

O motivo Lamento como objeto sonoro: II mov. do *Concerto para Piano*, de György Ligeti

Alexandre Ficagna
Aluno de Mestrado/Unicamp
alexandre_ficagna@yahoo.com.br
www.myspace.com/alexandreficagna

Sumário:

Este artigo investiga a permanência da invenção através dos sons na obra tardia de Ligeti, com foco num elemento melódico bastante presente à partir dos anos 80: o “motivo Lamento”. O II movimento do *Concerto para Piano* (“Lento e Deserto”) é utilizado como exemplo analítico, onde as transformações do Lamento se assemelham à manipulação de objetos sonoros.

Palavras-Chave: György Ligeti; motivo Lamento; Piano Concerto; objeto sonoro

O “motivo Lamento”

A inquietação composicional do compositor húngaro György Ligeti o levou, nos anos 50, a uma mudança radical: inicialmente influenciado por Bartók, ele passa a compor com as sonoridades eletrônicas do estúdio de Colônia e sua posterior transposição para a música instrumental. Nos anos 80, outra transformação:

Rejeitando ao mesmo tempo o “retro” e a antiga vanguarda, eu me declaro por um modernismo de hoje. De minha parte, isto significa em primeiro lugar tomar distância oposta ao cromatismo total e às densas tramas micropolifônicas que caracterizaram minha música do fim dos anos cinqüenta até o início dos anos sessenta. Mas isto significa também o desenvolvimento de uma polifonia constituída de redes de vozes ritmicamente e metricamente complexas, assim como uma harmonia transparente e consonante que de todo modo não buscou restabelecer a antiga tonalidade. (Ligeti, 1990: 8)

Se você preferir, isto é um retorno à abordagem polimodal de Bartók. Minha rejeição da música de vanguarda também me deixa aberto a ataques e acusações de ser um compositor pós-moderno. Eu não me importo. (idem, 1992: 14-15).

Além de Bartók, Ligeti absorve novas influências: o *jazz*, o folclore latino-americano, a música subsahariana, os *Studies for Player Piano* de Conlon Nancarrow, o “pensamento gerativo” da geometria fractal¹. O cruzamento destes elementos resulta numa música livre de direcionamentos vanguardistas e/ou revisionistas². No excerto abaixo, o compositor fala de seu estudo (técnico, não estilístico) de outra influência: a polifonia da época da notação mensuralista.

Aquilo também significou para mim o abandono da micropolifonia em proveito de uma polifonia mais geométrica, mais desenhada, de um ritmo “multidimensional”. O que entendo aqui por “multidimensional” não tem nada de abstrato, trata-se simplesmente da ilusão acústica de uma profundidade que não existe objetivamente na peça musical, mas que se produz em nossa percepção à maneira de uma imagem estereoscópica. (Ligeti, 2001: 20)

O resultado sonoro, como a “ilusão acústica” a que se refere o compositor, parece ser o elemento de permanência em sua obra e o amálgama de influências tão díspares. Essa atenção ao som, catalizada pela

¹ Sobre as influências da fase tardia do compositor, ver: Ligeti, 1990, 1992, 2001; Steinitz, 1996; Taylor, 1994, 2003.

² Sou totalmente contra nacionalismo e iria mais longe: sou contra “ismos” em geral. (Ligeti, 1992: 14)

experiência do estúdio³, permaneceu em suas obras instrumentais: “Mesmo tendo abandonado desde 1959 a composição com sons eletrônicos sintetizados, as experiências de estúdio foram decisivas para minhas obras orquestrais e vocais posteriores”. (Ligeti, 2001: 18).

Citando o exemplo Java-Debussy, Ligeti demonstra sua intenção ao travar contato com culturas musicais não-européias: “Debussy não utilizou de modo folclorista a influência do sudeste asiático, ele a utilizou como germe de todo um novo pensamento musical”. (Ligeti, 2001: 24).

Assim como fora o estúdio outrora, o contato com outras culturas musicais é a busca por novas fontes de invenção sonora. Antes, o compositor dispunha de uma gama de elementos que chamava de *Ligeti-signals*⁴.

Segundo Taylor:

Talvez a principal característica deste estilo tardio seja o desenvolvimento de uma nova paleta de '*Ligeti signals*', que tanto substitui quanto aparece ao lado das velhas técnicas. Ao mesmo tempo, esta nova paleta retoma muitos elementos do estilo de Bartók, trazendo uma síntese entre o velho e o novo. (Taylor, 1994: 4).

Em sua tese⁵, Taylor (1994) busca demonstrar que o “Motivo Lamento”⁶ é uma dos mais proeminentes destes novos “sinais”, tendo surgido no último movimento do *Trio* para Trompa, Violino e Piano (1982), depois no sexto dos *Études* para Piano (1986), “Automne à Varsovie”, e então no Segundo e Terceiro movimentos do *Concerto* para Piano (1985-88).

O Lamento normalmente possui três ou quatro dos seguintes atributos (Steinitz, 1996: 18):

- É uma melodia de três frases, sendo a última estendida em duração;
- Cada frase desce majoritariamente em semitons, voltando por saltos ascendentes;
- Cada uma termina abaixo e/ou começa acima da anterior;
- Notas de grande significação expressiva (como após o salto ascendente) são intensificadas harmonicamente (por sétimas, por exemplo);
- Diferentes versões desta fórmula exibem o *talea* rítmico similarmente restrito.



Fig 1 . O Motivo Lamento como aparece no último movimento do *Trio* para Trompa, Violino e Piano (1982), op.6-13, piano (notas sustentadas foram deixadas de fora). Fonte: Taylor, 1994: 4.

Sendo uma forma melódica bastante restrita, cuja identidade aural se deve à manutenção de seu perfil melódico, as transformações a ele aplicadas tendem à ocorrer através de procedimentos que preservem de algum modo este perfil: fragmentações, superposição/supressão de elementos, alterações de densidade, exploração de graus de (im)permeabilidade⁷, etc. Variações motívicadas de caráter mais abstrato⁸, se

³ Catanzaro não credita apenas ao estúdio as causas da criação de técnicas como a micropolifonia: “Essa se deve à equação do desejo do compositor de se libertar do estilo bartokiano e de atingir uma resposta estética ao serialismo integral. O estúdio se mostra, aqui, como um catalisador, uma ferramenta metafórica que lhe deu as condições de chegar à estética pretendida”. (Catanzaro, 2005: 1254)

⁴ Alguns exemplos: segunda maior e terça menor como acorde, *pitch-class* [0, 2, 5], um mesmo intervalo espalhado em registros amplos (principalmente trítomos e oitavas), padrões rítmicos mecânicos, texturas micro-polifônicas (Taylor, 1994: 4).

⁵ *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's late style* (ver Referências Bibliográficas).

⁶ Assim chamado pelo compositor, devido sua semelhança com os lamentos funerários da Transilvânia (Taylor, 2003: 92).

⁷ Sobre permeabilidade e impermeabilidade de texturas, ver: Ligeti, G. “Évolution de la forme musicale”. *Neuf essais sur la musique*. Trad. Catherine Fourcassié. Éditions Contrechamps: Genève, 2001. pp. 127-146.

⁸ O próprio Ligeti (1984) esclarece sua concepção de motivo: “É um tipo básico de pensamento intervalar e motívico, que eu poderia não chamar de motivo, porque a palavra está fortemente ligada à técnica Beethoveniana do desenvolvimento motívico; a grande forma, entretanto, deve desenvolver-se lenta e gradualmente destas pequenas sementes, e em níveis diferentes. Digamos que os elementos são pequenas unidades, e eu os concebo como unidades estáticas, como as pedras de um caleidoscópio”.

presentes, são exploradas pelo compositor na constituição de novos objetos sonoros, como será visto adiante. Esta forma de composição, que remete ao que Delalande (2001) chama de *paradigma eletroacústico*⁹, sugere a hipótese de que, se uma análise motivica clássica é pertinente, uma análise por objetos sonoros permite revelar aspectos que acredito estarem presentes na obra e trazer resultados relevantes sobre seu(s) *modus operandi*¹⁰.

Concerto para Piano, II – “Lento e Deserto”

Taylor segmenta o movimento em quatro seções e associa à cada seção uma variação do motivo (Taylor, 1994: 102):

- 1) cp. 1-31 quase fuga sobre pedal grave do contrabaixo;
- 2) cp. 32-40 solo do piano em registros extremos, com interrupções;
- 3) cp. 41-59 cânon agudo fortíssimo nas madeiras, piano e glockenspiel;
- 4) cp. 60-81 clímax e diminuendo

Sua análise esboça algumas descrições morfológicas mas não chega a aprofundá-las: i.e., aqui as seções se comportam como texturas, com movimentos, processos de crescimento e “morfologias espectrais” bem característicos¹¹. Não por acaso que objetos sonoros semelhantes (as “variações do motivo”) estejam agrupados numa mesma seção, conferindo seu caráter textural.

Para esta análise, agrupou-se as principais variações em cinco “famílias de objetos”: cada família agrupa um determinado tratamento aplicado ao perfil melódico; cada objeto apresenta uma variação deste procedimento¹². Abaixo, as principais características de cada “família”:

Família	Característica
A (Fragmentos/Impulsões)	- fragmentação por longos silêncios; - perfil se delinea numa escala mais ampla; - os silêncios aumentam a permeabilidade numa percepção mais localizada.
B (Monodias)	- maior fluidez melódica, sem interrupção de silêncios (repouso em sons de longa ressonância).
C (Trama) ¹³	- duração prolongada, criada por superposições de sons prolongados (os “feixes”); - o Lamento está na constituição dos “feixes” (microdefasagens em subdivisões de 4, 5 e 6), seu perfil é vagamente reconhecido em meio à textura; - fusões de sons evoluindo lentamente (que se fazem ouvir como conjuntos, os macro-objetos) - lentas evoluções de estruturas pouco diferenciadas
D (Iterações complexas variáveis)	- a partir da quarta seção, no piano e xilofone - perfil do Lamento a partir da iteração de blocos sonoros, variação da massa ligada à evolução da tessitura - conteúdo harmônico (presença de segundas menores) reforça sonoridade percussiva - remetem a um adensamento vertical dos ataques pontuais de A2 com a fluidez melódica de B: sustentação iterativa variável
E (Massas complexas variáveis)	- semelhantes a D, com maior sustentação dos sons e ataques menos pronunciados - conteúdo harmônico varia de objeto para objeto: tríades, superposições de quintas, etc.

Tabela 1 – Principais características das famílias de objetos sonoros

⁹ “Do mesmo modo que a escrita terá sido o instrumento da invenção polifônica, as diferentes tecnologias eletroacústicas são as ferramentas de uma elaboração do ‘som’”. (Delalande, 2001: 41), independente do suporte tecnológico utilizado: trata-se de um “novo paradigma de invenção, propriamente eletroacústico”. (ibid.: 39)

¹⁰ Deve-se ressaltar que uma composição com influências tão heterogêneas como esta precisa cruzar diversas ferramentas para que tenha alguma relevância: a hipótese aqui apresentada surgiu *durante* a análise da obra.

¹¹ Sobre ferramentas para uma análise de texturas, ver: Smalley, 1997.

¹² As classificações dos objetos foram baseadas na *tipomorfologia* de Pierre Schaeffer (1966).

¹³ *Trama* é um tipo de objeto sonoro cuja descrição dada por Schaeffer (1966: 450) encaixa perfeitamente com este exemplo.

Na primeira concentram-se objetos da família A. A figura 2 mostra a primeira aparição do Lamento na peça, com suas três frases indicadas por colchetes. Com a entrada de outros instrumentos, os silêncios abrem espaço para interferências entre melodias (permeabilidade).



Fig. 2 – cp. 4-14: a entrada de outros instrumentos também confere variações de timbre harmônico ao Lamento

Na segunda seção, concentram-se objetos de B, principalmente como mostra a figura 3.



FIG 3 – Segunda seção, piano: início do Lamento como exemplo.

O vazio espectral desta textura favorece a emergência de três *eventos*¹⁴, crescentes em ruidosidade, que a ela se impõem: o primeiro no c.36, o segundo, c.38, e o último, c.40, que dá início à nova seção através de mudança radical na textura (ver início da Fig. 4).¹⁵

A terceira seção apresenta dois estratos: no mais “presente”, o Lamento constitui os feixes da trama (cujas notas são sustentadas pelas cordas em harmônicos); no outro, ao qual se superpõem, encontram-se objetos da família A atomizados (apenas ataques distanciados delineando o perfil).

As características timbrísticas e morfológicas contribuem para manter a impermeabilidade dos estratos (ainda que os objetos da família mantenham a permeabilidade entre si, por causa dos espaços entre os ataques). A figura 4 mostra a ocupação espacial desta textura.

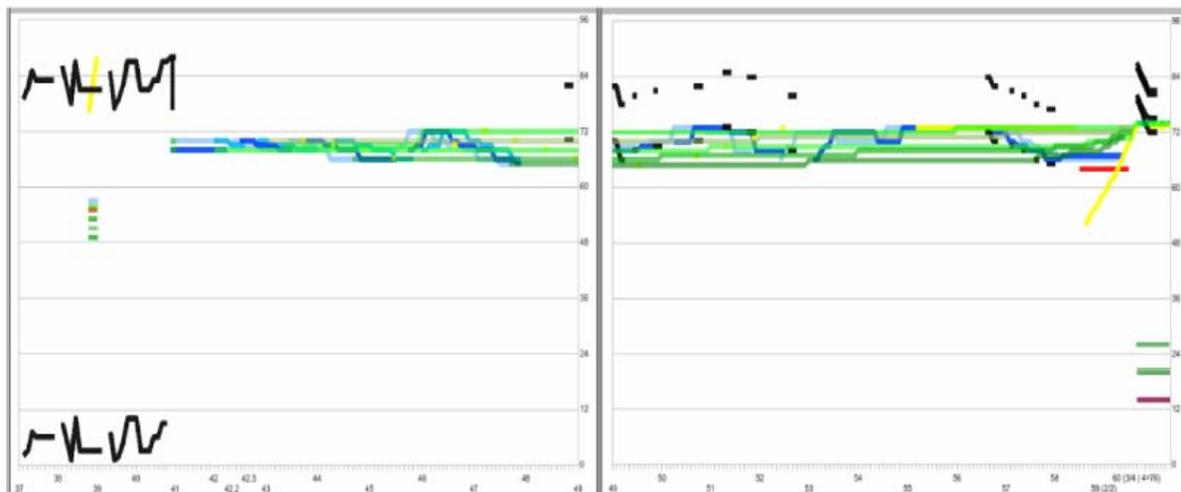


FIG 4 – O Lamento aparece nos desenhos no interior da textura (cp. 41-59). Os pontos em amarelo e preto são, respectivamente, objetos da família A tocados por glockenspiel e piano. O final da figura mostra o início da quarta seção (em amarelo o glissando da sirene).

¹⁴ Sobre *estados, eventos e transformações*, ver: Ligeti, G. “States, Events, Transformation”. Transl. By J. W. Bernard. *Perspective of New Music*, v.31, n.1, p.164-171. Hamilton printing Company, 1993.

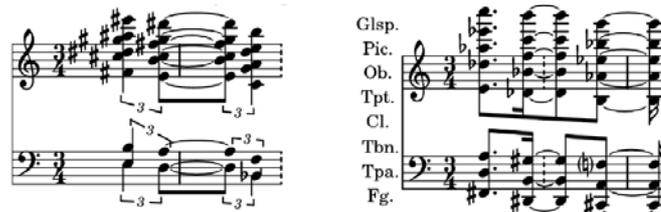
¹⁵ As cores representam os grupos instrumentais: em tons de verde as cordas, vermelho os metais e azul as madeiras. O piano está em preto e o glockenspiel em amarelo. Quanto maior a transparência da cor, menor a dinâmica. No eixo x a indicação dos compassos, no y as oitavas (de 12 em 12 semitons), a partir do *lá* mais grave do piano.

A seção seguinte também sobrepõe duas famílias de objetos: D e E. inicialmente impremeáveis, por apresentarem forte contraste morfológico, o aumento de densidade e número de elementos contribui para aumentar a permeabilidade, levando em alguns momentos da percepção de objetos à percepção de uma grande massa sonora.



Fig. 5 – primeira frase do *Lamento* em dois momentos (família D – piano): a partir do c. 60 e do c. 70

Este aumento da densidade começa principalmente a partir do c. 70 entre os objetos da família E. Nas figuras 6 e 7, dois destes objetos, que nos momentos mais densos acabam se fundindo.



Figs. 6 e 7 – ex. da primeira frase do *Lamento* em objetos da família E: nas cordas e nos sopros com glockenspiel

Com uma pequena ilustração de como o compositor utiliza variações mais distantes do perfil melódico como novas qualidades sonoras, temos o primeiro *evento* (c. 36) que incide sobre o “objeto textura” B, segunda seção: seu perfil melódico foi retirado de uma variação ascendente do *Lamento*, cuja primeira aparição acontece no c. 20.



Figs. 8 e 9 – Acima, *piccolo* (c.20): desenho do perfil do primeiro evento da segunda seção (abaixo), c. 36. No compasso seguinte a “melodia-textura” do piano “ecoa” este perfil.

Considerações finais

O que uma análise de morfologias e/ou objetos sonoros permite observar, neste caso, é a liberdade com que Ligeti aborda diversos elementos para sintetizar o som que procura. Isto também fica evidente inclusive pelo fato de uma análise por objetos sonoros – apenas – ignorar certos elementos em prol de outros. Em minha dissertação de mestrado¹⁶ tentei complementar esta abordagem com análise de texturas baseadas na morfologia espectral de Smalley, além de apresentar com mais detalhes a análise de Stephen Taylor, mais detalhada em aspectos melódico-harmônicos (como a utilização do modo de Messiaen).

Os novos elementos mostram-se importantes na medida em que sugerem novas possibilidades de invenção sonora. Por exemplo, quando Taylor se refere a uma “polifonia de harmonias”, espécie de extrapolação dos *clusters* de outrora: “ao invés de obter clusters escrevendo-os diretamente, ele cria uma ‘polifonia de harmonias’ que mantêm o total cromático constantemente presente, enquanto cada harmonia individual mantêm sua identidade como numa camada separada, via melodia, registro ou instrumentação” (Taylor, 1994, 96).

Citando Delalande, afirma Tiffon: “ao se inventar a fixação, inventa-se o som. [...] certas músicas feitas de notas se inscrevem na realidade na lógica do paradigma do som [sic]: músicas minimalista e

¹⁶ Defesa prevista para agosto.

repetitiva, música espectral... passando por Ligeti ou Cerha” (Tiffon, 2006: 4). Com elementos novos ou antigos, não só Ligeti se inscreve no paradigma do som, mas sobretudo no de (re)invenção através do som.

Referências Bibliográficas

- CATANZARO, Tatiana (2005). Do descontentamento com a técnica serial à concepção da micropolifonia e da música de textura. In *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 18 a 22 de julho de 2005, 1246-1255.
- DELALANDE, François (2001). *Le Son des Musiques*. Paris: Buchet/Chastel.
- LIGETI, György (1984). A Budapest interview with György Ligeti. Disponível em: <<http://home.grandecom.net/~jronsen/mmpp9/mmpp9gl4.html>>. Acessado em 30/03/2007.
- _____ (1992). A conversation with György Ligeti. *Hungarian Music Quaterly*. Nº 1, Vol. III, 13-17.
- _____ (1990). Ma position comme compositeur aujourd'hui. *Contrechamps*, Nº 12/13, 8-9.
- _____ (2001). *Neuf essais sur la musique*. Genève: Contrechamps. Trad. Catherine Fourcassié.
- SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil.
- STEINITZ, Richard (1996). Weeping and wailing. *The Musical Times*. Nº 1842, Vol. 137, 17-22.
- SMALLEY, Dennis (1997). Spectromorphology: explaining sound shapes. *Organized Sound*. Nº 2, Vol. 2, 107-126.
- TAYLOR, Stephen (2003). Ligeti, Africa and Polyrhythm. *the world of music*. Nº 45, Vol. 2, 83-94.
- TAYLOR, Stephen A. (1994). *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's late style*. Cornell University. Tese de Doutorado.
- TIFFON, Vincent (2006). La représentation sonographique est-elle une aide pour l'analyse perceptive de la musique életróacoustique? *LIEN, Revue d'esthétique musicale*. Publicação eletrônica: Musique & Recherches. Direção de Annete Vande Gorne. Disponível em: <<http://www.musiques-recherches.be/edition.php?lng=fr&id=110>>. Acessado em 08/07/2008. 3-15.