

O Modo Lídio e o pentacorde com quarta aumentada como uso na música para cinema em situações de espaço sideral

Ricardo Madureira Marques

Yara Caznok

UNESP

A partir da década de 80, principalmente após o sucesso de *Star Wars* conseguimos encontrar uma grande quantidade de filmes que utilizam de uma sonoridade específica para representar situações de espaço sideral, criando uma espécie de tradição em filmes espaciais. Tal sonoridade é a do pentacorde de quarta aumentada e o modo lídio. Tal uso tem fundamentos em elementos metafóricos da quarta aumentada no contexto escalar e harmônico no eixo da tradição de música tonal ocidental, se relacionando diretamente com a ausência de gravidade. A iconografia do pentacorde com quarta aumentada e o modo Lídio que simbolizam o espaço sideral também construíram sua tradição neste uso especialmente também pelo massivo sucesso de *Star Wars*. O filme e seu legado moldou as referências em espaço sideral no cinema em convergência com uma música apropriada e que desde então passou a representar a sonoridade dos filmes e situações espaciais. A principal referência musical para John Williams, compositor em *Star Wars*, é a suite *The Planets* (1914-1916) de Gustav Holst, que já enunciava um repertório extremamente modal e com um conceito muito claro de referência ao espaço sideral, como já sugere o título da suite e que certamente inspirou a sonoridade modal. Principalmente da quarta aumentada no modo maior em situações espaciais a partir de John Williams. No presente trabalho abordaremos especificamente três filmes onde vemos a temática de espaço sideral e referências à ausência gravitacional. Podemos modelar uma cronologia dessa tradição iconográfica ao longo das décadas: o primeiro filme é *Star Wars: O Império Contra-Ataca* (1980) de George Lucas e o tema do Yoda, de John Williams. Em seguida, *Wall-E* (2008) dirigido por Andrew Stanton com a música *Define Dancing* de Thomas Newman. Por último o filme *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan com a música *Dust*, de Hans Zimmer.

A iconografia musical do Lídio para a representação de espaço sideral no cinema se dá também pelo vasto alcance de *Star Wars* e como importante referência e alusão ao Gustav Holst na suite *The Planets*. O Lídio e pentacorde de quarta aumentada passam a representar no universo e repertório sonoro de música para cinema um recurso que nos remete ao espaço sideral, à ausência gravitacional. Tanto pelo viés da difusão desse modalismo incorporado por *Star Wars* a partir da década de 80 no cinema como pela própria proposta anti-gravitacional/ anti-polarização do modo no âmbito do modalismo, onde o Lídio é protagonista. Dentre muitas sonoridades dos modos, quando encontramos uma situação escalar de modo Lídio como protagonista em situação fílmica a associação ao espaço sideral é bastante forte e presente na cultura auditiva atual.

Lucas rejeitou as opções modernistas e eletrônicas e escolheu a abordagem de Kubrick. Ele escreveu o roteiro enquanto ouvia o repertório sinfônico romântico tardio de William Walton, Richard Wagner, Gustav Holst, Richard Strauss, Antonín Dvorák e Maurice Ravel, juntamente com a música de Erich Wolf, gangue Korngold e Miklós Rózsa. Ele decidiu que o filme deveria ter uma extensa cobertura musical. (...) (AUDISSINO, 2014, p. 71). (tradução nossa)¹

A imagem de espaço sideral pode ser considerada relativa à cultura musical fílmica também pela importante relação da ausência gravitacional e polarização que a quarta aumentada provoca no que diz respeito à atração de sensíveis e narrativa de eixo dominante-tônica. Essa ausência de expectativa e ausência de necessidade de resolução incorpora o sentido visual de espaço sideral em situações fílmicas.

Outra importante relação que há entre a referência de imagem espacial para o universo musical se dá pela incorporação de materiais modais de Gustav Holst na suite *The Planets* na obra de John Williams, onde podemos ver que a representação imagética e programática com a clara alusão à atmosfera espacial de Holst foi carregada para o contexto do cinema através de *Star Wars*.

Neste trecho inicial da *Mercury, The Winged Messenger*, terceiro movimento da suite *The Planets*, de Holst, podemos encontrar no segundo compasso, na linha do clarinete em Bb uma frase de pentacorde lídio, (quinta, fundamental, terça e quarta aumentada, de si bemol. Na linha do clarinete em A podemos encontrar

1 Lucas rejected the modernist and electronic options and chose Kubrick's approach. He wrote the script while listening to the late-romantic symphonic repertoire of William Walton, Richard Wagner, Gustav Holst, Richard Strauss, Antonín Dvorák, and Maurice Ravel along with the film music of Erich Wolf, gang Korngold and Miklós Rózsa. He resolved that the film should have an extensive musical coverage.(...) (AUDISSINO, 2014, p. 71).

um arpejo descendente de Mi maior na primeira inversão (do agudo para o grave: mi, si, sol sustenido). Quando encontramos a escala formada pela combinação das quatro colcheias iniciais do clarinete em Bb com as três colcheias finais do arpejo em Mi maior no mesmo compasso observamos a escala dominante diminuta (I, 2m, 2#, 3M, 4#, 5J, 6M, 7m). A escala completa não aparece, mas a relação é justificada pela combinação da relação intervalar das diferentes linhas melódicas. O foco aqui se encontra no pentacorde de quarta aumentada.

Figura 1. Trecho inicial de *Mercury, The Winged Messenger*, de Gustav Holst, da suite *The Planets* (1914-1916)

2 Clarinets in A

3rd Clarinet in B \flat

Bass Clarinet in B \flat

3 Bassoons

Double Bassoon

Bass Ob.

Lídio subordinado à tonalidade e o Lídio como protagonista no modalismo.

Podemos assumir o modo lídio como uma escala que se encontra no IV grau do campo harmônico maior ou como o VI do campo harmônico menor natural. Essa breve constatação não só nos diz que o lídio é um modo da escala maior e menor natural, ela diz principalmente que o modo lídio, em contextos cadenciais tonais estará sempre subordinado à tonalidade: a sonoridade do modo lídio sempre será associada e dependente de sua relação com o I grau maior ou menor, portanto sempre servirá ao eixo expectativa-resolução.

Seguindo o pensamento do autor citado, portanto, “Se há um ‘sistema tonal’, ele visa sua própria superação; e o motor de tal anseio é o tender de sua estrutura às suas próprias lacunas estruturais” (RIZEK, 2003, p.59 APUD TINÉ, 2014, p. 115) (...) Nesse sentido, uma das saídas, ao lado da atonalidade (free-jazz), encontradas tanto no território do jazz (modal jazz), da música popular do Brasil pós Bossa Nova (Canção

e(m) seus espaços de apresentação/representação de Protesto) e, por que não dizer, no próprio romantismo tardio (nacionalismo romântico), foi a busca de procedimentos que remontam ao modalismo, aqui, transposto ao nível harmônico e, portanto, um modalismo que se assenta no advento da afinação do igual temperamento, só amplamente adotada no final do século XIX (TINÉ, 2014, p. 115).

O modo lídio como protagonista

O modalismo não é um conceito delimitado como o tonalismo, com um uso e entendimento amplamente aceito.

Podemos observar a obra do compositor russo Alexey Stanchinsky de 1908 para piano: O prelúdio no modo Lídio. Nesta peça vemos que a tonalidade indicada na armadura de clave é de Bb (Gm) mas a tônica de fato se encontra no Eb (IV grau de Bb). A peça se utiliza dos acidentes da tonalidade de Bb mas repousa seu centro em Eb, criando uma tonalidade modal lídio, desta vez como protagonista e não mais como um modo que se encontra subordinado à tonalidade. É uma peça pouco cadencial e com nenhum movimento característico de expectativa- resolução, do universo tonal.

Figura 2. Primeira página do *Prelúdio em modo lídio*, de Alexey Stanchinsky, de 1908.

ПРЕЛЮДИЯ В ЛИДИЙСКОМ ЛАДУ 353
PRELUDE EN MODE LYDIQUE
(1908)

Andante

3781

A tradição da sonoridade de quarta aumentada na cultura musical: como situações de espaço sideral no cinema passaram a incorporar sua representação à sonoridade do pentacorde de quarta aumentada e o modo lídio.

Um ponto interessante que podemos observar é que a peça de Stanchinsky foi escrita em 1908, período contemporâneo ao Ravel e Debussy, protagonistas do movimento impressionista. Tal sonoridade, muito semelhante ao prelúdio no modo lídio, incorporava a mesma identidade de “suspensão” e pouco direcionamento cadencial pois se utilizava muito do modalismo para criar tal estética.

Coincidentemente aliados a regionalismos locais e, por que não dizer, a nacionalismos locais, compositores como Grieg, Mussorgsky, Dvórák e, posteriormente, já no impressionismo Debussy, Ravel, Falla realizaram, cada um à sua maneira, caminhos modais próprios. É certo que a verificação através da comparação dos mesmos procedimentos em diferentes épocas e contextos pode validar ainda mais a definição teórica que se pretende dar em relação ao aspecto técnico do modalismo transposto ao nível harmônico. (TINÉ, 2014. p. 114.)

Muitos compositores de trilha musical para cinema, principalmente John Williams (que influenciou gerações de compositores das gerações seguintes) se inspiraram pela sonoridade de diversos compositores que usavam recursos modais no início do século XX, como vimos no exemplo acima.

Desde a década de 1970, o lídio supertônico tem sido utilizado em muitas partituras de ficção científica e fantasia, tanto por Williams quanto por outros compositores. É um componente-chave do que Frank Lehman descreve como o estilo de „maravilha crescente“ de Williams (...) Vitorioso, infantil, otimista, extraordinário e sobrenatural: adjetivos adequados para ET, Yoda, Superman e o garoto Anakin Skywalker, todos eles são caracterizados por temas baseados em I-II (...) É através de sua capacidade de desafiar as leis da gravidade que ET, Yoda e Super-homem demonstram seus poderes mágicos. No Super-Homem, Lois Lane „se apaixona“ enquanto voa para o céu nos braços de Super-Homem, para as tensões do tema do amor; enquanto flutuam sobre as nuvens, ouvimos uma versão vocal do tema, com letras de Leslie Bricusse que enfatizam as origens celestes do Super-Homem (“Eu não sei quem você é / Apenas um amigo de outra estrela ... Você pode voar / Você pertence ao céu ”etc.). Em The Empire Strikes Back, Yoda restaura a flagrante fé de Luke na Força, levantando tele-cineticamente seu planador submerso de um pântano, acompanhado por uma apoteose do tema Yoda. Em E.T., Elliott e E.T. decole para o céu noturno durante seu famoso passeio de bicicleta até as linhas do que Williams chama

de „Tema Voador“. Considerando essas associações mágicas e levitacionais, certamente não é coincidência que todos os três temas utilizem os mesmos componentes harmônicos básicos. (SCHNELLER, 2013, p. 68). (tradução nossa)²

Através das palavras de Tom Schneller podemos referenciar a importância do modo Lídio na associação da ausência gravitacional. Em diversas situações fílmicas e cenas de diferentes obras cinematográficas onde Williams trabalhou é clara a utilização do modo para traduzir musicalmente a anti-gravidade. Tal utilização sonora e a própria fama e repercussão desses filmes de grande bilheteria criaram a condição de associação desses parâmetros musicais com a imagem de espaço: a ausência gravitacional nas imagens evoca a metáfora presente na anti-polarização da quarta aumentada para a terça maior. Ou seja, a utilização de intervalos da escala musical Lídia e pentacorde com quarta aumentada representam sonoramente o que se passa na representação visual das cenas. A cultura de música para cinema incorporou a representação da ausência gravitacional e do espaço sideral através do modo Lídio e o pentacorde com quarta aumentada.

Star Wars: o Império Contra-Ataca (1980)

Na cena representada pela figura 3, o personagem Yoda levita uma nave e é tocado o tema musical na estrutura do modo Lídio. Tal momento triunfante após a frustrante tentativa de Luke Skywalker incorpora também o clímax da utilização do modo e a força da representação da sonoridade da estrutura Lídia neste momento.

2 Since the 1970s, the Lydian supertonic has been utilized in many science fiction and fantasy scores, by Williams as well as other composers. It is a key component of what Frank Lehman describes as Williams’ “soaring wonder” style (...) Victorious, childlike, optimistic, extraordinary, and otherworldly: suitable adjectives for E.T., Yoda, Superman, and the boy Anakin Skywalker, all of whom are characterized by themes based on I-II (...) It is through their ability to defy the laws of gravity that E. T., Yoda, and Superman demonstrate their magical powers. In Superman, Lois Lane “falls” in love while soaring skyward in Superman’s arms, to the strains of the love theme; as they float above the clouds, we hear a vocal version of the theme, with lyrics by Leslie Bricusse that stress Superman’s celestial origins (“I don’t know who you are/Just a friend from another star..You can fly/ You belong in the sky,” etc.). In The Empire Strikes Back, Yoda restores Luke’s flagging faith in the Force by telekinetically lifting his submerged glider from a swamp, accompanied by an apotheosis of the Yoda theme. In E.T., Elliott and E.T. take off into the night sky during their famous bike ride to the strains of what Williams calls the “Flying Theme.” Considering these magical and levitational associations, it is surely no coincidence that all three themes utilize the same basic harmonic components. (SCHNELLER, 2013, p. 68).

Figura 3. Cena do *Star Wars: O Império Contra-Ataca* (1980),



***Wall-E* (2008)**

Na figura 4 podemos encontrar a representação da cena que acontece no espaço sideral, no encontro do robô Wall-E e a Eva. Nesta específica situação ambos os robôs estão brincando no espaço. Wall-E se diverte com a propulsão do extintor de incêndio, no contexto de clara ausência gravitacional e na liberdade do cosmos. A ausência gravitacional e o espaço sideral são os protagonistas da cena, conjuntamente com a música *Define Dancing* de Thomas Newman. A melodia da música neste momento é construída no modo Lídio, bem como sua estrutura harmônica modal.

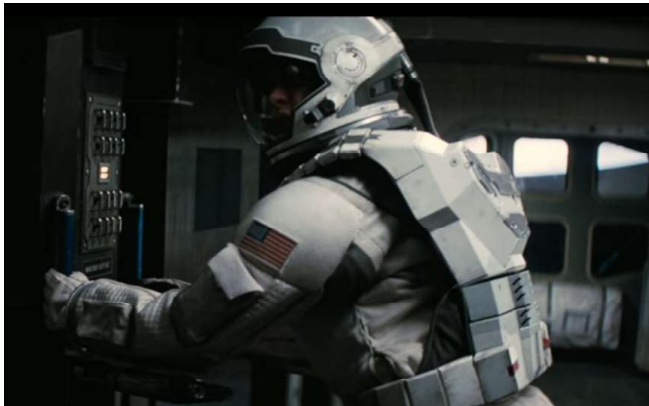
Figura 4. Cena do filme *Wall-E*, no espaço sideral.



***Interstellar* (2014)**

Na cena de *Interstellar* representada na figura 5, os tripulantes da nave estão numa missão espacial, em gravidade zero dentro da nave. Cenas de espaço sideral profundo são situadas musicalmente através da utilização da trilha musical onde encontramos a estrutura modal de quarta aumentada na música *Dust* de Hans Zimmer.

Figura 5. Cena do filme *Interstellar*, dentro da nave em meio à uma viagem espacial.



Referências

- AUDISSINO, Emilio. *John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*. Wisconsin, University of Wisconsin, 2014.
- TINÉ, Paulo. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. USP. 197f. *Dissertação de Doutorado*- USP- São Paulo, 2008.
- SCHNELLER, Tom. *Modal Interchange and Semantic Resonance in Themes by John Williams*- *Journal of Film Music*, NY- USA- Ithaca College 1/06/2013- 49-74.