

Ligeti e Penderecki nos anos 1960: composição da sonoridade através de clusters

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Daniel Zanella dos Santos
UDESC – danielsantos.sc@gmail.com

Acácio Tadeu de Camargo Piedade
UDESC - acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Este artigo trata da composição com cluster no período histórico que cerca o aparecimento da composição textural no final dos anos 50. É realizado um estudo comparativo dos procedimentos de composição com clusters de dois compositores do leste europeu que foram figuras centrais da música textural: Krzysztof Penderecki e György Ligeti. A utilização de clusters pelos dois compositores, mesmo que realizada de maneira diferente, aponta para a primazia do aspecto textural no processo de composição. Na conclusão, argumentamos que a composição textural teve um papel importante na emergência do som como parâmetro primordial na música contemporânea.

Palavras-chave: Ligeti. Penderecki. Composição com clusters. Sonoridade.

Ligeti and Penderecki in the '1960s: composition of sonority through clusters

Abstract: This article deals with cluster composition within the historical period surrounding the onset of textural composition in the late '1950s. We make a comparative study of compositional procedures with clusters of two Eastern European composers who were central figures of textural music: Krzysztof Penderecki and György Ligeti. The use of clusters by the two composers, even if done differently, points to the primacy of the textural aspect in the composition process. At the conclusion, we argue that the textural composition played an important role in the emergence of sound as a primary parameter in contemporary music.

Keywords: Ligeti. Penderecki. Cluster composition. Sonority.

A chamada composição textural foi uma tendência artística que teve início no final da década de 50 e teve seu ápice no início dos anos 60, muitas vezes sendo descrita como uma reação ao serialismo (SIMMS, 1996, p. 339-341). Duas figuras centrais neste contexto são o compositor húngaro György Ligeti e o polonês Krzysztof Penderecki. Os dois traçaram caminhos diferentes dentro do cenário musical do período: enquanto Ligeti inicialmente se tornou participante da vanguarda hegemônica do período pós-II Guerra, protagonizada por Stockhausen e Boulez (e que tinha como *locus* anual de encontro os cursos de verão de Darmstadt), Penderecki era visto como uma figura marginal neste meio, ao mesmo tempo em que era considerado protagonista da música polonesa em outros contextos nacionais (SIMMS, 1996).

A partir dos desenvolvimentos do serialismo integral, que teve em Darmstadt um centro importante de difusão, foram abertos caminhos para novas maneiras de pensar a organização da música. Uma das consequências foi o aparecimento da música textural.

O serialismo integral, ao quebrar com os aspectos tradicionais da estrutura musical, como melodia, harmonia e direção formal, abriu a possibilidade de uma música na qual os detalhes individuais parecem insignificantes em relação ao todo da obra, o efeito global. Isso abriu caminho para que a textura musical fosse entendida de uma nova maneira e se tornasse o novo foco de interesse (MORGAN, 1991, p. 345, tradução nossa).

Essa abordagem, em que os detalhes individuais aparecem secundários ao efeito global, teve em Stockhausen seu fôlego inicial com a composição de *Gruppen* (1955-57) para três orquestras e influenciou muitos compositores no curso dos anos 50 (*op. cit.*, p. 384). Aqui a música se afasta da técnica pontilhística, característica do serialismo, em direção à ‘composição com grupos’. Um grupo, para Stockhausen, “era uma coleção de notas que poderia ser considerada como uma identidade” (GRIFFITHS, 1995, p. 71, tradução nossa). Os grupos eram formados por grandes números de notas que poderiam ser reunidos em coleções complexas, uma técnica que contrastava com as relações individuais que eram criadas no pontilhismo.

A ideia de grupo atinge a sua forma extrema quando a densidade da textura se torna tão grande que notas individuais não podem mais ser percebidas com precisão – tudo tende a derreter em conjunto, em um efeito generalizado e total. Nesses casos Stockhausen fala de música estatística, música que depende apenas de designações aproximadas (MORGAN, p. 381-382, tradução nossa).

Na composição com grupos, estes podem aparecer em sequência ou em camadas, ocorrendo juntos temporalmente. Neste sentido, em um artigo onde critica o serialismo e a música aleatória afirmando que ambos chegam ao mesmo resultado com técnicas aparentemente opostas, Ligeti propõe o conceito de “permeabilidade”, com isso querendo apontar como “estruturas de diferentes texturas podem ocorrer concorrentemente, penetrar umas nas outras e até mesmo se fundirem completamente” (LIGETI, 1965, p. 8).

Com efeito, o que queremos destacar é que o foco da composição textural deste período começou redirecionar a estética musical, saindo da primazia das relações entre notas, durações e ataques, e rumando para a sonoridade global, composta pelo agrupamento de variados elementos, com foco estrutural principal na textura. Este pensamento pode ser pensado como parte de um desenvolvimento que abriu as portas para o que o compositor Helmut Lachenmann chama de *klangkomposition* (“composição de sons”), hoje uma ideia inserida em um pensamento composicional que Guigue chamou de “estética da sonoridade” (GUIGUE, 2011). Aqui o elemento primordial, o fundamento de composição, é o som ele mesmo, e a textura é que se eleva como um parâmetro essencial.

Creemos que os clusters de altura provocam uma aproximação entre a noção de textura e de altura (LESTER, 1989, p.287) e o seu tratamento, tanto em Penderecki quanto em

Ligeti evidenciam a busca pela composição de uma sonoridade, apesar das técnicas contrastantes empregadas pelos dois compositores. Veja-se em Penderecki, onde os clusters formam blocos de notas adjacentes sustentadas (não somente as notas do temperamento igual, mas também quartos de tom) que são submetidos a variados processos de transformação da sonoridade. Um comentário sobre sua escrita dos clusters ajuda a ilustrar os procedimentos aos quais eles são submetidos.

As experiências do compositor com notação tiveram muito destaque no meio musical dos anos 1960. Trata-se de uma notação gráfica combinada com indicações em pauta tradicional, que evidencia o tratamento relativamente aberto, mas controlado, de determinados parâmetros. Os clusters são apresentados tanto por barras negras cobrindo a tessitura desejada dentro da pauta quanto por notas individuais mostradas logo abaixo em pentagrama tradicional, com indicações também de quartos de tom neste caso, portanto impondo bastante controle sobre as notas que deverão ser tocadas dentro do cluster.

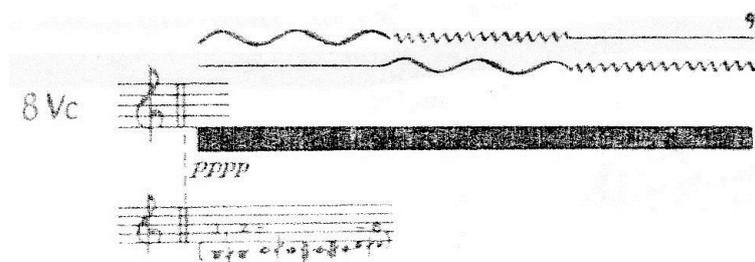


Figura 1: Exemplo da notação de cluster no compasso 111 de *Anaklasis*

Em outros trechos, fica a cargo do intérprete qual nota será executada. Um exemplo disso é a notação representada por um triângulo, que orienta o intérprete a executar a nota mais grave possível no instrumento, se a flecha apontar para baixo, ou a nota mais aguda, caso a flecha aponte para cima, como aparece pioneiramente no início da peça *De Natura Sonoris N.1* (1966).

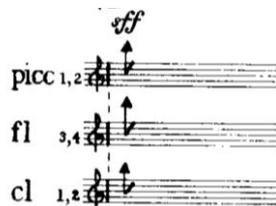


Figura 2: Notação de nota mais aguda do instrumento em *De Natura Sonoris N.1*

Alguns dos processos de transformação dos clusters podem ser encontrados, por exemplo, em *Anaklasis* (1959-60). Na figura 1, exemplo extraído do compasso¹ 111 da partitura, existem duas linhas horizontais sobre a notação do cluster: a linha superior é para

ser executada por metade do naipe de violoncelos e a linha inferior pela outra metade. A ondulação maior que inicia a linha superior indica um vibrato muito lento com variação de quarto de tom, enquanto a linha inferior apresenta uma linha reta, que significa sem vibrato. A ondulação mais curta na metade da linha superior indica *molto vibrato*.

Na continuação desta mesma linha dos violoncelos (figura 3), eles mudam para um cluster sustentado com uma faixa de notas cromáticas² (agora sem quartos de tom) entre o Sol₄ e o Ré₅, com dinâmica em *fortíssimo* e com *molto vibrato*. No compasso 112 aparece uma indicação de dinâmica *sub. pp* e o cluster sobe em *glissando* para o registro de Dó₅ até Sol₅. O procedimento de alterar o registro do cluster em bloco por *glissando* é repetido nos outros instrumentos do trecho e também aparece em outras peças, como a *Trenodia* e *De Natura Sonoris N.1* (1966).

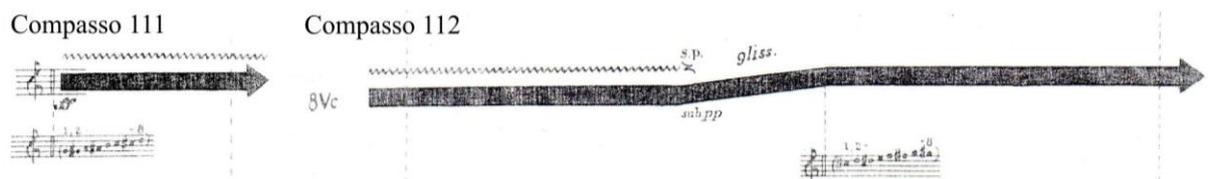


Figura 3: Violoncelos dos compassos 111-112 de *Anaklasis*.

Comparando *Anaklasis* e *Trenodia*, pode ser percebido um recurso que o compositor desenvolveu apenas na segunda: a expansão e contração no âmbito de alturas do cluster através de *glissandi*. Abaixo demonstra-se um exemplo da *Trenodia* no qual as violas saem de um uníssono em Ré₄ para formar um cluster entre as notas Sol₄ e Sol₃, retornando em seguida ao Ré₄ inicial.

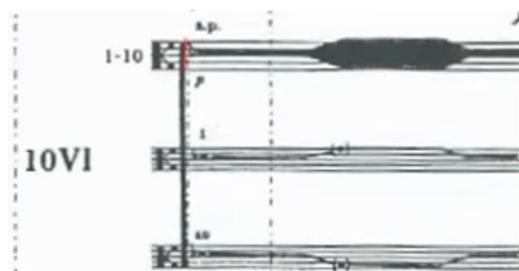


Figura 4: Trecho de cluster expandido e contraído na *Trenodia*

Na *Trenodia* podem ser encontrados momentos puramente com clusters sustentados e outros momentos com características do pontilhismo. No compasso 26 são

empregadas variadas técnicas expandidas, que como aponta Mirka (2001, p. 441), transformam os instrumentos de cordas em verdadeiros instrumentos de percussão, de acordo com o sistema tímbrico de Penderecki apresentado pela autora. Os sons são atacados de maneira dispersa em variados instrumentos resultando em uma textura esparsa, na qual os ataques parecem desconexos uns com os outros. Trechos de textura pontilhística podem ser identificados também em *Anaklasis*, como por exemplo, a partir do compasso 22, realizado exclusivamente por instrumentos de percussão.

The image shows a musical score for a percussion ensemble, titled 'Trecho de Anaklasis' (Figure 5). The score is numbered '25' in a box at the top. It consists of six staves, each representing a different percussion instrument:

- Staff 1: Cmp (Cymbal)
- Staff 2: Bgs (Bongos)
- Staff 3: Pti (Percussion)
- Staff 4: Tomts (Tom-toms)
- Staff 5: Pti (Percussion)
- Staff 6: Gng (Gong) and Tmp (Tambourine)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom left, there are performance instructions: 'ca 60', 'ca 58', and 'ca 44'. At the bottom right, there are additional instructions: 'f sempre' and '**) Schlag in Beckenmitte / strike middle of cymbal / frapper au centre de la cymbale'.

Figura 5: Trecho de *Anaklasis*

Em *De Natura Sonoris N.1*, Penderecki vai explorar estas técnicas de sustentação de notas e clusters e suas transformações misturando com elementos de caráter mais melódicos, apontando já para uma mudança de estilo. Esta mudança irá ocorrer em meados dos anos 1970, período em que o compositor abandona os clusters sustentados e a estética do som, em direção a uma música com características neo-românticas. (THOMAS, 2004).

Já no caso de Ligeti, a peça *Atmosphères* (1961) pode ser tomada como ponto de partida para ilustrar sua construção de clusters. A instrumentação (sopros, cordas e piano) exclui instrumentos de percussão, com seus ataques muito proeminentes que podem se sobrepôr aos instrumentos de ataque mais suave. O piano, instrumento de ataque muito presente, não é tocado pelas teclas, mas é deixado com o pedal abaixado para as cordas soarem por simpatia, assim como para serem tocadas por vassouras de jazz. As entradas canônicas, a dinâmica geral de baixa intensidade e a ampla sustentação das notas também contribuem para borrar os ataques dos instrumentos.

No início da peça, entre os compassos³ 1 e 8, há a sustentação de um cluster de notas cromáticas (do temperamento igual) com uma grande tessitura, de Ré² até Dó⁷, no qual a única nota faltando é a nota Si². O cluster permanece estático durante todo o trecho. A dinâmica *pianíssimo* e os instrumentos de cordas usando surdina e arcada *sul tasto* contribuem para a composição da sonoridade do trecho, criando a textura de uma massa sonora contínua. Ligeti também trabalha com a sonoridade dos clusters através de movimentos internos que resultam da técnica denominada pelo próprio compositor de “micropolifonia”. Um exemplo desta técnica está no trecho com a marca de ensaio “H” da partitura.

Figura 6: Trecho canônico de *Atmosphères* (extrato dos primeiros violinos e das violas)

O cluster cromático começa no compasso 44 com uma tessitura que vai do Dó³ até o Sol⁶. Neste trecho acontece um cânone a quarenta e oito partes, no qual os vinte e oito violinos executam um movimento melódico descendente partindo cada um de uma nota do cluster, com um padrão intervalar recorrente: subindo um semitom e depois descendo tom-semitom-tom. As vinte violas e cellos restantes realizam o movimento contrário (GRIFFITHS, 1997, p. 34). Contudo, este padrão intervalar é quebrado na metade do cânone, tanto na forma descendente apresentada pelos violinos quanto na forma ascendente, realizada pelas violas e violoncelos. Na figura 7 é apresentado o cânone descendente do violino um dos primeiros violinos (na clave de sol) e o ascendente da viola um (na clave de fá), mostrando o padrão intervalar e a sua respectiva quebra.

Quebra no padrão intervalar

Quebra no padrão intervalar

Legenda:	
+S	= Semitom ascendente
-S	= Semitom descendente
+T	= Tom ascendente
-T	= Tom descendente

Figura 7: Cânone em *Atmosphères*

Como pode ser visto na figura 6, nenhuma das vozes do cânone repete o padrão rítmico da outra, contribuindo para que as vozes não possam ser ouvidas individualmente; somado com as características supracitadas o resultado é um efeito global de percepção.

Neste mesmo trecho os contrabaixos sustentam um cluster de notas longas entre o $D\sharp_2$ e o $Sol\sharp_2$, formando uma camada diferente de som, separada pela distância de dois tons do cluster dos violinos, violas e violoncelos.

Ao contrário de Penderecki, Ligeti utiliza apenas a notação tradicional, especificando exatamente o que cada instrumentista deve executar. O compositor declara que o detalhamento da notação não significa que o resultado seja também exato: “Eu uso uma maneira de notar [...] que é, pode-se dizer, demasiado precisa – um luxo de precisão para obter um resultado que não é sempre muito preciso, e que pode vir com pequenas flutuações” (GRIFFITHS, 1997, p. 34).

Uníssonos ou oitavas já apareciam dentro de uma textura de cluster em *Atmosphères*, contudo, ficavam praticamente imperceptíveis. Mais tarde, ainda na mesma década, com a composição de *Lontano* (1967) Ligeti demonstra o início de uma mudança de curso ao se afastar de texturas praticamente exclusivas de cluster para dar ênfase a notas individuais em certos trechos. Rollin afirma que:

No caso de *Atmosphères*, estão presentes numerosos cânones com uníssonos ou oitava em estreita proximidade uns com os outros, mas agora [em *Lontano*] eles são introduzidos gradualmente, um de cada vez, começando com um uníssonos no qual o timbre muda constantemente à medida que um novo instrumento entra. (ROLLIN, 1980, p. 291, tradução nossa)

Lontano pode ser dividida em três grandes seções, cujos inícios são demarcados pela predominância e sustentação de uma nota ou um intervalo (REIPRICH, 1978, p. 167). O compasso 56 marca o início da seção intermediária e exemplifica como a sustentação de notas se associa um trabalho canônico com os clusters. Neste começo do trecho as cordas realizam a

sustentação do trítono Mi-Si \flat com dobramentos de oitava, por cerca de três compassos. A nota Mi que estava sendo sustentada nas cordas inicia um cânone cujas notas estão indicadas na figura a seguir:



Figura 8: Notas do cânone das cordas

Este cânone, a exemplo dos outros desta seção, ocorre de maneira defasada, como se fosse um *stretto*, portanto o cluster se forma gradativamente.

Figura 9: Exemplo das entradas do cânone a partir do compasso 60

Neste mesmo trecho alguns instrumentos realizam outros movimentos ou sustentações, como por exemplo, os clarinetes, que sustentam a nota Lá e parte dos violinos I e II que continuam sustentando o trítono Mi-Si \flat , respectivamente.

No compasso 65, enquanto as cordas continuam realizando o cânone supracitado, as madeiras iniciam um novo cânone (figura 10), que a exemplo do anterior também entra em *stretto*; as cordas irão entrar neste mesmo cânone a partir do compasso 68.



Figura 10: Notas do cânone que se inicia no compasso 65

Ainda na década de 60, tanto Ligeti quanto Penderecki começaram a tomar outras direções. Como afirma Morgan (1991, p. 389), em meados daquela década Penderecki começou a justapor elementos mais melodicamente e tonalmente concebidos com outros puramente texturais, como na *Paixão de São Lucas* (1965). Em obras posteriores ele partiu em direção a uma concepção ainda mais tonal, ligada ao romantismo tardio. Já a evolução de

Ligeti pode ser mais relacionada com um desenvolvimento deste período de composição com clusters. Como mencionado acima, os procedimentos canônicos de *Atmosphères* são desenvolvidos em *Lontano* de maneira mais linear, ainda sem uma ênfase na percepção individual das vozes, enquanto em *Melodien* (1971) “as texturas são suficientemente abstraídas da estrutura linear para poderem ser ouvidas como tal” (MORGAN, 1991, p. 389).

Considerações Finais

Como afirma Morgan (1991, p. 407), o serialismo foi talvez o último procedimento composicional desenvolvido e compartilhado em lugares e por compositores suficientes para ser tomado como uma corrente dominante, que aspirava uma tentativa de universalidade. A partir daí a música conhecida como pós-serialista foi caracterizada mais pela rejeição da ambição de universalização dos padrões de composição do que pela identificação entre os compositores. Mesmo em compositores hoje encaixados no rótulo de “música textural”, como Ligeti e Penderecki, as diferenças de abordagem demonstram na verdade uma pluralidade de técnicas individuais de composição e concepção. Esta diversidade pode ser percebida desde a primeira metade do século, mas agora não como característica e sim como instância básica.

Ainda assim, mesmo que a rejeição do passado imediato seja uma característica da música do pós-guerra, uma concepção que perpassa o período e pode ser encontrada nos discursos de compositores tão distintos quanto Schoenberg, Boulez, Stockhausen e também Ligeti e Penderecki é a concepção “adorniana” de música absoluta. Para Adorno a autenticidade está dentro da lógica interna da obra, esta refletindo a verdade e a realidade, mas sem evocar um conteúdo programático (BEARD; GLOAG, 2005, p. 14). Este discurso aparece tanto nas declarações de Ligeti quanto de Penderecki, como por exemplo: “É claro que eu não tenho nenhum apreço por nada expressamente ilustrativo ou programático, mas isso não significa que eu me defendo contra a música sugerir associações” (LIGETI apud GRIFFITHS, 1997, p.26, tradução nossa). Mesmo rejeitando o passado ao procurar técnicas individuais de composição, os compositores do pós-guerra ainda buscavam legitimação dentro do meio hegemônico através de discursos coerentes com o pensamento artístico até mesmo do período entre guerras.

Afirmando isso, não queremos destacar um aspecto conservador. Ao contrário, a viagem pela textura é coerente com os caminhos que levaram à música eletroacústica de hoje. Note-se que a influência do pensamento eletroacústico na composição textural é algo a ser

considerado, pelo menos desde Varèse. Essa viagem pelos clusters de Ligeti e Penderecki, mais do que se contrapor ao serialismo, colaboraram para a constituição de uma estética da sonoridade (GUIGUE, 2011) que se pode notar na composição contemporânea. De fato, a emergência da textura foi fundamental na condução à primazia do som na estética deste início do século XXI, se olharmos para a música de compositores como Lachenmann, Pesson, Sciarrino e Saariaho.

Referências:

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. Abingdon: Routledge, 2005.

GRIFFITHS, Paul. *György Ligeti*. Londres: Robson Books, 1997.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after: directions since 1945*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton, 1989.

LIGETI, Gyorgy. Metamorphosis of musical form. *Die Reihe*, 7, p. 5-19, 1965.

MIRKA, Danuta. To cut the Gordian Knot: the timbre system of Krzysztof Penderecki. *Journal of Music Theory*, Vol. 45, N. 2, p. 435-456, 2001.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1991.

REIPRICH, Bruce. Transformation of Coloration and Density in György Ligeti's Lontano. *Perspectives of New Music*, V. 16, N. 2, pp. 167-180, 1978.

ROLLIN, Robert L. Ligeti's 'Lontano': Traditional Canonic Technique in a New Guise. *Music Review*, Vol. 41, p. 289-296, 1980.

SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York: Schirmer, 1996.

THOMAS, Adrian. *Penderecki, Krzysztof*. In: Grove Music On-Line. Oxford University Press. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21246>> Acesso em: 17 out. 2012.

¹ O termo compasso será usado neste artigo para se referir às marcações numéricas das partituras de Penderecki, que servem mais como guia de execução, ou marcas de ensaio, já que a noção tradicional de compasso não se aplica a este repertório.

² Convenciona-se aqui o Dó central do piano como Dó4.

³ Neste repertório de Ligeti (as composições com cluster dos anos 1960) é utilizada a notação musical tradicional. Contudo, as barras e fórmulas de compasso servem apenas como orientação para a condução e a execução, precisando os ritmos a ser tocados, mas não levam a uma sensação tradicional de pulso ou pulsação.