempo (segunda semicolcheia da semínima).

3.2 PEÇA 2

3.2.1 FORMA E TEXTURA

Os materiais colocados nos três primeiros compassos da peça podem ser considerados como as idéias musicais que originam o desenvolvimento posterior do discurso. No compasso 1, há um cluster executado por todos os instrumentos com intensidade *fff*. Nos compassos 2 e 3, aparece um elemento novo, que se constitui num fragmento melódico muito breve e *piano*, feito pelo clarinete, o “solista” da peça. A partir desses dois materiais (o cluster e o motivo melódico), é possível entender os

outros elementos como derivações deles. No percurso da peça, as variações dos clusters *sff* são mínimas. Porém, podemos pensar que todos os ataques simultâneos são derivados desse material. A idéia motívica exposta pelo clarinete é expandida, dando lugar tanto a movimentos ondulados (c. 12-15) quanto a movimentos mais lineares, com uma clara direcionalidade (c. 9-11 ou c. 18).

Formalmente, não existem divisões (seções) claras e definidas. Perceptivamente, a relação entre os ataques *sff* e os movimentos melódicos gera uma espécie de “jogo com as expectativas”. A percepção formal que se tem da peça é o resultado desse “jogo” entre os materiais. Além do mais, é interessante observar que a lógica discursiva aqui utilizada por Ligeti pode ser compreendida com base nos seguintes pares de opostos: *tutti-solo*, *forte-piano*, ponto-linha (ataque-desenvolvimento melódico), vertical-horizontal, sincrônico-diacrônico, continuidade (textura gerada pelo desenvolvimento melódico)-descontinuidade (textura gerada pelos ataques breves *sff* e pelas pausas), etc. A geração da estrutura, a partir da idéia de expectativa, supõe um trabalho direto com a percepção. Isto é, o compositor propõe um “jogo” entre os materiais, estabelecendo “normas” e “desvios”, bem como “jogando” com o esperado e o inesperado¹⁴.

A relação de oposição e de complementariedade entre os dois materiais, pode ser entendida como uma derivação do vínculo entre “*tutti*” e “*solo*”, estabelecido desde o começo da peça. Vale a pena lembrar que o próprio conceito de *concerto* (do latim *concertare*) contém a idéia de “atuar conjuntamente”, mas também de se “contra-

¹⁴A expressão “jogo com as expectativas” é utilizada por Clemens Kühn (1992) para analisar os casos onde a forma se constrói a partir de um desvio da norma. O autor diz que “o compositor pode frustrar as expectativas formais”, fazendo uso do “inesperado” ou trabalhando o discurso de maneira “ambígua” e “não totalmente compreensível” (p. 239). “El compositor puede frustrar las expectativas formales”. “[...] inesperado [...] ambiguo [...] no del todo comprensible [...]”.

por” (KÜHN, 1992, p. 131). A respeito do instrumento “solista” da peça, podemos dizer que o clarinete sobressai do conjunto de uma forma bastante sutil. Isso é conseguido através de uma densidade cronométrica maior —quantidade de ataques— (c. 12-15 por exemplo), um registro mais agudo, uma intensidade mais forte e breves intervenções nas quais o clarinete é o único instrumento que está tocando (vejam-se, na partitura, os compassos 2-3 e 4 como exemplo das intervenções solistas, e os compassos 9-11 e 18, onde o clarinete entra antes dos outros instrumentos).

3.2.2 VARIAÇÕES MÍNIMAS

No que se segue, detalharemos os processos de variação mínima observados em alguns elementos da peça. Primeiramente, analisaremos os clusters curtos em *sff*. Posteriormente, examinaremos as modificações graduais, no trecho que vai a partir do compasso 12 até o ataque *sff* do compasso 15.

Clusters curtos *sff*

O cluster do compasso 1, executado pelos cinco instrumentos de forma simultânea, com intensidade *sff*, varia minimamente no percurso da peça. Na Figura 25, mostramos todos os clusters que aparecem na peça com essas características. É interessante observar uma espécie de equilíbrio entre a repetição e a variação de alguns elementos. As repetições ou variações acontecem em planos diferentes. Por exemplo, pode haver repetição de uma mesma estrutura intervalar, mas sobre alturas diferentes, ou pode existir uma repetição das alturas (e conseqüentemente da estrutura intervalar), com mudança na instrumentação (permutação das vozes entre os instrumentos). Vejamos, nos pontos seguintes, o processo mais detalhadamente.

- O cluster do compasso 1 se repete nos compassos 2, 20 e 21, com as mesmas

Registro real

The musical score for 'Registro real' consists of two staves. The top staff (bass clef) starts at measure c.1 with a 3M interval, followed by measures 2, 3, and 4. Measure 2 is marked 'Idem c.1'. The bottom staff (treble clef) starts at measure 11 with a 4j interval, followed by measures 15, 20, and 21. Measure 21 is marked 'Idem c.20'. Annotations include '3M', '5dim', '4j', and 'Idem'. Instrument groupings are indicated by brackets and labels: 'Fg. C.ing. Cl. Tr. Fl.' for measures 1-4, and 'Fl. Fg. Cl. C.ing. Tr.' for measures 11-15, 'C.ing. Cl. Fg. Tr. Fl.' for measures 16-20, and 'Fg. C.ing. Cl. Tr. Fl.' for measures 21-25.

Classes de altura

The musical score for 'Classes de altura' is a single staff in treble clef. It shows measures c.1-2, c.3, c.4, c.11, c.15, and c.20. Annotations include '2m', '2M', '3M', and 'eixo'. Interval markings '2m' and '2M' are shown below the notes. A large bracket spans from measure c.1 to c.20. The text 'abre o espaço' and 'fecha o espaço' is written above the staff. The word 'eixo' is written above the notes in measures c.15 and c.20.

Figura 25: clusters curtos *fff*

alturas e a mesma disposição dos instrumentos em relação às vozes.

- O cluster do compasso 1 aparece, no compasso 3, meio tom acima e com uma mínima variação na disposição dos instrumentos (há uma permutação das vozes entre o clarinete e a trompa).
- O cluster do compasso 3 se repete no compasso 15 com as mesmas alturas, mas a disposição dos instrumentos é diferente.
- Os clusters dos compassos 4 e 11 têm estrutura intervalar e disposição instrumental diferentes entre si, bem como não têm qualquer similaridade com os outros clusters.

Na parte de abaixo da Figura 25, colocamos as notas extremas dos clusters e as escrevemos como classes de altura, com o objetivo de observar a proximidade entre elas. Observe-se a expansão e a contração mínima do espaço, bem como o eixo de simetria na nota si.

Compassos 12 - 15

O movimento melódico que começa no compasso 9 (ascendente primeiro e descendente depois) é direcionado para a zona do registro onde se desenvolve, posteriormente, a textura ondulada do clarinete. Isso faz com que a entrada do clarinete, no compasso 12, seja percebida como uma continuação do movimento melódico anterior. Embora percebamos os compassos 9-15 como uma unidade, analisaremos apenas o trecho onde o perfil da textura do clarinete desenha uma espécie de onda.

O movimento contínuo do clarinete é interrompido brevemente no começo do compasso 15 (por uma pausa), e logo continuado no registro agudo, com o mesmo desenho em forma de onda. Na Figura 26, mostramos todas as alturas feitas pelo clarinete desde o compasso 12 até o cluster do compasso 15. Colocamos dentro de um círculo as notas que vão preenchendo o espaço (os “buracos” maiores à segunda menor) e, entre parêntesis, as notas que já foram tocadas (notas repetidas). Até o compasso 15, utilizam-se todas as alturas compreendidas entre o ré² e o mi^b₃, e a tessitura é expandida de forma gradual. Escrevemos as notas que aparecem no compasso 15 como classes de altura, com o objetivo de mostrar a relação de proximidade com as alturas anteriores. Veja-se também, na Figura 27, que os saltos mais amplos aparecem progressivamente.

Na Figura 28, mostramos um trecho do clarinete, que vai do terceiro tempo do compasso 13 até o cluster do compasso 15. Veja-se que o movimento é gerado a partir

Registro real

preenche o espaço

3m 2M 2m 2m 2m 2m

2m 2M

notas repetidas

c.12 ----- c.13 -----

2m

----- classes de altura -----

3m 2M

c.15 -----

Figura 26: abertura gradual do espaço no clarinete, c. 12-15

2m 3M 4j 5dim 6M

c.12 ----- c.13 -----

Figura 27: saltos progressivamente maiores no clarinete (c.12-13)

de notas de referência que descem por semitom (si \flat , lá, lá \flat , sol) e que funcionam como eixo horizontal entre as notas mais agudas e as mais graves. Além do mais, observe-se que esse tipo de textura gera estruturas simétricas (pela saída e volta para um mesmo ponto) e estruturas quase simétricas (pelo movimento descendente mínimo de semitom). Note-se, finalmente, que, ao juntarmos todas as notas de referência

c.13 ----- c.14 -----

estruturas
simétricas 5j 5j 5dim 5dim 5dim 5dim 3m 3m 6m 6m

estruturas
quase simétricas 3M 4j 3m 3M 3M 4j

notas de
referência sib ————— lá ————— láb ————— sol —————

----- c.15 -----

3M 3M 5dim 5dim 4j 4j 3M 3M 5j 5j

3M 4j 3M 3m

si ————— sib ————— ————— dó# ————— dó

conjunto formado pelas
notas de referência ⇒

Figura 28: movimento ondulado do clarinete, c. 13-15

utilizadas, obtemos um conjunto de alturas, também em relação de semitom.

Nos compassos 12-14, o clarinete intensifica aos poucos a atividade rítmica. Isto é, conforme o discurso avança, a semínima é dividida em partes cada vez menores, aumentando, conseqüentemente, a quantidade de ataques por unidade de tempo. A seqüência obtida a partir da divisão da semínima em 3, 4, 5, e 6 partes gera uma espécie de *accelerando* mensurado (veja-se a partitura).

A respeito dos instrumentos que acompanham o clarinete, é interessante fazer dois comentários. O primeiro tem a ver com o procedimento gradual utilizado na adição de notas. Isto é, conforme se avança, os instrumentos utilizam cada vez mais notas na formação dos motivos. Veja-se, na partitura, que primeiro se utiliza

uma nota¹⁵ (flauta, trompa e fagote, no compasso 12), logo duas (flauta e trompa, no compasso 13), depois três (flauta, fagote e corninglês, nos compassos 13-14), e finalmente quatro (flauta e fagote, nos compassos 14-15).

O segundo comentário diz respeito à estrutura intervalar de alguns dos motivos utilizados. No compasso 14, por exemplo, a estrutura de 3M + 5j aparece, em forma descendente, na flauta (dó#-lá-ré), no fagote (fá-réb-solb) e no corninglês (dó-láb-réb). O motivo, que aparece várias vezes em outros lugares da peça (note-se, também, que a 3M e a 5j aparecem muitas vezes separadas uma da outra), é executado em oitavas e em forma descendente, nos compassos 23-24, com a 5j primeiro e a 3M depois (mi-lá-fá). Esse é o único lugar da peça onde aparecem oitavas superpostas. Trata-se de um momento estruturalmente importante, onde o motivo de terça e quinta se cristaliza, de forma clara, sobre um tipo de textura diferente.

3.3 PEÇA 3

3.3.1 FORMA

Formalmente a peça pode ser entendida dentro de uma estrutura binária. A primeira seção, estática no começo, adquire paulatinamente mobilidade e direcionalidade. Essa movimentação funciona como transição para chegar ao trinado do compasso 9. A segunda seção é formada por um motivo melódico em oitavas (textura contrastante em relação à anterior) e por um trinado —num plano secundário— que se expande pouco a pouco para os extremos. Finalmente, nos compassos 14-16, o processo de diminuição progressiva da densidade cronométrica é percebido como

¹⁵O começo com duas alturas do corninglês constitui uma exceção.

preenchem o espaço

c.1 c.3 - - - - - c.4 c.5 - - - - - c.6 - - - - - c.7

O sol# que falta é a primeira nota do motivo seguinte

c.8 - - - - - c.9 - - - - -

Figura 29: abertura gradual do registro (c. 1-9)

conclusão da peça.

3.3.2 SEÇÃO I (c. 1-10)

Alturas

O espaço no qual se desenvolvem as vozes é aberto aos poucos a partir do intervalo de 2m (Figura 29). Essa extensão do registro é realizada em duas etapas: desde o começo até o compasso 6 e desde ali até o trinado do compasso 9. Vejamos os dois pontos em detalhe.

1. Depois do cluster diatônico (si-do#-re#) do começo da obra, o registro começa a se abrir para o agudo e para o grave tendo a nota do# como eixo desse processo (Figura 30).
2. Uma vez alcançada a nota mais aguda da seção (sol na flauta, c. 6) o espaço se abre para o grave até chegar ao trinado do compasso 9.

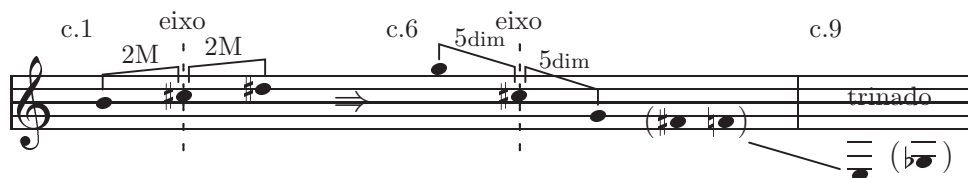


Figura 30: percurso das vozes

A nota sol não aparece no final do percurso cromático descendente, mas é utilizada no começo do motivo seguinte. O procedimento de deixar “notas em reserva” é característico do compositor. Christine Prost (1991) observa a mesma questão na primeira fase (c. 1-37) da obra *Lux aeterna* de Ligeti. Ela diz: “constatamos a ausência do si e do ré na série cromática dos sons utilizados. Segundo um procedimento comum a Ligeti, essas notas são ‘colocadas em reserva’, para serem melhor valoradas posteriormente” (p. 46)¹⁶.

3.3.3 SEÇÃO II (c. 10-16)

Alturas

A segunda seção começa com o motivo melódico em oitavas feito pela flauta, o oboé de amor e o fagote. Ainda sem ser tão óbvia, a construção gradual está na base desse movimento. Isto é, as alturas são geradas a partir da idéia de proximidade e depois espacializadas de uma outra maneira com o fim de obter o desenho procurado (veja-se, na Figura 31, a melodia do oboé de amor).

Uma vez completado o total cromático (c. 11), há um intervalo de sétima maior (réb-dó) que funciona como uma ampliação do intervalo anterior de quinta diminuta

¹⁶“On constate l’absence du Si et du Ré dans la série chromatique des sons utilisés. Selon un procédé cher à Ligeti, ces notes sont ‘mises en réserve’, pour être mieux mises en valeur ultérieurement”.

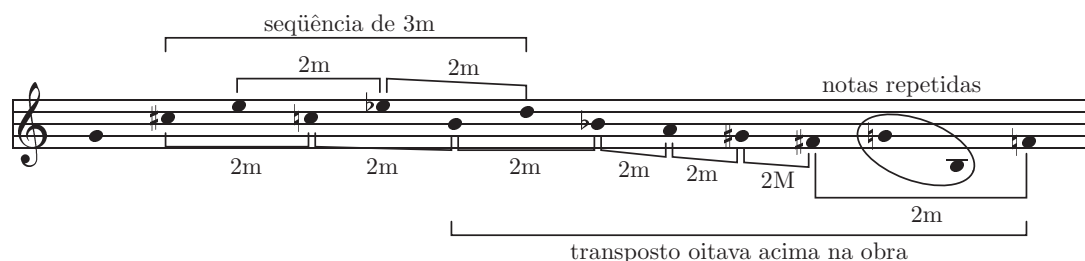


Figura 31: construção melódica (c. 10-11)

(si-fá) e logo uma quarta aumentada (o mesmo intervalo do começo do motivo) que termina na nota lá. No compasso 12, o clarinete e a trompa (instrumentos com função textural diferente dos outros), se separam gradualmente até chegar ao intervalo de 7M (c.13): as notas de partida dessa abertura —mi (faz um trinado com fá#) e fá— formam o eixo de simetria a partir do qual se expande o registro (observe-se na, Figura 32, que os percursos melódicos das vozes também são simétricos).

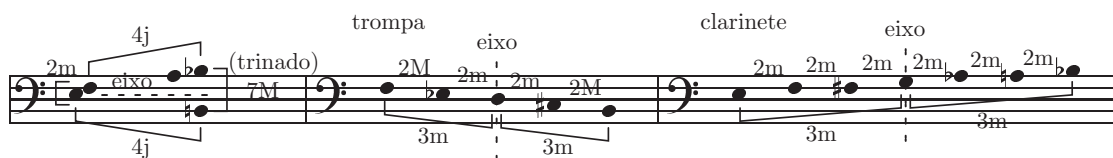


Figura 32: simetrias na abertura do registro (cl. e tr., c. 12-13)

No compasso 14, a flauta e o clarinete começam um *rallentando* progressivo até o final da peça, fazendo uma espécie de trinado mensurado¹⁷: a flauta toca lá-sib e o clarinete sib-lá. Desse modo, a superposição de 2m está presente em todos os ataques¹⁸. Essas duas notas somadas com o si da trompa formam um fragmento

¹⁷Esse trecho é uma prova do interesse ligetiano pela escrita precisa.

¹⁸Esse tipo de tratamento das vozes gera ambigüidade na percepção. Caznók (2001) analisa um caso similar na obra *Continuum* de Ligeti. A diferença, em relação à peça 3, é que em *Continuum* estamos diante de terças menores superpostas e não de segundas. A respeito da “ambigüidade auditiva”, a autora se pergunta se “são duas linhas ou é uma seqüência de intervalos de terça

de três alturas em relação de semitom. No último ataque, o clarinete não toca sib mas si \flat gerando um intervalo de segunda maior com o lá da flauta e uma pequena diferença em relação ao cromatismo anterior.

3.4 PEÇA 4

3.4.1 FORMA E TEXTURA

A peça pode ser dividida em três seções: I (c. 1-9), II (c. 9-17) e III (c. 18-29). A segunda seção contém um tratamento diferente das outras, sobretudo pelo contraste entre os registros. Porém, na peça inteira, o tipo textural é sempre o mesmo. Trata-se de uma oscilação bastante contínua entre uma nota aguda e outra grave. Geralmente, o clarinete e o fagote acompanham o movimento da flauta, o instrumento “solista” da peça. A idéia de “segundo plano” (para o acompanhamento) está presente, mas de um modo sutil. A flauta prevalece minimamente sobre os outros instrumentos. Isso é conseguido pela utilização de um registro mais agudo, uma intensidade mais forte e uma densidade de ataques maior. Notamos também que o grau de prevalência da flauta solista se modifica. Por exemplo, na terceira seção, a partir do compasso 19, os três instrumentos tocam *pp* num âmbito intervalar restringido; a flauta muitas vezes não é a voz mais aguda, mas prevalece por ter a maior densidade cronométrica (quantidade de ataques por tempo).

3.4.2 ALTURAS

A idéia de “continuidade a partir da descontinuidade” é essencial para entender a

atacados alternadamente pelas duas mãos” (p. 213).

peça. Muitas vezes, o percurso das vozes é interrompido para depois ser continuado. Vejamos em detalhe essa questão.

A voz mais aguda do compasso 1 sobe aos poucos até atingir o intervalo de quarta aumentada (dó-fá \sharp). Essa evolução é interrompida no compasso 2 (onde começa outro processo que detalharemos em breve) e continuada para o agudo na segunda e terceira seção. Na seção II há cortes súbitos dessa progressão com três breves intervenções no registro grave. O ponto mais alto é alcançado na seção III (compassos 18-19). O intervalo de quinta diminuta, além de ser utilizado em duas partes desse processo, aparece em outros casos como uma estrutura importante na expansão e contração do âmbito intervalar. Na Figura 33, colocamos as alturas mais agudas que vão aparecendo conforme a peça avança. As linhas de pontos indicam os momentos nos quais o discurso é interrompido.

c.1-2 c.9-11 c.12-16 c.16-17 c.18-19
 I II III

Figura 33: abertura do espaço para o agudo (seções I, II e III).

Nas seções I e III —logo depois dos ataques na parte aguda do registro— há um processo similar de expansão e contração do âmbito intervalar que termina numa “cadência” de 2M: dó-ré na seção I, compassos 8-9 (clarinete e fagote) e dó \sharp -ré \sharp na seção III, compassos 25-27 (flauta e clarinete). Nas duas seqüências, a quinta diminuta é o intervalo de amplitude nas expansões para o grave. Nas Figuras 34 e 35 mostramos esse tipo de comportamento, colocando as alturas —no registro

real— que vão abrindo o espaço. As flechas indicam a contração do registro até a “cadência” (esse movimento pode ser observado na partitura)¹⁹.

Figura 34: abertura gradual do espaço na seção I, c. 2-9.

Figura 35: abertura gradual do espaço na seção III, c. 19-27.

Na segunda seção, as intervenções do clarinete e do fagote, na parte grave do registro, estão conectadas a partir do intervalo de segunda. As alturas, conforme aparecem, vão abrindo gradualmente o registro para o agudo. No compasso 17, o lá3 e o láb3 não seguem esse processo, mas sim outro. Veja-se, nos pontos seguintes, que

¹⁹Morrison (1985), na página 160 de seu artigo sobre as *Dez peças*, observa a direcionalidade para a cadência dos compassos 8 e 9. Ele considera esse ponto como o objetivo do movimento e percebe como os instrumentos são dirigidos para esse ponto.

essas notas podem ser interpretadas como parte de um processo maior, que inclui a seção II e III.

1. O lá^3 , tocado pelo fagote (c. 17), está em relação de 2m com o sib^3 do compasso 15 feito pelo mesmo instrumento. Esse sib^3 é o limite grave da segunda seção (excetuando as interrupções no grave).
2. O láb^3 , tocado pelo clarinete (c. 17), está em relação de 2m com o sol^3 do compasso 19 feito pelo fagote. Esse sol^3 é a nota de começo do processo detalhado anteriormente na Figura 35.

conexões com as seções II e III

(limite grave de II) (III, c.19, começo do processo)

↑↓

2m 2m 2M 2m 2m 2M [(b) (b)] 2m

preenche o espaço

c.11 ----- c.16 ----- c.17 -----

Figura 36: continuidade nas interrupções da seção II.

Na Figura 36 mostramos a evolução das intervenções no registro grave (delimitadas com linhas de pontos) e as conexões comentadas acima. As notas repetidas são colocadas entre parênteses.

3.5 PEÇA 5

3.5.1 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 37, 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, (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	$\text{♩} = 120$	$\text{♩} = 132$

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

Figura 37: contraste entre as seções I-III e II-IV.

3.5.2 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

Seção I, c. 1-8

registro real

preenche o espaço

2m 2m 2m 2M 2m 2m 3M

preenche o espaço

Seção II, c. 8-9

classes de altura

2m 2m 2m 2m 2M 2m 2m

3m

Seção III, c. 9-12

registro real

2M 2M 2m 2m 2m 2m

soa 8^{va} abaixo na peça

Seção IV, c. 12-13

classes de altura

2m 2m 2M 2m 2M 2m 2m 2m

Figura 38: abertura gradual do âmbito intervalar (seções I, II, III e IV).

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^b (nota próxima), a primeira da III é dó (nota próxima) e a primeira da IV é ré. Na Figura 38, 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 altura.

É interessante observar que Ligeti constrói os quatro conjuntos de altura com a

mesma ferramenta compositiva. 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.

3.5.3 ESTRUTURA RÍTMICA

A estrutura rítmica segue um padrão em cada instrumento e é mantida até o final da peça com poucas alterações. Essas divisões da semínima em três, quatro e cinco partes têm a seguinte lógica:

- Flauta: 4-5-3
- Clarinete: 3-5-4
- Trompa: 5-3-4
- Fagote: 5-4-3

3.6 PEÇA 6

3.6.1 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 ($\downarrow = 66$ e $\downarrow = 56$).

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

3.6.2 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 pelo ataques em *staccatissimo*, o registro continua sua expansão progressiva. Na Figura 39, mostramos esse processo. Note-se que, salvo o $\text{lá}^{\flat 2}$, aparecem todas as notas compreendidas entre o ré^2 e o fá^5 .

Nos compassos 11-15, a construção também é gradual. Na Figura 40, 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.

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

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 - - - - -

todos os semitons

falta láb

Figura 39: abertura gradual do âmbito intervalar (c. 1-10/15-16)

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

classes de altura

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
c.10 - - - - - c.11 - - - - - c.12 - - - - - c.13 - - - - - c.14 - - - - - c.15 - - - - -

Figura 40: abertura gradual do espaço (c. 10-15)

num claro exemplo disso²⁰.

3.7 PEÇA 7

3.7.1 FORMA E TEXTURA

Nesta peça, o esquema formal (binário) coincide claramente com os dois tipos texturais utilizados. A textura gera, essencialmente, a forma. A seção I é descontínua e estática; tem ataques curtos com intensidade *sff* (e *sfff*), notas longas *pp*, *p* (e *f*, no caso da última nota da seção) e grandes pausas. Além disso, se trabalha a sincronicidade e a nota longa como “ressonância do ataque” (o tempo é $\bullet = 96$). A seção II é contínua e dinâmica; há muito movimento das vozes, mudanças mais graduais da intensidade (uso do *crescendo* e do *diminuendo*) e o tempo é mais rápido ($\bullet = 120$). Contudo, as duas seções apresentam tanto uma “tendência expansiva”²¹, na construção do espaço, quanto uma “tendência aditiva”, em relação

²⁰Pierre 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 (p. 91-92).

²¹Alejandro Pulido (1988) fala de “tendência expansiva” (“expansive tendency”) e de “tendência constritiva” (“constrictive tendency”) na construção do terceiro movimento do *Concerto de Cámara* de György Ligeti.

aos elementos (adição de vozes, ataques, pausas, etc.).

3.7.2 SEÇÃO I (c. 1-37)

Variações mínimas dos elementos

A idéia do “mesmo que não é o mesmo”²², muito comum na música de Ligeti (TOOP, 1990, p. 76), pode ser observada nas variações mínimas do discurso. Isto é, tanto na quantidade, duração ou disposição das alturas, quanto no tratamento timbrístico dos materiais, encontramos características parecidas, mas não iguais. O exemplo mais claro disso (e possivelmente o mais interessante) se encontra nas mudanças de instrumentação sobre um mesmo material harmônico. Primeiramente, examinaremos as variações mínimas do discurso. Logo, observaremos a direcionalidade presente nessas modificações, que vai desde o começo até o final da seção.

Na primeira seção se utiliza um conjunto de dez classes de altura, em relação de semitom, que vai desde um ré até um si. O dó e o dó# que faltam para completar o total cromático aparecem no começo da seção seguinte (são as duas primeiras alturas). Esse conjunto é dividido em duas metades (subconjuntos), de forma simétrica, e exposto em diferentes lugares da seção (sol-sol#-lá-lá#-si, nos compassos 1-29 e ré-ré#-mi-fá-fá#, nos compassos 30-37). Trata-se, então, de uma estrutura idêntica colocada sobre alturas diferentes (veja-se a Figura 41).

Se pensarmos no registro real no qual são usados esses subconjuntos, notamos que existe uma semelhança e uma diferença entre eles. Os dois aparecem sempre com alturas fixas, isto é, no mesmo lugar do registro. Contudo, enquanto o cluster do começo está fechado (segundas menores entre as vozes), o outro está expandido

²² “Même qui n’est pas le même”.

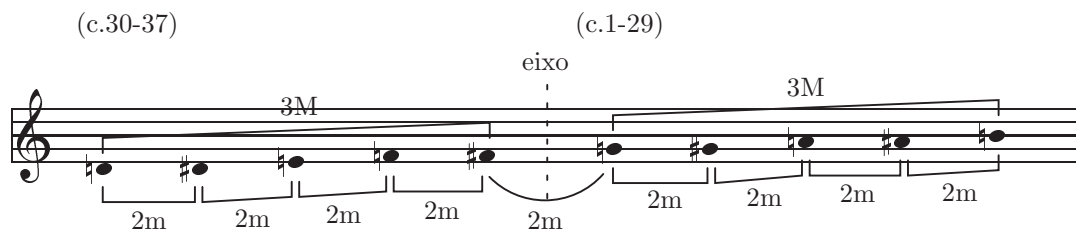


Figura 41: conjunto de alturas da seção I (c. 1-37).

(nonas menores entre as vozes), conservando a mesma ordem das notas (veja-se a Figura 42).

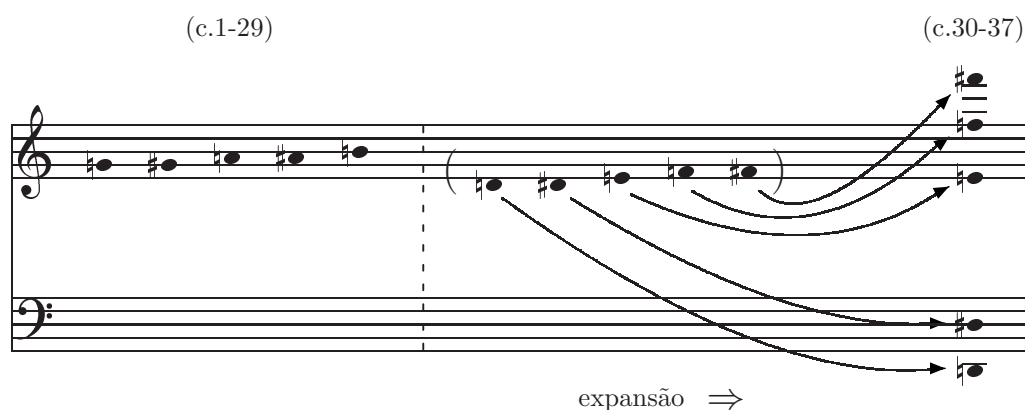


Figura 42: subconjuntos —clusters— no registro real (seção I, c.1-37).

A idéia do “mesmo que não é o mesmo” também pode ser observada nas notas longas dos compassos 12-19. Após o primeiro ataque (c. 12), permanecem soando três alturas, sol-lá-sib. No segundo (c. 15), permanecem quatro, láb-lá-sib-si. Enquanto a amplitude é idêntica nos dois casos (3m), a estrutura interna é diferente (em relação aos intervalos de segunda). Além do mais, no segundo ataque, a terça menor sobe um semitom começando sobre o láb. A variação mínima também está presente quando comparamos a terça menor das notas longas com a terça maior dos clusters curtos. Veja-se a Figura 43.

The image shows a musical staff with a treble clef. It is divided into two sections. The first section, labeled '(c.12-15)', contains three measures of long notes. The second section, labeled '(c.15-19)', contains three measures of long notes. The third section, labeled '(c.1-29)', contains three measures of short clusters. Above the staff, there are labels 'notas longas' and 'clusters curtos'. Below the staff, there are various markings: '3m' above the first two measures of long notes, '2M' and '2m' below the first two measures, '2m' below the next three measures, and '3M' above the first measure of the clusters, with '2m' below each of the three cluster measures. A bracket labeled 'sobe um semitom' spans the first two measures of long notes. A bracket labeled 'diferença de semitom' spans the first measure of long notes and the first measure of clusters.

Figura 43: notas longas dos compassos 12-19 e clusters curtos (c. 1-29).

Os clusters curtos (*sff* e *sfff*) apresentam um trabalho timbrístico que vale a pena comentar. Como mostramos na Figura 44 (exemplo transposto para dó), os instrumentos vão permutando as alturas em cada novo ataque. Esse movimento das vozes gera a percepção de um movimento melódico que, inclusive, é continuado através das grandes pausas. Dito com outras palavras, a mudança na instrumentação de um mesmo elemento (o cluster) modifica sua percepção melódica.

Finalmente, a idéia de variação mínima também pode ser observada na intensidade. Vejam-se, na partitura, os ataques curtos *sff* (c. 1-15) e *sfff* (c. 23-34), e as notas longas *pp* (c. 6-15) e *p* (c. 15-19).

Progressão gradual dos elementos

À medida que a peça avança, a direcionalidade se manifesta numa tendência à adição, tanto de linhas (vozes) quanto de durações (das pausas e das notas longas) e de espaço entre as vozes (ampliação da tessitura). É importante dizer que o percurso não é exatamente gradual. Trata-se, na verdade, de uma intenção sutil de direcionalidade. Vejamos alguns casos.

1. Nas notas longas há uma tendência a superpor linhas (uma, três e quatro




c.1 - - - c.3 - - - c.5 - - - - - c.6 - - - - - c.8 - - - c.12 - - - c.15 - - -

Flauta
Oboé
Clarinete em Sib
Trompa
Fagote

c.23 - - - - - c.30 - - - c.34 - - -

Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Fg.

Figura 44: transformações tímbricas de um mesmo material (seção I, c. 1-34).

linhas nos compassos 6-19) e a expandir a duração das mesmas (17 , 21  e 38 , c. 6-19).

2. Na intensidade, como mencionado, existe um incremento mínimo: os ataques curtos passam de *sff* (c. 1-15, com uma descontinuidade no compasso 8, onde há um ataque *sfff*) para *sfff* (c. 23-34) e as notas longas vão de *pp* (c. 6-15) para *p* (c. 15-19).
3. As pausas maiores aparecem à medida que a peça avança: 21 \checkmark (nos compassos 1-3), 29 \checkmark (c. 9-12) e 54, 5 \checkmark (c. 23-30).
4. No caso da tessitura e dos ataques não há uma variação gradual clara. Porém, é importante dizer que a maior quantidade de ataques juntos (6 no compasso 23) e a maior amplitude do registro (cluster dos compassos 30-34) acontecem uma vez passada a metade da seção. Observe-se também, na partitura, que Ligeti pede ataques muito breves (*staccato*) no começo e menos breves (*non staccato*, *tenuto*) nos compassos finais, dando maior peso e duração aos clusters.

3.7.3 SEÇÃO II (c, 38-44)

Progressão gradual dos elementos

A idéia de progressão gradual pode ser observada a partir de vários pontos. Na Figura 45, colocamos as primeiras 12 notas da seção. Elas estão escritas em classes de altura que têm como objetivo dar um exemplo da estratégia composicional utilizada. Veja-se que o espaço é aberto aos poucos para ambos os lados. O procedimento de colocar alturas próximas, umas das outras, é continuado até o final da seção²³.

A entrada dos instrumentos é progressiva: a flauta e o oboé começam juntos,

²³Para ver o exemplo completo, até o fim da peça, consulte-se o texto de Christopher James Dietz (2007, p. 76).

c.38 c.39

2m 2m 2m 2M 2m

3m 2m 2m preenche o espaço

classes de altura 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Fl. _____

Ob. _____

Cl. _____

Figura 45: abertura gradual do espaço (seção II, c. 38-39).

depois entra o clarinete, e finalmente o fagote. Além do mais, esse início gradual é ressaltado pela entrada em uníssono das vozes (veja-se, na Figura 45, o uníssono entre flauta, oboé e clarinete, e na partitura, o uníssono entre o clarinete e o fagote). A respeito desta seção, Dietz (2007) observa: “[...] o tratamento do uníssono nos permite comprovar a construção gradual de uma destas texturas densas que caracterizam fortemente as *Dez peças* e as obras de Ligeti em geral” (p. 77)²⁴.

Depois da entrada em uníssono, cada instrumento começa a fazer uma linha diferente. Existem constantes cruzamentos entre as vozes e uma expansão da tessitura para os extremos²⁵. Quando examinada a totalidade de alturas executadas por todos os instrumentos, conforme a peça avança, observamos um tipo de movimento que sobe e desce de uma maneira não regular. Representamos esse tipo de comportamento na Figura 46, com dois gráficos (superior e inferior). No gráfico superior, cada ponto representa uma altura. As notas correspondentes aos extremos dos movi-

²⁴ “[...] the treatment of unissons allow us to witness the gradual construction of one of these dense textures that characterize so much of the *Ten pieces* and Ligeti’s work in general”.

²⁵ A relação entre o cruzamento de vozes e a progressão no registro é estudada por Richard Toop (1990). A respeito de uma passagem (c. 13-18) do último movimento do *Quarteto de cordas n° 2* de Ligeti, o autor afirma que a técnica do cruzamento de cordas (vozes) é utilizada com o objetivo de realizar uma progressão de registros (p. 88).

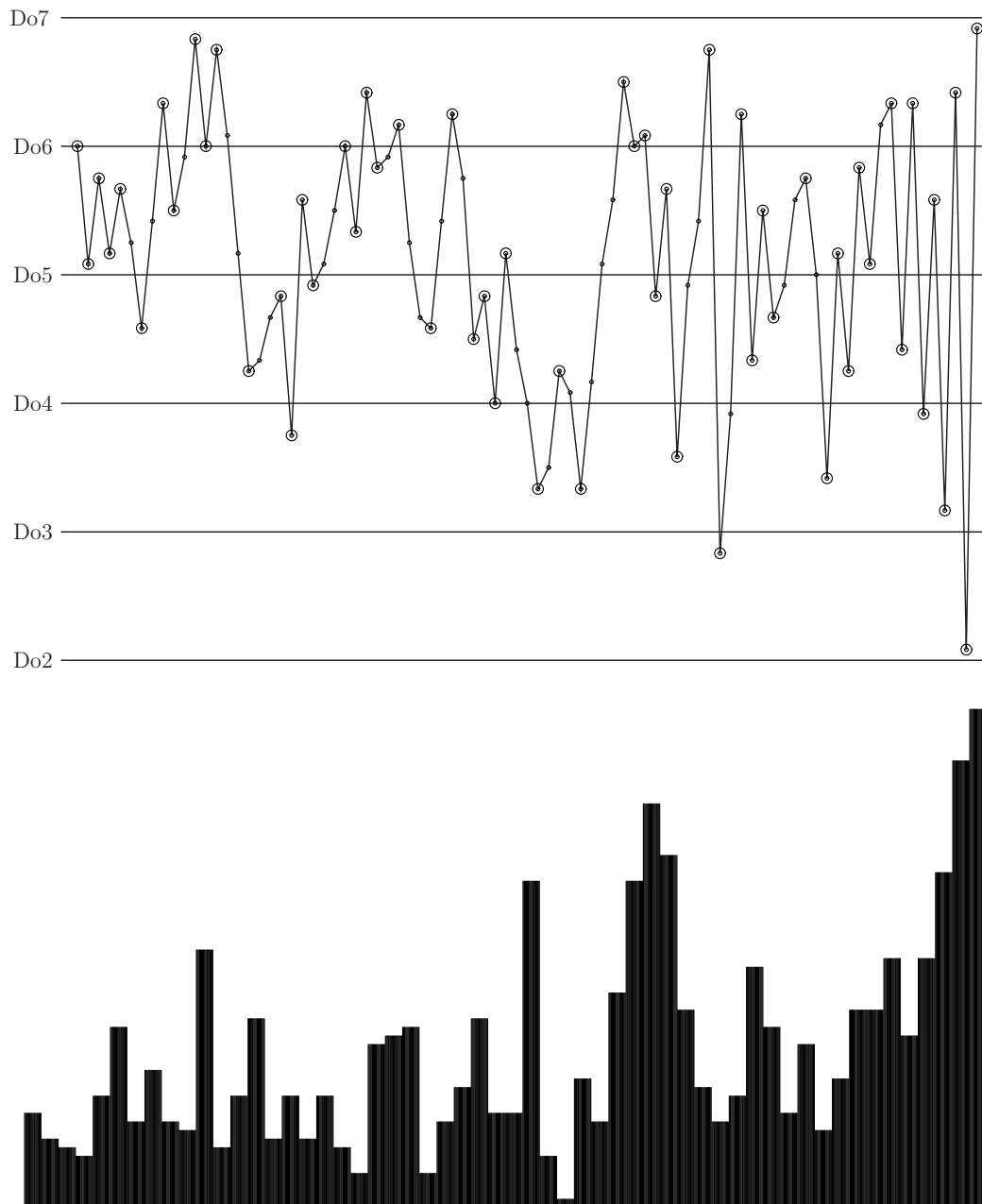


Figura 46: movimento das vozes e crescimento na amplitude intervalar.

mentos (ascendentes ou descendentes) estão ressaltadas com um círculo. No gráfico inferior, representamos a amplitude de cada movimento, independentemente de sua

direcionalidade. Observe-se que, apesar das irregularidades geradas pelos movimentos menores, é possível ainda assim identificar um crescimento bastante progressivo, seguindo os movimentos mais amplos.

À medida que se avança para o final, a textura resulta gradualmente mais densa e ritmicamente ativa (DIETZ, 2007, p. 77). O aumento na atividade rítmica pode ser observado na Figura 47, onde colocamos a quantidade de ataques por semínima.

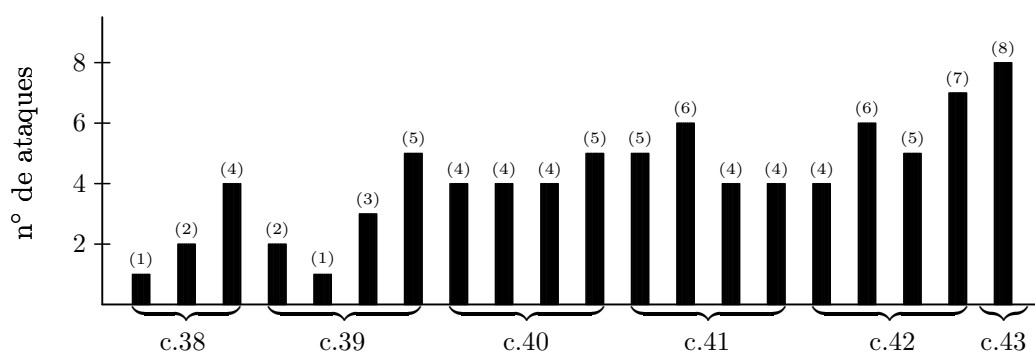


Figura 47: densidade de ataques por semínima (seção II, c. 38-43)

3.8 PEÇA 8

3.8.1 FORMA E TEXTURA

A peça pode ser dividida em três seções: I (c. 1-16), II (c. 16-30) e III (c. 31-44). Na seção I, os materiais são desenvolvidos de forma gradual. A textura é formada por dois elementos: o primeiro consiste numa série de *ostinati* (diferentes nas três vezes, com variações progressivas), e o segundo consiste numa linha melódica (feita pela trompa a partir do compasso 12). Os *ostinati* superpostos geram um movimento contínuo e homogêneo em “forma de onda”. Na seção II, os materiais são trabalhados

de maneira contrastante, no que diz respeito ao tempo, ao registro, à articulação e à intensidade. Aparecem superposições de oitava e muitos ataques simultâneos. Na seção III, a trompa volta a ter o caráter lírico, como na primeira seção. A percepção de uma textura formada por dois planos resulta muito clara. A trompa faz uma melodia lenta, que é acompanhada pelos outros instrumentos a partir do compasso 37. Segundo Pierre Michel (1995), esse solo é uma manifestação da evolução do compositor em relação ao uso da melodia. O autor sugere que essa melodia, de caráter atonal, possa ser uma alusão à música dodecafônica (p. 92-93).

3.8.2 MOVIMENTOS GRADUAIS

Numa análise detalhada de alguns trechos da peça, o trabalho a partir da gradação resulta mais evidente. Primeiro, verificaremos o processo gradual observado em toda a primeira seção (compassos 1-16). Em seguida, examinaremos a relação entre a abertura progressiva do espaço e o resultado harmônico desse processo, no compasso 20. Finalmente, estudaremos a estrutura melódica da trompa, na seção final (compassos 31-44).

Compassos 1-16

A gradação pode ser considerada, na primeira seção da peça, como a ferramenta compositiva mais importante na construção dos diferentes níveis da estrutura musical. Através dessa técnica, podemos entender tanto os movimentos no espaço (expansão e contração do âmbito intervalar) quanto os processos rítmicos e texturais.

A flauta, o clarinete e o fagote trabalham com *ostinati* que vão se modificando,

de forma progressiva, durante o percurso da seção²⁶. Trata-se de padrões melódico-rítmicos que se repetem persistentemente, mas com variações na quantidade de alturas utilizadas, na estrutura intervalar, nas durações (das notas e dos *ostinati*), e no número de vezes em que cada padrão é repetido. Esses *ostinati* evoluem de forma diferente nos três instrumentos, gerando defasagens constantes entre as vozes.

Quando estudada a evolução do âmbito intervalar das vozes (flauta, clarinete e fagote), em toda a seção, observamos que há um processo de expansão e contração do registro. Esse processo é repetido duas vezes em cada instrumento. Isto é, os três instrumentos partem do mesmo intervalo de 3m (ré-fá), no compasso 1, e chegam ao mesmo intervalo de 5j (dó-sol nas notas extremas dos *ostinati*), nos compassos 5, 6 e 7. Logo começa uma contração que vai até a 2m (fá#-sol), no compasso 11. Essa redução do espaço serve como ponto de partida da trompa, que entra no compasso 12, com a nota lá \flat . A segunda ampliação da tessitura começa nos compassos 12 e 13, e vai até o compasso 15, onde é reduzida novamente.

Com o objetivo de observar o comportamento dos padrões de alturas, colocamos, na Figura 48, todos os *ostinati* feitos pela flauta (c. 1-15). Em relação ao grau de variação, podemos dizer que os padrões seguem um tipo de progressão mínima. Detalhemos algumas características da Figura 48.

- De modo geral, em cada novo ostinato, é mantida alguma nota (ou mais de uma) do ostinato anterior. Por exemplo: o segundo ostinato conserva as notas ré e fá do primeiro, e adiciona o mi; o terceiro ostinato mantém as notas anteriores (ré, mi, fá) e adiciona o dó#.

²⁶Jane Piper Clendinning (1993) denomina esse tipo de ostinato como “padrão mecânico”. Mais precisamente, a expressão utilizada é “pattern-meccanico” (a palavra “meccanico” é usada em italiano). A autora estuda esses padrões, de forma detalhada, em diferentes obras de Ligeti, incluindo a peça 8 que estamos analisando.

c.1 ----- c.2 ----- c.3 -----

quant. de alturas: 2 3 4 4 4

3m 3m 3M 4j 4j

+2m +2m -2m

amplitude: expansão →

----- c.4 ----- c.5 -----

4 5 5 5

3M 5dim 5j 5dim

+2M +2m -2m -2m

contração →

c.6 ----- c.7 ----- c.8 ----- c.9 ----- c.10 -----

5 4 4 4 3

4j 3M 3M 3m 2M

-2m -2m -2m -2m

c.11 ----- c.12 ----- c.13 ----- c.14 -----

2 2 3 3 3 3

2m 2M 3M 4j 5dim 5dim

+2m +2M +2m +2m

expansão →

c.15 -----

3 3 3 3 3 2

5dim 5dim 5dim 5dim 3m 2M

-3m -2m

contração →

Figura 48: *ostinati* da flauta (c. 1-15)

- Em relação à quantidade de alturas dos *ostinati*, podemos dizer, que são utilizados os três procedimentos seguintes: 1) mantém-se o número de notas do ostinato anterior, 2) adiciona-se uma altura, ou, 3) subtrai-se uma.
- De modo geral, a amplitude entre os *ostinati* contíguos se modifica minimamente. Ou o compositor mantém o limite ou o altera muito pouco (ampliando ou contraindo a extensão numa segunda maior ou menor).

Na Figura 49 mostramos o resultado melódico e harmônico que se obtém da superposição dos *ostinati*, nos quatro primeiros compassos da peça. Os ataques são agrupados por semínima. Colocamos abaixo, os nomes das notas novas que vão aparecendo. Nessa Figura, as variações mínimas podem ser observadas: 1) na sequência de alturas, 2) na quantidade de ataques por semínima, e 3) nos adensamentos da textura (há superposições de segunda, de terça e de segunda + terça, por exemplo, que representam uma diferença em relação aos momentos onde não existem notas superpostas). Além do mais, existem pequenas variações no timbre que acompanham esse processo (uma mesma nota, por exemplo, é executada por um, dois ou três instrumentos, no mesmo momento ou em momentos diferentes).

No começo da peça, a flauta divide a semínima em 5 partes, o clarinete em 4 e o fagote em 3. Observe-se, na Figura 50, que a passagem de uma estrutura rítmica para a outra é, em cada instrumento, sempre progressiva (o fagote, por exemplo, segue as seguintes divisões: 3, 4, 3, 4, 5, 6, 7, etc). O movimento do conjunto das vozes gera acelerações e diminuições do tempo. Contudo, é importante dizer que a percepção do movimento (seja *accelerando* ou *ritardando*) não depende apenas da estrutura rítmica, mas também da interação entre vários fatores (a quantidade de alturas de cada ostinato, principalmente). O tipo de “movimento ondulado” das

c.1

(.) 10 ataques (.) 10 at.

alturas: fá ré

(.) 10 at. (.) 9 at.

c.2

(.) 8 at. (.) 11 at.

mi mib

(.) 12 at. (.) 11 at.

dó#

c.3

(.) 11 at. (.) 11 at.

solb dó

(.) 10 at. (.) 12 at.

c.4

(.) 12 at. (.) 7 at.

(.) 9 at. (.) 9 at.

sol

Figura 49: resultado melódico e harmônico dos *ostinati* superpostos (c. 1-4)

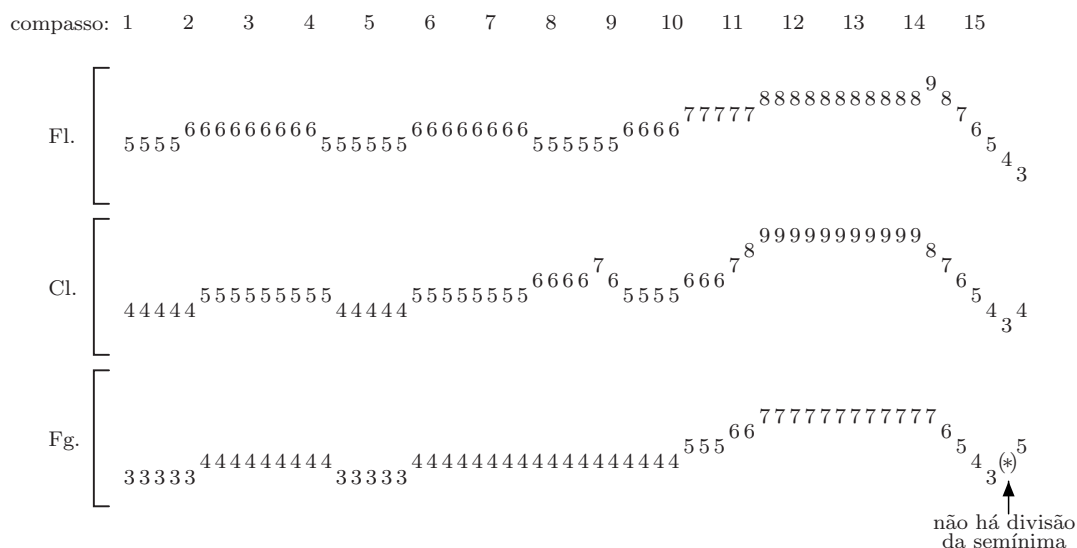


Figura 50: estrutura rítmica (c. 1-15)

estruturas rítmicas, que mostramos na Figura 50, poderia ser comparado com as “formas de onda” das alturas²⁷. Poderíamos inclusive entender esse percurso como uma “abertura gradual do espaço”.

Na entrada da trompa (c. 12), o aumento na densidade de ataques nos *ostinati* chega ao ponto máximo (com superposições de divisões em 7, 8 e 9), e o processo de contração do registro chega ao mínimo (2m, fá \sharp -sol). O desenvolvimento da linha da trompa é claramente progressivo em vários aspectos: na intensidade (o compositor pede “entrada imperceptível” *pppp*, e *crescendo poco a poco* para *p*), na atividade rítmica, e no movimento no espaço (a melodia sobe primeiro e desce depois, desenhando uma espécie de onda que fica sempre próxima às notas dos outros instrumentos). A trompa usa 11 classes de altura, até o compasso 16. A 12ª nota que completa esse total cromático (fá) é feita pelo clarinete no trinado do compasso 16.

²⁷Richard Toop (1990) faz a mesma comparação entre as “ondas rítmicas” e as ondas das alturas, num trecho do *Quarteto de cordas N° 2* de Ligeti (p. 87).

c.20

Instr. Cl. Fl. Fl. Cl. Cl. Ob. Ob. Tr. Ob. Cl. Fl. Tr.

acorde maior com 6m acorde maior com 9M

conjunto de alturas utilizado

Figura 51: relação entre a abertura gradual do espaço e o resultado harmônico (c. 20)

Compasso 20

Na Figura 51, mostramos uma breve passagem no compasso 20. Escrevemos as notas como classes de altura, com o objetivo de observar melhor a estrutura formada por pequenos passos. Esse movimento cromático, ao se expandir para os extremos, gera uma tríade de ré maior. Veja-se, na partitura, que esse acorde é atacado simultaneamente (flauta, oboé e clarinete), no último tempo do compasso. A introdução das notas da trompa (si \flat e mi), gera como resultado final um acorde perfeito com notas agregadas (sexta menor e nona maior). Vale a pena comentar que tanto os movimentos graduais quanto a brevidade dos eventos fazem com que tudo isso seja percebido minimamente. Nesse sentido, pode ser interessante comparar a percepção desse acorde com a estrutura harmônica do acorde de si maior (com nona agregada) que aparece no final da primeira seção (si no clarinete, ré \sharp no fagote, fá \sharp

The figure consists of three staves of musical notation in treble clef, illustrating the gradual opening of space from a bilinear structure. The top staff shows a sequence of intervals: 2m, 2m, 2m, 2m, 3m, 2m, 2m, 2m, 2m, with a dashed line above indicating a total span of 2M. The middle staff shows intervals: 2M, 2m, 2M, 3m. The bottom staff shows a bilinear structure with a thick bar above and below the notes. Labels include 'notas repetidas' and 'abertura gradual do espaço'.

Figura 52: abertura gradual do espaço a partir de uma estrutura bilinear (trompa, c. 31-44)

na trompa, e $\text{d}\acute{o}\sharp$ na flauta)²⁸.

Compassos 31-44

Na última seção da peça, a melodia da trompa é construída com base numa estrutura bilinear, que abre o espaço de forma gradual. Na Figura 52, mostramos o processo completo. Veja-se que as linhas têm comportamentos parecidos. Se pensarmos, por exemplo, num eixo entre as duas linhas, poderemos dizer que elas são quase simétricas (não estamos considerando a primeira nota da trompa, o mi do compasso 30-31). A linha de cima começa descendo uma 2m (si-sib) e, tem uma amplitude intervalar ascendente de 3m (si-ré, notas extremas). A de abaixo faz o movimento inverso; começa subindo uma 2M (fá-sol, ou seja, um semitom a mais)

²⁸Devem ser consideradas as notas enarmônicas.

e, na amplitude, as notas extremas descem uma 3m (fá-ré).

3.9 PEÇA 9

3.9.1 FORMA

Nesta peça existe uma seção só. Trata-se do desenvolvimento de um único material com variações mínimas: o processo gera claramente a forma.

3.9.2 ALTURAS

O conjunto de alturas é formado por um fragmento de 9 notas da escala cromática²⁹ (Figura 53).



Figura 53: conjunto de alturas

Trata-se, concretamente, de um cânone em uníssono a três vozes onde há imitação das alturas mas não do ritmo³⁰. Esse procedimento está diretamente relacionado com a idéia de gradação: o registro das vozes é ampliado progressivamente. Veja-se na Figura 54 a abertura do registro a partir do intervalo de segunda menor.

O trabalho no registro agudo e com intensidade *fortissimo* se relaciona com a

²⁹Jane Pippet Clendinning (1989) analisa a *Peça 9* das *Dez peças*, o *Kyrie* do *Requiem* (1963-65), *Lux aeterna* (1966) e *Lontano* (1967). Nesse estudo, ela observa o uso freqüente de fragmentos de escala nas melodias canônicas dessas obras (p. 64-66).

³⁰O próprio Ligeti confirma esse fato numa entrevista a Pierre Michel (1995): “no meu caso, os cânones são ‘meio-cânones’. Há imitação estrita das alturas, mas não dos ritmos” (p. 171). “Chez moi, les canons sont des demi-canons. Il y a imitation stricte des hauteurs, mais non des rythmes”.

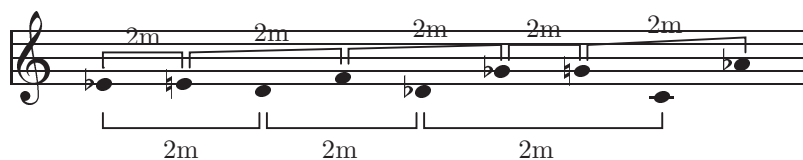


Figura 54: abertura gradual do âmbito intervalar

intenção do compositor de explorar os sons diferenciais³¹ (em entrevista a Pierre Michel, 1995, p. 168, Ligeti fala do uso dessas “ilusões acústicas” na peça 9). Na Figura 55 mostramos o cânone no registro real e as notas que fazem os três instrumentos.

Flautim

×9

8^{va}

Oboé

Clarinete (Não toca o dó. Toca o láb oitava grave)

Figura 55: cânone

3.9.3 ESTRUTURA RÍTMICA

Cada instrumento mantém a mesma divisão rítmica durante toda a peça.

- Flautim: divisão por 4.
- Oboé: divisão por 5.

³¹Sons diferenciais: trata-se de um fenômeno descoberto pelo violinista, compositor e teórico italiano Giuseppe Tartini no século XVIII. “Quando dois sons são executados simultaneamente, a diferença de suas freqüências gera um terceiro som, mais grave” (CAZNÓK, 2001, p. 182). O som diferencial só é audível “apenas se os sons originais forem suficientemente fortes e separados um do outro por não muito mais que um intervalo de quinta” (MENEZES, 2004, p. 89).

- Clarinete: divisão por 6.

3.10 PEÇA 10

3.10.1 FORMA E MATERIAIS

A peça pode ser dividida em três seções: I (c. 1-6), II (c. 6-12) e III (c. 13-22). Em cada uma delas existem dois materiais com as características seguintes:

- Material **a**: saltos intervalares grandes (sétimas, nonas, etc) e intensidade *fortissimo* (*ff*, *fff*). Compassos 1-5, 6-7 e 13-15.
- Material **b**: movimento por grau conjunto ou saltos intervalares pequenos, intensidade *piano-pianissimo* (*p*, *pp*) e função cadencial. Compassos 5-6, 7-11 e 16-18.

O material **b** determina o final de cada seção. Sua função de apêndice conclusivo deriva, principalmente, da estrutura rítmica utilizada: a divisão da semínima em partes progressivas (6, 5, 4, 3 partes) é percebida como um *ritardando*. Isto é, Ligeti coloca horizontalmente, na linha melódica, o que outras vezes usa verticalmente na superposição de diferentes camadas. O movimento melódico para o grave (seção I) ou para o agudo (seção II), bem como a separação dos ataques por silêncios cada vez maiores (seção II) reforçam a sensação de conclusão.

Apenas no material **a** aparecem notas atacadas no mesmo momento pelos instrumentos. As notas dos ataques simultâneos podem ser as mesmas ou ser próximas (entendidas como classes de altura). Esse tipo de tratamento das vozes está na procura de um resultado mais rítmico e timbrístico do que propriamente harmônico.

c.1 ----- c.3 -----
 material a
 preenche o espaço
 classes de altura 2m 2M 2m 2m retrógrado das 4 primeiras alturas 2m
 notas repetidas
 2m 2m
 c.5-6 -----
 material b
 2m 2m 2m 2m 2m 2m
 conjunto de alturas de b

Figura 56: abertura gradual do espaço (seção I, c. 1-6).

Além do mais, provoca-se um adensamento da textura que diferencia os materiais (note-se, na partitura, a ausência desse tipo de comportamento em **b**).

3.10.2 ALTURAS

Nas Figuras 56, 57 e 58 mostramos, compasso por compasso, todas as classes de altura que aparecem na peça em todos os instrumentos. Nesses esquemas tentamos demonstrar que as alturas são geradas a partir da idéia de “abertura gradual do espaço” e depois “especializadas”, isto é, colocadas em diferentes lugares do registro (comparem-se essas Figuras com a partitura). A partir da primeira nota, as seguintes podem ser entendidas por proximidade em relação a essa. As vozes vão estendendo a tessitura paulatinamente para o agudo e para o grave. Contudo, o processo não é linear: existem repetições (colocadas entre parêntesis nos exemplos) e algumas alterações na ordem (no começo da Figura 56, por exemplo, o ré \flat aparece antes do dó). Observe-se na Figura 57 que uma vez completado o total cromático (na nota dó), o registro começa a se abrir novamente, estabelecendo uma conexão com as

c.6 ----- c.7 -----
 material a
 preenche o espaço
 classes de altura 2m 2M 2m 2m notas repetidas 2m uniss.
 quantidade de classes de altura: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 c.7-11 -----
 material b
 12 6M(sol-mi) 6M(sol-mi)
 conjunto de alturas de b

Figura 57: abertura gradual do espaço (seção II, c. 6-11).

notas da “cadência” seguinte: o âmbito intervalar de **b** (sol-mi) é derivado desse segmento de alturas repetidas (considere-se o sol da conexão e o mi agudo anterior).

Entre os materiais de cada seção existe sempre uma continuidade. Os “fragmentos cadenciais” são articulados com o objetivo de continuar o processo de abertura do espaço. Veja-se que em cada seção, a primeira nota de **a** é a mesma nota que a de **b**, ou está em relação de segunda menor:

- Seção I: sib (**a**) - lá (**b**).
- Seção II: do# (**a**) - do# (**b**).
- Seção III: sol# (**a**, fagote) - sol# (**b**).

A nota final da obra, do#, tem várias leituras. Como classe de altura, resulta próxima do ré mantido pelo flautim, voltando-se porém para o grave. Também é interessante constatar que, se pensarmos em classes de altura, veremos que o dó#

The figure displays a musical score in bass clef, divided into three systems. The first system, labeled 'c.13 material a', shows a sequence of notes with intervals of 2m and 2M. A large bracket labeled 'preenche o espaço' spans from the first measure to the end of the system. Below the staff, there are markings for 'classes de altura' and 'notas repetidas'. The second system, labeled 'c.15', continues the sequence with similar interval markings. The third system, labeled 'c.15-21 material b', shows a sequence of notes ending with a 'nota final'. Below the staff, there is a 'conjunto de alturas de b' and various interval markings (2m, 2M). The score is annotated with various musical symbols and text, including '2m', '2M', 'preenche o espaço', 'classes de altura', 'notas repetidas', 'nota final', and 'conjunto de alturas de b'.

Figura 58: abertura gradual do espaço (seção III, c. 13-21).

funciona como eixo da abertura de **a**. Nas seções I (3ra nota) e II (1ra nota), o $\text{dó}\sharp$ é claramente o ponto de divisão simétrica do espaço. Na terceira seção, se compactarmos a expansão das vozes numa oitava, obteremos uma nota próxima a essa, o dó natural. O $\text{dó}\sharp$, nesse caso, poderia ser considerado como eixo de uma divisão quase simétrica, isto é, tendo uma 6m de um lado e uma 5 dim. do outro (Figura 59).

3.10.3 A GRADAÇÃO EM DIVERSOS PARÂMETROS

Além de existir uma evolução gradual em cada uma das seções, na totalidade da peça, podemos descrever o percurso progressivo não só das alturas mas também

Figura 59: eixos do material **a** (seções I, II e III).

de outros elementos. Se juntarmos o material principal (**a**) de cada seção, constatamos que existe um movimento direcionado para o último ataque (nota ré) do compasso 15. O fagote faz notas cada vez mais agudas, conforme a peça avança (Figura 60). Essa subida é acompanhada por um aumento na quantidade de instrumentos que atacam simultaneamente —três no compasso 1, quatro no compasso 5 e cinco no compasso 15— e por um incremento mínimo da intensidade (*ff* nas seções I e II, *fff* na seção III). Observe-se que o aumento de vozes acontece em momentos importantes do discurso musical.

Figura 60: direcionalidade para o ré do c. 15 (material **a**, seções I, II e III).

Na Figura 61, mostramos que os grupos de ataques separados por silêncio seguem o mesmo processo de intensificação que os outros elementos mencionados (sempre tomando o material **a**). Por exemplo, no compasso 1, há 4 ataques e depois silêncio,

no compasso 3 há 7/silêncio, 2/silêncio, 1/silêncio. No compasso 5, há 6 ataques e logo começa o material **b**. A quantidade de ataques, embora descontinuadamente, continua a crescer. O processo, na sua totalidade, culmina no final do compasso 15, com um máximo de 16 ataques.

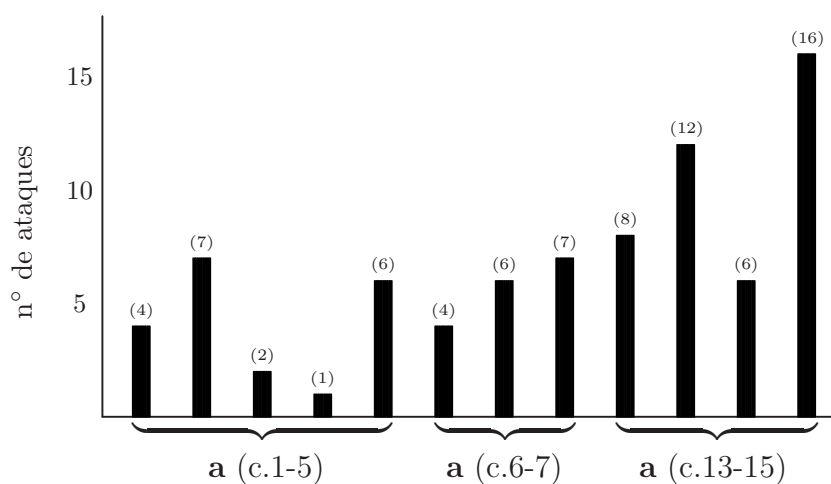


Figura 61: quantidade de ataques separados por silêncio (material **a**).

No material **b**, a intensidade diminui também de forma progressiva, conforme a peça avança. Na primeira exposição desse material, a dinâmica é *p* (compassos 5-6), na segunda vai do *p* para o *pp* (c. 7-11) e na terceira aparece diretamente *pp* (c. 16-18).

A direcionalidade para o ré do compasso 15 é observada e detalhada por Charles D. Morrison (1985). Sua análise coloca o foco nesse ataque como um dos elementos estruturais do discurso. A respeito disso, ele afirma: “ouvindo a peça 10 (até mesmo pela primeira vez), somos levados a escutar o ré5 do compasso 15 como o ponto fundamental de chegada³²; é a única vez na peça que os cinco instrumentos tocam

³²Morrison considera o dó central do piano como dó4.

juntos, com quatro dos cinco instrumentos tocando o enfático ré5” (p. 167)³³. Com base nessa premissa, o autor desenvolve a idéia de uma “progressão estrutural” existente desde o início da peça e mostra os padrões seguidos pelas alturas (p. 165-170).

³³“Upon hearing number 10 (even for the first time), one is surely compelled to hear the D5 of bar 15 as the ultimate arrival point; it is the only time in the piece that all five instruments sound at once, with four of the five instruments sounding the emphatic D5”.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, analisamos os processos graduais presentes nas *Dez peças para quinteto de sopros* de György Ligeti. Aplicamos a idéia de gradação sobre vários parâmetros ou aspectos do discurso musical (movimento das vozes, harmonia, timbre, densidade, estrutura rítmica), embasando também nosso estudo, do ponto de vista teórico, nas observações realizadas por vários autores, como Charles D. Morrison, Pierre Michel, Jane Pippet Clendinning, Jonathan W. Bernard, Francis Bayer, Richard Toop, Muriel Joubert e Yara Borges Caznók.

Na análise, a idéia de gradação foi vinculada com outros conceitos, tais como variação mínima, proximidade e adição. Os principais aspectos estudados foram os seguintes:

- Entrada progressiva das vozes ou das notas.
- Saltos progressivamente maiores ou menores nas vozes (com ou sem descontinuidades).
- Abertura gradual do espaço, considerando-se tanto alturas quanto classes de altura.
- Movimentos de expansão e contração do registro ou do cluster.

- Preenchimento do espaço (âmbito intervalar): partes estruturais e espaços a serem preenchidos.
- Eixos de simetria: estruturas simétricas e quase simétricas, notas de referência.
- Transformações mínimas da cor sonora: “melodia de timbres”, transformações melódicas e harmônicas.
- Processos aditivos: adição de vozes, notas, ataques, pausas.
- Estrutura rítmica: superposição em camadas, ausência de pulsação, passagem progressiva de uma divisão rítmica para outra.
- Duração das alturas e densidade de ataques: aumento e diminuição da quantidade de ataques por unidade de tempo, *accelerando* e *rallentando*.
- Variação mínima de um mesmo elemento: variação da disposição dos instrumentos, da estrutura intervalar, das alturas, da quantidade de alturas, da intensidade, da densidade.
- Proximidade entre as alturas ou classes de altura: geração de clusters e de *ostinati* a partir de notas contíguas.
- Espacialização das alturas: alturas geradas por proximidade (entendidas como classes de altura) e depois espacializadas.

Os comentários sobre a forma das peças, a textura e os materiais, bem como o modo sutil como Ligeti trabalhou o discurso nos instrumentos solistas (peças pares), contribuíram para uma melhor compreensão dos aspectos comentados anteriormente.

É importante acrescentar que o procedimento das transformações progressivas não foi empregado por Ligeti de maneira linear. Nestas circunstâncias, a idéia de gradação deve ser entendida com certa flexibilidade e não de um modo literal. Os movimentos por passos literalmente graduais (por semitom, por exemplo) existem, porém, geralmente são parte de um processo que inclui certos mecanismos que procuram confundir (ou dissimular) essa linearidade. A direcionalidade do discurso é conseguida, muitas vezes, a partir de avanços e recuos. Neste sentido, a continuidade também é obtida a partir de inúmeras descontinuidades (repetições de alturas, saltos ou interrupções).

As repetições de texturas ou “gestos” (segundo a expressão do próprio compositor) no percurso da obra também se constituem numa clara manifestação da idéia de continuidade gerada a partir da descontinuidade. Os tipos texturais (ou “gestos”) aparecem em diferentes momentos da obra, sem relação hierárquica alguma e misturados de diversas maneiras. Trata-se de pequenas situações musicais descontínuas que na totalidade revelam uma continuidade. Desse modo, a repetição dos materiais constitui-se num fator essencial para a percepção de unidade na obra.

A idéia de uma gradação que está na essência dos procedimentos fica muito evidente na peça 5, onde as alturas são geradas por proximidade e depois especializadas em duas das “micro-seções” da peça. Nesse caso, o compositor consegue dar variedade ao discurso partindo da mesma ferramenta composicional.

Para concluir, podemos relacionar a idéia de gradação com um comentário que Federico Monjeau (2004) faz a respeito da “técnica dos clusters incompletos” utilizada por Ligeti (denominada desse modo pelo próprio compositor). Partindo de uma afirmação do compositor, Monjeau deduz que “se o cluster permanece como

resíduo, a totalidade constitui-se no ponto de partida [...]” (p. 120)³⁴. Isto é, ao eliminar partes de uma totalidade que permanece como base, o compositor se vincularia mais com os procedimentos utilizados por um escultor do que com os de um pintor (Monjeau lembra, neste ponto, a idéia de Leonardo da Vinci segundo a qual a arte consiste em extrair partes de uma matéria que contém, em estado bruto, a forma final).

Sob essa perspectiva, a gradação também poderia ser entendida como a totalidade a partir da qual se constrói a obra. Os próprios clusters utilizados como “materiais de base” não são mais do que fragmentos dessa totalidade cromática. Ligeti, enquanto “escultor”, elimina partes dessa totalidade, gerando pequenas descontinuidades. Contudo, a gradação fica como a “estrutura profunda” da obra que, mesmo sem ser sempre percebida, dá consistência e unidade à expressão musical.

³⁴ “Si el cluster permanece como resíduo, la totalidad constituye el punto de partida [...]”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Alban Berg**: le maître de la transition infime. Paris: Gallimard, 1989.

BAYER, Francis. “Atmosphères” de Ligeti: éléments pour une analyse. **Analyse musicale**, Paris, n. 15, p.18-24, abril 1989.

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.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BOULIANE, Denys. “Six Études pour piano” de György Ligeti. **Contrechamps**, Paris-Lausanne, n. 12-13, p. 98-132, 1990.

CAZNÓK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. Tese (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2001.

CLENDINNING, Jane Pippet. **Contrapuntal techniques in the music of György Ligeti**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Yale, 1989.

_____. The Pattern-Meccanico compositions of György Ligeti. **Perspectives of new music**, Seattle, v. 31, n. 1, p. 192-234, 1993.

- DELIÈGE, Célestin. **Cinquante ans de modernité musicale, de Darmstadt à l'IRCAM**: contribution historiographique à une musicologie critique. Sprimont: Pierre Mardaga, 2003.
- DIETZ, Christopher James. **Changing the frame: multidimensional constraints as structural determinants in György Ligeti's "Ten pieces for woodwind quintet"**. Tese (Doutorado em Composição e Teoria Musical) - Universidade de Michigan, 2007.
- ETKIN, Mariano et al. **Superposición y gradualidad en "Hallowe'en" de Charles Ives**. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2000.
- GOTTWALD, Clytus. Entretien avec György Ligeti. **Inharmoniques**, Paris, n. 2, p. 217-229, maio 1987.
- HÄUSLER, Josef. D' "Atmosphères" à "Lontano": un entretien entre György Ligeti et Josef Häusler. **Musique en jeu**, Paris, n. 15, p. 110-119, 1974.
- JOUBERT, Muriel. Le "Kammerkonzert" pour treize instrumentistes de Ligeti: une écriture d'une grande rigueur. **Musurgia**, Paris, v. 8, n. 1, p. 57-79, 2001.
- KÜHN, Clemens. **Tratado de la forma musical**. Barcelona: Labor, 1992.
- LESTER, Joel. **Analytic approaches to twentieth-century music**. New York: W. W. Norton & Company, 1989.
- LICHTENFELD, Monika. Conversation avec György Ligeti. **Contrechamps**, Lausanne, n. 3, p. 44-49, 1984.
- LIGETI, György. Ma position comme compositeur aujourd'hui. **Contrechamps**, Paris-Lausanne, n. 12-13, p. 8-9, 1990.

-
- _____. **Neuf essais sur la musique**. Genève: Contrechamps, 2001. 214 p.
- _____. States, events, transformations. **Perspectives of new music**, Seattle, v. 31, n. 1, p. 164-71, 1993.
- _____. Zehn stücke für bläserquintett. Mainz: Schott, 1969.
- MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- MICHEL, Pierre. **György Ligeti**. Paris: Minerve, 1995.
- MONJEAU, Federico. **La invención musical**: ideas de historia, forma y representación. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- MORGAN, Robert P. **La música del siglo XX**. Madrid: Akal, 1999.
- 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.
- PROST, Christine. György Ligeti: "Lux Eterna", pour chœur mixte a cappella. **Analyse musicale**, Paris, n. 25, p. 37-51, 1991.
- PULIDO, Alejandro. Differentiation and integration in Ligeti's "Chamber concerto", III. **Sonus**, Cambridge, v. 9, n. 1, p. 59-80, 1988.
- REICH, Steve. **Écrits et entretiens sur la musique**. Paris: Bourgeois, 1981.
- SCHWARZ, K. Robert. Steve Reich: Music as a gradual process, part I. **Perspectives of new music**, Seattle, v. 19, n. 1-2, p. 373-392, 1980-1981.
- _____. Steve Reich: Music as a gradual process, part II. **Perspectives of new music**, Seattle, v. 20, n. 1-2, p. 225-286, 1981-1982.

TOOP, Richard. **György Ligeti**. London: Phaidon, 1999.

_____. L'illusion de la surface. **Contrechamps**, Paris-Lausanne, n. 12-13, p. 61-97, 1990.