UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

HELDER DANILO CAPUZZO

Musica ricercata, de György Ligeti: considerações de performance

SÃO PAULO
2015

HELDER DANILO CAPUZZO

Musica ricercata, de György Ligeti: considerações de performance

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música

Área de concentração: Processos de criação musical.
Linha de Pesquisa: Questões Interpretativas

Orientadora: Profª Drª Luciana Sayure Shimabuco

SÃO PAULO

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Capuzzo, Helder Danilo
Musica ricercata, de György Ligeti: considerações de performance / Helder Danilo Capuzzo. -- São Paulo: H. D. Capuzzo, 2015.
114 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Luciana Sayure Shimabuco
Bibliografia

1. Musica ricercata 2. György Ligeti 3. Piano 4. Performance musical 5. Escritura I. Shimabuco, Luciana Sayure II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: CAPUZZO, Helder Danilo

Título: *Musica ricercata*, de György Ligeti: considerações de performance

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Luciana Sayure Shimabuco, pela oportunidade e pela generosidade extrema. Por sua amizade, paciência, confiança, e também pela intensa dedicação a todas as etapas deste trabalho;

Aos professores da Banca de Qualificação e de Defesa, Lilian Campesato, Mário Videira e Sidney Molina, pela leitura atenta ao trabalho apresentado e pelas contribuições que em muito enriqueceram o texto final dessa dissertação;

Aos professores e funcionários do Departamento de Música da ECA-USP que, direta ou indiretamente, me ajudaram com informações para esta pesquisa, em especial os queridos Adriana Lopes Moreira e Eduardo Monteiro;

Ao Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), da USP, pela oportunidade do estágio em docência. Além da confiança depositada pela minha orientadora, Luciana Sayure Shimabuco, agradeço também aos alunos pela acolhida e, principalmente, pela experiência de ensino e aprendizagem. São eles: Alexsandra Hsiao, Carlos Vogt, Daniel Toledo, Marcio Reverbel, Mariana Rodrigues, Marcos Vinicius Vieira e Ricardo Augusto de Souza;

À equipe da Fundação Paul Sacher, na Basiléia, em especial Heidy Zimmermann, Johanna Blask e Evelyne Diendorf, pela receptividade e atenção dispensada;

A Ulisses de Castro, pelo apoio e amizade, a quem devo boa parte dos meus caminhos musicais;

À querida Marisa Lacorte, pela acolhida e incentivo decisivo para me aventurar nesta pesquisa;

Aos meus professores dos tempos de Fundação das Artes de São Caetano do Sul, em especial a Cássia Bernardino, César Rocha Franco, Claudio Tegg, Daniel Volpin, Fábio Ramazzina, Isamara Carvalho, Maria Cecília de Oliveira, Patrícia Michelini e Sérgio Assumpção;

A todos meus amigos, em especial a André de Cillo Rodrigues, Bruno Pfefferkorn, Danilo Dilettoso, Ricardo Augusto da Silva Pozenatto, Thays Cabette e Victor Abreu, pelas leituras atentas e pelo apoio durante este trabalho;

Aos meus pais, Marta e Dagoberto, pelo amor, e às minhas irmãs, Helen e Heidi, minhas melhores amigas. Também meus avós Nena (*in memorian*), Laura, Vardo e Daniel. À minha prima Anete;

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para a conclusão desta dissertação.

RESUMO

CAPUZZO, H. D. ***Musica ricercata*, de György Ligeti:** considerações de performance. 2015. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Este trabalho acata *Musica ricercata* (1951-53), importante obra do período húngaro de György Ligeti, sob o ponto de vista da performance musical. Estruturado em três capítulos, no primeiro investiga a maneira como o conjunto de onze peças reflete o reposicionamento artístico e político de Ligeti nos anos anteriores à sua saída de Budapeste em direção à Europa Ocidental, ocorrida em 1956, e se firma como marco de sua independência artística. No segundo capítulo, centramos a pesquisa no projeto composicional de *Musica ricercata* com objetivo de identificar tópicos de sua organização estrutural que seriam aprofundados por Ligeti em sua obra madura e, consequentemente, reafirmam a profunda reorientação tratada no capítulo anterior. Por fim, o terceiro capítulo aborda cada uma das onze peças do ciclo e investiga as relações de reciprocidade entre seu pensamento composicional, a notação empregada pelo compositor e, finalmente, sua execução.

Palavras-chave: *Musica ricercata*; György Ligeti; piano; Reposicionamento artístico; Escritura; Performance musical;

ABSTRACT

CAPUZZO, H. D.**, György Ligeti's *Musica ricercata*:** considerations on performance. 2015. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The present study regards *Musica ricercata* (1951-53), an important work from György Ligeti's Hungarian period, from the perspective of musical performance. Structured in three chapters, the first one investigates how this collection of eleven pieces reflects both Ligeti's artistic and political positioning in the years that preceded his exit from Budapest towards Western Europe in 1956 and stands out as a turning point for his artistic independence. In chapter 2, the research focuses on *Musica ricercata´*s compositional project in order to identify some topics of its structural organization which would be amplified by Ligeti on his mature work and, consequently, reaffirm the deep reorientation considered in chapter 1. Finally, the third chapter discuss each one of the eleven pieces from the cycle in order to investigate reciprocity relations among his compositional thinking, the notation used by the composer and, eventually, their performance.

Keywords: *Musica ricercata*; György Ligeti; piano; Artistic repositioning; Scripture; musical performance

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Excerto do Estudo Polifônico para piano a quatro mãos (c. 12-23) 20

Exemplo 2 - Excerto do Capricho nº 2 (c. 1-17) 22

Exemplo 3 - Início da primeira canção do ciclo Három Weöres-dal [Três Canções Weöres], de 1946/47 (c. 1-14) 23

Exemplo 4 - Musica ricercata V (c. 20-25) 29

Exemplo 5 - 6 Bagatelas para Quinteto de Sopros II (c. 19-26).....29

Exemplo 6 - Quarteto de cordas Métamorphoses nocturnes (c. 7-19) 30

Exemplo 7 - Ëjszaka [Noite] (c. 12-23).....33

Exemplo 8 - Incipit do Recercar ottavo, obbligo di non uscire mai di grado, presente em Il primo libro di capricci (1626), de Frescobaldi 37

Exemplo 9 - Musica ricercata I (c. 22-29).....41

Exemplo 10 - Musica ricercata XI (c. 1-11) 42

Exemplo 11 - Musica ricercata VIII (c. 18-30).....42

Exemplo 12 - Musica ricercata II (c. 1-9).....43

Exemplo 13 - Musica ricercata II (c. 17-24).....44

Exemplo 14 - Musica ricercata III (c. 6-10) 44

Exemplo 15 - Musica ricercata X (c. 95-99) 44

Exemplo 16 - Compassos iniciais de Musica ricercata I (c. 1-5) 51

Exemplo 17 - Estabelecimento do ostinato em Musica ricercata I (c. 6-13).....52

Exemplo 18 - Da esquerda para direita, padrões rítmicos 1, 2 e 3 52

Exemplo 19 - Manipulação dos padrões rítmicos em Musica ricercata I (c. 14-33).....53

Exemplo 20 - Passagem para “Prestissimo” em Musica ricercata I (c. 50-65) 54

Exemplo 21 - Compassos finais de Musica ricercata I (c. 66-81).....55

Exemplo 22 - “Rasgo ligetiano” em Désordre 56

Exemplo 23 - Compassos iniciais de Musica ricercata II (c. 1-4).....57

Exemplo 24 - Resposta ao canto inicial em Musica ricercata II (c. 5-8).....58

Exemplo 25 - Variação do motivo principal de Musica ricercata II (c. 9-12) 59

Exemplo 26 - Apresentação da classe de altura Sol em Musica ricercata II (c. 17-23).....59

Exemplo 27 - Figuração de notas repetidas em Musica ricercata II (c. 24) 60

Exemplo 28 - Último compasso de Musica ricercata II (c. 33) 60
Exemplo 29 - Musica ricercata II (c. 25-28) 61
Exemplo 30 - Apresentação das tonalidades Dó menor e Dó maior em Musica ricercata III (c. 1-8) 63
Exemplo 31 - Aproximação das tonalidades Dó menor e Dó maior em Musica ricercata III (c. 9-15) 64
Exemplo 32 - Musica ricercata III (c. 16-24) 64
Exemplo 33 - Aumento gradual na densidade rítimica e na intensidade em passagem de Musica ricercata III (c. 29-33) 65
Exemplo 34 - Compassos finais de Musica ricercata III (c. 37-45) 66
Exemplo 35 - Primeiros compassos de Musica ricercata IV (c. 1-5) 67
Exemplo 36 - Melodia de Musica ricercata IV (c. 6-23) 68
Exemplo 37 - Musica ricercata IV (c. 29-38) 69
Exemplo 38 - Novo material de Musica ricercata IV (c. 39-58) 69
Exemplo 39 - I. Stravinsky: Valsa, das Três peças fáceis (c. 1-16) 71
Exemplo 40 - F. Chopin: Valsa op. 64 n.1 (c. 1-13) 71
Exemplo 41 - Compassos iniciais de Musica ricercata V (c. 1-11) 73
Exemplo 42 - “Più mosso, non rubato” – Musica ricercata V (c. 12-19) 74
Exemplo 43 - Musica ricercata V (c. 20-22) 74
Exemplo 44 - Clímax de Musica ricercata V (c. 23-28) 75
Exemplo 45 - Mudança na articulação do tema lamento em Musica ricercata V (c. 29-31) 76
Exemplo 46 - Liquidação do tema lamento em Musica ricercata V (c. 32-35) 76
Exemplo 47 - Compassos finais de Musica ricercata V (c. 36-42) 77
Exemplo 48 - Musica ricercata VI (c. 1-7) 77
Exemplo 49 - Musica ricercata VI (c. 7-10) 78
Exemplo 50 - Musica ricercata VI (c. 12-18) 78
Exemplo 51 - Musica ricercata VI (c. 19-28) 79
Exemplo 52 - Musica ricercata VI (c. 29-35) 80
Exemplo 53 - Dois extratos musicais distintos de Musica ricercata VII (c. 1-12) 80
Exemplo 54 - Elaboração polifônica em Musica ricercata VII (c. 82-95) 82
Exemplo 55 - Mudança de registro do ostinato em Musica ricercata VII (c. 110-123) 82

Exemplo 56 - Compassos finais de Musica ricercata VII (c. 124-127).....83

Exemplo 57 - Polimetrias em Fanfares (c. 167-174).....83

Exemplo 58 - Compassos iniciais de Musica ricercata VIII (c. 1-5).....84

Exemplo 59 - Alternância entre segmentos binários e ternários em Musica ricercata VIII. Extraído de Busan (2006: 59).....84

Exemplo 60 - Presença do chamado "rítmo búlgaro" no Quarteto de cordas nº1 Métamorphoses nocturnes, (c. 600-604) 85

Exemplo 61 - Musica ricercata VIII (c. 16-25) 85

Exemplo 62 - Musica ricercata VIII (c. 42-53) 86

Exemplo 63 - Compassos iniciais de Musica ricercata IX (c. 1-9) 87

Exemplo 64 - Oposição entre motivo melódico e material estático em Musica ricercata IX (c. 10-15).....88

Exemplo 65 - Intensificação da figuração rítmica em Musica ricercata IX (c. 18-19) 89

Exemplo 66 - Musica ricercata IX, diferentes versões do "ritmo lombado". Extraído de Busan (2006: 66) 89

Exemplo 67 - Musica ricercata IX (c. 15-17).....90

Exemplo 68 - Musica ricercata IX (c. 20-21).....90

Exemplo 69 - Musica ricercata IX (c. 22-32).....91

Exemplo 70 - Musica ricercata X (c. 1-17) 92

Exemplo 71 - Musica ricercata X (c. 18-27) 93

Exemplo 72 - Musica ricercata X (c. 30-42) 93

Exemplo 73 - Musica ricercata X (c. 42-54) 94

Exemplo 74 - Musica ricercata X (c. 55-67) 94

Exemplo 75 - Musica ricercata X (c. 68-74) 95

Exemplo 76 - Musica ricercata X (c. 76-93) 96

Exemplo 77 - Musica ricercata X (c. 94-100) 96

Exemplo 78 - Musica ricercata X (c. 109-111).....97

Exemplo 79 - Musica ricercata XI (c. 1-11) 98

Exemplo 80 - Musica ricercata XI (c. 23-30).....99

Exemplo 81 - Musica ricercata XI (c. 37-40).....99

Exemplo 82 - Musica ricercata XI (c. 41-47).....100

Exemplo 83 - Musica ricercata XI (c. 48-50) 101

Exemplo 84 - Musica ricercata XI (c. 54-57).....102

Exemplo 85 - Musica ricercata XI (c. 59-63).....102

Exemplo 86 - Processos de aceleração e desaceleração escritos em Musica ricercata IX (c. 22-27).....104

Exemplo 87 - Processo de desaceleração escrita em Cordes à Vide (c. 35-39).....104

Exemplo 88 - Sequência de articulações em Musica ricercata I sugere decrescendo escrito.105

Exemplo 89 - Repetições não-medidas da classe de altura Sol em Musica ricercata II. 105

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Rascunho dos compassos finais de Musica ricercata XI, com indicação da data de finalização (Coleção György Ligeti, Fundação Paul Sacher, Basileia).....38

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Distribuição das classes de alturas em Musica ricercata. Destacamos, em negrito, as polarizações em cada uma das onze peças. 40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **14**
1 GYÖRGY LIGETI: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ESTILÍSTICA **18**
1.1 TRANSILVÂNIA E BUDAPESTE: 1923 A 1950 18
1.2 EM DIREÇÃO À INDEPENDÊNCIA ARTÍSTICA 26
1.3 ÊXODO COMO RUPTURA: UMA RECONSIDERAÇÃO 31
2 TÓPICOS A RESPEITO DO PROJETO COMPOSICONAL DE MUSICA RICERCATA **36**
2.1 MUSICA RICERCATA E SUAS PRIMEIRAS CONEXÕES 36
2.2 ASPECTOS COMPOSICIONAIS 39
3 CONSIDERAÇÕES DE PERFORMANCE EM MUSICA RICERCATA **46**
3.1 MÚSICA ENQUANTO PERFORMANCE: A RELEVÂNCIA DA NOTAÇÃO 46
3.2 INTERSECÇÕES ENTRE ESCRITURA, NOTAÇÃO E PERFORMANCE EM MUSICA RICERCATA 48
3.2.1 I: Sostenuto - Prestissimo - Sostenuto 50
3.2.2 II: Mesto, rigido e cerimoniale - Più mosso, pesante - Senza tempo, rapido - Intenso, agitato - Tempo I - Senza tempo 57
3.2.3 III: Allegro con spirito 62
3.2.4 IV: Tempo di Valse (poco vivace - „à l’orgue de Barbarie“) 67
3.2.5 V: Rubato. Lamentoso - Più mosso, non rubato - Tempo I 72
3.2.6 VI: Allegro molto capriccioso 77
3.2.7 VII: Cantabile, molto legato 80
3.2.8 VIII: Vivace. Energico 84
3.2.9 IX: Adagio. Mesto - Allegro maestoso - Più mosso, agitato - stringendo - Tempo I (Adagio) Maestoso - Più mosso, stringendo molto - Tempo I. Mesto 87
3.2.10 X Vivace. Capriccioso - Più mosso - Meno mosso, calmo 92
3.2.11 XI: Andante misurato e tranquillo - Pesante e grandioso - Poco meno mosso - Più tranquillo 97
REFERÊNCIAS **106**
APÊNDICE **111**

INTRODUÇÃO

György Ligeti (1923-2006) viveu na Hungria até os 33 anos, antes de partir para a Europa Ocidental, em dezembro de 1956. Assim como boa parte dos compositores que viveram a infância e a juventude em países sob regime soviético, sua formação não contemplou as transformações vivenciadas pela música de concerto contemporânea. Tal isolamento, ainda que fundamental para entendermos sua fuga de Budapeste, não o impediu de criar obras inventivas, com prenúncios de muitos dos recursos que seriam utilizados em sua produção posterior.

Pertence a esse período húngaro sua primeira safra de obras para piano, no qual *Musica ricercata* (1951-53), objeto de estudo desta pesquisa, desempenhou papel singular. Nas onze peças que formam este ciclo, o compositor levantou diversas questões composicionais com efeitos diretos em sua execução. Além da rigorosa escolha organizacional das alturas e, portanto, sua consequente exploração nos registros do piano, podemos mencionar também questões envolvendo ritmo, tempo, texturas e dinâmicas.

Durante nosso trabalho, o principal objetivo foi investigar e refletir sobre a performance de *Musica ricercata* com um olhar atento às intersecções entre seu pensamento composicional e sua efetivação sonora. É importante notar que, não só nessa obra mas em toda sua produção pianística, Ligeti efetuou uma escrita minuciosa e determinista, correspondente ao âmbito convencional que tradicionalmente define os papéis do compositor, da notação e do intérprete na música ocidental. Sabemos, no entanto, que por mais detalhada que a partitura musical se apresente, ela não corresponde necessariamente aos resultados de performance. É justamente essa não equivalência que nos permite observar como as ambiguidades e as chamadas aberturas fomentam o terreno de articulação entre compositor, intérprete e ouvinte.

Dentro da numerosa literatura sobre Ligeti, não existem muitos trabalhos voltados à sua produção húngara. Destacamos aqui três títulos fundamentais de nosso quadro de referências: a tese de doutoramento de Friedemann Sallis (1996), intitulada *An Introduction to the early works of György Ligeti*, defendida na *Technische Universität Berlin* em 1992 e publicada em livro quatro anos depois, figura como um dos primeiros trabalhos que temos

notícia a lidar exclusivamente com as obras escritas antes da emigração do compositor. Sua pesquisa teve início em 1984 e enfatizou uma parte específica desta produção: as obras compostas entre 1950 e 1956. O livro *György Ligeti: Music of the Imagination*, de Richard Steinitz (2003) associa a música ligetiana, desde as primeiras composições, a seus respectivos contextos: o pano de fundo político e artístico e, principalmente, a riqueza imaginativa do compositor. Já a tese de doutorado *A forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de "Estudos para piano"*, de Luciana Sayure Shimbauco (2005) traz um breve histórico da obra para piano do compositor e salienta a importância da observação retrospectiva das composições dedicadas a esse instrumento.

***

Inicialmente, abordamos *Musica ricercata* em relação à produção ligetiana no início da década de 1950 e aos diversos estímulos criativos que a impulsionaram. Por fim, foram estudadas as implicações pianísticas e interpretativas, inseridas no campo da performance. Assim, esta pesquisa toma forma em três capítulos.

O capítulo 1 – **György Ligeti: contextualização histórica e estilística** – identifica o papel central ocupado por *Musica ricercata* em meio a um reposicionamento artístico efetuado pelo compositor a partir de 1950. Tal período foi caracterizado, entre outros aspectos, pela divergência entre composições destinadas à performance e trabalhos mais experimentais que, por conta da grave repressão cultural imposta por autoridades húngaras, eram proibidos de serem editados ou até mesmo executados.

> Na Hungria comunista, dissonâncias eram proibidas e segundas menores não eram permitidas porque elas eram anti-socialistas. Eu conhecia muito pouco Schöenberg, Berg ou Webern e praticamente nada de Cowell e Ives, mas já tinha ouvido falar de clusters. Eles eram proibidos, é claro, assim como a música dodecafônica. Como uma reação a isso eu, de forma bastante ingênua, decidi escrever música que seria construída nas segundas menores proibidas [veja as peças de número 2 e 10 de *Musica ricercata*, por exemplo]. Eu era um anti-harmonista porque harmonia, harmonia tonal era

> permitida na Hungria e escolhi dissonâncias e clusters porque eles eram proibidos (LIGETI *apud* SALLIS, 1996: 104)[1].

O enfoque biográfico deste capítulo permite jogar luz sobre o início da formação do compositor e seu movimento em direção a um estilo de escrita pessoal. Ainda na Hungria, Ligeti dá início à busca de uma música essencialmente nova, com uma abordagem do material sonoro diferente às técnicas enraizadas na sua obra até então. Boa parte dessa nova produção ficou praticamente esquecida por décadas. Além disso, o primeiro capítulo irá propor uma reconsideração sobre suposta ruptura composicional advinda da chegada do compositor ao Ocidente.

O capítulo 2 – **Tópicos a respeito do projeto composicional de *Musica ricercata*** – aproxima o trabalho em torno de *Musica ricercata* para levantar algumas das características fundantes do estilo pessoal de Ligeti que permeariam a obra futura do compositor. Ainda que tais questões apareçam em forma embrionária, elas se tornariam emblemáticas a partir do final da década de 1950 e início dos anos 1960.

Nesta etapa, a pesquisa observa a inventiva elaboração de aspectos composicionais para além da organização das alturas, uma das características principais do conjunto. Ao restringir o conteúdo de classes de altura para cada peça, Ligeti naturalmente enfatiza outros parâmetros musicais, tais como a manipulação do ritmo, do tempo, das intensidades e a exploração dos registros no piano – cada um deles é acatado enquanto elementos estruturais. O trabalho também aborda os pontos de contato entre *Musica ricercata* e uma cadeia de obras escritas entre 1950 e 1953. São elas: *Sonatina* (1950) para piano a quatro mãos, *Sechs Bagatellen* (1953) para quinteto de sopros e *Omaggio a G. Frescobaldi* (1953), para órgão. Para tanto, neste capítulo, a leitura dos trabalhos de Kérekfy (2008) e Busan (2006) mostrou-se fundamental.

O capítulo 3 – **Considerações de performance em *Musica ricercata*** – trata de aspectos específicos para uma abordagem prática de *Musica ricercata* que favoreça uma

---

[1]No original: “In communist Hungary, dissonances were forbidden and minor seconds were not allowed because they were anti-socialist. I knew very little Schönberg, Berg or Webern and practically nothing of Cowell and Ives, but I had heard about clusters. They were forbidden, of course, as was 12-tone music. As a reaction to this I very naively decided to write music which was built on the forbidden minor seconds [see *Musica ricercata* numbers 2 and 10, for example]. I was an anti-harmonist because harmony, tonal harmony was permitted in communist Hungary and chose dissonances and clusters because they were forbidden”.

performance pianística da obra mais consciente e, portanto, rica em possibilidades. Serão enfocados tanto aspectos técnico pianísticos, levantados durante o processo de estudo e preparação da peça, quanto interpretativos. Para tanto, reconhece a correlação entre escritura e performance com base nos trabalhos de Zumthor (2005; 2007), Almeida (2011) e Zampronha (2000). Além disso, realiza breve exposição de características específicas da escritura ligetiana a partir de Caznok (2008) e Shimabuco (2013). Nas conclusões, salientamos aspectos de complementariedade entre pensamento composicional, notação e efetivação sonora.

Por fim, espera-se que este trabalho atue como convite ao estudo, à análise, à audição e, naturalmente, à performance de *Musica ricercata*.

1 GYÖRGY LIGETI: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ESTILÍSTICA

Neste capítulo, investigaremos a maneira pela qual *Musica ricercata* (1951-53), juntamente com um conjunto de obras produzidas na primeira metade da década de 1950, reflete tanto o posicionamento artístico como político de György Ligeti nos anos anteriores à sua saída de Budapeste em direção à Europa Ocidental, ocorrida em dezembro 1956, e se firma como espécie de pedra fundamental de sua independência composicional. Para tanto, o item **1.1.Transilvânia e Budapeste: 1923-1950** focaliza o início da formação do compositor e seu desenvolvimento artístico; **1.2. Em direção à independência artística** demonstra como a escritura que permeia parte das obras produzidas na Hungria revela um reposicionamento artístico e desafios composicionais já alinhados com seu pensamento desenvolvido no Ocidente. Por fim, em **1.3. Êxodo como ruptura: uma reconsideração**, será problematizado o pressuposto de que tal guinada estilística somente teria ocorrido após sua chegada à Colônia, uma vez que essa noção se consolidou em boa parte da intensa literatura escrita sobre Ligeti durante os anos 1960 até meados dos anos 1980.

1.1 TRANSILVÂNIA E BUDAPESTE: 1923 A 1950

Formação inicial e primeiras composições

Ligeti nasceu em 1923 em Dicsöszentmárton, uma pequena cidade de origem húngara da Transilvânia, à época recém-integrada ao território da Romênia após a reorganização geográfica no fim da Primeira Guerra Mundial. Sua família era judia e, assim como para outros húngaros judeus, a língua alemã havia sido língua-materna de seus familiares no século XIX. György foi o filho mais velho do economista Alexander Auer (nome e sobrenome alemães equivalentes a “Sándor Ligeti”, em húngaro) e da médica Ilona Somogyi. Em 1929, a família Ligeti passa a viver em Cluj, a maior cidade da Transilvânia.

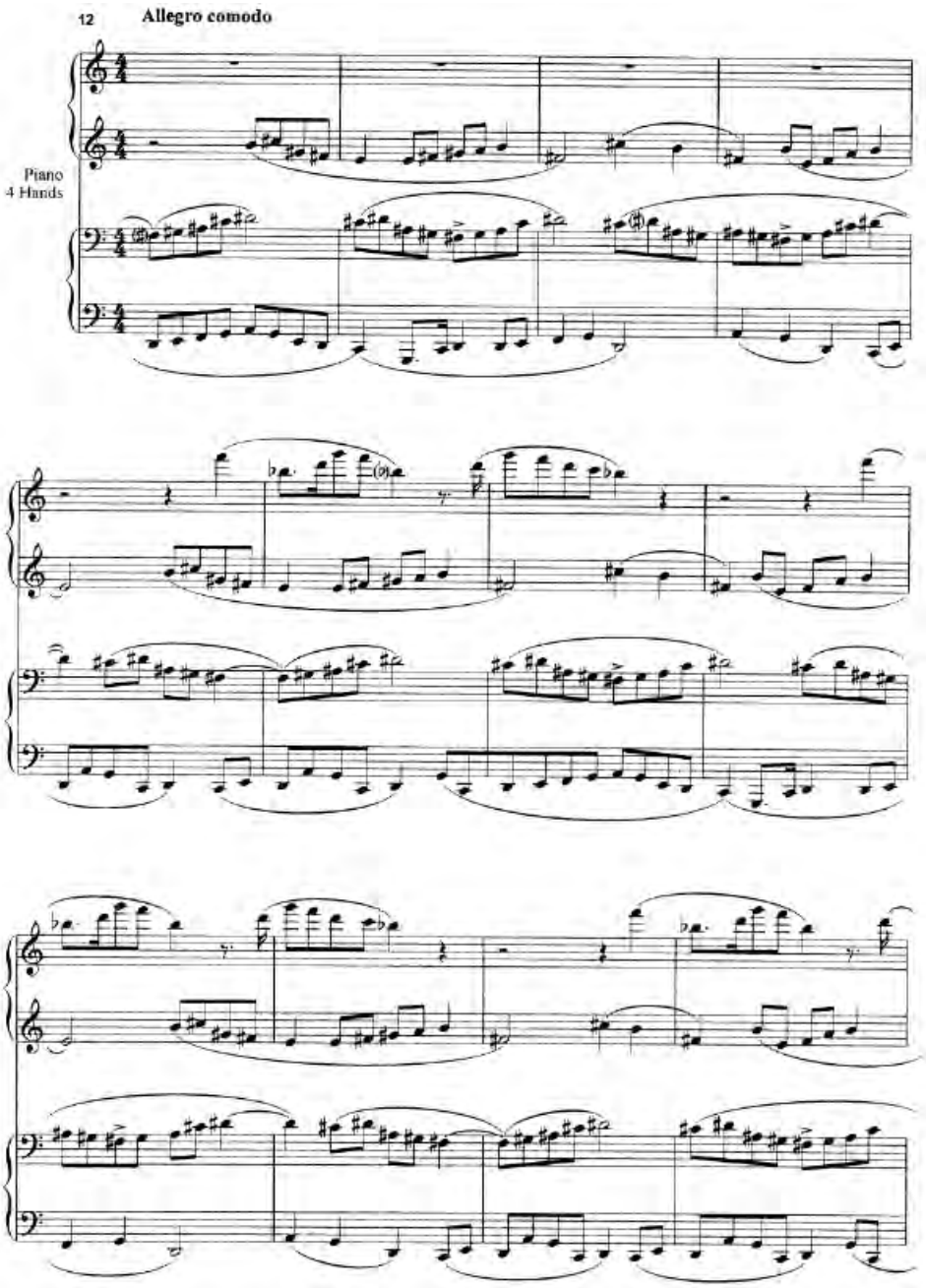
Os primeiros contatos de Ligeti com a música de concerto se deram com os passeios em que uma prima mais velha o levava à ópera quando o compositor contava sete anos, época que começou a tomar aulas de solfejo. Aos 14, após vencer a resistência de seu pai, começa

estudar piano com intuito de formar um duo com seu irmão mais novo, Gábor, que se dedicava ao violino.

Ligeti começou a escrever música imediatamente após as primeiras aulas, mas a decisão de ser compositor veio muito tempo depois e de forma gradativa (GRIFFITHS, 1997: 5). Em 1941, aos 18 anos, ingressou no Conservatório de Música da cidade, que havia deixado de se chamar Cluj para assumir seu nome húngaro, Kolozsvár, após parte da Transilvânia ter sido devolvida ao território da Hungria em 1940 por determinação de Adolf Hitler (1889-1945).

A admissão no Conservatório proporcionou a Ligeti sua formação teórica de maneira organizada. Além das aulas de harmonia e contraponto, estudou também piano, violoncelo e órgão. Nos primeiros anos da década de 1940, Ligeti tem oportunidade de estudar com profundidade as obras de Stravinsky, Bartók, Kodály e Hindemith, compositores que refletiram os seus ideais de criação musical. Dentre as peças mais significativas compostas desse período estão *Induló* [*Marcha*] (1942), *Polifón Etüd* [*Estudo Polifônico*] (1943) e *Allegro* (1943), todas para piano a quatro mãos[2].

[2]A primeira gravação destas obras foi realizada pelos pianistas Irina Kataeva e Pierre-Laurent Aimard, em 1996, para a série György Ligeti Edition, do selo Sony (SK 62307).



Exemplo 1 - Excerto do *Estudo Polifônico* para piano a quatro mãos (c. 12-23)

No *Estudo Polifônico* (Exemplo 1), por exemplo, Ligeti elabora a sobreposição de quatro melodias distintas com caráter *deciso*, cada uma com diferentes tamanhos, as quais se repetem continuamente e proporcionam combinações sempre diferentes. Posteriormente, o compositor reconheceu uma similaridade com a primeira das *Três peças para quarteto de cordas* (1914), de Stravinsky, ainda que não a conhecesse à época da composição. “Acontece frequentemente alguém ser influenciado por coisas que ainda não ouviu, mas as quais estão de

alguma forma 'no ar' no momento". (LIGETI, 1996: 8)[3]. Em análise a essa espécie de *mobile* musical, Shimabuco (2005: 88) identifica o "germe da sobreposição de padrões ritmo-melódicos aplicada nos *Estudos* para piano", ainda que o resultado soe distante das composições dos anos 1980. Por sua vez, Steinitiz (2003: 42-44), observará uma primeira evidência, ainda que rudimentar, da propensão do compositor em elaborar mecanismos automáticos.

Desenvolvimento composicional e consequente divergência profissional

A partir de 1944, a situação dos judeus na Hungria se complica gravemente e Ligeti é obrigado a se apresentar para trabalhos forçados em diferentes lugares. Seus pais e seu irmão foram deportados para Auschwitz - somente sua mãe sobreviveu[4]. Após a guerra, em 1945, Ligeti mudou-se para Budapeste e prosseguiu os estudos de composição na Academia Franz Liszt, instituição na qual se tornaria professor cinco anos mais tarde[5]. As aulas eram voltadas para o ensino tradicional, com ênfase em compositores como Bach, Haydn e Mozart, e, na prática, ignoravam as correntes do início do século XX. Entretanto, suas composições já apontavam para a procura de um estilo mais autoral, mesmo que ainda isolado da produção musical do Ocidente (CAZNOK, 2008: 145).

Além das obras compostas para grupos corais, meio de expressão para o qual Ligeti dedicou a maior parte de seus trabalhos nessa época, sua obra pianística começou a refletir "um compositor já possuidor de respaldo técnico, em busca de suas próprias alternativas composicionais" (SHIMABUCO, 2005: 90). É o caso dos *Caprichos nos. 1* e *2* (1947) e de sua *Invenção* (1948), compostos para as aulas de composição com Sándor Veress, cujas

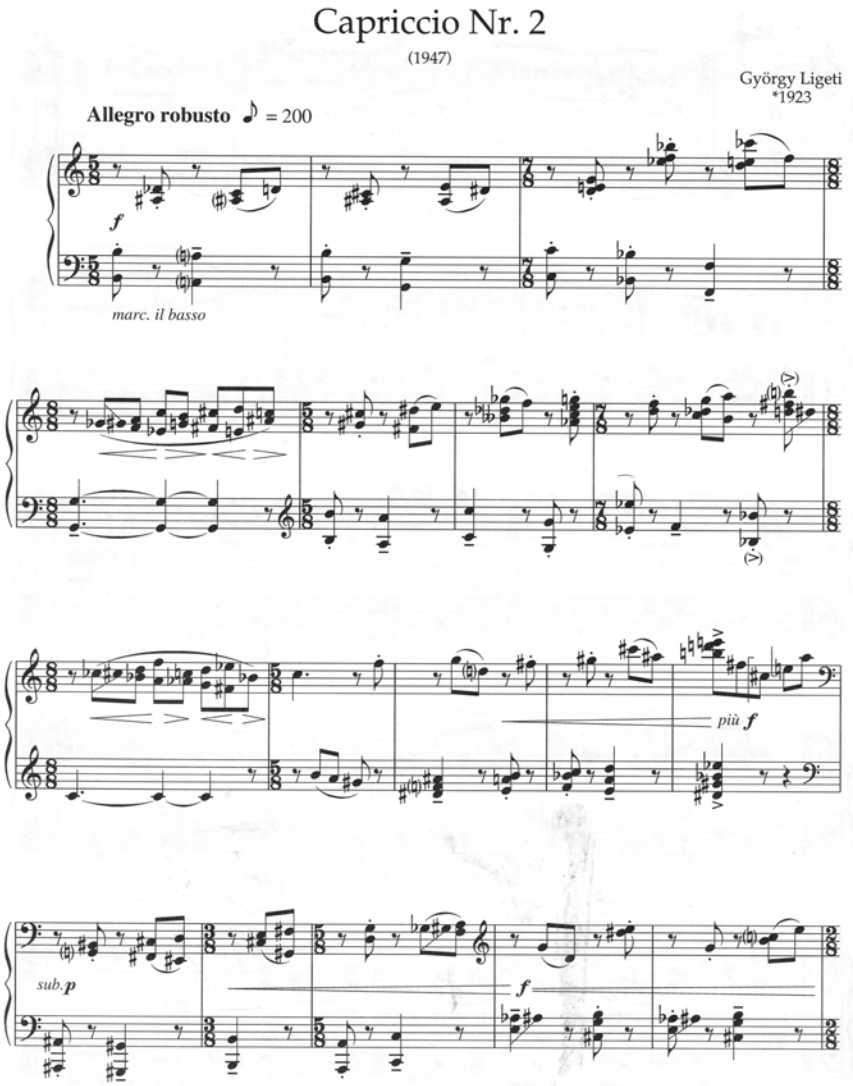
---

[3] Ligeti (1996: 8) complementa o comentário com outro exemplo: "(...) Eu fiquei verdadeiramente surpreso quando eu toquei a "Marcha", de Bartók, do volume Seis dos *Mikrokosmos* – isso foi depois da guerra, em 1945 – e percebi que eu tive (em uma maneira mais rudimentar) uma premonição dela três anos antes". No original: "It often happens that one is influenced by things one hasn't heard, but which are somehow 'in the air' at the time. (…) I was truly astonished when I played Bartók's 'March' from volume six of Mikrokosmos – this was after the war, in 1945 – and I noticed that I had (in a more rudimentary way) a 'premonition' of it three years earlier".

[4]Segundo o compositor, "a guerra e todo seu horror assaltaram o país inteiro. A vida nunca mais foi a mesma depois disso" (LIGETI, 1996: 8-9). No original: "The war and all its horrors overran the entire country. Life was never the same after that".

[5]Teve como colega de classe o compositor György Kurtag, com quem manteve amizade até o fim de sua vida.

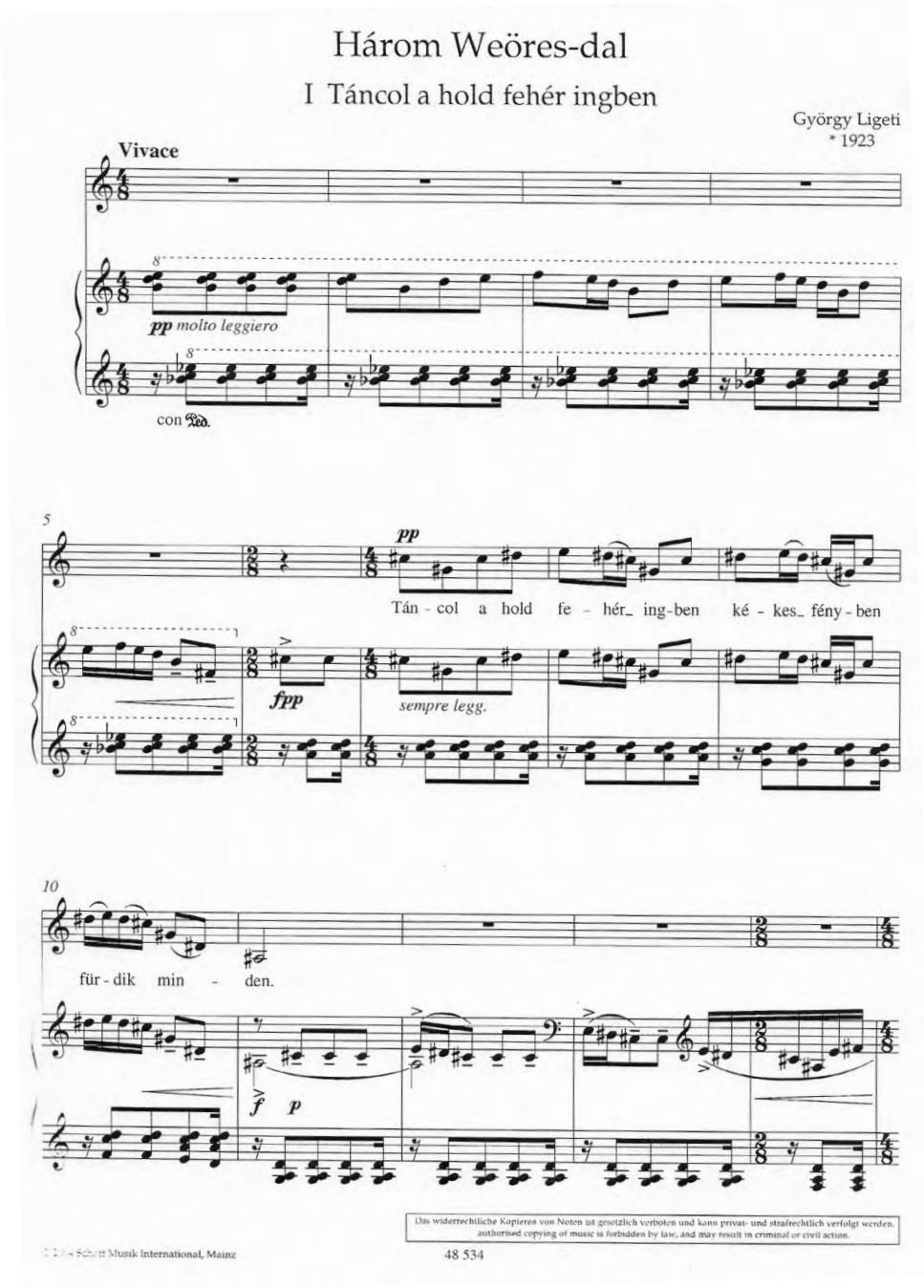
estruturas se revelam a partir da elaboração de seus materiais, equilibrando destreza no contraponto e nuances expressivas (STEINITZ, 2003: 45), bem como o uso livre das doze classes de alturas e o início de uma pesquisa sistemática sobre o ritmo que iria permear a obra futura de Ligeti (MICHEL, 1995: 19). Nota-se ainda que o termo “Capricho” será lançado pelo compositor em outras composições de seu período húngaro, como as peças VI e VII de *Musica ricercata* (1951-53), o segundo movimento da *Sonata para Violoncelo* (1948-53) e o Quarteto de Cordas nº1 *Métamorphoses nocturnes* (1953-54).



Exemplo 2 - Excerto do *Capricho* nº 2 (c. 1-17)

Entre as obras vocais, as *Három Weöres-dal* [Três Canções Weöres] (1946-47), escritas para voz e piano sobre textos do poeta húngaro Sándor Weöres (1913-90), apresentam

elementos experimentais no tratamento harmônico e melódico, ainda que se aproximem das *Cinco Canções* (1916), de Bartók, em sua amplitude de intervalos melódicos e alterações rítmicas abruptas (SALLIS, 1996: 42).



Exemplo 3 - Início da primeira canção do ciclo *Három Weöres-dal* [Três Canções Weöres], de 1946/47 (c. 1-14)

Tomadas como as realizações mais bem acabadas de Ligeti até então (STEINITZ, 2003: 41), as *Três Canções* foram consideradas pelo compositor como um dos marcos de um

desenvolvimento composicional que seria abruptamente quebrado em 1948, após a resolução musical do Comitê Central do Partido Comunista Soviético (LIGETI, 2013: 146). Mais tarde, com a liquidação do Partido Social-Democrata Húngaro e a fundação do Partido dos Trabalhadores Húngaros (Magyar Dolgozók Pártja), a ditadura se tornou totalitária, marcando o início da "batalha contra o formalismo". A maior parte da produção musical contemporânea estava proibida. As medidas de Andrei Zhdanov (1896-1948) prescreviam o que a música do real socialismo deveria ser: vinculada ao folclore local, de fácil entendimento, otimista e de elevação espiritual (KERÉKFY, 2008: 205). Por algum tempo, Ligeti continuou escrevendo música que poderia ser executada e publicada[6].

> (...) eu era um socialista radical, e haviam muitos de nós que acreditavam que o comunismo soviético era um caminho para criar um sistema socialista. Eu tinha muita simpatia com aquilo, sendo ainda muito de esquerda e com muitos amigos que eram, e eles me convenceram que eu tinha que escrever um tipo de música, você sabe, que todos pudessem entender. Então eu forcei um pouco. No começo eu realmente quis sair do estilo cromático e me aproximar mais de um estilo folclórico húngaro – não muito Kodály, mas em algum lugar entre Bartók e Kodály. (...) Em 1947-8, eu queria escrever um tipo de música muito simples, diatônico, porque eu acreditava que música deveria ser mais popular (GRIFFITHS, 1997: 9-10)[7].

No outono de 1949, Ligeti realiza longa viagem de pesquisa à Transilvânia, na qual recolheu cantos populares romenos e húngaros que "lhe serviriam de base para composições nas quais experimentou as possibilidades oferecidas pelo uso da polimodalidade e da politonalidade"(CAZNOK, 2008: 145). Dois artigos foram publicados após seu retorno a Budapeste, em 1950. O segundo deles, "Egy aradmegyei román együttes" [Um conjunto folclórico romeno do Distrito de Arad], traz observações acerca do sistema harmônico deste

---

[6]Desse periodo, destacamos títulos como *Nyolc kis induló* [Oito Pequenas Marchas], *Tánc* [Dança], *Menetdalok* [Canções de Marcha], *Katonatán* [Dança do Soldado], *Régi Magyar társas táncok* [Antigas Danças Húngaras de Salão], e *Népdalharmonizálás* [Harmonização de uma Canção Folclórica], escritos entre Setembro de 1948 e Maio de 1949. À exceção de *Régi Magyar társas táncok*, escrita para orquestra de cordas com flauta e clarinete e publicada em 1950, todas são consideradas perdidas.

[7] No original: "(…) I was a radical socialist, and there were many of us who wanted to believe that Soviet communism was one way to create a socialist system. I had a lot of sympathy with that, being so very left and having so many friends who were, and they convinced me that I ought to write music that, you know, everybody can understand. So I forced a little bit. At the beginning I really wanted to come away from this chromatic style and come more towards a sort of Hungarian folk style – not really Kodály, but somewhere between Bartok and Kodály. (…) in 1947-8, I wanted to write a very simple, diatonic music, because I believed that music ought to be more popular".

conjunto folclórico que sugerem o impacto que tal pesquisa pode ter tido em seu desenvolvimento futuro[8].

> O *sistema harmônico*. As principais características:
>
> 1. Os acordes são quase sempre "vazios" (sem as terças);
> 2. Como as melodias geralmente não incluem sensíveis (elas são modais), a maioria das progressões de acordes parecem não-funcionais. A cadência dominante-tônica é substituída por uma cadência especial "par glissement" ["por deslizamento"].
> 3. A harmonização é estática porque muitas vezes é baseada em acordes longos e sustentados, imóveis.
> 4. A condução das vozes é condicionada pelo instrumento e baseada nas possibilidades técnicas dos instrumentos de corda. Os instrumentistas que fazem o contraponto tocam com o dedilhado mais cômodo possível, independentemente da lógica de condução das vozes. Isso explica o uso frequente de cordas soltas (LIGETI, 2014: 47)[9].

Mesmo considerado pelas autoridades culturais stalinistas como "formalista experimental", Ligeti assume a cadeira de professor de contraponto e harmonia da Academia Franz Liszt e continua produzindo música permitida pelos oficiais – na prática, apenas arranjos de canções folclóricas. Seus trabalhos originais, contudo, seguiam sendo proibidos pela censura. É o caso de *Pápainé* (1953), para coro misto, ou o *Concert Românesc* [Concerto Romeno] (1951), para orquestra, *Haj, ifjúság!* [Juventude] (1952), também para coro misto a capella, o ciclo para voz e piano *Öt Arany-dal* [Cinco Canções de Arany] (1952) e a *Sonata para Violoncelo* (1948-53). Essa divergência em seu processo de criação foi considerada por Kerékfy (2008: 208) ao afirmar que,

---

[8] Escrito em 1950 e publicado três anos depois, o artigo é considerado, juntamente com seu texto sobre o cromatismo de Bartók (1955) e suas duas apostilas de harmonia (1954 e 1956), como um dos mais importantes registros vinculados ao seu período húngaro. Conforme reconhece Sallis (1996: 17-18), as anotações sobre a utilização de uma harmonia estática e não-funcional correspondem ao tratamento encontrado em algumas peças de *Musica ricercata*. Além disso, nota-se que um dos intervalos harmônicos característicos de *Métamorphoses nocturnes*, no qual Ligeti começou a trabalhar em 1953, é exatamente a 5ª justa (*open fifith*), a qual ele se refere no primeiro item apresentado na citação referente à análise do artigo "Egy aradmegyei román együttes" [Um conjunto folclórico romeno do Distrito de Arad] .

[9]No original: "Le système harmonique. Propriétés principales: 1. Les accords sont presque toujours "à vide" (sans tierce). 2. Comme les mélodies ne comportent généralement pas de sensible (elles sont modales), la plupart des enchaînements d'accords paraissent non fonctionnels. La cadence dominante-tonique est remplacée par une cadence "par glissement" particulière. 3. L'harmonisation est statique parce qu'elle est souvent fondée sur des accords tenus longtemps, immobiles. 4. La conduite des voix est conditionnée par l'instrument et basée sur les possibilités techniques du jeu sur l'instrument à cordes. Les "contrasi" jouent les accords avec les doigtés les plus commodes dans le contexte où ils se trouvent sans tenir compte d'une quelconque logique de conduite des voix. Ce qui explique l'utilisation fréquente des cordes à vide".

> para Ligeti, trabalhar com material folclórico tornou-se gradualmente um procedimento de rotina – uma *tarefa* que, sem dúvida, requer habilidades composicionais e alguma imaginação, mas as quais ele poderia a qualquer momento realizar. No entanto, criar uma obra original é muito diferente: não há tarefa dada. Nesse caso, a "tarefa" é o trabalho da arte em si mesmo, portanto é primeiramente a "tarefa" que precisa ser encontrada. Naquele momento Ligeti não a encontrava mas sentia que tinha que encontrá-la para tornar-se um compositor de verdade[10].

1.2 EM DIREÇÃO À INDEPENDÊNCIA ARTÍSTICA

Em agosto de 1949, às vésperas da estreia de sua *Ifjúsági Kantáta* [Cantata da Juventude], Ligeti já demonstrava enorme desapontamento com o sistema comunista. Os parâme-tros impostos pela União dos Compositores Soviéticos e a consequente repressão cultural tornavam-se, para o compositor, cada vez mais rígidos. Todas as novas partituras eram submetidas aos censores, que rejeitavam qualquer uma que carregava traços de burguesia ou tendências modernistas. Sua crença de que poderia continuar a escrever música popular e, de alguma maneira, preservar os ideais de liberdade e justiça, já mostrava claros sinais de desgaste (KERÉKFY, 2008: 207). Sobre este período, Ligeti declara:

> Era uma situação muito ruim, e eu me tornei anticomunista. Não era apenas uma questão de política cultural: pessoas estavam desaparecendo em campos de concentração, em prisões ou sendo mortas. Foi uma época terrível a de 1948 até a morte de Stálin, em 1953. E eu tinha um sentimento muito forte de que deveria escrever radicalmente música nova, não este tipo de música pseudopopular, embora durante todo o tempo eu estivesse escrevendo arranjos de canções folclóricas húngaras e corais que eram ainda executados e publicados (GRIFFITHS, 1997: 10)[11].

---

[10]No original: "For Ligeti, working with folk material gradually became a routine procedure – a *task* which nevertheless requires compositional skills and some imagination, but which he can at any time carry out. However, creating an original work is quite different: there is no given task. In this case, the 'task' is the work of art itself, therefore it is primarily the 'task' itself that has to be found. At the moment Ligeti did not find it but he felt he had to find it to become a real composer".

[11]No original: "It was a very bad situation, and I became an anti-communist. It wasn't just a matter of cultural policy: people were just disappearing into concentration camps, or prision, or being killed. It was a terrible time from 1948 until the death of Stalin in 1953. And I had a very strong feeling that I had to write radically new music, not this kind of pseudo-popular music, though all the time I was writing Hungarian folksong arrangements and choruses that were even performed and even published".

A partir de 1950 é possível observar uma ruptura em seu processo criativo, em que Ligeti começa a trabalhar em direção ao que se tornaria seu novo estilo pessoal. Musicalmente, o compositor dá início à busca de uma música radicalmente nova, com uma abordagem do material sonoro alternativa às técnicas amplamente enraizadas na sua produção até então, tomada principalmente por arranjos corais de temas folclóricos. Gradativamente, nota-se a evolução de suas concepções harmônicas, bem como a exploração da técnica polifônica. Sua produção deixa de ser majoritariamente para voz e, a partir de 1951, as obras instrumentais se equiparam às vocais.

A eventual virada em 1950 não é repentina. Pelo contrário, diversos elementos, como a situação política, as perspectivas de carreira, o debate sobre Béla Bartók (1881-1945)[12] e o advento do realismo socialista na Hungria parecem ter convencido Ligeti a questionar as certezas adquiridas durante seus anos de estudos na Academia Franz Liszt (SALLIS, 1990: 26). Em 1978, escreve:

> Fica claro para mim, por volta de 1950, que prosseguir com o estilo pós-Bartókiano, no qual eu havia composto até então, não me faria progredir. Eu tinha vinte e sete anos de idade e vivia em Budapeste, completamente isolado de todas as ideias, tendências e técnicas de composição que emergiram na Europa Ocidental do pós-guerra. Em 1951, comecei a experimentar estruturas muito simples de sonoridades e ritmos como se eu fosse construir uma "nova música" a partir do nada. Considerei toda a música que eu conhecia e amava como sendo, para o meu propósito, irrelevante. Me perguntei: o que posso fazer com uma única nota? Com sua oitava? Com um intervalo? Com dois intervalos? Com determinadas relações rítmicas? Assim nasceram várias peças curtas, especialmente para piano (LIGETI, 2013: 155)[13].

---

[12] Entre 1949 e 1955, muitas das principais obras de Bartók, incluindo o terceiro, quarto e quinto Quartetos de Corda, os dois primeiros Concertos para Piano e sua *Cantata Profana* foram rejeitados pela censura oficial húngara. Dentro de sua terra natal, sua obra havia sido polarizada em duas correntes: a primeira de cunho socialista e popular e a segunda mais alinhada à visão da Europa ocidental. O debate foi deflagrado a partir da crítica de René Leibowitz (1913-1972) à obra de Bartók, especificamente à decisão do compositor em não acatar a técnica dodecafônica corrente na Segunda Escola de Viena (SALLIS, 1996: 43-44).

[13] No original: "Il devint clair pour moi vers 1950 que la poursuite du style postbartokien, dans lequel j'avais composé jusque-là, ne me ferait plus progresser. J'avais vingt-sept ans, je vivais à Budapest, complètement isolé de toutes les idées, de tout les courants et techniques de composition qui s'étaient développés en Europe occidentale après la guerre. En 1951, je commençai à faire des expériences avec de simples structures rythmiques et sonores dans le but de construire une « nouvelle musique » quasiment à partir de rien. Je considérai que toute la musique que j'avais connue et aimée jusque-là devenait sans importance pour moi. Je me demandai ce que je pouvais faire avec un seul son, avec son octave, avec un intervalle, avec deux intervalles, avec certaines proportions rythmiques. Ainsi virent le jour plusieurs pièces brèves, surtout pour piano".

Ao afirmar sua intenção de “escrever uma ‘nova música’ a partir do nada”, Ligeti impõe a si mesmo a tarefa de abandonar seu estilo composicional praticado até então para criar seus próprios caminhos a partir de uma investigação elementar dos variados ingredientes musicais – alturas, intervalos, ritmos e texturas. Como resultado dessa auto-avaliação, surge *Musica ricercata*, ciclo de onze peças curtas para piano, considerados à princípio como verdadeiros *estudos composicionais*, para os quais Ligeti utilizou todo o arsenal técnico e expressivo que dispunha. Escrita inicialmente “para a gaveta”, longe das vistas oficiais, acabou se tornando a primeira obra a ocupar um lugar no repertório de concerto regular (STEINITZ, 2003: 53).

Em 1953, Ligeti reelabora as peças de número três, cinco, sete, oito, nove e dez de *Musica ricercata* para quinteto de sopros. Mais do que uma transcrição, as *Seis bagatelas* se impõem como obra independente. Se, por um lado, concentram melodia e harmonia das peças escritas originalmente para piano, a manipulação dos timbres revela a habilidade do compositor em realizar a transição de um meio de expressão para outro.

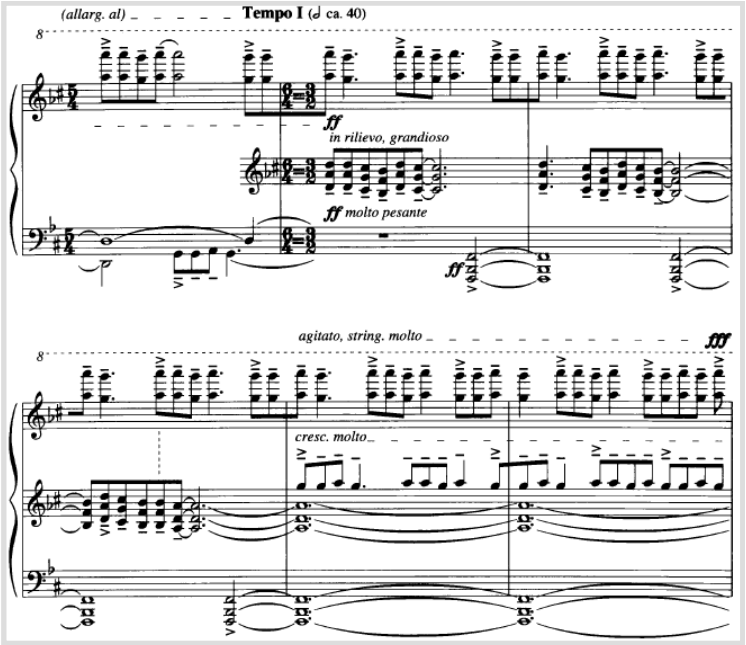
> O interesse de Ligeti na manipulação dos timbres é um aspecto de composição presente em suas obras desde a metade dos anos 1940. O fato de ele se voltar especificamente à família dos sopros para re-colorir suas ideias musicais não é um acidente, tampouco um capricho passageiro. Em uma crítica às sonatinas para flauta de [Endre] Szervánszky e [Pál] Járdányi, publicada um ano depois da composição das *Seis bagatelas*, Ligeti notou que a música de câmara para instrumentos de sopro era uma área ignorada na música húngara. Aparentemente, Ligeti procurava preencher brechas na música húngara e, especificamente, no legado de Bartók, nos quais seu próprio estilo poderia desenvolver-se (SALLIS, 1996: 105)[14].

Ao realizar a transcrição, Ligeti lançou mão de alguns dos processos composicionais que voltaria a explorar em sua obra madura. Vejamos um excerto da segunda bagatela (c. 19-26, Exemplo 4), em comparação ao seu correspondente na versão original para piano: ao recriar uma passagem de ampla espacialização sonora – em *Musica ricercata*, a passagem contém até nove alturas diferentes espalhadas em sete oitavas, situação por si só inalcançável

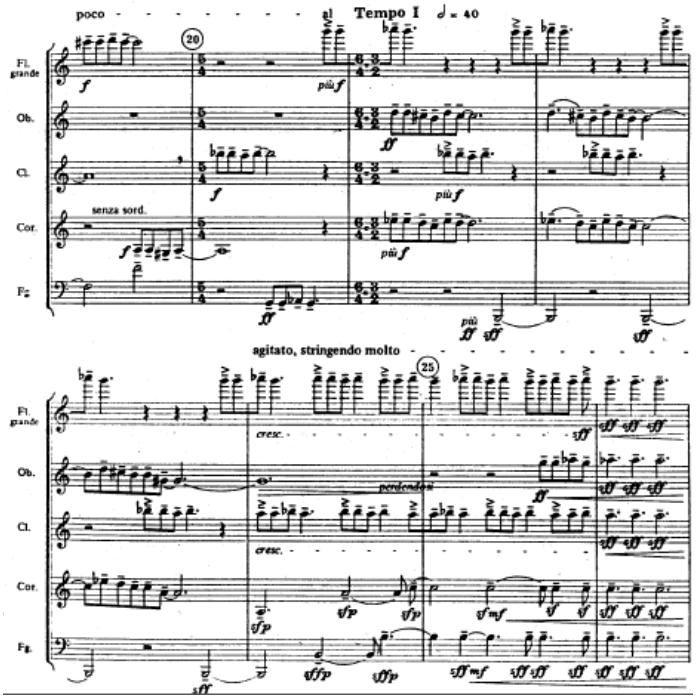
---

[14]No original: “Ligeti’s interest in the manipulation of tone colour is an aspect of composition which was manifest in his work since the mid-forties. That Ligeti should turn specifically to woodwind family to re-colour his musical ideas is neither an accident, nor a passing whim. In a critique of flute sonatinas by Szervánszky and Járdányi, published one year after the composition of *6 Bagatell* fúvósötöre, Ligeti noted that chamber music for wind instruments had been the ignored area of Hungarian music. Ligeti appears to be looking for loo-holes in Hungarian music and, specifically, in Bartók’s legacy, in which his own style could flourish”.

em um quinteto de sopros (Exemplo 5) -, Ligeti manipula gradualmente a textura polifônica, pontuada por diversos elementos dessincronizados e distantes uns dos outros, até alcançar uma textura homofônica, com todos os integrantes tocando simultaneamente. Essa característica pode ser encontrada em diversas peças dos anos 1960, especialmente no terceiro movimento de seu *2º Quarteto de Cordas* (MICHEL, 1999: 156).



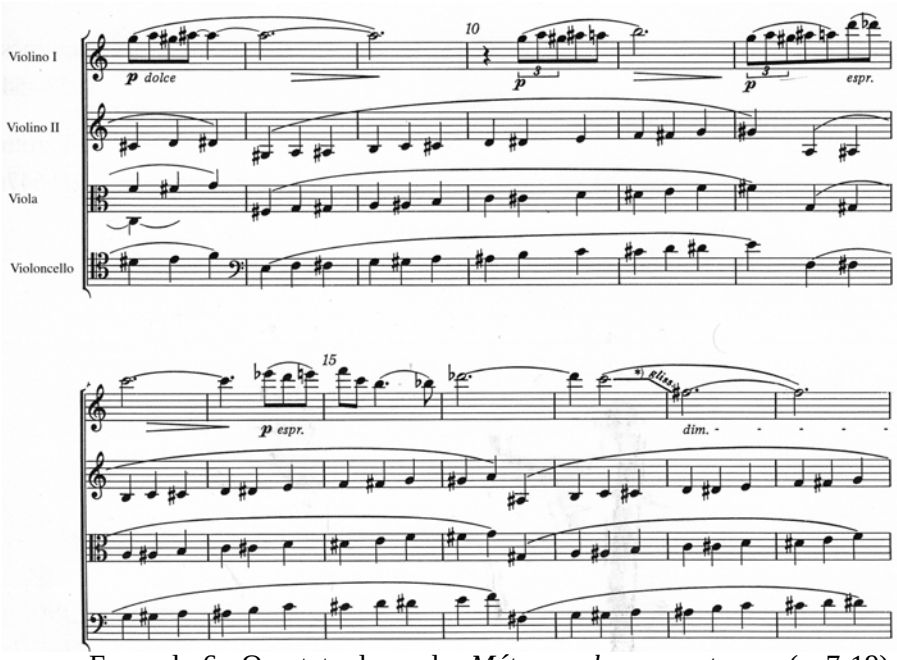
Exemplo 4 - *Musica ricercata* V (c. 20-25)



Exemplo 5 - *6 Bagatelas para Quinteto de Sopros* II (c. 19-26)

Ao demonstrarem uma elaboração inventiva da qual Ligeti se tornaria conhecido a partir dos anos 1960, essas breves inserções ilustram o período em que ele começou a imaginar e a trabalhar em direção ao que ficou conhecido como seu “estilo pessoal”. Ao comentar sobre outra peça do começo da década de 1950, o Quarteto de Cordas nº1, *Métamorphoses nocturnes* (Exemplo 6), Yara Caznok (2008: 146) identificou algumas das preocupações musicais fundantes de seu pensamento composicional:

> o aspecto rítmico, ainda que bartokiano, já introduz o ouvinte à questão da irregularidade e da supressão de pontos de referência temporais; o cromatismo horizontal e vertical que questiona o conceito de melodia e de acorde; o rigor e a precisão da escrita; e o que será mais tarde sua “marca registrada”: o princípio canônico de relacionamento das vozes que se transformam em *brouillage*[15] (CAZNOK, 2008:146).



Exemplo 6 - Quarteto de cordas *Métamorphoses nocturnes* (c. 7-19)

Escrito entre 1953 e 1954, *Métamorphoses nocturnes* é considerado o principal produto encontrado na “gaveta” dos trabalhos radicais de Ligeti (STEINITZ, 2003: 63) e a primeira obra do compositor escrita na Hungria a ser conhecida do público ocidental. Sua estreia ocorreu em maio de 1958, em Viena (Áustria), um ano e cinco meses após sua fuga de

[15]Caznok (2008: 146) refere-se ao "resultado sonoro da superposição cerrada de uma quantidade muito grande de vozes que anula a percepção das linhas individuais e das alturas, realçando o timbre do conjunto”. Ainda segundo a autora, "os efeitos de *brouillage* introduzem o ouvido nos chamados 'campos sonoros', nos quais se percebem massas de sons que se movem e se transformam em seu aspecto global e não em seus detalhes internos". O termo vem do verbo *brouiller*, que em francês significa "misturar".

Budapeste, ocorrida em dezembro de 1956, logo após o desfecho da Revolução Húngara (1956). As demais estreias ocorreriam apenas no final da década de 1960, a saber: *Musica ricercata* teve sua estreia em outubro de 1969, em Sundsvall (Suécia). *Sechs Bagatellen* recebeu sua primeira performance completa em outubro de 1969, em Södertälje (Suécia), ironicamente, nove meses depois da estreia das *Dez peças para Quinteto de Sopros* (1968).

O significativo intervalo de tempo entre a composição e a estreia, bem como eventuais performances, de diversas obras do período húngaro contribuiu para reforçar o desconhecimento sobre as origens do estilo pessoal de Ligeti após sua chegada ao Ocidente.

1.3 ÊXODO COMO RUPTURA: UMA RECONSIDERAÇÃO

Já contam pelo menos duas décadas desde que o repertório composto por Ligeti na Hungria, antes de sua emigração para o Ocidente, começou a receber crescente atenção por parte de músicos, de pesquisadores, e do público. Após a metade da década de 1980, começaram a surgir informações referentes à sua atividade inicial e, consequentemente, sobre as origens de seu estilo pessoal (MICHEL, 1995; ROURKE, 1989; BURDE, 1993). Até então, sabia-se que Ligeti havia escrito uma quantidade significativa de obras em sua terra natal durante os anos que sucederam a 2ª Guerra Mundial, mas tais composições eram pouco valorizadas[16].

Para além de um divisor de águas do ponto de vista biográfico, a fuga de Ligeti pouco tempo após o desfecho da Revolução Húngara foi, na maioria das vezes, interpretada como a grande ruptura de seu desenvolvimento composicional. Vejamos a colocação de Paul Griffiths no livro *György Ligeti*, publicado primeiramente em 1983:

> Ligeti, assim como muitos de seus conterrâneos, (...) deixou a Hungria para o Oeste, e o compositor do Leste – a figura misteriosa que ensinou na Academia, realizou arranjos de canções folclóricas e que, na clandestinidade, lutava para viver musicalmente no presente e não na *terra do nunca*

[16] Segundo Sallis (1996: 12), Ligeti produziu ao menos 114 obras na Hungria. Esse conjunto, iniciado em 1938, não caracteriza um todo homogêneo: de um lado, encontramos peças bastante rudimentares presentes em seus cadernos de composição e, de outro, o Quarteto de Cordas nº1 *Métamorphoses nocturnes*.

> folclórica da música oficial – aquele compositor tornou-se de repente, aos 33 anos de idade, o Ligeti "real" (GRIFFITHS, 1997: 4)[17].

A ideia de que Ligeti teria recomeçado "do zero" após cruzar a fronteira da Áustria em direção à Alemanha ganhou ampla repercussão na crescente literatura escrita sobre o compositor. Em meados da década de 1960, Ulrich Dibelius (2004: 154-156) afirmava: "A decisão de abandonar seu país colocou um ponto final em toda uma etapa"[18]. O autor referia-se a uma suposta rigidez dos métodos tradicionais que embasaram sua formação: de seu aprendizado sistematicamente voltado ao repertório tradicional à influência tanto da música folclórica como da obra de Bartók, tudo o que teria sido escrito em sua terra natal seria menos relevante quando comparado às suas realizações na Europa Ocidental. Em uma análise a esse juízo, Friedemann Sallis (1996: 200) reconhece um pressuposto amplamente difundido entre musicólogos que definiria as obras pré-1957 como datadas e primitivas em sua concepção.

O próprio compositor, entretanto, contribuiu para reforçar tal entendimento. Em 1957, ao comentar o trabalho ainda incompleto em torno de *Apparitions* (1958-59), Ligeti afirmava sentir como se esta fosse sua primeira obra (SALLIS, 1996: 201). Sob o impacto que a vanguarda musical de Colônia e Darmstadt lhe causara, ele tomou suas composições até então, em especial os experimentos no piano, como ingênuas, imaturas e cruas. "Considerava minha velha música de nenhum interesse", afirmou a Richard Steinitz (2003: 74), anos mais tarde. Em nota de programa para uma performance de *Musica ricercata*, revisada em 2002, ele logo anuncia: "Essas onze peças para piano pertencem, a partir do ponto de vista estilístico, ao Ligeti 'pré-histórico'".

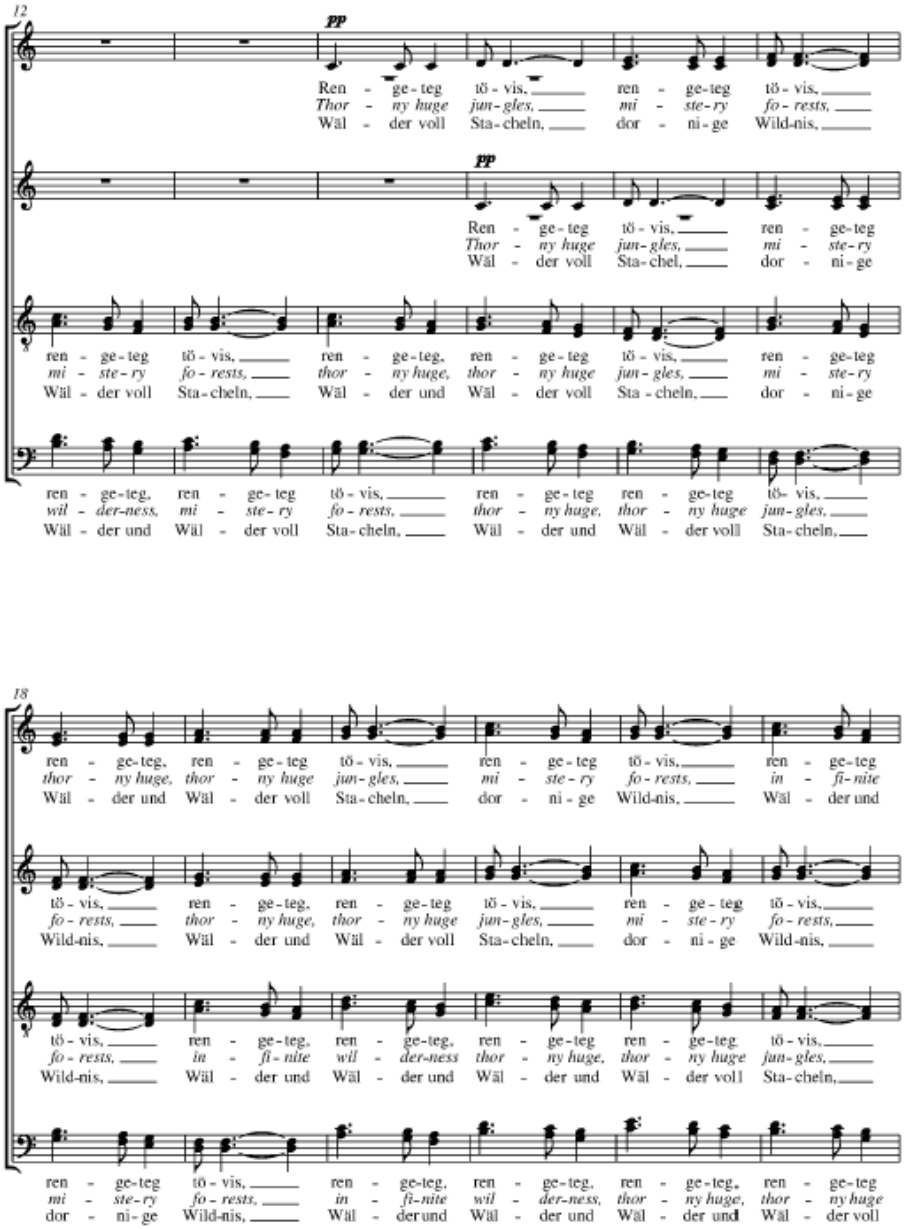
O contexto da fuga de Budapeste pode explicar o motivo pelo qual a enorme maioria de suas composições foi deixada na Hungria. Além de *Musica ricercata*, *Sechs Bagatellen* e do Quarteto de Cordas nº1 *Métamorphoses nocturnes*, Ligeti teria levado consigo os manuscritos completos de *Éjszaka – Reggel* [Noite – Manhã] (1955; Exemplo 7), para coro

---

[17] No original: "Ligeti, like many of his countrymen, (…) left Hungary for the west, and the eastern composer – the still mysterious figure who taught at the academy, made folksong arrangements and struggled clandestinely to live musically in the present day instead of in the folksy *never-never land* of official music – that composer suddenly at the age of thirty-three became the 'real' Ligeti".

[18] No original: "La decisión de abandonar su pátria puso un punto final a toda una etapa".

misto, e da *Chromatische Phantasie* [Fantasia Cromática] (1956)[19] para piano, entre outros possíveis fragmentos – possivelmente o manuscrito de *Viziók* (1956), até hoje não localizado (STEINITZ, 2003: 74).



Exemplo 7 - *Ëjszaka* [Noite] (c. 12-23)

Uma observação atenta desse repertório, portanto, sugere que a eventual ruptura do desenvolvimento composicional de Ligeti não ocorre com sua mudança em direção ao

[19] Essa obra permanece não publicada até os dias de hoje. Seu manuscrito, contudo, faz parte do acervo da Fundação Paul Sacher, na Basileia (Suíça).

Ocidente, mas sim quando ele ainda vivia na Hungria. Além do fato dessas obras terem sido gradativamente descobertas e diversos autores reconhecerem, a partir dos anos 1980, procedimentos composicionais recuperados e desenvolvidos posteriormente, o conjunto de obras citadas já enuncia Ligeti como um compositor independente. Em conversa a Peter Varnai, declarou:

> Eu comecei a pensar na música estática encontrada em *Atmosphères* e *Apparitions* em 1950; uma música inteiramente fechada em si mesma, livre de melodias, em que há partes separadas mas elas não são discerníveis, uma música que iria mudar por meio da transformação gradual quase como se mudasse de cor a partir de seu interior. Antes de escrever de fato uma composição, primeiramente eu sempre imagino o que ela deve ser; eu posso praticamente ouvir os vários instrumentos tocando. Por volta de 1950, eu poderia ouvir a música que eu imaginava mas não possuía a técnica da imaginação colocada no papel (VARNAI *apud* ROURKE, 1989: 533)[20].

Já em entrevista a Pierre Michel (1995: 154), o compositor relatou:

> Eu sonhava com uma música na qual não houvesse mais "Gestalt" rítmicos, melódicos, uma música constituída por blocos sonoros estáticos que pudessem se transformar gradualmente em outros blocos ou ter suas fronteiras muito interligadas. *Viziók* simbolizou tal demanda. (...) Eu queria simplesmente me libertar de toda a música. O fardo da música clássica e romântica era extremamente pesado[21].

Além de reconhecer procedimentos composicionais que serão retomados em obras escritas no Ocidente[22], o estudo de sua produção húngara revela, principalmente a partir de 1950, sua independência composicional e artística sinalizada ainda em sua terra natal. Não por acaso, no prefácio para a segunda edição de seu livro *György Ligeti*, Griffiths (1997: xii) irá

---

[20] No original: "I first began to think of static music you find in *Atmosphères* and *Apparitions* in 1950; music wholly enclosed within itself, free of tunes, in which there are separate parts but they are not discernable, music that would change through gradual transformation almost as if it changed its colour from the inside. Before writing down a composition, first I always imagine what it would should like; I can practically hear the various instruments play. Around 1950, I could hear the music I imagined but I did not possess the technique of imagining it put on paper".

[21] No original: "Je songeais alors à une musque oú il n'y aurait plus de 'gestalt' rythmiques, mélodiques, motiviques, une musique constituée de blocs sonores statiques qui pourraient se transformer peu à peu en d'autres blocs ou avoir des fronteires très nettes. *Viziók* symbolise cette démarche. (...) Je voulais simplement me libérer de tout ela musique. Le poids de la musique classique et romantique était trop lourd!".

[22] Tarefa considerada vã por Richard Toop (1999: 27). Para ele, a primeira obra realmente característica de Ligeti começou a ser escrita com *Viziók*.

reconhecer a relevância das obras do período húngaro, ao afirmar que o resgate das obras do passado, à época revelado ao grande público por meio dos projetos de gravações da integral do compositor, é “quase tão maravilhoso” quanto o florescimento de novos trabalhos.

À medida que se tornaram conhecidas, obras como *Musica ricercata*, *Sechs Bagatellen*, *Métamorphoses nocturnes* e *Ëjszaka - Reggel*, escritas na primeira metade dos anos 1950, revelam em Ligeti uma eclosão a partir de profundo questionamento a respeito do caminho a seguir enquanto compositor. Essa indagação, aliás, estará presente em sua trajetória na Europa Ocidental, tendo em vista sua independência em relação a qualquer tipo de dogmatismo ou “escola” de composição definida. Sob essa perspectiva, o êxodo de Ligeti representa não mais a ruptura de um projeto composicional, mas sim um caminho finalmente favorável aos seus anseios artísticos.

2 TÓPICOS A RESPEITO DO PROJETO COMPOSICONAL DE *MUSICA RICERCATA*

Se o capítulo anterior traçou um paralelo entre a vida e a produção de Ligeti na virada das décadas de 1940 e 1950, reconheceu um reposicionamento artístico realizado ainda em sua terra natal e compreendeu sua fuga da Hungria não mais como uma ruptura em seu processo composicional, mas sim como um caminho catalisador de seus anseios musicais já prenunciados, este capítulo se debruça especificamente sobre *Musica ricercata* com intuito de levantar aspectos de seu pensamento musical que evidenciem características de seu estilo pessoal, com o qual se tornaria conhecido no final da década de 1950 e início dos anos 1960.

Nesta etapa do trabalho, nossa intenção é iluminar alguns dos principais caminhos percorridos por Ligeti na tentativa de criar sua "música a partir do nada". Em **2.1 *Musica ricercata* e suas primeiras conexões**, trazemos observações gerais referentes ao projeto composicional, como as origens do título e suas relações com outras obras escritas no mesmo período. Já em **2.2 Aspectos composicionais da obra** percorremos, ainda que sem pretensões de uma análise tradicional estrutural, tópicos que revelem tanto a postura "científica" como "ousada" de Ligeti ao tornar o projeto composicional de *Musica ricercata* em um terreno de experimentações impossível de ser difundido na música oficial húngara dos anos 1950.

2.1 *MUSICA RICERCATA* E SUAS PRIMEIRAS CONEXÕES

> Como estudante em Kolozsvár e Budapeste, eu acreditava profundamente na música de orientação folclórica da 'Nova Escola Húngara': Bartók era meu ideal de compositor. Escrevi 11 peças para piano em Budapeste, entre 1950 e 1953, em uma tentativa – inicialmente frutífera – de encontrar meu próprio estilo. Estas peças são *Musica ricercata*, no verdadeiro significado de 'ricercare': experimentar, procurar (LIGETI, 1998: 8)[23].

Na tentativa de se libertar dos materiais musicais folclóricos e da influência bartókiana para buscar suas próprias alternativas composicionais, Ligeti constrói *Musica ricercata* de modo a extrair o máximo de resultados "a partir de um mínimo de materiais,

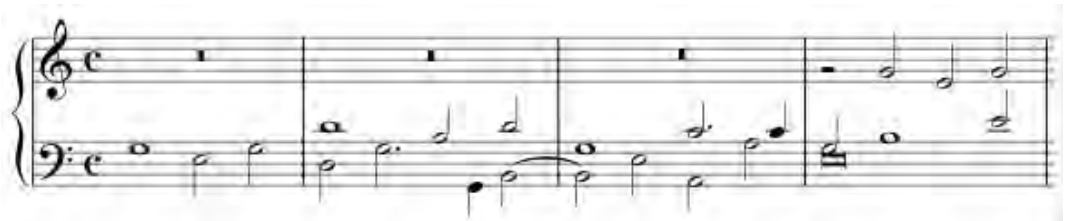
---

[23] No original: "As a student in Kolozsvár and Budapest I was a confirmed believer in the folkloristically oriented music of the 'New Hungarian School'; Bartók was my compositional ideal. I wrote 11 piano pieces in Budapest between 1950 and 1953, in an attempt – initially fruitless – to find a style of my own. This was *Musica ricercata* in the true sense of 'ricercare': to try out, to seek".

baseado em regras e limites rígidos e desenvolvendo um discurso musical que respeita uma severa disciplina composicional" (SHIMABUCO, 2005: 92).

Trata-se de um ciclo de onze peças curtas[24], consideradas por Ligeti como estudos composicionais, no qual a expansão gradativa das classes de alturas[25] desponta como principal característica. A primeira das onze é construída a partir de uma única classe de altura – Lá – e somente no ataque final surge uma nova altura – Ré. Já a segunda peça contém três classes de alturas, a terceira quatro, e assim sucessivamente. Ligeti irá alcançar, nota a nota, o total cromático somente na última peça da obra. Vale dizer que a cópia manuscrita mantida pela Fundação Paul Sacher, na Basiléia (Suíça), revela o subtítulo *11 tanulmány – 11 estudos*, em húngaro. Tal informação não foi incluída na edição Schott, de 1995, única editora a publicar a obra até então.

A escolha do título do conjunto propõe questões instigantes. Exceto pela última peça, dedicada a Girolamo Frescobaldi (1583-1643), nenhuma das outras dez sugere alguma semelhança com um típico *ricercar* do século XVII. No entanto, conforme aponta Sallis (1996: 109), *Musica ricercata* evoca diretamente as intenções composicionais de Ligeti de renovação de seu ofício: para além da conexão com o verbo italiano "ricercare", já mencionado pelo compositor, a busca pela expansão de possibilidades e pelo aprimoramento de seu estilo estão intimamente relacionados com as "obrigações" impostas a si próprio para a realização deste ciclo, à maneira das composições *con obbligo*, presentes na obra do compositor renascentista, por exemplo (Exemplo 8).



Exemplo 8 - *Incipit* do *Recercar ottavo, obbligo di non uscire mai di grado*, presente em *Il primo libro di capricci* (1626), de Frescobaldi

---

[24] De acordo com a *durata* impressa na partitura, a mais curta – número seis – leva de 30 a 40 segundos, enquanto a mais longa – número onze – tem duração de 3 minutos e 40 segundos. A execução completa compreende cerca de 25 minutos.

[25] Segundo Joel Lester, "o termo classe de altura (ou seja, uma classe ou categoria de alturas) se aplica a todas as alturas que são duplicações de oitava uma das outras. O Dó central, por exemplo, é uma altura. Mas todas as notas chamadas dó, Si$^{\#}$ ou Ré^{bb} pertencem a uma mesma classe de altura". (LESTER, 1989: 66).

O manuscrito de *Musica ricercata* informa ainda que Ligeti teria escrito a obra entre outubro de 1951 e março de 1953, mas não há informação precisa referente às datas de composição de cada uma das peças. Podemos entender, contudo, que elas foram escritas na mesma ordem em que são apresentadas na partitura. Em carta de janeiro de 1975 endereçada à Ove Nordwall, o compositor afirma:

> (...) escrevi e terminei as peças uma a uma, por si próprias. Assim, as duas ou três primeiras foram compostas em 1951, as duas últimas em 1953 (a última primeiramente como uma peça para órgão), e as do meio em 1952 (LIGETI *apud* SALLIS, 1996: 103)[26].

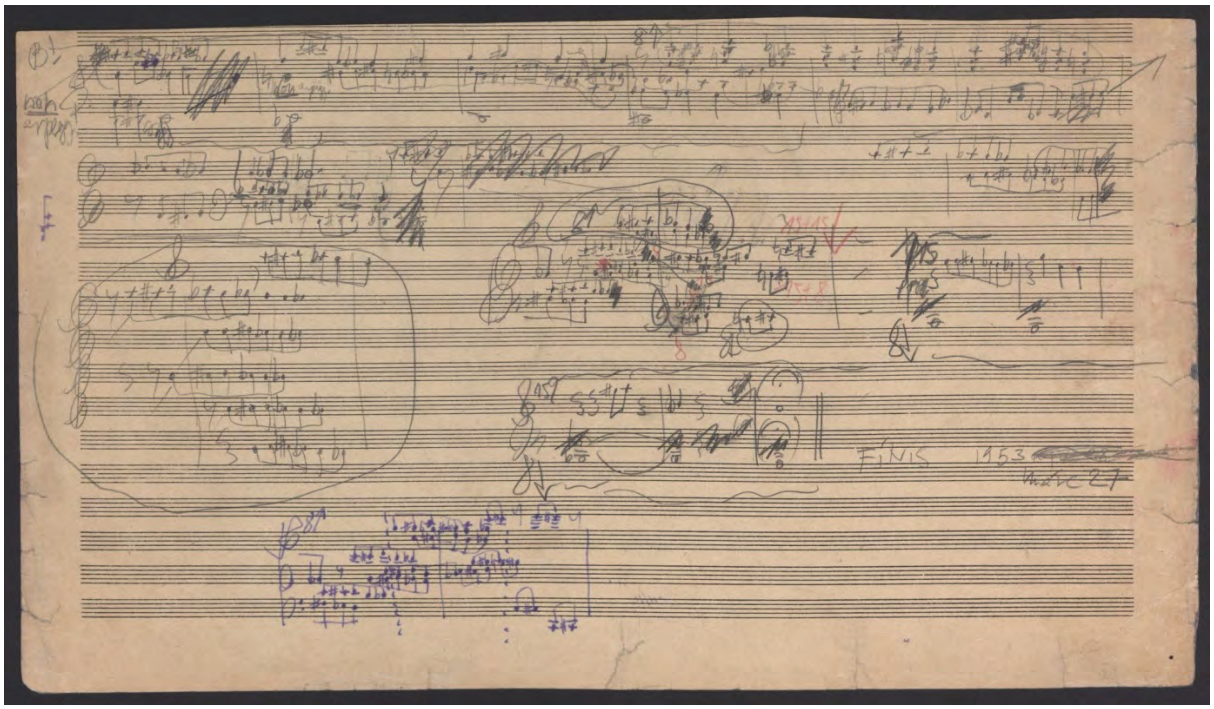


Figura 1 - Rascunho dos compassos finais de *Musica ricercata* XI, com indicação da data de finalização (Coleção György Ligeti, Fundação Paul Sacher, Basileia)

É provável que a ideia de construção do ciclo tenha se consolidado entre o fim de 1951 e o começo de 1952, enquanto o compositor elaborava a terceira peça – uma recriação do primeiro movimento de sua *Sonatina* (1950), para piano a quatro mãos. Além disso, a

[26] No original: "…ich schrieb die Stücke einzeln, und beendete jedes für sich, wobei etwa die ersten 2-3 Stücke 1951 komponiert wurden, die beinden letzen 1953 (das letze als Orgelstück zuerst), und die restliche (sic) Mittel-Stücke 1952". Traduzido para o ingles por Keréfky (2008: 210): "(…) I wrote the pieces one by one and finished each of them for its own sake. Thus the first two or three pieces were composed in 1951, the last two in 1953 (the last one as an organ piece first), and the remaining middle ones in 1952".

melodia presente no segundo movimento foi reescrita para a sétima peça[27]. Já a décima primeira foi escrita primeiramente para órgão e recebeu o título de *Omaggio a Girolamo Frescobaldi.*

Musica ricercata, de fato, ocupa papel central em uma cadeia de obras as quais diversos movimentos ou peças se intercambiam. Além das conexões com a *Sonatina*, Ligeti irá reconstruir seis das onze peças para compor as *Sechs Bagatellen* para quinteto de sopros. Assim, esta série de composições, compostas entre 1950 e 1953, podem ser entendidas como integrantes de um projeto estendido que iria lançar as bases para o rejuvenescimento do estilo pessoal de Ligeti (SALLIS, 1996: 100).

2.2 ASPECTOS COMPOSICIONAIS

Conforme a estrutura de *Musica ricercata* evidencia, a organização das alturas emerge como um dos principais assuntos a serem explorados na obra. As específicas classes de alturas utilizadas em cada uma das peças são mostradas na tabela a seguir, na ordem em que são apresentadas na partitura:

---

[27] Essa melodia pseudo-folclórica (STEINITIZ, 2003) aparecerá também no segundo movimento, intitulado "Aria, Hoquetus, Choral", do *Concerto para Violino* (1989-1993).

Peça	Classes de alturas utilizadas, em ordem de apresentação
I	**Lá**, Ré
II	**Mi#**, Fá#, Sol
III	**Dó**, Mi bemol, Sol, Mi
IV	Si bemol, Fá#, Lá, **Sol**, Sol#
V	**Dó#**, Ré, Si, Lá bemol, Fá, **Sol**
VI	**Mi**, Dó#, Si, Lá, Fá#, Ré, Sol
VII	**Fá**, Dó, Mi, Si bemol, Sol, Fá, Ré, Lá
VIII	Ré, Mi, **Si**, Dó#, Lá, Sol#, Sol, Dó, Fá#
IX	**Dó#**, Lá#, Fá, Ré, Fá#, Lá, Dó, Sol#, Si, Mi# (Fá), Ré#
X	**Ré**, Ré# (Mi bemol), Mi, Fá, Sol bemol (Fá#), Sol, Lá bemol (Sol#), Dó# (Ré bemol), Si, (Dó bemol), Lá# (Si bemol), Lá
XI	Mi, Fá, Fá#, Mi bemol, Ré, Ré bemol, Sol, Dó, Si, Sol#, **Lá**, Si bemol

Tabela 1 - Distribuição das classes de alturas em *Musica ricercata*. Destacamos, em negrito, as polarizações em cada uma das onze peças.

Musica ricercata situa-se em um período marcado por experimentações e por novas afirmações composicionais. Por esse motivo, Sallis (1996) comentou a diversidade de ferramentas analíticas necessárias para se acompanhar tal trajetória. Segundo o autor, a aplicação de termos como “tonalidade” ou “acorde”, juntamente com suas conotações funcionais históricas, são bastante aplicáveis nas obras do final dos anos 1940. No entanto, para as análises de *Métamorphoses nocturnes* e *Éjszaka – Reggel*, o termo “classe de altura”, conforme indicado por Allen Forte, se faz mais apropriado.

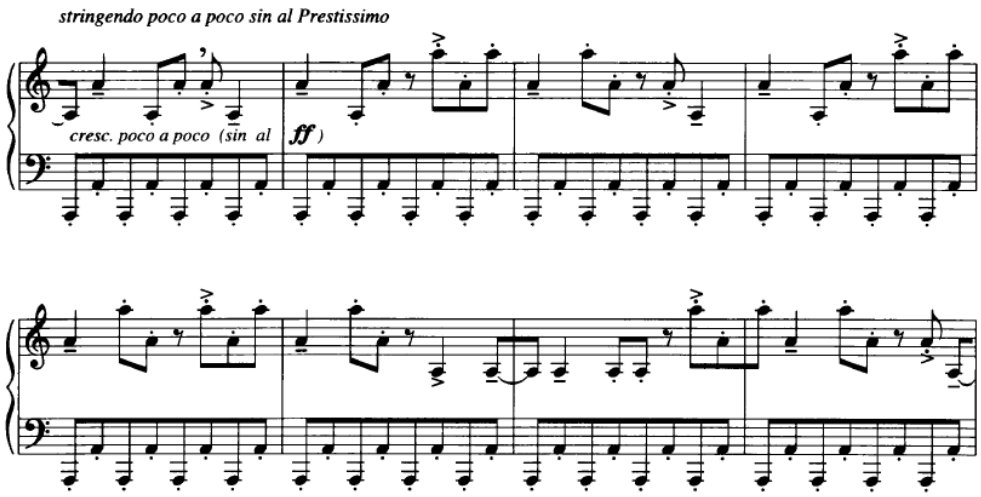
Em linha com essa observação, Kerékfy (2008) observou três tendências principais em *Musica ricercata*: em algumas peças, o compositor se utiliza do sistema diatônico, enquanto em outras constrói campos sonoros cromáticos. Existem ainda configurações que podem ser interpretadas tanto como cromáticas ou diatônicas. Para o autor, a partir das experimentações com as alturas, Ligeti teria encontrado formatos próprios de organização desses materiais[28].

Nesta pesquisa, compreendemos as peças enquanto coleções de alturas isoladas. Com base em nossa experiência no estudo e preparação da obra para performance, bem como na leitura dos trabalhos de Busan (2001) e Kerékfy (2008), conseguimos identificar a polarização

[28] Cf. Kerékfy (2008: 215).

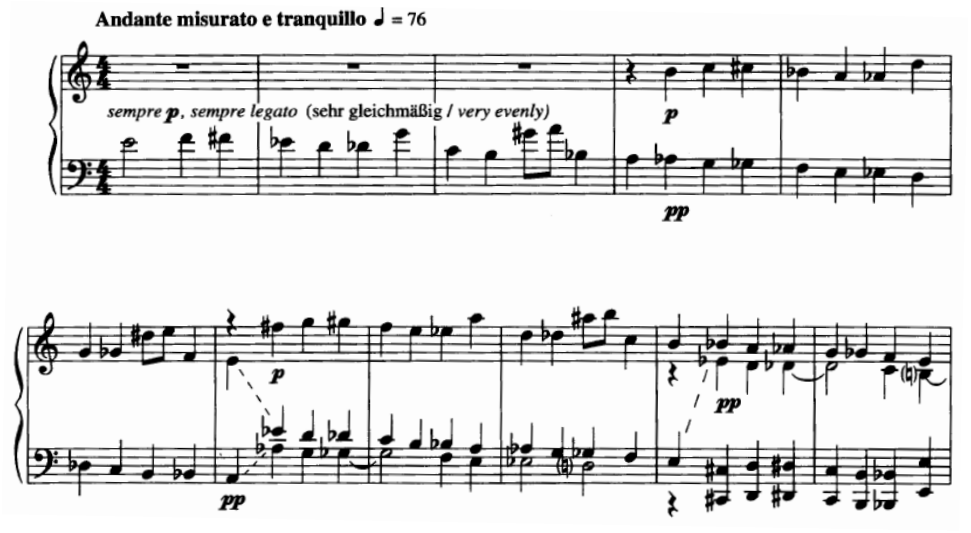
de algumas alturas nas peças, identificadas em negrito na tabela anterior. Cada uma delas apresenta identidades e cores próprias, o que sublinha a ideia de que *Musica ricercata* reflete o extrato das possibilidades composicionais que Ligeti tinha à disposição naquela época.

Para nós, no entanto, interessa investigar a maneira como Ligeti elabora o material a ponto de combinar a exploração das alturas com os diversos parâmetros musicais, tais como ritmo, tempo, dinâmica, timbres. Cabe lembrar que essas características são devidamente destacadas quando consideramos o contexto em que a obra foi produzida, já identificado no capítulo anterior.



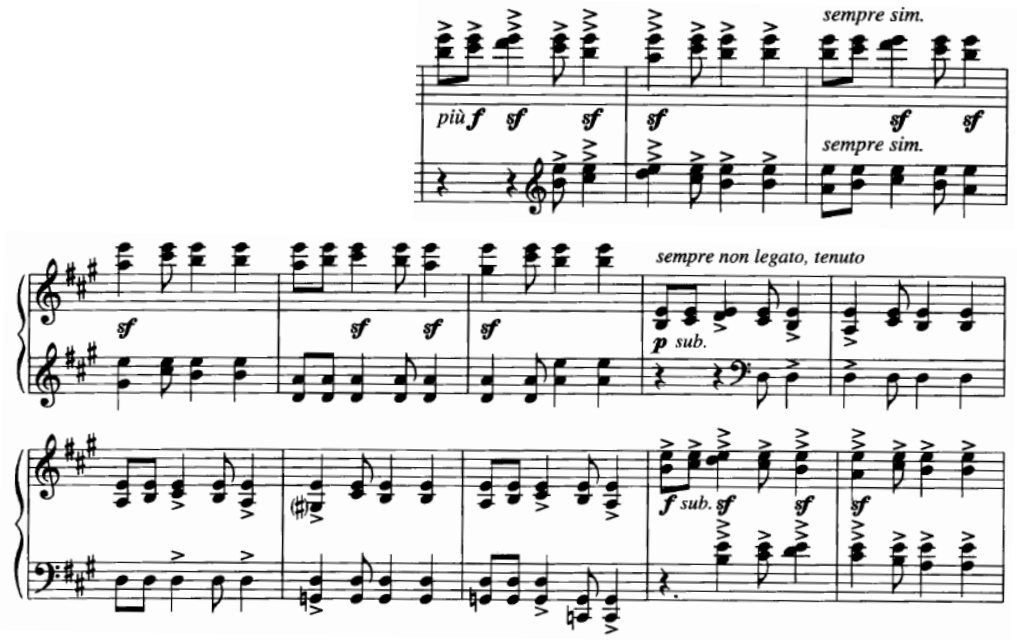
Exemplo 9 - *Musica ricercata* I (c. 22-29)

Ao restringir o conteúdo de classes de altura, Ligeti naturalmente irá enfatizar outros parâmetros musicais, tais como a flexibilidade do ritmo e do tempo, a intensidade, diferenças nas articulações, a exploração dos registros no piano, como, por exemplo, na primeira peça (Exemplo 9), em que Ligeti elabora os elementos até levá-los à exaustão. Muitas vezes, o engendramento entre essas instâncias levam a exploração desses recursos ao limite do instrumento e do instrumentista. Em um curioso paralelo, o compositor irá propor em boa parte da última peça – cujo conteúdo expõe o total cromático –, justamente a repetição de uma mesma sequência ritmica e a planificação das intensidades (Exemplo 10).



Exemplo 10 - *Musica ricercata* XI (c. 1-11)

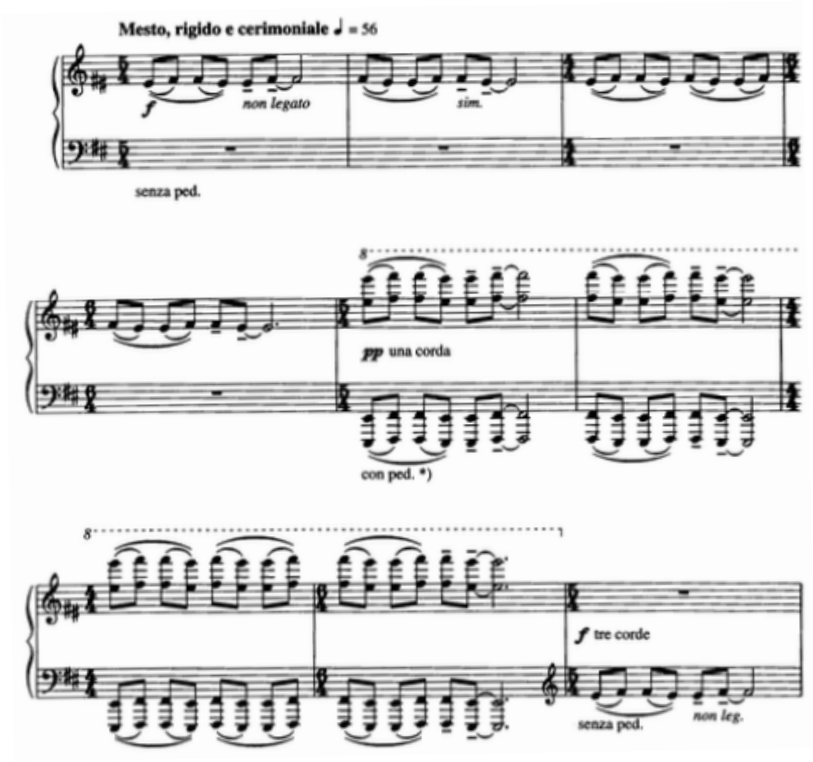
As dinâmicas, inclusive, aparecem enquanto forças que movimentam ideias musicais estruturantes, e não somente como elementos subsidiários[29] – sobre essa questão, a oitava peça figura como um dos principais exemplos (Exemplo 11). Construída basicamente em um único motivo rítmico-melódico, a peça explora justamente a variabilidade musical a partir das súbitas mudanças de planos sonoros.



Exemplo 11 - *Musica ricercata* VIII (c. 18-30)

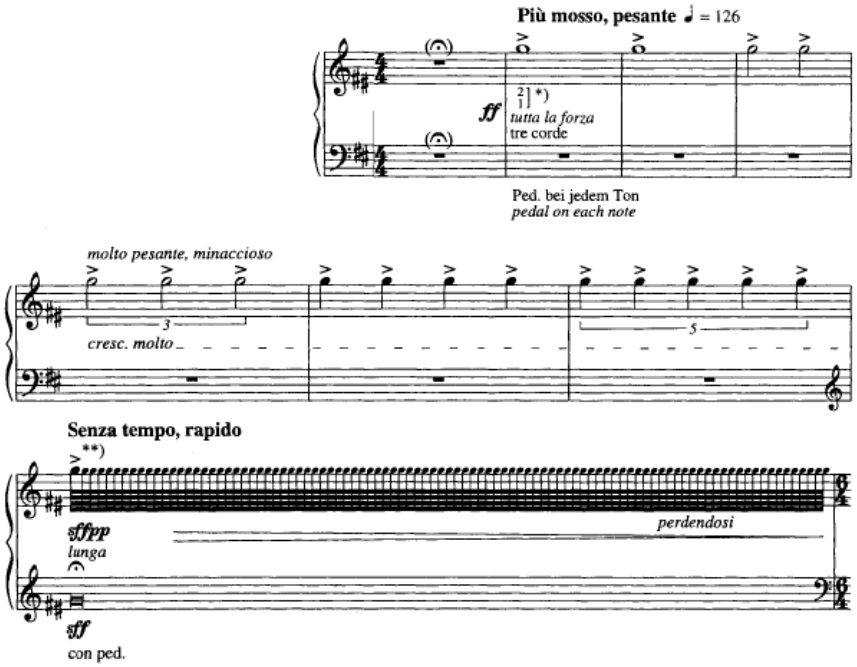
[29] Tais elementos subsidiários estão tradicionalmente relacionados 1) ao nível expressivo – sensos comuns como *forte* para resoluto, tenso; *piano* para calmo, triste; etc–, 2) a movimentos de contrastes – *tutti* e *soli*, por exemplo –, ou ainda 3) a de encadeamentos harmônicos – tensão *versus* relaxamento (OLIVEIRA, 1979: 57).

O mesmo pode ser observado em relação à exploração dos registros do piano, independentemente do número de classes de alturas utilizadas. Tanto na segunda quanto na última peça, para citarmos apenas dois exemplos, esses espaços musicais atuam de forma decisiva na construção formal de cada uma delas. No primeiro caso, por exemplo, a peça II apresenta cada um de seus elementos em regiões demarcadas no teclado do piano (Exemplo 12): a sequência-melódica em uníssono aparece somente na região central, enquanto a configuração em oitavas da mesma sequência ocorre nas extremidades grave e agudo do piano. Já o tema principal da peça XI (ver Exemplo 10), por sua vez, irá percorrer todas as regiões do teclado em uma expansão "espiral", a cada três compassos, guiada pelo círculo das quintas.

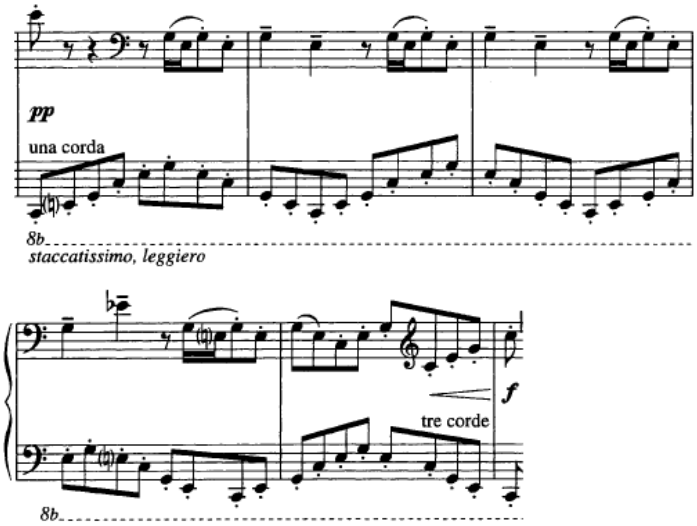


Exemplo 12 - *Musica ricercata* II (c. 1-9)

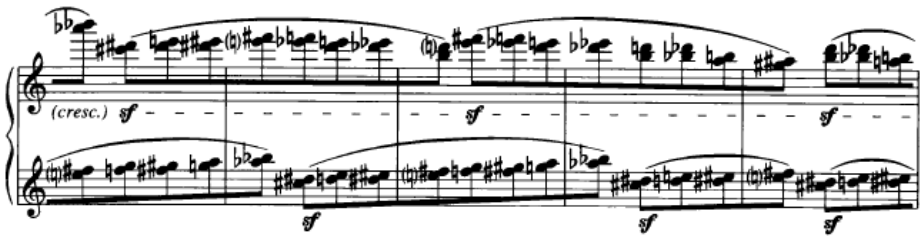
Ao longo do ciclo, há também diversas seções nas quais Ligeti consegue dissolver as relações métricas, a ponto das barras de compasso servirem mais como guia de sincronização para o intérprete. Além de verificarmos esse efeito na primeira peça, podemos encontrá-lo, entre outras ocorrências, nas peças de número dois, três e onze, como mostram os exemplos a seguir (Exemplos 13-15).



Exemplo 13 - *Musica ricercata* II (c. 17-24)



Exemplo 14 - *Musica ricercata* III (c. 6-10)



Exemplo 15 - *Musica ricercata* X (c. 95-99)

O interesse de Ligeti em construções contrapontísticas, manifestado em muitas obras de seu período húngaro, é perceptível também em *Musica ricercata*. O conjunto contém diversas peças que evidenciam estruturas imitativas – como, por exemplo, III, V e VII e, de forma mais explícita, a XI. Nesta última, podemos reconhecer a formação de uma densa malha polifônica, característica composicional no qual o compositor permaneceria engajado durante toda sua vida.

A combinação dos fatores apresentados garante a *Musica ricercata* um espaço singular entre as composições do período húngaro de Ligeti. Conforme pontuou Kerékfy (2008: 229), a obra simboliza um tipo de “imigração interna” antes de sua saída da Hungria. Em carta escrita para Nordwall, em 1975, o compositor afirma a respeito desta obra: "(...) Foi uma tentativa, no pior período da ditadura, de alcançar – para mim – a clareza musical"[30] (LIGETI *in* SALLIS, 1996: 104).

[30] No original: “…es war ein Versuch, in der Zeit der schlimmsten Diktatur, musikalisch eine Klarheit – für mich selbst – zu erreichen”.

3 CONSIDERAÇÕES DE PERFORMANCE EM *MUSICA RICERCATA*

O presente capítulo trata de aspectos específicos para uma abordagem prática de *Musica ricercata*, com objetivo de efetuar considerações sobre a obra a partir do contexto das chamadas práticas interpretativas e da performance musical. Com esta finalidade, o estudo das peças ao piano se mostrou fundamental para apontar seus principais aspectos, assim como possibilitou também a descoberta de possíveis caminhos para sua interpretação.

No item **3.1 Música enquanto performance: a relevância da notação**, evidenciaremos a correlação entre escritura e performance com base nos trabalhos de Zumthor (2005; 2007), Almeida (2011) e Zampronha (2000), os quais vislumbram um novo paradigma nos estudos musicológicos ao enfatizarem o fato de que tais instâncias musicais são intimamente imbricadas, não hierarquizadas e que e se condicionam mutuamente. Nesta discussão, a notação assume papel central por explicitar boa parte da tensão decorrente da extrema valorização de suas atribuições[31]. Em **3.2 Intersecções entre escritura, notação e performance em *Musica ricercata***, após realizarmos uma breve consideração sobre características da escritura ligetiana, percorreremos todas as peças do ciclo com intuito de evidenciar o intenso diálogo entre seu pensamento composicional e demais fatores que favoreçam sua execução.

3.1 MÚSICA ENQUANTO PERFORMANCE: A RELEVÂNCIA DA NOTAÇÃO

Ainda que fortemente influenciada por sua tradição textual, a música de concerto ocidental é cada vez mais entendida enquanto expressão que carrega importantes fatores de

---

[31] Conforme apontou Almeida (2011: 65), ao longo da história, a escrita favoreceu e direcionou desenvolvimentos específicos na criação musical. Reciprocamente, tanto seu surgimento quanto evolução atenderam demandas oriundas destes mesmos desenvolvimentos. No entanto, o autor aponta dois problemas relacionados à extrema valorização de suas atribuições: o primeiro deles é justamente a decepção e a insatisfação causada pela esperança que a partitura possa abarcar minuciosamente os mais diversos aspectos sonoros; o segundo perigo é a confusão entre partitura e obra, na crença de que o texto seja suficiente para comportar e cristalizar "todos os aspectos da obra musical (...) e a consequente desconsideração de todo o dinamismo que esta pode desencadear em situação de performance" (ALMEIDA, 2010: 86).

dinamismo e variabilidade por conta de sua dimensão performativa (ALMEIDA: 2011). Neste sentido, faz-se pertinente a noção proposta por Zumthor (2007: 50), para quem performance designa um ato de comunicação imediata que exige a presença concreta de todos os participantes. A partir de seu reconhecimento enquanto momento único e imponderável da materialização de uma mensagem poética, Almeida (2011: 64) transporta este pensamento à música de concerto e aponta distinções fundamentais entre performance musical e interpretação musical, sendo a primeira um evento global de enunciação que envolve todos os agentes participantes, e a segunda relacionada somente às atividades do músico que irá interpretar determinada obra.

> Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa mas repleto de imprevisíveis variáveis. (ALMEIDA, 2011: 64).

Se cada performance é um evento global que “coloca tudo em causa” (ZUMTHOR, 2005: 49), podemos, portanto, refletir sobre as possibilidades de abertura dentro de uma obra supostamente “fechada”. Nesse sentido, a partitura, e portanto a notação musical, emerge como ponto central dessa visão que reconhece a reciprocidade entre a organização do pensamento musical e performance.

A abordagem de Zampronha (2000) considera a escrita não um código secundário que se limita a registrar a intenção composicional, mas como um campo que possibilita a própria construção de escrituras. A distinção do autor entre *escrita* e *escritura* torna-se, portanto, importante para este trabalho: o primeiro termo, mais próximo do que se entende por notação, define-se como um sistema de representação no qual emerge um conjunto de marcas que se constituem signos, enquanto o segundo trata dos procedimentos composicionais. Se a escrita musical é o recurso notacional por meio do qual o conteúdo musical é registrado em símbolos gráficos, a escritura é o processo de elaboração compositivo e reflete o pensamento musical envolvido nesse processo de criação. Segundo o autor, um novo paradigma sobre essas questões

> (...) insere o compositor na obra, conecta a linguagem com o material, aloca o homem no mundo e introduz o fazer composicional na sua escrita, uma escrita que não é um código secundário mas sim uma construção dinâmica realizada através de representações instáveis, inarmônicas e irreversíveis. Se a visão tradicional afirma que aquilo que é representado pela escrita é uma entidade autônoma, estável e externa a ela, esta que apresentamos aqui diz que aquilo que é representado emerge do próprio sistema de representação, não é externo, e é resultado da interação do observador com este contínuo de possibilidades que é a escrita, o sistema de representação. Enfim, não há um objeto fechado em si, uma coisa, uma entidade que seja externa e representada pela escrita. O que há é um campo de possibilidades que determina de modo não determinista sua própria constituição como objeto a partir da interação com hábitos de leitura e o acaso. (ZAMPRONHA, 2000: 17).

Nesta concepção, portanto, a notação musical tradicional, como a conhecemos, deixa de ser considerada como categoria fixa, caracterizada simplesmente como intermediadora da identificação e medição de alturas, durações e intensidades. No caso da música de concerto ocidental, a partitura torna-se forma e suporte para uma representação atualizada proveniente da interação entre escrita e escritura (ZAMPRONHA, 2010: 161).

3.2 INTERSECÇÕES ENTRE ESCRITURA, NOTAÇÃO E PERFORMANCE EM *MUSICA RICERCATA*

Ao abordar a escritura pianística de Ligeti, Shimabuco (2013: 3) observou a correspondência entre escritura e performance pela consideração, implícita no pensamento composicional, de aspectos intrínsecos à relação instrumento / instrumentista, que incluem parâmetros ergonômicos, táteis, anatômicos, psicomotores, expressivos e cognitivos. Ainda que tais observações privilegiem a obra de Ligeti composta após sua imigração para o Ocidente, e mais especificamente a série de *Estudos para piano*, este trabalho pretende reconhecer logo em suas primeiras composições a atitude inventiva na abordagem de todo o material musical.

Se o entendimento da performance enquanto instância fundamental da experiência musical procura redimensionar os tradicionais posicionamentos estatizantes e hierárquicos em torno da prática e do circuito de relações entre seus diversos agentes, o estudo da obra de

Ligeti sugere uma relação de proximidade entre partitura, intérprete, instrumento (voz), ouvido, concretude sonora, numa postura perceptiva que estimula o "corpo a corpo" e a constante interação entre arte e artista. Como afirma Caznok (2008: 139):

> Esse contato íntimo, prazeroso e permanente com uma escuta mais "concreta", por assim dizer, levou-o a uma forma de trabalho rigoroso e artesanal cujos objetivos foram sempre os resultados auditivos. Em nenhum momento ele sacrificou os horizontes perceptivos que uma obra pode proporcionar, em nome de uma teoria, de uma experimentação ou de um modismo. Os estímulos que lhe vieram de inúmeras outras artes e mesmo do pensamento científico nunca foram transpostos de forma direta, justamente porque seu critério primeiro sempre foi a presença do ouvido na obra.

Acatamos, portanto, *Musica ricercata* com objetivo de investigar as relações de reciprocidade entre seu pensamento composicional, a notação empregada pelo compositor e, finalmente, sua execução. Assim, uma de nossas principais indagações é entender como a performance desta música pode conciliar elementos dinâmicos com a suposta "rigidez" de uma obra que se pretende fixa quanto à organização e ordenação de seus elementos constitutivos.

É importante notar que, tanto em *Musica ricercata* como em toda sua obra pianística, Ligeti efetuou uma notação minuciosa e determinista, correspondente ao âmbito convencional que tradicionalmente define os papeis de compositor, da notação e do intérprete na música ocidental. No entanto, tal configuração jamais privilegia um agente em detrimento de outro: segundo Pierre-Laurent Aimard, responsável pela gravação integral da obra para piano de Ligeti pelo selo Sony[32], o compositor demonstrava extremo respeito pelas ideias e pela individualidade do intérprete.

> Eu nunca me senti restringido, forçado ou aprisionado. Ele [Ligeti] tinha exigências extremamente elevadas, mas porque era um grande artista, e é claro que fazia grandes exigências. Mas quando sentimos que estamos dispostos a tentar encontrar uma resposta, ao menos, para tais exigências

[32] Sua série de gravações é acatada como principal referência àqueles que pretendem estudar ou conhecer estas peças, não só pelas qualidades musicais mas pelo fato de terem sido diretamente acompanhadas por Ligeti.

> desafiadoras, nos colocamos numa situação artística elevada. E isso era incrivelmente gratificante (AIMARD, 2015)[33].

Dessa maneira, ao acatarmos a partitura enquanto possibilidade sonora, certos fatores frequentemente devem ser adaptados. Todas as peças de *Musica ricercata* possuem indicação metronômica, por exemplo, mas nem sempre devem ser acatadas literalmente. Pode-se redefinir ainda aspectos menos mensuráveis tais como qualidades sonoras, e agógicas. O conjunto das peças apresenta certos desafios técnicos que se revelam desde o processo de leitura, tais como complexidade rítmica e polifônica, variedade textural e um discurso que requer um processo de compreensão distinto daquele geralmente aplicado ao estudo do repertório tradicional. Vale salientar que várias dificuldades propostas por essas peças não são exclusivamente pianísticas, mas inerentes a qualquer prática musical.

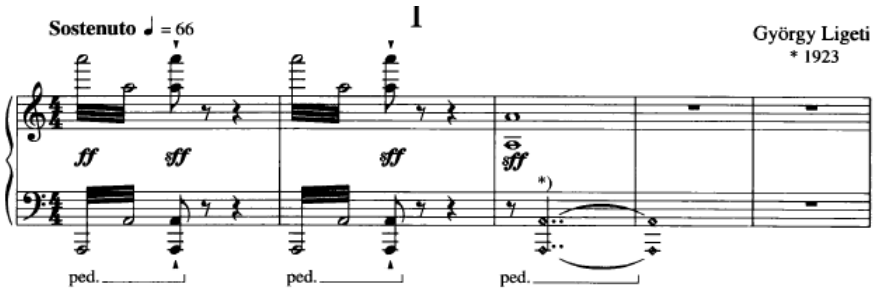
> São vários os fatores que dependerão das condições nas quais você toca uma peça. Nesse momento, as qualidades do intérprete são exigidas. Não contra as qualidades e concepções do compositor, mas como um complemento (...) Não há um conflito entre as recomendações do compositor e a vida do intérprete e sua liberdade (AIMARD, 2015).

3.2.1 I: Sostenuto - Prestissimo - Sostenuto

Musica ricercata I chama atenção por se utilizar unicamente das classes de altura Lá e Ré, sendo que a última aparece somente no extremo final. Dessa maneira, Ligeti atrai o intérprete para uma investigação conjunta das possibilidades de criação musical com somente uma nota. Percebe-se a exploração gradual do ritmo, da intensidade e das possibilidades timbrísticas dos oito registros do Lá ao piano, tocados sozinhos ou em até quatro alturas simultâneas.

---

[33] AIMARD, Pierre-Laurent. Entrevista concedida a Helder Danilo Capuzzo. São Paulo: Sala São Paulo, 06 de maio de 2015.



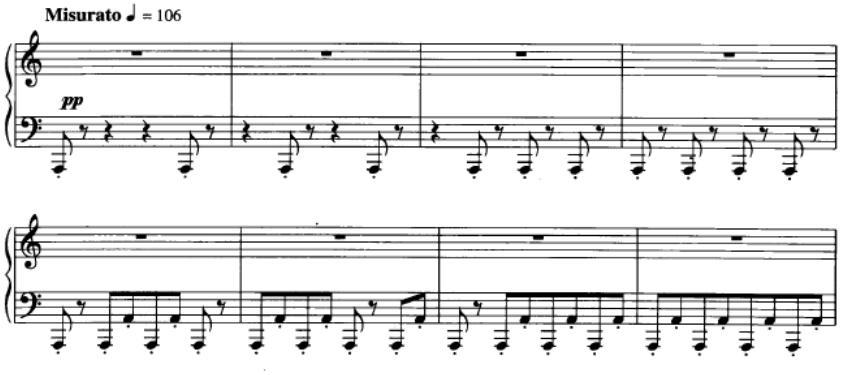
Exemplo 16 - Compassos iniciais de *Musica ricercata* I (c. 1-5)

Sob a marcação de “Sostenuto”, os primeiros compassos (Exemplo 16) podem ser compreendidos como uma introdução. O trecho apresenta as variações máxima (trêmolo) e mínima (semibreve) de densidade rítmica**,** importante percepção para se vivenciar a peça e um dos principais problemas para sua interpretação. Considerando que o piano é um instrumento de cordas percutidas, salientamos que o trêmolo não apenas representa a máxima densidade horizontal, mas corporifica o desejo composicional por sons sustentados. Nesta partitura, é inevitável a relação entre este recurso e a indicação de caráter no início da peça: *sostenuto*.

Além disso, observa-se que o acúmulo sonoro do trêmolo – que soma, no máximo, duas notas tocadas simultaneamente – legitima a chegada ao *sff* junto às oitavas – quatro notas simultâneas. Exemplos como o registrado acima evidenciam a articulação profunda entre escritura, escrita e performance.

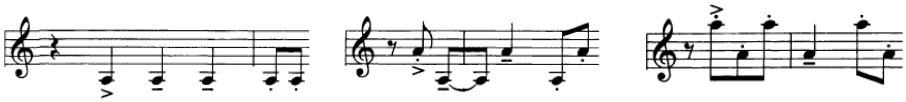
Em seguida, Ligeti determina que o intérprete simplesmente abaixe as teclas da oitava mais grave, de maneira a liberar seus harmônicos. O efeito sonoro deste gesto só será perceptível após a retirada do pedal no c. 4. O interprete é estimulado a “produzir” o silêncio em duas etapas, como uma espécie de “filtragem do som” que se encaminhará de maneira expressiva ao quinto compasso, composto somente pelas pausas.

Ligeti rompe com o silêncio, ainda que em *pianissimo*, para construir um ostinato sob a indicação “Misurato”, formado a partir de uma compressão na qual o intervalo entre os ataques regride do valor de seis para o de uma colcheia (Exemplo 17). Aqui, é interessante notar como a sensação do tempo medido, a qual ele se refere com o *misurato*, é percebida pelo espectador-ouvinte somente com o estabelecimento do ostinato, fato que não ocorrerá antes do compasso 12. Antes disso, no entanto, Ligeti cria uma sensação de instabilidade a partir de uma escrita rigorosamente rítmica.



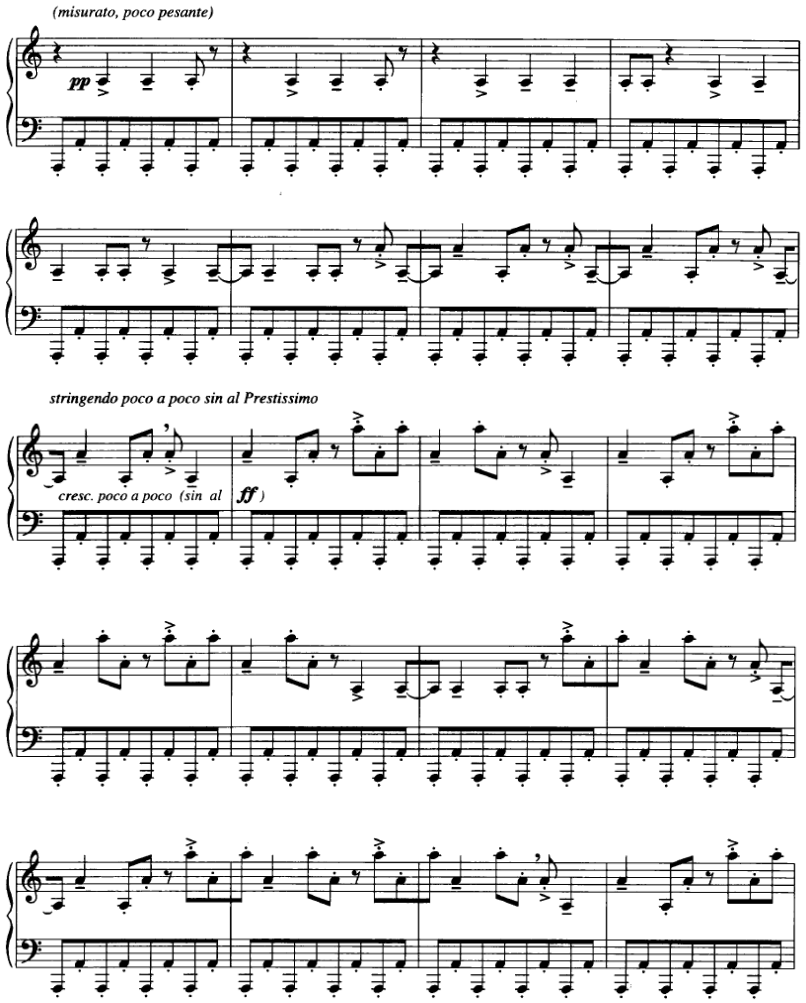
Exemplo 17 - Estabelecimento do ostinato em *Musica ricercata* I (c. 6-13)

Essa sensação de instabilidade será percebida durante boa parte da apresentação e da reelaboração dos três padrões rítmicos (Exemplo 18) que surgem em contraposição a este ostinato, explorados de diversas formas, em diferentes oitavas, inclusive com expansão e fragmentação de elementos. Faz-se necessária a distinção entre os três tipos de articulação que Ligeti utilizou em cada um desses padrões – tarefa que exige do músico clareza de seu toque para poder diferenciar a marcação de *acento*, *tenuto* e *staccato*, em uma sequência que sugere um *decrescendo* escrito sem apoio de chaves de som ou outra marcação de dinâmica.



Exemplo 18 - Da esquerda para direita, padrões rítmicos 1, 2 e 3

Cada um desses padrões será manipulado com repetição ou alternância, de forma com que os três possam começar em qualquer tempo do compasso (Exemplo 19). As barras, nesse caso, não sugerem uma hierarquia de pulsações ou estabelecimento de uma métrica. Em alguns momentos, pequenas alterações – como a supressão da pausa de semínima ou colcheia – alteram a direção da escuta.

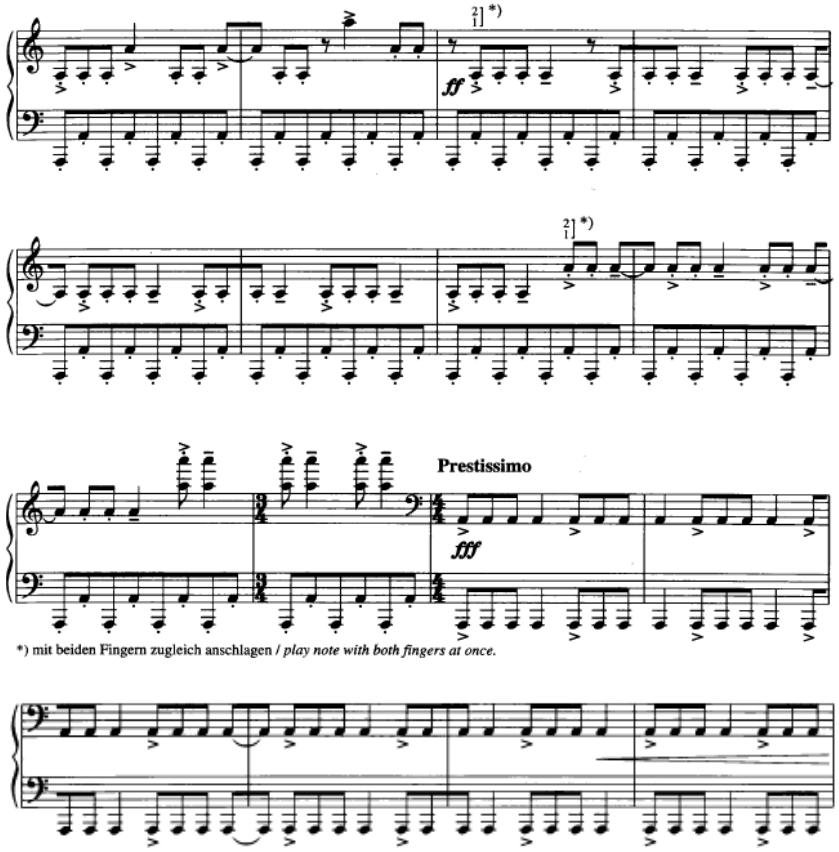


Exemplo 19 - Manipulação dos padrões rítmicos em *Musica ricercata* I (c. 14-33)

Os próprios padrões rítmicos da mão direita são guias fundamentais para o intérprete explorar tanto o *crescendo* quanto o *stringendo poco a poco sin al Prestissimo*, anotados no c. 22. Se, a partir deste ponto, a responsabilidade de aumentar tanto a velocidade quanto a intensidade é transferida inteiramente para o pianista, a escritura reforça e endossa tais efeitos com seus "impulsos e contra-impulsos" (STEINITZ, 2003: 54).

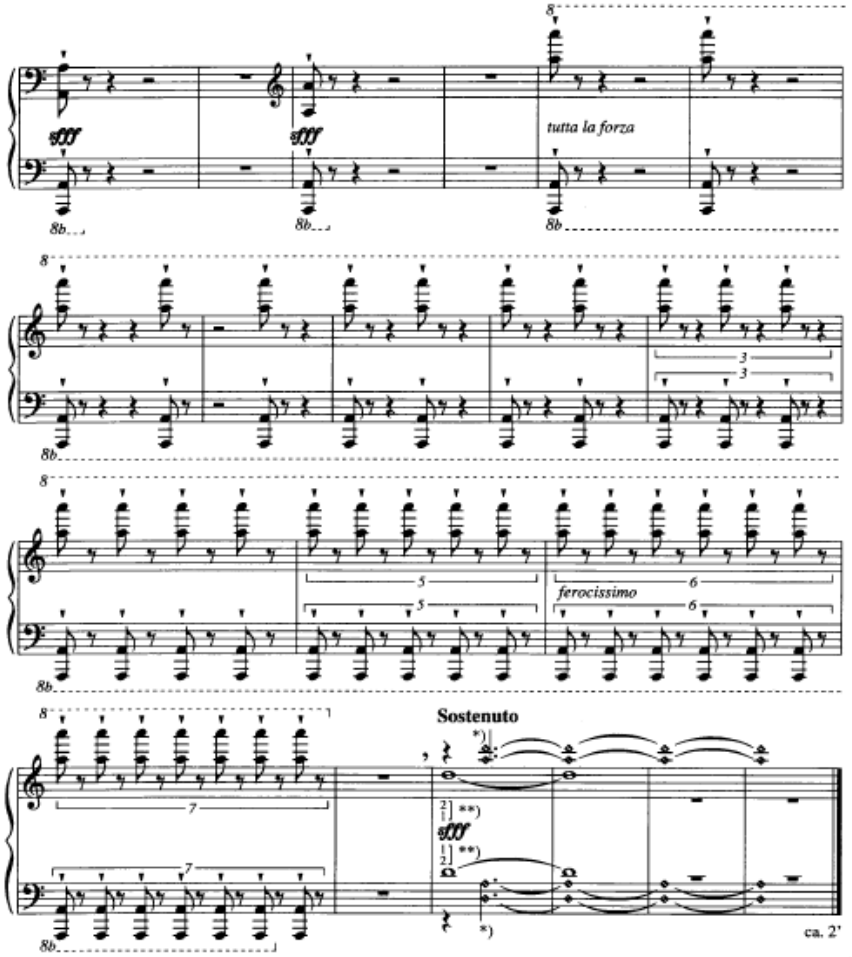
O aumento da densidade rítmica favorece o acúmulo de som necessário para se alcançar o "***fff***" anotado a partir do compasso 60, início do "Prestissimo" (Exemplo 20). A partir deste ponto, o ostinato desaparece e um único material mobiliza as duas mãos do intérprete – como na introdução, em que as duas mãos do pianista sincronizam o mesmo gesto. No entanto, a passagem para o "Prestissimo" não sugere uma mudança de caráter ou uma ruptura com que havia sendo exposto até então, uma vez que a obra já traz a sugestão de aumento gradual de intensidade e densidade rítmica, nos fazendo supor mais uma vez a

estreita reciprocidade entre o pensamento composicional e a performance por meio da própria notação.



Exemplo 20 - Passagem para “Prestissimo” em *Musica ricercata* I (c. 50-65)

Após dez graves afirmações do fragmento do terceiro padrão rítmico (c. 60 e 65), cujo acúmulo sonoro favorece o *crescendo* marcado a partir do final do compasso 64, Ligeti abruptamente quebra o discurso musical. O Exemplo 20 ilustra um procedimento que alude ao início do “Misurato” (Exemplo 17), uma compressão do intervalo entre os ataques entre os c. 66-80. Com as duas mãos no extremo do piano juntamente com a marcação *tutta la forza*, o compositor dá início à progressão rítmica, um *acelerando* e *crescendo* escrito, que se encaminhará até o fim da peça, *ferocissimo*.

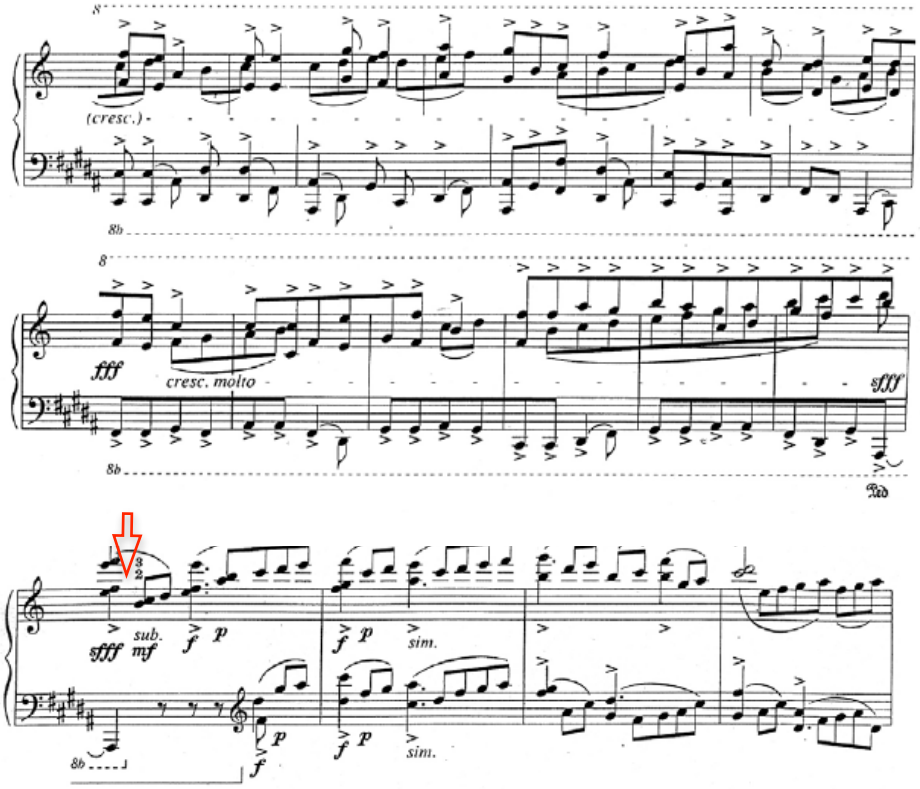


Exemplo 21 - Compassos finais de *Musica ricercata* I (c. 66-81)

É interessante notar ainda como tanto na introdução quanto no desfecho, Ligeti utiliza os registros próximos à extremidade do piano[34]. Nos últimos compassos, encontramos o clímax de densidade e intensidade de toda a peça. Somado a todos esses ingredientes, o compasso de pausa inserido após o insistente *accelerando* valoriza ainda mais o aparecimento da nova altura. O Ré é, portanto, atacado de forma expressiva em oitava na região central (Exemplo 21), numa espécie de resolução enfática após a *fúria* que imediatamente o precedeu, pontuada por Griffiths (1997: 71) como a articulação de uma estaticidade monótona inserida em uma grande "máquina rítmica". Trata-se de uma espécie rudimentar do que viria se tornar o característico "rasgo ligetiano", caracterizado por um tipo de choque que interrompe o fluxo sonoro imediatamente após o ponto culminante da obra ser atingido. Neste caso, o ataque à nova altura, Ré, é transformação definitiva. Em sua obra pianística, similar efeito

34

pode ser verificado em *Désordre* (1985), pertencente à primeira série de estudos, conforme assinalamos a seguir (Exemplo 22).

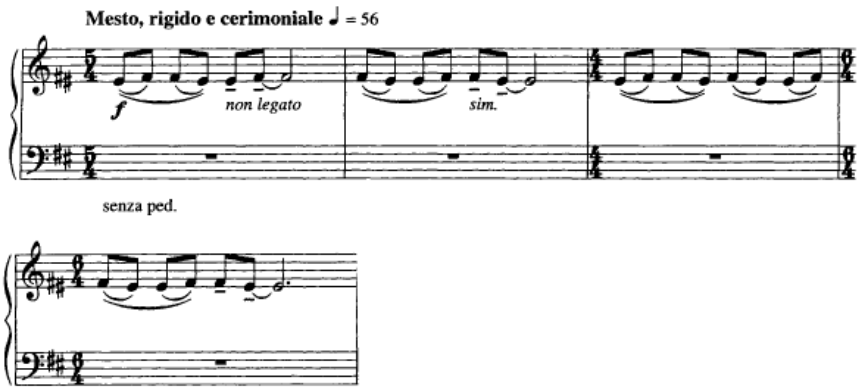


Exemplo 22 - “Rasgo ligetiano” em *Désordre*

Podemos entender *Musica ricercata* I como um A-B-A’ no que se refere ao gesto, já que tanto nos compassos iniciais como na última seção da peça, a partir do “Prestissimo”, ambas as mãos do pianista compartilham o mesmo material gestual, ao passo que na seção B cada uma das mãos realiza uma camada autônoma. O aspecto formal cíclico é salientado ainda pelo retorno do “Sostenuto”, bem como do recurso de teclas abaixadas e extração de harmônicos.

3.2.2 II: Mesto, rigido e cerimoniale - Più mosso, pesante - Senza tempo, rapido - Intenso, agitato - Tempo I - Senza tempo

Além de apresentar uma expansão do número de classes de alturas utilizadas, a segunda peça de *Musica ricercata* marca um contraste significativo em relação à abertura do ciclo. Em oposição ao andamento rápido e ao caráter explosivo da primeira peça, nesta segunda Ligeti lança mão de uma ambientação pesarosa e solene, indicada pela expressão "Mesto, rigido e cerimoniale"[35].



Exemplo 23 - Compassos iniciais de *Musica ricercata* II (c. 1-4)

O fato do motivo principal (Exemplo 23) apresentar exclusivamente duas classes de alturas – Mi# e Fá# –, distribuídas entre colcheias e mínimas, sugere simplicidade na estruturação melódica e rítmica. No entanto, o intérprete deverá considerar, simultaneamente, tanto o *portamento* – que prevê um deslizamento fluente entre duas alturas executado sem perspectiva de continuidade – como a ligadura de expressão entre as duplas de colcheias, esta sim com intenção de unidade entre as quatro notas[36]. Tal combinação de articulações confere ainda mais tensão entre o intervalo de segunda menor e reforça o contraste com o *non legato*.

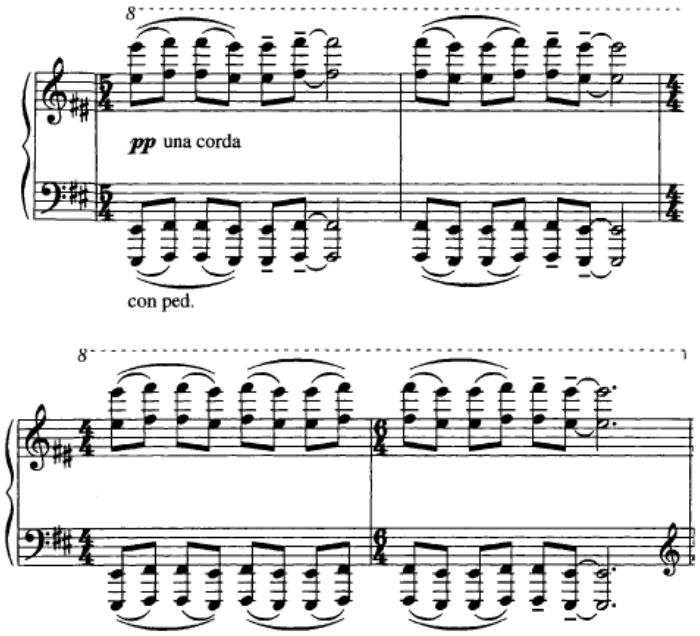
A realização deste motivo, contudo, será significativamente singular em cada uma das "configurações" às quais será submetido. É curioso observar, por exemplo, o contraste entre a

---

[35]Diferentemente da versão tipografada, a cópia manuscrita indica a expressão "Mesto. Parlando". A expressão confere um caráter declamatório para a sequência melódica.

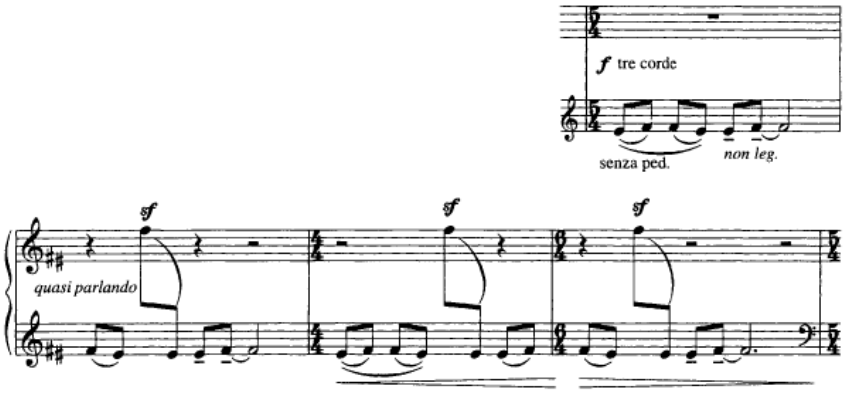
[36] Vale dizer que o manuscrito anota apenas o *portamento*, e não a ligadura de expressão, o que dá margem para resultados bastante diferentes.

experiência sensorial de executar a sequência melódica na região central do piano com plano sonoro *forte* e textura monofônica, *senza ped.*, e a realização da mesma a quatro vozes, em *pianissimo*, nos extremos grave e agudo. Neste caso, a indicação para que o pianista utilize tanto o pedal de sustentação quanto o pedal *una corda* sugere o efeito de eco à resposta ao canto inicial (Exemplo 24).



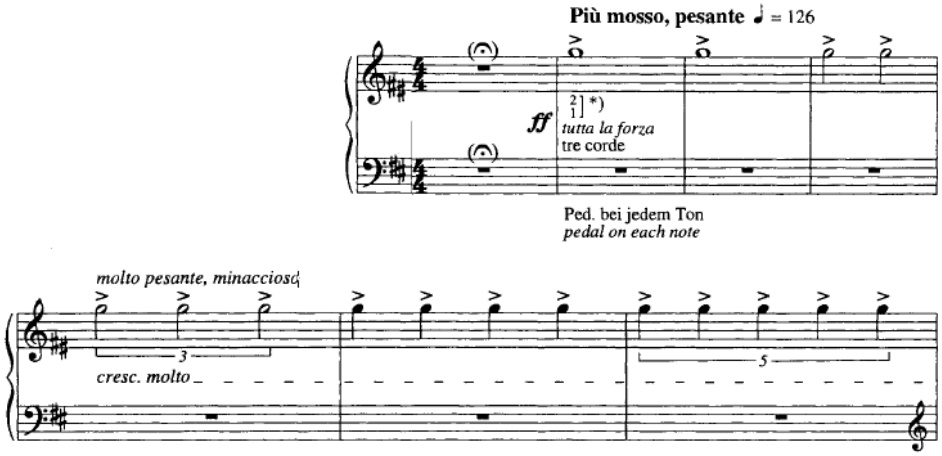
Exemplo 24 - Resposta ao canto inicial em *Musica ricercata* II (c. 5-8)

Nota-se também as diferenças entre a seção inicial, c. 1-4 (Exemplo 21), com a que compreende os c. 9-12 (Exemplo 25), uma espécie de variação do motivo principal. Se na primeira o intérprete deve respeitar o plano sonoro *forte*, sem alterações de intensidade, a segunda contém notas acentuadas, bem como o primeiro pedido de gradação de dinâmica desta peça. A disposição de parte da sequência melódica no pentagrama inferior sugere ao pianista executá-lo com a mão esquerda, de modo a melhor acomodar a nova altura do Fá#. Já a indicação *quasi parlando* confere uma característica ainda mais declamatória à melodia, o que permite alguma flexibilidade metronômica.



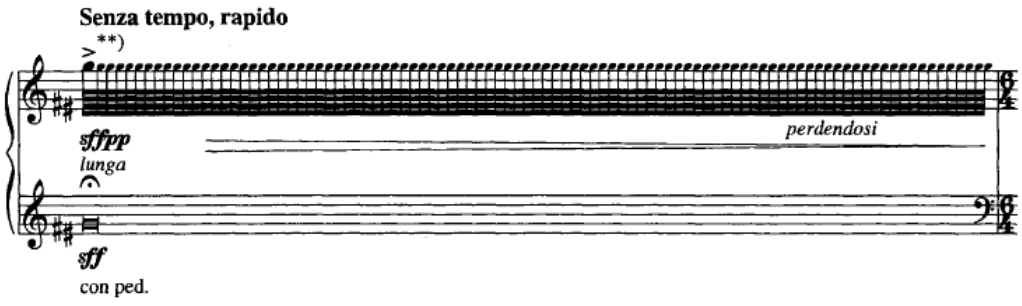
Exemplo 25 - Variação do motivo principal de *Musica ricercata* II (c. 9-12)

A partir do c. 18 – o início do "Più mosso, pesante" –, a peça apresenta uma nova classe de altura: a nota Sol, cuja insistente reiteração irá revelar um acelerando escrito (Exemplo 26). Ao pianista, cabe relativizar a instrução de dinâmica *fortíssimo*, bem como a inscrição *tutta la forza*, presentes no início do c. 18, para conseguir prever o *cresc. molto* anotado no início do c. 21. Para tanto, a indicação para a troca de pedal em cada uma das notas vale principalmente até o c. 20, pois permite que o som não acumule e favoreça o aumento gradual de dinâmica. Além disso, como se trata de uma seção em que Ligeti busca dissolver os padrões métricos tradicionais, recomenda-se ao pianista não marcar os primeiros tempos dos compassos.



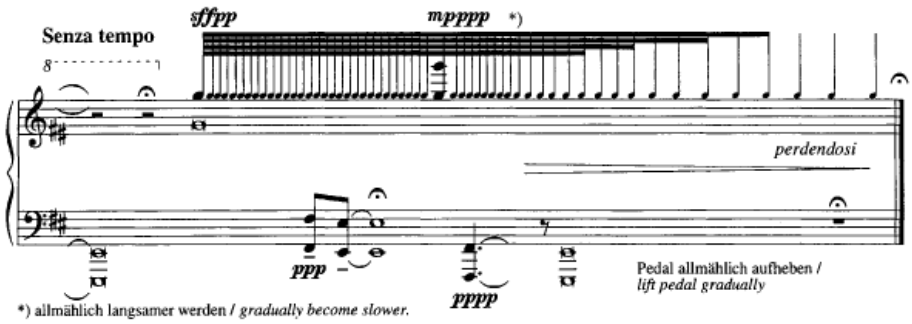
Exemplo 26 - Apresentação da classe de altura Sol em *Musica ricercata* II (c. 17-23)

A indicação *molto pesante, minaccioso*, como vemos no exemplo anterior, sugere um caráter intimidatório para o acelerando que irá resultar, a partir do c. 24 (Exemplo 27), em repetições "as mais densas possíveis"[37], conforme indica o compositor em nota de rodapé.



Exemplo 27 - Figuração de notas repetidas em *Musica ricercata* II (c. 24)

Uma vez iniciadas as repetições, *senza tempo*, o pianista será responsável por interpretar a expressão *perdendosi*, diminuindo gradualmente a intensidade e o vigor das reiterações[38]. No último compasso da peça, este *decrescendo* será definitivo, uma vez que o pedal de sustentação deve ser levantado aos poucos (Exemplo 28). Nessa figuração, a quantidade de notas repetidas não deve ser considerada de maneira literal – o número de repetições será definido diretamente pela interpretação do *perdendosi*.



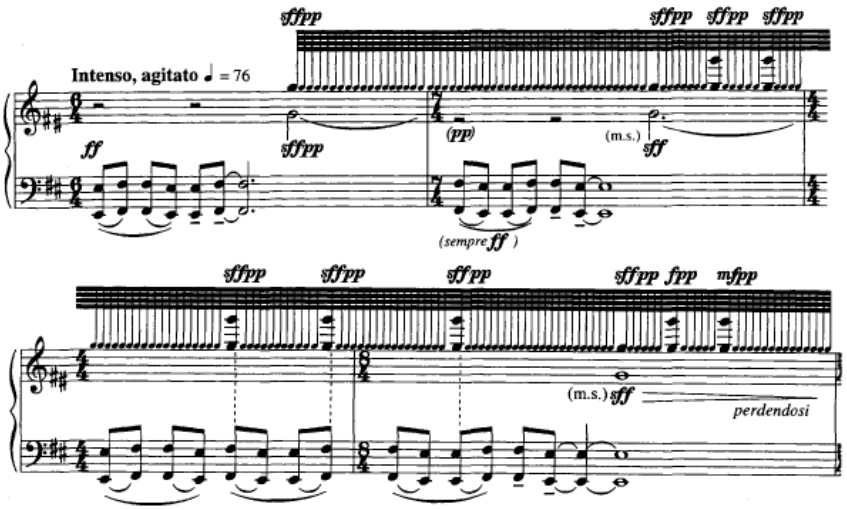
Exemplo 28 - Último compasso de *Musica ricercata II* (c. 33)

---

[37] No original: "Tonrepetition so dicht wie möglich / *repetition of tones as dense as possible*."

[38] A disposição do c. 24 na partitura exerce significativo interesse para a performance: na cópia autógrafa, mantida pela Fundação Paul Sacher, as repetições da nota Sol ocupam espaço bem menor do que na edição tipografada. Assim, gravações das pianistas Liisa Pohjola (1987) e Érika Haase (sem data), realizadas antes da partitura ser publicada pela editora Shott, refletem claramente essa diferença.

A sobreposição entre o motivo principal e as repetições da nota Sol – juntamente com seus respectivos acentos em *sforzando* – já havia sido anunciada nos c. 10-12 (*ver* Exemplo 25), ainda que de maneira embrionária. Naquela passagem, a peça só apresenta duas classes de alturas. Mas, a partir do c. 25 (Exemplo 29), a justaposição entre os materiais diferentes se torna mais intensa e dramática.



Exemplo 29 - *Musica ricercata II* (c. 25-28)

Por fim, existem algumas considerações extramusicais que podemos ter em mente a respeito desta seção:

> (...) Stanley Kubrick usou este movimento, ou parte dele, quatro vezes na trilha sonora de seu último filme, *De olhos bem fechados* [1999], para acompanhar algumas das cenas mais perturbadoras. Entrevistado para um documentário póstumo a respeito de Kubrick (...), Ligeti teria revelado que, à época da composição, o Sol reiterado simbolizava para ele "uma facada no coração de Stalin" (STEINITZ, 2003: 55-57).[39]

[39]No original: "(...) Stanley Kubrick used this movement, or part of it, four times in the soundtrack of his final movie, *Eyes Wide Shut*, to accompany the scenes which are most disturbing. Interviewed for a posthumous documentary about Kubrick (...), Ligeti revealed that, as he composed the piece, the reiterated G's had symbolised for him 'a knife through Stalin's heart'".

3.2.3 III: Allegro con spirito

De acordo com Sallis (1996), *Musica ricercata* III capta e consolida o caráter da peça de abertura do ciclo que, por sua vez, definiu um tom impudente e despreocupado para a série como um todo. Segundo o autor, essa característica – contra a qual as outras peças podem corresponder ou contrastar – remete ao estilo de escrita concisa verificado em publicações jornalísticas de Ligeti da década de 1940.

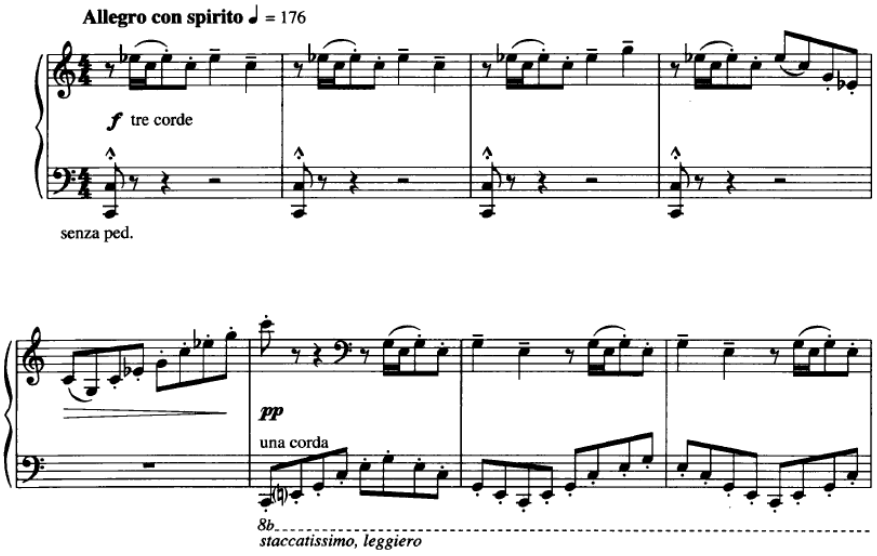
> O tom é leve, caprichoso, e às vezes insolente. Caracteristicamente, em sua resenha publicada sobre [o método para crianças] *Billegetö muzsika* (...), de [Sándor] Veress, Ligeti utilizou uma citação do autor, então seu professor de composição (...): "Porque na vida, todo o prazer e felicidade genuínos nascem de brincadeiras e toda a amargura da labuta. Trabalho só então se torna a fonte de felicidade se é criação, brincadeira". (...) Parece que Ligeti também demonstrava uma forte afinidade com esta atitude (SALLIS, 1996: 103-104)[40].

Nesta peça, o intérprete é mediador de uma "disputa" brincalhona entre as tonalidades de Dó menor e Dó maior – as alturas utilizadas são Dó, Mi bemol, Mi, Sol –, dualidade que reflete muito do interesse da obra. Gradualmente fundidas, essas duas tonalidades acabam por perder suas atribuições funcionais e são aproveitadas de maneira a colorir melodias, ritmos e texturas ao longo da partitura.

Em um primeiro momento, Dó menor e Dó maior são apresentados separadamente. Cada uma das tonalidades ocupam registros diferentes do piano. Além disso, a primeira se desenvolve em um plano sonoro *forte* em região intermediária, enquanto a segunda aparece em *pp*, na região médio-grave do instrumento (Exemplo 30).

---

[40] No original: "The tom is light, capricious, and at times insolent. Characteristically, in his published review of Veress's Billegetö muzsika [Finger Larks] (...), Ligeti quoted the composer (then also his composition teacher) who wrote (...): 'For in life, all genuine pleasure and hapinness springs from games and all bitterness from toil. Work only then becomes the source of happiness if it is creation, play'. (...) It also seems clear that Ligeti himself had a strong affinity with this atitude".

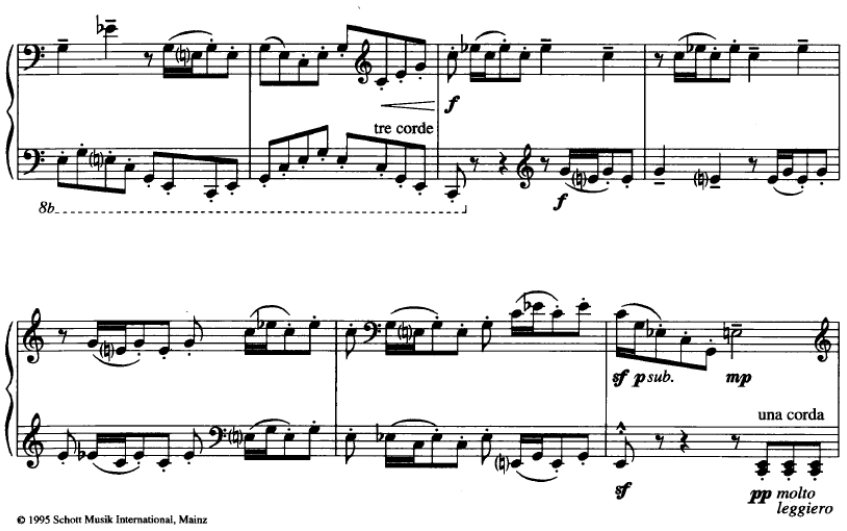


Exemplo 30 - Apresentação das tonalidades Dó menor e Dó maior em *Musica ricercata* III (c. 1-8)

Diferentemente das duas peças anteriores, os primeiros compassos da peça III exibem configuração métrica regular, alinhada com as tradicionais atribuições de tempos fortes e fracos. Essa sensação métrica será modificada entre os c. 6-9, com o deslocamento entre linha melódica e acompanhamento que “excede” o compasso quaternário.

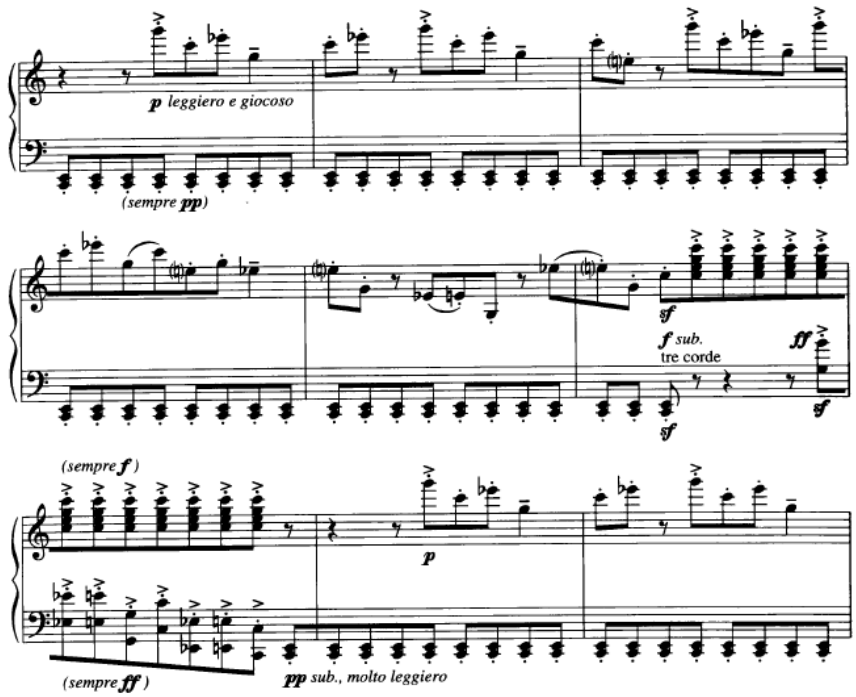
O delineamento da sequência melódica entre os c. 1-4 não prevê nenhuma alteração significativa de dinâmica ou agógica. Além disso, recomenda-se ao intérprete o máximo de precisão nas articulações determinadas pelo compositor.

A marcação *stacatissimo, leggiero*, no c. 6 (Exemplo 30), indica realização de toque na mão esquerda que resulte em um som levemente arejado, sem qualquer acentuação ou variação no tempo. Por conta da proximidade entre mão direita e mão esquerda, aconselhamos ainda o intérprete a equalizar, ainda que dentro do *pp*, a linha melódica na mão direita de maneira valorizar suas características rítmicas e suas variadas articulações.



Exemplo 31 - Aproximação das tonalidades Dó menor e Dó maior em *Musica ricercata* III (c. 9-15)

Nos Exemplos 28 e 29, os arpejos de Dó menor (c.4-5) e Dó maior (c.10) são os elementos responsáveis por direcionar a dinâmica entre os planos sonoros *forte* e *pp*. No c. 10, em especial, as figurações em movimento contrário marcam também o restabelecimento da sensação métrica tradicional em quatro tempos. Se até então as duas tonalidades da peça ocupavam registros distintos no piano, a passagem entre os c. 11-15 (Exemplo 31) começa a aproximá-las de modo definitivo.

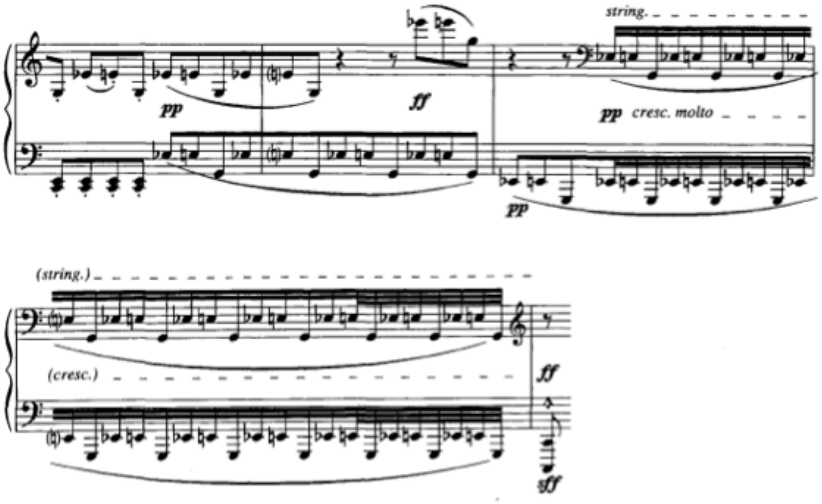


Exemplo 32 - *Musica ricercata* III (c. 16-24)

A seção iniciada no c. 16 (Exemplo 32) traz uma melodia mais delineada e angular do que a apresentada até então. Escrita em *piano leggiero giocoso*, recomenda-se ao intérprete executá-la de maneira leve, sem haver necessidade de exagerar nas acentuações. Em contraste com a rica variedade na articulação e no desenho melódico da mão direita, a realização do ostinato acompanhamento, *sempre pp*, evidenciará um fundo estático sem qualquer acentuação métrica.

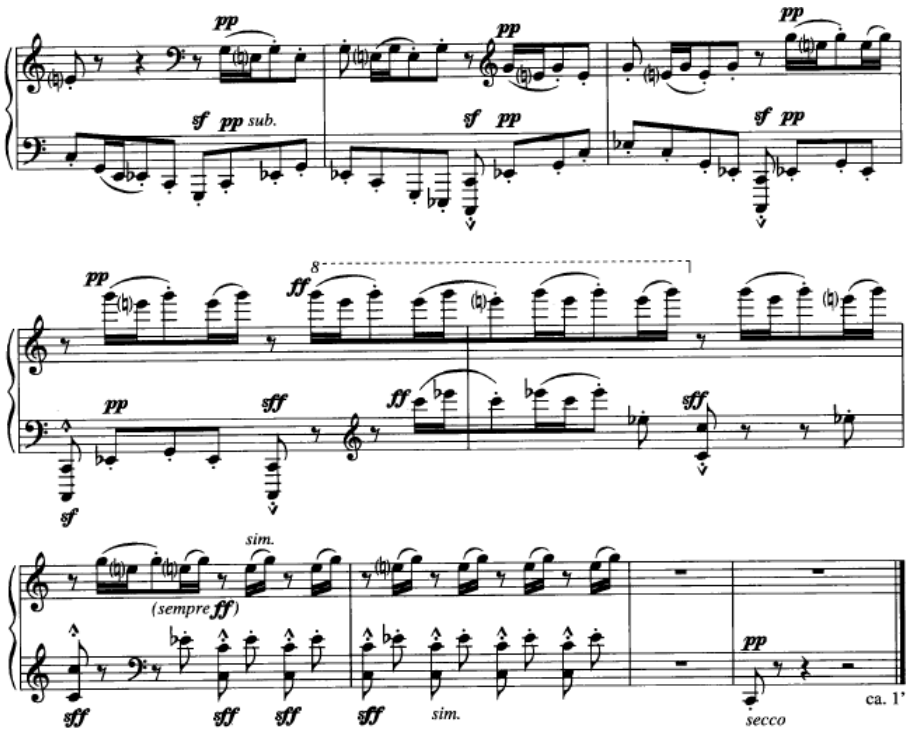
A inversão entre essas duas vozes, nos c. 21 e 22, acontece de maneira súbita. Como a mão direita apresenta acordes com quatro sons, caberá ao intérprete evidenciar a melodia descendente da mão esquerda. Não há qualquer sinal de variação de dinâmica, prevendo assim a manutenção de planos sonoros estáticos.

Aliás, o único momento em que Ligeti irá prever um aumento gradual na densidade rítmica e na intensidade será o acelerando entre os c. 31 e 32 (Exemplo 33). Em nossa experiência ao preparar a peça para performance, recomendamos uma sutil flexibilização agógica no início do c. 31, além do acionamento gradativo do pedal de sustentação. Além disso, a sequência formada pelas figuras de colcheia, semicolcheia e fusa não deve ser encarada de forma literal para representar o acelerando, a ser realizado de maneira fluida. Para melhor efetivar o *crescendo* e o *stringendo*, sugerimos ainda que o intérprete reserve a potência dos registros mais graves do piano até os instantes mais próximos do desfecho, no início do c. 33.



Exemplo 33 - Aumento gradual na densidade rítimica e na intensidade em passagem de *Musica ricercata* III (c. 29-33)

O *stringendo* culmina, de maneira abrupta, num retorno modificado da seção inicial, consolidando a forma da peça em um A-B-A'. Nesta seção final, o conflito entre as tonalidades maior e menor persistirá até o fim. A execução dos acentos *sf* e *sff*, entre os c. 37-43 (Exemplo 34), está diretamente inserida nos planos sonoros previstos pelo compositor. Observamos a gradação entre *sf* e *sff* à medida que os planos sonoros também acompanham o aumento de intensidade. O compasso de pausa após o insistente conflito entre Dó maior e Dó menor e o consequente Dó, *secco* em *pianissimo*, são gestos musical que reafirmam o tom de brincadeira que permeou toda a peça.

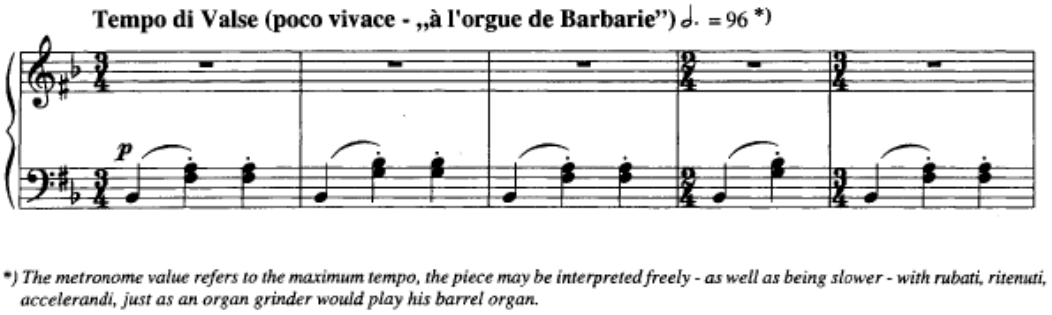


Exemplo 34 - Compassos finais de *Musica ricercata* III (c. 37-45)

3.2.4 IV: Tempo di Valse (poco vivace - „à l'orgue de Barbarie")

A indicação inicial de andamento de *Musica ricercata* IV evoca uma valsa a ser realizada à maneira de um realejo – instrumento que, até meados do Século XX, era muito comum em feiras populares, carrosséis, parques de diversões e circos de toda a Europa. A ideia, segundo sugestão do próprio compositor em nota de rodapé, é que o pianista alcance uma interpretação livre – com *rubati*, *ritenuti*, *accelerandi*, da mesma maneira como o tocador de realejo executa sua música.

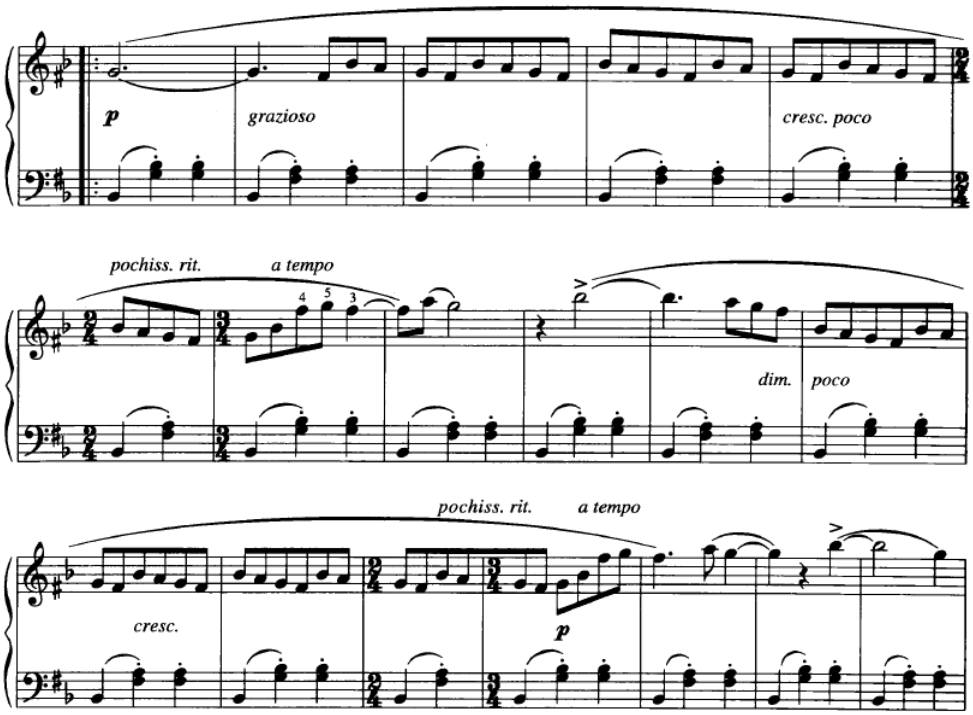
Essas informações ao intérprete são essenciais para colorir a relativa simplicidade dos materiais que se têm a mão. Não deixa de ser curioso perceber como esta peça realça elementos de flexibilidade e espontaneidade justamente para se remeter a um instrumento mecânico que, por princípio, reproduz músicas pré-definidas e programadas. Nesta valsa, Ligeti utiliza apenas cinco classes de altura: Si bemol, Fá#, Lá, Sol e Sol#.



Exemplo 35 - Primeiros compassos de *Musica ricercata* IV (c. 1-5)

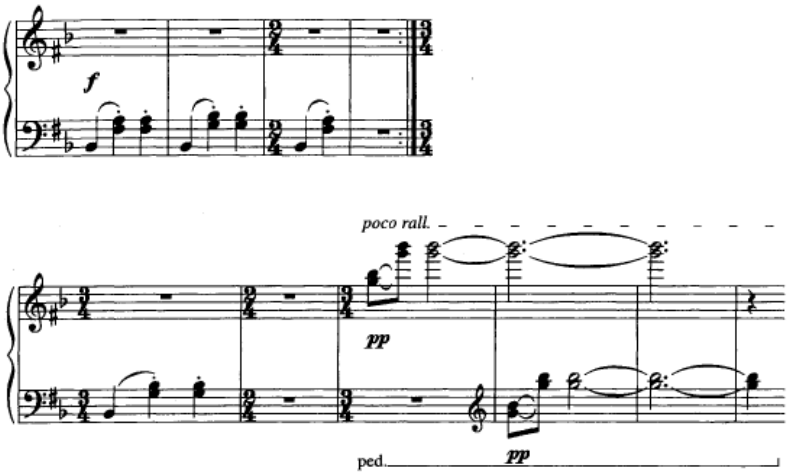
A mão esquerda apresenta um acompanhamento cujo padrão harmônico consiste em um pedal em Si bemol no tempo forte e alterna quase que ininterruptamente as duplas Fá#-Lá e Sol-Si bemol nos tempos fracos. Um compasso binário interrompe, de forma ocasional, a sequência ternária, como no caso da introdução (Exemplo 35). Esse recurso poderá ser usufruído pelo performer de modo a reforçar o caráter informal e bem humorado da dança – é como se, hipoteticamente, o realejo apresentasse um "engasgo". Não por acaso, Ligeti marca

"*pochiss. rit*." nas duas oportunidades em que o 2/4 aparece enquanto a melodia principal é executada (Exemplo 36).



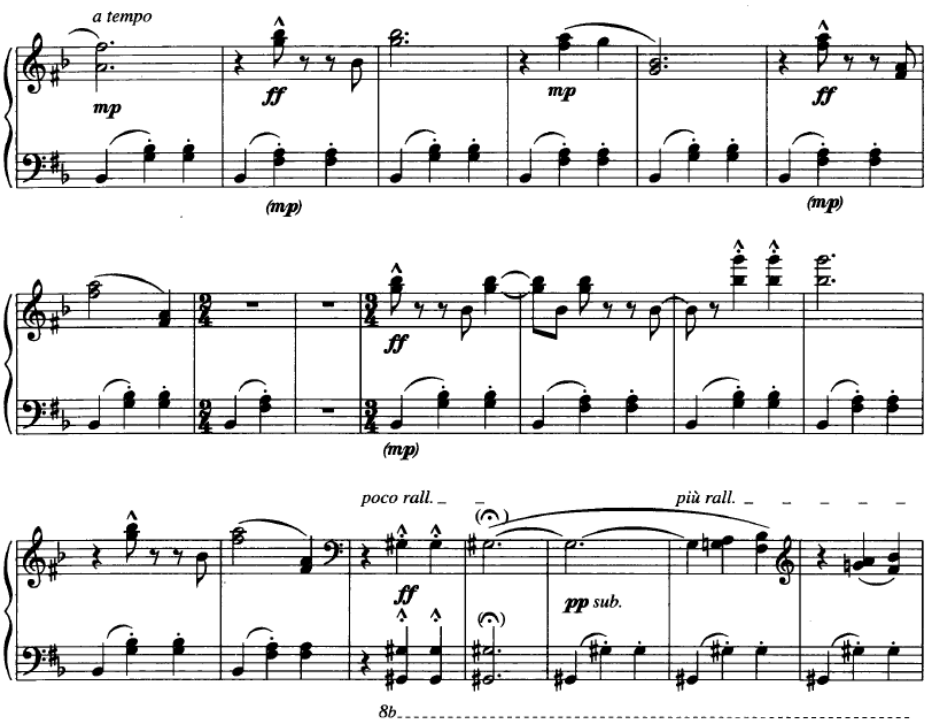
Exemplo 36 - Melodia de *Musica ricercata* IV (c. 6-23)

A melodia fugaz na mão direita, por sua vez, proporciona uma espécie de elasticidade rítmica (BUSAN, 2006) onde o padrão binário da sequência de quatro notas se opõe ao padrão ternário do acompanhamento, resultando em uma *hemíola*, como podemos observar nos c. 9-10 ou 16-17 (Exemplo 36). Recomenda-se evitar qualquer acentuação na melodia, uma vez que o acompanhamento já está marcando o ritmo de dança.



Exemplo 37 - *Musica ricercata* IV (c. 29-38)

No final desta seção, o realejo para subitamente, ensaia uma nova partida, para então realizar uma terminação suave (Exemplo 37). Os saltos dos compassos 35-36 parecem anunciar parte do material que o pianista encontrará na seção central da peça – c. 38-60 –, que inclui ainda maiores contrastes de dinâmica e nas articulações (Exemplo 38).



Exemplo 38 - Novo material de *Musica ricercata* IV (c. 39-58)

Ainda que não esteja indicado na partitura, o pianista poderá fazer uso do pedal de sustentação para reforçar as acentuações em martelato na mão direita e, assim, contribuir com uma sutil mudança de cor. O acompanhamento da valsa, no entanto, permanece intacto (Exemplo 38) com equalização em *mezzo piano*.

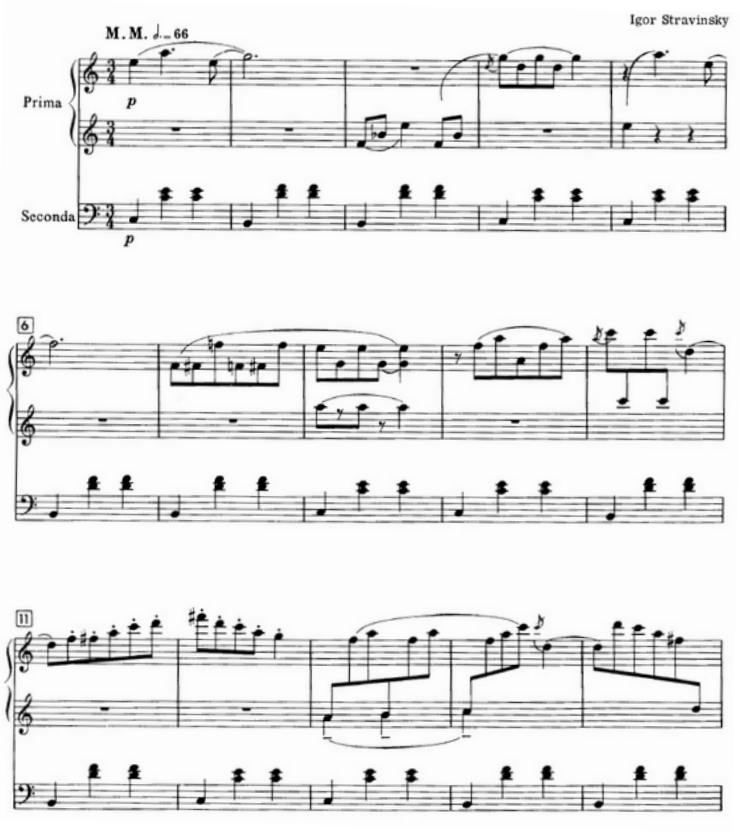
A nova classe de altura, o Sol# aparece como uma breve intrusão que tentará, em vão, se estabelecer na peça . "Talvez Ligeti sugira descaradamente que o realejo tenha perdido a nota certa ou sofrido alguma avaria antes de encontrar a rota novamente" (BUSAN, 2006: 43)[41].

A inclusão desta valsa em *Musica ricercata* reflete também a origem e a diversidade das peças que formam o ciclo. Conforme aponta Burde (1993: 96), Ligeti teria sobreposto dois modelos que supostamente o teriam influenciado na criação da quarta peça: Stravinsky[42] e Chopin. No primeiro caso, o autor se refere à utilização do acompanhamento similar ao encontrado na Valsa (Exemplo 39), dedicada a Erik Satie, das *Três peças fáceis* (1915). No segundo modelo, Ligeti teria dialogado com a famosa "Valsa do Minuto", op. 64 nº1 (Exemplo 40).

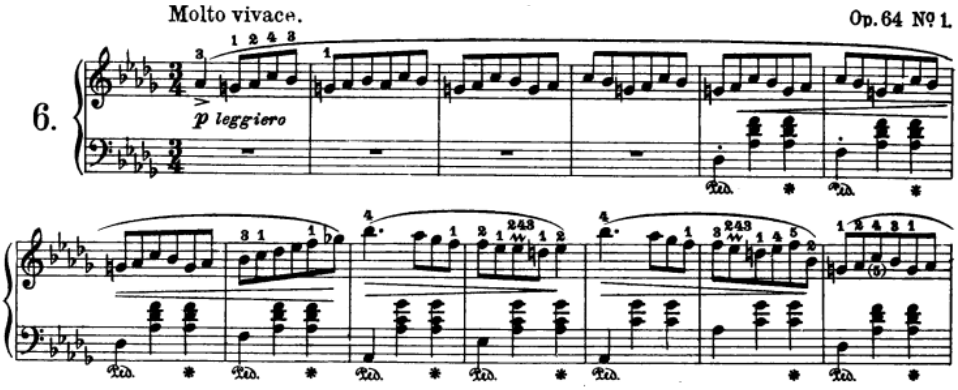
---

[41] No original: "Perhaps Ligeti is cheekily suggesting the organ grinder just missed the right note or had technical malfunction before finding their feet again"

[42] Como observamos no Capítulo 1, Stravinsky é uma importante referência para as obras de Ligeti inseridas em seu período húngaro. Nesta peça, contudo, a associação com o compositor russo é explícita.



Exemplo 39 - I. Stravinsky: *Valsa*, das Três peças fáceis (c. 1-16)



Exemplo 40 - F. Chopin: *Valsa* op. 64 n.1 (c. 1-13)

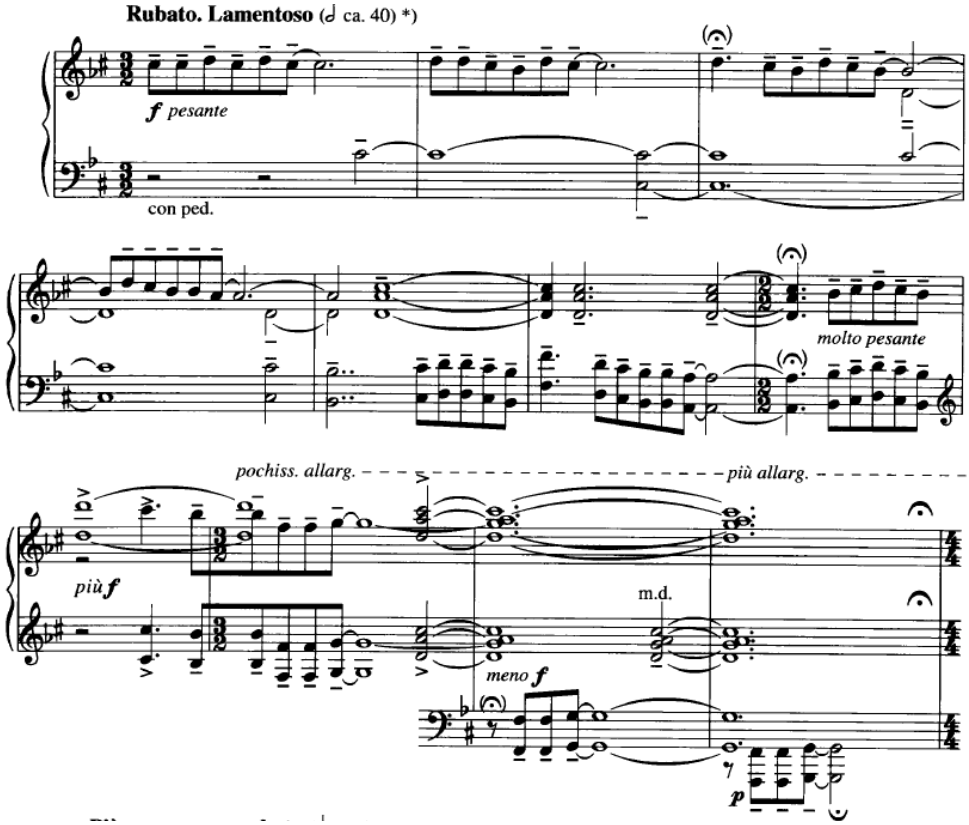
3.2.5 V: Rubato. Lamentoso - Più mosso, non rubato - Tempo I

> A música de abatimento e tristeza, em especial, é difícil de ser identificada. Quando alguém chora, em geral faz um ruído que desliza para baixo, depois salta para um tom ainda mais alto, para em seguida descer novamente. Não surpreende que algo semelhante aconteça nos lamentos musicais de todo o mundo. (...) Num ensaio pioneiro sobre o lamento cromático, o compositor Robert Müller-Hartmann escreveu: "Uma visão do túmulo ou do Hades é evocada por sua tendência decisiva para baixo". Ao mesmo tempo, lamentos ajudam a nos guiar para fora do labirinto do desespero. Tal como na tragédia aristotélica, eles possibilitam a purgação da piedade e do medo: por meio do ritual repetitivo do pranto, controlamos as bordas da emoção, damos forma ao caos interior (ROSS, 2011: 44).

Musica ricercata V se relaciona com uma das imagens musicais mais significativas da obra de Ligeti: o tradicional lamento fúnebre da Transilvânia, testemunhado pelo compositor ainda criança e muitas vezes relembrado por ele. Trata-se de uma manifestação musical caracterizada essencialmente por cantos melódicos descendentes, encontrada não somente no folclore do leste europeu mas similarmente em culturas latinas, como o flamenco (STEINITZ, 2003: 9)[43]. Durante uma série de palestras nos Estados Unidos, em 1993, Ligeti falou sobre a experiência de ouvir o *bocet*: "Fiquei muito impressionado com esses lamentos romenos, em que as mulheres mais velhas são pagas para cantar quando alguém morre na aldeia. E talvez isso seja algum sinal musical muito, muito entranhado no meu subconsciente" (LIGETI *in* ROSS, 2011: 69).

---

[43] Dentro da produção ligetiana, o tratamento aplicado às alturas conhecido como o *Motivo Lamento* será relevante principalmente em obras dos anos 1980 e 1990, tais como no último movimento do *Trio para trompa, violino e piano* (1982), no Estudo para piano *Automme à Varsovie* (1985), no segundo movimento do *Concerto para piano* (1985-88), no quinto movimento do *Concerto para violino* (1990-93) e nos dois últimos movimentos da *Sonata para viola* (1991-94).



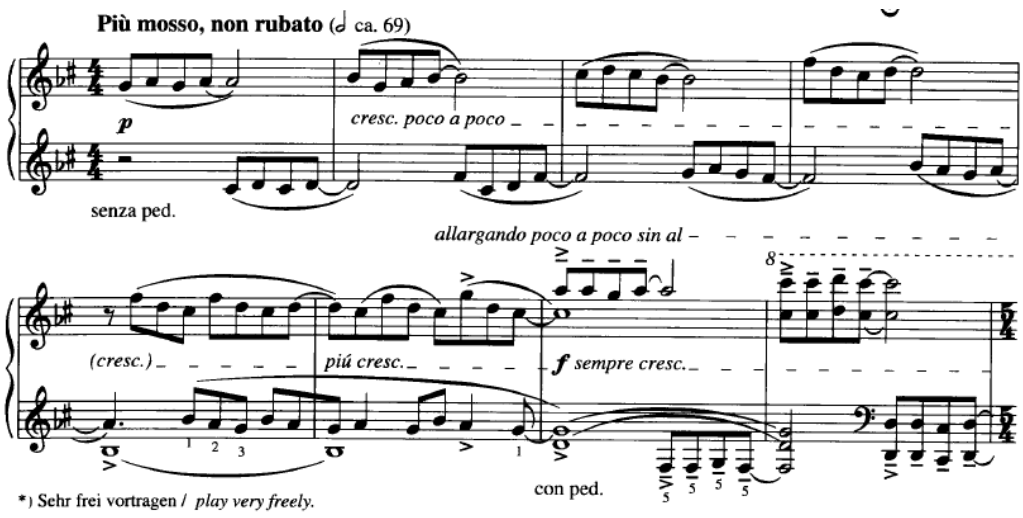
Exemplo 41 - Compassos iniciais de *Musica ricercata* V (c. 1-11)

Não é difícil relacionar o contorno melódico com a descrição da música fúnebre a qual Ligeti afirma ter marcado seu imaginário – por isso a indicação "Lamentoso". Nos primeiros compassos (Exemplo 41), essa espécie de "canto" se caracteriza como um recitativo – Ligeti, aliás, recomenda por escrito que o intérprete toque de maneira livre, enfatizando outra indicação inicial: "Rubato"[44]. Nesse sentido, as fermatas em parênteses também sinalizam flexibilidade temporal. A sugestão metronômica, no entanto, é importante para a internalização de um pulso. Já o *tenuto* reforça o ambientação *pesante* da melodia.

A indicação de utilização do pedal de sustentação é bastante vaga: *con ped.* Marcações de trocas de pedal são inexistentes em boa parte da partitura, portanto ficam delegadas à concepção musical e à experiência do intérprete. Dentre as inúmeras opções de pedalização, a alternativa de utilizar o pedal com trocas que não percorrem a totalidade do curso – portanto,

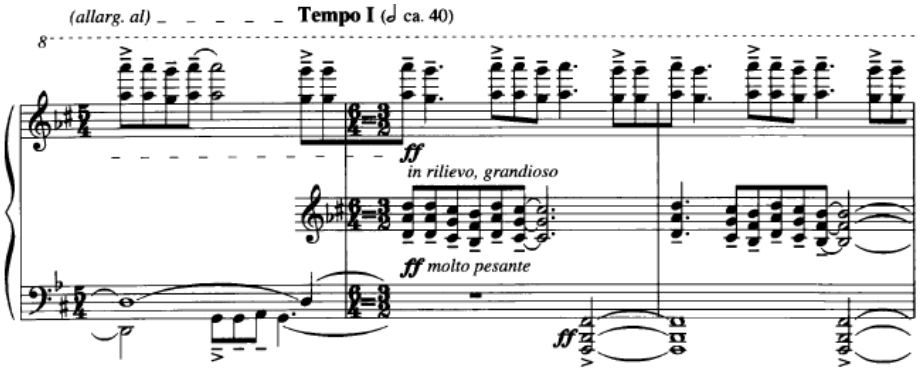
[44]Salientamos que na cópia autógrafa, essa característica é visível: o manuscrito do compositor, geralmente bastante detalhista, é espaçado e não apresenta rigor na distribuição horizontal dos tempos nos compassos – no c. 5, por exemplo, as colcheias da mão esquerda não "esperam" as semibreves da direita.

½ troca – contempla as expectativas sonoras desta peça, exceto o trecho em que o compositor prevê a não utilização do pedal.



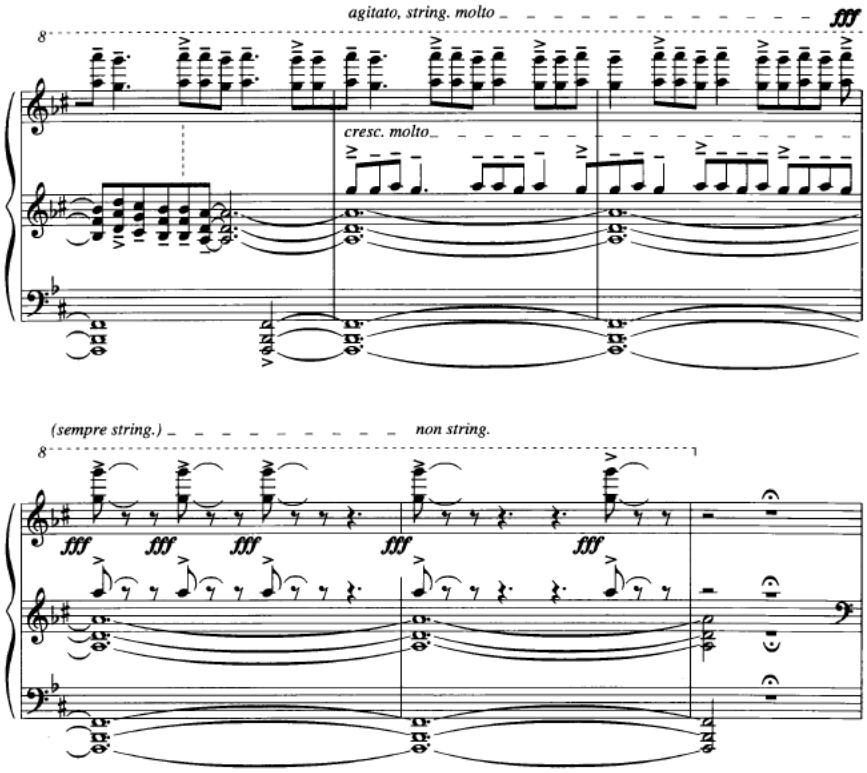
Exemplo 42 - “Più mosso, non rubato” – *Musica ricercata* V (c. 12-19)

No breve “Più mosso, non rubato” (Exemplo 42), a expansão gradual da intensidade acontece simultaneamente com o aumento da complexidade na textura polifônica. Com vista à chegada do “Tempo I” (Exemplo 43), o intérprete poderá relativizar a dinâmica *forte*, no c. 18, bem como a indicação de alargamento de tempo, por conta do acúmulo sonoro proveniente dos registros mais graves e do acionamento do pedal de sustentação, além das articulações anotadas na partitura.



Exemplo 43 - *Musica ricercata* V (c. 20-22)

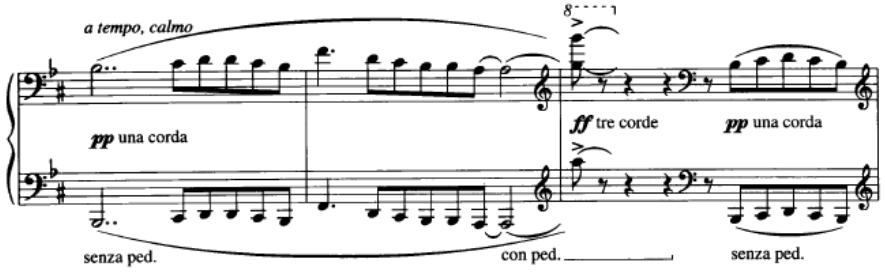
O lamento principal então retorna na região intermediária do piano. Embora Ligeti marque *fortíssimo* para as três camadas da peça, o intérprete deverá destacar o pentagrama central *in relievo, grandioso*. Esta anotação na partitura, ainda que possa soar redundante, se faz necessária: as demais camadas se encontram nas extremidades grave e aguda do piano, o que torna mais difícil a equalização entre as três.



Exemplo 44 - Clímax de *Musica ricercata* V (c. 23-28)

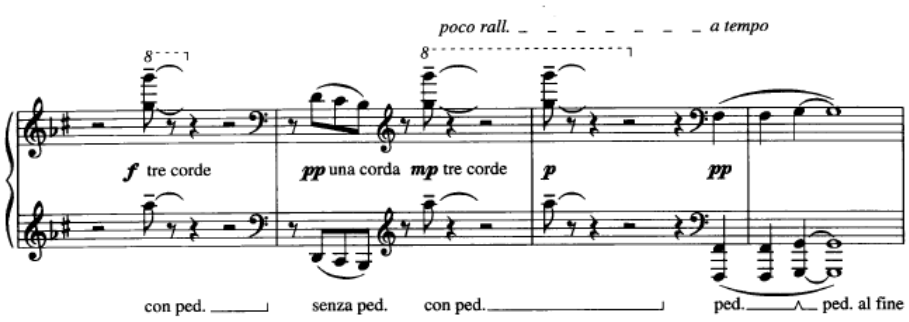
Não por acaso, a peça chega ao seu clímax em meio a essa grandiosidade sonora – são até nove registros soando ao mesmo tempo. Além disso, as marcações *agitato, string. molto* e *cresc. molto*, no c. 24 (Exemplo 44) colaboram com o acúmulo sonoro[45] e, ao explorar esse aumento de densidade, Ligeti simula um esgotamento de todos os parâmetros musicais.

[45] Da mesma forma que, na primeira seção da peça, a escrita manuscrita de Ligeti "denuncia" a interpretação espaçada e livre, a partir do compasso 23 ela se torna mais densa, mais espremida e agitada.



Exemplo 45 - Mudança na articulação do tema lamento em *Musica ricercata* V (c. 29-31)

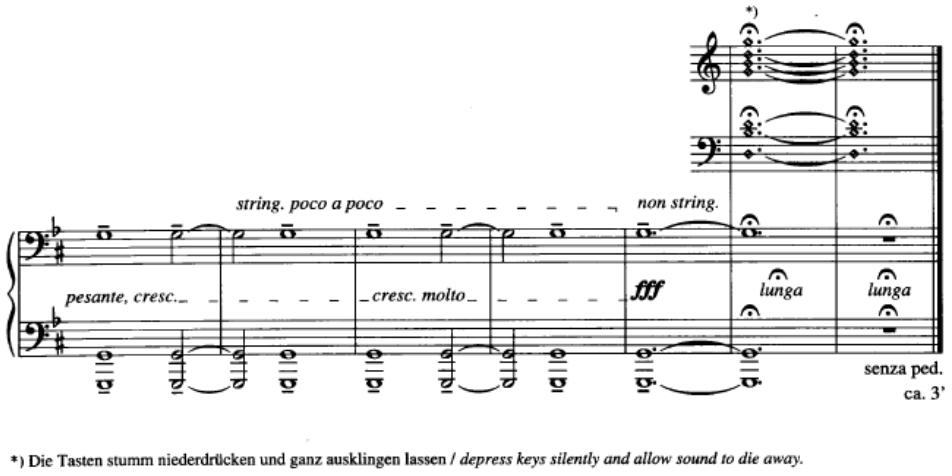
Na seção final, é notável a mudança na articulação no tema lamento, agora com a marcação *a tempo, calmo,* com dinâmica *pianissimo* (Exemplo 45). É desejável evitar variações de intensidade, valorizando apenas o *legato* entre as notas.



Exemplo 46 - Liquidação do tema lamento em *Musica ricercata* V (c. 32-35)

Esse processo gradual de liquidação da melodia é pontuado por instâncias cada vez menos contundentes de um fragmento da seção anterior. Para conseguir evidenciar a dinâmica *pianissimo,* anotada no c. 34 (Exemplo 46), é importante manter vigor na execução das notas agudas que aparecem anteriormente, desde o c. 33.

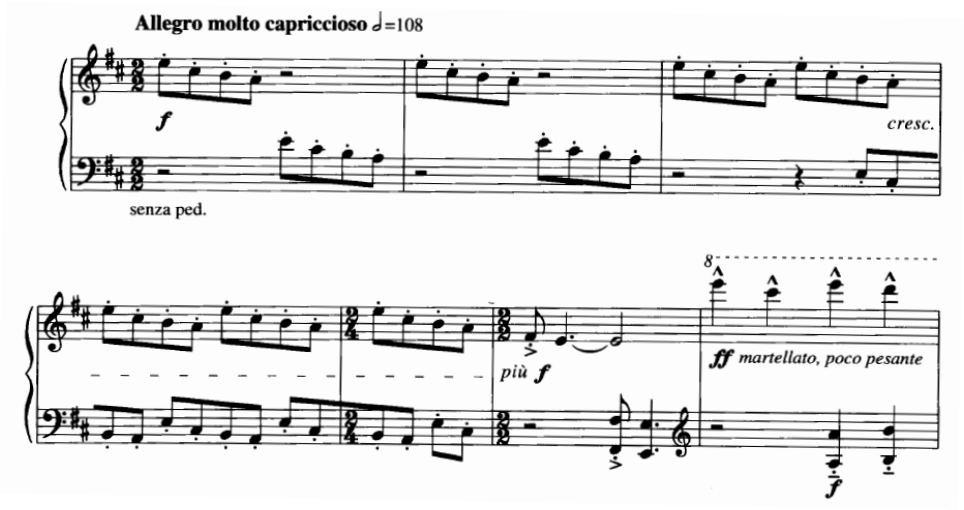
Por fim, Ligeti conclui a peça com a reiteração da nota Sol em três oitavas, começando silenciosamente no c. 36, antes de um *crescendo* levar para um poderoso *fff* no c. 40. Pela terceira vez em *Musica ricercata*, Ligeti utiliza o recurso de teclas abaixadas para extração de harmônicos. Não deixa de ser curioso que os harmônicos a serem ressoados são justamente as notas que compõem o acorde de Sol maior, encerrando esta lamentação com uma possibilidade de esperança (Exemplo 47).



Exemplo 47 - Compassos finais de *Musica ricercata* V (c. 36-42)

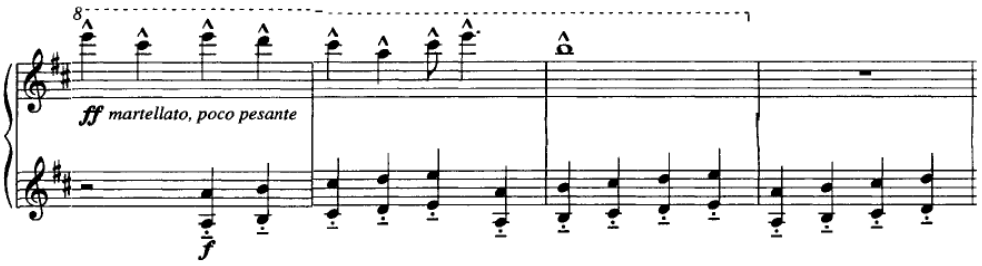
3.2.6 VI: Allegro molto capriccioso

A indicação “Allegro molto capriccioso” no início da sexta peça, a mais breve de todo o ciclo, confere um caráter livre, brincalhão e até mesmo impulsivo. Com efeito, são muitos os materiais musicais que convidam o interprete a reagir, de forma súbita, à mudanças na dinâmica, na textura e nos registros do piano. Nesta peça, tudo é muito ágil e conciso.



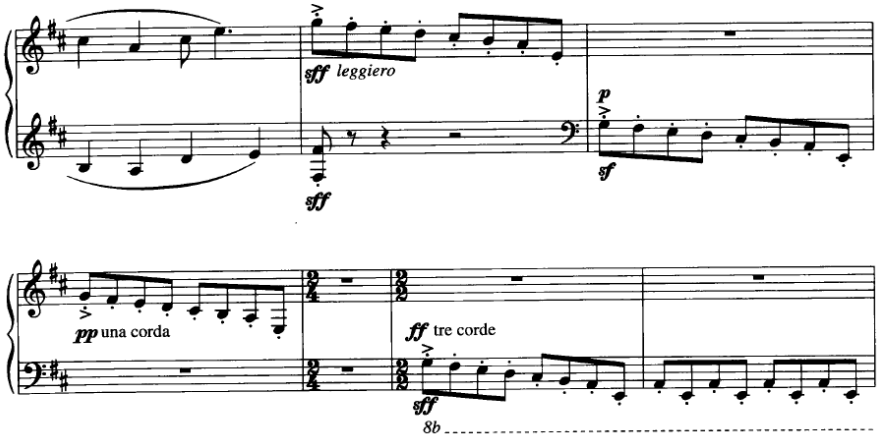
Exemplo 48 - *Musica ricercata* VI (c. 1-7)

Ao preencher o intervalo de quinta justa entre Lá e Mi, nos c. 1-5 (Exemplo 48), o performer deverá buscar dar um tratamento igual para todas as notas, sem acentuações. Após o *crescendo*, a chegada ao acentuado Fá#, no c. 6, nos ajuda a conceber a próxima nota – Mi – como um repouso, portanto, como um leve *diminuendo* implícito.



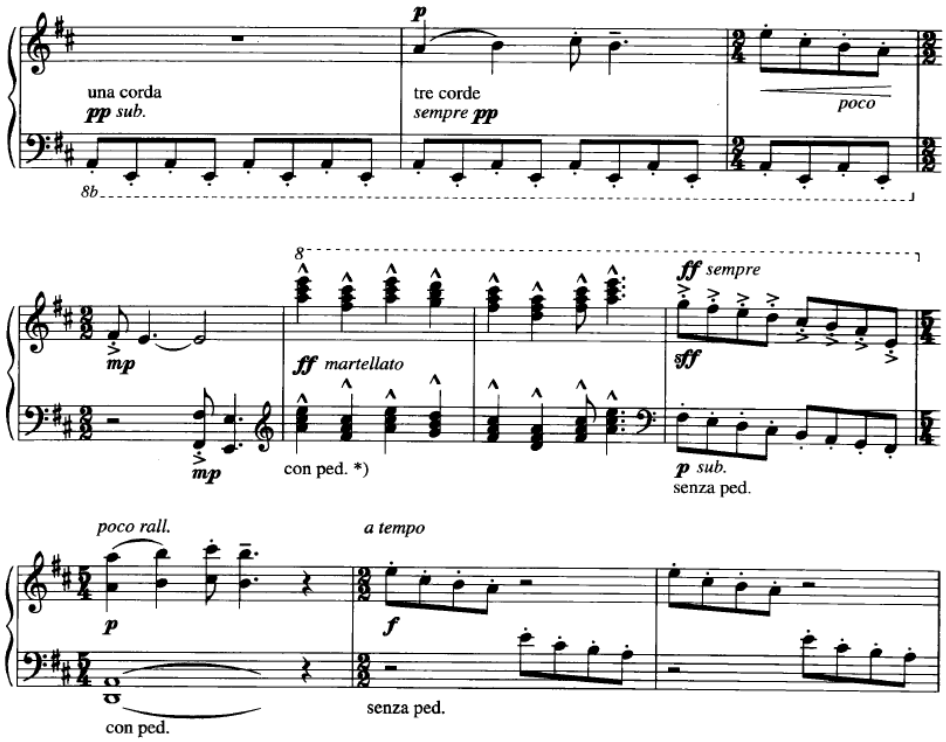
Exemplo 49 - *Musica ricercata* VI (c. 7-10)

Entre os c. 7-10 (Exemplo 49), o pianista deverá diferenciar o toque entre as duas mãos. Recomenda-se, principalmente para a mão esquerda, uma condução "estática" do fragmento escalar entre Lá-Mi. O compositor viabiliza a performance ao prever a equalização da sequência melódica em registro agudo, em *fortíssimo* e *martellato*, enquanto a figuração da mão esquerda encontra-se na região média e articulação *staccato* e *tenuto*.



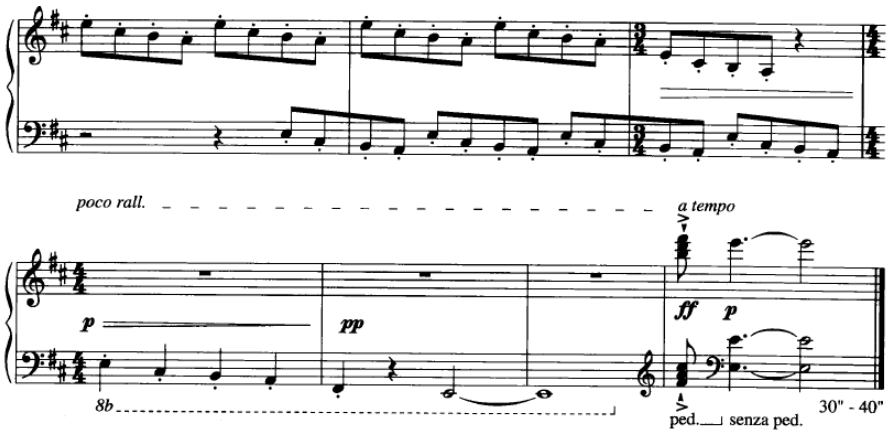
Exemplo 50 - *Musica ricercata* VI (c. 12-18)

Ligeti então costura um corte, com um motivo em colcheias descendentes. Entre os c. 13-15 (Exemplo 50), as reiterações do mesmo fragmento – cada uma delas em uma dinâmica e em um registro particular – evidenciam um *fade out* auxiliado pelo pedal *una* corda.



Exemplo 51 - *Musica ricercata* VI (c. 19-28)

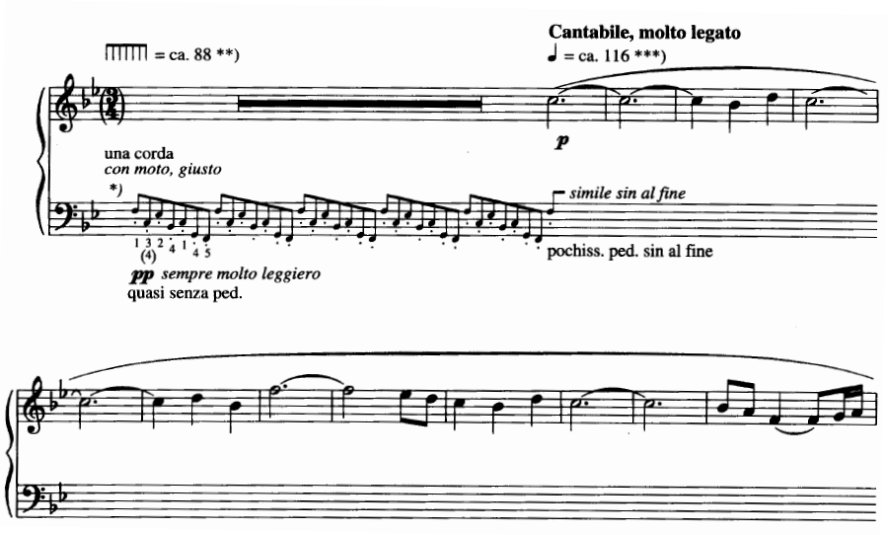
O caráter “caprichoso” é especialmente apreendido a partir do c. 20 (Exemplo 51). Ligeti pula de motivo a motivo rapidamente. Entre os c. 23-26, por exemplo, a inventiva elaboração desses elementos convidam a uma escuta das intensidades. O c. 26, dessa forma, apresenta a primeira indicação de variação de tempo em toda a peça: o *poco rall* representa uma pequeno repouso. Após uma reapresentação modificada da ideia de abertura, as sete classes de altura utilizadas na peça – Mi, Dó#, Si, Lá, Fá#, Ré, Sol – preenchem o compasso final (Exemplo 52), em um impulsivo contraste sonoro.



Exemplo 52 - *Musica ricercata VI* (c. 29-35)

3.2.7 VII: Cantabile, molto legato

A sétima peça de *Musica ricercata* revela em seus fatores de performance um grau de espontaneidade mais significativo do que o encontrado em outras peças do conjunto. Para sua execução, no entanto, propõe uma total independência entre as duas mãos do pianista a fim de sobrepor extratos temporais distintos.



Exemplo 53 - Dois extratos musicais distintos de *Musica ricercata* VII (c. 1-12)

A mão esquerda será mobilizada pela repetição de um mesmo elemento durante toda a peça. A manutenção de maneira uniforme do ostinato durante os 2’40” aproximados da peça configura como um desafio mecânico ao pianista, dada a fadiga muscular decorrente de sua repetição. Este esforço certamente pode ser amenizado com a pesquisa de um movimento gestual fluido que, por sua vez, irá auxiliar na conquista da independência exigida.

A comparação entre a partitura tipografada com a cópia manuscrita proporciona uma curiosa observação referente à performance desta peça. Logo no início, há divergência no número de repetições da figuração da mão esquerda antes do aparecimento da melodia principal – ao invés de cinco, como podemos ver no Exemplo 53, o manuscrito apresenta apenas três. Essa diferença certamente se faz perceber nas gravações realizadas antes da primeira e única edição da obra, realizada somente em 1995[46].

Na mão direita, por sua vez, Ligeti apresenta uma extensa melodia[47] de caráter folclórico – um híbrido entre os idiomas sérvio e romeno (STEINITZ, 2003: 57) – cuja elaboração polifônica e contrapontística irá destacar até três vozes interdependentes (Exemplo 54).

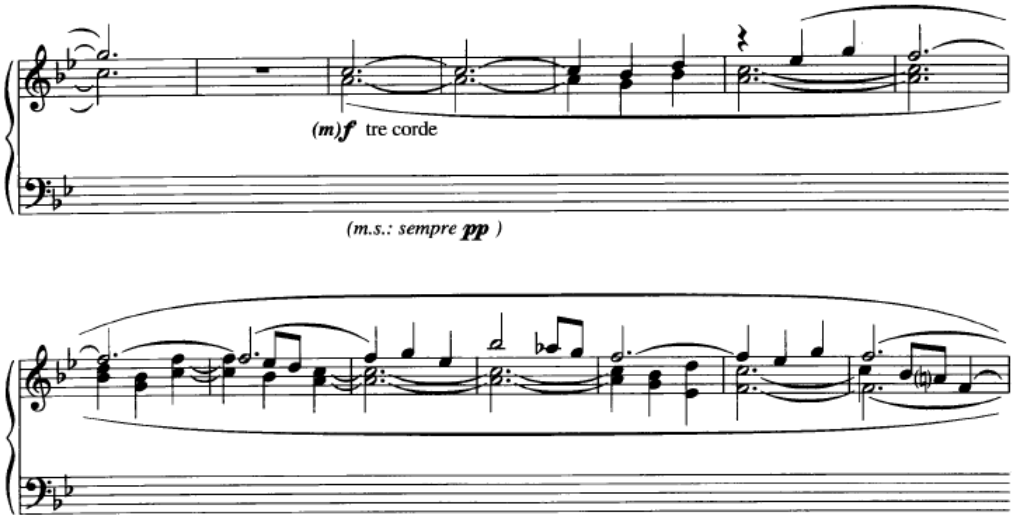
Cada uma de suas entradas traz tratamentos interpretativos e estruturais distintos. Na versão polifônica a duas vozes estilo “dueto”, deve-se delinear apenas a melodia na voz aguda. Já na entrada em cânone a duas vozes, é recomendado valorizar o caráter imitativo entre as vozes, separadas em por um intervalo de 5ª justa. E, finalmente, uma versão a três vozes que mistura os dois tipos anteriores – a voz central compartilha simultaneamente um estilo “dueto” com a inferior e um cânone com a superior.

O fato da melodia ser elaborada sobre um murmúrio estático não sincronizado confere ao intérprete um relativo grau de flexibilidade temporal – principalmente entre as seis entradas da melodia. Todavia, é recomendável valorizar a característica ternária do canto na mão direita.

---

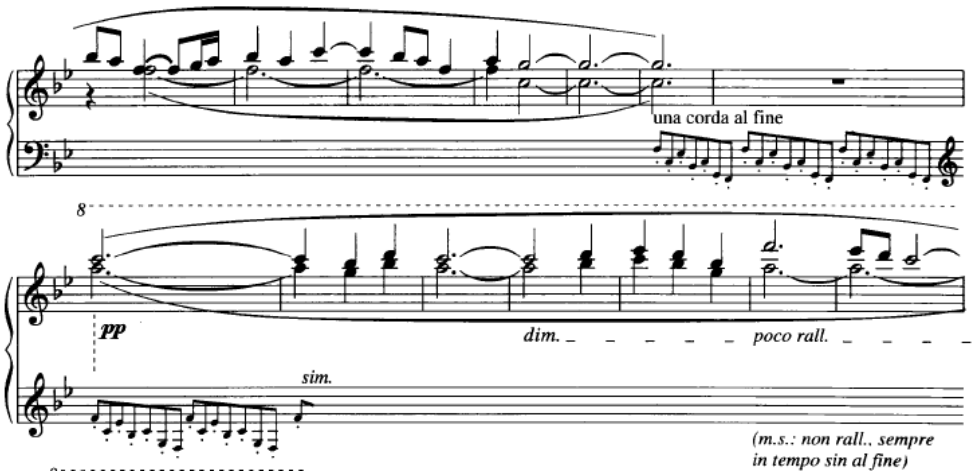
[46] Gravações de Liisa Pohjola (1987) e do duo Uriarte & Mrongovius (1987), por exemplo, divergem das interpretações mais recentes, como de Pierre-Laurent Aimard (1996), Alberto Rosado (2001) e Fredrik Ullen (1998).

[47] Além de estar presente em obras que, de alguma forma, têm relação com *Musica ricercata* – como no segundo movimento da *Sonatina* (1950) e na terceira das *Sechs Bagatellen* (1953) para quinteto de sopros –, a mesma melodia será utilizada também no segundo movimento do *Concerto para Violino* (1989-93).



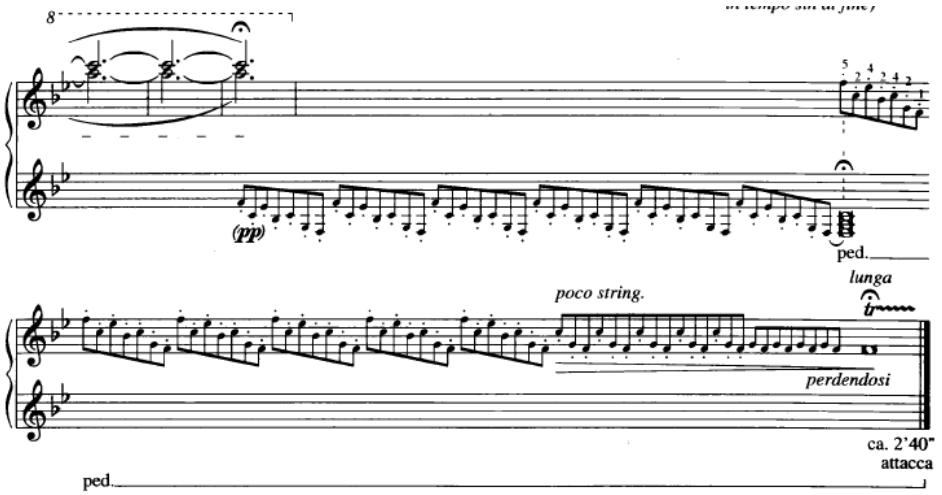
Exemplo 54 - Elaboração polifônica em *Musica ricercata* VII (c. 82-95)

A manipulação dos pedais *una corda* e de sustentação ganham especial importância, uma vez que tanto um quanto outro agem de forma simultânea e decisiva nos dois extratos musicais. Trata-se, em tese, da única ação do performer que irá conectar os diferentes materiais. Ligeti é específico ao definir as seções *una corda* e *tre corde*. No entanto, as indicações *quasi senza ped.*, *pochiss. ped. sin al fine* e *ped.*, todas referentes à utilização do pedal de sustentação, são bastante vagas. Sua utilização será fundamental entre os c. 116-117, com a mudança de registro da figuração da mão esquerda (Exemplo 55). Caberá ao intérprete, como sempre, a decisão sobre a pedalização mais adequada ao seu piano, sua sala e, principalmente, suas convicções.



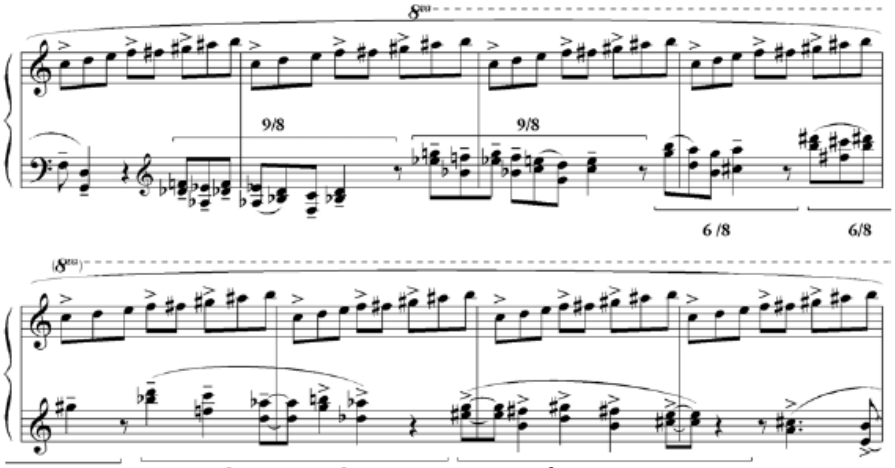
Exemplo 55 - Mudança de registro do ostinato em *Musica ricercata* VII (c. 110-123)

Com o término da melodia principal, o ostinato retoma a evidência até sua total liquidação (Exemplo 56). O pianista deve guardar sua atenção ao acúmulo sonoro proveniente da sustentação do acorde de Fá maior e o ostinato, que neste momento passou para mão direita. Dessa forma, ambos os elementos se misturam e se dissolvem no trilo final (Exemplo 54). Após essa dissolução, o pianista inicia enérgica e subitamente a próxima peça.



Exemplo 56 - Compassos finais de *Musica ricercata* VII (c. 124-127)

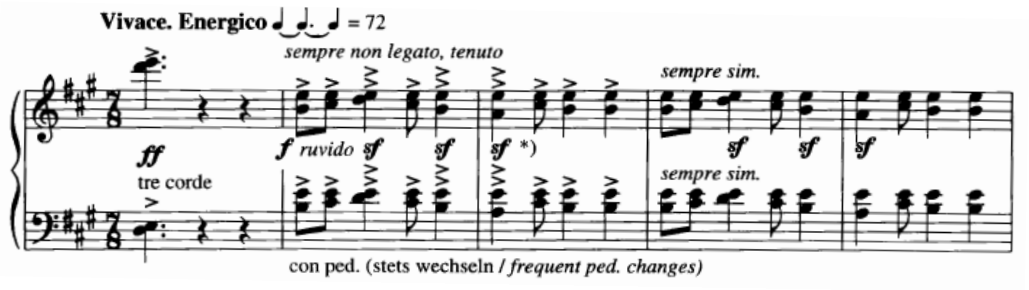
A sobreposição de dois extratos distintos na peça VII configura o germe da polimetria que, dentro da obra pianística de Ligeti, poderá ser verificado de maneira aprofundada em obras como as *Três peças para dois pianos* (1976) ou *Fanfares* (1985), esta última pertencente à primeira série de estudos para piano (Exemplo 57).



Exemplo 57 - Polimetrias em *Fanfares* (c. 167-174)

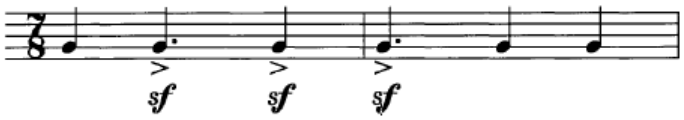
3.2.8 VIII: Vivace. Energico

Diferentemente da peça anterior, que apresentou duas camadas temporais distintas e dessincronizadas, *Musica ricercata VIII* concentra em sua maior parte um gestual único para as duas mãos do pianista – são poucos os compassos em que elas não compartilham o mesmo movimento.

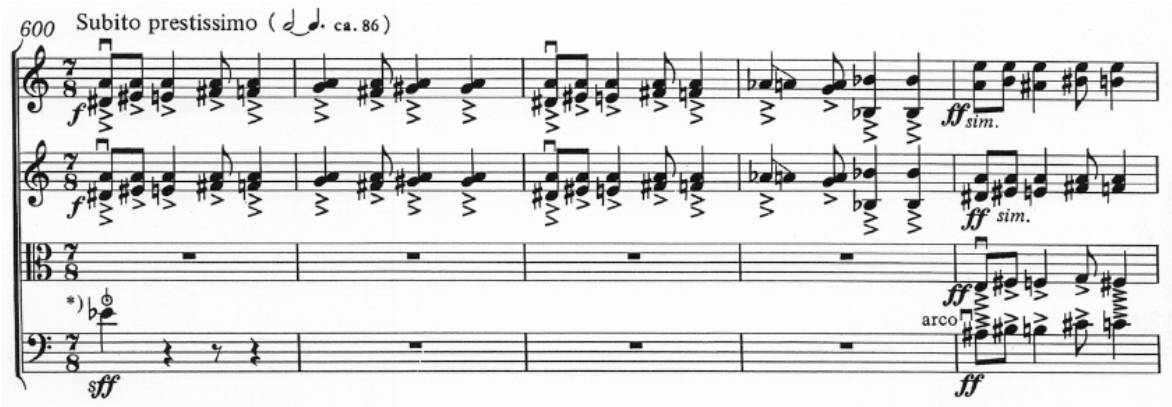


Exemplo 58 - Compassos iniciais de *Musica ricercata* VIII (c. 1-5)

A peça se constrói sobretudo na insistência praticamente ininterrupta de um motivo rítmico-melódico, apresentado no início da peça — c. 2-3 (Exemplo 58) —, moldado em um padrão conhecido como “ritmo búlgaro”, que tem como característica a alternância de segmentos métrico-rítmicos binários e ternários (Exemplo 59). Encontramos o mesmo padrão escolhido por Ligeti no seu Quarteto de Cordas nº1, *Métamorphoses nocturnes* (Exemplo 60), inclusive com a mesma estrutura textural, que se divide entre uma linha melodia sobreposta a uma repetição de uma mesma classe de altura.



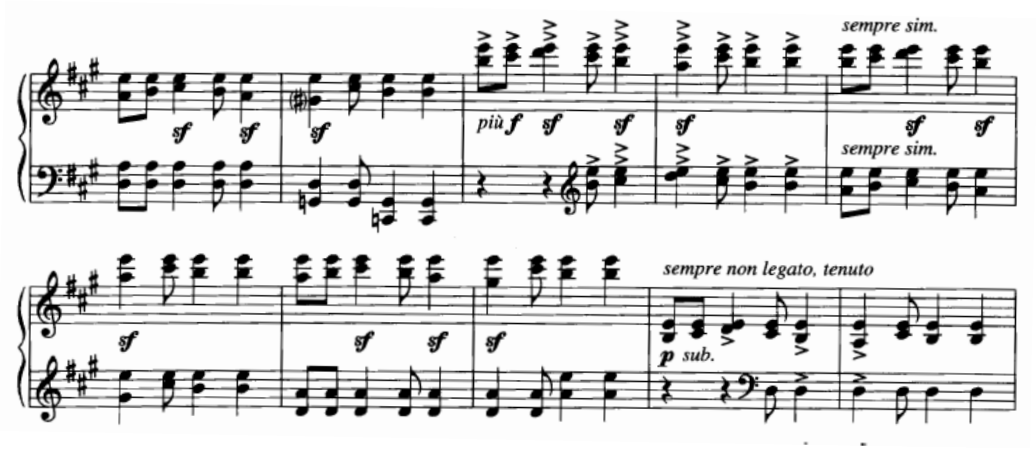
Exemplo 59 - Alternância entre segmentos binários e ternários em *Musica ricercata* VIII. Extraído de Busan (2006: 59)



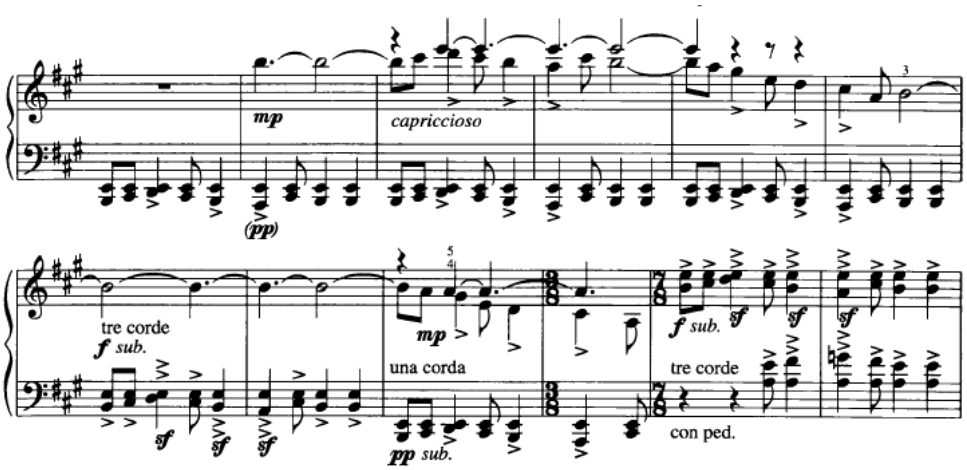
Exemplo 60 - Presença do chamado “rítmo búlgaro” no *Quarteto de cordas nº1 Métamorphoses nocturnes*, (c. 600-604)

Na partitura de *Musica ricercata* VIII, Ligeti orienta a realçar a característica de dança e a respeitar rigorosamente o tempo. Segundo ele, os três *sforzandi* que aparecem de forma recorrente no motivo principal devem ser reforçados – não por acaso, tais notas são duplamente acentuadas. Além disso, o compositor é cuidadoso ao explicar que esses acentos estão diretamente relacionados aos planos sonoros das dinâmicas e terão resultados diferentes nos espectros *piano* e *forte*, por exemplo.

O fato de iniciar a peça, de forma súbita, com uma dissonância – intervalo de segunda maior – em *fortissimo* nas regiões intermediária e aguda do piano, dá pistas sobre o caráter “Energico”. No c. 2, a expressão *ruvido* legitima a natureza áspera do motivo principal, em contraste com o leve *capriccioso* encontrado na segunda metade da peça.



Exemplo 61 - *Musica ricercata VIII* (c. 16-25)



Exemplo 62 - *Musica ricercata VIII (*c. 42-53)

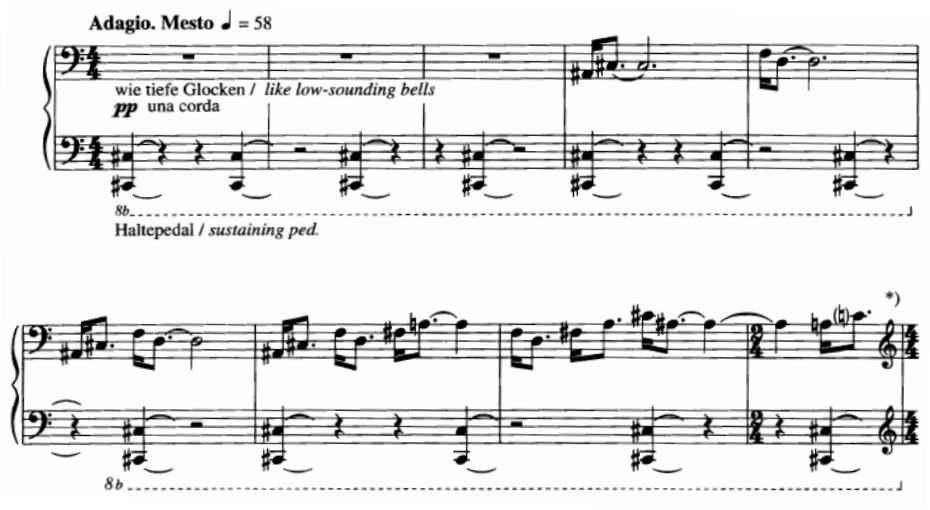
As mudanças ágeis de registros no piano combinadas com contrastes de intensidade, bem como as alterações no material da mão esquerda – que pode ser transformado em um acompanhamento quase rudimentar em quintas[48] ou ainda explorar mudanças rítmicas, com variações no comprimento das frases (Exemplos 61 e 62) – aproximam não só compositor e intérprete mas todos os outros agentes que participam da performance para dentro de uma espécie de festa campestre.

Como em todo o conjunto de *Musica ricercata*, as diversas indicações ao longo da partitura nunca se revelam desnecessárias ou supérfluas. Nesta peça, por exemplo, o compositor fomenta um diálogo incessante entre o intérprete e o instrumento desde os primeiros compassos. Ao valorizar a importância desses elementos, Ligeti mantém sua comunicação com o intérprete de modo a valorizar as intersecções entre escritura, notação e performance.

[48] Kerékfy (2008: 218) relaciona essa figuração com as cordas soltas do violoncelo e do violino, característica encontrada na música folclórica na qual Ligeti aprofundou seus estudos, em especial a expressão de grupos localizados na Romênia.

3.2.9 IX: Adagio. Mesto - Allegro maestoso - Più mosso, agitato - stringendo - Tempo I (Adagio) Maestoso - Più mosso, stringendo molto - Tempo I. Mesto

Musica ricercata IX constrói um ambiente pesaroso para evocar a memória de Béla Bartók, a quem a peça é dedicada. São dez as classes de alturas utilizadas, excetuando apenas as alturas Mi e Sol para abranger o total cromático. Dentre as peças do conjunto, esta é a que apresenta a maior quantidade de indicações de tempo e de caráter – são ao todo sete breves seções.



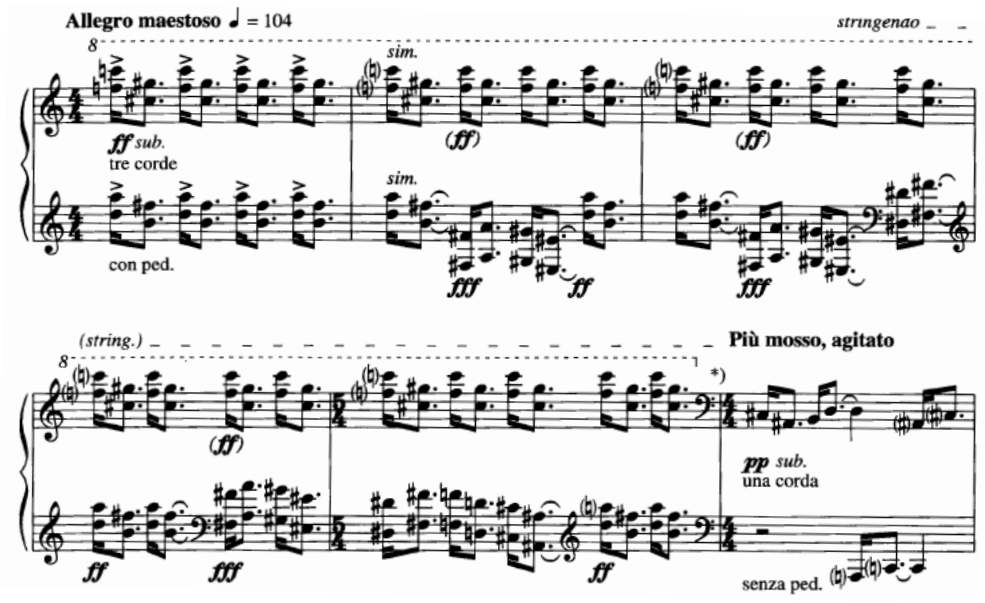
Exemplo 63 - Compassos iniciais de *Musica ricercata* IX (c. 1-9)

Na primeira delas, “Adagio. Mesto” (Exemplo 63), um dos desafios do intérprete é equalizar o motivo melódico estruturado sobre intervalos de 3ª menor sobre as oitavas em Dó #, de modo que a linha melódica – que contém apenas uma voz – não seja encoberta pelo som mais grave. Para que se observe o plano sonoro *pianissimo*, é desejável realizar o material da mão direita sem variações significativas de intensidade e, assim, valorizar o *fortissimo* súbito no c. 10.

É instigante perceber a coexistência entre o movimento melódico na mão direita e a estaticidade nos elementos da mão esquerda. É possível obter uma sonoridade profunda – *like low-sounding bells* – e relativamente estável com o aproveitamento do mecanismo de escape do piano, acionado automaticamente após o contato do martelo com as cordas. Para tanto, é

preciso que o intérprete mantenha uma leve pressão sobre as teclas a ponto de não permitir o retorno total do martelo antes de um novo ataque.

Ainda que a utilização do pedal de sustentação – *haltepedal*[49] – esteja prevista, não há qualquer indicação de troca. No entanto, dentre as opções, a alternativa de utilizá-lo com ½ troca mostrou-se satisfatória. Vale observar que, neste caso, Ligeti deixa clara a opção pelo pedal de sustentação e não pelo tonal. A utilização deste último não possibilitaria a ressonância de todas as cordas e seu envolvimento com a melodia.

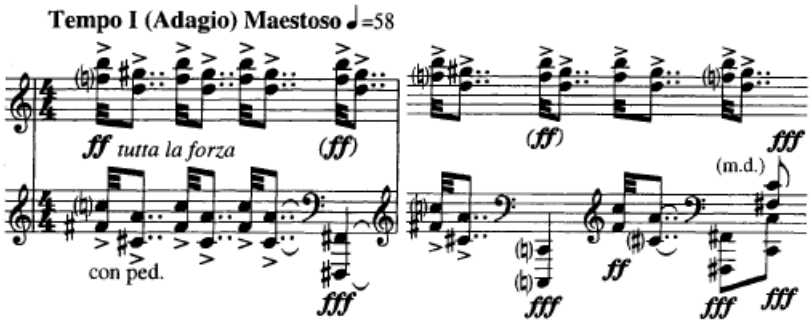


Exemplo 64 - Oposição entre motivo melódico e material estático em *Musica ricercata* IX (c. 10-15)

No "Allegro Maestoso" (Exemplo 64), Ligeti volta a opor o motivo melódico em 3as menores com um novo material estático. Nos c. 11-14, a equalização entre mão direita e mão esquerda é novamente um ponto de atenção para o intérprete – Ligeti é explícito ao sinalizar a diferença nos planos sonoros –, que deverá levar também em consideração a utilização do pedal e do *stringendo* enquanto fatores que favorecem o acúmulo de som. A figuração rítmica que se inicia no c. 10 será futuramente revisitada e intensificada, inclusive na sua configuração intervalar (Exemplo 65).

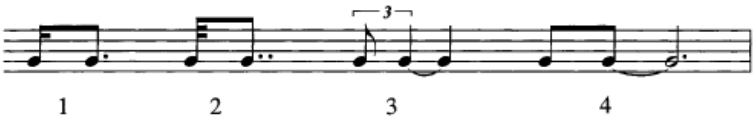
---

[49] Em *Musica ricercata*, Ligeti utiliza tal expressão para indicar a utilização de pedal de sustentação somente em duas oportunidades – além desta vez, *haltepedal* aparecerá na peça final.



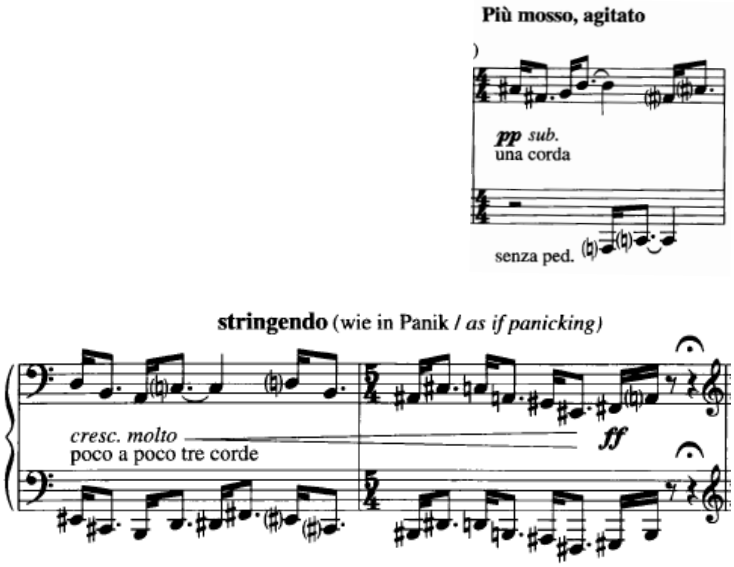
Exemplo 65 - Intensificação da figuração rítmica em *Musica ricercata* IX (c. 18-19)

Ligeti utiliza o chamado "ritmo lombardo" durante boa parte da peça. Essa configuração, caracterizada por uma nota curta seguida de uma longa, está associada com o estilo húngaro de Bartók (KERÉKFY, 2008) e é apresentada em diversas formas. Aparece em quatro versões, conforme apontou Busan (2006: 66) no exemplo a seguir:

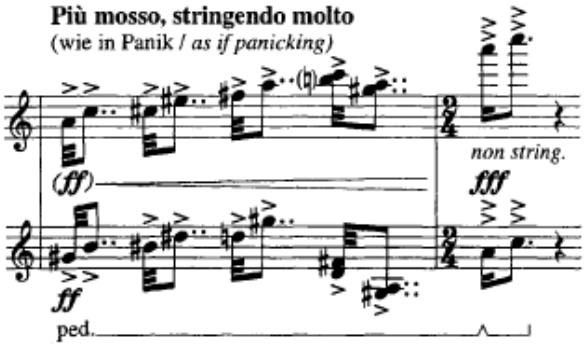


Exemplo 66 - *Musica ricercata* IX, diferentes versões do "ritmo lombado". Extraído de Busan (2006: 66)

Em dois momentos, Ligeti utiliza a expressão *as if panicking* – "entrando em pânico", em tradução livre. Nas duas ocasiões, o *crescendo* colabora diretamente com *acelerando* em poucos compassos (Exemplos 67 e 68).

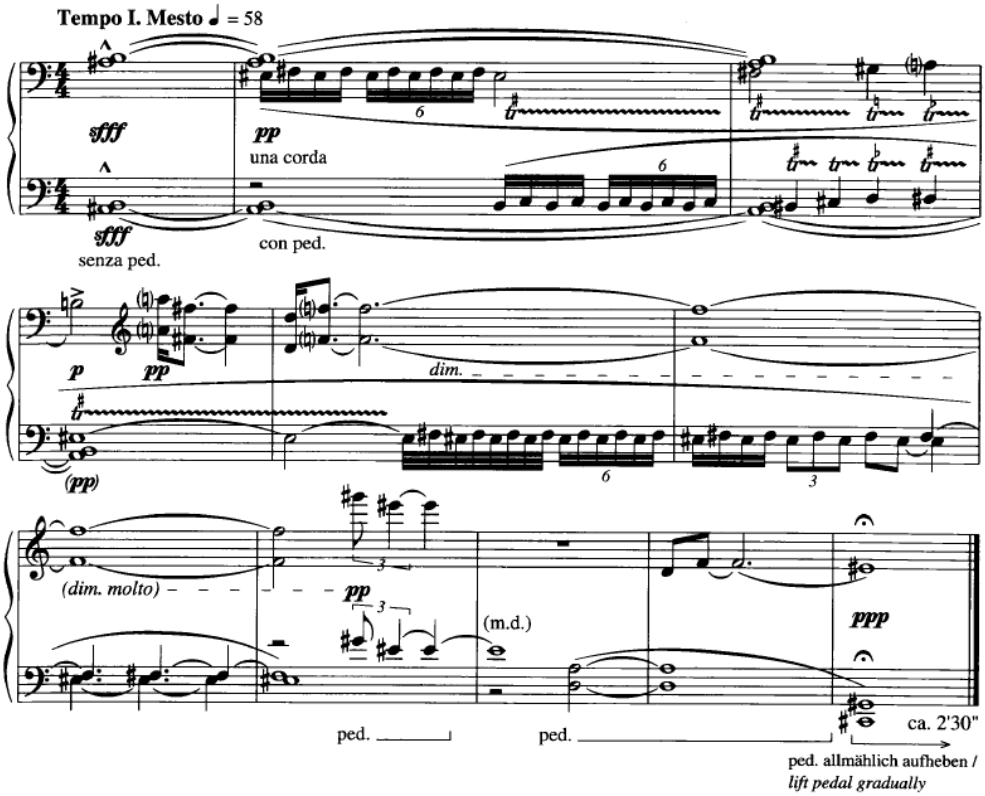


Exemplo 67 - *Musica ricercata* IX (c. 15-17)



Exemplo 68 - *Musica ricercata* IX (c. 20-21)

Trata-se, no segundo caso, de uma atmosfera aterrorizante que irá preparar para uma ruptura sem precedentes com o que a peça apresentava até então. Curiosamente, Ligeti intensifica a elaboração rítmica ao mesmo tempo em que reforça a articulação, deixando-a mais incisiva.



Exemplo 69 - *Musica ricercata IX* (c. 22-32)

De acordo com Lobanova *apud* Busan (2006: 67), a seção final da peça (Exemplo 69) é uma reminiscência da "musica noturna", muitas vezes associada a algumas obras de Bartók. Trata-se de uma característica encontrada em movimentos lentos, tendo sua primeira aparição no quarto movimento da suíte para piano *Out of Doors* (1926). Na definição de Losseff (2001: 124), Bartók buscava abarcar cores e texturas para representar a atmosfera e os sons da noite, muitas vezes obscurecidos pelos sons dos humanos com seus ruídos intermináveis. "Por meio da 'música noturna', é também possível acessar a música de Bartók mais em um nível mágico do que emocional ou intelectual"[50].

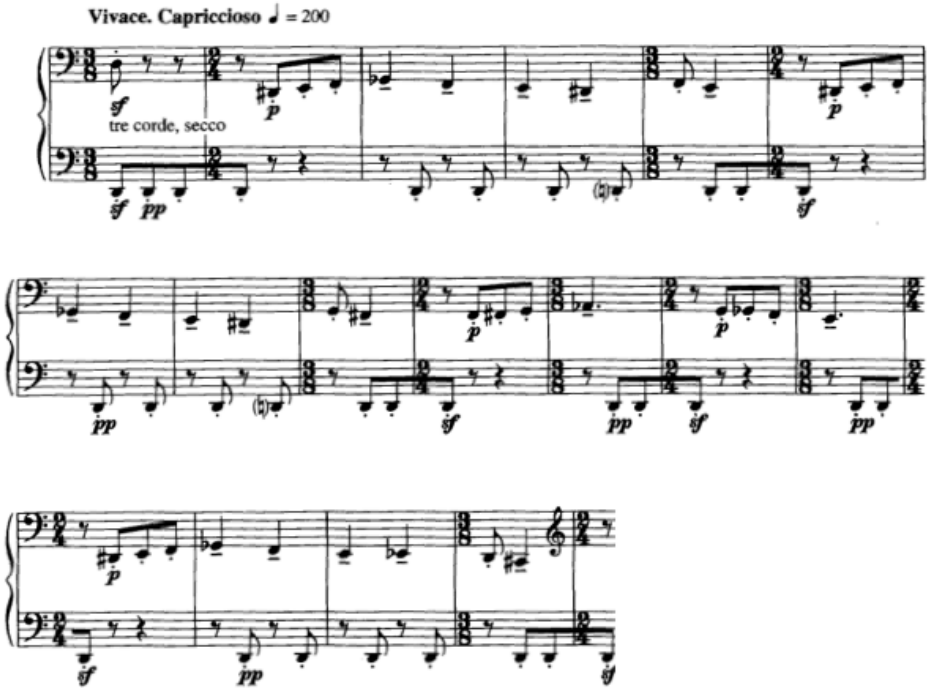
Em *Musica ricercata* IX, a atmosfera soturna surge por meio da construção dos trinados que, por sua vez, emergem como consequência da reverberação do duro ataque no c. 22 (Exemplo 69). Nos compassos seguintes, os trinados, elaborados em intervalos de trítono sobrepostos, revelam uma sutil gradação de cores. Para tanto, sugerimos utilizar apenas ½ pedal sustentação. Essa movimentação se estabiliza na mão esquerda e a atenção

[50] No original: "Through the 'night music' it is also possible to access Bartók's music on a magical, rather than emotional or intellectual level."

se volta para a nova ocorrência na mão direita, uma lembrança cintilante do motivo melódico principal. O trinado perde sua força e estanca no c. 29, e a peça arrefece gradativamente. É importante perceber como o Mi #, no último compasso, se faz ouvir simplesmente pela mudança de harmonia.

3.2.10 X Vivace. Capriccioso - Più mosso - Meno mosso, calmo

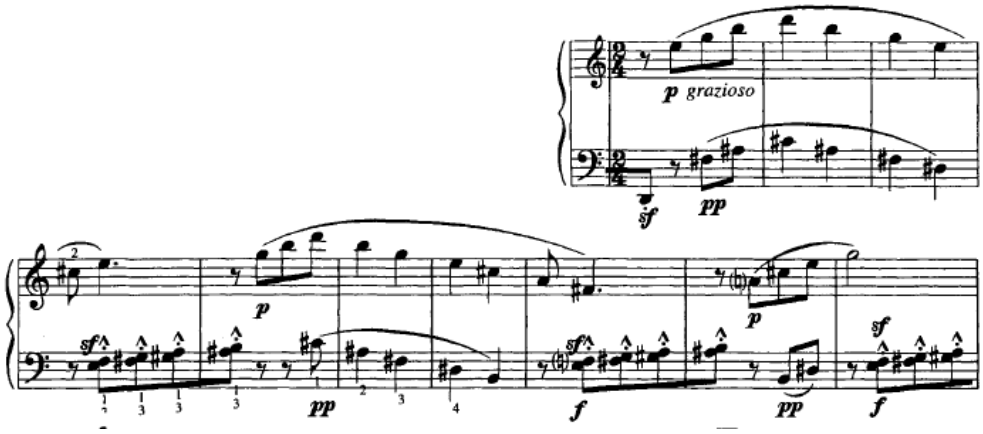
A penúltima peça de *Musica ricercata* traz novamente para o conjunto uma energia vigorosa. O "Vivace. Capriccioso" anuncia um andamento rápido e bem-humorado.



Exemplo 70 - *Musica ricercata* X (c. 1-17)

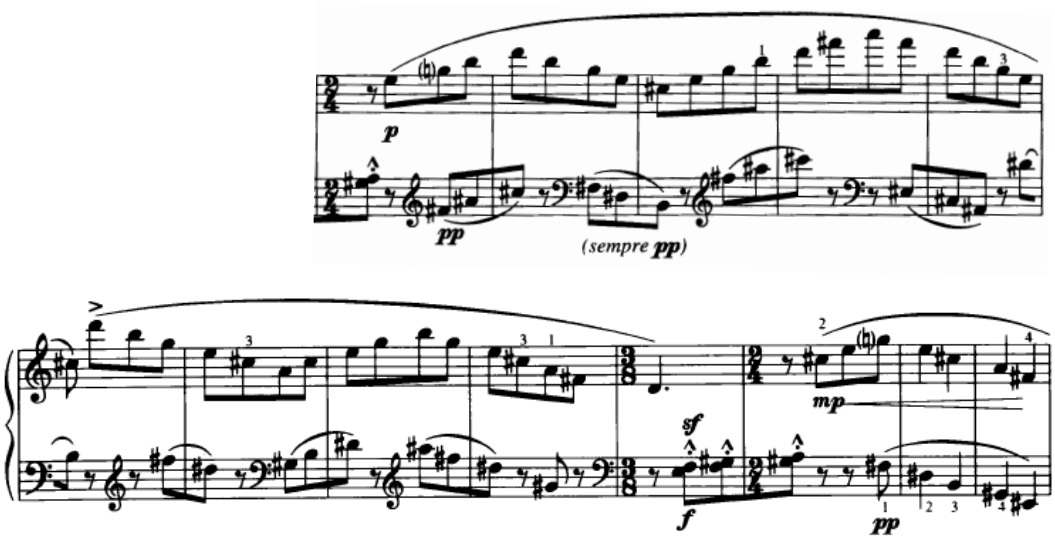
Entre os c.1-17 (Exemplo 70), as articulações auxiliam o intérprete a realizar as inflexões das frases na melodia predominantemente cromática. É importante manter a dinâmica *piano* para mão direita e *pianissimo* para a esquerda, sem variações. Ligeti, inclusive, reforça constantemente tais indicações. Vale dizer que, neste contexto, o *sforzando* anotado na mão esquerda está inserido no plano sonoro *pp*, diferentemente das

ocorrências desse mesmo recurso que irão aparecer entre os c. 18-27 (Exemplo 71), em dinâmica *forte* e acentuados.



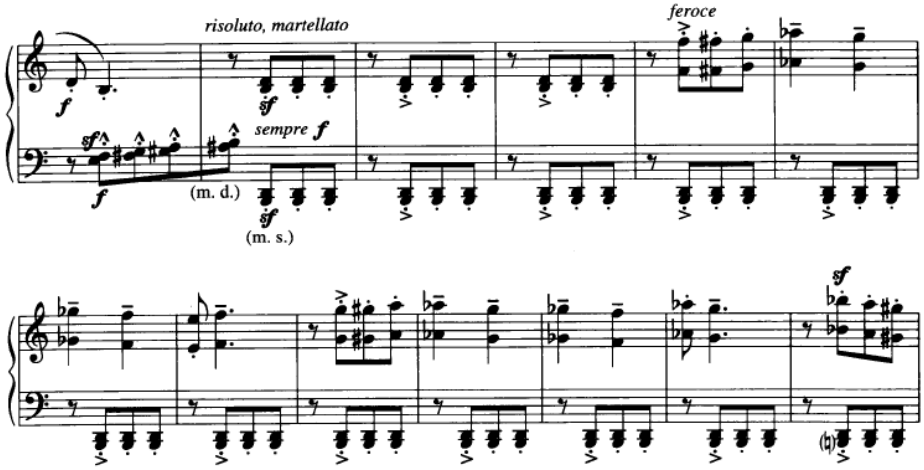
Exemplo 71 - *Musica ricercata* X (c. 18-27)

O contraste entre as dinâmicas *piano* e *pianissimo* para as mãos esquerda e direita, respectivamente, irá permanecer também durante o *grazioso* (Exemplo 71) – a menção a essa expressão numa melodia que evidencia o intervalo de 9ª entre as vozes reflete uma boa dose de ironia por parte de Ligeti. Para além do controle dos planos sonoros distintos, a peça convida o intérprete a usufruir qualidades sonoras também diferentes em cada um dos elementos.



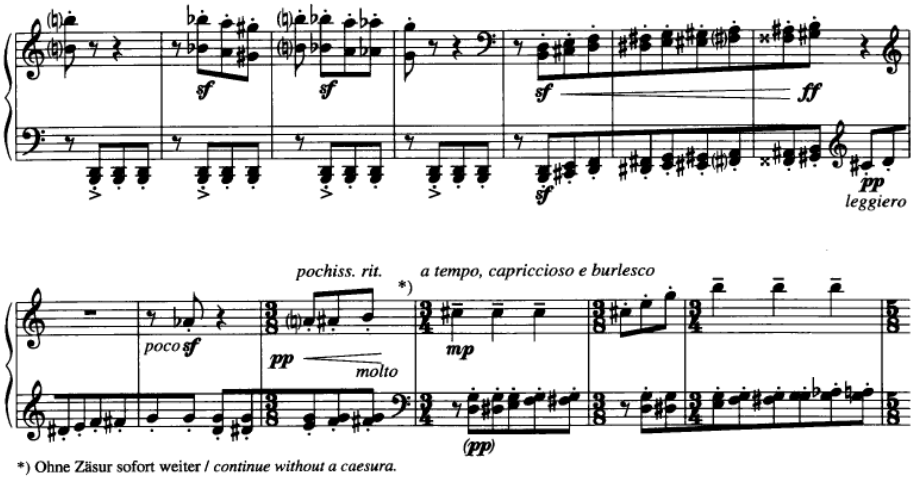
Exemplo 72 - *Musica ricercata* X (c. 30-42)

Entre os c.30 e 39 (Exemplo 72), é desejável valorizar o *legato* entre notas da melodia da mão direita sem muitas variações de inflexões de frase, como forma estabelecer os dois planos sonoros e valorizar o crescendo posterior no c. 35.



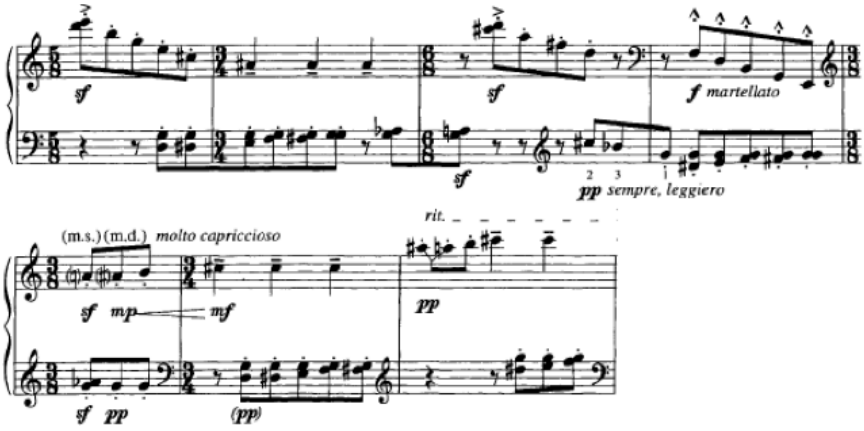
Exemplo 73 - *Musica ricercata* X (c. 42-54)

Se até então a dinâmica *piano* predominava na peça, com ocorrências apenas pontuais em *forte*, o retorno da melodia cromática inicial, ainda que modificada, a partir do c. 46 (Exemplo 73), marca a presença de um humor irado, ou furioso, em oitavas. É importante observar, mais uma vez, a equalização entre as mãos, por conta da ampla ressonância da figuração rítmica da mão esquerda.



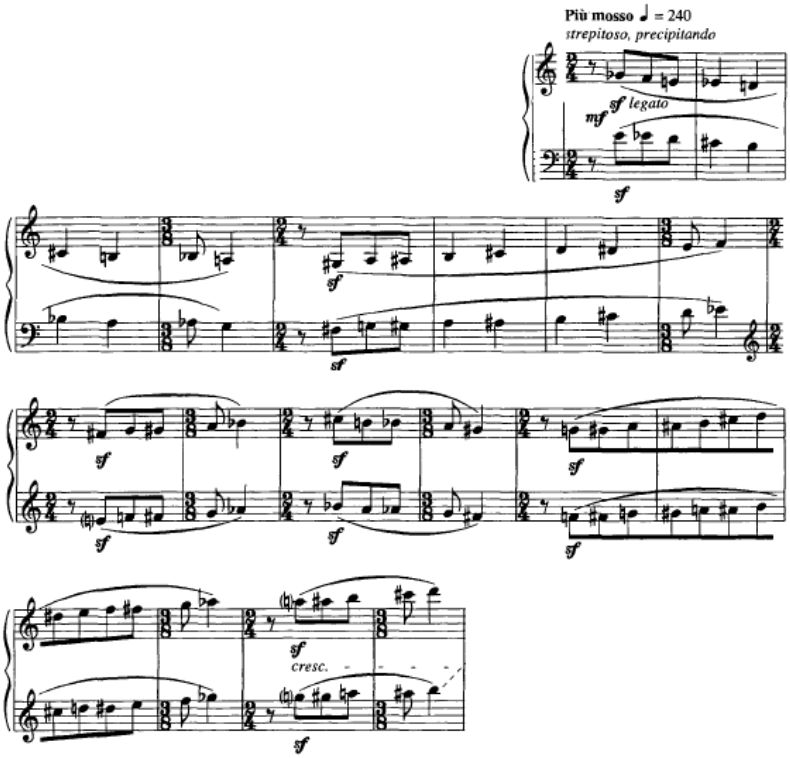
Exemplo 74 - *Musica ricercata* X (c. 55-67)

Ligeti transita entre o humor feroz para o burlesco em poucos compassos (Exemplo 74), sem qualquer cesura no som. A partir do c. 65 (Exemplo 74), *a tempo*, o pianista consegue explorar uma atmosfera cômica. A figuração da mão esquerda permanece em *pianissimo*, leve, enquanto a direita, em *mezzopiano*, alcança mais flexibilidade por conta de sua amplitude e variabilidade na articulação, além de alguns *sforzandos* pontuais (Exemplo 75).



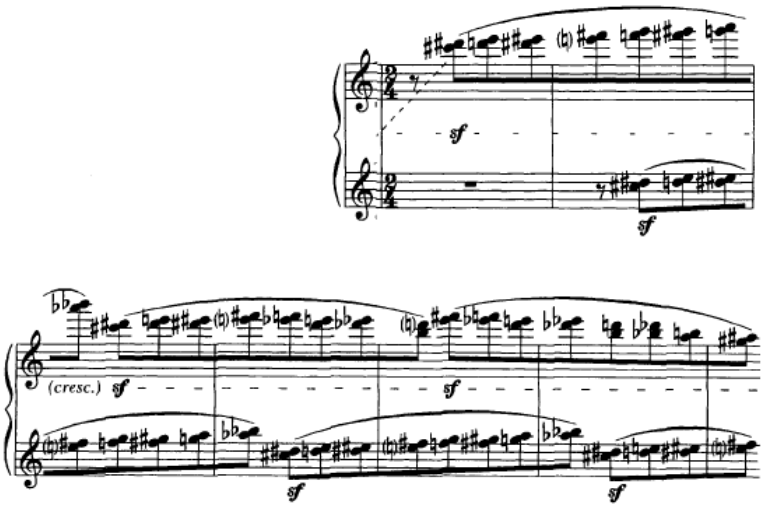
Exemplo 75 - *Musica ricercata* X (c. 68-74)

A partir do Più mosso, no c. 75 (Exemplo 76), no entanto, o intérprete é novamente lançado a um estado de espírito contrastante, mais agitado e tempestuoso – por isso a expressão *strepitoso, precipitando*, com uma marcação de tempo mais rápida. O material das duas mãos contém apenas graus conjuntos e evidencia o conjunto de onze classes de altura utilizadas por Ligeti na peça.



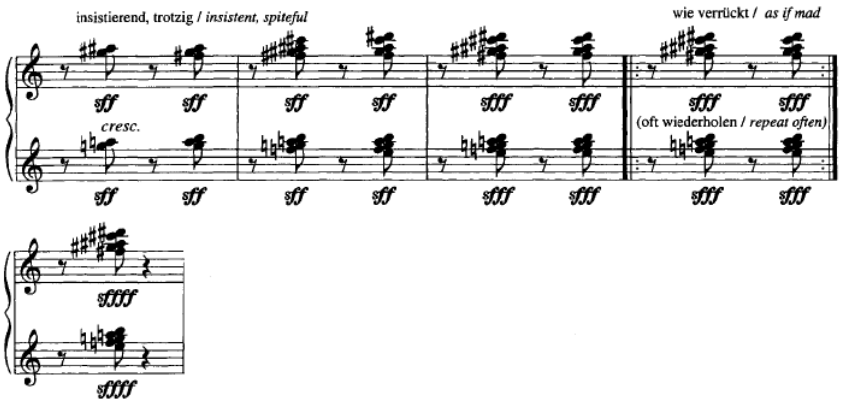
Exemplo 76 - *Musica ricercata* X (c. 76-93)

Ligeti elabora os elementos a tal ponto do movimento das duas mãos aparentar sair do controle, a partir do c. 94. O movimento ascendente tocado em 2as "começa a assumir vida própria" (BUSAN, 2006: 75) e as duas mãos se movimentam em diferentes direções, numa densa polifonia cromática e dessincronizada (Exemplo 77).



Exemplo 77 - *Musica ricercata* X (c. 94-100)

O intérprete é conduzido ainda a uma direção maníaca rumo ao fim da peça. Auxiliado pela indicação *insistent, spiteful* – insistente, rancoroso, em tradução livre –, o primeiro cluster com quatro alturas da primeira colcheia do c. 108 será gradualmente incrementado até compor dez diferentes classes de alturas. Nota-se ainda as expressões *as if mad* – como um louco, em tradução livre – e a indicação para que se execute o c. 110 repetidamente (Exemplo 78). Além da importância que *Musica ricercata* ocupa dentro da obra húngara de Ligeti, nesta peça, em especial, compositor e intérprete compartilham um desafiador ato de provocação e auto-libertação.



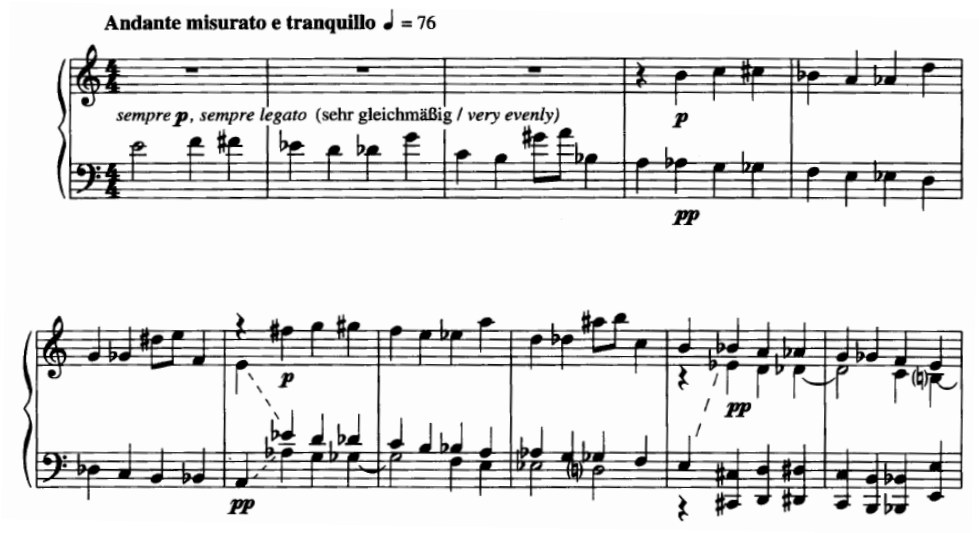
Exemplo 78 - *Musica ricercata* X (c. 109-111)

3.2.11 XI: Andante misurato e tranquillo - Pesante e grandioso - Poco meno mosso - Più tranquillo

Como previsto no projeto composicional, a peça final de *Musica ricercata* apresenta as doze classes de alturas. Intitulada *Omaggio a Girolamo Frescobaldi*, presta uma homenagem a um dos expoentes da música do final da Renascença e início do Barroco, lembrado principalmente por sua música para teclado. Foi escrita originalmente como um *ricercar* para órgão sob o mesmo título.

Estruturalmente, a peça se assemelha a uma fuga, cujo sujeito e contra-sujeito apresentam temas dodecafônicos – muito embora o contra-sujeito seja uma escala cromática. Conforme aponta Steinitz (2003: 58), o compositor chega sozinho a essa escrita "quase-

dodecafônica” sem conhecer profundamente os procedimentos de escrita com doze sons desenvolvidos por Schoenberg.

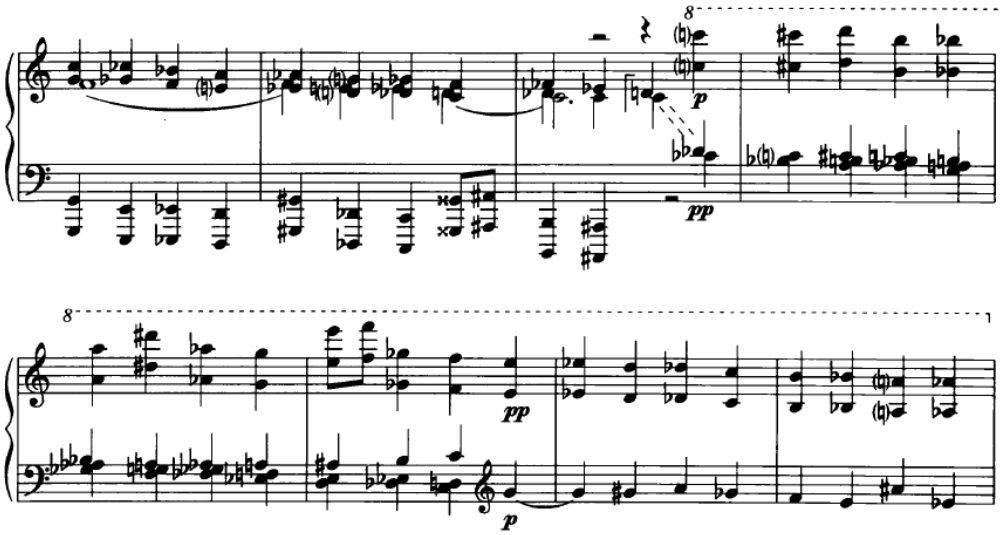


Exemplo 79 - *Musica ricercata* XI (c. 1-11)

Nesta peça, um dos principais desafios para o intérprete será manter a equalização e equilíbrio sonoros nas entradas do tema principal, uma vez que a textura entre as vozes, combinada com a exploração dos diferentes registros do piano, se torna cada vez mais complexa. O sujeito se expande de maneira “espiral”, a cada três compassos, dirigido pelo círculo das quintas, antes da elaboração que irá entrelaçar novas entradas em *stretto*, aumentação ou diminuição.

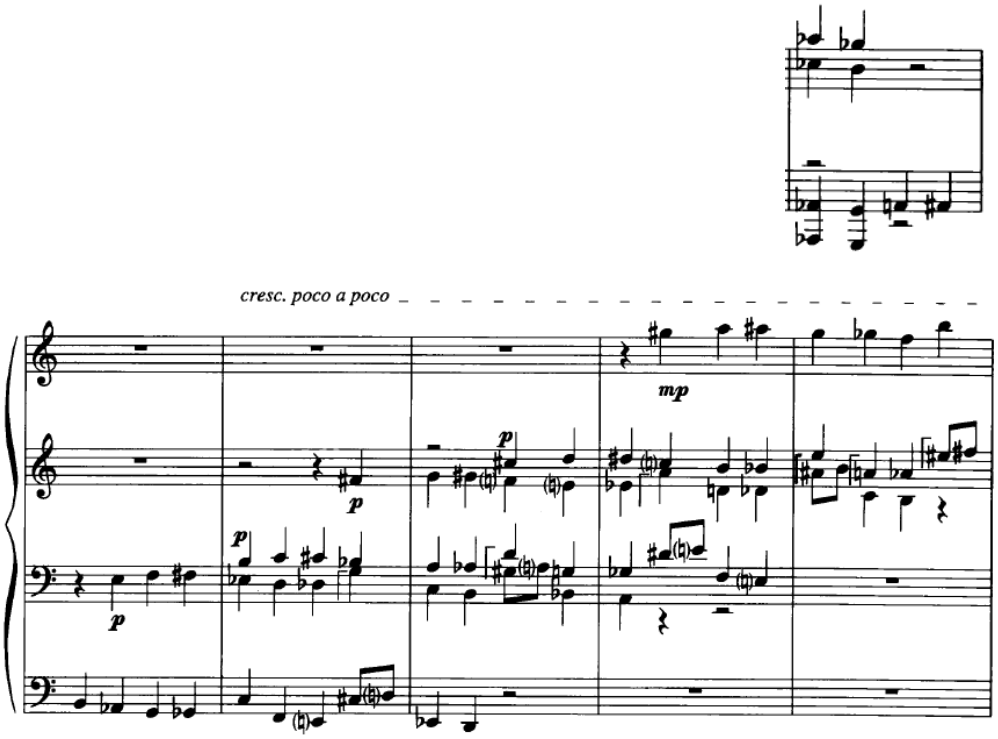
Além do andamento inicial, marcado “Andante misurato e tranquillo”, Ligeti indica apenas as dinâmicas e a indicação *sempre legato*, com uma complementação: “de maneira muito uniforme”[51], em tradução livre (Exemplo 79).

[51] No original: “*sehr gleichmäßig / very evenly*”.



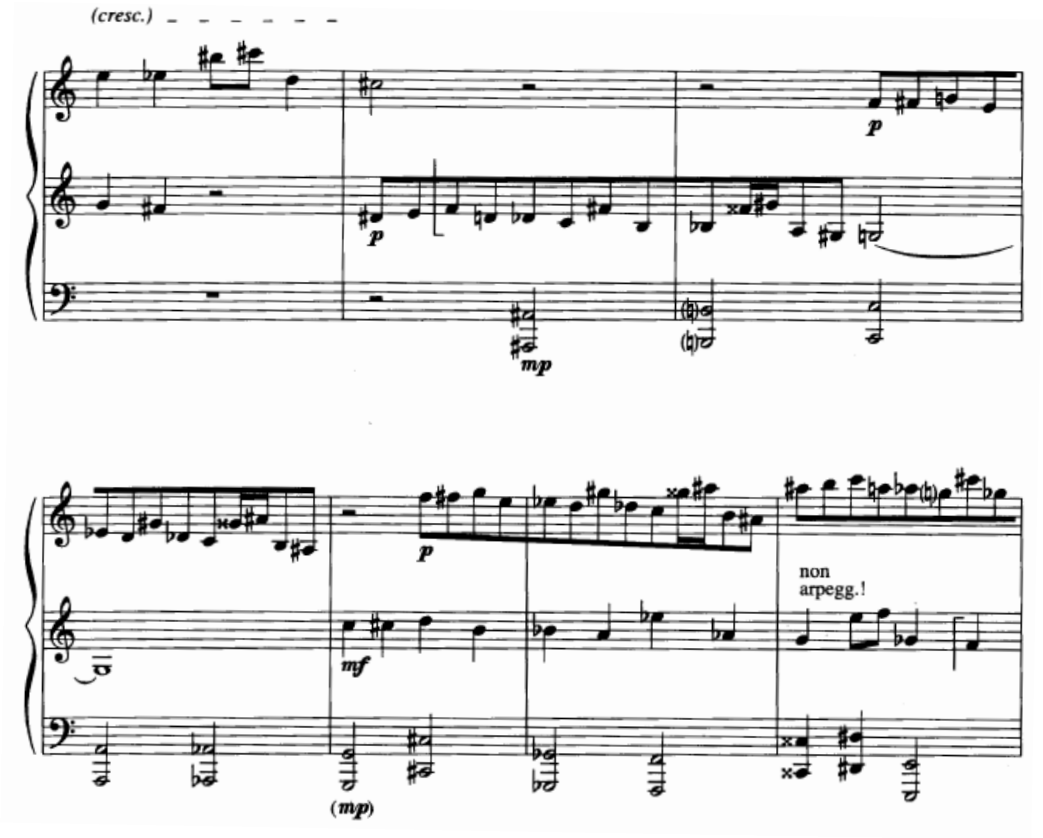
Exemplo 80 - *Musica ricercata* XI (c. 23-30)

É também instigante perceber como o contra-sujeito sugere o efeito de uma eterna escala cromática descendente. No Exemplo 80, observamos o sujeito sendo intercalado entre as mãos do pianista.



Exemplo 81 - *Musica ricercata* XI (c. 37-40).

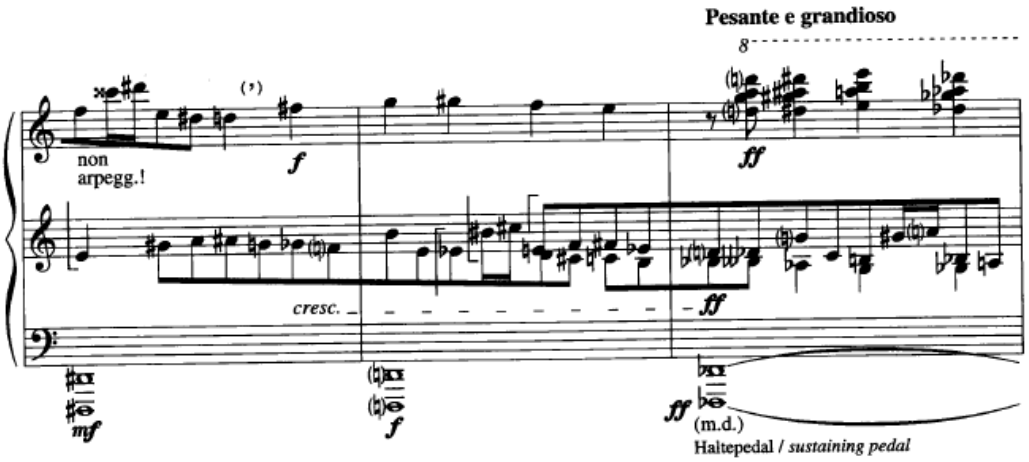
A indicação *cresc. poco a poco*, anotada a partir do c. 37 (Exemplo 81), deverá ser relativizada pelo intérprete, uma vez que o próprio acúmulo de vozes promove o aumento da intensidade pretendido. A entrada do sujeito durante o *stretto*, a partir do c. 36, marca ainda um novo tratamento dado ao tema, que irá sobrepor até seis entradas em um espaço de três pulsações.



Exemplo 82 - *Musica ricercata* XI (c. 41-47)

A partir do c. 42 (Exemplo 82), o intérprete executará o sujeito em três camadas temporais distintas e simultâneas. A densidade rítmica e os registros de cada uma delas estão certamente relacionados às suas respectivas dinâmicas.

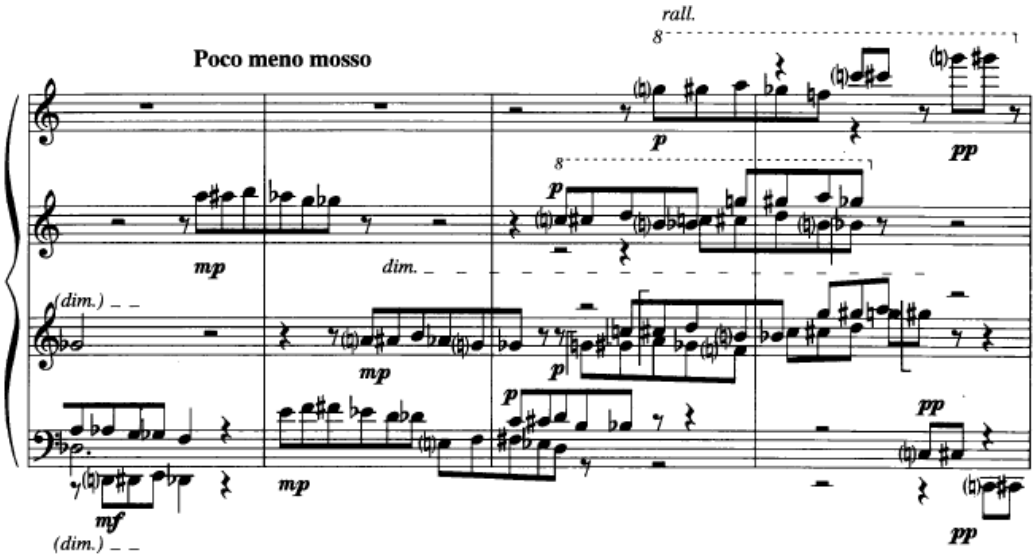
A teia sonora se tornará ainda mais intensa com a entrada do sujeito no c. 50 (Exemplo 83), acompanhada da indicação “Pesante e grandioso”[52]. Dessa maneira, a densidade do complexo sonoro fica de tal modo elevada que torna-se quase impossível perceber a sobreposição de diferentes linhas, conforme problematiza Kerékfy (2008: 228) - ouvimos apenas um único e impenetrável campo sonoro.



Exemplo 83 - *Musica ricercata* XI (c. 48-50)

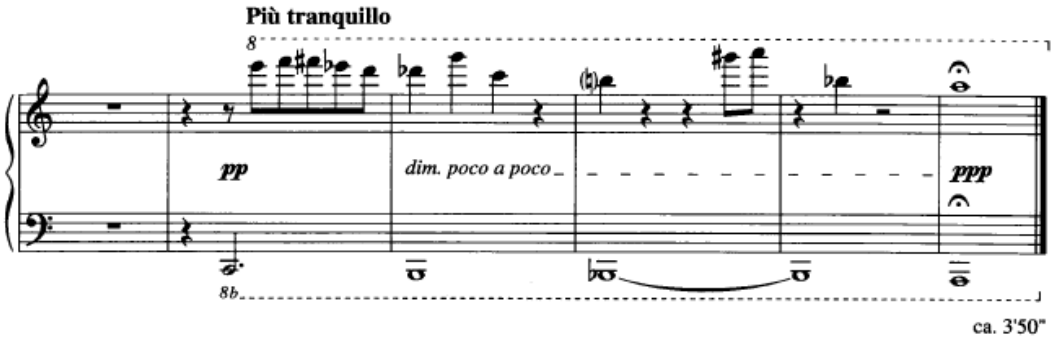
Essa característica fica ainda mais evidente nos compassos que compreendem o “Poco meno mosso”, com o truncamento de linhas que aos poucos irão dissolver e silenciar o tema principal (Exemplo 84), ao mesmo tempo que avançam em direção as extremidades do piano.

[52] Curiosamente, este compasso possui a única indicação de pedal para a peça inteira, muito provavelmente porque o compositor sugere que a oitava mais grave seja tocada com a mão direita e, portanto, quer garantir a sustentação dessas notas. Em nosso estudo, entretanto, sugerimos a utilização moderada do pedal durante toda a peça para auxiliar no *legato.*



Exemplo 84 - *Musica ricercata* XI (c. 54-57)

O *rall*. anotado no c. 56 (Exemplo 84) deverá ser aproveitado para a realização da última seção, “Più tranquillo" (Exemplo 85). A última aparição do sujeito aparece de forma fragmentada, desintegrando-se, e a peça finalmente repousa silenciosamente sobre a classe de altura Lá, a mesma que começou a obra.



Exemplo 85 - *Musica ricercata* XI (c. 59-63)

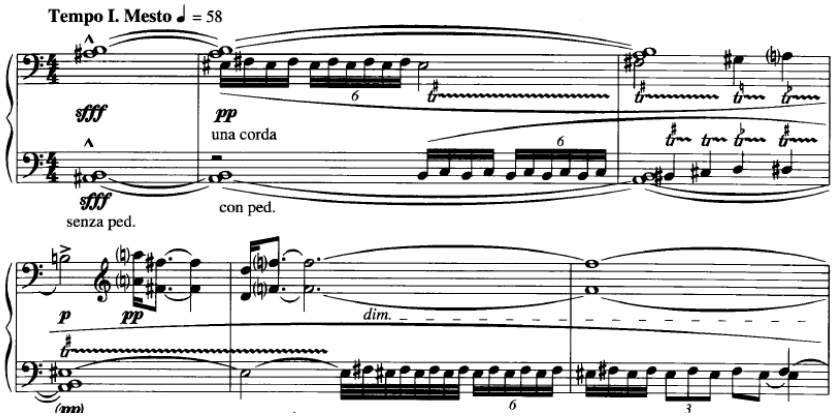
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do estudo de *Musica ricercata*, de Ligeti, nosso trabalho abordou três pautas inter-relacionadas: seu projeto composicional à luz da biografia e da produção húngara do compositor, a identificação de características-chave de seu pensamento musical e considerações de performance que expandem alternativas para a interpretação da obra ao piano. A articulação desses temas, contemplados ao longo dos capítulos desta dissertação, permitiu salientar aspectos de complementariedade entre os inúmeros materiais musicais e extramusicais presentes na obra e, finalmente, sua realização sonora.

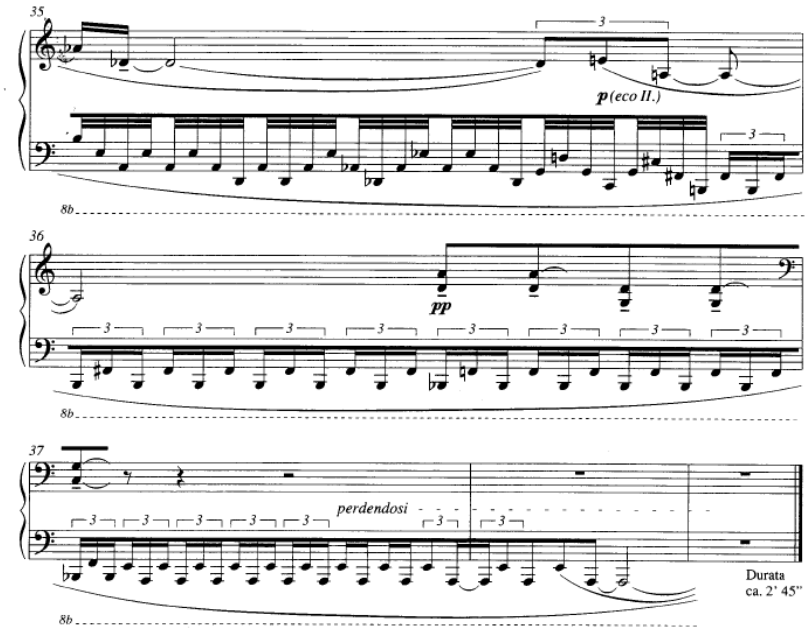
Inicialmente, investigamos o reposicionamento artístico efetuado por Ligeti a partir de 1950. Após observarmos o movimento em direção a um estilo de escrita pessoal e reconhecermos *Musica ricercata* como engrenagem central deste processo, apontamos para uma renovação estilística na obra do compositor ocorrida ainda na Hungria. Consequentemente, problematizamos o pressuposto de que tal renovação teria ocorrido somente após sua chegada à Alemanha, em 1957. De fato, a vasta literatura sobre Ligeti escrita até a metade dos anos 1980 menospreza seu período húngaro, mas também assinalamos que alguns depoimentos e atitudes do próprio compositor contribuíram por valorizar a ideia de ruptura a partir de sua fuga de Budapeste.

Em seguida, acatamos *Musica ricercata* com o objetivo de assinalar tópicos de seu pensamento compositivo que confirmassem tal manipulação inventiva e inovadora do material musical. São eles: organização das alturas, manipulação do ritmo, do tempo, das dinâmicas e dos registros do piano. Verificamos ainda a elaboração e a intensificação de materiais imitativos. Além de ressaltarmos que as questões referentes à organização das alturas de fato apresentem-se como principais características da obra, cada um dos outros parâmetros pode ser acatado enquanto elemento estrutural, dos quais citaremos breves ilustrações: na primeira peça, por exemplo, o compositor explora a maneira com a qual um único elemento é submetido a constante evolução: um procedimento processual e contínuo no qual nenhum estado precedente é recuperável e, sim, transformado ininterruptamente, de maneira similar a que Ligeti viria empregar em *Apparitions* (1958-59) ou *Atmosphères* (1961). Podemos citar ainda os processos de aceleração e desaceleração controlados,

presentes na seção final de *Musica ricercata* IX (Exemplo 86), observados em diversas obras futuras como, por exemplo, em *Cordes à Vide* (1985) (Exemplo 87).



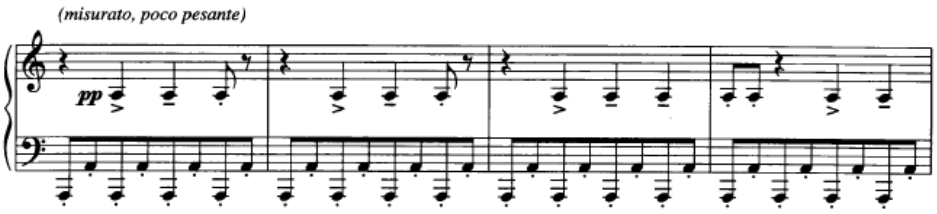
Exemplo 86 - Processos de aceleração e desaceleração escritos em *Musica ricercata* IX (c. 22-27)



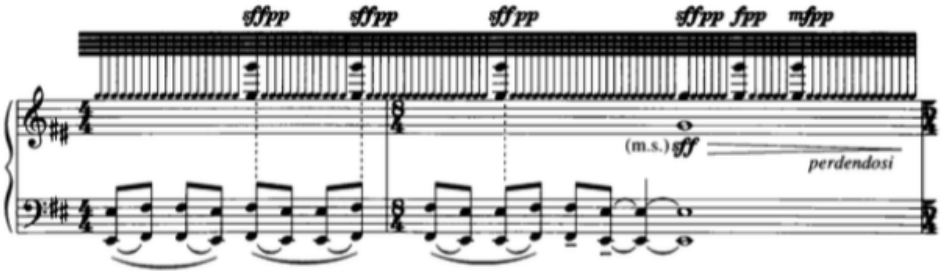
Exemplo 87 - Processo de desaceleração escrita em *Cordes à Vide* (c. 35-39)

Conforme observamos no capítulo três, a escritura de Ligeti complementa e respalda qualquer notação prescritiva e, com isso, favorece sua execução. Tal afirmação leva em conta a abordagem de Zampronha (2000: 161) acerca do reconhecimento da notação não mais como um código secundário que se limita a registrar a intenção composicional, mas sim como um contínuo de possibilidades que favorece a própria emergência de escrituras.

Ao propormos, portanto, intersecções entre escritura, notação e performance, reconhecemos *Musica ricercata* enquanto um terreno que irá articular cada uma dessas instâncias de maneira recíproca e dinâmica. Não raro, observamos momentos em que a escrita se apresenta tanto de maneira extremamente meticulosa, como também sujeita à aberturas interpretativas. Em *Musica ricercata* I (Exemplo 88), por exemplo, a sequência de articulações cuidadosamente anotadas para o padrão métrico correspondente à mão direita sugere um *decrescendo* escrito. Já na peça II (Exemplo 89), as repetições da classe de altura Sol sugerem uma interpretação não-literal da escrita - ou seja, o pianista não irá contar quantas vezes a partitura marca a reiteração. Em ambos os casos, no entanto, a notação figura como instância central ao articular as correspondências entre escritura e performance.



Exemplo 88 - Sequência de articulações em *Musica ricercata* I sugere decrescendo escrito



Exemplo 89 - Repetições não-medidas da classe de altura Sol em *Musica ricercata* II.

Durante a preparação das peças para performance, verificamos o incessante diálogo entre compositor e intérprete. Por meio da notação, Ligeti fornece muitos indicativos na partitura sem nunca soar redundante. Estabelece comunicação com o músico intérprete, como se adivinhasse o que ele pensa ou mesmo as dúvidas que poderiam surgir pelo caminho. Tal aproximação é de crucial relevância: o intérprete ganha proximidade com o compositor e, como consequência, desenvolve maior liberdade de criação.

REFERÊNCIAS

AIMARD, Pierre-Laurent. Entrevista concedida a Helder Danilo Capuzzo. São Paulo: Sala São Paulo, 06 mai. 2015.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Forma Lírica e Campos Temporais:* fundamentos das multiplicidades de performance em Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen.173 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

_____. *Por uma visão de música como performance*. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

BURDE, Wolfgang. *György Ligeti:* Eine Monographie. Zurich: Atlantis Musikbuch, 1993.

BUSAN, Robert. *Gyorgy Ligeti's Musica Ricercata and Six Bagatelles for wind quintet*: A study in transcription or recomposition? (Doutorado em música), publicado em ProQuest, 2006.

CAPUZZO, Helder Danilo e SHIMABUCO, Luciana Sayure. Interações entre escritura, notação e performance na primeira peça de Musica ricercata, de György Ligeti. In: *Performa Clavis Internacional*, 3, 2014, São Paulo. Anais: São Paulo, ECA/USP. p. 66-75.

_____. Reconsiderações sobre suposta ruptura composicional advinda da chegada de György Ligeti ao Ocidente. XXV Congresso da Anppom - Vitória/ES, Brasil, jun. 2015. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3796>. Data de acesso: 20 Dez 2015.

CAZNOK, Yara Borges. Música: entre o audível e o visível. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

DIBELIUS, Ulrich. *La Musica Contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004.

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

KERÉKFY, Márton. “A ‘New Music’ from Nothing”: György Ligeti’s *Musica ricercata*. Studia Musicologica. v. 39. n. ¾. Set. 2008. p. 203-230. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25598322>. Data de acesso: 07 jul. 2014.

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

LIGETI, György. *Capriccio Nr. 1 – Invention – Capriccio Nr. 2* (partitura). Mainz: Shott Musik International, 1991.

_____. *Chamber Music* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” – SK 62309, v. 7, 1998. p. 7-20.

_____. *Écrits sur la musique et les musiciens*. Gèneve: Éditions Contrechamps, 2014.

_____. *Éjszaka - Reggel* (partitura). Mainz : Shott Musik International, 2001.

_____. *Études pour piano* (partitura). Mainz : Shott Musik International, 1986.

_____. *Fünf Stücke* (partitura). Mainz : Shott Musik International, 1999.

_____. *Három Weöres-dal* (partitura). Mainz: Schott Musik International, 2004.

_____. *Keyboard works* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62307, v. 6, 1996. p. 7-20.

_____. *L’atelier du compositeur*. Gèneve: Éditions Contrechamps, 2013.

_____. *Musica ricercata* (partitura). Mainz: Shott Musik International GmbH & Co. KG, 1995.

_____. *Sechs Bagatellen für Bläserquintett* (partitura). Mainz: B. Schott's Söhne, 1973.

_____. *Streichquartett* No.1 (Métamorphoses nocturnes). Mainz: Schott Musik International, 1972. Partitura.

LOSSEFF, Nicky. The Piano Concertos and Sonata For Two Pianos and Percussion, In: Amanda Bayley (ed.) *The Cambridge Companion to Bartók*. p. 118-132. Cambridge Companions to Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MICHEL, Pierre. 'Die *Sechs Bagatellen für Bläserquintett* von György Ligeti und ihre musikalische Substanz im Vergleich mit *Musica ricercata* und seinen Werken der folgenden Perioden', in Zwischen Volks- und Kunstmusik: Aspekte der ungarischen Musik, hrsg. Von Stefan Fricke, Wolf Frobenius, Sigrid Konrad und Theo Schmitt (Saarbrücken: Pfau, 1999), 155-161.

_____. *György Ligeti*. Paris: Minerve, 1995.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ROSS, Alex. *Escuta só*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROURKE, Sean. *Ligeti's Early Years in the West*. The Musical Times: Londres, v. 130, n. 1759, p. 532-535, 1989.

_____. 1950 - un tournant décisif pour Ligeti? *Contrechamps* n. 12/13, p. 14-27, 1990.

SALLIS, Friedemann. *An Introduction to the early works of György Ligeti*. Köln: Studio, Verl. Schwewe, 1996.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. *A forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de Estudos para piano*. 316f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

_____. Considerações de performance na escritura pianística de György Ligeti. XXIII *Congresso da ANPPOM*. Natal/RJ, Brasil, jun 2013. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2458/533>. Data de acesso: 07 jul. 2014.

STEINITZ, Richard. *György Ligeti*: Music of imagination. Boston: Northeastern University Press, 2003.

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

ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, representação e composição:* um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo:* entrevistas e ensaios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Discografia

AIMARD, Pierre-Laurent. *Ligeti Works for piano: Études, Musica ricercata*. Sony Music, SK 62308, 1996, cd.

CHUNG, Lucille. *György Ligeti: Piano works.* Dynamics, CDS 358 (DDD), 2001, cd.

CIOCARLIE, Dana. *La langue maternelle – Mother tongue*. L'empreinte digitale, ED13211, 2005, cd.

FOO, Mei Yi. *Musical Toys*. Odradek, 8553 1700302 8, 2012, cd.

HAASE, Erika. *György Ligeti: Works for Cembalo and Piano*. Col legno, AU-031 815CD, s.d., cd

MRONGOVIUS, Karl-Hermann. URIARTE, Begona. *György Ligeti: Musica ricercata, etc.* Wergo, 60131, 1987, cd.

POHJOLA, Liisa et al. *Ligeti: Chamber Music*. BIS, BIS-CD-53, 1987, cd.

ROSADO, Alberto. *Musica Ricercata: Obras para piano de Ligeti, Messiaen, Takemitsu y Cage*. Verso, VRS 2006, 2001, cd.

ULLEN, Fredrik. *Ligeti: Complete Piano Music*. BIS, BIS-CD-1683-84, 1998, cd.

APÊNDICE

ENTREVISTA COM PIERRE-LAURENT AIMARD[53]

Local: Sala São Paulo. Data: 06/05/2015

Pontos de partida:

- *A gravação realizada pelo senhor, não só de* Musica ricercata *mas todo o projeto da Sony, permitiu que uma audiência maior finalmente conhecesse o repertório escrito por Ligeti antes de sua saída da Hungria – muitas dessas obras eram desconhecidas até o fim dos anos 1980. Você tinha, naquele tempo, a percepção de trazer à luz a música escrita (no passado) "para a gaveta"?*

- *Essas gravações são uma das principais referências para aqueles que desejam estudar ou ouvir as obras para piano de Ligeti: não só pelas qualidades musicais mas também porque foram acompanhadas de perto pelo compositor. O senhor poderia falar sobre essa parceria com Ligeti? Até que ponto ele era condescendente com suas ideias e com a individualidade do intérprete?*

- *A escrita de Ligeti, não só em Musica ricercata mas em toda sua obra para piano, é extremamente detalhista, com indicações técnicas, algumas metafóricas ou ainda de sentido sinestésico. Assim, a interpretação dessas informações podem abrir espaço para variações significativas. Até que ponto, então, o intérprete pode flexibilizar prescrições notadas na partitura, tais como as indicações de tempo (metrônomo) e intensidade?*

- *O senhor tocou Musica ricercata no último final de semana em Buenos Aires. Você poderia me dizer qual o grau de abertura ao performer que gravou a peça há pelo menos 15 anos e continua a tocar hoje em dia? O quanto mudou nesse tempo?*

---

[53] A transcrição da entrevista apresenta-se aqui tal qual ela foi realizada: as quatro principais questões foram apresentadas de uma só vez. Outros questionamentos realizados durante a fala do entrevistado serão sinalizados com a fonte em *itálico*.

Muito bem. A primeira pergunta é a respeito da descoberta do repertório que era bastante desconhecido. O objetivo dessa edição era apresentar a produção completa de Ligeti, apresentá-la da forma mais parecida possível com a ideia do compositor. Todo compositor tem a preocupação com o entendimento de sua produção. Essa foi uma ótima oportunidade para que tanto ele quanto nós tivéssemos um tipo de reconhecimento oficial, uma versão oficial. O objetivo era, então, preparar a melhor interpretação possível, de modo que suas intenções fossem preservadas, e gravá-las também da melhor maneira possível.

Desde cedo, penso que esta é a melhor coisa que um intérprete pode fazer em sua vida. Porque nós estamos aqui para as peças, para apresentar o melhor que podemos, da maneira mais sensível, fidedigna, verdadeira e intensa. Todavia, nem todo compositor tem testemunhas que podem transmitir aos próximos as suas reais intenções. Ele pode escrever uma certa quantidade de intenções, tempos, indicações, sentimentos, etc. Pode ensinar ou falar sobre isso, mas isso é a parte visível do iceberg. Claro que há uma imensa parte que permanece escondida - e essa é a que os intérpretes trarão para a sociedade. E, observando essas partes escondidas, os intérpretes podem fazer escolhas certas ou erradas. Se temos as ferramentas, como gravações, elas podem trazer mais informações sobre a verdade da peça - é ótimo trabalhar com isso.

Agora, você tocou em alguns pontos chave. As perguntas são: as indicações do compositores refletem a verdade? E qual verdade? Bem, um compositor tem uma visão - especialmente Ligeti - e depois realiza algo. E o que ele escreve, a partitura gráfica notada, é parte do jeito de comunicar isso - mas nunca é suficiente. Há uma grande parte que ele não escreverá, e que ele pode comunicar. Por exemplo, informações que definem o caráter da peça, o conteúdo, o sentido, regras musicais, anedotas etc - elas podem trazer muita coisa à luz.

Agora, fica a pergunta: o compositor, em nossa tradição musical, possui uma representação interior da peça e, então, ele escreve a peça, os intérpretes vêm, e fazemos da peça som e mundo real, com sons e ritmo. E, então, as coisas muito frequentemente devem ser adaptadas.
O tempo deve ser um pouco alterado. Frequentemente a articulação ou o fraseado, ou as sonoridades devem ser definidas ou redefinidas, ou até mesmo modificadas. Questões gerais

de controle do mundo sonoro: como o equilíbrio da orquestra, por exemplo, ou a forma de se expressar, a quantidade de vibrato… Há vários fatores que dependerão das condições nas quais você toca uma peça. Nesse momento, as qualidades do intérprete são exigidas. Não contra às qualidades do compositor, mas como um complemento.

Muito frequentemente eu ouço essa pergunta: “mas quando um compositor dá muitos detalhes, isso é uma prisão para o intérprete”, e “como encontrar sua liberdade?”

Meu problema não é encontrar minha liberdade, isso seria muito egoísta. O problema é encontrar a liberdade da peça, seu significado, como podemos apresentá-la em todos seus aspectos - estrutura, sentido, etc. Se você toca a peça para pessoas vivas, em certas circunstâncias - a peça deve respirar e ser neutra, e assim demanda emoções, fantasia, energia e, especialmente, um tipo de juízo permanente sobre como adaptá-la às devidas circunstâncias de acústica e do instrumento.

Neste caso, a pergunta é: como ser fiel à peça e assim dar a ela toda essa emoção, fantasia e liberdade para que a peça seja realmente presente e viva. Assim, eu diria que não há um conflito entre as recomendações do compositor e a vida do intérprete e sua liberdade. Há complementaridade. Eu visualizo um possível conflito entre eles mais como uma arrogância do intérprete que pensa que é o alter-ego do compositor. Na verdade, ambos papéis são importantes, mas são diferentes. E eu penso que para encontrar a liberdade necessária para uma interpretação, o intérprete deve ter muito respeito e modéstia.

- *Ligeti demonstrava esse respeito pelo intérprete também?*

Com certeza, completamente. Eu nunca me senti restringido, forçado ou aprisionado. Ele tinha exigências extremamente elevadas, mas porque era um grande artista, e é claro que fazia grandes exigências. Mas quando sentimos que, se você está disposto a tentar encontrar uma resposta para essas exigências desafiadoras, então você está se colocando numa situação altamente artística. E isso era incrivelmente gratificante, de alguma maneira.

- *Ao analisar* Musica ricercata*, observamos que sua escritura, de algum modo, nos revela muito sobre sua execução. Às vezes sabemos que tal nota deverá ser acentuada, mesmo que ele não anote o* sforzando*, por exemplo.*

Mas é o mesmo com Chopin e Schumann. Para que a pessoa entenda seu estilo, a entonação de cada frase já está dada. Mas para muitas pessoas, bem, é necessário que tenha o acento. E quando nós refinamos a análise, para que as pessoas compreendam os sinais, o andamento é apenas o topo da montanha e nós sentimos alívio ao escalar a melodia ou descê-la. Mas para muitas pessoas, ele deveria desenhar toda a melodia, fazer notações de dinâmica em todo lugar porque senão não seriam compreensíveis.

- *Você enxerga diferença entre as gravações dos anos 1990 e o seu jeito de tocar hoje?*

Sim, definitivamente, por duas razões: primeiramente, eu não sou exatamente a mesma pessoa - eu sou a mesma pessoa, mas com outra idade, com outras experiências de vida, com outras capacidades ou talvez falta de capacidades. Então é claro que vejo a diferença, mas também tento prestar atenção ao que faço. Penso que se, por conta das circunstâncias, as pessoas te olham como um tipo de referência, você tem uma grande responsabilidade. Então você deve tentar controlar a qualidade do que produz para que você passe a informação certa, se assim posso dizer. E isso é perigoso porque se você convive com a peça, como com uma pessoa, você pode perder a lucidez. Por exemplo, você toca muito rápido porque resolveu o problema técnico, ou toca de forma caricata porque quer demonstrar, ou não ser tão preciso porque se tornou algo muito cotidiano. Você deve prestar muita atenção porque se você não toca exatamente da mesma forma - porque, com sorte, você é uma pessoa diferente -, é importante que a identidade da peça se mantenha. Então, essa é minha luta.