

Concerto para orquestra: concepção e desenvolvimento de uma linguagem própria a partir da obra de outros compositores

Luís Otávio Teixeira Passos

Universidade Federal de Campina Grande, UFCG – luisotpassos@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre o processo composicional de *Luzes*, primeiro movimento do *Concerto para orquestra* através de suas principais influências, motivações e concepção. Discute como uma linguagem própria é construída através do uso de sinais intervalares, da relação cromática e diatônica de fragmentos escalares, da noção de “estados, eventos e transformações” presentes na obra de Ligeti. A discussão se dá através da análise de trechos do *Concerto Duplo* de Ligeti e de *Luzes*.

Palavras-chave: Concerto. Ligeti. Sinal Intervalar. Relação cromático-diatônica

Concerto for Orchestra: conception and development of a language from the work of other composers

Abstract: This article presents a discussion on the compositional process of *Luzes*, the first movement of *Concerto for Orchestra* through its main influences, motivations and conception. It discusses how a language is built from interval signals, diatonic and chromatic relation of scale fragments, from the notion of “states, events and transformations” present in the work of Ligeti. The discussion is conducted through the analysis of excerpts from Ligeti’s *Concerto Duplo* and from *Luzes*.

Keywords: Concerto. Ligeti. Interval Signal, Chromatic-diatonic relation.

1. Introdução

O *Concerto para Orquestra* foi composto como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doctor of Musical Arts, na subárea de composição, ofertado pelo programa de pós-graduação em música da University of Texas at Austin e financiado pelo programa de bolsa Capes/Fulbright. Escrito no período de um ano (2010-1), de vinte minutos de duração e para grande orquestra, divide-se em quatro movimentos: *Luzes*, *Convergências*, *Luzes II*, *Convergências II*. Os movimentos de mesmo nome compartilham concepções semelhantes. *Luzes*, como o próprio título sugere, tem por objetivo explorar diferentes ambientes harmônicos que se evoluem gradativamente de um estágio a outro; bem como criar passagens com caráter de tensão e resolução, através de uma linguagem musical não-tonal, nem serial. É a partir das técnicas desenvolvidas por Ligeti que se obtém um modelo referencial.

2. Influências, motivações e concepção

Uma concepção chave do trabalho é a noção de Ligeti (1993) de estados, eventos e transformações (EET), onde um estado é gradualmente transformado numa nova ordem de

maneira irreversível. Ao discutir sobre seu processo composicional e a influência de um sonho de infância na obra *Apparitions*, Ligeti comenta que:

Os estados são rompidos por súbitos eventos emergentes e são transformados sob sua influência; e vice-versa: os estados alterados também possuem certo efeito no tipo de eventos, pois esses precisam ser sempre de caráter novo, para que sejam capazes de transformar ainda mais os estados transformados. Desse modo surge um desenvolvimento contínuo: aqueles estados e eventos já existentes excluem reciprocamente suas ocorrências e, portanto são irrecuperáveis. (LIGETI, 1993: p. 167-8)

Outra concepção chave é a associação subjetiva de materiais musicais a mundanos (ASSM). Nesse sentido, Ligeti (1993: p. 165) associa “sons com cor, forma e textura; e forma, cor e qualidade material a cada sensação acústica”. Relações similares são também descritas por Messiaen que, ao comentar uma passagem da ópera, *Pelleas et Melisande* de Debussy, refere-se a dois acordes como sendo “violeta-cinza” e o outro como “laranja, mas um laranja com toques de azul”¹. Esse princípio norteou o trabalho no sentido de elaborar uma linguagem musical, capaz de evocar diferentes ambientes, personagens, contraste, concordância, tensão e resolução, e também sonoridades que pudessem sugerir características como “claro,” “escuro,” “tenso,” “calmo,” “melancólico,” “feliz,” “agitado”.

Do ponto de vista da tonalidade, compositores associaram alturas/tonalidades a cores e significados específicos (AASE). Na *Sinfonia do Salmos* de Stravinsky por exemplo, Mi menor é associado à oração, Dó maior à Deus, e Mi \equiv maior ao homem segundo Mellers (1971: p. 19). No *Concerto*, há uma constante relação polar entre tonalidades com bemóis e tonalidades com sustenido, presentes na estrutura de quase todos os temas, como será mostrado.

Por último, a concepção de interação entre materiais, temas, seções e movimentos, que se influenciam e se contrastam, partindo da noção latina de *concertare*: “trabalhar em conjunto com alguém” (GRIFFITHS).

4. Luzes

Além dos princípios norteadores do trabalho explicados no item anterior, a linguagem musical de *Luzes* incorporou ainda alguns aspectos da organização harmônica que Ligeti emprega em seu *Concerto Duplo*. A música desse compositor nas décadas de cinquenta

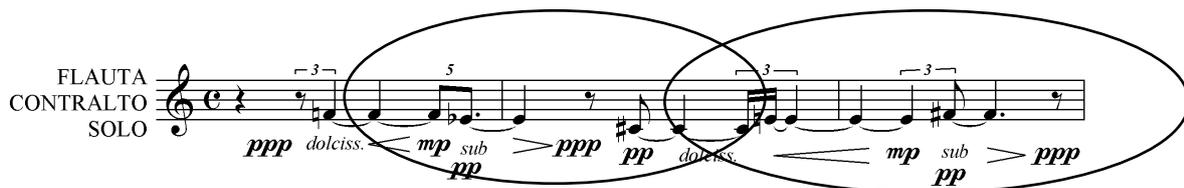
¹ Olivier Messiaen, “*Messiaen on Debussy and color*”. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=GSWatsiBErU&feature=related>>; Último acesso julho de 2012.

e sessenta baseou-se muito na textura e no cluster. Ligeti comenta que o uso extensivo de intervalos de segunda fez com que até mesmo esse intervalo “desaparecesse no sentido harmônico” (LIGETI apud HÄUSLER, 1983: p. 94). Posteriormente, o uso extensivo de cluster cedeu em alguns momentos para o surgimento de um intervalo específico num dado momento (sinal intervalar) como ocorre em *Lontano* (1967), *Melodien* (1971) e *Concerto Duplo* (1972). O compositor comenta que os sinais intervalares “não eram nem tonais nem atonais, mas de alguma forma, com sua pureza e clareza constituíram pontos de repouso, permitiram a possibilidade de operar com a alternância de tensão e resolução” (LIGETI, 1983: p.31). Os sinais intervalares foram usados por Ligeti para realçar e caracterizar o começo de seções e subseções. O Exemplo 1 mostra a evolução harmônica do primeiro ao segundo sinal intervalar do *Concerto Duplo*, onde começa o segundo tema.



Exemplo 1: Ligeti, *Concerto Duplo*, I movimento [1-17]: transformação harmônica do sinal intervalar (SI1) e sua expansão cromática até o segundo sinal intervalar (SI2).

Outra influência de Ligeti é o equilíbrio no uso de material diatônico e cromático. No Exemplo 2, as primeiras notas (Fá, Mi \equiv , Dó#) da flauta contralto solo aludem a uma escala diatônica com bemóis (considerando Dó# como Ré \equiv) e são equilibradas cromaticamente com as próximas três notas, que fazem parte de uma escala diatônica com sustenidos (Dó#, Mi, Fá#).



Exemplo 2. Ligeti, *Doppelkonzert*, 1972, I, [1-4]. Relações diatônicas e cromáticas da melodia da flauta alto. As notas organizam-se em dois fragmentos de escalas diatônicas relacionados por cromatismo.

Luzes divide-se em três seções (exposição, desenvolvimento e recapitulação). A seção de exposição [1-49] apresenta três temas, que possuem textura, sinal intervalar, timbre, caráter e sonoridade harmônica específicos; são eles: o tema do corne inglês, o tema das madeiras, e o tema das cordas. O primeiro tema combina escala com bemóis e escalas com sustenidos; o segundo tema está na escala de si dórico e o terceiro tema em dó mixolídio.

Cada um tem seu próprio sinal intervalar. O Exemplo 3 apresenta um resumo da evolução harmônica dessa seção.

Exemplo 3. Evolução harmônica da seção de exposição de *Luzes* [1-50] que se expande cromaticamente do sinal intervalar 1 (SI1) ao sinal intervalar 2 (SI2), de SI2 ao sinal intervalar 3 (SI3), e de SI3 a Dó mixolídio.

A melodia do primeiro tema [1-19], tocada pelo corne inglês (Exemplo 4), é acompanhada pela orquestra através de notas de longa duração. Sua extensão é estreita, começando no registro médio, gradualmente movendo-se mais acima para um registro agudo, onde começa o segundo tema [20]. Do ponto de vista harmônico, o tema do corne inglês inicia-se com as mesmas notas de SI1 (Exemplo 3), que é um subconjunto de uma escala diatônica com bemóis (Fá menor/Ré \cong maior). Aqui é feita uma associação de bemóis a escuridão e sombras. A escala de Fá menor/Ré \cong maior é oposta cromaticamente (Ré \cong / Ré) com a escala de Ré menor [7-9] (do mesmo modo como exemplificado no *Concerto Duplo* de Ligeti, Exemplo 2) e uma tensão harmônica é gerada na medida em que a escala de Ré menor amplia-se na escala cromática no fim do tema [16]. Essa evolução do tema tem como base o princípio do EET.

Exemplo 4. Passos, *Concerto para orquestra*, *Luzes* [1-19]. Tema 1 (Tema do Corne inglês). Inicia-se com SI1 na escala Fá menor/Ré \cong maior, é cromaticamente transformado na escala de ré menor [7-9], e amplia-se para uma escala cromática [16-19].

O segundo tema [20-35] (Exemplo 5) contrasta com o tema anterior, por se claro, estático e tranquilo, e também por ocorrer no registro agudo. Celesta, piano e glockenspiel

contribuem para essa sonoridade clara, marcando as notas mais importantes do segundo tema. A harmonia é dada pela escala de si dórico, que emprega sustenidos, uma oposição ao primeiro tema que explorou escalas com bemóis. O principal instrumento aqui é a flauta, que toca a melodia principal vagarosamente, quase como um *cantus firmus*. Os oboés e os fagotes repetem-na num cânone não estrito, onde o ritmo é totalmente livre e as alturas são levemente variadas, com o intuito de criar uma ressonância para a melodia da flauta. Toda essa atividade ocorre acima de um pedal de si das cordas graves, conferindo ao tema um caráter estático.

Exemplo 5. Passos, *Concerto para orquestra, Luzes* [20-27]. Primeiros compassos do segundo tema (Tema das Madeiras): a flauta toca a melodia principal, oboés e fagotes tocam um cânone com variação enquanto a melodia dos clarinetes é livre.

A seção de desenvolvimento [50-85] é caracterizada por melodias curtas. Não há passagens solo; ao invés, a melodia principal é tocada a cada vez por diferentes instrumentos (Exemplo 6).

Exemplo 6. Passos, *Concerto para orquestra, Luzes* [50-7]: Variações melódicas e tímbricas da primeira parte da seção de desenvolvimento.

No desenvolvimento, toda a orquestra é usada para criar um maior contraste em relação à seção anterior. Há uma crescente tensão harmônica que ajuda a conduzir a três pontos culminantes, que dividem esta seção em três partes. O primeiro ponto culminante [58-60] (Exemplo 7-[59]) é marcado por um acorde de sete alturas, que representa o somatório

dos caracteres escuro e claro, dado pelos acordes de Lá \equiv com sétima maior, (que representa a associação de bemol ao caráter escuro) e pelo acorde de Sol maior com sétima menor, (que representa a associação de sustenido ao caráter claro) e é resolvido por um acorde menos tenso (Exemplo 7-[60]). A combinação dos caracteres claro e escuro [59] também é enfatizada pelo dobramento das alturas si e ré, que representam a relação intervalar de terça menor das primeiras alturas do primeiro tema (Lá \equiv – leia-se Sol#) e do segundo tema (Si). O segundo clímax é dado por um acorde mais tenso, formado por nove alturas diferentes (Exemplo 7-[71]), que por sua vez é resolvido num acorde “calmo” caracterizado por quartas e quintas justas (Exemplo 7-[72]).

The musical notation for Exemplo 7 consists of two systems of staves. The first system shows two measures: measure [59] is labeled 'Primeiro clímax' and measure [60] is labeled 'resolução'. The second system shows two measures: measure [71] is labeled 'Segundo clímax' and measure [72] is labeled 'resolução'. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various chord symbols and notes.

Exemplo 7. Passos, *Concerto para orquestra, Luzes*, seção de desenvolvimento: primeiro e segundo pontos culminantes e suas resoluções.

A terceira parte [74-85] cria o mais intenso contraste de todo o movimento, o clímax da peça, que é seguido de uma resolução de duração longa, a fim de dissipar toda a tensão acumulada. O clímax inicia-se com quatro alturas (Mi, Fá#, Sol#, Lá) (Exemplo 8 - [74]), e evolui para um acorde de nove sons [78] (Mi \equiv , Lá, Mi, Fá#, Sol#, Lá, Si, Dó, Dó#). Apesar de sua densidade, enfatiza o trítone Mi \equiv e Lá (escrito em notas pretas no exemplo), que ocorre sozinho no registro grave e junto às demais alturas no agudo. O trítone resolve-se no acorde de Mi maior (Exemplo [80-81]), considerando (Lá-Ré#).

The musical notation for Exemplo 8 consists of three measures. Measure [74] shows a chord with notes Mi, Fá#, Sol#, and Lá. Measure [78] shows a dense chord of nine notes: Mi \equiv , Lá, Mi, Fá#, Sol#, Lá, Si, Dó, and Dó#. Measure [80-81] shows the resolution to a chord of Mi maior. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various chord symbols and notes.

Exemplo 8. Passos, *Concerto para orquestra, Luzes*, Evolução harmônica da terceira parte da seção de desenvolvimento, que conduz ao acorde de nove sons, de trítone Mi \equiv -lá proeminente no grave [78], replicado no registros médio e agudo, e resolvido no acorde de Mi maior [80-81].

O acorde de Mi maior [80-81] com função de resolução foi escolhido por conter as notas do primeiro e do segundo tema: si-sol# respectivamente e simbolizar a fusão dos dois temas: a combinação de Sol#, que representa o bemol—a escuridão (considerando Sol# como Lá \cong), com si, que representa o sustenido—a claridade, configurando-se também como outro exemplo de EET.

Uma vez que a música não se fundamenta num esquema harmônico funcional tonal, é sem sentido recapitular todos os temas no mesmo sinal intervalar inicial. A solução encontrada foi reafirmar apenas fragmentos do primeiro tema num novo sinal intervalar e trazer fragmentos do segundo tema na mesma escala de si dórico (Exemplo 9). A função dessa seção é resolver a tensão criada pela seção de desenvolvimento, conduzindo pela primeira vez ao registro mais grave do movimento. Essa característica confere drama à recapitulação e a diferencia do resto da obra.

Recapitulação

[86] SI - Tema 1	[99] SI Final
------------------	---------------

Exemplo 9: Passos, *Concerto para orquestra, Luzes*. Sinal intervalar do início da recapitulação [86] onde fragmentos do primeira tema são apresentados. Sinal intervalar final do movimento [99] que ocorre no registro mais grave da obra, sugerindo drama.

A fusão dos caracteres claro e escuro também é dada pela primeira e pela última nota da peça: Lá \cong e Si que são também as primeiras alturas do primeiro e do segundo tema.

5. Conclusão

Luzes tentou criar uma narrativa baseada na habilidade de evocar diferentes caracteres, cores, e significados. Também tentou criar um sentido de tensão e resolução através do emprego de uma linguagem harmônica derivada do *Concerto Duplo* de Ligeti, que se baseia na oposição de sonoridades harmônicas específicas—o sinal intervalar—a trechos harmonicamente instáveis, cromáticos e sem proeminência de um intervalo específico. Noutros momentos, *Luzes* favoreceu o uso de escalas diatônicas para caracterizar trechos. Também traz uma relação polar entre escalas de sustenidos e escalas de bemóis, técnica extensivamente usada por Ligeti, que em *Luzes* aparece na micro e macro forma. Pelo fato de

os sinais intervalares e as escalas diatônicas específicas terem sido posicionadas em momentos importantes formalmente (chegada, começo de seções e subseções) e associados a mudanças de textura e timbre, tornaram-se importantes para delinear a forma de *Luzes* e diferenciar seus temas, conferindo-lhes uma personalidade própria. Apesar do fato de a linguagem musical de *Luzes* partir do *Concerto Duplo*, a sonoridade final é diferenciada em função do uso de escalas modais, e de vários outros fatores como orquestração e ritmo, não discutidos.

Referências

GRIFFITHS, Paul. Concerto. In: *Grove music online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.lib.utexas.edu/subscriber/article/grove/music/40737?q=concerto&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>; Último acesso em 21 de fevereiro de 2011.

HÄUSLER, Josef. György Ligeti talking to Josef Häusler. Trans. Sarah E. Soulsby. In: *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*. London: Eulenburg, 1983, p. 83-110.

LIGETI, György. *Doppelkonzert*. 6338. Mainz: Edition Shott, 1972.

LIGETI, György. States, Events and Transformations. *Perspectives of New Music*, Princeton: Princeton University Press, vol. 31, no.1, 164-171, 1993.

MELLERS, Wilfrid. Symphony of Psalms. *Tempo*, Cambridge University Press, n. 97, 19-27, 1971.

MESSIAEN, Olivier. Messiaen on Debussy and color. *Youtube*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=GSWatsiBErU&feature=related>>; Último acesso em 12 de julho de 2012.

PASSOS, Luís. *Concerto for orchestra*. DMA dissertation in Music Composition. Disponível em <<http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2011-05-2780>>. Último acesso em 20 de março de 2013.

VÁRNAI, Péter e LIGETI, György. Ligeti talking to Péter Várnai. *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*. London: Eulenburg, 1983, p. 13-82.