

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

A FORMA COMO RESULTANTE
DO PROCESSO COMPOSICIONAL DE GYÖRGY LIGETI
NO PRIMEIRO LIVRO DE *ESTUDOS PARA PIANO*

Luciana Sayure Shimabuco

CAMPINAS
2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Música

**A FORMA COMO RESULTANTE
DO PROCESSO COMPOSICIONAL DE GYÖRGY LIGETI
NO PRIMEIRO LIVRO DE *ESTUDOS PARA PIANO***

Luciana Sayure Shimabuco

Tese apresentada ao Curso de
Doutorado em Música do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Doutora em Música sob a orientação
do Profº Drº Mauricy Matos Martin.

**CAMPINAS
2005**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

Shimabuco, Luciana Sayure.
Sh62f A forma como resultante do processo composicional de
György Ligeti no primeiro livro de Estudos para piano. / Luciana Sayure
Shimabuco. - Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Mauricy Matos Martin.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Música-Séc.XX. 2. György Ligeti. 3. Piano. 4. Performance (Arte).
5. Análise musical. 6. Forma musical. I. Martin, Mauricy Matos.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Título em inglês: “The form as a result of György Ligeti’s compositional process in the first book of Studies for piano.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Twentieth-Century Music - György Ligeti - Piano - Performance - Musical analysis - Musical form

Área de concentração: Música

Titulação: Doutorado em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Prof. Dra. Yara Borges Caznok

Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi

Data da defesa: 02 de Junho de 2005

*Ao Alexandre
com amor*

AGRADECIMENTOS

À CAPES por ter concedido recursos financeiros durante 40 meses para a realização desta pesquisa;

ao Prof. Dr. Mauricy Matos Matin, meu orientador, com quem sempre aprendi e aprendo muito;

aos professores da UNICAMP, em especial à Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Pascoal, ao Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva e ao Prof. Dr. Rafael dos Santos, pelas valiosas sugestões durante a pesquisa;

ao meu querido Alexandre Zamith, por todo o tempo dedicado, pelas leituras cuidadosas, pelos comentários inspiradores, sem os quais este trabalho não se concretizaria, não tenho palavras;

ao grande amigo Maurício Zamith, pelos comentários relevantes na audição do meu repertório ao piano e pelas excelentes idéias que sempre sugeriu durante o processo de elaboração desse trabalho;

ao amigo Mario Checchetto, responsável pelo meu primeiro contato com a obra ligetiana, pelas leituras e contribuições às primeiras versões desse trabalho;

ao pianista Horácio Gouveia, por compartilhar seu valioso material sobre György Ligeti;

a Silvio Ferraz e a Ruy Cipelli, por colocarem à minha disposição materiais inestimáveis;

à amiga Carla Novaes, pela imensa ajuda e pelo auxílio nas traduções do inglês;

à amiga Sandra Perez, pelos auxílios nas questões de História Geral;

à minha irmã Saria Saemi, pelos esclarecimentos nas questões relativas a História da Arte;

a Dom Gabriel Iróffy, pela entrevista concedida;

à Aline Schimdt; querida amiga, pela ajuda em tantos assuntos;

à amiga Marlene Desidério Checchetto, pela leitura e sugestões ao primeiro capítulo e pelas traduções do alemão;

a Renato Camargo, pelos auxílios com os textos em francês;

a Emerson Perez, pelos esclarecimentos nas questões relativas a Teoria do Caos e tantos outros assuntos;

a Luís Aquino, pelo trabalho na revisão dos textos;

ao Carlos Frederico, pelos inúmeros socorros às minhas dificuldades com o computador;

ao amigo de todas as horas Cláudio Tegg, pelo trabalho com as imagens;

à minha amada mamãe, Prof^a Glorinha, grande referência, cuja vida é fonte de inspiração, pela leitura atenciosa à versão inicial do primeiro capítulo e pelo imenso apoio no decorrer desse trabalho.

RESUMO

A forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de Estudos para piano salienta aspectos que estabelecem os *Estudos* de Ligeti entre os expoentes do repertório pianístico contemporâneo, não apenas pela sua substância composicional, mas também pela renovadora abordagem das possibilidades oferecidas pelo piano. Para tanto, a tese está estruturada em três capítulos:

CAPÍTULO 1 - O compositor: György Ligeti. Trata-se de um estudo que transita cronologicamente pelos diversos períodos biográficos do compositor, reconhecendo eventos que agiram diretamente em seu desenvolvimento e em sua conformação artística. Contextualiza compositor e obra no cenário artístico e cultural dos séculos XX e XXI, estabelecendo um campo de informações embasadas em textos e entrevistas do próprio compositor e necessárias a uma compreensão mais frutífera da obra abordada neste trabalho.

CAPÍTULO 2 - A obra: primeiro livro de Estudos para piano. Após uma breve abordagem histórica da produção pianística do compositor - desde o período húngaro até o surgimento dos *Estudos*, na década de 80 - este capítulo oferece o levantamento e a análise dos materiais e processos composicionais empregados na elaboração da obra estudada, enfocando aspectos especificamente musicais. Salienta, sobretudo, a interação desses aspectos no delineamento de uma forma individual para cada estudo.

CAPÍTULO 3 - Considerações sobre realização e interpretação pianísticas dos Estudos para piano de György Ligeti, com foco em “Cordes à vide”. Este capítulo é dedicado à apresentação de alternativas que contribuam para uma melhor performance pianística da obra, acatando *Cordes à vide* como objeto de estudo. Serão enfocados tanto aspectos técnicos pianísticos, levantados durante o processo de estudo e preparação da peça, quanto interpretativos, respaldados em informações oferecidas pela partitura e em conclusões extraídas da análise musical realizada.

ABSTRACT

The Form as a Result of György Ligeti's Compositional Process in the First Book of Etudes for Piano emphasizes aspects of Ligeti's *Etudes* that establish them among the best exponents of contemporary pianistic repertoire, not only by their compositional substance, but also by their innovative approach of the possibilities offered by the piano. Thus, the thesis is organized in three chapters:

CHAPTER 1 - *The Composer: György Ligeti.* This chapter deals with a chronological study of the diverse periods of the composer's biography, identifying events that directly influenced his personal and artistic development. It puts into context the composer and his works within the artistic and cultural scenario of the XX and XXI centuries. This work has established a record of texts and interviews of the composer which are essential in the full comprehension of the *Etudes for Piano*.

CHAPTER 2 - *The Work: First Book of Etudes for Piano.* After a brief historical overview of the composer's piano works - from the Hungarian period to the *Etudes* of the 80's - this chapter surveys and analyzes the compositional process employed by the composer in the *Etudes*, focusing on specific musical aspects and above all, how these aspects contributed to the individual form of each Etude.

CHAPTER 3 - *Considerations on the Performance and Pianistic Interpretation of the Etudes for Piano by György Ligeti, with Special Focus on "Cordes à vide".* This chapter offers alternatives that are intended to improve the pianistic performance of the work, using *Cordes à vide* as the object for study. It will not only address, the technical pianistic aspects that were observed during the process of study and preparation of the piece, but also interpretive aspects, supported by information contained in the score and on conclusions extracted from the musical analysis.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	xiii
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 - O COMPOSITOR: GYÖRGY LIGETI	19
1.1 Infância e juventude (1923 - 1945)	21
1.2 Estudante em Budapeste (1945 - 1949)	29
1.3 Professor em Budapeste (1949 - 1956)	35
1.4 Ocidente: uma nova perspectiva (1956 - 1960)	43
1.5 Alvorada de um estilo (1961 - 1962)	50
1.6 Europa em experimentação: Ligeti em afirmação (1963 - 1969)	57
1.7 Multiplicidade, questionamento e silêncio (1970 - 1981)	65
1.8 Novos estímulos após o silêncio (1982)	71
CAPÍTULO 2 - A OBRA: PRIMEIRO LIVRO DE <i>ESTUDOS PARA PIANO</i>	85
2.1 A obra para piano de György Ligeti: um breve histórico	87
2.2 Levantamento e análise dos materiais e processos empregados por György Ligeti na elaboração dos <i>Estudos para piano</i>	101
2.2.1 <i>Désordre</i> - estudo nº 1	104
2.2.2 <i>Cordes à vide</i> - estudo nº 2	128
2.2.3 <i>Touches bloquées</i> - estudo nº 3	143
2.2.4 <i>Fanfares</i> - estudo nº 4	155
2.2.5 <i>Arc-en-ciel</i> - estudo nº 5	172
2.2.6 <i>Automne à Varsovie</i> - estudo nº 6	188

CAPÍTULO 3 - CONSIDERAÇÕES SOBRE REALIZAÇÃO E INTERPRETAÇÃO PIANÍSTICAS DOS ESTUDOS PARA PIANO DE GYÖRGY LIGETI, COM FOCO EM <i>CORDES À VIDE</i>	215
3.1 Aspectos pianísticos e interpretativos dos <i>Estudos para piano</i> de György Ligeti	217
3.2 <i>Cordes à vide</i>: procedimentos de estudo e sugestões interpretativas	221
3.2.1 Processo de leitura	222
3.2.1 Seção A	225
3.2.1 Seção B	237
3.2.1 Seção C	247
CONSIDERAÇÕES FINAIS	255
ANEXOS	263
I. György Ligeti: <i>Estudos para piano</i> - livro I (partitura integral)	264
II. György Ligeti: <i>Cordes à vide</i> (edição fac-símile)	315
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	319

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 1		
1	Mapa parcial da Europa, em 1914.	22
2	Mapa parcial da Europa, em 1938.	22
3	Mapa de Kylwiria: a terra imaginária da infância de Ligeti.	24
4	Húngaros queimam imagens de Stalin, durante a revolução de 1956.	41
5	Ligeti, em 1958.	47
6	Ligeti e os 100 metrônomos.	55
7	Ligeti, em Darmstadt, em 1976.	66
8	Cena da produção original de <i>Le Grand Macabre</i> , em Estocolmo.	69
9	Integrantes da <i>Banda-Linda</i> .	73
10	Ligeti, em 1992. Foto utilizada como capa da série <i>György Ligeti Edition</i> do selo Sony.	81
11	Ligeti, em 2001. Foto utilizada como capa da série <i>The Ligeti Project</i> do selo Teldec.	82
12	Ligeti, durante a entrega do prêmio Kyoto, em novembro de 2001.	83

CAPÍTULO 2		
13	Imagem fractal.	96
14	O piano mecânico.	99
15	<i>A Curva de Koch</i> .	104
16	<i>O Floco de Neve</i> ou <i>Floco de Koch</i> .	105
17	Capa da edição fac-símile do primeiro livro dos <i>Estudos para piano</i> .	106
18	Representações gráficas dos quatro primeiros sons da série harmônica.	141

CAPÍTULO 3		
19	Pierre-Laurent Aimard e György Ligeti durante as gravações para série <i>György Ligeti Edition</i> .	219

**A FORMA COMO RESULTANTE
DO PROCESSO COMPOSICIONAL DE GYÖRGY LIGETI
NO PRIMEIRO LIVRO DE *ESTUDOS PARA PIANO***

INTRODUÇÃO

György Ligeti (1923), assim como todos os compositores que viveram a infância e a juventude em países sob o rigoroso domínio soviético, teve sua formação alheia às inovações propostas pela música contemporânea ocidental. Sua chegada ao ocidente, no final de 1956, significou um divisor de águas em sua produção musical, proporcionando a gestação de uma alternativa composicional própria - embasada na textura, na densidade sonora, nas possibilidades timbrísticas - e estabelecendo o compositor como um dos pioneiros do chamado texturalismo musical. Obras como *Atmosphères* (1961) se revelaram extremamente evasivas aos ditames da vanguarda européia - fundamentados, nessa época, prioritariamente nas escritas serial e eletroacústica - e anunciavam a independência de um compositor avesso a qualquer tipo de dogmatismo.

Rotulado como compositor independente, Ligeti jamais se enclausurou em qualquer escola composicional: preferiu, sim, estar aberto a múltiplos estímulos culturais, sociais, estéticos e científicos. Foram justamente tais estímulos que o impulsionaram - nos anos 80 - a uma fantástica explosão criativa, após um hiato composicional que abrangeu o final dos anos 70 e início dos 80. Surgem, como obras exponenciais desse fértil período criativo, os *Estudos para piano*, um dos mais valiosos registros da produção pianística contemporânea.

Ligeti demonstrou, com estas peças, que, mesmo após o advento do piano preparado e das intervenções eletrônicas, as possibilidades oferecidas pelo piano não tinham sido esgotadas. Assim, seus *Estudos* percorrem a imensa área dos recursos oferecidos pelo instrumento e corteja seus limites.

O primeiro livro de *Estudos para piano* de György Ligeti é acatado, nesta tese, como objeto de análise. Para tanto, é antes contextualizado: seu aparecimento é relacionado tanto ao respectivo momento biográfico e artístico do compositor quanto aos diversos estímulos criativos que o impulsionaram. Por fim, as implicações pianísticas e interpretativas, inseridas no campo da performance, foram estudadas, com enfoque no segundo estudo da série: *Cordes à vide*. Assim, este

trabalho configura-se em 3 capítulos: o primeiro aborda o compositor, o segundo a obra, e o terceiro a performance.

Vale salientar que o capítulo 1 apresenta um levantamento biográfico fundamentado, prioritariamente, em informações oferecidas pelo próprio compositor e disponíveis em entrevistas editadas, em encartes de CD's e em livros biográficos, devidamente citados no decorrer do capítulo. A diversidade do universo musical e intelectual no qual Ligeti elaborou seus *Estudos* emerge como a mais valiosa constatação deste capítulo inicial.

Diante de tal diversidade, fez-se necessária, no capítulo 2, a elaboração de uma metodologia de análise que se vale tanto do estudo de diversas referências analíticas - devidamente citadas - quanto de premissas e terminologia expostas e utilizadas pelo próprio compositor. A investigação analítica realizada não se preocupa apenas com o tratamento composicional conferido a cada parâmetro e aspecto, mas também - e principalmente - com as interações estabelecidas na elaboração do discurso musical e na configuração formal de cada peça.

Por fim, o capítulo 3 apresenta sugestões quanto à execução e à interpretação pianísticas que, apesar de fundamentadas nas análises apresentadas pelo capítulo 2, nas expectativas sonoras manifestadas pelo compositor e na experiência desta pesquisadora com os desafios propostos pela realização pianística desses estudos, não pretendem fechar nenhuma questão, mas, sim, apontar caminhos.

Percebe-se que a estrutura desse trabalho apresenta seus capítulos em uma seqüência, por assim dizer, inevitável: o terceiro capítulo não se sustenta sem o segundo, que, por sua vez, não se sustenta sem o primeiro. Sua totalidade e a correlação de seus três capítulos pretendem contribuir à reflexão sobre uma questão que permanece por vezes esquecida ou negligenciada: pode a boa prática interpretativa prescindir da contextualização histórica e estética e da investigação analítica da obra estudada?

CAPÍTULO 1

O compositor: György Ligeti

1.1 Infância e juventude

O ambiente geopolítico do centro e do leste europeu, já conturbado antes da Primeira Grande Guerra, tornou-se ainda mais inflamável após o conflito mundial e as equivocadas e arbitrárias demarcações fronteiriças que dele se originaram. Era este o cenário geopolítico no qual se encontrava a Transilvânia, região natal de György Sandor Ligeti, na época do nascimento deste compositor.

Com população de origem prioritariamente húngara, a Transilvânia pertencia, até o final da Primeira Guerra Mundial, ao Império Austro-Húngaro. Ao término da guerra, o Tratado de Trianon¹ estabeleceu que a Hungria deveria ceder toda a região da Transilvânia - um território de 103.093 Km² - à Romênia², assim como grandes porções de terra à Tchecoslováquia e à Iugoslávia. Após esta reestruturação territorial, a Hungria se viu reduzida a uma área de 92.963 Km².

Essa nova configuração geopolítica estabeleceu inúmeras minorias étnicas dentro de vários países. Os húngaros, que não abandonaram sua terra natal, tornaram-se minoria na Romênia, vítimas de um traçado de fronteiras que desconsiderou a distribuição geográfica das etnias. Previsivelmente, conflitos e perseguições étnicas - afetando drasticamente a vida destas minorias - não tardaram a se manifestar. Países que se beneficiaram do retalhamento do Império Austro-Húngaro firmaram uma aliança política, militar e econômica anti-húngara, praticada mesmo em territórios onde os húngaros eram maioria, como a Transilvânia. A esta aliança deu-se o nome de Pequena Entente, cujas intenções se refletem na declaração do então primeiro-ministro da Romênia, em primeiro de julho de 1920: “*Não podemos descansar até que arruinemos totalmente o povo húngaro, econômica e militarmente, porque, enquanto existir uma centelha de vitalidade permitida à Hungria, não poderemos nos sentir seguros*”³. Contra a Pequena Entente, a Hungria desenvolveu políticas de autoproteção. No prefácio do livro de John Flournoy Montgomery, *Hungria: satélite contra a vontade*, Tibor Rabóczkay e Edith Piza esclarecem:

¹ O Tratado de Trianon foi um dos muitos tratados de paz fixados ao término do conflito mundial, os quais são genericamente denominados de Tratado de Versalhes. No entanto, como explica o historiador Eric Hobsbawm, “*o Tratado de Versalhes só se refere à paz com a Alemanha. Vários parques e castelos reais nas vizinhanças de Paris deram seus nomes aos outros tratados: Saint-Germain com a Áustria; Trianon com a Hungria; Sèvres com a Turquia; Neuilly com a Bulgária*” (1998, p. 38).

² A Romênia se envolveu efetivamente na Primeira Guerra em 1916, ao lado da França e da Inglaterra, e, com a vitória de seus aliados, conquistou um considerável aumento territorial.

³ Informações coletadas no site: <http://www.hungary.com/corvinus/lib/csapo/csapo00.htm> (Acessado em: 05/01/2004).

“A política húngara entre as duas guerras mundiais tinha por diretrizes: garantir a sobrevivência do país frente ao cerco econômico, político e militar da Pequena Entente; assegurar os direitos coletivos dos magiares, que, nos países contemplados com territórios húngaros, eram tratados como cidadãos de segunda classe, ou mesmo inimigos; proteger esses húngaros contra o etnocídio, mediante a recuperação de territórios preponderantemente magiares; defender-se do terror bolchevique.” (1999, p. 14)



**FIGURA 1 - Mapa parcial da Europa, em 1914.
A região da Transilvânia faz parte do território Austro-Húngaro.**



FIGURA 2 - Mapa parcial da Europa, em 1938. O Império Austro-Húngaro foi dividido, desde 1918, e a Romênia anexou a Transilvânia.

György Sandor Ligeti nasceu no dia 28 de maio de 1923, em uma pequena cidade da Transilvânia denominada Dicsöszentmárton⁴ pelos húngaros e Diciosântmârtin pelos romenos. Embora sua cidade natal fosse território romeno desde o término da Primeira Guerra Mundial, Ligeti cresceu em ambiente cultural húngaro. Seus pais⁵, Sandor e Ilona, judeus não praticantes, sequer falavam a língua romena, e o próprio Ligeti aprenderia este idioma apenas ao ingressar no “Liceu”⁶ romeno, aos 10 anos de idade.

Em 1929, Ligeti mudou-se com sua família para Cluj⁷, a maior cidade da Transilvânia. Seu pai, graduado em Economia e Ciência Política, assumiu nesta cidade a gerência de um pequeno banco privado que seria, já no ano seguinte, extinto em consequência da grave crise econômica que abalaria muitos países⁸. Seu pai passaria, penosamente, a vender bilhetes na casa lotérica que se instalou em seu antigo escritório. Paralelamente, escrevia livros de ética e economia radicalmente socialistas.

Os pais de Ligeti apreciavam música. Seu pai, sobrinho do importante violinista Leopold Auer⁹, havia estudado violino, mas não deu seqüência a suas atividades musicais e não estimulava seus filhos a estudar música, apesar de seu apreço por esta arte. Ligeti só conseguiria estudar um instrumento - o piano - a partir dos 14 anos de idade, após seu irmão mais novo, Gábor, ter iniciado estudos de violino. A extrema dedicação de Ligeti ao estudo do instrumento fez com que, em poucos meses, ele estivesse apto a tocar peças de Bach e algumas das *Peças Líricas* de Grieg. Por esta

⁴ Na década de 50, este nome foi substituído por Timnáveni e, na década de 80, foi novamente trocado para Târnaveni, seu nome atual.

⁵ Sandor Ligeti conheceu Ilona Somogyi - uma oftalmologista - quando foi ferido na Primeira Guerra Mundial. Por ser socialista e ateu convicto, seu filho, Gyuri - como Ligeti era chamado em casa - cresceu totalmente alheio à religião.

⁶ O “Liceu” corresponde aproximadamente ao ensino fundamental (5^a à 8^a série) e ao ensino médio (1^a à 3^a série).

⁷ Esta cidade é denominada Cluj pelos romenos e Kolozsvár pelos húngaros.

⁸ A crise de 29, assim como a Grande Depressão que a sucedeu, teve suas origens no grande crescimento econômico dos Estados Unidos e da Europa nos anos que sucederam a Primeira Guerra Mundial, quando os Estados Unidos passaram de maior devedor para maior credor Mundial. Os Estados Unidos aumentaram a sua produção para abastecer o mercado Europeu desde a guerra. No entanto, nos anos 20, a produção européia se restabeleceu, gerando uma superprodução, uma excessiva queda dos preços e, conseqüentemente, falências, desemprego, recessão e inflação. Essa crise culminou em 24 de outubro, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, e afetou o mundo ocidental, como comenta Eric Hobsbawm: “*para aqueles que, por definição, não tinham controle ou acesso aos meios de produção (ao menos que pudessem voltar para uma família camponesa no interior), ou seja, os homens e mulheres contratados por salários, a consequência básica da depressão foi o desemprego em escala inimaginável e sem precedentes, e por mais tempo do que qualquer um já experimentara (...) Não houvera nada semelhante a esta catástrofe econômica na vida dos trabalhadores até onde qualquer um pudesse lembrar*” (1998, p. 97).

⁹ Leopold Auer (1845-1930): violinista húngaro. Após uma sólida carreira como instrumentista, estabeleceu-se em São Petersburgo, onde lecionou de 1868 a 1917. A ele foram dedicadas obras de muitos compositores, dentre os quais Peter Tchaikovsky. Com a revolução russa, mudou-se para Nova York e morreu em Dresden, em 1930. Não se tem notícia de contato entre Leopold e György Ligeti.

razão, sua primeira composição, uma *Valsa* em Lá menor, apresenta afinidades estilísticas com tais peças do compositor norueguês, como atesta o próprio Ligeti em entrevista a Paul Griffiths:

“Eu comecei a compor imediatamente após aprender piano. Eu me lembro exatamente: tinha 14 anos ou 14 e meio, e minha primeira peça foi uma valsa no estilo de Grieg, porque uma das Peças Líricas mais fáceis é uma valsa. Mas a decisão de ser um compositor veio bem mais tarde, e muito gradativamente. Claro que eu estava escrevendo várias composições, mas totalmente ingênuas.” (1997, p. 5)

O estudo musical rapidamente se aliou ao grande potencial criativo e imaginativo que Ligeti, em criança, já havia demonstrado. Sua imaginação e fantasia, estimuladas pelo hábito precoce da leitura (aprendera a ler aos 3 anos) manifestavam-se espontaneamente. Ligeti criou, por exemplo, uma terra imaginária chamada *Kylwiria*, para a qual desenhou um mapa detalhado e desenvolveu uma língua e uma gramática. Tal inventividade se manifestaria também por meio da música, em suas composições de juventude.

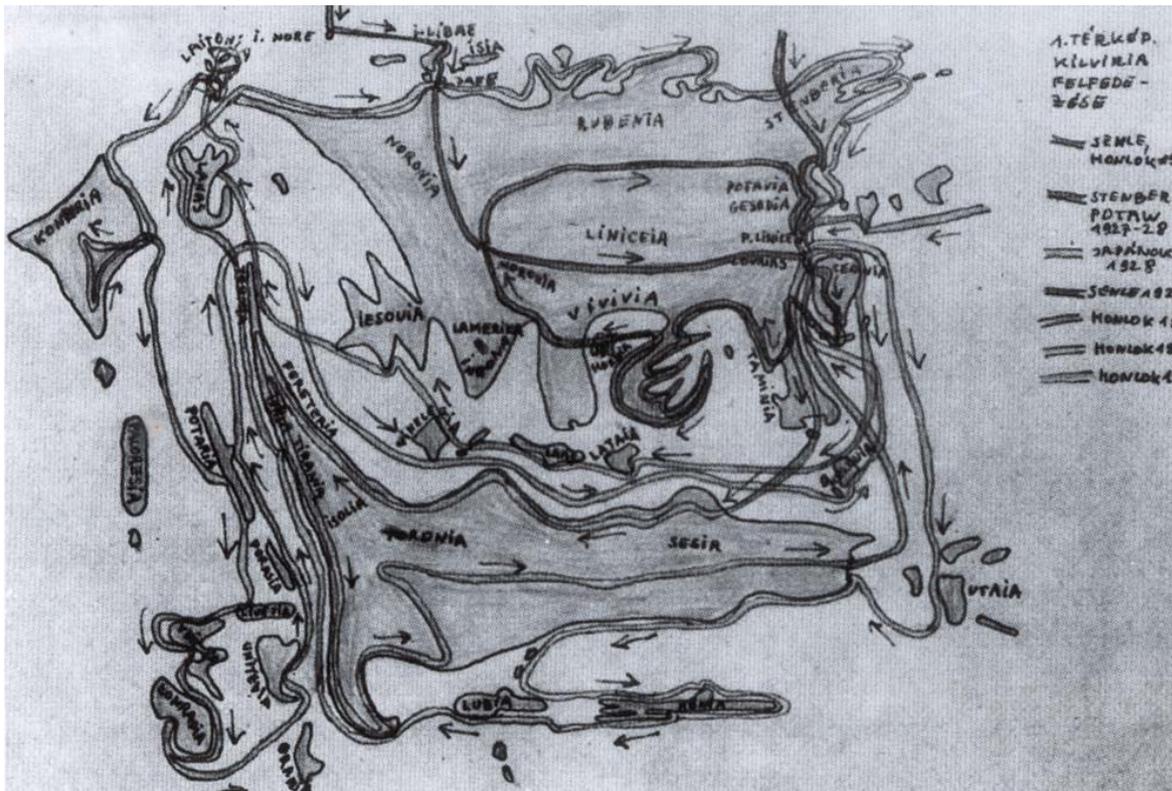


FIGURA 3 - Mapa de Kylwiria: a terra imaginária da infância de Ligeti.

A partir de seus primeiros estudos musicais, Ligeti se sentiu fascinado tanto pelo virtuosismo instrumental quanto pela composição. Concluiu, em 1938, um *Quarteto de Cordas* em um movimento, projeto que o encorajou a se aventurar na composição de uma obra orquestral: a *Sinfonia em Lá menor* em dois movimentos, composta em 1939 e 1940, e fruto estilístico de seus estudos independentes de harmonia realizados sobre partituras de Mozart, Beethoven e Richard Strauss.

Os anos de 1939 e 1940 foram marcados pelo início da Segunda Grande Guerra, conflito que agravaria ainda mais as inúmeras restrições que os judeus já vinham sofrendo em diversos países da Europa.

“(...) na Romênia, os acontecimentos foram ainda mais turbulentos. O primeiro-ministro Goga, em dezembro de 1937, suprimiu os jornais de proprietários judeus, excluiu os judeus dos serviços civis e declarou que o Estado não mais iria negociar com empresas de judeus. Em janeiro de 1938, a Romênia privou-os de seu direito de voto(...). Todos os judeus foram despedidos de serviços públicos, jornais e de profissões liberais; foram introduzidas as leis de Nuremberg, referentes a casamentos mistos, a empregados domésticos não-judeus e assim por diante. (...) Em novembro de 1940, a Guarda de Ferro¹⁰ romena assassinou em massa oponentes e judeus.” (Montgomery, 1999, p. 118)

No entanto, em agosto de 1940, o norte da Transilvânia voltara a pertencer à Hungria, país onde o anti-semitismo era menos radical que o da Romênia, Cluj reassumiu seu antigo nome - Kolozsvár - e os habitantes húngaros reencontraram sua antiga nacionalidade.

Aos dezessete anos, Ligeti começou a tocar tímpano em uma orquestra amadora, substituindo um músico que havia ido para a guerra. No ano seguinte, teve uma pequena composição publicada em uma coleção de obras de autores judeus: uma canção para mezzo-soprano e piano chamada *Kineret*, que havia recebido o primeiro prêmio em um concurso organizado pela comunidade judaica de Budapeste.

A continuidade dos estudos musicais de Ligeti foi curiosamente favorecida pelo anti-semitismo cada vez mais institucionalizado que, entre tantas outras ações, restringia o ingresso de judeus nas universidades, frustrando a intenção de Ligeti de estudar física. O compositor lembra:

¹⁰ A *Guarda de Ferro* representava a ala direita extremista do governo, ou seja, os militantes romenos nazistas.

“Quando tinha 18 anos, os planos eram de que eu deveria ir para a universidade estudar física, mas nesta época - era 1941 - as leis anti-semitas foram implementadas, e tornou-se muito difícil a um judeu ingressar em uma universidade. Então, meu pai disse: ‘Tudo bem, você pode ir para o conservatório’. E um ano depois eu decidi: nada de ciência, eu seria um compositor.

Isto significou estudar tudo desde o começo, desde harmonia ‘tônica-dominante’, porque eu não havia tido nenhuma formação teórica até então.” (Griffiths, 1997, p. 5)

Sobre sua aprovação no teste de admissão no Conservatório de Música, Ligeti recorda:

“Eu estava bem surpreso por ter sido aceito na classe de teoria musical e composição, visto que eu não tinha a menor idéia desta profissão. Evidentemente, eu tinha muitas partituras, peças para piano, obras corais, música de câmara e mesmo uma ‘grande’ sinfonia para grande orquestra.(...) Talvez tenha sido a quantidade de peças que impressionou o júri. Eu não tinha idéia sobre instrumentação nem sobre orquestração, eu apenas possuía o segundo volume do conhecido livro de instrumentação de Albert Siklós. Desta forma, eu tinha alguma idéia de como uma orquestra funcionava, mas nenhuma idéia sobre os ingredientes básicos, ou seja, sobre os instrumentos de fato.” (2002a, pp. 251)

O ingresso no Conservatório significou o início efetivo de sua formação teórica de maneira mais sistematizada. Assim, Ligeti iniciou seus estudos de harmonia e contraponto com Ferenc Farkas (1905-2000), compositor e discípulo de Ottorino Respighi (1879-1936). No Conservatório, estudou também piano, violoncelo e órgão, e este último instrumento - que teria presença significativa na sua futura produção composicional - o atraiu em especial.

O Conservatório teve uma importância significativa na vida de Ligeti: contribuiu para que optasse pela composição e não pela ciência. Mesmo assim, Ligeti freqüentava informalmente aulas de física e matemática na Universidade. Para ajudar nos gastos familiares (entre eles as aulas de piano e o aluguel do instrumento), Ligeti dava aulas de matemática e latim. Sobrecarregado e acometido de um esgotamento, foi tratar-se em Budapeste, onde conheceu Pál Kadosa (1903-1983), seguidor da escola Kodály, com quem teria aulas de análise formal. Ligeti teve contato com obras de Stravinsky e Bartók, do qual os *Quartetos de Cordas* se tornariam uma referência e um modelo de perfeição para Ligeti, e estudou profundamente o *Unterweisung im Tonsatz* (*A Arte da Composição Musical*) de Paul Hindemith. Suas composições desta época refletem todas essas personalidades musicais: Bartók, Kodály, Stravinsky e Hindemith. Porém, muitas das semelhanças às obras desses

compositores não eram intencionais, sendo algumas de fato coincidências estilísticas, como avalia o compositor:

“Três das pequenas peças para piano a quatro mãos datam de 1942-43, quando eu era ainda um estudante de 19 - 20 anos no conservatório em Kolozsvár. Eu já tinha ouvido algo de Stravinsky, mas, estranhamente, não suas Três peças para Quarteto de cordas, embora meu Estudo Polifônico, em sua persistência ingênua, seja fortemente reminiscente da primeira das Três Peças de Stravinsky. Frequentemente acontece de alguém ser influenciado por coisas que não ouviu, mas que estão de algum modo ‘no ar’ naquele momento. Por exemplo, eu fiquei verdadeiramente assustado quando eu toquei ‘March’ do volume seis do Mikrokosmos de Bartók - isto foi depois da guerra, em 1945 - e eu observei que eu tinha tido (de uma maneira mais rudimentar) uma ‘premonição’ dela três anos antes.” (1996b, p. 7-8)

Enquanto Ligeti dava os primeiros passos de uma promissora carreira composicional, o anti-semitismo se fortalecia e perigosamente o rodeava. A opressão sofrida pela minoria étnica húngara já estava presente na vida de Ligeti desde o seu nascimento, mas o fato de ser ao mesmo tempo húngaro e judeu agravava a sua situação. Ligeti foi beneficiado pelo fato de que a Hungria, apesar de atender às determinações de Hitler, fazia-o de maneira moderada, oferecendo, até 1944, relativa segurança aos judeus. Mas, desde a invasão das tropas alemãs, em março de 1944¹¹, quando foi instaurado pelo Reich um governo “fantoche”, a situação no país havia se tornado insustentável: *“Depois de ter atravessado cinco anos de guerra sem muitos contratemplos, a Hungria em cinco meses tornou-se um campo de ruínas, um campo de horrores”* (Ferro, 1995, p. 117).

Em janeiro de 1944, a Guerra afetaria diretamente a vida de Ligeti e o faria afastar-se de suas atividades musicais e de sua família, como lembra o compositor:

“Eu estava no terceiro ano dos meus estudos composicionais, que progrediam tranqüilamente, quando eles foram interrompidos em janeiro de 1944. Eu recebi um telegrama de mobilização do exército, ordenando a me apresentar, em menos de 24 horas, para trabalhar em um batalhão na cidade de Szeged, no sul da Hungria. Este dia de janeiro foi um ponto de mudança na minha vida: quando eu voltei deste trabalho forçado em um pequeno cativeiro soviético, em outubro do mesmo ano, encontrei estranhos morando em nosso apartamento, meus pais e meu irmão tinham desaparecido. Somente

¹¹ A Hungria, mesmo aliada da Alemanha, mantinha negociações secretas para rendição com os Aliados. Hitler, ao perceber que essa posição era irreversível, invadiu a Hungria em 18 de março de 1944.

mais tarde eu saberia sobre Auschwitz. Eu vi minha mãe, que sobreviveu, alguns meses mais tarde, mas nunca mais meu pai e meu irmão. Kolozsvár se tornou novamente a Cluj romena e eu fui chamado pelo exército romeno para lutar contra a Hungria e a Alemanha nazista. Mas eu tive uma tuberculose e passei três meses no hospital, desfazendo assim o destino de lutar na guerra.” (2002a, pp. 253)

Durante o período que Ligeti passou nos campos de batalha, seus pais e seu irmão, assim como muitos de seus parentes, foram deportados para Auschwitz. Seu pai morreu no campo de Bergen-Belsen e seu irmão Gábor no campo de Malthausen. Apenas sua mãe sobreviveu, poupada graças à sua profissão, trabalhando como médica no campo feminino de Auschwitz-Birkenau.

Em 15 de outubro de 1944, o então Regente da Hungria, Almirante Horthy, proclamou em emissão radiofônica o armistício aos soviéticos:

“Hoje é óbvio, para toda pessoa sensata, que o Reich Alemão perdeu a guerra. Todos os governos responsáveis pelo destino de seus países devem tirar as conclusões pertinentes desse fato, pois, como Bismarck, o grande estadista alemão, disse certa vez: ‘Nenhuma nação deve sacrificar a si mesma no altar de uma aliança’.

Consciente da minha responsabilidade histórica, tenho a obrigação de tomar todas as medidas para evitar a desnecessária continuação de derramamento de sangue.

(...) Apelo a cada húngaro honesto que me acompanhe no caminho cheio de sacrifícios que conduzirá à salvação da Hungria.” (Montgomery, 1999, p. 228-229)

Antes mesmo do final da guerra, Ligeti retornou à composição. Concluiu, em janeiro de 1945, sua *Cantata nº1*, que havia sido iniciada um ano antes. Escreveu, subseqüentemente, uma peça para coro *a capella*, *Dereng mar a hajnal (O verão veio cedo)*, que foi publicada em Cluj e em Budapeste, e - sob o título de *Early Comes the Summer* - em Londres, pela Workers's Music Association. Muitas obras deste período foram dedicadas a Brigitte Löw¹², que futuramente se tornaria sua primeira esposa.

Visando seu desenvolvimento composicional, Ligeti deixaria Cluj¹³, cruzaria ilegalmente a pé a fronteira com a Hungria e prosseguiria seus estudos na Academia Franz Liszt, em Budapeste.

¹² Ligeti conheceu a então estudante de medicina Brigitte Löw em 1943.

¹³ Em 1944, a Transilvânia voltou a pertencer ao território romeno. Por causa desta mudança política, Ligeti automaticamente se tornou um cidadão romeno, o que o impedia de cruzar a fronteira legalmente.

1.2 Estudante em Budapeste

O período de ocupação soviética na Hungria foi desastroso. No início, ao menos uma parte da população vislumbrava na presença soviética a libertação húngara do domínio alemão nazista. Porém, os soviéticos não hesitaram em tratar a Hungria como um país inimigo e exercer um domínio bastante truculento, desconsiderando governo e soberania nacionais. Declarações de membros da Representação Diplomática e Consulado suíços revelam o estado de degradação do país sob o domínio soviético:

“Durante o sítio de Budapeste, e nas fatídicas semanas seguintes, as tropas russas pilharam a cidade livremente. Eles (sic) entravam praticamente em qualquer habitação, da mais pobre à mais rica. Pegavam tudo o que queriam, especialmente comida, vestimentas e valores. (...)

Os cofres dos bancos, sem exceção, foram esvaziados - até mesmo os cofres britânicos e americanos - e qualquer coisa que fosse encontrada era levada. (...)

O estupro está causando o maior sofrimento à população húngara. As violações estão tão generalizadas - desde a idade de 10 até 70 anos - que poucas mulheres da Hungria escaparam a este destino. (...)

Estima-se que mais da metade de Budapeste está destruída.” (Montgomery, 1999, p. 231-232)

Ao chegar em Budapeste para prosseguir seus estudos musicais na Academia Franz Liszt, em setembro de 1945, Ligeti encontrou uma cidade devastada pela guerra. Os prédios estavam sem aquecimento e suas janelas, praticamente sem vidros. Havia muito pouco o que comer e a vida era muito difícil, como lembra o compositor:

“(...) eu vivi dia a dia, sempre tendo que encontrar um lugar para dormir à noite. Eu fazia meus exercícios de contraponto principalmente na biblioteca da Academia de música. Estudantes podiam comer uma vez por dia na Academia ou na Universidade. De manhã e de tarde, eu tinha somente água de torneira para beber. Entretanto, a vida era suportável, porque, com exceção de alguns homens de negócio e da elite do partido comunista, praticamente todo mundo vivia da mesma maneira. Embora todos nós sofrêssemos com o desaparecimento de familiares e amigos, havia uma esperança eufórica por um futuro melhor.” (2002a, pp. 255)

Possuir o seu próprio estúdio com um piano era, nessas condições, um desejo totalmente utópico. Contudo, havia na época uma excitação intelectual, um forte otimismo e uma juventude borbulhante de idéias¹⁴. Na Academia, Ligeti esperava poder estudar com Béla Bartók. A expectativa de todos era que, com o final da guerra, Bartók - que morava nos Estados Unidos desde 1940 - voltasse para a Europa. No entanto, já em Budapeste, Ligeti foi surpreendido pela notícia do falecimento do compositor.

Durante os exames de admissão na Academia, Ligeti conheceu o músico György Kurtág, com quem desenvolveria uma longa amizade. Kurtág e Ligeti compartilhavam muitas afinidades: ambos eram da Transilvânia, de famílias judias, atravessaram ilegalmente a fronteira para chegar a Budapeste, admiravam Bartók e possuíam as mesmas convicções políticas¹⁵.

Na Academia, Ligeti estudou harmonia e contraponto com Sándor Veress (1907-1992). Veress, que era freqüentemente convidado a participar de conferências em outros países, deixou a Hungria em 1948, quando Ligeti passou então a ser orientado por Pál Járdányi (1920-1966). As aulas, voltadas para o ensino musical tradicional, baseavam-se em compositores como Bach, Haydn e Mozart, e desconsideravam obras da Segunda Escola de Viena, de Debussy e da vanguarda ocidental. Em 1942, quando ainda estudava em Cluj, Ligeti já havia iniciado uma série de exercícios estilísticos, tendo como modelos Couperin, Rameau, Bach, Haendel e Schumann, entre outros compositores. Reuniria, posteriormente, alguns destes exercícios em uma coleção de peças intitulada *Cahiers d'exercices* (1942-48) para piano ou órgão¹⁶. *Cahiers d'exercices* é dividida em cinco partes: *Corais variados no estilo de Bach e Haendel*; *Variações no estilo de Schumann*; *Motetos no estilo de Palestrina*; *Peças no estilo dos clássicos vienenses e no estilo de Bach, Couperin e Rameau*; *Invenções e fugas no estilo de Bach*.

Nesta época, a grande referência musical na Hungria era Zoltán Kodály, principal responsável pelo significativo crescimento do número de coros profissionais e amadores no país. Kodály também se empenhou para que o estudo e a realização de repertório pertencente à polifonia renascentista fosse incorporado às atividades musicais da Hungria, acreditando que isto garantiria

¹⁴ Com o fim da guerra e da ditadura nazista, havia um clima de otimismo em relação ao futuro e à liberdade de expressão. Muitos, incluindo Ligeti, acreditavam que o comunismo soviético era o caminho para o socialismo e a justiça. Foram necessários alguns meses para que os húngaros percebessem que a ditadura stalinista, sob muitos aspectos, não era melhor do que a dos nazistas, e isso representaria o fim da liberdade nas artes.

¹⁵ Eram esquerdistas, mas não aderiram ao comunismo. Apesar de ter sido muito pressionado, Ligeti jamais se filiou ao partido comunista.

¹⁶ Esta obra consta no catálogo publicado na revista *Contrechamps*, n.12-13. Paris: [s.n.], 1990, p. 153, e no site <http://brahms.ircam.fr/textes/c00000056/n00001473/> (acessado em: 10/03/2003).

uma elevação qualitativa na prática coral húngara. Ligeti adquiriu uma valiosa vivência por meio dessa postura musical: cantou em vários coros e adquiriu um conhecimento sonoro da polifonia sacra renascentista. Foi também graças a Kodály que o estudo da música de Palestrina foi adotado como pedra angular do ensino de contraponto, por meio do clássico livro de Knud Jeppesen *Palestrinastil med saerligt henblik paa dissonansbehandlingen (Palestrina e o Tratamento da Dissonância)*. Ligeti, apesar de não incluir Palestrina entre seus compositores polifônicos preferidos, é muito grato ao rigoroso estudo que realizou baseado nos procedimentos musicais do compositor italiano¹⁷.

Ligeti compôs um número expressivo de obras corais *a capella*. Esta produção teve início em 1945 e inclui, entre outras, a obra *Idegen földön (Longe de casa)* dividida em quatro pequenas peças para três vozes femininas. O texto da primeira é de Bálint Balassa, poeta húngaro da renascença, e os das demais são baseados na literatura folclórica. Ligeti confere a estas peças um tratamento musical com base em frases simples e repetitivas e ritmo vigoroso, característicos da música folclórica húngara. Essas peças corais não são arranjos de música folclórica, mas, sim, criações originais de Ligeti que, neste período - refletindo o ideal socialista que assumira na época - escreveu muitas peças corais acessíveis ao grande público. Por outro lado, Ligeti também escreveu várias obras vocais sobre texto de Sandor Weöres (1917-1990), poeta considerado pelo compositor uma das principais figuras da literatura contemporânea. Entre tais obras se encontra *Magány (Solidão)*, composta em 1946 para coro misto *a capella*. Mais tarde, Ligeti escreveria *Három Weöres-dal (Três Canções Weöres)* para soprano e piano¹⁸.

¹⁷ Ligeti considerava o estilo de Palestrina demasiado plano, por isso estudava também Ockeghen, Obrecht, Desprez e Lasso, além de compositores barrocos. Mais informações ver Ligeti (1997, p. 10).

¹⁸ Segundo Richard Steinitz, embora as *Três Canções Weöres* sejam frequentemente vinculadas a Bartók, representam o que de mais inspirado Ligeti escreveu até então. Os manuscritos foram perdidos, quando o compositor fugiu da Hungria, em 1956. Em 1986, Friedemann Sallis encontrou um esboço *Gyümölcs-fürt, ingatja a szél* entre papéis pessoais de Ligeti. As outras duas peças foram encontradas integralmente escritas em um caderno de esboços do compositor (2003, p. 41).

Táncol a Hold
(Weöres Sándor)

Vivace

pp, molto leggiero
con ped.

f pp Táncol a Hold fe hér ingben. Ké-kés fengben für-dit min-

sempre leggiero

mf jár-az ó-ra:

**EXEMPLO 1 - Início da primeira canção do ciclo *Három Weöres-dal*
(Três Canções Weöres) de 1946 -1947 para soprano e piano.**

Paralelamente à sua produção vocal, Ligeti escreveu algumas peças para piano: os *Caprichos nº 1 e nº 2* e a *Invenção*, proposta por Veress como um estudo composicional, porém não mais baseado em estilos de outros compositores. As três obras foram apresentadas por Kurtág e sua esposa Marta em um recital de estudantes na Academia de Budapeste.

Por ser oficialmente romeno, Ligeti vivia em situação ilegal em Budapeste. Em 1947, ele finalmente conseguiu sua cidadania húngara, mas não o passaporte. De 1945 a 1947, viajou clandestinamente inúmeras vezes para Cluj (onde moravam sua mãe e Brigitte). Mas, a partir de 1948, com o acirramento do stalinismo, o trânsito pela fronteira tornou-se praticamente impossível, exceto para assuntos oficiais.

Neste momento, alguns fatos indicavam a Ligeti que a opressão sofrida na Segunda Guerra estava prestes a se repetir com a ditadura comunista, visando agora outras vítimas. Na Hungria, tendo sido instaurado um governo “fantoche”, os deputados que se recusassem a se filiar ao partido comunista seriam presos. Em Moscou, houve o Congresso da União dos Compositores Soviéticos ao qual o porta voz do partido comunista, Andrei Zhdanov, apresentou uma série de medidas projetadas para livrar a música e a cultura de todas as influências do modernismo. O novo clima de opressão artística rapidamente se espalhou por todos os países sob controle soviético. Em fevereiro de 1948, Ligeti tomou conhecimento das resoluções de Zhdanov por meio do jornal. Veress, que não estava disposto a cumprir as regras soviéticas, abandonou a Academia.

Ligeti, por ser considerado um estudante bastante talentoso e promissor, foi indicado a estudar no Conservatório de Paris com Darius Milhaud (1892-1974), mas políticas repressoras vinculadas à chamada Cortina de Ferro inviabilizaram tal empreitada. Prosseguindo seus estudos em Budapeste, Ligeti voltou a ter aulas com Farkas, que havia ingressado recentemente na Academia como professor de composição.

Neste período, Ligeti era presidente da União Independente dos Estudantes. Em uma ocasião, foi convocado para uma reunião com membros da Organização de Segurança do Estado, na qual foi pressionado a indicar todos os estudantes católicos da Academia, acusados de estarem conspirando contra o Estado. Ligeti não atendeu à exigência oficial, renunciou à presidência da União dos Estudantes e alertou os colegas católicos sobre a ameaça de perseguição política. Foi necessária a intervenção de Kodály para que Ligeti não sofresse possíveis conseqüências em função deste seu posicionamento.

Em outro acontecimento desagradável, a sua *Ifjésági Kantáta (Cantata da Juventude)*, executada pelo coro e orquestra da Academia Franz Liszt no *Festival da Juventude Mundial* de Budapeste, em 08 de agosto de 1949, contrariou oficiais do partido comunista. O texto de Péter Kuczka foi considerado perigoso na sua exaltação à liberdade e a música de Ligeti possuidora de um “clericalismo reacionário” no uso de formas como coral e fuga¹⁹. Mais uma vez, Kodály socorreu Ligeti e convenceu o jovem compositor a se envolver com pesquisa folclórica. Após sua graduação, Ligeti de fato se dedicou à pesquisa musicológica, o que para ele não foi nenhum sacrifício, pois estava realmente interessado no folclore musical da sua Transilvânia e vivia em um dos ambientes

¹⁹ Por esta mesma razão, as Cantatas de Bach e os Oratórios de Handel foram banidos pelas autoridades soviéticas.

mais propícios a tais estudos. Segundo Grout e Palisca, “*a Europa central foi o cenário de alguns dos primeiros estudos sistemáticos e científicos da música popular*” (1997, p. 699).

Após sua graduação, Ligeti obteve uma bolsa para estudar no Instituto do Folclore, em Bucareste, e em um instituto similar, em Cluj. Assim, em outubro 1949, viajou - agora legalmente - de Budapeste a Cluj, onde reencontrou sua mãe e casou-se com Brigitte.

Em Bucareste, explorou tanto o acervo escrito quanto o gravado e aprendeu a transcrever os cilindros de cera. Dez semanas após sua chegada, juntou-se a um grupo de etnomusicólogos em uma expedição de coleta de música folclórica. Ligeti passaria ainda aproximadamente oito meses no Instituto de Folclore de Cluj antes de voltar a Budapeste, ao término da bolsa de estudos²⁰. Parecia destinado a dar prosseguimento aos estudos etno-musicológicos, mas seus próximos passos musicais o conduziram a outras direções.

²⁰ Brigitte - por ser cidadã romena - não pôde acompanhar Ligeti. A regularização de sua documentação levou um ano, mas ao chegar a Budapeste, ela e Ligeti se separariam. O divórcio ocorreu em 1952.

1.3 Professor em Budapeste

Logo que retornou a Budapeste de suas viagens e pesquisas etnomusicológicas, Ligeti foi incentivado por Kodály a participar de um projeto de edição didática de música folclórica húngara, para o qual deveria passar algumas semanas no Museu de Etnografia, transcrevendo o material musical coletado por Bartók no início do século XX. O jovem Ligeti ficou fascinado com o projeto, porém intimidado com a responsabilidade da tarefa: os cilindros de cera perdiam suas informações sonoras quando tocados por aproximadamente dez vezes, de forma que deveriam ser transcritos mediante pouquíssimas audições²¹. Além disso, Ligeti estava mais interessado em compor, e a Kodály argumentou que preferiria uma atividade teórica a tal pesquisa musicológica. Kodály, apesar de contrariado, aceitou a recusa de Ligeti ao projeto e, além disso, indicou-o para lecionar na Academia Franz Liszt de Budapeste.

Revelou-se em Ligeti um professor de harmonia sério e sistemático. Ainda que consciente da posição privilegiada que passara a ocupar, Ligeti não se acomodou com tal situação, nem tampouco abdicou do prosseguimento de seus estudos. Optou, por exemplo, por assistir às aulas de análise de um outro professor da Academia - Lajos Bárdos (1899-1986) - ao lado de muitos de seus próprios alunos²². Como professor na Academia, estava também em busca - ainda que na clandestinidade - de materiais mais desafiadores para a criação de obras que provavelmente nunca seriam executadas. No entanto, seguindo a única possibilidade de veiculação de obras de jovens compositores húngaros, Ligeti compunha também obras corais mais acessíveis, bem como arranjos de canções folclóricas como *Négy lakodalmi tánc (Quatro Danças de Casamento)* para dois sopranos, mezzo-soprano e piano. Assim como a filiação à União dos Compositores era uma obrigatoriedade imposta a todo compositor húngaro, toda obra recém-composta deveria ser submetida a uma avaliação do comitê desta união, ao qual estava subordinada a aprovação à publicação ou à apresentação pública.

A vida cultural e musical da Hungria, assim como a de todo país sob domínio soviético, era ditada pelos ideais do ‘Realismo Social’, que, como bem definiu Robert Morgan, pregava que a arte devia “ ‘descrever a realidade no seu desenvolvimento revolucionário.’ *Música, assim como as*

²¹ Em 1950, Ligeti havia trabalhado voluntariamente no Museu de Etnografia, ocasião na qual danificou alguns cilindros de cera. Desta forma, não se sentia qualificado para tal função. Mais informações ver Ligeti (2002a, pp. 259).

²² Segundo Richard Toop, embora Bardos não enfocasse a análise da música contemporânea, Ligeti considerava suas aulas fascinantes, cujos conteúdos lhe seriam úteis em suas futuras análises de obras de Webern e Boulez (1999, p. 35).

outras artes, tinha que ser ‘sobre algo’, ou seja, sobre as benéficas virtudes da nova sociedade; tinha que ter ‘conteúdo social’ ”(1991, p. 238). A produção musical soviética era cerceada pelos parâmetros impostos pela União dos Compositores Soviéticos, que se tornara o único árbitro sobre que tipo de música era aceitável. A determinação oficial era rígida e impunha que os compositores deveriam criar música para a massa popular. Recorda Ligeti: “Quando eu ainda vivia na Hungria, nos dias de Stalin e Zhdanov, eles disseram a nós compositores: ‘Vocês estão contra o povo, porque vocês estão fazendo algo elitista, algo restrito. Vamos lá, escrevam canções e marchas para o povo’” (1978, p. 23).

A repressão cultural na Hungria não buscava sufocar apenas os anseios criadores dos compositores, mas também o acesso às inovações da música contemporânea ocidental. Sobre este período, Ligeti declara:

“Era uma situação muito ruim, e eu me tornei um 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, p. 10)

Para Ligeti, e por sua postura contrária ao comunismo, muitas vezes o endosso oficial era mais constrangedor do que a rejeição de suas músicas. Certa ocasião, József Gát - professor de piano e regente de coro - solicitou-lhe um arranjo de uma canção folclórica para seu coral, sem contudo especificar qual seria o “seu coral”. Ligeti escreveu *Kállai Kettös (Duas Danças de Kállo)*, que, para o compositor, teve uma estréia bastante constrangedora:

“... as circunstâncias da estréia foram horríveis para mim. (...) fui convocado pelo Estado de Segurança (chamado na Hungria de ÁVÓ) (...). Fui conduzido a um auditório onde József Gát e mais ou menos 50 homens e mulheres estavam reunidos, vestidos com o uniforme das tropas armadas do estado de segurança. Eles cantaram minha obra.” (1996a, p. 10-11)

Diferentemente das obras corais escritas entre 1945 e 1947, voltadas mais para grupos amadores, a produção dos anos 50 apresenta obras escritas para corais de alto nível de proficiência técnica, muito mais arrojadas e freqüentemente consideradas inaceitáveis pelas autoridades, como

Haj, ifjúság e Pápainé. Os textos sobre os quais as obras corais deveriam ser compostas eram oficialmente pré-determinados. Porém, segundo Ligeti, havia alguns caminhos para evitar estes textos obrigatórios: “*uma maneira era se afinar ao folclore; outra era se refugiar nos poemas dos autores húngaros clássicos que haviam escrito suas obras antes de Lenin conquistar o poder*” (1996c, p. 10). *Öt Arany-dal (Cinco Canções Arany)*, por exemplo, foram escritas sobre textos de János Arany, respeitado escritor húngaro do século XIX. Mesmo assim, a quarta e a quinta canções foram consideradas muito próximas respectivamente de Debussy e Stravinsky, e, uma vez que estes compositores estavam proibidos na Hungria, as *Canções Arany* foram também censuradas.

No entanto, o emprego de material folclórico em determinada obra não garantia a sua aceitação oficial. O *Concerto Romeno*²³, de 1951, mesmo refletindo a experiência do período em que o compositor esteve no Instituto de Folclore de Bucareste, não obteve autorização para sua *performance* em público.

“...Sob a ditadura de Stalin, mesmo a música popular era permitida somente em uma forma ‘politicamente correta’, em outras palavras, se fosse submetida à camisa de força das normas do realismo socialista (...). No quarto movimento de meu Concerto Romeno, há uma passagem em que um fá sustenido é ouvido no contexto de fá maior. Isto foi razão o suficiente para os oficiais responsáveis pelas artes proibirem a peça inteira.” (Ligeti, 2002c, s.p.)

Em 1951, os comunistas formularam uma política de categorização social e a população foi dividida em quatro categorias: trabalhadores, camponeses, intelectuais, e aqueles que deviam ser repelidos por terem - em pessoa ou na família - exercido um papel significativo nos negócios húngaros durante a ditadura nacionalista do pré-guerra. A partir de então, os comunistas começaram a deportar de Budapeste aqueles que consideravam “não confiáveis”, isto é, as pessoas enquadradas na última das categorias citadas. Felizmente, o nome de Ligeti foi classificado na terceira categoria.

Por estes tempos, Ligeti já havia conhecido aquela que seria sua segunda esposa - Veronika Spitz²⁴. Vera - como era chamada - e sua família haviam sido condenadas à quarta categoria e

²³ Os dois primeiros movimentos do *Concerto Romeno* surgiram da orquestração de *Ballad e Dance*, compostas originalmente para dois violinos, em 1950. Cinquenta anos após sua composição, o concerto recebeu sua primeira gravação, realizada pela Berlim Philharmonic, sob regência de Jonathan Nott, para a série do selo Teldec *The Ligeti project* (v. 2).

²⁴ Veronika Spitz era uma jovem psicóloga, cujo pai tinha sido assassinado pelos nazistas e cuja mãe trabalhava como guarda-livros para uma companhia estatal em Budapeste. O pai de Vera tinha gerenciado um grande moinho de grãos antes da guerra e, por este motivo, a família foi considerada “burguesa”.

poderiam ser a qualquer momento enviadas para um campo de trabalho forçado, fora de Budapeste. No entanto, pela legislação comunista, se um membro de uma família ameaçada fosse considerado oficialmente importante em Budapeste, toda a família poderia permanecer. Foi assim que Ligeti, por ocupar um cargo de prestígio na Academia Franz Liszt, pôde oferecer maior segurança a Vera, casando-se com ela em 08 de agosto de 1952²⁵.

A rigidez comunista também extinguiu o pouco contato que Ligeti tinha com o mundo ocidental. Até mesmo suas correspondências com pessoas residentes no ocidente foram interrompidas após 1949. O desejo de produzir música instrumental fora dos padrões e, principalmente, de se desvencilhar do amálgama bartokiano instigava Ligeti a conhecer o que estava acontecendo, em termos de música nova, no resto do mundo. Porém, de fato, Ligeti não conseguia acesso a informações: conhecia a Segunda Escola de Viena apenas por meio de alguns livros, e o acesso a gravações ou partituras de música contemporânea era tarefa extremamente difícil, como lembra o compositor:

“Música impressa, livros e gravações do ocidente estavam proibidos até 1955. No entanto, minha esposa secretamente obteve para mim Philosophie der Neuen Musik, de Adorno, e Introduction à la musique de douze sons, de Leibowitz. Eu não conhecia a música dos colegas ocidentais de minha geração, ainda que informações vazassem esporadicamente.” (1996c, p. 13)

Eventualmente, Ligeti conseguia captar alguma transmissão de música contemporânea ocidental pelo rádio, mas o sinal era precário e permeado por muitas interferências: as altas frequências eram as mais nitidamente audíveis.

Ligeti continuou produzindo as canções corais, mas estava mais interessado em música instrumental e em obras mais arrojadas. Um exemplo é *Musica Ricercata*²⁶ (1951-1953), uma obra em onze partes, na qual a primeira peça contém apenas duas classes de alturas, a segunda apresenta três classes de alturas, e assim por diante, até completar as 12 classes de alturas do total cromático na décima primeira peça. Em 1953, o quinteto de sopros húngaro *Jeney Quintet* solicitou uma obra a Ligeti, que adaptou, então, seis das 11 peças de *Musica Ricercata*. Surgiram assim as *Seis Bagatelas*

²⁵ O casamento foi - aos olhos do sistema - oficialmente realizado, mas ficara combinado entre os noivos o divórcio assim que a ameaça da deportação fosse afastada.

²⁶ *Musica Ricercata* teria sua primeira apresentação somente em 18 de novembro de 1969, realizada pela pianista Liisa Pohjola.

para quinteto de sopros, que foram proibidas em 1953, consideradas muito cromáticas pelas autoridades²⁷.

Outras peças deste período foram a *Sonata para violoncelo*²⁸ em dois movimentos, que adotou como seu primeiro movimento o *Adagio* escrito em 1948, e o *Quarteto de Cordas n.º 1* intitulado *Metarmorfoses noturnas* (1953-54), “a mais importante e expressiva das suas obras por detrás da *Cortina de Ferro*, composta em 1953-4, quando ele tinha apenas 30 anos” (Steinitz, 2003, p. 49). Este quarteto - ainda que distante das obras que Ligeti escreveria no ocidente - já introduz alguns elementos que revelam de maneira profética os caminhos futuramente explorados pelo compositor, como a indefinição métrica - apesar da utilização das barras de compassos -, uma escrita altamente precisa e alguns gestos musicais que se tornariam marcas ligetianas, tais como a repetição insistente de uma única nota e a interrupção repentina no climax do discurso musical.

Muitas obras deste período foram perdidas e outras proibidas. O compositor recorda:

“Todas estas obras foram escritas para o fundo da gaveta: na Hungria comunista, era impossível até sonhar em tê-las executadas. As pessoas que vivem no ocidente não podem nem imaginar o que foi o império soviético, onde a arte e a cultura foram rigidamente reguladas, como se isto fosse uma coisa natural - tinham que se adequar a conceitos abstratos que eram quase idênticos às regras dos nacional-socialistas. A arte tinha que ser ‘saúdável’ e ‘construtiva’ e vir ‘do povo’: resumindo, tinha que refletir as diretrizes orientadoras do partido.” (2002c, s.p.)

Nos anos que se seguiram à morte de Stalin, em 1953, houve uma relativa flexibilização da repressão soviética, e o acesso a partituras e gravações estrangeiras tornou-se menos obstruído. Ligeti passou a ter maior contato com a música dos “proibidos” Schoenberg, Berg e Stravinsky na biblioteca da própria Academia. Correspondências com o ocidente também se tornaram possíveis, e Ligeti tomou a iniciativa de escrever para Karlheinz Stockhausen²⁹ (1928), para

²⁷ Em 1956, foi permitida a execução de 5 delas, sob o título de *Cinco Bagatelas* para quinteto de sopros. No entanto, a execução integral das *Seis Bagatelas* só ocorreu em 6 de outubro de 1969, em Södertälje, com o Quinteto de Sopros da Orquestra Filarmônica de Estocolmo.

²⁸ Em 1953, a obra foi apresentada à comissão pela violoncelista Vera Denés, tendo sido considerada inapropriada. Assim, sua estréia ocorreu apenas trinta anos mais tarde, em Paris, no dia 24 de outubro de 1983, realizada pelo violoncelista Manfred Stilz. Estas informações foram extraídas de Richard Toop (1999, p.39), Pierre Michel (1995, p. 255) e Paul Griffiths (1997, p. 146). No entanto, segundo Richard Steinitz, a *Sonata para violoncelo* foi estreada por Rohan de Saram em Londres, durante o Festival Bach de maio de 1979 (2003, p. 52).

²⁹ Stockhausen estudou na Cologne Hochschule für Musik. Sua carreira foi promovida pelo crítico e compositor Herbert Eimert, em 1951. No ano seguinte, ele estudou com Messiaen, em Paris, e tomou contato com o estúdio de música concreta na Rádio França.

Hebert Eimert³⁰ (1897-1972), diretor do Estúdio de Colônia, e para a Universal Edition em Viena. Nestas correspondências, Ligeti solicitou material de estudo, recebendo como resposta artigos e partituras que lhe foram uma grande revelação.

Entre 1955 e 1956, Ligeti se envolveu moderadamente com o uso de séries, como parte do processo que ele próprio - em entrevista a Griffiths - chamou de “libertação de Bartók” (1997, p. 14). A *Fantasia Cromática* é uma obra típica deste período, refletindo o impacto das inovações musicais ocidentais sobre o compositor. Em relação a sua próxima obra, *Viziók*³¹, de 1956, Ligeti “*imaginava um tipo de música sem melodia ou forma rítmica, um tipo de música parada, formado por blocos estáticos cromáticos preenchidos de sons*” (2002a, pp. 261).

A flexibilização da ditadura soviética possibilitou a eclosão de movimentos revolucionários em vários países que viviam, impostamente, sob determinações soviéticas. Seguindo esta tendência, a Revolução Húngara eclodiu em 23 de outubro de 1956. Segundo Eric Hobsbawm:

“O desmoronamento político do bloco soviético começou com a morte de Stalin, em 1953, mas sobretudo com os ataques oficiais à era stalinista em geral e, mais cautelosamente, ao próprio Stalin, no XX Congresso do PCUS, em 1956. Embora visando uma platéia soviética muitíssimo restrita - os comunistas estrangeiros foram excluídos do discurso secreto de Krushev - , logo se espalhou a notícia de que o monolito soviético rachara. Os efeitos, dentro da região da Europa dominada pelos soviéticos, foi imediato (sic). (...) uma revolução estourou na Hungria. Ali, o novo governo, sobre outro reformador comunista, Imre Nagy, anunciou o fim do sistema unipartidário, o que os soviéticos talvez pudessem tolerar - as opiniões entre eles estavam divididas - mas também a retirada da Hungria do Pacto de Varsóvia e sua futura neutralidade, o que eles não iriam tolerar. A revolução foi reprimida pelo exército russo em novembro de 1956.” (1998, p. 386-87)

Em novembro de 1956, em plena revolta húngara, Ligeti pôde ouvir *Gesang der Jünglinge* (*O canto dos adolescentes*), de Stockhausen, em transmissão radiofônica, incitando sua curiosidade pela música eletrônica que era desenvolvida em Colônia. Fatos como este instigavam o desejo de Ligeti de fugir de Budapeste, ainda que tal fuga implicasse em, além de colocar em risco sua

³⁰ Eimert foi fundador e diretor do Estúdio de Colônia de 1951 a 1962, um dos pioneiros da música dodecafônica da década de 20 e, trinta anos depois, da música com fita magnética.

³¹ Esta obra orquestral se perderia durante a fuga de Ligeti da Hungria, em 1956, e seria parcialmente reconstituída em 1959, como primeiro movimento da obra *Apparitions*.

integridade física e sua vida, abandonar sua cultura, sua estável posição na Academia, sua mãe e seus amigos. Por outro lado, fora da Hungria, Ligeti teria acesso a toda a produção musical contemporânea e, principalmente, liberdade de expressão artística.



FIGURA 4 - Húngaros queimam imagens de Stalin, durante a revolução de 1956.

A revolução atraiu para si a atenção e os esforços das forças russas, tornando as fronteiras mais vulneráveis. O momento era propício para fugas, e estas se deram em massa. Mas Ligeti e Vera demoraram a abandonar o país, e quando o fizeram, o controle soviético já estava se restabelecendo e cercando as fronteiras de Budapeste. Não foi uma tarefa fácil, como lembra Ligeti :

“Eu e minha esposa tomamos o trem um dia, e chegamos a uma cidade no oeste da Hungria, a aproximadamente 60 Km da fronteira. Houve algum engano e o aviso falhou: o trem foi cercado pelo exército russo. Mas eles não tinham homens o bastante para vistoriar todo o trem. Em segundos, eles tiraram todos da parte dianteira do trem, mas nós rapidamente fugimos para a cidade. Alguém nos disse para irmos até o correio, onde

poderíamos nos esconder à noite: era tudo bem organizado. No dia seguinte, o carteiro nos colocou em um trem, apenas uma locomotiva e um vagão do correio, com 10 ou 12 pessoas escondidas embaixo dos pacotes de correspondência. (...)

Então saltamos quase na fronteira (...). Estávamos a aproximadamente 10 Km da fronteira, e ainda dentro da zona proibida, com patrulhamento russo. Na noite seguinte, alguém nos mostrou a fronteira, enquanto os russos iluminavam constantemente o céu com foguetes. Nós soubemos que havíamos alcançado a fronteira quando sentimos sob o barro as minas que haviam sido desativadas durante a revolução, pois a Áustria havia se recusado a manter relações com a Hungria enquanto a fronteira estivesse minada.

Era uma grande chance.”(Griffiths,1997, p. 15)

Com o êxito de sua fuga, Ligeti alcançaria a Áustria e, com isso, iniciaria um novo capítulo em sua vida.

1.4 Ocidente: uma nova perspectiva

Ao chegar à Europa Ocidental, através de Viena, Ligeti se deparou com um ambiente extremamente favorável aos seus anseios musicais. De fato, a década de 50 foi um dos períodos mais fecundos, em termos de inovações musicais, da história da música ocidental, com uma geração de jovens compositores talentosos, criativos, inovadores e extremamente inteligentes.

A Europa que emergiu da Segunda Guerra parecia eleger o neoclassicismo - que adotava como modelos as obras de Hindemith e Stravinsky - a bússola estética do seu desenvolvimento musical dos próximos anos, já que a produção serialista da década de 40 era acusada de um perigoso academicismo. No entanto, a tendência à manutenção do neoclassicismo foi surpreendentemente abandonada pela jovem geração da década de 50, em favor de uma fantástica renovação do serialismo: surgiria um serialismo ao mesmo tempo mais amplo e mais flexível, com uma visão mais igualitária de todos os parâmetros musicais. Contribuíram para isso a orientação estética de Olivier Messiaen que - apesar de não ser um serialista - sugeriu procedimentos musicais que seriam aplicados por seus alunos à escrita serial; os ensinamentos sobre escrita serial oferecidos pelo polonês René Leibowitz, discípulo de Schoenberg e Webern; a redescoberta da música de Webern pela nova geração; e os Cursos de Verão de Darmstadt, efervescente ponto de encontro da juventude vanguardista e fórum de importantes questionamentos musicais. Roland de Candé reconhece, nesta renovação, um revigoramento da escrita serial frente aos riscos que esta corria:

“Essa primeira geração do pós-guerra, orientada por Messiaen, Leibowitz e pelos cursos de Darmstadt, não concebe que a música de hoje possa ser outra que não a serial. A escrita serial é o último estágio da evolução da escrita polifônica; é a técnica de um novo classicismo, e não uma ruptura. É um ‘retorno a...’ que corre o risco de se tornar um pavoroso academicismo. Felizmente, o prestígio de Messiaen brilha com um novo fulgor, quando seus discípulos descobrem o famoso estudo para piano Mode de valeurs et d'intensités.” (1994, p. 322)

Coube a Pierre Boulez (1925) - que tinha restrições ao dodecafonismo de Schoenberg³² - a liderança no processo de conciliação de procedimentos advindos da música de Messiaen com a

³² Boulez reconhecia a importância de Schoenberg no processo de reestruturação da organização das alturas. Porém, considerava sua música pouco inovadora no que diz respeito a forma, ritmo, textura e instrumentação.

técnica serial, definindo o “serialismo integral” como uma eficaz e promissora técnica composicional. Este processo é identificado por Roland de Candé de maneira bastante poética: “*Leibowitz ensinou um método rigoroso, como o contraponto e a fuga escolares. Agora, Messiaen e Boulez indicam o caminho da liberdade*” (1994, p. 323).

Stockhausen também exerceu papel preponderante no processo de amadurecimento do novo serialismo, principalmente no que concerne ao seu idioma pontilhista. Porém, o aprendizado na Rádio Nacional Francesa, em 1952, o conduziria também aos meios eletrônicos de composição musical. A música de manipulação eletrônica, com a escola “concreta” francesa e a escola “eletrônica” alemã, consistiria também em um caminho novo a ser seguido e explorado pelos jovens europeus.

Os primeiros contatos de Ligeti com compositores ocidentais se deram em Viena, cidade onde ainda predominavam os discípulos de Schoenberg, Berg e Webern. A maioria desses compositores era de gerações mais velhas³³, exceto Friedrich Cerha, por quem Ligeti desenvolveria uma grande amizade. Durante as poucas semanas em Viena, Ligeti atuou como revisor na Universal Edition, tomando contato com aquela que seria futuramente sua primeira editora no ocidente.

Apesar da Universal Edition, Viena não era o principal centro vanguardista, e Ligeti se sentia mais atraído por Colônia. Nesta cidade, Stockhausen e Eimert - com os quais Ligeti já havia se correspondido em seus tempos de Hungria - lhe viabilizaram uma bolsa de estudos. O compositor recorda sua chegada a Colônia:

“Em fevereiro de 1957, eu subitamente me encontrei num paraíso: no Estúdio de Música Eletrônica da Rádio da Alemanha Ocidental, em Colônia. Eu me encharquei de toda a música não familiar como uma esponja. E imediatamente eu comecei a escrever minha própria música, estranhamente influenciada pela vanguarda de Darmstadt-Paris, porém também alinhada às minhas próprias idéias que tinham gradualmente se desenvolvido em Budapeste”. (1996c, p. 14)

Em Colônia, Ligeti passou a conhecer de perto a produção eletroacústica, da qual a possibilidade do compositor-intérprete o atraía. Além do convívio com Stockhausen e Eimert, aprenderia muito com Gottfried Michael Koenig (1926), compositor e assistente de Stockhausen.

³³ Em Viena, Ligeti conheceu Hanns Jelinek (1901-1969), Hans Erich Apostel (1901-1972) e Friedrich Wildgans (1913-1965), entre outros.

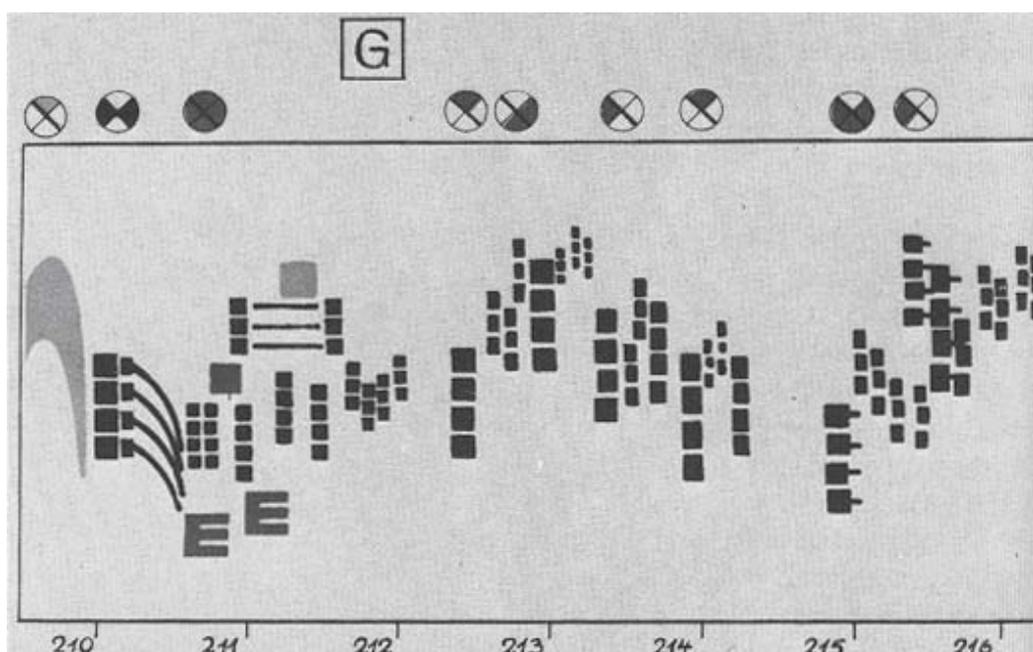
Na década de 50, constituiu-se em Colônia um grupo de jovens compositores, definindo nesta cidade um importante momento da música de vanguarda, que tinha em Stockhausen sua figura de maior projeção. Havia, neste grupo, a necessidade de inovação constante e a negação a qualquer compromisso com o passado. Os compositores concentrados em Colônia, e outros como Pierre Boulez, Bruno Maderna (1920-1973) - com quem Ligeti desenvolveria uma profunda e duradoura amizade - e Luciano Berio (1925-2003), encontravam-se a cada verão nos cursos de férias de música nova, em Darmstadt, nos quais Ligeti foi muito freqüente nos anos de 1957 a 1966.

Mas este grupo apresentaria também alguns aspectos negativos recorrentes em agremiações artísticas: a intolerância, o sectarismo e a competitividade. Talvez, por isso, Ligeti tenha mantido certa distância deste grupo por algum tempo. Segundo Richard Toop, “*a posição de Ligeti [em relação ao grupo] era compreensivelmente confusa e ambígua: o estímulo intelectual era enorme, mas a política interna era demasiadamente familiar ao sistema comunista*” (1999, p. 73).

A primeira obra de Ligeti produzida no estúdio de Colônia - *Glissandi* - foi concluída em 1957, e apresenta recursos advindos de sua primeira experiência em estúdios eletrônicos: o envolvimento do compositor com a realização da obra *Essay*, do seu colega Koenig. Apesar de os resultados desta obra terem desagradado o compositor, o músico e professor italiano Roberto Doati comenta que há um indubitável valor musical em *Glissandi* por ser uma obra realmente original na produção do estúdio WDR, dominado - naquele momento - pelo estruturalismo pós-weberniano (1991, p. 79).

O material musical predominante na peça é, como atesta seu próprio título, o glissando, que teve importância particular na história da música eletrônica. No início do século XX, ele já era o símbolo da liberdade em relação aos limites do sistema temperado, que só viriam a ser terminantemente superados por meio de instrumentos eletrônicos.

Sua segunda experiência com música eletrônica ocorreu em 1958 e partiu da idealização de uma obra que, a princípio, seria vocal, baseada em uma língua imaginária. No entanto, Stockhausen o convenceu a realizar suas idéias por meio de recursos eletrônicos: surgiu *Artikulation*, esboçada em janeiro e fevereiro de 1958 e realizada a tempo de ter sua primeira performance em 25 de março do mesmo ano. Na realização desta obra, Koenig foi o principal assistente de Ligeti, retribuindo o auxílio que havia recebido em sua obra *Essay*.



EXEMPLO 2 - Fragmento da partitura de *Artikulation* (1958).

Artikulation, ao contrário de *Glissandi*, constitui-se de uma infinidade de sons curtos. Ligeti se concentrou, sobretudo, em sons que lembrassem as características da fala humana, seus fonemas e suas inflexões. Isto não representou nenhuma grande inovação, uma vez que o interesse por aspectos da fonética aplicados à composição musical já era uma insígnia nos estúdios de Colônia. Ligeti declarou ser *Artikulation* “uma ‘peça falada’, ainda que os sons fossem sintéticos” (1996c, p. 15).

Estas duas experiências eletrônicas, *Glissandi* e *Artikulation*, são contrastantes entre si, uma explorando materiais sonoros opostos aos apresentados pela outra: *Glissandi* é caracterizada por um *continuum* sonoro, enquanto *Artikulation* apresenta um discurso descontínuo e fragmentado.

O terceiro projeto de Ligeti, *Pièce Électronique n° 3*³⁴, envolveu o período de novembro de 1957 a janeiro de 1958 e não chegou a ser finalizado, devido, segundo o compositor, a limitações tecnológicas: “Eu nunca a concluí porque ela se tornou muito complicada: haviam 48 camadas, e não podíamos juntá-las sem produzir muito ruído. Hoje, isso seria muito simples com as técnicas digitais” (Griffiths, 1997, p. 17). O malogro desta peça sugeriu a Ligeti que o seu envolvimento com os estúdios eletrônicos estava por terminar. No entanto, tais experiências o levaram a reflexões sobre novas poéticas, materiais e abordagens composicionais, que transcenderam o resultado obtido nas suas três obras eletrônicas.

³⁴ Esta peça se chamaria *Atmosphères*. No entanto, não apresenta nenhuma similaridade com a peça orquestral de 1961 que definitivamente levaria este título.

Ligeti abandonou os estúdios sem negar a enorme contribuição que a convivência com os recursos eletrônicos ofereceu a seu desenvolvimento composicional:

“(...) a idéia de teias micropolifônicas foi um tipo de inspiração que eu adquiri ao trabalhar no estúdio, agregando partes por camadas. (...) Foi o trabalho em estúdio que me ofereceu a técnica. Por exemplo, eu precisei estudar sobre psico-acústica na época, e aprendi que se você tem uma seqüência de sons na qual a diferença de tempo é menor que 50 mili-segundos, não os ouve mais como sons individuais. Isto me deu a idéia de criar sucessões de sons muito próximos em música instrumental, e eu apliquei isto no segundo movimento de Apparitions e em Atmosphères.” (Griffths, 1997, p. 18)

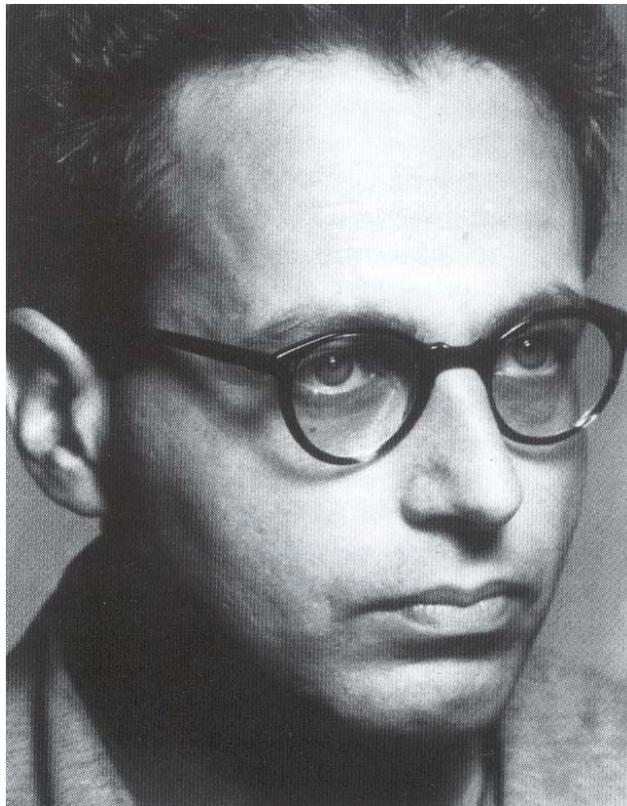


FIGURA 5 - Ligeti, em 1958.

Apparitions, concluída em 1959, é a primeira grande obra orquestral de Ligeti. Dedicada a Eimert³⁵, reflete - em música orquestral - as texturas exploradas nos estúdios eletrônicos. Em

³⁵ Ligeti considera Eimert um de seus grandes benfeitores. Antes de sequer conhecer a sua obra, Eimert fixou-lhe uma pequena ajuda de custo mensal e o indicou para trabalhar nos estúdios eletrônicos. Sobretudo, suas encomendas de artigos analíticos para rádio constituíram uma importante ajuda financeira a Ligeti e a outros jovens compositores.

entrevista a Pierre Michel, o compositor comenta o uso da micropolifonia³⁶ e mais uma vez enaltece sua passagem pelos estúdios de Colônia:

“No segundo movimento de Apparitions, utilizei pela primeira vez a técnica da micropolifonia, com a idéia de construir um tecido musical. Eu jamais teria imaginado isso sem a experiência adquirida no Estúdio de música eletrônica. Há dois aspectos diferentes em Apparitions: os blocos sonoros, que não são influenciados pela música eletrônica, e os tecidos sonoros, baseados sobre o contraponto tradicional que eu havia estudado e ao qual se acrescenta a experiência do trabalho de sincronização das inúmeras camadas sonoras gravadas em diferentes fitas magnéticas.” (1995, p. 169-70)

Apparitions requereu uma partitura de enormes dimensões. Apresenta dois movimentos que exploram dois conceitos que se tornariam emblemáticos no estilo de Ligeti: estaticidade e continuidade. Outros elementos, além da micropolifonia, viriam a ser característicos na escrita de Ligeti, e foram também apresentados nesta obra: trêmolos, extremos de dinâmicas, uso não convencional de instrumentos tradicionais, abolição do sentido de metro e relações com conceitos matemáticos³⁷. Alguns destes conceitos já haviam sido explorados quando Ligeti ainda estava na Hungria, em peças como *Víziók*, como testemunha o próprio compositor:

“A partir do final de 1956, no ‘ocidente’, (isto é, Viena e Colônia) eu mudei meu estilo drasticamente, especialmente sob as influências de Webern, Boulez e Stockhausen. Mas eu tinha desenvolvido a linguagem musical de ‘clusters cromáticos móveis’ em diversas peças anteriores a 1956, quando eu ainda estava em Budapeste (isto é, antes das influências de Colônia). Uma destas foi Víziók, uma primeira versão da futura obra orquestral Apparitions.” (1996b, p. 12)

A estréia de *Apparitions*, em Colônia, no Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (ISCM), ocorreu em 16 de junho de 1960, sob regência de Ernest Bour, tendo sido muito bem recebida. A partir de então, o prestígio de Ligeti tenderia a crescer dentro do grupo de Colônia, mas este passaria a viver sérias desavenças internas. O crítico musical alemão Heinz-Klaus

³⁶“‘Micropolifonia’ descreve uma textura polifônica tão densamente tecida que as vozes individuais se tornam indistinguíveis, e apenas os resultados harmônicos, misturando-se ininterruptamente uns aos outros, podem ser claramente percebidos” (Ligeti, 1996a, p. 14).

³⁷ Segundo Toop: “As proporções formais deste movimento são baseadas na série de Fibonacci, idéia já explorada na inacabada *Pièce Électronique n.3*. Trata-se de uma série aritmética descoberta no final da Idade Média que tinha uma relação próxima com a “seção áurea” familiar aos pintores e aos arquitetos. Cada número na série de Fibonacci é a soma dos dois números precedentes (1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 etc.). No período pós-guerra, muitos compositores empregaram-na de maneira explícita: Xenakis e Stockhausen o fizeram sob a influência direta do uso arquitetônico que Le Corbusier fez deste conceito” (1999, p. 68).

Metzger, um firme defensor de Cage, passou a se opor fortemente aos pensamentos de Stockhausen, que, conseqüentemente, assumiu uma postura bastante agressiva. Na verdade, o ambiente no grupo já não era dos melhores desde a estréia das obras *Kontakt*, de Stockhausen, e *Anagrama*, de Kagel. Naquela ocasião, a peça de Kagel se destacou muito mais do que a do competitivo Stockhausen, gerando um crescente antagonismo entre os dois compositores. O clímax se deu quando Kagel se posicionou publicamente contrário a *Klavierstück*, de Stockhausen, em Palermo, dois anos depois.

Avesso a este tipo de ambiente, e convicto de que as propostas eletroacústicas não vinham plenamente ao encontro de seus anseios composicionais, Ligeti optou por deixar Colônia, como relata Toop:

“Ligeti se encontrou no meio de um fogo cruzado. Ele era amigável a ambos os compositores, e tinha motivos para ser grato aos dois. Como poderia ficar do lado de um ou de outro? Contudo, cada vez mais, isto é o que esperavam dele. Tendo inicialmente dado as aulas de orquestração nos Cursos de Música Nova de Colônia, com o qual Stockhausen planejava suplementar e talvez substituir Darmstadt, Ligeti teve seu nome subitamente ausente do prospecto. Mas, nesta época, ele já havia avaliado muito a situação e decidiu, com equilíbrio, trocar Colônia por Viena.” (1999, p. 72)

1.5 Alvorada de um estilo

No início dos anos 60, já em Viena, Ligeti compôs uma nova obra orquestral, *Atmosphères*, que se tornaria uma de suas obras mais conhecidas. Assim como em *Apparitions*, Ligeti utilizou a idéia de clusters cromáticos e reconhece também nesta obra a importância de sua vivência eletroacústica:

“*Eu não poderia ter escrito Atmosphères, entretanto, sem minhas experiências no estúdio de música eletrônica em Colônia ou sem a amizade de Gottfried Michael Koenig. Dele, eu aprendi não apenas a técnica do estúdio, mas também o que foi para mim uma maneira musical totalmente nova e ‘construtiva’ de pensar. Atmosphères foi estreada em 1961. Eu pretendi explorar e desenvolver mais e mais este ‘cromatismo super-saturado’ e a ‘forma estática’.*” (1996b, p. 12)

Atmosphères foi composta entre fevereiro e junho de 1961, estimulada pelo êxito dos caminhos composicionais propostos em *Apparitions* e pelo sucesso da estréia dessa obra. Escrita para grande orquestra³⁸, *Atmosphères* explora uma nova forma de continuidade musical: renuncia à noção de intervalos melódicos e de rítmica perceptível e se desenvolve por meio de recursos timbrísticos e texturais. A obra, de notação meticulosamente precisa, pretende eliminar qualquer idéia de momento isolado. Tudo está sempre em um estado quase estático de lenta e contínua transformação, no qual os parâmetros altura, duração, dinâmica e timbre perdem sua individualidade e se fundem na construção do que Ligeti chama de “tecidos sonoros”. Salta, portanto, como feição mais distintiva da obra, a total ausência de mudanças abruptas.

Atmosphères soa completamente diferente de outras obras da vanguarda europeia deste período que, na maioria, insistiam nas escritas serial ou eletroacústica. Ligeti - já reconhecido como um compositor independente e desvinculado de qualquer estética contemporânea dominante - trilhou um caminho diferenciado e apresentou uma alternativa composicional para instrumentos acústicos, evitando o tonalismo ou qualquer outro procedimento composicional tradicional. Dedicada a Mátyás

³⁸ A percussão, apesar de ser emblemática da música do século XX, está ausente em *Atmosphères* por não ser apropriada à continuidade sonora desejada pelo compositor.

Seiber³⁹ (1905-1960), *Atmosphères* teve sua estréia em 22 de outubro de 1961 no Festival de Donaueschingen, sob regência de Hans Rosbaud⁴⁰ (1895-1962), quando foi entusiasticamente aplaudida.

Esta obra tornou-se o grande “clássico” do estilo que ficou conhecido por “texturalismo”. No momento de sua criação, percebia-se já algumas indicações de esgotamento do serialismo pós-weberniano ortodoxo. Novas propostas emergiam, principalmente de compositores oriundos do leste-europeu que propunham alternativas às músicas serial e eletroacústica. Segundo Robert Morgan:

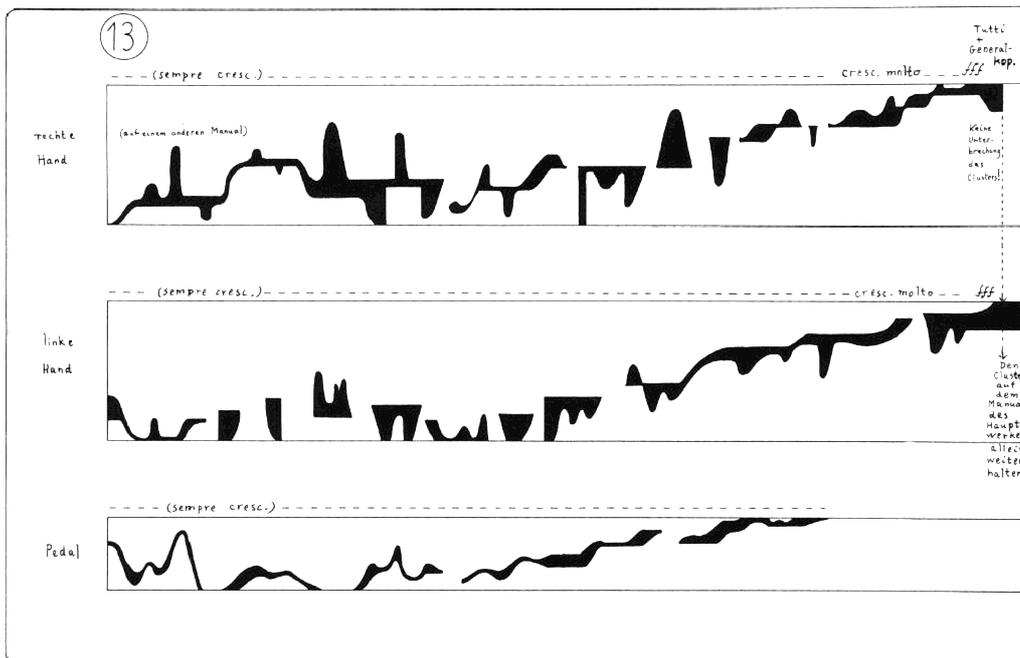
*“A tendência do final dos anos 1950, no sentido de modelar a música por meio de seus mais amplos atributos acústicos, foi evidente de forma especialmente enfática na obra de dois compositores da Europa Oriental, o polonês Krzysztof Penderecki (1933) e o húngaro György Ligeti (1923). (...) Tanto *Thenody* de Penderecki como *Atmosphères* de Ligeti obtiveram sucesso com o público. Estas obras foram muito executadas e imitadas nos anos 60, e foram bem recebidas pelo público como indicações de alternativas ao rigor e à austeridade do serialismo integral.”* (1991, p. 386-387)

Com o sucesso de *Apparitions* e de *Atmosphères*, Ligeti se encontrava agora em melhores condições de assumir um lugar proeminente na vanguarda. Mas os anos 60 não seriam tão prósperos: Ligeti, tendo apenas duas grandes obras reconhecidas, encontrava-se ainda em posição desprivilegiada em relação a seus colegas de Colônia que já apresentavam produções mais vastas. Em Viena, Ligeti não conquistou uma situação profissional estável: levava uma vida nômade, atendendo a convites de cursos e conferências de diversas partes da Europa. A maioria destes convites partia de Estocolmo, por meio de Mátyás Seiber, desde que este solicitou uma palestra sobre Webern e assuntos afins. Em Estocolmo, Ligeti passaria a ter constantes atividades como professor e conferencista, além de ser considerado não apenas um teórico, mas também um novo expoente na vanguarda naquele momento.

³⁹ Ligeti conheceu Seiber em setembro de 1956, quando a Academia Franz Liszt promoveu o primeiro *Festival da Nova Música Húngara*, em Budapeste. Este evento atraiu três personalidades da Inglaterra: o compositor Michael Tippett, o musicólogo John Weissman e o compositor de origem húngara Mátyás György Seiber, que morava em Londres desde 1935. Após ter deixado a Hungria, Ligeti desenvolveu grande amizade com Seiber, e à sua memória dedicou *Atmosphères*.

⁴⁰ Regente austríaco muito experiente em música do século XX, especialmente em música serial. Estreou diversas obras importantes, dentre as quais *Moses und Aron* de Schoenberg e *Spiel* de Stockhausen.

Quanto a suas atividades composicionais, Ligeti almejou transferir os resultados sonoros alcançados em suas obras orquestrais à escrita para um único instrumento. *Volumina*, peça escrita entre 1961 e 1962 para órgão solista - mas com a necessidade de dois auxiliares para as mudanças de registros -, explora clusters cromáticos da mesma forma como *Atmosphères*, dividindo o total cromático nos modos diatônico e pentatônico complementares (ou seja, as teclas brancas e as teclas pretas do teclado, respectivamente). *Volumina* difere de *Atmosphères* por sua liberdade de notação, em contraste à escrita meticulosamente precisa da peça orquestral.



EXEMPLO 3 - Fragmento da partitura de *Volumina* (1961-1962), que não contém traços de notação convencional.

A estréia desta peça, na Catedral de Bremen, por Karl-Erik Welin, ocorreu de maneira curiosa, em decorrência do fato descrito por Ligeti:

“Welin ensaiou no órgão da Catedral de Göteborg. Volumina começa com um cluster no qual todas as teclas de um manual são pressionadas e todos os registros são puxados, acoplados a este manual; eu havia testado tudo isso já em um órgão mecânico menor, no Conservatório de Viena, mas ninguém poderia ter previsto que os circuitos elétricos do órgão de Göteborg ficariam sobrecarregados tocando tantos tubos de uma vez. Quando Welin ligou o motor, a fumaça se espalhou por toda a tubulação, seguida de um cheiro horrível de borracha queimada (da camada isolante dos fios elétricos). Constatou-se, mais tarde, que todas as peças mecânicas feitas de metal leve (liga e lata)

havam se derretido. A companhia de seguros se recusou a pagar, pois a vistoria revelou que, em algum ponto, alguém tinha usado uma agulha de costura curvada no lugar de um fusível normal (esquecendo de substituir esta improvisação por um fusível real). E isto na cuidadosa Suécia.” (1996b, p. 15)

Ao saber dos problemas ocorridos com o órgão de Göteborg, o conselho da Catedral de Bremen cancelou o concerto, de forma que a peça só seria “estreada” em um concerto na Rádio de Bremen, por meio de uma gravação que Welin tinha previamente realizado em Estocolmo. Como se não bastasse, a fita magnética não foi suficiente para comportar toda a peça, e os minutos finais de *Volumina* foram suprimidos.

Apparitions, Atmosphères e *Volumina* apresentam texturas micropolifônicas e não contém motivos rítmicos ou melódicos indetectáveis, consistindo seus desenvolvimentos exclusivamente em sutis e contínuas transformações no interior do tecido sonoro e gerando a impressão de estaticidade. Estas feições tornaram-se uma marca ligetiana, mas o compositor não estava interessado em repetir fórmulas já conhecidas. Consciente de que o sucesso destas obras poderia limitar seu potencial criativo, o compositor buscava novas maneiras de conceber a arte.

Pierre Michel reúne quatro obras de 1961 e 1962 em um grupo que ele classifica como “obras irônicas”⁴¹: *Die Zukunft der musik* [O futuro da música] (1961), *Trois Bagatelles pour un pianiste* (1961), *Fragment* (1961) e *Poème Symphonique pour cent métronomes* (1962). *O Futuro da música* é um “happening”, decorrido quando Ligeti foi instigado a falar sobre o futuro da música no final de um curso, no Fórum Europeu de Alpbach, na Áustria. Segundo a descrição de Toop:

“No final do curso, foi solicitado a cada um dos conferencistas convidados, incluindo artistas e pessoas de teatro, que falasse durante dez minutos sobre o futuro de sua arte. Ligeti se apavorou com a perspectiva e disse, sinceramente, que não tinha idéia do que ocorreria no futuro e que - sobre este assunto - ninguém poderia ter idéia alguma. Mas os organizadores foram persistentes. Como recorda Ligeti, ‘estavam lá os prefeitos de Alpbach e de Innsbruck, e eles eram extremamente amigáveis e agradáveis, e me tomaram muito seriamente. Me disseram: ‘Não importa o que você diga’. Então eu pensei: ‘já que eu não posso dizer algo valioso sobre o futuro - eu não sou profeta nem astrólogo - então não direi coisa alguma.’ (...) Assim eu me mantive quieto por dez minutos, mas houve um escândalo enorme.’ Ainda que Ligeti possa ter permanecido quieto por dez minutos, a

⁴¹ Mais informações ver Michel (1995, p. 55-56).

platéia não. Após um minuto, Ligeti começou a escrever algumas observações no quadro-negro que certamente tinham um intuito provocativo, o que quer que o compositor solicitasse. Incluíam-se: ‘por favor não batam palmas nem batam seus pés’ e ‘não se deixem ser manipulados!’ O resultado foi tumulto, alimentado ainda mais por observações escritas adicionais de ‘crescendo’ e ‘píu forte’. Antes dos dez minutos, houve tentativas de arrancar Ligeti do palco.” (1999, p. 80-81)

Tal atitude foi ao encontro das intenções do emergente grupo neodadaísta *Fluxus*, do qual um dos membros, Nam Juno Paik (notório por atuações que chocavam e escandalizavam platéias), já era conhecido de Ligeti desde Colônia. Em 1961, Ligeti se afinou com a poética *Fluxus*, por meio de suas *Trois Bagatelles* para piano, das quais a primeira peça apresenta apenas uma nota e cuja partitura indica para o pianista que não toque de memória. “*Surpreendentemente, Ligeti diz que não conhecia 4’33’’*, que Cage havia ‘composto’ em 1952, caso contrário ele ‘não teria ousado fazer esta brincadeira’” (Steinitz, 2003, p. 122).

Fragment, obra composta para orquestra de câmara em 1961, é constituída exclusivamente de sons graves. A respeito deste período, o compositor comenta em entrevista a Pierre Michel: “*Pertenci à vanguarda e também ao movimento de happenings Fluxus, mas sempre com certo distanciamento, porque desejava permanecer eu mesmo. Fragment não é um happening, é uma espécie de pastiche de Apparitions, uma simplificação e uma ‘ironização’ da obra*” (1995, p. 178).

A última obra deste grupo, *Poème Symphonique* para 100 metrônomos, teve sua estréia em 1962 na Holanda, no encerramento da *Gaudeamus Music Week*. A performance da obra requer, além de um regente, dez músicos que, após darem corda nos metrônomos (ação que já faz parte da performance) ajustam e “soltam” seus aparelhos em andamentos diferentes. Resultam, de tantos metrônomos pulsando mecanicamente em diversas velocidades, padrões e combinações rítmicas complexas e em constante mutação. A complexidade resultante vai diminuindo conforme os metrônomos vão parando, e a peça se encerra quando se silencia o último aparelho. Por mais irônica e provocativa que a peça possa parecer, ela efetivamente reflete características composicionais que serão exploradas pelo compositor em obras futuras: a superposição de diversos andamentos que resultam em uma complexa polimetria; a idéia de padrões “ilusórios”, ou seja, que não estão realmente escritos, mas resultam da combinação e sobreposição de diversos padrões; e a exploração do processo de defasagem temporal.



FIGURA 6 - Ligeti e os 100 metrônimos.

Apesar de seu relativo nomadismo, Ligeti realmente havia feito de Viena a sua residência⁴². Além de ter sido a cidade que primeiro o acolheu como refugiado, Viena apresenta muitas ligações históricas e geográficas com a Hungria. Além disso, a cidade lhe ofereceria altíssimos padrões de performance através do grupo de música nova *Die Reihe*, fundado em 1958 por Friedrich Cerha e Kurt Schwertsik. Por outro lado, Darmstadt foi também uma cidade acolhedora para Ligeti. Em 1962, a cidade o convidou a realizar dez seminários sobre “composição timbrística”: foi uma grande oportunidade de o compositor falar de sua própria obra. Nessa cidade, as próximas composições de Ligeti - *Aventures* (1962) e *Nouvelles Aventures* (1962-1965) - realmente conquistariam reputação, quando apresentadas sob regência de Bruno Maderna após já terem sido estreadas em Hamburgo, sob regência de Cerha e Andrej Markowski.

Em *Aventures* e *Nouvelles Aventures*, para três vozes e sete instrumentos, as partes vocais apresentam certa liberdade de notação. Criadas a partir de idéias que datam do período de *Artikulation*, as obras apresentam caráter fonético e envolvem a idéia de uma língua imaginária, com a associação do som de uma determinada vogal a cada altura do total cromático. Além de notas convencionalmente cantadas, *Aventures* e *Nouvelles Aventures* comportam grunhidos, grasnadas,

⁴² Na capital austríaca nasceu, em 1965, seu filho Lukas, fazendo com que Ligeti estabelecesse nesta cidade novos laços familiares. Em 1967, Ligeti obteve a nacionalidade austríaca.

balbucios, sussurros, gemidos, entre outros efeitos. Declara Ligeti:

“Minhas obras fonéticas de câmara não tinham alcançado total maturidade até o início dos anos 60, com Aventures e Nouvelles Aventures para três vozes, flauta, trompa, cello, contrabaixo, percussão, piano e cravo - textos ‘construídos’ radicalmente sem significado (de receita secreta) e música que, apesar de toda sua abstração, sugere claramente caracteres emocionais diversos.” (1996a, p. 15-16)

1.6 Europa em experimentação: Ligeti em afirmação

Entre 1963 e 1967, Ligeti retomou seus interesses composicionais por formações bastante expandidas. Neste contexto, surge o grandioso *Requiem*, composto entre 1963 e 1965 para soprano, mezzo-soprano, dois coros mistos e orquestra⁴³. Ligeti, que já havia projetado por duas vezes escrever um requiem desde os tempos de Hungria⁴⁴, tomou como modelo a música de Machaut, Ockeghem e Bach⁴⁵. Valendo-se das possibilidades oferecidas pela proporção da instrumentação, o *Requiem* sobrepõe à teia micropolifônica a individualização de alguns elementos perfeitamente perceptíveis, tais como intervalos, acordes e motivos rítmicos.

Apesar da opção por um gênero sacro, a obra não partiu de nenhuma motivação religiosa. No entanto, ao abordar a questão de morte e sobrevivência, o *Requiem* remete inevitavelmente à própria biografia do compositor, húngaro e judeu, sobrevivente aos horrores de violentas conturbações étnicas.

A obra foi estreada em Estocolmo, em 14 de março de 1965, sob regência de Michael Gielen. É formada por quatro partes: *Introitus*, *Kyrie*, *Dies Irae* e *Lacrimosa*. A alusão a formas que remetem à tradição musical ocidental é um reflexo da liberalização musical dos anos 60. Se a década anterior havia estabelecido o serialismo pós-weberniano como o padrão composicional predominante, os anos 60 acusaram uma certa fadiga da escrita serial e propuseram um pluralismo musical, no qual até mesmo procedimentos musicais mais tradicionais deixaram de ser rechaçados. Tanto é que a música produzida a partir dos anos 60 costuma ser vagamente denominada de “pós-serial”, e uma denominação de conotação técnica e estética precisa desta produção se fez impossível frente à multiplicidade de tendências.

O mais importante é que os dogmatismos musicais da década anterior pareciam ter sido superados, reflexo fiel dos movimentos políticos e sociais que combatiam convenções, centralismos e autoritarismos políticos, sociais e culturais. A busca da liberdade era a ordem do dia, conduzindo as artes a um período de intensa experimentação. Em música, os jovens compositores viam o

⁴³ A orquestra inclui instrumentos menos usuais, tais como clarinete contrabaixo, contrafagote, trompete baixo e trombone baixo.

⁴⁴ Ligeti declara: “*Iniciei um Requiem dodecafônico em 1956. Esta foi a segunda vez que iniciei um Requiem antes daquele que eu escrevi na década de 60*” (Griffiths, 1997, p. 14).

⁴⁵ Maiores informações ver Michel (1995, p. 66).

serialismo e a indeterminação como extremos opostos de uma área infinita de possibilidades composicionais, em que tudo parecia ser possível. Segundo Robert Morgan:

“Tecnicamente considerada, a música pós-serial representou o extrapolamento do efeito destrutivo do serialismo e da indeterminação nas categorias composicionais tradicionais, um efeito que potencializou uma revolução musical talvez ainda mais profunda que aquela anterior associada ao colapso da tonalidade. Agora, a tendência parecia ser a experimentação e a anarquia.” (1991, p. 408)

Apesar das tendências experimentalistas da vanguarda dos anos 60, esta década revelou uma maior nitidez da produção de Ligeti, com a definição de um estilo cada vez mais pessoal. Foram anos mais produtivos para Ligeti que, apesar de continuar a lecionar em diversas cidades européias, conseguiu direcionar mais tempo para sua atividade composicional. Data desta época o início de seu reconhecimento artístico, refletido em homenagens, prêmios e condecorações. Pode-se citar, por exemplo, os seguintes acontecimentos: a eleição para membro da Academia Sueca de Música, em 1964; o prêmio da Fundação Koussevitsky, em 1965; o prêmio Beethoven da cidade de Bonn, em 1967, pelo *Requiem*; e a nomeação para membro da Academia de Artes de Berlim em 1968.

Neste contexto, em 1966, por encomenda da estação de rádio Freies Berlim, Ligeti escreveu o *Concerto para violoncelo*. O gênero concerto, tanto pelas suas alusões tradicionalistas quanto por seus apelos virtuosísticos, teria sido completamente refutado na década de 50. Mas, como poderia a vanguarda dos anos 60 rejeitar tal forma, se mesmo técnicas como a citação e a colagem de obras dos séculos anteriores passaram a fazer parte do repertório de possibilidades composicionais? Além disso, emergia neste período uma nova e brilhante geração de virtuosos, comprometida com a música nova, da qual fazia parte o violoncelista Siegfried Palm. Foi este o solista que estreou a obra em 9 de abril de 1967, em Berlim, e para quem o concerto é dedicado.

Ainda em 1966, Ligeti escreveu *Lux aeterna*, peça curta em um movimento de aproximadamente 8 minutos para coro a 16 vozes mistas *a capella*. Por meio de *Lux aeterna*, Ligeti realizou sua primeira ruptura com o estilo de *clusters* cromáticos das obras anteriores: agora, os materiais são realmente diatônicos, embora sem definir traços da harmonia tonal convencional. Comenta o compositor: *“Representa para mim uma experiência com ‘música de timbres harmônicos’ com a qual eu quebrei meu estilo cromático anterior de clusters cromáticos (como em*

Atmosphères ou Requiem). É uma obra micropolifônica a 16 vozes, com conduções de vozes diatônicas em cânones complexos” (1996a, p. 13).

Lux aeterna apresenta constantes mudanças harmônicas - nas quais entradas e movimentos de vozes individuais podem ser percebidos - que proporcionam o que o compositor considera “música de timbres harmônicos”. A obra apresenta também um novo recurso que será proeminente em obras posteriores de Ligeti, por ele chamado de “sinal intervalar”. Segundo Toop, sinal intervalar é “um intervalo (como uma oitava ou um trítone) ou um acorde (ele gosta particularmente da combinação de segunda maior com terça menor) que aparece repentinamente, sem ter sido previsto, para marcar o fim de um processo evolutivo ou para pontuar um que esteja a caminho” (1999, p. 116).

A próxima obra marcou o retorno do compositor à escrita orquestral. *Lontano* foi composta em 1967 e estreada em outubro do mesmo ano no Festival de Donaueschingen, sob regência de Ernest Bour, o mesmo regente que conduziu a primeira audição de *Apparitions*. A escrita é para orquestra convencional. Ainda que a partitura não se pareça em nada com a de uma obra do século XIX, as instruções do compositor no início da partitura poderiam bem ser encontradas em uma sinfonia romântica: “a obra deve ser tocada com grande expressão; além das indicações de *rallentando* e *acellerando*, outras flutuações no tempo são permitidas”.

Tanto em *Lux aeterna* como em *Lontano*, os tecidos sonoros são menos densos e os parâmetros altura e duração são mais perceptíveis do que nas obras *Apparitions*, *Atmosphères* e *Volumina*, e isto indica o caminho que Ligeti irá percorrer nas suas próximas composições. Nas obras *Harmonies* (1967), *Continuum* (1968), *Dez Peças para quinteto de sopros* (1968), *Quarteto de cordas nº 2* (1968), *Ramifications* (1968-1969) e *Coulée* (1969), o compositor passa a explorar uma textura mais transparente e reavalia o valor expressivo dos parâmetros altura e duração.

Harmonies é o primeiro de dois estudos para órgão, no qual o compositor propõe uma alternativa às limitações impostas pela afinação temperada. Por meio da manipulação do fluxo de ar do instrumento, Ligeti cria constantes oscilações de alturas e diversas possibilidades microintervalares.

Ligeti parecia realmente interessado em explorar ao extremo os limites dos instrumentos, dos quais as características mais emblemáticas pareciam ser mesmo colocadas em xeque. Ao escrever *Continuum* para cravo, Ligeti desafia a impossibilidade de se produzir sons duradouramente sustentados neste instrumento. O *continuum* sugerido pelo título da obra é conquistado por meio de uma grande quantidade de notas em velocidade extremamente rápida (a indicação de andamento é *prestissimo*), de maneira que o ouvido mal possa distinguir as notas individuais, gerando a ilusão auditiva de continuidade sonora. O resultado é uma faixa sonora contínua, que apresenta lentas e gradativas transformações internas e geração de padrões ilusórios. Assim, a escuta se apega aos eventos que emergem desse *continuum* sonoro.

Em *Continuum*, Ligeti explora a idéia de padrão *meccanico*, recurso recorrente em muitas obras posteriores do compositor⁴⁶. Jane Piper Clendinning comenta:

“György Ligeti tem comentado freqüentemente seu interesse por maquinaria e a manifestação desse interesse em sua música. Ele afirma que os cliques e tiques das peças que chama de ‘meccanico’ surgiram de uma fascinação que remonta à sua infância. Ligeti usa o termo italiano ‘meccanico’ de uma maneira geral, referindo-se a trechos de qualquer de suas composições que o lembre de máquinas desajustadas, mais do que o uso de qualquer técnica específica de composição.” (1993, p. 192)

Este recurso *meccanico* sugere um paralelismo com o movimento minimalista americano - emergido em meados dos anos 60 - por compartilhar a idéia de padrões insistentemente repetidos que sofrem sutis e graduais transformações. Mas esta similaridade ao minimalismo americano não se deu de maneira intencional, como explica o compositor, em entrevista a Denys Bouliane:

“Isto se deriva do Poema Sinfônico para 100 metrônomos de 1962, e aí surge o paralelismo de minha música com a música minimalista americana. Até então, não sabíamos um do outro. Eu, na verdade, havia encontrado Terry Riley no final dos anos 60, por acaso, em Estocolmo, mas sem ter ouvido sua música. Eu ouvi a sua obra In C e as

⁴⁶ Nos anos de 1968 e 1969, Ligeti usou o padrão *meccanico* em diversas obras, destacando o estudo para órgão *Coulée*, o 5º movimento do *Quarteto de cordas nº 2* e a 8ª das *Dez peças para quinteto de sopros*.

músicas de Steve Reich - It's gonna rain e Violin Phase - somente em 1972 (...). Existem de fato pensamentos que pairam ao mesmo tempo junto a diferentes artistas, idéias que, por assim dizer, pairam no ar até que o contexto histórico as traga para a maturação” (1988, p. 24-25)⁴⁷.

Prestissimo *

EXEMPLO 5 - Início de *Continuum*, obra para cravo na qual o compositor explora o padrão *meccanico*.

Nas *Dez Peças para quinteto de sopros*, Ligeti dedica uma peça de tratamento solístico para cada um dos instrumentos. O número de movimentos é resultante da alternância de cinco peças *concertino* com peças *tutti*. As peças *concertino* são as de número par: nº 2 para clarinete, nº 4 para flauta, nº 6 para oboé, nº 8 para trompa e nº 10 para fagote. Sobre as peças solistas, Ligeti comenta: “eu usei todo o meu conhecimento sobre os cinco instrumentos de sopros, verificando a maioria das passagens aventureosas em ensaios para conferir se elas realmente poderiam ser tocadas” (1998, p. 11).

⁴⁷ Texto original: “... Das leitet sich vom Poème symphonique für hundert Metronome von 1962 ab, und da kommt der Parallelismus meiner Musik mit der amerikanischen minimal music auf. Wir wußten lange nichts voneinander. Ich habe zwar Terry Riley gegen Ende der sechziger Jahre zufällig getroffen, in Stockholm ohne aber seine Musik gehört zu haben. So habe ich sein Werk In C und Steve Reichs erstmals 1972 gehört (...) Es gibt eben Gedanken, die gleichzeitig da sind bei verschiedenen Künstlern, Einfälle, die sozusagen in der Luft liegen, wenn der geschichtliche Kontext sie zum Reifen bringt.” Tradução: Marlene Aparecida Desidério Checchetto.

För Rolf Bengtsson

8

Allegro con delicatezza (sehr gleichmäßig, ohne jede Betonung der Takte bzw. Taktunterteilungen.)
(very evenly, without any accentuation of the bars or their subdivisions.)

(♩ = 72)

*) fließend, alle neuen Einsätze sehr weich / *fluently, every new entry very soft*

Flauto

Clarinetto
in Sib

Fagotto

*) Dynamische Balance: *pp* gleich in Flöte, Klarinette, Fagott. Klarinette verhältnismäßig etwas stärker blasen.

*) *Balance of dynamics: pp equal in Flute, Clarinet Bassoon. Play the clarinet somewhat louder in relation.*

**) Fagott, con sordino: Ein Tuch, in die Schallöffnung gestopft.

**) *Bassoon, con sordino: a cloth stuffed into the upper joint.*

EXEMPLO 6 - Compassos iniciais da oitava das *Dez Peças para quinteto de sopros* (1968).
Esta obra ilustra uma outra abordagem do padrão *meccanico*.

Quinze anos após o primeiro quarteto de cordas, Ligeti escreveu seu *Quarteto de Cordas n° 2*, em cinco movimentos. A partir deste quarteto, Ligeti fará uso mais freqüentemente de micro-intervalos, com os quais ele já havia tido contato desde os tempos de estudante na Hungria e de suas pesquisas sobre música folclórica. Em *Ramifications*⁴⁸, para orquestra de cordas ou doze instrumentos solistas (sete violinos, duas violas, dois violoncelos e um contrabaixo), os instrumentos são divididos em dois grupos afinados em diferença de aproximadamente um quarto de tom. Na página introdutória da partitura, o compositor faz o seguinte comentário:

“A diferença de um pouco mais que um quarto de tom entre a afinação dos dois grupos é preferível porque há sempre o risco de se equalizar a afinação. A equalização também pode ser evitada se o grupo I tocar sempre um pouco mais alto do que deveria, e o grupo II, um pouco mais baixo. Os quartos de tom não são importantes em si mesmos, mas, sim, os desvios de afinação em torno de um quarto de tom...”

A indicação acima sugere que a diferença inicial na afinação não permanecerá necessariamente sempre a mesma, e que esta flutuação em torno do quarto de tom é prevista pelo compositor.

Estas obras dos últimos anos da década de 60 revelam uma reaproximação do compositor de aspectos motivicos e melódicos mais evidentes, como atesta Yara Borges Caznok, no livro *Música: entre o audível e o visível*:

“A evolução do pensamento composicional de Ligeti levou-o a reconsiderar as potencialidades expressivas de alguns elementos, dos quais havia deliberadamente se afastado em fases anteriores. Após o intenso trabalho com campos sonoros micropolifônicos que provocavam a neutralização e a indiferenciação perceptiva de intervalos e ritmos, o compositor começou, depois de Lontano, a se aproximar da idéia de explorar uma sonoridade menos brouillé, mais ‘nua’, obtida pela enunciação de timbres solistas, acordes e de motivos e células rítmico-melódicas identificáveis em seus perfis intervalares, expressivos e dinâmicos.” (2003, p. 156)

⁴⁸ Esta obra, concluída em 1969, resultou de uma encomenda por ocasião do prêmio recebido da Fundação Koussevitsky, em 1965. A versão orquestral teve sua estréia pela Orquestra Filarmônica de Berlim sob a regência de Michael Gielen, em 23 de abril de 1969. A estréia da versão para doze solistas ocorreu em 10 de outubro do mesmo ano, sob regência de Antonio Janigro.

1.7 Multiplicidade, questionamento e silêncio

No início dos anos 70, o processo de politização artística ganhou força entre os jovens compositores europeus. Em alguns casos, a adesão a causas esquerdistas era usada como uma justificativa à falta de inovação e ao combate ao suposto elitismo dos modernistas mais velhos, tendo Stockhausen como um de seus principais alvos. A vanguarda da geração passada chegou a ser acusada de conspirar contra os compositores mais jovens, acusação que foi veementemente contestada por Ligeti em comentários realizados durante as palestras dadas por Carl Dahlhaus e Reinhold Brinkmann, sobre critérios estéticos e políticos na crítica composicional, em Darmstadt, no ano de 1972.

“Posso dizer algo como membro dessa chamada ‘elite’ fechada da vanguarda à qual estão se referindo? Eu penso que, se os jovens compositores avançassem e realizassem algo completamente novo - não apenas uma imitação de coisas feitas por Stockhausen, Boulez, Cage, Riley, Kagel, Ligeti, etc. -, os compositores mencionados ficariam muito felizes com isso e toda possibilidade de performance seria oferecida de braços abertos. (...) Eu acho que a idéia - um tipo de complexo de perseguição - de que existem muitos compositores que não são ouvidos porque estão excluídos de uma elite dominante é ilusória. Não corresponde à realidade. A essência do problema é que os compositores que estão fazendo algo novo e essencial devem demonstrar qualidade em sua obra, exatamente como Boulez o fez. Vinte anos atrás, quando Boulez produziu algo totalmente novo e chocante em Polyphonie X ou em Le Marteau sans maître, estas obras foram convincentes pela qualidade. E esta qualidade é, eu penso, algo que os membros da elite esperam. (1978, p. 19-20)

O fato é que a juventude dos anos 70 apresentava uma tendência “retrógrada”, comprometida principalmente com uma estética neo-romântica e explicitamente antimodernista. Ao mesmo tempo, a vanguarda de Colônia e Darmstadt seria, na primeira metade da década de 70, abalada por um duro golpe que, para Ligeti⁴⁹, foi o aviso de que o grupo estava realmente se acabando: a morte, em 1973, daquele que havia sempre se mantido isento e sereno sobre os desentendimentos e as rivalidades do grupo: Bruno Maderna.

⁴⁹ Mais informações ver Toop (1995, p. 149).

Por outro lado, a década de 70 seria um período de estabilização profissional para Ligeti. Em 1969, a *Deutscher Akademischer Austausch Dienst* - DAAD - havia levado o compositor a Berlim. Ligeti passou a ser cada vez mais solicitado como conferencista para tratar não apenas de sua obra, mas também para analisar tanto o repertório clássico quanto compositores do século XX. Suas conferências sobre Wagner, Mahler e Debussy enfocavam principalmente o aspecto textural. Paralelamente a suas atividades pedagógicas nos Festivais Darmstadt e na Escola Superior de Música de Estocolmo, o compositor foi frequentemente convidado a ministrar cursos de composição e análise na Finlândia, Holanda e Espanha.

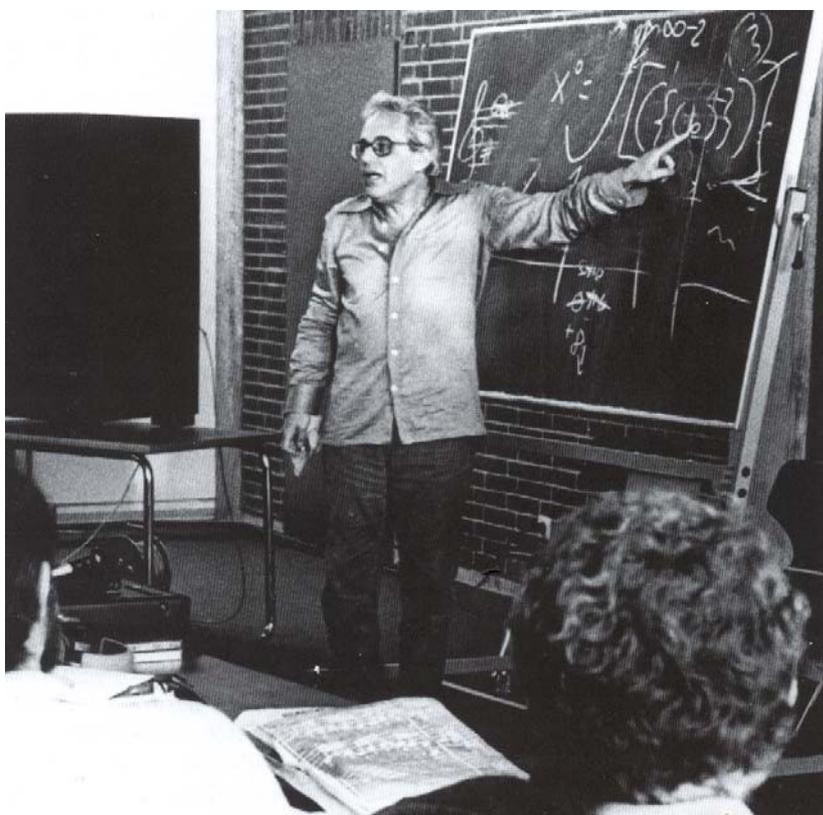


FIGURA 7 - Ligeti, em Darmstadt, em 1976.

Em 1972, Ligeti, Vera e seu filho Lukas passaram seis meses nos Estados Unidos, atendendo a um convite para professor visitante e compositor residente na Universidade de Stanford. Foi a primeira experiência de Ligeti na América e um período que lhe propiciou um maior contato com a música norte-americana, especialmente a minimalista. Em 1973, surgiu a oportunidade de Ligeti abandonar relativamente sua vida nômade e usufruir maior segurança profissional: foi nomeado

professor de composição na Academia de Música de Hamburgo⁵⁰, estabelecendo-se definitivamente nesta cidade alemã.

Um acontecimento - que inicialmente trouxe desagrado a Ligeti - contribuiu muito para o reconhecimento internacional do compositor e despertou um novo interesse por suas obras, especialmente nos Estados Unidos: a utilização de sua música no histórico filme do diretor Stanley Kubrick, *2001 A Space Odyssey (2001: Uma Odisséia no Espaço)*, de 1968. O desagrado de Ligeti surgiu do fato de que o compositor, assim como seus editores, não haviam sido comunicados sobre a utilização de excertos de *Atmosphères*, *Aventures*, *Requiem* e *Lux aeterna* no filme. Ligeti havia sido avisado por amigos americanos de que sua música fôra empregada no filme apenas quando este já estava em cartaz. O compositor foi conferir e ficou surpreso ao observar que havia mais de meia hora de música sua. A questão, no entanto, não chegou aos tribunais, e Kubrick voltaria a utilizar a música de Ligeti - porém obedecendo a todos os procedimentos legais - em mais duas obras: *The Shining (O Iluminado)*, de 1980, e *Eyes wide shut (De Olhos Bem Fechados)*, último filme do diretor, de 1999.

A primeira composição de Ligeti dos anos 70 foi o *Concerto de Câmara*. Escrita entre 1969 e 1970, a obra é uma homenagem a Cerha e seu grupo *Die Reiche*, que participaram da estréia em 1º de outubro de 1970, no Festival de Berlim. O *Concerto de Câmara* em quatro movimentos requer 13 instrumentistas, de maneira que a individualidade solista de cada instrumento é intercalada a momentos de fusão timbrística. O timbre continua sendo o fator determinante na construção de uma textura mais transparente.

Outra obra do início desta década, *Melodien*⁵¹, datada de 1971, apresenta em seu título uma referência tão explícita à música do passado que deve ter causado estranhamento mesmo na década de 70, quando a retomada de aspectos musicais tradicionais deixou de ser algo absurdo. Trata-se de uma obra orquestral na qual texturas caracteristicamente ligetianas de acordes sustentados oferecem suporte a melodias bem definidas. Comenta Griffiths: “*Talvez o primeiro ponto a se notar aqui é a beleza complexa e delicada das melodias de Ligeti*” (1997, p. 80).

A década de 70 caracteriza-se, na produção de Ligeti, também pela pesquisa de dois tipos de movimentos, denominados por Ligeti de movimentos de “relógio” e movimentos de

⁵⁰ Ligeti ocuparia este cargo até 1989, ano em que se aposentou.

⁵¹ A obra teve sua estréia em 1º de dezembro de 1971, com a Orquestra Filarmônica de Nuremberg sob regência de Hans Gierster.

“nuvens”, e que exploram a distinção entre fenômenos de propriedades mensuráveis e fenômenos que podem ser definidos apenas estatisticamente⁵². O *Concerto Duplo* para flauta, oboé e orquestra, de 1972, é um exemplo deste tipo de pares de movimentos, assim como de explorações micro-intervalares⁵³.

Ligeti conclui, em 1973, *Clocks and Clouds*, obra para doze vozes femininas e orquestra cujo título foi extraído do ensaio de Karl Popper sobre filosofia da ciência. No entanto, o compositor alerta que “os relógios e as nuvens são imagens poéticas. As complexidades periódicas e polirrítmicas se fundem a estados difusos e líquidos, e vice-versa. O ‘texto’ abstrato da peça é escrito no Alfabeto Fonético Universal e supre a articulação rítmica e a transformação de timbre” (2002b, s.p.). Esta obra, assim como *San Francisco Polyphony*⁵⁴ para orquestra (1974), partiu dos esboços de *Oedipus*⁵⁵, ópera que seria desenvolvida em parceria com o diretor sueco Göran Gentele e cujo projeto foi abandonado com a morte deste diretor, no verão de 1972.

Em 1974, Ligeti retomou seus projetos operísticos, que o ocupariam até 1977. Paralelamente, compôs - durante a primavera de 1976 - um ciclo de três peças para dois pianos: *Monument, Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* (Auto retrato com Reich e Riley [e com Chopin ao fundo]) e *In zart fliessender Bewegung* (Em um movimento delicado e fluente) marcam o reencontro do compositor com seu primeiro instrumento. A obra, dedicada aos irmãos Aloys e Alfons Kontarsky⁵⁶, representa uma renovação no repertório para dois pianos. Na peça intermediária, o compositor faz uso do recurso de teclas bloqueadas, no qual o pianista pressiona - com uma das mãos - algumas teclas sem permitir que estas soem, enquanto a outra mão toca teclas tanto bloqueadas quanto não bloqueadas, gerando complexidades rítmicas. *Selbstportrait* faz ainda alusão às conexões entre as composições padrão *meccanico* de Ligeti e a música minimalista de Steve Reich e Terry Riley. Sobre a primeira e a terceira peça, Ligeti comenta:

⁵² Ligeti tomou contato com estes conceitos no ensaio científico *Sobre relógios e nuvens*, do filósofo vienense Karl Popper. Neste ensaio, Popper discorre sobre o que é exatamente determinado (“relógios”) contra as ocorrências da natureza estatisticamente medidas (“nuvens”).

⁵³ Os microintervalos são alcançados não através de uma diferenciação microintervalar pré-estabelecida (como em *Ramifications*), mas sim aqui através de digitações, modificações de embocadura e de pressão do ar.

⁵⁴ A obra foi composta em comemoração aos sessenta anos da San Francisco Symphony Orchestra. Essa orquestra, sob a regência de Seiji Ozawa, fez a estréia da obra em 8 de janeiro de 1975.

⁵⁵ Em 1965, Ligeti tinha recebido uma encomenda da Ópera Real de Estocolmo, por iniciativa do então diretor da casa Göran Gentele. A peça se chamaria *Kylwiria*, nome que o compositor havia dado ao mundo imaginário que criou na sua infância. Mas Ligeti mudou os rumos do projeto, e se voltou para a história de Édipo. Quando Gentele morreu, em 1972, já havia esboços tanto do libreto quanto da música. O projeto foi abandonado, mas os esboços e as idéias musicais não, e foram aproveitados na composição das peças *Clocks and Clouds* e *San Francisco Polyphony*.

⁵⁶ Os irmãos Kontarsky se estabeleceram como expoentes da música para dois pianos do século XX e para os quais Stockhausen tinha escrito seu *Mantra* e Boulez suas *Structures*.

“em Monument, eu imaginei uma enorme arquitetura estatuária, gigante e imaginária (...). In zart fließender Bewegung, um espelho canônico complexo, é, por assim dizer, uma variante ‘liquefeita’ de Monument ...” (1996b, p. 18).

Outra peça surgiria em 1976: *Rondeau*, monólogo para ator e fita magnética dedicado a seu filho Lukas⁵⁷. A partir de então, Ligeti se devotou definitivamente àquela que seria sua única ópera: *Le Grand Macabre*⁵⁸, baseada sobre a peça *La Balade du Grand Macabre* (1934), do escritor belga Michel de Ghelderode (1898-1962). Assim como o *Requiem*, *Le Grand Macabre* enfoca a morte e a sobrevivência, mas aqui este tema não é tratado com angústia e romantismo. A música representa bem o pluralismo existente desde os anos 60, e lança mão - excessivamente, na visão do compositor - de referências ao passado. A ópera utiliza os recursos da colagem, da citação e do pastiche, valendo-se de diversas referências diretas - ainda que irônicas - ao passado.

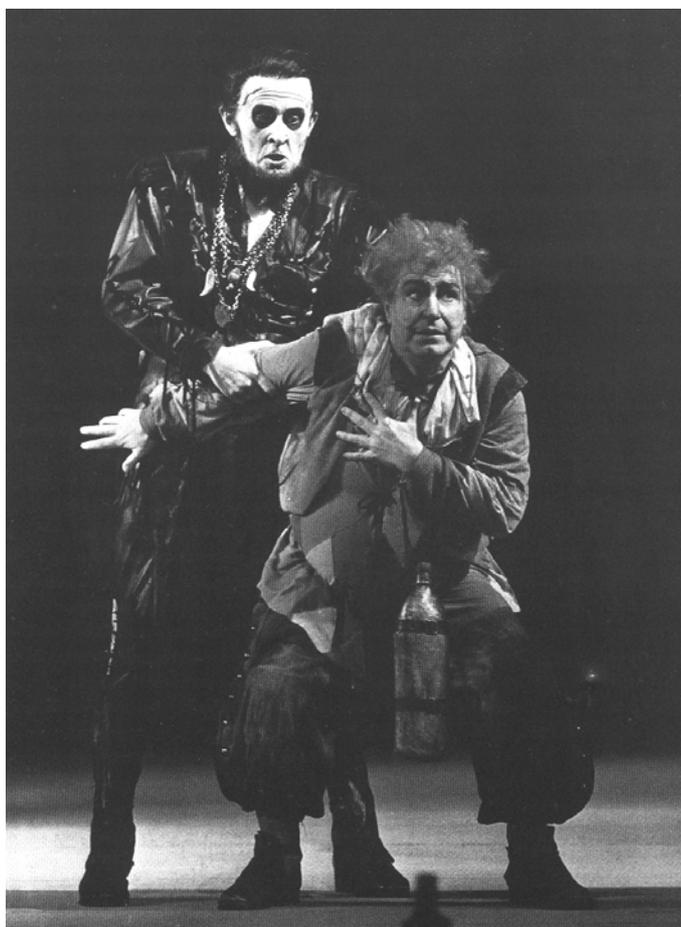


FIGURA 8 - Cena da produção original de *Le Grand Macabre*, em Estocolmo.

⁵⁷ Lukas também se tornaria um compositor, voltado ao rock e à livre improvisação de inspirações jazzísticas.

⁵⁸ Em 1991, o maestro Elgar Howarth escreveu um arranjo para trompete e orquestra de câmara de três árias da ópera *Le Grand Macabre*, sob o título de *Mysteries of the Macabre*.

Ligeti expressou reservas sobre a obra, considerando seu resultado mais convencional do que o pretendido. Comenta o compositor, em entrevista a Pierre Michel: “o método das alusões era importante na partitura de *Le Grande Macabre*, mas, você sabe, eu deixei de lado. Não continuo porque não gosto tanto deste aspecto da minha obra” (1995, p. 197).

Se a obra não satisfizesse as expectativas do compositor, a sua estréia em 1978 - em Estocolmo com a Royal Ópera sob regência de Elgar Howarth - foi um sucesso, suscitando diversas outras produções: Hamburgo em 1978, Bolonha em 1979, Nuremberg em 1980 e Londres em 1982, entre outras. O descontentamento do compositor com a obra levou-o a revisá-la em 1996, para a produção de Salzburgo de 1997⁵⁹.

Ligeti, no entanto, manteria - em suas duas próximas obras - a tendência *pastichizante*, explicitada pelos próprios títulos: as peças para cravo *Hungarian Rock* e *Passacaglia Ungherese*, peças de pequeno porte e de poucas pretensões. São peças efetivamente relacionadas com as atividades didáticas de Ligeti, nas quais o compositor buscou responder - ironicamente - a duas obsessões de seus alunos de Hamburgo: a “neotonalidade” e as estruturas rítmicas repetitivas do rock. Comenta o compositor:

“... Estas duas peças são ao mesmo tempo irônicas, húngaras e pop. Foram concebidas como comentários às composições de alguns dos meus estudantes e ao mesmo tempo comportam um aspecto polêmico. Eu sou efetivamente bastante crítico em relação às tendências neo-tonal e neo-romântica. Procurei, nestas peças, discutir de certa maneira essa questão, sob a forma de pastiche, ao invés de fazer isso verbalmente”. (Michel, 1995, p. 105)

Após estas duas peças, Ligeti ingressaria em um hiato composicional de quatro anos: indícios de que o compositor poderia estar atravessando um período de incertezas musicais e estéticas, talvez envolvido pela crise na evolução musical ocidental. Um aspecto importante, entretanto, saltaria destas obras denominadas por Ligeti de “peças *pastiche*”: o retorno às raízes húngaras, que estariam presentes em obras subseqüentes.

⁵⁹ Esta obra foi submetida a várias revisões, tendo sido sua última versão - de 1997 - gravada pela London Sinfonietta Voices e Philharmonia Orchestra, sob regência de Esa-Pekka Salonen, pelo selo Sony para a série György Ligeti Edition - SK 62312- 2 CDs, v. 8.

1.8 Novos estímulos após o silêncio

Ligeti iniciou os anos 80 em um silêncio composicional que começou em 1978 e se estendeu até 1982. Este silêncio, aliado à manifesta insatisfação do compositor com os resultados da ópera *Le Grand Macabre* e à postura bastante crítica em relação a suas últimas obras, *Hungarian Rock* e *Passacaglia Ungherese*, reflete um período de questionamento estético e composicional, uma fuga dos experimentalismos da década de 60 e um anseio por caminhos que não conduzissem ao “novo romantismo” ou “novo expressionismo” em voga, nem tampouco aos recursos já explorados nas décadas de 60 e 70. Apesar de, no início dos anos 80, o compositor ter enfrentado problemas de saúde que o distanciaram de suas atividades, Ligeti associa esse período improdutivo a uma crise composicional generalizada, que assolava inúmeros compositores:

“Além das duas pequenas peças para cravo, eu não completei nenhuma composição entre 1977 e 1982. Eu estava de fato trabalhando continuamente, mas eu escrevia centenas de esboços e os abandonava em seguida. Isto não era nenhuma ‘crise pessoal’, mas parte de uma crise geral: nos anos 70, muitos compositores de diferentes gerações estavam questionando a primazia da Escola de Darmstadt. Obviamente, esta ‘primazia’ era apenas uma ilusão de artistas e jornalistas que pertenciam ao círculo (como eu pertencia, ainda que eventualmente e com um certo ceticismo).” (1998, p. 11)

Felizmente, a década de 80 traria valiosos estímulos composicionais a Ligeti. Em primeiro lugar, a juventude desta nova década pareceu a Ligeti muito mais interessante e interessada do que a da década passada. Enquanto os jovens conservadores dos anos 70 se mostravam avessos a qualquer tipo de inovação estética e musical, apegando-se a um passado musical mais distante e rechaçando a geração de Ligeti, os novos compositores da década de 80 demonstravam uma saudável curiosidade musical. Em segundo lugar, Ligeti tomaria contato - muitas vezes por meio de seus próprios alunos - com aspectos musicais de outras culturas e épocas, assim como com estímulos relacionados às outras artes, à ciência e à matemática, redimensionando o seu pensamento composicional e impulsionando-o criativamente. Nas palavras de Ligeti:

“Durante os anos 80, meus horizontes composicionais se alargaram significativamente. Muitas áreas me fascinaram: matemática, várias ciências e culturas, e música não-européia. Uma das muitas áreas de interesse foi a música dos séculos XIV e

XV da França e de Flandres. O que me atraiu a ela (e às culturas musicais africanas) foi a complexidade rítmica e métrica.” (1996c, p. 18)

Embora a música polifônica do século XV já lhe fosse familiar por meio de compositores como Ockeghem, nos anos 80, Ligeti aprofundou seus conhecimentos sobre a produção do último terço do século XIV, cuja complexidade rítmico-métrica muito lhe impressionou⁶⁰. Segundo Grout e Palisca:

“A variedade dos recursos musicais aumentou significativamente no século XIV, sob o impulso de uma nítida transferência de interesses da composição sacra para a composição profana. O aspecto mais óbvio foi a crescente diversidade e liberdade rítmicas, levadas por certos compositores de finais do século a extremos quase ininterpretáveis.” (1997, p. 157)

Esta música lhe cativou pelo mesmo motivo que o fez a música de culturas não européias: a apresentação de aspectos rítmicos e métricos alheios à cultura musical européia mais tradicional.

O conhecimento da música africana, por meio das pesquisas e dos registros do etnomusicólogo israelita Simha Arom, também veio ao encontro dos pensamentos e anseios composicionais de Ligeti. No prefácio do livro *African Polyphony and Polyrhythm*, de Arom, Ligeti comenta seu primeiro contato com esta música:

“Em outubro de 1982, um ex-aluno meu, o compositor porto-riquenho Roberto Sierra, trouxe à minha atenção uma coleção de música para conjunto vocal e instrumental da tribo Banda-Linda⁶¹ da República da África Central, gravada por Simha Arom. O disco ‘Banda Polyphonies’, após vários anos, não estava mais disponível, então eu o regravei em cassete e fiz uma cópia fotográfica do texto de introdução de Arom. Nunca tendo ouvido nada igual, eu a ouvi repetidamente e então fiquei, como ainda fico, profundamente impressionado pela maravilhosa música polifônica e polirrítmica e sua espantosa complexidade.” (Arom, 1994, p. xvii)

⁶⁰ Mais informações ver Grout (1997, p. 130-158).

⁶¹ Ligeti assistiu, em 20 de dezembro de 1999, a primeira apresentação na Europa da orquestra de flautas *Banda-linda* e dos pigmeus cantores da República da África Central. O concerto aconteceu no *Theatre du Chatelet*, em Paris.

Um dos aspectos que mais atraiu sua atenção foi a idéia de “pulsção elementar”, uma pulsção extremamente rápida e constante, que atua como denominador comum a todos os padrões e figurações rítmicas de estruturas e de comprimentos diferentes. As pulsações elementares podem ser agrupadas assimetricamente (por exemplo 3 + 5), de maneira que assimetria e simetria ocorram, simultaneamente, em planos diferentes. Dois anos mais tarde, Ligeti se encontrou com Arom em Jerusalém e pôde observar as transcrições que o musicólogo havia realizado desta música. Ficou impressionado não apenas com o conteúdo musical, mas também com a meticulosidade e precisão de tais transcrições.



FIGURA 9 - Integrantes da Banda-Linda.

Outra descoberta musical impressionaria Ligeti nos anos 80: a música de Conlon Nancarrow, compositor mexicano de origem norte-americana, nascido em 1912. A música de Nancarrow permaneceu completamente desconhecida até 1960, quando John Cage a sugeriu a seu amigo e coreógrafo Merce Cunningham. Mas Ligeti conheceria a música de Nancarrow apenas em 1980, quando ouviu o *Estudo nº 36* para piano mecânico. Os estudos para piano de Nancarrow apresentam propostas polirrítmicas, polimétricas e texturais tão complexas que extrapolam qualquer possibilidade de realização humana. Impressionado, Ligeti conseguiu várias gravações da música do compositor por meio de Manfred Stankhe, um aluno de composição que havia morado nos Estados

Unidos. Stankhe foi também responsável pela reaproximação de Ligeti com a obra de Harry Partch⁶² e suas experiências envolvendo sistemas de afinação.

Aspectos científicos relacionados à física, à matemática e à geometria, assim como a outras áreas artísticas, como a literatura, a arquitetura e a pintura, também atuaram como estímulos composicionais para Ligeti. Os estudos científicos envolvendo sistemas dinâmicos, os conceitos sobre ordem e caos e a geometria fractal ofereceram impulsos criadores ao compositor. Ligeti, em entrevista a Denny Bouliane, comenta: “*Minha fonte direta de inspiração foi o livro A beleza do Fractal, dos matemáticos de Bremer Heinz-Otto Peitgen e Peter Richter*” (1988, p. 19)⁶³. Ao mesmo tempo, Ligeti reiteradamente rejeita a rotulação de sua música como científica: “*Eu também sou, como Xenakis e Barlow, influenciado pela ciência, mas de uma forma totalmente diferente. Não faço música científica, mesmo quando em meu trabalho existe uma elaborada construção*” (Bouliane, 1988, p. 19)⁶⁴.

Um outro ponto a ser salientado na produção ligetiana dos anos 80 e 90 é a retomada de aspectos que remetem à sua obra de juventude, tais como o retorno a composições corais sobre obras literárias e a elementos musicais húngaros, que já haviam se manifestado nas duas peças para cravo, nos anos 70.

Valendo-se de tantos estímulos, Ligeti encerrou, em 1982, seu silêncio composicional. Esta nova fase - que engloba o *Trio para trompa, violino e piano; Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin (Três Fantásias para coro sobre poemas de Hölderlin)* e *Magyar Etüdök (Estudos Húngaros)* é caracterizada por um grande distanciamento da produção do compositor dos anos 60 e 70, e pelo surgimento de alguns aspectos - ainda que tímidos - decorrentes de suas novas “descobertas” e que serão definitivamente incorporados às suas composições subseqüentes.

O *Trio para Trompa*, que leva o subtítulo *Homenagem a Brahms*, foi alvo de muitas críticas, por ter sido o próprio Ligeti sempre muito crítico em relação a qualquer tendência neo-romântica.

⁶² O compositor e fabricante de instrumentos norte-americano Harry Partch viveu de 1901 a 1974. Foi essencialmente autodidata e muito envolvido com teatro musical. Os instrumentos por ele criados possibilitavam experiências com a afinação natural não temperada, assim como com outras afinações. Ligeti já conhecia sua música desde a década de 70, interessando-se especialmente pelas possibilidades harmônicas microtonais propiciadas pelos sistemas de afinações empregados pelo compositor. Mais informações, ver Steinitz (2003, p. 193).

⁶³ Texto original: “*Meine unmittelbare Inspirationsquelle war das Buch The Beauty of Fractals der Bremer Mathematiker Heinz-Otto Peitgen und Peter H. Richter.*” Tradução: Marlene Aparecida Desidério Checchetto.

⁶⁴ Texto original: “*Auch ich bin, wie Xenakis und Barlow, von Wissenschaft beeinflusst, aber auf eine ganz andere Weise. Ich mache keine szientistische Musik, auch wenn es bei mir viel Konstruktion gibt.*” Tradução: Marlene Aparecida Desidério Checchetto.

Neste momento, o compositor de *Atmosphères* foi chamado de conservador e até mesmo de “traidor da vanguarda”. No entanto, apesar das sugestões tradicionalizantes da formação instrumental e do subtítulo, a obra - ainda que reveladora de um franco relacionamento do compositor com a tradição - não faz alusões diretas a Brahms ou ao romantismo. É preciso lembrar que Ligeti teve uma formação tradicional, e que os grandes compositores da história da música até Bartók haviam sido suas grandes referências. Ligeti, durante sua trajetória, não assumiu - ao contrário de muitos de seus colegas contemporâneos - uma postura completamente opositora à tradição “clássica”. Sobre a relação dos compositores da geração pós-guerra com a tradição, Toop comenta:

“...Xenakis ignorava sua existência, Cage disse que era irrelevante, Stockhausen considerou como algo que precisava ser substituído, e Boulez começou admitindo somente uma rígida trindade - Beethoven tardio, Bach e Debussy -, que foi gradualmente amaciada (até certo ponto) através de seu trabalho como regente. Ligeti, em comparação, era um franco ‘amante da música’ (como se pode ver em seu ‘Desert Island Discs’⁶⁵), ainda que em um nível muito sofisticado. Existe uma fotografia dele tocando piano em seu apartamento de Hamburgo no início dos anos 70; o que está no porta partitura não é Ligeti, nem Webern, mas uma das últimas sonatas de Schubert...” (1999, p. 187)

A escrita para tal formação foi, na realidade, determinada pelas circunstâncias da encomenda. O pianista Eckart Besch, desejando uma obra que acompanhasse em concerto o *Trio para Trompa em Mi bemol*, de Brahms, sugeriu à ZEIT-Foundation, de Hamburgo, a encomenda da obra em homenagem ao 150º aniversário de Brahms⁶⁶. Concluída em 1982, a obra foi estreada nesse mesmo ano, em Hamburgo, pelo próprio Besch ao piano, Hermann Baumann na trompa e Saschko Gawriloff no violino. Emergem, durante seus quatro movimentos, aspectos tradicionais, principalmente no que se refere à forma.

Quando concluiu o *Trio para Trompa*, Ligeti já se encontrava engajado em dois grandes projetos composicionais: uma segunda ópera e um concerto para piano. O compositor havia recebido, no mesmo ano de conclusão e estréia de seu Trio, uma encomenda da English National

⁶⁵ Em 1982, Ligeti participou de um programa de rádio chamado *Desert Island Discs*, no qual o convidado deveria indicar oito obras para compor um disco. A escolha de Ligeti foi: Gesualdo: *Beltà poi che t’assenti* (Madrigais, livro 6); Monteverdi: *Alle danze, alle gioie* (Madrigais, livro 9); Mozart: *Quinteto de cordas em Dó maior* (primeiro movimento); Schubert: *Quinteto de cordas em Dó maior* (segundo movimento); Verdi: ‘Come un fantasima’ (*Simon Boccanera*, Ato III, cena 3); Brahms: *Variações e Fuga sobre um tema de Haendel*; Wolf: *Geh, Geliebter, geh jetzt* (Spanish Songbook) e Bartók: *Bánat* (nº 22 dos 27 Choruses). Mais informações ver Toop (1999, p. 175-177).

⁶⁶ O presidente da fundação, então, solicitou a Ligeti que utilizasse temas e melodias de Brahms, com o que o compositor evidentemente não concordou, mas aceitou o compromisso de registrar os termos “Hommage à Brahms” na partitura.

Opera, e projetara trabalhar sobre uma obra que conhecia desde a adolescência: *A Tempestade*, de Shakespeare. Este projeto caminharia vagarosamente durante toda a década de 80, e seria abandonado no início dos anos 90, em função de um novo projeto: a dramatização musical de *Os Livros de Alice*, de Lewis Carroll. Quanto ao projeto de um concerto para piano, este de fato se concretizaria, anos mais tarde.

Também duas importantes obras corais surgiram após o *Trio para Trompa*: as *Três Fantasias para coro sobre poemas de Hölderlin* e *Magyar Etüdök (Estudos Húngaros)*. Apesar de representarem uma retomada da produção coral da juventude do compositor, essas obras não definem, no entanto, um olhar retrógrado. A escrita agora é muito mais sofisticada e elaborada e, apesar de apresentar fundamentos rítmicos e modais da tradição húngara, não reflete anacronismos nacionalistas em sua proposta. Ligeti foi buscar na literatura germânica os textos das *Três Fantasias para coro sobre poemas de Hölderlin* e no poeta húngaro Sándor Weöres (após quase trinta anos) os textos de *Magyar Etüdök*. Obra constituída por três estudos corais, os *Magyar Etüdök* apresentam cantores divididos em diversos coros que apresentam relações rítmicas e métricas bastante complexas entre si. Nas palavras de Ligeti:

“São obras extremamente construtivistas. A primeira é um completo cânone espelhado (com coro duplo e a 12 vozes). A segunda peça (distantemente folclórica) combina dois curtos poemas em uma unidade e joga com efeitos de eco de variados graus de indistinção. Esta peça é também para coro duplo, mas neste caso a 16 vozes. A terceira peça, ‘Fair’, é escrita para 8 vozes que procedem em 5 velocidades distintas e independentes, resultando em uma complexa polirritmia.” (1996c, p. 13)

A partir deste momento, Ligeti combina antigos entusiasmos a descobertas recentes que, aliadas a seu potencial de criação, conduzem-no novamente à produção de obras de grande envergadura. Os novos estímulos revitalizaram seus recursos técnicos, estéticos e intelectuais. Assim, da mesma forma que *Atmosphères* - ao lado de outras obras do compositor - foi uma referência de inovação e se destacou dentro do contexto do início dos anos 60, essa nova produção reflete o mesmo processo de explosão da personalidade criativa de Ligeti. Essa fase, que se inicia com uma fantástica série de estudos para piano, se destaca por um sincretismo maduro e consciente, guiado pela exploração da polifonia e polimetria em uma configuração totalmente renovadora. Sobre essa produção, Griffiths comenta:

“A música de Ligeti dos anos 80 e 90 explora questões de identidade por um campo tão vasto que se poderia pensar que a identidade se desfaz. Ainda não. Numa época em que tantos compositores se limitam a uma estreita linha, seja continuação do modernismo ou minimalismo de algum tipo, Ligeti tem se aberto mais e mais para a música do mundo: para tudo da tradição clássica ocidental de Machaut a Claude Vivier (ambos exerceram reconhecida influência no Concerto para Violino), e para uma grande abrangência de culturas musicais de várias partes do mundo.” (1997, p. 133)

Enquanto Ligeti trabalhava em seu concerto para piano, surgiu uma série de peças que refletiriam suas inovações composicionais: o primeiro livro de *Estudos* para piano, de 1985, que compreende seis peças (I. *Désordre*, II. *Cordes à vide*, III. *Touches bloquées*, IV. *Fanfares*, V. *Arc-en-ciel* e VI. *Automne à Varsovie*)⁶⁷. Esses estudos refletem o crescente conhecimento e envolvimento de Ligeti com os princípios da música africana (em especial a pulsação elementar), com a arte dos mestres progressistas da *Ars subtilior*; com a nova arte da computação gráfica refletida nas criações do matemático francês Benoît Mandelbrot, com a Teoria do Caos e com a intenção de escrever estudos que aliassem o nível de complexidade proposto pelos estudos para piano mecânico de Nancarrow à possibilidade de performance humana.

As experiências de Ligeti com a criação desses estudos, estabelecendo definitivamente um marco na escrita pianística do século XX, contribuíram para o término do árduo processo de composição do *Concerto para Piano*. Vários procedimentos composicionais, envolvendo aspectos ousados de escrita pianística, foram experimentados nos estudos e posteriormente aplicados com muito êxito no concerto, conduzindo à sua definitiva conclusão em 1988.

O compositor declara que o lento processo de composição do *Concerto* se estendeu por quatro anos: “*Eu compus o Concerto para piano em dois períodos de trabalho: os 3 primeiros movimentos em 1985-6, os dois últimos em 1987, completando a partitura total do último movimento em meados de janeiro de 1988*” (1988b, p. 8). No entanto, em entrevista concedida a Pierre Michel, em 1981, o compositor sugere que - já nesta época - estava trabalhando nos esboços de um concerto para piano: “*Deveria já ter terminado. Comecei vários movimentos inúmeras vezes, mas não obtive o que desejava. Faço agora uma parada, e vou primeiro escrever o Trio para trompa, violino e piano (terminarei o concerto em seguida)*” (1995, p. 196).

⁶⁷ Por serem objeto central deste trabalho, estes estudos serão individualmente abordados em suas especificidades musicais nos capítulos seguintes.

O concerto, dedicado ao regente norte-americano Mario di Bonaventura, apresenta polifonia mais transparente, recursos polirrítmicos e polimétricos de origens não-européias, além de correspondências musicais à geometria fractal⁶⁸. O compositor reconhece, nesta obra, um manifesto de independência: “Agora, com o Concerto para piano, eu ofereço minha crença estética: minha independência tanto do critério da vanguarda tradicional quanto do pós-modernismo sujeito à moda” (1988b, p. 13).

O *Concerto para piano* apresentou-se inicialmente em três movimentos, I. *Vivace molto ritmico e preciso*, II. *Lento e deserto* e III. *Vivace cantabile*. No entanto, após sua estréia, em 1986, mais dois movimentos foram adicionados: IV. *Allegro risoluto* e V. *Presto luminoso*. Comenta Ligeti:

“Na condição inicial, em 3 movimentos, a estréia se deu em 23 de outubro de 1986, em Graz, Áustria, com Mario di Bonaventura como regente e seu irmão Anthony di Bonaventura como solista. A performance foi repetida dois dias depois, no Vienna Konzerthaus. A audição das duas performances me levou a decidir que o terceiro movimento não era apropriado para a conclusão. Meu senso de forma requereu uma extensão e um complemento ao grande projeto formal, então eu vim a compor dois movimentos adicionais. A estréia da obra completa se deu em 29 de fevereiro de 1988, no Vienna Konzerthaus, com o mesmo regente e o mesmo solista.” (1988b, p. 8)

Em 1988, Ligeti iniciou uma obra de dimensões mais modestas, porém com alto grau de complexidade: os *Nonsense Madrigals* para seis vozes masculinas, escritos para o grupo King’s Singer. Os textos - que evidentemente envolvem em algum grau o absurdo - são prioritariamente de autores ingleses da era victoriana, sobretudo Lewis Carroll, mas há também uma composição sobre fonemas do alfabeto inglês. A música apresenta recursos típicos do moteto medieval, como a ocorrência simultânea de textos diferentes e vozes que se movem em velocidades diferentes. No entanto, nada apresenta de victoriana, exceto uma citação irônica de *God Save the Queen*. Segundo Ligeti, os *Nonsense Madrigals* apresentam peças virtuosísticas nas quais ele buscou um novo tipo de harmonia diatônica, porém não-tonal, assim como labirintos rítmicos (Ligeti, 1996c, p.18).

Paralelamente à composição dos *Nonsense Madrigals*, Ligeti retomou seus estudos para piano, iniciando - em 1988 - o segundo caderno, que seria concluído em 1993, com um total de oito

⁶⁸ Mais informações, ver Ligeti (1988b, p. 8-13).

peças: VII. *Galamb borong*, VIII. *Fém*, IX. *Vertige*, X. *Der Zauberlehrling*, XI. *En Suspens*, XII. *Entrelacs*, XIII. *L'escalier du diable* e XIV. *Coloana infinita*. Este segundo caderno apresenta complexidades rítmicas ainda maiores que as do primeiro, a ponto de os estudos VII, IX, X, XI, XIII e XIV apresentarem também versões para piano mecânico.

Os anos 80 deram continuidade ao crescimento do reconhecimento oficial de Ligeti. Somente em 1984, foi-lhe concedido o Parisian Prix Ravel, o Budapest Béla Bartók-Ditta Pasztory Prize, tornou-se membro da American Academy e do Instituto de Artes e Letras e membro honorário do ISCM (Sociedade Internacional para a Música Contemporânea). Em 1985, a União dos Compositores Poloneses organizou o *Ligeti Festival* em Varsóvia e, em 1986, o compositor recebeu o importante Grawemeyer Award⁶⁹, por seu primeiro livro de *Estudos*, e o Internacional Music Council/Unesco Prize.

Ligeti ingressou na década de 90 engajado na composição de um concerto para violino, atendendo o pedido do violinista Saschko Gawriloff, o mesmo que havia estreado o *Trio para Trompa*. Gawriloff havia solicitado esse concerto por volta de 1984, mas apenas no final dos anos 80 Ligeti se dedicou mais seriamente à obra. Antes de iniciar esta composição, Ligeti estudou as características e os recursos do violino, assim como obras de grandes compositores dedicadas a este instrumento.

Ligeti passou quatro anos (de 1989 a 1993) trabalhando sobre o *Concerto para Violino*. Três movimentos foram estreados por Gawriloff e a Orquestra Sinfônica da Rádio de Colônia, em novembro de 1990, sob a regência de Gary Bertini. Essa obra também sofreu revisões, nas quais o primeiro movimento foi totalmente abandonado, tendo sido seus materiais aproveitados por uma cadência futuramente escrita por Gawriloff. A versão final apresenta a seguinte seqüência de movimentos: I. *Praeludim: Vivacissimo luminoso - attacca:*, II. *Aria, Hoquetus, Choral: Andante com moto - attacca:*, III. *Intermezzo: Presto fluido*, IV. *Passacaglia: Lento intenso* e V. *Appassionato: Agitato molto*. Essa versão foi apresentada por Gawriloff com o Ensemble InterContemporain, regida por Pierre Boulez, em 9 de junho de 1993⁷⁰. Em seu conteúdo musical,

⁶⁹ Sobre o dinheiro ganho com esse prêmio, Ligeti declarou: “*Eu oferecerei o máximo a compositores de países distantes. Por exemplo, em minhas classes há um jovem chinês que eu vou ajudá-lo. (...) Pelos últimos dez anos, eu não tenho passado por problemas financeiros. Este prêmio vale mais pela honra. (...) Eu sei o que é precisar de ajuda e não encontrá-la. Faz-me feliz que eu possa, agora, oferecê-la*” (Soria, 1987, s.p.).

⁷⁰ No ano seguinte, eles realizariam a primeira gravação mundial da obra pelo selo Deutsche Grammophon (DG 439 808-2).

o concerto explora timbres⁷¹ e harmonias não temperadas, derivadas de experiências com diversas afinações⁷² e de pesquisas com sintetizadores. Sobre a versão final do concerto, o compositor comenta:

“Importantes ao caráter desta peça são os microintervalos. Em todos os 5 movimentos, um violino e uma viola são reafinados (scordatura⁷³) e, no segundo e no terceiro movimento, as trompas tocam apenas notas naturais. Por meio da combinação desses harmônicos e notas ‘desafinadas’ com aquelas das cordas normalmente afinadas, eu pude construir um número de espectro harmônico e não-harmônico.” (2002b, s.p.)

Ligeti compôs, entre 1991 e 1994, a *Sonata para Viola Solo* em seis movimentos. A viola não havia recebido a atenção de Ligeti até então, mas, após assistir a um concerto da violista Tabea Zimmermann, o compositor sentiu-se instigado a escrever para este instrumento. Em 1991, escreveu uma peça curta para viola (*Lopp*), em celebração ao nonagésimo aniversário daquele que foi seu primeiro editor no ocidente, Alfred Schlee, da Universal Edition. Em 1993, escreveu uma outra peça para viola (*Facsar*), em memória a Sandor Veress. Essas peças seriam inseridas na sonata como segundo e terceiro movimentos, aos quais o compositor adicionaria outros quatro, sendo o primeiro - *Hora Lunga* - tocado exclusivamente na corda dó e, assim como o último - *Chaconne Chromatique* -, dedicado a Tabea Zimmermann. Ainda em 1993, Ligeti seria laureado com um dos maiores prêmios europeus: o Ernst von-Siemens Music Prize.

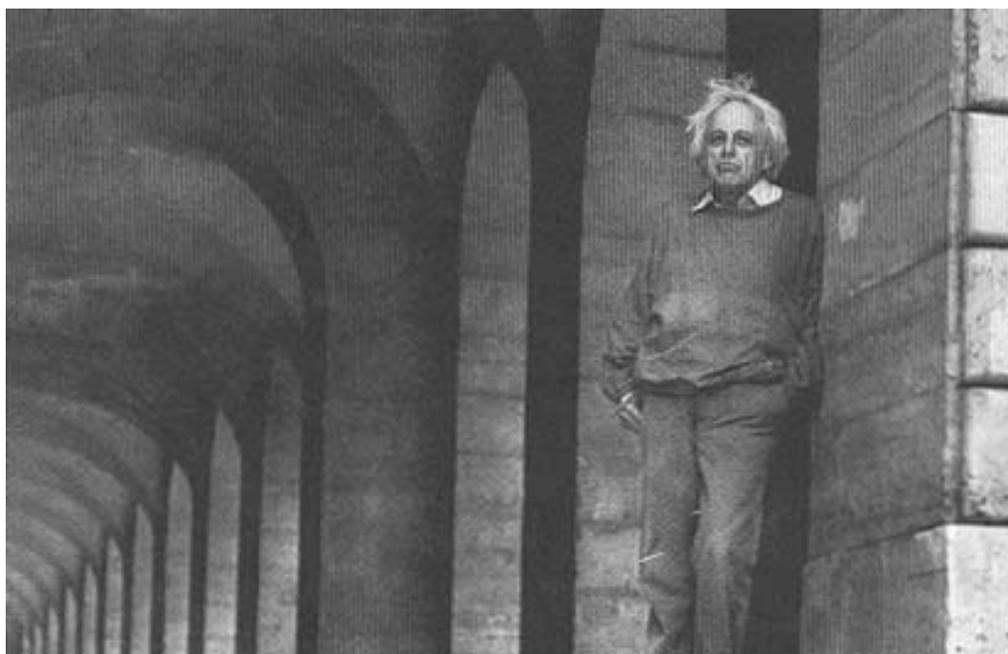
O início dos anos 90 proporia a Ligeti um importante empreendimento: a gravação de sua obra integral, a ser lançada por uma única gravadora. O projeto começou a ser idealizado por Vincent Meyer, presidente da *Philharmonia Orchestra* de Londres, que já havia apoiado financeiramente concertos com obras de Ligeti. Em setembro de 1992, a Sony Classical abraçou o projeto, que comportaria a gravação da obra completa de Ligeti em treze CD's. Porém, as gravações das grandes obras orquestrais, realizadas pela *Philharmonia Orchestra* sob regência de Esa-Pekka Salonen, foram tumultuadas: falta de estrutura e de tempo para os ensaios,

⁷¹ A orquestra conta com flautas doce, flautas de êmbolo, ocarinas, apitos e uma infinidade de instrumentos de percussão. Ligeti explora os instrumentos de metal com surdinas e o registro grave da flauta *piccolo*, assim como o registro agudo no fagote.

⁷² Ligeti, durante o final dos anos 80, conheceu a música de Claude Vivier (1948-83), cujas buscas por novas afinações vieram ao encontro de seu pensamento naquele momento. Vivier estudou composição com Stockhausen em Colônia e, após uma viagem pela Ásia em 1976, desenvolveu uma escrita que se caracteriza pela inserção de elementos da música oriental e do antigo canto gregoriano.

⁷³ Consiste em afinar uma ou mais cordas do instrumento em alturas diferentes das usuais. No caso do *Concerto para violino* de Ligeti, um violinista e um violista reafinam seus instrumentos aos harmônicos naturais do contrabaixo (o sétimo harmônico na corda sol e o quinto harmônico na corda lá). Disto resulta uma afinação fracionariamente mais aguda do violino e mais grave da viola.

espremidos no meio da exaustiva agenda da orquestra⁷⁴, geraram tanto resultados musicais insatisfatórios quanto desgaste de relacionamento entre compositor, regente, orquestra, produtores e equipe técnica. Decepcionado com os resultados, Ligeti se opôs ao lançamento em CD das obras orquestrais, sugerindo regravações. O projeto foi suspenso por tempo indeterminado, tendo lançado apenas oito dos treze CD's previstos⁷⁵.



**FIGURA 10 - Ligeti, no Théâtre de l'Odeon em Paris, em1992.
Foto utilizada como capa da série *György Ligeti Edition* do selo Sony.**

No entanto, a persistência do apoio financeiro de Meyer possibilitou a retomada do projeto, agora associado a outra gravadora - a Teldec Classics. As condições de gravação foram mais favoráveis aos anseios de Ligeti, e o primeiro CD da série “*The Ligeti Project*”⁷⁶ da Teldec seria lançado em 2001, gravado por Asko Ensemble e Schoenberg Ensemble, com um dos maestros de maior confiança de Ligeti, Reinbert de Leeuw.

⁷⁴ Ligeti havia inicialmente sugerido a Los Angeles Philharmonic para as gravações, mas a inflexibilidade de agenda e os altos custos das orquestras norte-americanas inviabilizaram a escolha.

⁷⁵ De todas as gravações com orquestra, apenas a ópera *Le Grand Macabre* (volume 8 da série) foi lançada.

⁷⁶ Esta série foi responsável pela realização da primeira gravação mundial de várias obras orquestrais do compositor, tais como *Apparitions* (1959), *Melodien* (1971), *Clocks and Clouds* (1972-1973), *Hamburg Concerto* (1999-2002), assim como obras do período húngaro como *Old Hungarian ballroom dances* (1949), *Concert Românesc* (1951) e *Sonata para violoncelo solo* (1948-1953).

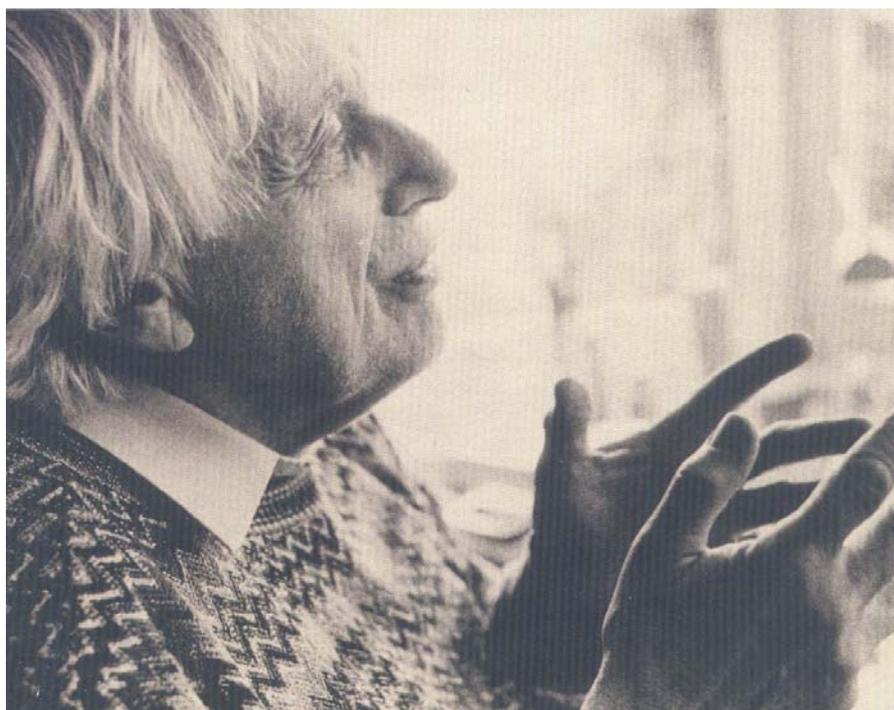


FIGURA 11 - Ligeti, em 2001.
Foto utilizada como capa da série *The Ligeti Project* do selo Teldec.

Paralelamente ao seu desgastante envolvimento com as gravações para o selo Sony, Ligeti iniciou, em 1995, o *Terceiro Caderno de Estudos para piano: XV. White on White* (1995), XVI. *Pour Irina* (1996-1997) e XVII. *À bout de souffle* (1997)⁷⁷. Ligeti se envolveu também com a revisão de sua ópera *Le Grand Macabre*. A estréia da versão revisada da ópera ocorreu no Festival de Salzburgo, em 1997, sob regência de Salonen.

Em 1999, após a revisão de *Le Grand Macabre*, Ligeti concluiu a versão em seis movimentos do *Concerto Hamburgo para Trompa Solo e orquestra de câmara*. A obra foi encomendada pela ZEIT - Fundação de Hamburgo - e dedicada à trompista alemã Marie-Luise Neunecker, tendo sido estreada em 20 de janeiro de 2001, no estúdio da Rádio da Alemanha do Norte, em Hamburgo. São evidentes, nessa obra, as explorações polirrítmicas e polifônicas presentes obsessivamente em outras obras deste período. Mais uma vez, o compositor busca um tratamento harmônico diferenciado, como revelam suas palavras:

“Nesta peça, eu experimentei vários espectros sonoros e harmônicos não usuais. Na pequena orquestra, há quatro trompas naturais, podendo cada uma delas produzir do 2º ao

⁷⁷ Em 2001, Ligeti dá prosseguimento ao terceiro livro de *Estudos para piano* com o estudo XVIII *Canon X*.

16º harmônico. Oferecendo a cada trompa ou grupo de trompas fundamentais diferentes, eu pude construir novos espectros sonoros a partir dos harmônicos resultantes. Estas harmonias, que nunca tinham sido usadas antes, soam ‘estranhas’ em relação ao espectro harmônico.” (2003, s.p.)

Síppal, dobbal, nádihegedível (com Flautas, Tambores, Rabecas), composta em 2000, é um ciclo de 7 canções húngaras para mezzo-soprano e quatro percussionistas, nas quais, mais uma vez, Ligeti recorreu ao poeta húngaro Sándor Weöres. A obra foi escrita para *Amandinda Percussion Group* e para a cantora húngara Katalin Károlyi, tendo sua estréia ocorrido no dia 10 de novembro de 2002, no Festival Metz - França.

As homenagens ao compositor, tanto pela sua obra quanto pelo seu posicionamento artístico no cenário mundial, intensificaram-se. Em 2000, Ligeti foi pessoalmente receber o prêmio Sibelius, da Whuri Foundation, em Helsinque e, no ano seguinte, foi ao Japão, onde foi laureado com o Prêmio Kyoto de Artes e Filosofia. Em 2003, foi-lhe concedido, na cidade de Frankfurt, o Prêmio Theodor W. Adorno.



FIGURA 12 - Ligeti, durante a entrega do Premio Kyoto, em novembro de 2001.

Em 2002, viajou algumas vezes para Amsterdã para acompanhar as gravações da gravadora Teldec e, neste período, escreveu “*Hymnus*”, o sétimo movimento de seu *Concerto para Trompa*. O *Quarteto de Cordas nº3*, a projetada “fantasia musical” sobre *Alice*, o oitavo movimento do

Concerto para Trompa, assim como a continuidade do terceiro livro de *Estudos para Piano*, são projetos do compositor.

Nas comemorações envolvendo o Prêmio Kyoto, em um discurso sobre “Ciência, Música e Política”, Ligeti dirigiu aos jovens compositores uma mensagem que pode ser compreendida como um resumo de sua própria história:

“Finalmente, eu gostaria de oferecer uma mensagem aos jovens compositores: tentem receber o melhor possível de formação em harmonia tradicional e contraponto, pois isto forma a base da artesanaria composicional. Um bom professor é importante, mas você aprende as lições mais valiosas lendo, tocando partituras e ouvindo música. Os livros de orquestração de Rimsky-Korsakov ou Koechlin exercem um papel semelhante: apesar de serem úteis, eles nunca podem substituir suas próprias análises de obras primas como as Sinfonias de Haydn ou as obras orquestrais de Stravinsky. Finalmente, você deve impor os mais altos padrões à sua própria música. Então, uma palavra de cautela: evite trabalhar com pressa ou aceitar muitas encomendas. O reconhecimento vem àquele que persevera, não àquele que quer se tornar uma estrela.

Com esta perseverança, você poderá talvez conquistar o maravilhoso Prêmio Kyoto, o mais generoso presente que um compositor pode receber. Obrigado, Dr. Inamori, por sua nobreza e generosidade; viva a arte e a ciência honestas.” (2002a, pp. 263-265)

CAPÍTULO 2

A obra: primeiro livro de Estudos para piano

2.1 A obra para piano de György Ligeti: um breve histórico⁷⁸

O primeiro livro *de Estudos para piano*⁷⁹ de Ligeti estabeleceu o reencontro do compositor com a escrita para piano solo. Após a composição de sua primeira safra de obras para piano, quando ainda morava na Hungria, o compositor abordaria esse instrumento em obras orquestrais, como *Atmosphères* (1961), e camerísticas, tais como as *Três Peças para dois pianos: Monument, Selbstportrait, Bewegung* (1976) e o *Trio para trompa, violino e piano* (1982). O compositor se voltaria novamente ao piano solo apenas em 1985, com o surgimento do seu primeiro livro de *Estudos*.

É importante observar retrospectivamente a produção pianística inicial de Ligeti, uma vez que prenunciam - ainda que de maneira rudimentar - muitos dos recursos que seriam utilizados pelo compositor nos *Estudos*, tais como textura polifônica, simplicidade na escolha dos materiais e ocorrência de figurações em *moto perpetuo*.

O piano se fez presente no início da trajetória musical de Ligeti, que o acatou como seu primeiro instrumento de estudo. O compositor recorda, em entrevista a Paul Griffiths:

“Eu queria tocar um instrumento, particularmente o violino, mas meu pai foi contrário, até que, aos 14 anos, comecei a tocar piano. Mas era bastante tarde, e por isso eu não possuo boa técnica. O que é uma pena, porque eu adoro tocar piano.

Na realidade, foi graças ao meu irmão que eu tive a chance de começar. Alguém lhe disse que ele tinha inclinação e deveria tocar um instrumento, e então começou a estudar violino, aos 9 anos. Assim, pude argumentar que eu também poderia ter aulas de música, e comecei estudando piano, pois ele já tocava violino”. (1997, p. 5)

Ligeti começou a compor pouco tempo depois do início de seus estudos de piano, sendo suas primeiras composições pequenas peças para o instrumento, consideradas pelo próprio compositor muito próximas da música de Grieg (Ligeti, 1997, p. 5).

⁷⁸ Ao situar as obras para piano que antecederam *Estudos para piano*, este breve histórico não oferece uma catalogação completa das obras do compositor, principalmente no que se refere à produção escrita antes de 1948, da qual muitas obras foram perdidas e alguns manuscritos permaneceram incompletos.

⁷⁹ A série apresenta seu título original em francês: *Études pour piano*.

Uma das primeiras obras catalogadas data do período em que Ligeti ainda estudava no Liceu Romeno: trata-se da série *Kis zongorádarabok (Seis pequenas peças)*, escrita entre 1939 e 1941.

EXEMPLO 7 - Treze últimos compassos de *Elmélyülés (Meditação)* das *Seis peças para piano*.

Em 1941, aos 18 anos, Ligeti ingressou no Conservatório de Cluj, sendo as obras mais significativas desse período três peças para piano a 4 mãos⁸⁰ - *Induló [Marcha]* (1942), *Polifón Etüd [Estudo Polifônico]* (1943) e *Allegro* (1943) - com traços da música de Bartók e Stravinsky (Ligeti, 1996b, p. 7-8). No *Estudo Polifônico*, Ligeti explorou a repetição contínua de quatro frases melódicas independentes que, apesar de apresentarem comprimentos diferentes, ocorrem simultaneamente, gerando um resultado que - apesar de distante das composições dos anos 80 - pode ser considerado germe da sobreposição de padrões ritmico-melódicos aplicada nos *Estudos* para piano.

⁸⁰ A primeira gravação mundial 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).

12 Allegro comodo

Piano
4 Hands

EXEMPLO 8 - *Estudo Polifônico* para piano a quatro mãos (comp. 12 - 23).

Após a guerra, Ligeti continuaria seus estudos na Academia Franz Liszt, em Budapeste. Muitas obras deste período foram perdidas, dentre as quais *Valsa* (1946), *Ballada* (1947), *Székely tánc* [Dança de Székely] (1947) e *Kis induló* [Oito Pequenas Marchas] (1948), todas para piano solo. *Cahiers d'exercices* (1942-48), para piano ou órgão, é fruto de seus estudos estilísticos sobre as obras de Palestrina, Bach, Couperin, Haendel, Mozart, Haydn e Schumann. A obra tem uma importância histórica e indica o caminho que o compositor trilhou quando estudante. No entanto, pelo fato de Ligeti considerá-la imatura, sem pretensões artísticas e indigna de ser apresentada em concerto, ela permanece inédita (Steinitz, 2003, p. 397). Entre as obras para piano solo escritas em Budapeste - no período pós-guerra e pré-stalinista - estão *Caprichos n^{os} 1 e 2* (1947) e *Invenção* (1948), que refletem um compositor já possuidor de respaldo técnico, em busca de suas próprias alternativas composicionais. Sobre essas obras o compositor comenta:

“Os dois Caprichos e a Invenção são peças do meu tempo de estudante na classe de composição de Sandor Veress. A maioria dos nossos ‘exercícios de forma’ tinha que ser escrita no estilo de Haydn ou Mozart. Eu também fiz exercícios estilísticos, usando Couperin, Rameau e Schumann como meus modelos. Mas então considerei a possibilidade de realizar minhas tarefas em ‘meu próprio’ estilo. O Capricho n^o 2⁸¹ (um exemplo de obra composta em forma canção) foi influenciado por Bartók; Capricho n^o 1 (uma sonatina) já era menos ‘Bartokiana’. Os exercícios de contraponto a princípio aderiram ao estilo estrito de Palestrina (de acordo com conhecido livro de Jeppesen), mas, mais tarde, foram baseados nas invenções, nas variações corais e nas fugas de Bach. (todo este trabalho começou realmente mais cedo, na classe de Ferenc Farkas em Kolozsvár). Eu escrevi um número rigoroso de invenções bachianas a duas e três vozes, assim como fugas a três e quatro vozes. Então, Veress me sugeriu escrever uma invenção ‘meio-Bach’ e em ‘meu próprio’ estilo. O resultado é esta peça [a Invenção].” (1996c, p. 9-10)

Ligeti dedicou o *Capricho n^o 1* e a *Invenção* a György Kurtág e sua esposa Márta. Como Ligeti se considerava um pianista limitado, Kurtág e Márta realizaram a estréia da obra em um recital de alunos da Academia Franz Liszt, em 22 de maio de 1948. Quando a editora Schott publicou as três peças, Ligeti intercalou a *Invenção* entre os dois *Caprichos* - embora ela tenha sido a última a ser escrita - por considerar o *Capricho n^o 2* mais propício a ser a peça final.

⁸¹ O *Capricho n^o 2* é estruturado sobre uma figuração em *moto perpetuo* sob a qual a mão esquerda desenvolve uma linha com acentos assimétricos. Este recurso seria explorado mais tarde em *Fanfars* (estudo n^o 4).

Os artistas de países sob domínio soviético gozaram, até 1948, de relativa liberdade de criação. Mas, a partir do final deste ano, a vida política e cultural da Hungria passou a ser drasticamente controlada pela ditadura stalinista, sob regras ditadas a partir dos ideais do Realismo Social. Ligeti recorda:

“Antes do fatídico ano de 1948, eu era um típico jovem intelectual esquerdista: antinazista, contrário à direita conservadora húngara e crente na Utopia Socialista. O ‘Socialismo surrealmente existente’ de Stalin foi tão desapontador e humilhante para nós que eu logo desenvolvi uma imunidade a todas as ideologias. Eu tive sorte, porque fui precavido o suficiente - apesar da propaganda massiva - para não me filiar ao ‘Partido’. Eu fui capaz de manter distância do ‘Realismo Socialista’ imposto (era mais um irrealismo, a mais desprezível demagogia); apesar disso, eu tentei compor música não-cromática e não-dissonante. Obviamente, isto significava um conformismo, mas a princípio eu não enxerguei a futilidade deste compromisso.” (1996d, p. 9-10)

Neste cenário, Ligeti compôs mais duas obras para piano a quatro mãos - *Három lakodalmi tánc* [*Três danças de casamento*] (1950) e *Sonatina* (1950) - quando já era professor na Academia. Em 1950, compôs uma série de peças para dois sopranos, mezzo-soprano e piano, intitulada *Négy lakodalmi tánc* [*Quatro danças de casamento*]. São arranjos acessíveis de canções folclóricas húngaras, adequados aos ditames da União dos Compositores. Três destas danças foram adaptadas para piano a quatro mãos, originando a série *Três danças de casamento*. Tanto a versão vocal quanto a versão para piano a quatro mãos foram transmitidas pela rádio húngara. A *Sonatina* apresenta três movimentos - *allegro*, *andante* e *vivace* -, dos quais os dois primeiros foram adaptados e utilizados em *Musica Ricercata*, para piano solo; e o último foi inserido em uma série de peças para piano solo, denominada *Ronggyszönyeg*.

O período de 1948 a 1953 representou o grau máximo de repressão cultural na Hungria. O contato de Ligeti com a produção musical ocidental era praticamente inexistente, e o compositor pouco sabia sobre o que ocorria por trás da Cortina de Ferro. Tudo o que apresentasse algum grau de experimentação era denunciado como burguês e desprovido de valor social e artístico. Em contrapartida, surgiu - entre os artistas de Budapeste - uma cultura de reclusão, na qual era artisticamente enobrecedor “criar para a gaveta”, ou seja, produzir obras que negassem todas as orientações oficiais e não tivessem acesso a qualquer tipo de veiculação e publicação.

Na tentativa de se libertar dos materiais musicais folclóricos - a esta altura compulsórios - e da influência bartokiana, Ligeti compôs *Musica Ricercata*, obra que revela a preocupação do compositor com a busca de suas próprias alternativas composicionais:

“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’: tentar, procurar.” (1998, p. 8)

Apesar de notória a presença de características bartokianas em *Musica Ricercata*, elas se revelam em grau muito inferior do que em peças anteriores. A obra partiu do princípio da extração máxima de resultados a partir de um mínimo de materiais, baseada em regras e limites rígidos e desenvolvendo um discurso musical que respeita uma severa disciplina composicional. A primeira peça apresenta exclusivamente duas classes de alturas - lá e ré -, aparecendo a segunda classe de altura apenas no extremo final, como última nota da peça. A segunda peça⁸² emprega três classes de alturas, a terceira peça apresenta quatro classes de alturas, e assim progressivamente. Finalmente, a última peça - chamada *Omaggio a Girolamo Frescobaldi* e escrita originalmente para órgão, em 1951 - expõe as doze classes de alturas em um discurso musical que alude, segundo o próprio compositor, ao tratamento temático cromático encontrado em obras de Frescobaldi (Ligeti, 1996d, p. 11).

EXEMPLO 9 - *Musica Ricercata XI* intitulada “*Omaggio a Girolamo Frescobaldi*” (comp. 1 - 11).

⁸² Esta peça foi utilizada por Stanley Kubrick em seu último filme, *Eyes wide shut* (*De olhos bem fechados*) de 1999.

Com a morte de Stalin e o abrandamento da ditadura soviética, Ligeti teve maior acesso a partituras e gravações do ocidente. Este material o estimulou a se aventurar em uma obra construída sobre séries de alturas. Surge, então, a *Fantasia Cromática*, considerada pelo compositor “uma obra muito ruim - uma música dodecafônica absolutamente ortodoxa” (Griffths, 1997, p. 14).

A *Fantasia Cromática* foi a última obra composta por Ligeti na Hungria. Ao chegar no ocidente, o compositor - sob o potente impacto que a vanguarda musical de Colônia e Darmstadt lhe causara - submeteu toda a sua produção a uma rigorosa reavaliação. Frente às realizações desta vanguarda, nas quais se incluem as três *Sonatas* (1946, 1948 e 1957) e *Structures* (1952) de Boulez e o *Klavierstücke* (1953-1956) de Stockhausen, Ligeti considerou suas obras pianísticas do período húngaro ingênuas, imaturas e cruas. Neste contexto, não é difícil compreender o fato de o compositor ter omitido e negligenciado estas obras para piano, como esclarece Steinitz: “Ainda que *Musica Ricercata* antecipasse sua abordagem original de sonoridade nos anos 60, sua habilidade artesã pareceria constrangedoramente desajeitada entre as atividades iconoclastas e atitudes intolerantes de seus novos companheiros” (2003, p. 58-59). Evidentemente, as obras desta produção pianística - em especial *Musica Ricercata* - recuperariam gradualmente seu valor conforme se tornavam públicas.

Ligeti voltaria a escrever para piano somente em 1976, com o surgimento de suas *Três peças para dois pianos, Monument, Selbstportrait e Bewegung*⁸³. A série é dedicada aos irmãos Alfons e Aloys Kontarsty, notórios pianistas que se estabeleceram definitivamente no cenário musical ao estrear *Structures* de Boulez, duas décadas antes. A primeira peça, *Monument*, apresenta como principal característica a sobreposição de vários padrões rítmicos - cada um associado a uma única classe de altura. Surgem, portanto, fragmentos melódicos conforme esses padrões vão sendo introduzidos. Essa sobreposição de camadas, gerando - a partir de suas colisões - figurações rítmicas e melódicas, será extensamente empregada por Ligeti dez anos mais tarde, em seus *Estudos* para piano. Na segunda peça, *Selbtporrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auc dabei)* [*Auto-retrato com Reich e Riley (e Chopin ao fundo)*], o compositor faz uso do recurso de teclas bloqueadas, posteriormente empregado em *Touches bloquées*, terceiro estudo para piano. O título da obra sugere uma auto-reflexão do autor sobre obras anteriores - como o *Continuum* para cravo, de 1968 -, e a constatação da proximidade destas com a música dos minimalistas Steve Reich e Terry Riley e, ainda que em grau bem menor, com a escrita utilizada por Chopin no *Presto* de sua *Sonata* op. 35. O

⁸³ Os títulos das duas últimas peças, *Selbtporrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auc dabei)* e *In zart fliessender Bewegung*, são comumente abreviados: *Selbtporrait* e *Bewegung*.

último movimento, *In zart fliessender Bewegung* [Em um movimento delicado e fluente], é descrito pelo compositor como uma “variante líquida” de *Monument* (1996, p. 18).

Ainda que seja possível encontrar - em obras anteriores - traços da escrita pianística que Ligeti desenvolveria a partir da década de 80, essa nova fase composicional - iniciada justamente com o primeiro livro de *Estudos para piano* - seria inimaginável sem as novas descobertas de Ligeti, que - advindas de fontes diversas -, aliaram-se ao potencial criativo do compositor para se estabelecerem como a pedra angular das obras desse prolífico período.

O primeiro livro de *Estudos*, escrito em 1985, é fruto tanto da fertilidade deste período, no qual rapidamente se estabeleceram como obras representativas, quanto da prazerosa relação que o compositor declara manter com o instrumento, ainda que dileitante sob o ponto de vista do domínio técnico:

“O impulso inicial foi, sobretudo, minha inadequada técnica pianística.(...) Eu adoraria ser um grande pianista! Conheço muito sobre nuances de ataques, fraseado, rubato e estrutura formal. Eu absolutamente amo tocar piano, mas apenas para mim. (...) Meus - 15 até o momento - estudos (pretendo escrever mais!) são, portanto, o resultado da minha própria inabilidade.” (1996d, p. 7)

Para compor os *Estudos*, Ligeti pesquisou obras de grandes compositores que - conhecedores das possibilidades técnicas do instrumento - abordaram virtuosisticamente o piano. O pianismo presente na música jazzística⁸⁴, bem como a música para piano mecânico de Conlon Nancarrow e suas propostas rítmicas e texturais que geram um virtuosismo inadequado aos limites da performance humana, também o estimulou.

O interesse pela etno-musicologia - já expresso na juventude do compositor em suas pesquisas sobre o folclore musical romeno e húngaro - o conduziu à música da África sub-saariana por meio dos estudos de etno-musicólogos como Gerhard Kubik, Hugo Zemp, Alfons Dauer e, sobretudo, Simha Arom⁸⁵. A produção musical do último terço do século XIX dos mestres da *Ars subtilior*⁸⁶ e o conceito de pulsação elementar oriundo da música africana ofereceram a Ligeti o conhecimento de possibilidades rítmicas e métricas distintas daquelas oferecidas pela tradição musical européia e amplamente exploradas nos *Estudos para piano*.

⁸⁴ Ligeti comenta que a “poesia” de Thelonious Monk (1917-1982) e Bill Evans (1929-1980) exerceu grande influência sobre sua produção, considerando o *Estudo Arc-en-ciel* uma “peça quase jazzística” (1996d, p. 11).

⁸⁵ O interesse e a admiração do compositor pelas gravações e escritos teóricos desses etno-musicólogos estão expressos no prefácio, escrito por Ligeti, ao livro de Simha Arom (1994, p. xvii).

⁸⁶ Do latim, arte mais sutil. Mais informações, ver Caznok (2003, p.175).

Neste período, a atração de Ligeti por descobertas matemáticas e científicas foi revitalizada. A matemática moderna que aborda sistemas dinâmicos - conhecida como Teoria do Caos⁸⁷ - deu ímpeto novo ao relacionamento entre música e matemática por ser aplicável a fenômenos que evoluem no tempo. Ligeti acompanhava as pesquisas desenvolvidas por Edward Lorenz no *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), que conduziram aos primeiros modelos de meteorologia computadorizada. Segundo os autores do livro *Dos ritmos ao caos*, o modelo de Lorenz “constituiu o modelo teórico de caos determinístico mais célebre e mais estudado” (Bergé, Pomeau, Dubois-Gance, 1996, p. 201).

Na tentativa de compreender a imprevisibilidade da meteorologia, Lorenz constatou um fenômeno por ele batizado de “efeito borboleta”:

“Uma pequena perturbação, tão fraca quanto o bater de asas de uma borboleta, pode, um mês depois, ter um efeito considerável, como o desencadeamento de um ciclone (ou, pelo contrário, o fim de uma tempestade), em razão de sua amplificação exponencial, que age sem cessar enquanto o tempo passa. O que nos ensina mais uma vez o modelo de Lorenz é que nenhuma perturbação inicial, por mais ínfima que possa parecer, deve ser desprezada num sistema dotado de SCI⁸⁸, vistas as suas condições a longo prazo. Isso também equivale a dizer que a previsão a longo prazo não tem sentido, dado o enorme número de perturbações, mínimas porém incontroladas, presentes na meteorologia, assim como em muitos outros sistemas.” (Bergé, Pomeau, Dubois-Gance, 1996, p. 203)

As pesquisas de Benoît Mandelbrot sobre geometria fractal também exerceram fascínio sobre o compositor que, em 1984, viu as primeiras representações computadorizadas de fractais. As principais características dos fractais são repetição, auto-similaridade e proporção, e essas idéias lhe pareceram aplicáveis à música. No entanto, o compositor, ao falar sobre seu *Concerto para piano*, esclarece:

“Em 1984, eu vi pela primeira vez essas impressionantes figuras de estruturas fractais produzidas por dois cientistas de Bremen - Peitgen e Richter. Desde então, elas têm exercido um importante papel em minhas concepções musicais. Não que eu tenha usado logaritmo em meu quarto movimento: para ser exato, eu trabalhei por meio de construção, mas isto, no entanto, não é baseado em considerações matemáticas, mas sim em ‘construções artesanais’ (quanto a isto, meu relacionamento com a matemática é

⁸⁷ Henri Poincaré (1854-1912) é considerado um dos fundadores do estudo moderno dos sistemas dinâmicos e o autor da Teoria do Caos, segundo a qual discrepâncias inicialmente minúsculas, ocorrentes em um sistema, podem gerar alterações de proporções gigantescas em pontos mais avançados do processo (Bergé, Pomeau, Dubois-Gance, 1996, p. 262-263).

⁸⁸ SCI: sensibilidade às condições iniciais.

similar à de Maurits Escher⁸⁹). É uma questão de correspondências intuitivas, poéticas, sinestésicas, menos científica do que poética.” (1988b, p. 12)



FIGURA 13 - Imagem fractal.

Os seis *Estudos para piano* do primeiro livro - *Désordre*, *Cordes à vide*, *Touches bloquées*, *Fanfares*, *Arc-en-ciel* e *Automne à Varsovie* - refletem, em diferentes graus, as referências mencionadas. Porém, não se pode dizer que os *Estudos* são simplesmente uma consequência imediata da aplicação musical de tais referências, como alerta o próprio compositor:

“Seria, no entanto, impróprio supor que meus *Estudos para piano* (1985) sejam um resultado direto destas influências musicais e extramusicais. Ao revelar meus interesses e inclinações, estou simplesmente indicando o ambiente intelectual no qual trabalho como compositor. Além disso, em minha música não se encontra nem o que podemos chamar de ‘científico’ nem o ‘matemático’, mas sim uma união de construção com imaginação poética e emocional.” (1988a, p. 4)

⁸⁹ O mundo pictórico do holandês Maurits Escher (1898-1970) deslumbrou Ligeti. Escher não tinha formação em matemática, mas, em suas obras, empregou leis da perspectiva para criar efeitos surpreendentes de ilusão óptica. Desde suas primeiras obras, o artista expõe seu fascínio pela sugestão de objetos tridimensionais na bidimensionalidade do papel, criando um mundo surreal.

Sua primeira série de *Estudos* conquistou o Prêmio Grawemeyer da Universidade de Louisville, em 1986. A primeira edição deste prêmio ocorreu em 1985, quando foi agraciada a *Terceira Sinfonia* (1983) de Witold Lutoslawski (1913-1994)⁹⁰.

Entre a composição do primeiro e do segundo livro de estudos houve um hiato de três anos, período no qual o compositor se dedicou ao *Concerto para piano*. Quando os primeiros seis estudos foram publicados em 1986, pela Schott, o subtítulo de *premier livre* apontava claramente que o compositor planejava compor outros livros. A princípio, Ligeti planejava dois livros contendo seis estudos cada⁹¹. Porém, aos previstos seis estudos do segundo livro, o compositor adicionou duas peças, além de iniciar uma terceira série em 1993. Com exceção do primeiro estudo da série, *Galamb borong*, todos os outros foram renomeados. O próximo quadro apresenta os títulos provisórios e definitivos dos seis estudos que - a princípio - comporiam o segundo livro:

Título Provisório	Título Definitivo	Dedicatória
7. <i>Galamb borong</i> [<i>Pombo Encantado</i>]	7. <i>Galamb borong</i> [<i>Pombo Encantado</i>] (1988)	Ulrich Eckhardt
8. <i>Quintes</i> [<i>Quintas</i>]	8. <i>Fém</i> [<i>Metal</i>] (1989)	Volker Banfield
9. <i>Clair-Obscur</i> [<i>Claro-Escuro</i>]	9. <i>Vertige</i> [<i>Vertigem</i>] (1990)	Mauricio Kagel
10. <i>Staccato</i>	10. <i>Der Zauberlehrling</i> [<i>O Aprendiz de Feiticeiro</i>] (1994)	Pierre-Laurent Aimard
11. <i>Lassú</i>	11. <i>En suspens</i> [<i>Em suspenso</i>] (1994)	György Kurtag
12. <i>L'âge d'or</i> [<i>A Era de Ouro</i>]	12. <i>Entrelacs</i> [<i>Entrelaçamento</i>] (1993)	Pierre-Laurent Aimard
/	13. <i>L'escalier du diable</i> [<i>A escadaria do diabo</i>] (1993)	Volker Banfield
	14. <i>Coloana infinita</i> [<i>Coluna Infinita</i>] (1993)	Vicent Meyer

EXEMPLO 9 - Quadro com títulos provisórios, definitivos e dedicatórias dos *Estudos* do segundo livro.

⁹⁰ O prêmio integrava - automaticamente - o compositor premiado à comissão julgadora que escolheria a obra a ser premiada no ano seguinte. Assim, Lutoslawski participou da indicação do primeiro livro de *Estudos* para piano à premiação de 1986. Ligeti, por sua vez, integraria a comissão julgadora para o prêmio de 1987.

⁹¹ Esta configuração, envolvendo o número seis (e seus múltiplos), nos remete inevitavelmente aos dois livros de *Estudos* de Debussy (contendo seis peças cada), aos *Estudos op. 10* e *op. 25* de Chopin (contendo doze estudos cada) e aos *Estudos Transcendentes* de Liszt (doze estudos).

O segundo livro de estudos consolidou muitos recursos empregados por Ligeti na elaboração do primeiro livro, propondo um virtuosismo pianístico ainda mais desafiador.

Os dois livros completos foram editados pela Schott em uma versão fac-símile das cópias manuscritas de Ligeti. Mais tarde, esta mesma editora lançaria estes cadernos em edições tipografadas e revisadas pelo compositor. A maior diferença entre as duas edições se revela nas indicações de andamentos, que apresentam tempos menos rápidos na segunda edição. De fato, os andamentos propostos por Ligeti nos estudos rápidos beiram os limites factíveis da performance humana. Mas é importante salientar: Ligeti não entende o virtuosismo como um objetivo em si, mas, sim, como consequência direta das idéias composicionais. Vários efeitos musicais só podem ser alcançados e mesmo percebidos em andamentos extremamente rápidos, e a execução lenta de estudos que requerem velocidade resulta em música muito diferente daquela imaginada pelo compositor. Em 1997, o compositor expôs sua concepção de virtuosismo ao comentar suas *Dez peças para quinteto de sopros*, de 1969:

“Cortejando o perigo, eu escrevi peças que expandiam os limites da possibilidade. Não se trata de virtuosismo como um fim, mas, sim, a serviço de planos formais de tensão e expressão extrema. Meu objetivo era criar algo novo, não em termos de prática de performance (tais como novas vestimentas de concerto ou nova disposição dos instrumentistas), mas em relação à sonoridade da música.” (1998, p. 11)

Vertige, dedicado ao compositor Mauricio Kagel, foi escrito originalmente para piano e foi o primeiro estudo a receber uma versão para piano mecânico. O pianista Volker Banfield, que havia estreado a obra em 1990, foi convidado, em 1992, para apresentá-la em um concerto comemorativo aos sessenta anos de Kagel. No entanto, Banfield foi vitimado por um acidente que tornou remota sua possibilidade de performance. Considerando não haver tempo suficiente para que um outro pianista pudesse preparar a peça, Ligeti encomendou a Jürgen Hocker⁹² uma versão para piano mecânico, estreada em Colônia, em 1992.

Satisfeito com os resultados, Ligeti e Hocker consentiram na realização de versões para piano mecânico de outros estudos. Essas adaptações não são cópias literais da partitura, pois exploram sobretudo a possibilidade do instrumento mecânico tocar vários registros simultaneamente. Hocker destaca algumas das capacidades do piano mecânico que extrapolam as

⁹² Especialista em piano mecânico, Hocker foi o responsável pelas transcrições e primeiras performances dos estudos para piano mecânico de Conlon Nancarrow.

possibilidades de realização em uma performance humana e as relaciona com as versões para piano mecânico dos estudos de Ligeti:

“(...) uniformidade em andamentos extremamente rápidos e em passagens polifônicas (Vertige); obtenção de legato - sem recorrer ao pedal - através da expansão da duração de cada nota (L’escalier du diable); intensificação de acentos por meio de dobramentos de oitavas (Galamb borong); repetição rápida (Der Zauberlehling); e o emprego de todo o teclado (Coloana Infinita).” (Hocker, 1997, p. 15)

Coloana infinita - estudo que encerra este segundo livro - ocupa uma posição diferenciada na obra de Ligeti, pois sua primeira versão foi concebida tanto para piano quanto para piano mecânico. Posteriormente, por sugestão de Pierre-Laurent Aimard, Ligeti realizou uma versão simplificada, exclusiva para piano.

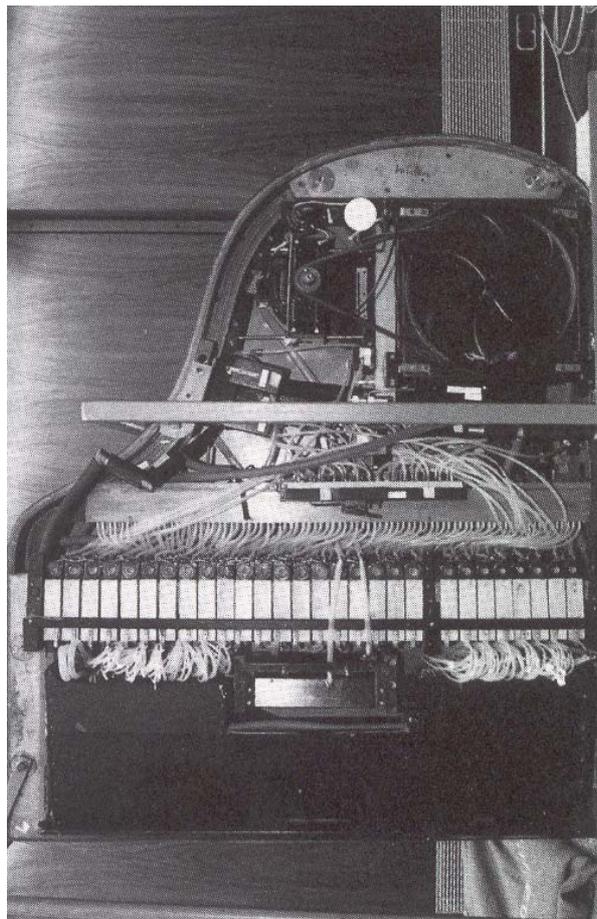


FIGURA 14 - Piano mecânico.

O terceiro livro apresenta, até o momento, quatro estudos, cada um encomendado por diferentes instituições musicais. O nº 15 foi encomendado pelo *Royal Conservatory* (Haia); o nº 16, pelo *Donaueschingen Festival*; o nº 17, pela BBC de Londres; e o nº 18, pela *Radio France*.

Título	Ano de composição	Encomenda
<i>White on White (Branco no Branco)</i>	1995	<i>Royal Conservatory</i>
<i>Pour Irina (Para Irina)</i>	1996-1997	<i>Donaueschingen Festival</i>
<i>À bout de souffle (Sem Fôlego)</i>	1997	<i>BBC</i>
<i>Canon (Cânone)</i>	2001	<i>Radio France</i>

EXEMPLO 10 - Quadro com títulos e anos de composição dos Estudos do terceiro livro.

O quarto estudo do terceiro livro, *Canon*, encerra, até o momento, o monumento composicional estabelecido pelas três séries de estudos para piano de Ligeti, deixando acesa a curiosidade sobre o que emergirá com os estudos ainda a serem compostos. Aliás, o início deste último livro já havia surpreendido, revelando-se um autêntico atestado da inesgotabilidade criadora de Ligeti, como declara Steinitz:

“Agora, com o aparecimento de um 15º estudo⁹³, Ligeti embarcou em um terceiro livro. O que mais, quer-se saber, pode possivelmente inventar?! Nós já temos música de dimensões lisztianas, ao mesmo tempo rigorosa e determinada, vulcânica e expansiva, testamento de uma surpreendente e variada imaginação, requerendo proezas quase sobre-humanas de habilidade mental e física.” (1996b, p. 7)

Os estudos revelam-se, sobretudo, um compêndio de caráter e proporções enciclopédicos sobre a música de György Ligeti. São, apesar de compartilharem idéias e recursos composicionais, notórios por sua individualidade e imprevisibilidade.

⁹³ “White on White”, estreado por Pierre-Laurent Aimard durante o Festival Ligeti, em Haia, em 26 de janeiro de 1996.

2.2 Levantamento e análise dos materiais e processos empregados por György Ligeti na elaboração dos *Estudos para piano*

O subcapítulo anterior evidenciou a diversidade do universo musical e intelectual no qual Ligeti confeccionou seus estudos. Nutrindo-se desta diversidade, o compositor deu vazão à sua inventividade musical, preferindo sempre a experimentação de novos procedimentos à submissão a qualquer *status quo* composicional. Sob a luz de tão vasto leque composicional, revelou-se necessária à estruturação desse capítulo a elaboração de uma metodologia analítica que adota premissas e terminologia expostas e utilizadas pelo próprio compositor, conciliadas a um estudo estruturado sobre diversos livros de análise musical, os quais serão oportunamente citados.

Em seu imaginativo processo composicional, Ligeti lança mão de diversas associações, incluindo as de ordem sinestésica:

“A involuntária conversão de sensações ópticas e táteis em acústicas é habitual para mim: eu quase sempre associo sons a cor, forma, e textura; e forma, cor e qualidades materiais a toda sensação acústica. Mesmo conceitos abstratos, tais como quantidades, relações, conexões e processos parecem tangíveis para mim e têm seus lugares em um espaço imaginário.” (Ligeti, 1993, p. 195)

Apesar das associações sinestésicas presentes em seu processo criativo, Ligeti estabelece um compromisso direto e incondicional com a concretude sonora da obra musical resultante. Em outras palavras, tais associações são estímulos valiosos no processo composicional, mas que apenas se validam se o resultado sonoro interessar aos ouvidos do compositor.

Yara Caznok evidencia essa preocupação de Ligeti com o fenômeno sonoro: *“Em inúmeras entrevistas, ele [Ligeti] reconhece que sua relação com a matéria sonora sempre foi primordial e que, talvez por isso, seja considerado um compositor intuitivo, que ‘ouve’ o material sonoro antes de qualquer coisa ...”* (2003, p. 134).

Mais adiante, a mesma autora afirma:

“Esse contato íntimo, prazeroso e permanente com a 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.” (2003, p. 134-135)

O termo *artesanal*, presente na citação acima, desperta a atenção para um aspecto composicional de Ligeti: a constante presença da orientação intuitiva, porém aliada à rigorosa preocupação com os resultados sonoros concretos e respaldada por um prodigioso *métier* técnico. Este trânsito livre e desenvolto por terrenos vistos como suspeitos e perigosos por muitos compositores e teóricos - tais como relações sinestésicas e intuição - corrobora a independência estética de Ligeti e sua indisposição em se vincular a correntes composicionais dominantes⁹⁴.

Ao trilhar seu próprio caminho composicional, Ligeti exerce absoluto controle sobre seu processo criativo: administra sua inventividade intuitiva e sua liberdade criativa por meio de regras e diretrizes composicionais estabelecidas por ele próprio. Em 2002, na conferência em Kyoto sobre “*Música, Ciência e Política*”, Ligeti salientou a preocupação com o equilíbrio entre liberdade e regularidade composicional na criação dos seus estudos para piano:

“Quando eu comecei a compor minha série de estudos para piano, muitos anos mais tarde, em meados dos anos 80, eu senti profundamente esta similaridade [entre matemática e composição musical]: em cada peça, eu construí uma textura musical de alturas e constelações rítmicas determinadas, seguindo determinadas regras ou limitações, um pouco livres e um pouco subordinadas às regras. Sem regras e determinações eu construiria um resultado aleatório, enquanto regras excessivamente estritas matariam o espírito da música.” (2002, pp. 247)

Outra preocupação permeou ainda a criação dos estudos para piano: a aspiração por escrever estudos verdadeiramente pianísticos quanto à adequação às possibilidades de realização técnica objetivando a performance e, sobretudo, ao resultado musical. Este anseio conduziu Ligeti à investigação da obra de diversos compositores que abordaram com maestria o piano. O compositor afirma que “*para a peça ser bem escrita para o piano, conceitos táteis são tão importantes quanto*

⁹⁴ Foi esta conduta artística que fez com que o compositor, recém-chegado ao Ocidente, questionasse aspectos do serialismo e buscasse alternativas a preceitos musicais tão predominantes na Europa dos anos 50 e 60. Segundo Bryan Simms: “*Uma das mais ricas alternativas ao serialismo rigoroso foi proposta no final dos anos 50 por György Ligeti (1923). Em seu artigo ‘Metamorfoses da Forma Musical’ (1960), ele observou que o serialismo e o uso de texturas pontilhistas reduziram a importância da precisa configuração de intervalos, durações, dinâmicas, e outros elementos. Como Pousseur, ele lamentou que estas especificidades foram vencidas pela entropia, tornando a composição serial auditivamente idêntica à composição aleatória*” (1986, p. 354-355).

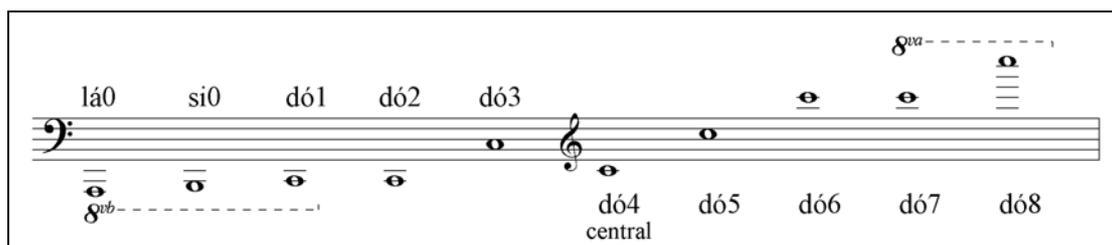
os acústicos; portanto, eu me apoiei em quatro grandes compositores que pensaram pianisticamente: Scarlatti, Chopin, Schumann e Debussy. (...) Uma obra para piano bem construída proporciona prazer físico” (1996b, p. 9). Para demonstrar como a escrita de diversos compositores se reflete nos *Estudos* para piano de Ligeti, exemplos musicais serão expostos e relacionados às partituras do compositor.

As análises que se seguem pretendem reconhecer os materiais explorados pelo compositor por meio da abordagem de aspectos especificamente musicais (forma, ritmo, altura⁹⁵, textura, dinâmica e tessitura⁹⁶). Estes aspectos serão também correlacionados, de maneira a salientar como a interação no processo composicional delinea uma forma individual para cada estudo.

Finalmente, é importante ressaltar que essas análises estão direcionadas principalmente a uma melhor performance da obra e não a questões fundamentalmente estruturalistas. Pretendem salientar, sobretudo, os aspectos que fazem dos *Estudos* para piano um expoente na produção pianística de György Ligeti, não apenas pelo seu conteúdo composicional, mas também pela renovadora abordagem das possibilidades oferecidas pelo piano.

⁹⁵ Na obra de Ligeti, extensões de registros são fundamentais. Assim, intervalos de alturas definidas serão mais considerados do que intervalos de classes de alturas. 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 umas das outras. O dó central, por exemplo, é uma altura. Mas todas as notas chamadas dó, si# ou rébb pertencem a uma mesma classe de altura. Ainda que haja muitas alturas diferentes (oitenta e oito em um teclado de piano), existem apenas 12 classes de alturas” (Lester, 1989, p. 66).

⁹⁶ Existem distintas convenções para a precisa denominação das alturas em suas respectivas oitavas, uma vez que o nome das notas se refere apenas às classes de alturas, sem determinar as oitavas nas quais estas ocorrem. As análises que se seguem adotam a convenção que denomina o chamado dó central de dó4. O quadro abaixo explicita esta convenção:



EXEMPLO 10 - Convenção adotada para a definição de alturas.

2.2.1 *Désordre* - estudo nº 1

Désordre atua como abertura do primeiro livro de *Estudos para piano* de György Ligeti ao expor elementos - frutos das descobertas dos anos que precederam a composição desta obra - que serão amplamente explorados nos demais estudos. Desses elementos, o mais evidente é a combinação da hemíola com o princípio da pulsação elementar originária da música africana. Esta combinação define, em *Désordre*, um processo contínuo que estabelece - segundo o compositor - “*transições da ordem métrica à desordem*” (1988a, p. 6).

Désordre também reflete o fascínio do compositor pelas ciências. Vários autores⁹⁷ associam este primeiro estudo à *Curva de Koch*, proposta em 1904 pelo matemático sueco Helge von Koch. A *Curva de Koch* é um exemplo clássico que demonstra como sucessivas repetições de uma operação, em escalas cada vez menores, geram - a partir de uma linha reta - uma estrutura auto-similar.

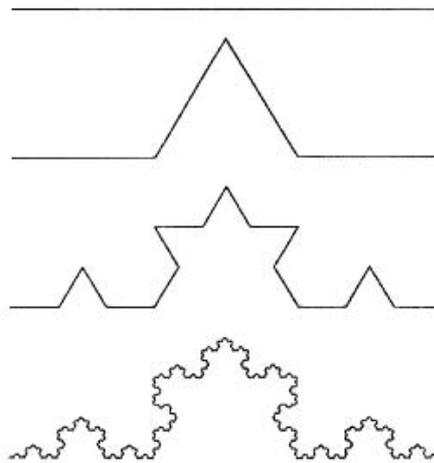


FIGURA 15 - A Curva de Koch.

Desenvolvendo esse mesmo processo a partir de um triângulo, o resultado é o conjunto fractal conhecido como *Floco de Neve* ou *Floco de Koch*. Enfim, um conjunto fractal apresenta, como principais características, a repetição, a auto-similaridade e a proporção.

⁹⁷ Entres estes destacam-se Richard Toop, Richard Steinitz e Hartmuth Kinzler.

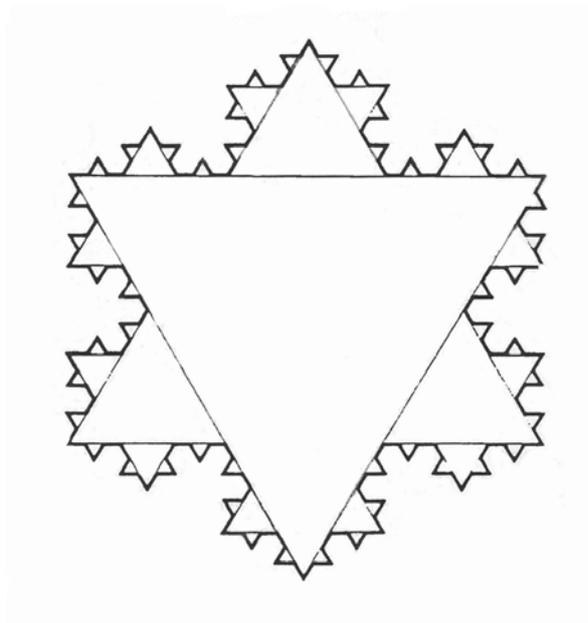


FIGURA 16 - O Floco de Neve ou Floco de Koch.

Em *Désordre*, os princípios da geometria fractal interagem com processos afins à Teoria do Caos⁹⁸. Em conferência intitulada *Polyrhythmik in den Klavieretüden (Polirritmia nos Estudos para piano)*, em Güterloch, o compositor comenta: “O primeiro estudo é uma homenagem dissimulada à nova ciência do caos determinístico” (apud, Kinzler, 1991, p. 89). De fato, *Désordre* reflete a idéia fundamental do caos, segundo a qual pequenas discrepâncias em circunstâncias iniciais geram alterações enormes nos fenômenos finais.

São inegáveis as afinidades entre os procedimentos musicais de Ligeti e as estruturas reveladas pelos matemáticos modernos. No entanto, o compositor não produz uma transferência direta destes conceitos científicos para o discurso musical, mas, sim, uma adequação que goza de significativa liberdade, como esclarecerá a análise que se segue.

O título deste primeiro estudo, *Désordre*, alude ao aspecto sonoro resultante do processo composicional adotado, que, ainda que absolutamente controlado, conduz o discurso musical a resultados aparentemente desordenados. A compreensão desses resultados requer o enfoque isolado de cada aspecto musical: textura, altura, ritmo, estrutura, tessitura e dinâmica. Dentre esses, merece

⁹⁸ É importante salientar que, embora não raro apareçam relacionadas, há grandes distinções entre a geometria fractal e a Teoria do Caos. Os fractais são figuras geométricas, estruturas espaciais geradas por processos regulares e predizíveis. Já o caos designa um tipo de comportamento temporal e totalmente imprevisível (Bergé, Pomeau, Dubois-Gance, 1996. p. 152-153).

destaque a estrutura, por ser configurada por um complexo desenvolvimento rítmico: o processo de contração e dilatação.

Contraction - Dilatation foi, aliás, um dos vários títulos cogitados pelo compositor para este estudo. Além do título definitivo, *Désordre*, encontram-se nos esboços da partitura várias sugestões para o *Étude Polyrythmique 1*, tais como *Pulsation*, *Mouvement*, *Irregulier* [sic], *Stroboscope*, *Mécanism*, *En blanc et noir*, *Décalage*, *Déplacement*, *Pulsation Irregulière* [sic], *Irregularité* [sic], *Mouvement*, *Détraquement*, *Ordre - Désordre* e *Désordre - Vertige - Joie*, todos relacionados a processos composicionais ou resultados sonoros.

Désordre foi dedicado a Pierre Boulez, por ocasião do 60º aniversário desse compositor. Sua estréia ocorreu em 15 de abril de 1986, em Bratislava, com a pianista Louise Sibourd, para quem o compositor dedicaria seu estudo nº 5, *Arc-en-ciel*.

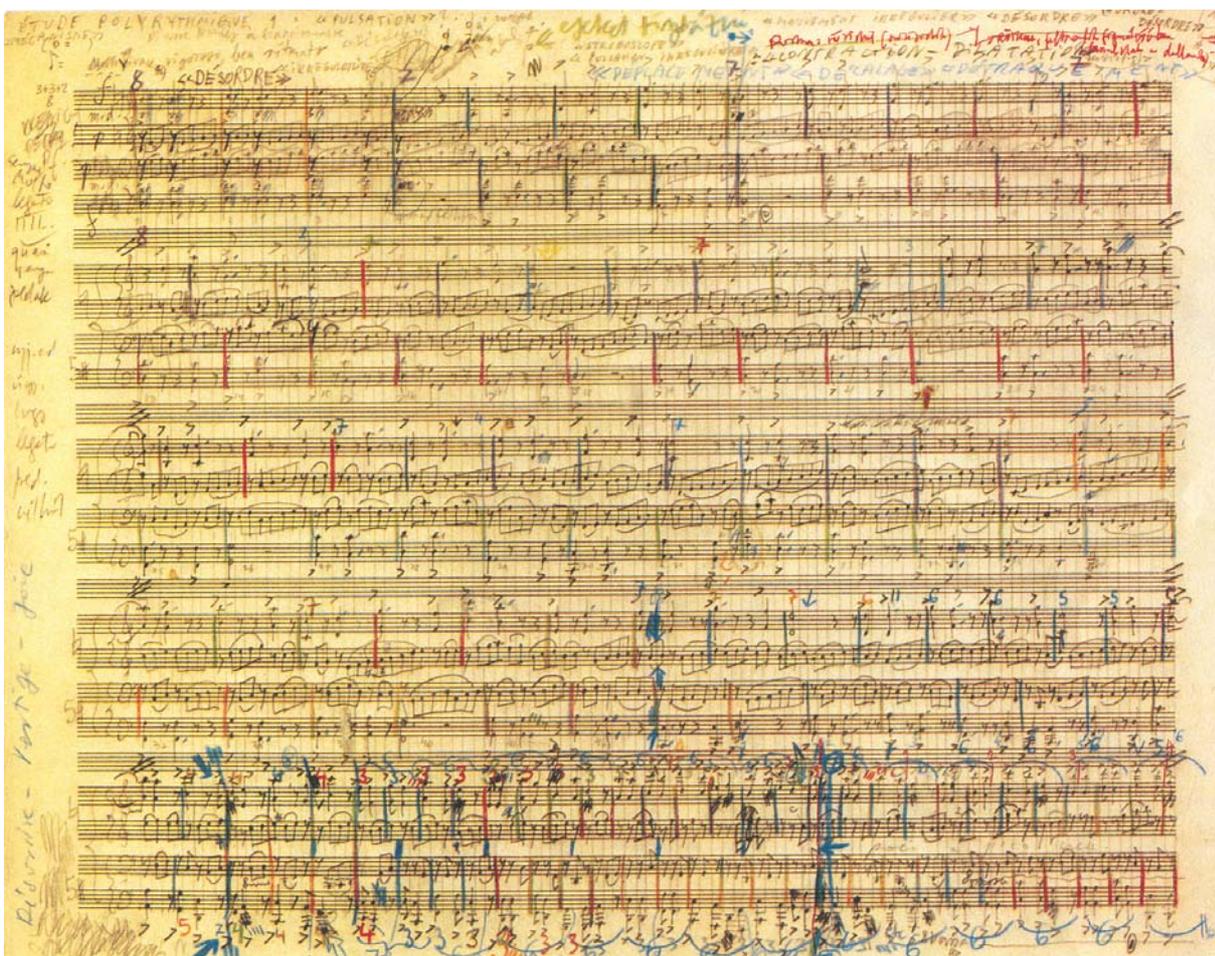


FIGURA 17 - Capa da edição fac-símile do primeiro livro dos *Estudos para piano*. Fragmento do esboço de *Désordre*. LIGETI, György. *Études pour piano*. Mainz: Schott, 1986 (ED 7428).

Textura

Désordre foi escrito, a princípio, em um sistema de quatro pentagramas, sendo dois referentes à mão direita, e dois à mão esquerda do pianista. O próximo exemplo evidencia a presença de dois elementos diferentes: um elemento principal e melódico, representado pelas oitavas com acentos⁹⁹, e um elemento secundário¹⁰⁰, representado pelas colcheias. Cada mão do pianista assume a realização destes dois elementos, totalizando assim os quatro planos sonoros explicitados pelo compositor na escrita em quatro pentagramas observada no esboço da partitura.

The image shows a musical score for four staves, labeled Plano 1 through Plano 4. Plano 1 (top staff) is in treble clef, marked with a forte *f* dynamic, and features accented eighth notes. Plano 2 (second staff) is also in treble clef, marked with a piano *p* dynamic, and features sixteenth-note runs. Plano 3 (third staff) is in bass clef, marked with a piano *p* dynamic, and features sixteenth-note runs. Plano 4 (bottom staff) is in bass clef, marked with a forte *f* dynamic, and features accented eighth notes. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and consists of four measures.

EXEMPLO 11 - *Désordre*, transcrição do esboço (comp. 1 - 4).

O movimento das colcheias, nos planos 2 e 3, ocorre predominantemente por graus conjuntos, fato que, aliado a aspectos como a sobreposição de diferentes escalas - que gera combinações cromáticas - e o andamento extremamente rápido, produz constantemente o efeito de *clusters*. Este procedimento corrobora o tratamento pessoal que o compositor habitualmente confere ao *cluster*. Trata-se, em menor grau, de recurso semelhante àquele utilizado em obras do final dos anos 50 e início dos 60, quando Ligeti gerava seus *clusters* não por meio da sobreposição simultânea de alturas, mas dos movimentos pertinentes a uma textura micropolifônica, conforme observa Robert Morgan:

“Ligeti formou seus ‘clusters’ por componentes separados que, apesar de não serem - em grande parte - individualmente perceptíveis, mudavam constantemente para produzir sutis transformações dos padrões internos. Montando um grande número de partes em movimento, ele fazia essas partes trocar constantemente de posições, produzindo uma sensação de movimento interno dentro de um complexo textural que, por sua vez, permanecia estático.” (1991, p. 389)

⁹⁹ Posteriormente, este elemento principal será representado por acordes dos quais as notas mais agudas assumem função melódica.

¹⁰⁰ Os termos “principal” e “secundário” são aqui aplicados com o intuito de evidenciar apenas diferenças de equalização sonora, e não implicam qualquer juízo de valor.

Alturas

O tratamento que o compositor confere às alturas, em *Désordre*, engloba todas as classes de alturas oferecidas pelo total cromático, distribuídas sistematicamente: 7 classes de alturas na mão direita, referentes às teclas brancas do piano, e 5 na mão esquerda, referentes às teclas pretas. A resultante sobreposição de duas escalas - a diatônica e a pentatônica - propicia à música um resultado constantemente cromático e favorece uma realização pianística bastante idiomática ao possibilitar o tocar ágil e simultâneo das duas mãos no mesmo registro do piano, sem a ocorrência de teclas coincidentes¹⁰¹ (ver compasso 4 do próximo exemplo).

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$

The image shows the first four measures of a piano piece. The tempo is 'Molto vivace, vigoroso, molto ritmico' with a quarter note equal to 63. The music is in 6/8 time. The right hand plays a sequence of eighth notes, alternating between a diatonic scale (white keys) and a pentatonic scale (black keys). The left hand plays a similar sequence, also alternating between diatonic and pentatonic scales. Dynamic markings of *f* and *p* are used throughout. There are asterisks above the first measure of both staves.

EXEMPLO 12 - Compassos iniciais de *Désordre*.

Denys Bouliane relaciona este procedimento ao pensamento polimodal de Bartók (1990, p. 101). Observa-se, por exemplo, tanto na primeira das *Quatorze Bagatelas Op. 6* (1908) quanto em *Play Song* (*Mikrokosmos* vol. IV), a sobreposição de escalas distintas, refletida já nas armaduras de clave. No entanto, essas peças de Bartók não abrangem, com tais sobreposições, o total cromático, ao passo que *Désordre* completa a apresentação das doze classes de alturas já no início do seu terceiro compasso.

Allegro, $\text{♩} = 144$
sotto

The image shows the first five measures of a piano piece. The tempo is 'Allegro' with a quarter note equal to 144. The music is in 4/4 time. The right hand plays a sequence of quarter notes, alternating between a diatonic scale (white keys) and a pentatonic scale (black keys). The left hand plays a similar sequence, also alternating between diatonic and pentatonic scales. Dynamic markings of *f* are used throughout. There are fingerings (1-5) indicated for both hands. The piece is marked '(sempre simile)'.

EXEMPLO 13 - B. Bartók: *Play song* do *Mikrokosmos* vol. IV (comp. 1 - 5).

¹⁰¹ O mesmo procedimento foi aplicado no estudo nº 7 do segundo livro, *Galang borong*, no qual a mão direita toca em teclas brancas e a esquerda em teclas pretas.

Béla Bartók, op. 6

EXEMPLO 14 - B. Bartók: *Bagatela Op. 6 n° 1* (comp. 1 - 9).

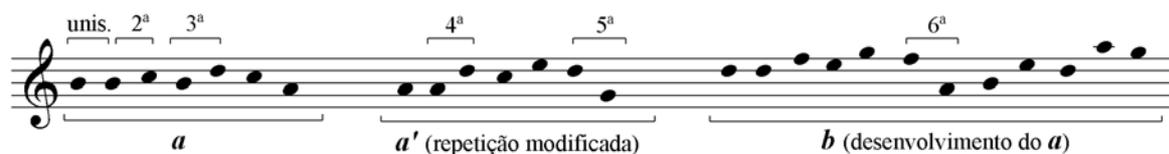
Este agrupamento das doze classes de alturas em uma escala diatônica e uma pentatônica já havia sido explorado pelo próprio Ligeti na obra orquestral *Atmosphères* (1961), na qual ocorrem tanto *clusters* diatônicos em “notas brancas” quanto pentatônicos em “notas pretas”.

Apesar de propor, para cada mão do pianista, escalas distintas¹⁰² que não compartilham as mesmas estruturas intervalares, Ligeti desenvolve contornos melódicos semelhantes para ambas as mãos, com adequações de acordo com suas configurações diatônica e pentatônica.

Désordre se desenvolve por meio da repetição constante de uma única frase, articulada sob a forma de sentença. Arnold Schoenberg esclarece, em seu *Fundamentos da Composição Musical*, que “uma idéia musical completa ou tema está geralmente articulada sob a forma de período ou sentença” (1993, p. 48)¹⁰³. A sentença se difere do período por apresentar um motivo principal, seguido de sua repetição imediata e de um desenvolvimento. Portanto, apresenta a seguinte configuração: *a* (apresentação do motivo principal) - *a'* (repetição modificada de *a*) - *b* (desenvolvimento).

¹⁰² Durante toda a obra, a mão direita toca exclusivamente nas teclas brancas e a esquerda nas teclas pretas. No entanto, o final da obra surpreende: um uníssono, apenas possível pela alteração de uma altura na mão esquerda (de dó sustenido para dó natural), fugindo da escala pentatônica.

¹⁰³ Apesar de os conceitos de *Fundamentos da Composição*, de Schoenberg, serem prioritariamente aplicados à análise do repertório tonal, Bryan Simms utiliza os conceitos e terminologia do livro em análises de obras do século XX (1996, p. 25-26, 152). Denys Bouliane relaciona diretamente *Désordre* com os conceitos traçados por Schoenberg, ao comentar que o material principal desta peça é “um tema muito ‘clássico’ na sua concepção, lembrando um dos modelos formais mais típicos do período clássico, a frase, tal como descrita por Schoenberg” (1990, p. 111).



EXEMPLO 15 - Configuração das alturas na sentença apresentada pela mão direita (comp. 1 - 14).

Esta sentença apresenta uma organização intervalar bastante pragmática. Em *a*, a extensão do movimento melódico compreende uma 4ª justa. Em *a'*, ocorre uma repetição modificada de *a*, na qual a extensão é ampliada para uma 6ª maior. Por fim, *b* é um desenvolvimento de *a* que conduz ao registro agudo, completando a escala diatônica e apresentando uma extensão de 8ª justa. Da mesma maneira que a extensão é progressivamente ampliada, os intervalos são inseridos em ordem crescente de tamanho, estabelecendo a seguinte seqüência: uníssono, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e 6ª.

Como demonstra o exemplo 16, a mão esquerda apresenta também a estrutura de sentença (*a*, *a'* e *b*), em uma configuração pentatônica que, por oferecer menos classes de alturas e, portanto, menos possibilidades intervalares do que a diatônica, aumenta a ocorrência de repetição de alturas.



EXEMPLO 16 - Configuração das alturas na sentença apresentada pela mão esquerda (comp. 1 - 18).

No entanto, a maior ocorrência de alturas repetidas não decorre exclusivamente da adequação de um contorno melódico diatônico a uma configuração pentatônica. Observa-se, em vários momentos, que o compositor utiliza deliberadamente repetição de alturas quando a pura e direta adequação à configuração pentatônica possibilitaria movimentos melódicos.

Por fim, vale ressaltar que o compositor trata as escalas aqui utilizadas tal qual essas se revelam em sua essência: como ciclos de alturas que não demarcam início ou fim e não privilegiam em especial uma altura determinada. Assim, a escala diatônica - por exemplo - é acatada como fonte de alturas que são adotadas em função do contorno melódico desejado, sem definir especificamente uma fundamental, um modo ou uma tonalidade, mas estabelecendo um diatonismo livre. Concluir que a mão direita da peça estabelece um modo si lócrio - como defende Denys Bouliane (1990, p. 116) - , com base no fato de a altura inicial ser a nota si, constitui um exagero analítico por meio da suposição de fatos que são de início esboçados, mas não se confirmam no decorrer da partitura.

Ritmo

Désordre apresenta um recurso de estruturação rítmica que será igualmente acatado em outros três estudos do primeiro livro - *Touches bloquées*, *Fanfarses* e *Automne à Varsovie*. Trata-se da “pulsção elementar”¹⁰⁴, extremamente rápida e constante, que atua como denominador comum a todas as figuras duracionais ocorrentes em uma peça. Por meio de diferentes agrupamentos de pulsações elementares, são construídos padrões rítmicos que podem, por sua vez, serem combinados, sucessiva ou simultaneamente, gerando diversos graus de complexidade rítmica. Ligeti deriva o seu conceito de pulsação elementar dos recursos rítmicos oferecidos pela música africana, como esclarece o compositor:

“Na África, ciclos ou períodos de comprimentos constantemente iguais são suportados por uma pulsação regular (que é usualmente dançada, mas não tocada). As pulsações individuais podem ser subdivididas em 2, 3, algumas vezes até em 4 ou 5 ‘unidades elementares’ ou pulsações rápidas. Eu não emprego a forma cíclica nem a pulsação [regular], pois prefiro usar a ‘pulsação elementar’ como uma estrutura implícita. Uso o mesmo princípio em *Désordre*, nos acentos mutáveis, que fazem emergir deformações ilusórias de padrões: o pianista toca um ritmo fixo, mas a distribuição irregular dos acentos leva à impressão de configurações caóticas.” (1996d, p. 10)

Em outras palavras, os ciclos rítmicos na música africana sugerem uma quantidade fixa de pulsações regulares, que por sua vez suportam estruturas rítmicas construídas sobre as pulsações elementares. O exemplo seguinte adapta uma transcrição apresentada no livro *African Polyphony and Polyrhythm*, de Simha Arom, e expõe os procedimentos acima descritos, evidenciando que apenas a estrutura rítmica resultante é efetivamente tocada.

♩. = pulsções regulares

(♩. = pulsções elementares)

ciclo

EXEMPLO 17 - Ciclo rítmico adaptado de uma transcrição de Arom (1994, p. 292).

¹⁰⁴ O termo “elementary pulse” (“pulsação elementar”) aparece também como “elementary unit” e “fast pulse”.

Já na música de Ligeti, tanto a ciclicidade quanto a idéia de pulsação regular são abolidas. No entanto, as pulsações elementares rápidas são efetivamente tocadas, estabelecendo um plano - acusticamente presente - de sustentação às estruturas rítmicas que emergem por meio dos agrupamentos e acentuações dessas pulsações.

No prefácio do citado livro de Arom, Ligeti comenta a ampliação das possibilidades rítmicas e polifônicas oferecidas pela música africana:

“Eu considero a obra de Simha Arom fundamental, de igual importância tanto para o mundo científico quanto para o musical. Para a pesquisa etnológica da cultura africana, a técnica de gravação providencia o material essencial para uma frutífera investigação e uma melhor compreensão da estrutura desta cultura musical altamente sofisticada. Para a composição, abre uma porta e conduz a uma nova forma de pensamento sobre polifonia, completamente diferente das estruturas métricas ocidentais, mas igualmente rica ou, talvez, considerando a possibilidade de utilizar um pulso rápido como ‘denominador comum’ sobre o qual vários padrões podem ser polirritmicamente sobrepostos, ainda mais rica que a tradição européia.” (1994, p. xviii)

A deliberada indefinição métrica e as complexidades polirrítmicas são características marcantes na produção ligetiana. Desde sua primeira obra orquestral escrita no ocidente, *Apparitions* (1958-59), as barras de compasso são, em geral, uma mera orientação visual à leitura musical. A partitura de *Lontano* (1967), por exemplo, traz as seguintes indicações do compositor: *“As barras de compasso servem apenas como recurso de sincronização; barras de compasso e pulsações nunca indicam acentuações; a música deve fluir planamente, e acentos (com algumas exceções, precisamente indicadas) são estranhos à obra.”*

A polirritmia de *Désordre* se distingue daquela de obras de décadas anteriores por meio da aplicação do conceito de pulsação elementar¹⁰⁵, que possibilita resultados polirrítmicos por meio de sobreposições de distintos agrupamentos de pulsações, e não de distintas subdivisões de uma pulsação.

¹⁰⁵ Em *Continuum* (1968), para cravo, Ligeti já havia empregado a idéia de acatar uma pulsação rápida como unidade duracional básica indivizível. Nessa época, o compositor não tinha conhecimento da cultura musical africana. Sobre este aspecto, ele comenta: *“Em uma obra como Continuum, na qual (conscientemente) tentei criar um ritmo ilusório, eu me aproximei (inconscientemente) da concepção rítmica evidente na música da África Subsaariana”* (1988a, p. 5).

Em *Désordre*, a pulsação elementar está representada pelas colcheias, ininterruptas do início ao fim da peça. As colcheias não definem - por si - as configurações rítmicas, mas são acatadas como unidades formadoras de distintos agrupamentos que, estes sim, estabelecem diversos padrões rítmicos.

EXEMPLO 18 - Agrupamentos das pulsações elementares (comp. 1 - 4).

A princípio, *Désordre* apresenta 8 pulsações elementares em cada compasso¹⁰⁶. Ligeti explora acentuações que agrupam assimetricamente essas pulsações, gerando os seguintes padrões: 3 + 5 e 5 + 3. Além desses dois padrões, um terceiro é também utilizado pelo compositor: 8, abrangendo todas as pulsações de um compasso. Estes três padrões rítmicos serão chamados de pr^1 (3 + 5), pr^2 (5 + 3) e pr^3 (8). Sofrem variações no decorrer do *Estudo*, podendo apresentar as seguintes configurações: pr^1 (3 + 4), pr^2 (4 + 3) e pr^3 (7) ou pr^1 (1 + 2), pr^2 (2 + 1) e pr^3 (3), entre outras. Tais variações agem como “transgressões” ou “deturpações” dos padrões, causando as defasagens que configuram a complexidade rítmica da peça.

Sobre o tratamento rítmico desenvolvido em *Désordre*, o compositor comenta:

“... o pianista toca pulsações regulares e coordenadas em ambas as mãos. Sobreposta a estas pulsações há uma rede de acentos irregulares que, entretanto, progride - por vezes - sincronizadamente em ambas as mãos, produzindo desse modo a impressão temporária de ordem. Essa impressão se desintegra lentamente quando os acentos de uma mão começam a se defasar em relação aos da outra. Desta maneira, a relação métrica é gradualmente obscurecida até que nós alcancemos um ponto no qual sejamos incapazes de discernir qual mão conduz e qual se retarda. Um estado de ordem é, no decorrer, restaurado, conforme as duas sucessões de acentos se aproximam uma da outra, eventualmente ocorrendo simultaneamente nas duas mãos, quando o ciclo novamente começa. O que nós estamos tratando aqui é novamente uma ilusão: o pianista se preocupa somente com a leitura da distribuição dos acentos na partitura, enquanto a rede sobreposta é deturpada sem sua intervenção consciente. As transformações rítmicas resultam da distribuição estatística dos acentos, com os ciclos de ordem e de desordem surgindo automaticamente.” (1988a, p. 6-7)

¹⁰⁶ No esboço existe a seguinte indicação métrica: 3+3+2/8.

As “deturpações” rítmicas são causadas por graduais subtração e adição de pulsações elementares, gerando processos que serão chamados de contração e dilatação. Em decorrência desses processos, o número de pulsações por compasso é constantemente alterado de maneira independente em cada pentagrama, gerando um caminhar não sincrônico que implica em numerações distintas de compasso em cada mão do pianista e estabelece, como única unidade de medida constante na obra, a pulsação elementar¹⁰⁷.

Estrutura: processo de contração e dilatação

Désordre é construído pela repetição incessante de uma única frase, articulada sob forma de sentença. Nesta análise, as repetições - que se desenvolvem de maneira particular em cada mão - serão chamadas de “ciclos”.

A mão direita apresenta 14 ciclos. A partir da apresentação do primeiro ciclo (exemplo 19), todos os demais serão transpostos em progressão ascendente, cada um iniciando sucessivamente em um grau da escala diatônica¹⁰⁸. Desta maneira, o ciclo 1 se inicia na nota si, o ciclo 2 se inicia na nota dó, e assim seguirão as demais transposições. Existem, portanto, sete ciclos distintos: a partir do oitavo, temos apenas transposições de oitava de ciclos já ocorrentes.

EXEMPLO 19 - ciclo 1 na mão direita (comp. 1 - 14).

Inicialmente, a sentença envolve 14 compassos, articulada sobre os três padrões rítmicos que são distribuídos da seguinte forma:

¹⁰⁷ Enquanto a mão direita totaliza 153 compassos, a mão esquerda compreende 145. No entanto, ambas somam o mesmo número de pulsações elementares: 1064. Este número se refere às pulsações elementares efetivamente tocadas, uma vez que, ao final do estudo, ocorrem três pausas de colcheias e um compasso de pausa de semibreve com fermata.

¹⁰⁸ Estas transposições respeitam sempre uma única escala diatônica. Assim, não ocorrem transposições “reais”, sendo a estruturação intervalar dos ciclos singular em cada grau da escala.

$a : (pr^1) + (pr^1) + (pr^2) + (pr^3) - 4 \text{ compassos}$ $a' : (pr^1) + (pr^1) + (pr^2) + (pr^3) - 4 \text{ compassos}$ $b : (pr^1) + (pr^1) + (pr^2) + (pr^1) + (pr^2) + (pr^1) - 6 \text{ compassos}$
--

EXEMPLO 20 - Quadro com a estrutura rítmica da sentença na mão direita em 14 compassos, ocorrente do ciclo 1 ao 4.

Como demonstra o próximo exemplo, a mão esquerda apresenta a mesma estrutura de sentença (*a*, *a'* e *b*) da mão direita. No entanto, nesse caso, o *b* é contituído por 10 compassos (4 compassos a mais que na mão direita). Essa diferença de quatro compassos propicia um número menor de ciclos na mão esquerda.

EXEMPLO 21 - ciclo 1 da mão esquerda (comp. 1 - 18).

A mão esquerda apresenta 11 ciclos. O ciclo 1 se inicia na nota ré#, enquanto o ciclo 2 se inicia na nota lá#, e assim seguirão as demais transposições em progressão descendente por grau disjunto (saltando sempre um grau da escala pentatônica). A escala pentatônica oferece cinco ciclos distintos, cada um sobre um grau da escala. Assim, a partir do sexto ciclo, iniciam-se transposições de oitavas de ciclos já ocorrentes.

A sentença na mão esquerda compreende 18 compassos, nos quais os três padrões rítmicos estão distribuídos da seguinte forma:

$a : (pr^1) + (pr^1) + (pr^2) + (pr^3) - 4 \text{ compassos}$ $a' : (pr^1) + (pr^1) + (pr^2) + (pr^3) - 4 \text{ compassos}$ $b : (pr^1) + (pr^1) + (pr^2) + (pr^1) + (pr^2) + (pr^1) + (pr^1) + (pr^1) + (pr^2) + (pr^3) - 10 \text{ compassos}$

EXEMPLO 22 - Quadro com a estrutura rítmica da sentença na mão esquerda em 18 compassos, ocorrente do ciclo 1 ao 3.

O processo de contração e dilatação divide a obra em duas seções: seção **A** (processo de contração) e **B** (processo de dilatação). A estruturação rítmica da seção **A** sugere uma divisão em duas subseções: **A¹** e **A²**. O próximo quadro evidencia esta divisão:

	MÃO ESQUERDA	MÃO DIREITA
S E Ç Ã O	Subseção A¹: comp. 1 - 54 (404 p.e.)¹⁰⁹ Ciclo 1: comp.1 - 18 (144 p.e.) Ciclo 2: comp.19 - 36 (144 p.e.) Ciclo 3: comp.37 - 54 (116 p.e.)	Subseção A¹ : comp. 1 - 56 (404 p.e.) Ciclo 1: comp.1 - 14 (109 p.e.) Ciclo 2: comp.15 - 28 (108 p.e.) Ciclo 3: comp.29 - 42 (109 p.e.) Ciclo 4: comp.43 - 56 (78 p.e.)
	Subseção A²: comp. 55 - 96 (231 p.e.) Ciclo 4: comp.55- 63 (55 p.e.) Ciclo 5: comp.64 - 72 (54 p.e.) Ciclo 6: comp.73 - 81 (51 p.e.) Ciclo 7: comp.82 - 90 (47 p.e.) Ciclo 8: comp.91 - 96 (24 p.e.)	Subseção A²: comp. 57 - 98 (231 p.e.) Ciclo 5: comp.57 -63 (42 p.e.) Ciclo 6: comp.64 - 70 (42 p.e.) Ciclo 7: comp.71 - 77 (41 p.e.) Ciclo 8: comp.78 - 84 (40 p.e.) Ciclo 9: comp.85 - 91 (37 p.e.) Ciclo 10: comp.92 - 98 (29 p.e.)
S E Ç Ã O B	Seção B: comp. 97 - 145 (429 p.e.) Ciclo 8 (continuação): comp. 97 - 102 (48 p.e.) Ciclo 9: comp.103 - 120 (146 p.e.) Ciclo 10: comp.121 - 138 (151 p.e.) Ciclo 11: comp. 139 - 146 (84 p.e.)	Seção B: comp. 99 - 153 (429 p.e.) Ciclo 11: comp. 99 - 112 (112 p.e.) Ciclo 12: comp. 113 - 126 (112 p.e.) Ciclo 13: comp. 127 - 140 (112 p.e.) Ciclo 14: comp. 141 - 153 (93 p.e.)

EXEMPLO 23 - Quadro com a estrutura formal de *Désordre*.

No quadro acima, observa-se que, ainda que cada mão apresente quantidades distintas de ciclos, assim como ciclos de tamanhos diferentes, as duas mãos se equivalem em número de pulsações elementares em **A¹**, **A²** e **B**.

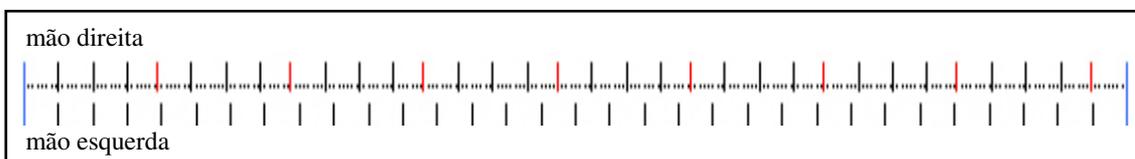
¹⁰⁹ p.e.= pulsação elementar.

Seção A: processo de contração

São observadas quatro etapas no processo de contração: duas na subseção A¹ e duas na subseção A².

Subseção A¹

A primeira etapa compreende os compassos 1 a 42¹¹⁰. Subtrai da mão direita uma pulsação elementar a cada quatro compassos, gerando entre as duas mãos uma progressiva defasagem que será descrita a seguir. Cada um dos três compassos iniciais - tanto na mão direita quanto na esquerda - apresenta 8 pulsações elementares e propicia um caminhar em fase das duas mãos. Porém, no quarto compasso, a subtração de uma pulsação na mão direita gera a defasagem de uma colcheia entre as mãos. O compositor efetuará esse procedimento reiterada e sistematicamente, subtraindo uma colcheia da mão direita a cada 4 compassos e desenvolvendo progressivamente a defasagem. Esse procedimento é demonstrado no quadro abaixo, no qual as pulsações elementares são indicadas por pontos e os compassos por barras verticais. As barras vermelhas indicam as subtrações de pulsações elementares e as barras azuis os pontos nos quais as duas mãos entram em fase.



EXEMPLO 24 - Quadro com representação gráfica do processo de defasagem por meio de subtrações de pulsações elementares na mão direita (comp. 1 - 33).

No compasso 33, após 8 defasagens consecutivas, há o reencontro das duas mãos. No entanto, o processo de defasagem não é interrompido e se estende até o final da primeira etapa de contração, no compasso 42.

A segunda etapa coincide com o início do ciclo 4 da mão direita e compreende os compassos 43 a 56. O compasso 43 apresenta 8 pulsações elementares em cada uma das duas mãos, ainda que essas não caminhem em fase. Do compasso 44 ao 54, a subtração de pulsações elementares é estendida às duas mãos. A partir do compasso 54, estabelecem 4 pulsações elementares por compasso, reencontram-se e assumem um caminhar sincrônico até o compasso 56, encerrando esta subseção.

¹¹⁰ Como a defasagem entre as mãos gera números diferentes de compassos para um mesmo momento da peça, a análise da seção A adotará como referência o número de compassos da mão direita.

Subseção A²

Essa subseção começa de forma significativa, pois estabelece o único ponto em todo o *Estudo* - além do início - no qual ambas as mãos apresentam inícios de ciclos sincronizados.

Enquanto a subseção A¹ está estruturada em ciclos de 14 compassos (4 + 4 + 6) na mão direita, A² apresenta ciclos de 7 compassos (2 + 2 + 3), mantendo uma proporcionalidade¹¹¹.

$$\begin{aligned} a &: (pr^1 + pr^1) + (pr^2 + pr^3) - 2 \text{ compassos} \\ a' &: (pr^1 + pr^1) + (pr^2 + pr^3) - 2 \text{ compassos} \\ b &: (pr^1 + pr^1) + (pr^2 + pr^1) + (pr^2 + pr^1) - 3 \text{ compassos} \end{aligned}$$

EXEMPLO 25 - Quadro com a estrutura rítmica da sentença na mão direita em 7 compassos, ocorrente do ciclo 5 ao 10.

A mão esquerda repete essa proporção: a subseção A¹ é estruturada em ciclos de 18 compassos (4 + 4 + 10), enquanto a subseção A² apresenta ciclos de 9 compassos (2 + 2 + 5).

$$\begin{aligned} a &: (pr^1 + pr^1) + (pr^2 + pr^3) - 2 \text{ compassos} \\ a' &: (pr^1 + pr^1) + (pr^2 + pr^3) - 2 \text{ compassos} \\ b &: (pr^1 + pr^1) + (pr^2 + pr^1) + (pr^2 + pr^1) + (pr^1 + pr^1) + (pr^2 + pr^3) - 5 \text{ compassos} \end{aligned}$$

EXEMPLO 26 - Quadro com a estrutura rítmica da sentença na mão esquerda em 9 compassos, ocorrente do ciclo 4 ao 6.

A terceira etapa do processo de contração compreende os compassos 57 a 77. Nela, a defasagem entre as partes é obtida já no primeiro compasso, no qual a mão esquerda apresenta 7 pulsações elementares contra as 6 da direita. No entanto, esta defasagem de uma colcheia é mantida em toda esta etapa, preservando - em ambas as mãos - 6 pulsações por compasso. No penúltimo compasso dessa etapa, a subtração de uma pulsação na mão esquerda proporciona o reencontro das mãos no compasso seguinte.

Na quarta e última etapa, que se estende do compasso 78 ao 98, o compositor explora o processo de contração aplicado às duas mãos, tal qual ocorrido na segunda etapa. Nos 6 últimos compassos da subseção A², as duas mãos caminham em fase, apresentando 4 pulsações elementares cada e estabelecendo uma preparação para a seção B.

¹¹¹ A partir deste ponto, os padrões rítmicos apresentam as seguintes configurações: $pr^1 = 1 + 2$, $pr^2 = 2 + 1$ e $pr^3 = 3$, sujeitos às variações decorrentes das subtrações de pulsações elementares.

comp. 93 *fff* *cresc. molto* *fff*

comp. 91 *8b* *8* *3od.*

início do ciclo 8 na mão esquerda (comp.91)

Início da Seção B

comp. 99 *sfff* *sub. mf* *f* *p* *f* *p* *sim.*

comp. 97 *8b* *f* *f* *p* *sim.*

8

EXEMPLO 27 - *Désordre*, transição da Seção A para B.

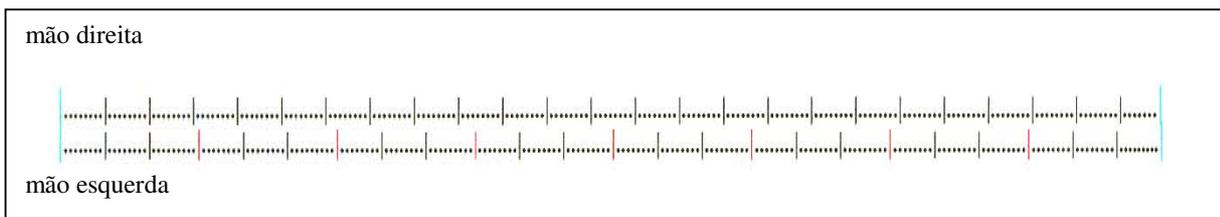
Seção B: processo de dilatação

A seção **B** se inicia no compasso 97¹¹², retomando o número de 8 pulsações elementares por compasso apresentado no início da peça e mantendo-o até o compasso 114. Assim, os padrões rítmicos reassumem as suas configurações iniciais: pr^1 (3 + 5), pr^2 (5 + 3) e pr^3 (8). No entanto, diferentemente do início da peça, os padrões rítmicos não são coincidentes nas duas mãos, uma vez que os ciclos caminham em defasagem.

¹¹² Nessa seção, será adotado como referência o número de compassos da mão esquerda.

Observando o exemplo anterior (transição de **A** para **B**), nota-se que o ciclo 8 da mão esquerda se inicia no final da seção **A** (comp. 91) e termina na seção **B** (comp. 102), com exatamente 6 compassos em cada seção. Já o ciclo 11 da mão direita tem seu início na seção **B** (comp. 99), estabelecendo uma relação canônica entre as duas mãos.

A mão direita apresenta o número constante de 8 pulsações por compasso ao longo de toda a seção **B**. Assim, o processo de dilatação, no qual uma pulsação é acrescentada a cada 3 compassos, é assumido pela mão esquerda a partir do compasso 115.



EXEMPLO 28 - Quadro com a representação gráfica do processo de defasagem por meio de acréscimo de pulsações elementares na mão esquerda (comp. 113 - 137).

No compasso 137, após 8 defasagens consecutivas, ocorre o reencontro das duas mãos, com 8 pulsações cada (ver primeiro compasso do próximo exemplo). A partir deste ponto, a dilatação ocorre progressivamente, com uma pulsação adicionada a cada compasso da mão esquerda. Desta forma, o compasso 138 apresenta 9 pulsações, o compasso 139 apresenta 10 pulsações, e assim, sucessivamente, a dilatação atinge o compasso 143 com 14 pulsações. No compasso 144, penúltimo compasso do *Estudo* e último a apresentar pulsações elementares efetivamente tocadas (o compasso 145 apresenta exclusivamente pausas), ocorre a dilatação máxima, com 21 pulsações. O estudo se encerra com a apresentação parcial da sentença no último ciclo de cada mão.

EXEMPLO 29 - Compassos finais de *Désordre*.

O quadro abaixo demonstra as transformações ocorridas nos padrões rítmicos submetidos aos processos de contração e dilatação.

CONTRAÇÃO			DILATAÇÃO		
<i>pr</i> ¹	<i>pr</i> ²	<i>pr</i> ³	<i>pr</i> ¹	<i>pr</i> ²	<i>pr</i> ³
3+5	5+3	8	3+5	5+3	8
3+4	4+3	7	3+6	6+3	9
2+4	4+2	5	3+7	9+3	13
2+3	5+2	4	3+8		
1+3	3+2	3	3+11		
1+2	3+1	2	3+21		
1+1	2+1	1			
	1+1				

EXEMPLO 30 - Quadro com transformações nos padrões rítmicos no processo de contração e dilatação.

Os exemplos que seguem apresentam reduções da mão direita e da mão esquerda que trazem as seguintes informações: numeração de ciclos e de compassos e número de pulsações elementares para cada nota melódica da sentença, para cada ciclo e para cada seção. Essas reduções viabilizam a compreensão do processo de contração e dilatação, assim como do seccionamento da seção **A** em duas subseções: **A**¹ e **A**².

MÃO ESQUERDA

SEÇÃO A: processo de contração (635 pulsações elementares)

CICLO

1 **A¹** 144 P.E.

2 **a** **a'(repetição modificada)** **b (desenvolvimento do a)** 144

3 116

4 **A²** 55

5 54

6 51

7 47

SEÇÃO B: processo de contração (429 p.e.)

8 24+ 48

9 146

10 151

11 84

EXEMPLO 31 - Redução da mão esquerda de *Désordre*.

MÃO DIREITA

CICLO

SEÇÃO A: processo de contração (635 pulsações elementares)

P.E

1 109
 3 5 3 5 5 3 7 3 5 3 5 5 3 7 3 5 3 5 5 3 3 4 5 3 3 5
 a a' (repetição modificada) b (desenvolvimento do a)

2 108
 3 5 3 4 5 3 8 3 5 3 4 5 3 8 3 5 3 4 5 3 3 5 5 3 3 4

3 109
 3 5 3 5 5 3 7 3 5 3 5 5 3 7 3 5 3 5 5 3 3 4 5 3 3 5

4 78
 3 5 3 4 5 2 7 2 4 2 4 4 2 5 2 3 2 3 3 1 1 3 3 1 1 3

5 42
 1 2 1 2 2 1 3 1 2 1 2 2 1 3 1 2 1 2 2 1 1 2 2 1 1 2

6 42
 1 2 1 2 2 1 3 1 2 1 2 2 1 3 1 2 1 2 2 1 1 2 2 1 1 2

7 41
 1 2 1 2 2 1 3 1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 2 1 1 2 2 1 1 2

8 40
 1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 2 1 1 2 2 1 1 2

9 37
 1 2 1 2 2 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 2 1 1 1 2 1 1 1

10 29
 1 2 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

SEÇÃO B: processo de dilatação (429 pulsações elementares)

11 112
 3 5 3 5 5 3 8 3 5 3 5 5 3 8 3 5 3 5 5 3 3 5 5 3 3 5

12 112
 3 5 3 5 5 3 8 3 5 3 5 5 3 8 3 5 3 5 5 3 3 5 5 3 3 5

13 112
 3 5 3 5 5 3 8 3 5 3 5 5 3 8 3 5 3 5 5 3 3 5 5 3 3 5

14 93
 3 5 3 5 5 3 8 3 5 3 5 5 3 8 3 5 3 5 5 3 + 5

EXEMPLO 32 - Redução da mão direita de *Désordre*.

Dinâmica

As indicações de dinâmica implicam na distinção sonora entre os planos 1 e 4 e os planos 2 e 3.

EXEMPLO 33 - Compassos iniciais de *Désordre*.

Os planos 2 e 3 acompanham sempre as movimentações de dinâmicas apresentadas pelos planos 1 e 4, porém em gradações inferiores.

SEÇÃO	A					B		
COMPASSOS (mão direita)	1 - 72	73 - 84	85 - 92	93 - 97	98 - 99	99 ¹¹³ - 149	150 - 152	153
Planos 1 e 4	<i>f</i>	<i>cresc. poco a poco</i>	<i>ff più cresc.</i>	<i>fff cresc. molto</i>	<i>sfff</i>	<i>f</i>		
Planos 2 e 3	<i>p</i>		<i>mp più cresc</i>	<i>mf cresc. molto</i>	<i>f</i>	<i>p</i>		

EXEMPLO 34 - Quadro com estruturação das dinâmicas.

¹¹³ No compasso 112, o compositor insere uma nota de rodapé com a seguinte orientação: “(...) *Crescendo gradual até o final do estudo: os acentos tornam-se gradualmente ff, depois fff (a mão direita sempre mais proeminente), e as figuras em colcheia tornam-se gradualmente mp e depois mf.*”

Além das 7 indicações de planos dinâmicos, *Désordre* apresenta três expressões de aumento gradual de intensidade. Não há, no entanto, nenhuma indicação de *diminuendo*, sendo que a única redução dinâmica (na transição da seção **A** para **B**) em todo o estudo ocorre subitamente.

As dinâmicas indicadas nos cinco compassos iniciais da obra (ver exemplo 33, p. 125) são mantidas - por meio da indicação *sempre sim.* - até o compasso 73, momento no qual inicia um crescendo que levará ao final da seção **A**.

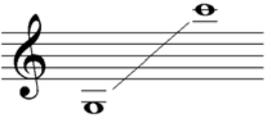
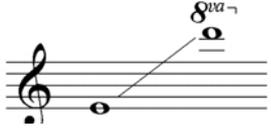
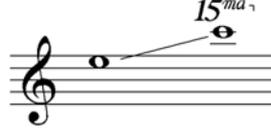
Na passagem que antecede a seção **B**, a maior concentração de notas acentuadas por compasso contribui para o aumento da intensidade sonora. A partir do compasso 110 da mão esquerda, o compositor indica: “(...) *Equilíbrio de dinâmica: a mão direita toca mais forte que a esquerda, de maneira que, no final do estudo, os acordes acentuados soem igualmente sonoros nas duas mãos (...)*.” Esta é uma indicação que pode ser acatada para todo o *Estudo*, uma vez que a natureza do instrumento faz com que um registro mais grave tenda a oferecer um volume sonoro maior que o de um mais agudo.

Deve-se salientar que a dinâmica evidencia a estrutura formal desta peça, uma vez que os dois únicos crescendos atingem seus pontos culminantes aos finais dos processos de contração e de dilatação.

Tessitura

O tratamento conferido à tessitura também evidencia a estrutura formal, uma vez que, para cada seção e subseção, o compositor confere uma tessitura específica. Assim, **A**¹ explora a região média do piano, enquanto **A**² amplia a tessitura apresentada em **A**¹, explorando as regiões extremas. A seção **B**, por sua vez, se concentra na região média-aguda do piano.

O compositor atinge o registro mais grave da obra ao final da seção **A** (lá#0) e o mais agudo ao final da seção **B** (dó8). O próximo quadro demonstra a disposição das tessituras em cada seção, no qual se observa que, no plano geral da tessitura, ocorre uma direcionalidade ao extremo agudo do instrumento.

	A		B
	A ¹	A ²	
MÃO DIREITA	 <p>Sol3 - D66</p>	 <p>Mi4 - Ré7</p>	 <p>Mi5 - D68</p>
MÃO ESQUERDA	 <p>Lá#1 - Lá#4</p>	 <p>La#0 - Fá#3</p>	 <p>D6#3 - D68</p>

EXEMPLO 35 - Quadro de tessituras exploradas em *Désordre*, evidenciando a estrutura formal.

Considerações finais sobre a análise:

Neste *Estudo* que abre o primeiro livro, o processo composicional utilizado delineia a estrutura formal da peça. A quebra abrupta do discurso entre as seções **A** e **B** é valorizada pelos aspectos textura, ritmo, dinâmica e tessitura. Apesar de a música ser desenvolvida sobre a contínua repetição de uma sentença em cada uma das mãos, os processos de contração e dilatação justificam a divisão da obra em duas seções. Em ambas as seções, o compositor parte de uma configuração inicial de 8 pulsações por compasso para, em seguida, promover os processos de contração e dilatação. Geradores da defasagem entre as duas mãos, esses processos provocam um movimento que oscila entre a ordem e o caos aparente¹¹⁴.

O uso da sentença, tão ocorrente na estruturação temática de obras dos séculos XVIII e XIX, evidencia que, na música de Ligeti, aspectos da música tradicional não são terminantemente rechaçados, mas, sim, perpetuados e renovados. A repetição constante da sentença, assumindo

¹¹⁴ Segundo os autores do livro *Dos Ritmos ao Caos*, “a propriedade que certas funções não-lineares possuem de amplificar exponencialmente qualquer erro, por mínimo que seja, impede qualquer predição a longo prazo e acarreta um comportamento errático, que parece obedecer apenas às regras do acaso, apesar do determinismo estrito dessas funções.(...) Para bem identificar, do ponto de vista da semântica, esse comportamento errático ligado a um processo determinista entre outros comportamentos imprevisíveis, ‘aleatórios’, ligados, pelo contrário, a processos muito mais complexos e não-deterministas, consagraram-lhe o adjetivo ‘caótico’.” (Bergé, Pomeau, Dubois-Gance, 1996. p. 74).

diferentes comprimentos que se relacionam proporcionalmente nas subseções A^1 e A^2 , alude aos princípios das imagens fractais. O fascínio de Ligeti pelas pesquisas científicas é evidente neste *Estudo*: apesar de a construção da obra não ser puramente matemática, ela está elaborada sobre “regras” que definem estruturas sistematicamente organizadas e controladas pelo compositor. A Teoria do Caos oferece a idéia geral, mas *Désordre* não é uma legitimação pura e direta dessa teoria, já que os “erros” inseridos são deliberados e estritamente coordenados pelo compositor. Ligeti comenta:

“Tanto em construções geométricas como em composição existem certas regras, não arbitrárias nem absolutamente obrigatórias, mas ‘regras de comportamento’ que se desenvolveram durante séculos de tradição. Há, entretanto, uma diferença importante: enquanto as regras de construções geométricas são fixas e objetivas, na música elas podem ser mudadas mais livremente, porque o critério de ‘realidade objetiva’ não existe.”
(2002a, pp. 247)

Désordre parte de elementos simples, porém conduzidos a pontos de grande complexidade. Uma única sentença que mantém suas características ao mesmo tempo em que se transforma constantemente, o conceito da “pulsção elementar” como base de uma estrutura rítmica complexa e a sobreposição das escalas diatônica e pentatônica, gerando um complexo jogo cromático de alturas, são evidências dos antagonismos presentes nesta obra: ordem e desordem, simplicidade e complexidade, simetria e assimetria, contração e dilatação.

2.2.2 Cordes à vide - estudo n° 2

Assim como *Désordre*, *Cordes à vide* é dedicado ao compositor Pierre Boulez, tendo sido estreado em 24 de setembro de 1985, no *Festival de Outono de Varsóvia*, pelo pianista Volker Banfield¹¹⁵. O título, *Cordes à vide* (*Cordas Soltas*), faz referência aos instrumentos de cordas, uma vez que as alturas e relações intervalares referentes às cordas soltas desses instrumentos se fazem bastante presentes durante a peça, especialmente, pontuando os finais e inícios de processos evolutivos.

Também conhecido como *Estudo de quintas*¹¹⁶, a obra explora esse intervalo em progressões que estabelecem relações cromáticas ou percorrem o ciclo das quintas ascendente e descendente. De início, Ligeti explora horizontalmente o intervalo de quinta, em linhas independentes para cada uma das mãos (exemplo 36). Porém, no decorrer da peça, esse intervalo passa a ser gerado e desenvolvido também verticalmente, como revela o exemplo 37.



The image shows a musical score for Example 36, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a series of chords and melodic lines, with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning. The lower staff has the instruction "m.s." (mezza sostenuto) and "(with much pedal)". The score includes various accidentals and articulation marks.

EXEMPLO 36 - *Cordes à vide* (comp. 1 - 4).



The image shows a musical score for Example 37, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a series of chords and melodic lines, with a dynamic marking of *poco stringendo* at the beginning. The lower staff has the instruction "più crescendo". The score includes various accidentals and articulation marks, and is characterized by the use of triplets in both hands.

EXEMPLO 37 - *Cordes à vide* (comp. 25).

¹¹⁵ O pianista Volker Banfield realizou a primeira gravação mundial do primeiro livro de *Estudos para piano* de Ligeti, lançado pelo selo Wergo (WER 6904-2), em 1987, e remasterizado em 1998 (WER 60134-50).

¹¹⁶ O estudo n° 8 do segundo livro também explora intervalos de quinta. Tendo atribuído a esse estudo o título definitivo *Fém (Metal)*, Ligeti cogitou inicialmente o título *Quintas*.

Estudos que exploram um determinado intervalo são tradicionais na escrita pianística. Podemos citar, de Frederic Chopin, os *Estudos op. 25 n° 6* (exemplo 38), 8 e 10 como estudos de terças, de sextas e de oitavas, respectivamente; e de Claude Debussy os *Estudos n° 2, 3, 4* (exemplo 39) e 5 como estudos de terças, de quartas, de sextas e de oitavas, respectivamente. Esses estudos exploram os intervalos verticalmente e caracterizam-se como estudos de notas duplas, nos quais são abordadas as dificuldades técnicas geradas pelo constante paralelismo do intervalo focado.

EXEMPLO 38 - F. Chopin: *Estudo op. 25 n° 6* (comp. 1 - 4).

EXEMPLO 39 - C. Debussy: *Estudo n° 5* (comp. 13 - 20).

No entanto, Ligeti não concebeu seu *Estudo de quintas* como um estudo típico de notas duplas - que em geral apresenta textura homogênea, na qual a figuração inicial é desenvolvida durante toda a peça - mas, sim, trabalha os intervalos de quinta melódica e harmônica, com ampla variedade textural.

Na análise que segue, os aspectos serão enfocados separadamente, sendo a estrutura formal a primeira a ser apresentada e acatada como referencial para o estudo dos demais aspectos: altura, ritmo, dinâmica e textura.

Estrutura

O discurso musical que se tornou insígnia nas obras ligetinas não prevê rupturas e quebras entre seções, mas a continuidade e a constante e gradual transformação dos materiais apresentados. O início de *Cordes à vide* sugere, inicialmente, essa tendência composicional. No entanto, a evolução e a interação dos aspectos dinâmica, altura, ritmo e textura permitem algumas pontuações que estabelecem três seções, assim como suas respectivas subseções, ilustradas no próximo quadro.

SEÇÕES	A	B		C		
SUBSEÇÕES	-	B ¹	B ²	C ¹	C ²	C ³
COMPASSOS	1 - 11	11 - 21	21 - 26	26 - 29	29 - 32	32 - 39

EXEMPLO 40 - Quadro com a divisão de seções e subseções de *Cordes à vide*.

O quadro acima revela uma proporcionalidade estrutural, na qual as seções compreendem, aproximadamente, a mesma quantidade de compassos. Observa-se também a subdivisão progressiva dessas seções, na qual a seção **A** não é subdividida, a seção **B** se divide em duas subseções e a seção **C** em três subseções. Excetuando-se a passagem da seção **B** para **C**, todas as divisões seccionais ocorrem por meio de elisões, em que elementos transitórios são compartilhados. No exemplo seguinte é possível verificar que o mesmo elemento que pontua o final da seção **A** (circulado em vermelho) define o início da seção **B**.

EXEMPLO 41 - *Cordes à vide* (comp. 9 - 11).

Todos os parâmetros corroboram a divisão da peça em **A**, **B** e **C**. Durante o desenvolvimento dessas seções, são utilizados procedimentos absolutamente distintos. O elemento transitório da passagem entre as seções **A** e **B** - evidenciado no exemplo anterior - já revela uma pontuação no discurso musical. Este elemento estabelece:

1. a primeira aparição de 5^a como intervalo harmônico;
2. a quebra da seqüência de colcheias com a inserção da colcheia pontuada;
3. a indicação de dinâmica *pp*, também ocorrente pela primeira vez, gerando uma sutil mudança dinâmica - de *p* para *pp* -, ratificada pela indicação do pedal *una corda*.

Os aspectos que contribuíram para essa divisão formal serão evidenciados no estudo que segue.

Alturas

Cordes à vide está inteiramente construído sobre o intervalo de 5^a. Durante os dois primeiros compassos, as doze alturas do total cromático são expostas por meio tanto de sucessões de quintas quanto de movimentos cromáticos. Estas movimentações por quintas e por cromatismo serão o mecanismo de desenvolvimento de alturas que percorrerá toda a obra. Uma vez que o intervalo de 5^a é tomado como eixo composicional desse estudo, os quatro motivos básicos da peça são gerados a partir desse intervalo, como demonstra o próximo quadro:

<p>Motivo <i>a</i> - duas 5^{as} sucessivas, no âmbito de 9^a</p> 	<p>Motivo <i>b</i> - movimento cromático de 5^{as}</p> 
<p>Motivo <i>c</i> - movimento de 5^{as} descendente</p> 	<p>Motivo <i>d</i> - intervalo harmônico de 5^a</p> 

EXEMPLO 42 - Quadro com os Motivos *a*, *b*, *c* e *d*.

Esses motivos são apresentados, na Seção A, na seguinte disposição: *a*, *b*, *d* na mão direita e *c* exclusivamente na mão esquerda. No exemplo 43, os motivos *a*, *b*, *a+b* e *d* são evidenciados por meio de círculos coloridos: azul, amarelo, verde e laranja, respectivamente. As três configurações do motivo *c* (*c*¹, *c*² e *c*³) estão indicadas em vermelho.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand part features several melodic motifs: *a* (circled in blue), *b* (circled in yellow), *a+b* (circled in green), and *d* (circled in orange). The left-hand part is primarily composed of a single melodic line for motif *c*, which appears in three configurations: *c*¹, *c*², and *c*³, all indicated by red text below the notes. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction '(with much pedal) (con ped.)'. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 9 and includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking and the instruction 'una corda' with a wedge-shaped symbol. The piece concludes with a *pp* dynamic marking.

EXEMPLO 43 - Seção A de *Cordes à vide* (comp. 1 - 11).

As ligaduras evidenciam os motivos e suas variações. No exemplo anterior, observa-se 14 ligaduras na mão direita, em agrupamentos de 4 a 9 colcheias, e 12 na mão esquerda, em agrupamentos de 4 a 10 colcheias. Inicialmente, os motivos *a* e *b* são bem definidos, em aparições alternadas, nos três primeiros compassos. A partir de então, há freqüentes variações, nas quais estes motivos são combinados, assumindo novas configurações. Na seção **A**, há 5 ocorrências do motivo *a*, 5 ocorrências do *b* e 4 da combinação de *a + b*. Um levantamento destas ocorrências pode ser observado no quadro a seguir:

MÃO DIREITA														
ligaduras	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
motivos	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a+b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a+b</i>	<i>a+b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a+b</i>	<i>b</i>
nº de colcheias	6	6	4	9	5	6	4	6	7	7	4	8	8	5

EXEMPLO 44 - Quadro com as incidências dos motivos *a* e *b* durante a seção **A.**

Os motivos *a* e *b* aparecem constantemente modificados - invertidos ou expandidos -, sem com isso perder suas características. O motivo *c* ocorre exclusivamente na mão esquerda e apresenta três configurações, chamadas de c^1 , c^2 e c^3 ¹¹⁷.

MÃO ESQUERDA												
ligaduras	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
motivo	c^1	c^2	c^2	c^3	c^2	c^3	c^2	c^2	c^2	c^3	c^1	c^1
nº de colcheias	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	8	10

EXEMPLO 45 - Quadro com as incidências das três configurações do motivo *c* durante a seção **A.**

O motivo *d* é apresentado no final da seção **A**, introduzindo duas características que serão explorada na seção **B**: o intervalo harmônico de 5ª e a relação rítmica 3:2.

Nas seções **B** e **C**, os motivos apresentados na seção **A** são desenvolvidos com maior riqueza rítmica. Esta complexidade rítmica explora as possibilidades da relação 3:2 em novas combinações e variações dos motivos *a*, *b*, *c* e *d* nas duas mãos.

¹¹⁷ O motivo c^3 pode ser entendido como a combinação dos motivos *a* e *c*.

Ritmo

Este estudo, diferente de *Désordre*, não está estruturado sobre o conceito de pulsação elementar. Durante toda a peça, a dimensão dos compassos permanece inalterada, o que poderia sugerir uma métrica definida. No entanto, como é característico na obra de Ligeti, as barras de compasso atuam apenas como um auxílio à leitura e não sugerem uma hierarquia de pulsações ou o estabelecimento de um metro.

ε

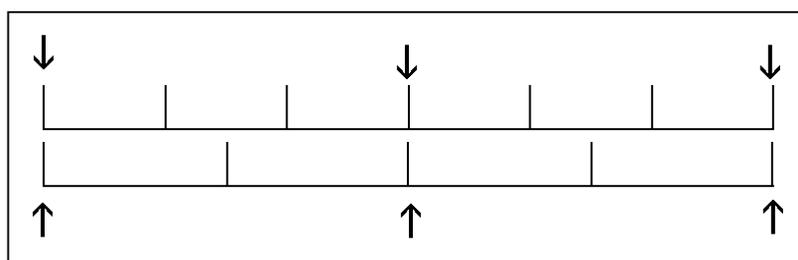
A indicação de andamento, *Andantino rubato, molto tenero*, = 96¹¹⁸, sugere ao intérprete liberdade de agógica. Existem duas indicações de *stringendo*, ocorrentes no final da seção **B** e durante a subseção **C**¹. No entanto, percebe-se também a ocorrência de um ‘acelerando’ e um ‘desacelerando’ efetivamente escritos, por meio da disposição das diversas figuras de valores. No processo de acelerando escrito, são introduzidas, sucessivamente, colcheias, tercinas de colcheias, semicolcheias, tercinas de semicolcheias e fusas. O desacelerando, no final da peça, é mais condensado e percorre o caminho inverso.

A seção **A** apresenta colcheias em ambas as mãos, o que presumiria um resultado rítmico bastante simples. Porém, algumas dessas colcheias são acentuadas e valorizadas por um dobramento de voz em valores de semínima¹¹⁹. Essas notas valorizadas ocorrem no início de cada ligadura e, portanto, em momentos distintos para a mão direita e a mão esquerda (comparar quadros 44 e 45, na página anterior). Essa não coincidência de acentos nas duas mãos e a assimetria das ligaduras geram, então, um efeito polimétrico.

A partir da seção **B**, *Cordes à vide* explora a proporção 3:2 em diversas configurações. Esta proporção, amplamente utilizada no repertório pianístico do século XIX, foi em geral abordada por compositores como Chopin, Liszt, Brahms e Schumann de maneira a sobrepor as subdivisões ternária e binária, sem comprometer a coincidência das primeiras notas de cada divisão. Desta maneira, os ciclos de 3 e 2 divisões compartilham os mesmos pontos de início, as “cabeças” das quiálteras (ver próximo exemplo).

¹¹⁸ A primeira edição fac-símile, publicada pela Schott em 1986, traz a indicação *Andantino con moto, molto tenero* = 120.

¹¹⁹ As hastes de semínima adicionadas às colcheias não são necessariamente a indicação literal de uma determinada duração, mas sim de que estas notas devem ser valorizadas de forma a estabelecer planos sonoros diferenciados.



EXEMPLO 46 - Quadro com a representação gráfica da proporção 3:2.

Já em *Cordes à vide*, as divisões ternária e binária não estabelecem veementemente ciclos ou pontos de início. E mesmo quando, em alguns momentos, pontos de início são sugeridos, eles não são coincidentes nas duas divisões. A não coincidência de inícios de ciclos (quando estes possam ser reconhecíveis), aliada à disposição de acentos, pausas e ligaduras de valor de maneira a afastar qualquer sensação de regularidade métrica, confere à peça uma flexibilidade agógica, que se preserva mesmo em uma realização rigorosamente metronômica.

Como resultado destes recursos, a sensação de flutuação rítmica e métrica atinge um grau tão elevado que o compositor insere - na partitura - linhas verticais pontilhadas como suporte à leitura.

EXEMPLO 47 - Início da seção B de *Cordes à vide* (comp. 12 - 14).

O início da subseção **B²** define o único momento do estudo no qual um padrão rítmico é exposto e persistentemente repetido. Trata-se de um novo padrão, ocorrente na mão direita. Esse padrão estabelece um ciclo rítmico que dura 4 colcheias, ainda que não compartilhado pela mão esquerda, como demonstra o exemplo seguinte.

EXEMPLO 48 - Início da subseção B² de *Cordes à vide* (comp. 21 - 24).

O seccionamento estrutural entre as seções B e C é contundente (ver exemplo 54, p. 139), apresentando a única pausa ocorrente em ambas as mãos, excetuando-se o compasso final da peça.

Na seção C, a polirritmia é trabalhada de forma mais simples e habitual, de maneira a não haver mais a necessidade das linhas pontilhadas verticais. Na subseção C¹, apesar de a proporção 3:2 ser desenvolvida em uma configuração tradicional, o contorno melódico dissimula os pontos de apoio, como demonstra o próximo exemplo.

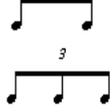
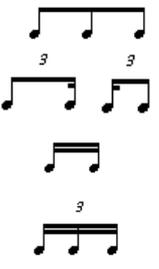
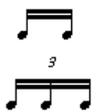
EXEMPLO 49 - Fragmento da Subseção C¹ de *Cordes à vide* (comp. 27).

No compasso 28, colcheias, tercinas de colcheias, semicolcheias e tercinas de semicolcheias são sobrepostas, gerando a dobra da própria proporção 3:2, ou seja, 6:4:3:2.

EXEMPLO 50 - Fragmento da Subseção C¹ de *Cordes à vide* (comp. 28).

Na subseção C², concomitantemente às fusas da mão direita, ocorre, na mão esquerda, um resumo do processo de aceleração que apresenta sucessivamente colcheias, tercinas de colcheias, semicolcheias, tercinas de semicolcheias e fusas, que são compartilhadas pelas duas mãos no final dessa subseção, no compasso 32.

O processo de aceleração engloba toda a Seção B e as subseções C¹ e C², sendo que o processo de desaceleração ocorre de maneira condensada apenas na subseção C³. O próximo quadro demonstra o processo de aceleração e desaceleração por meio das figuras utilizadas.

SEÇÃO A comp. 1 - 12	SEÇÃO B comp. 11 - 26		SEÇÃO C comp. 26 - 39		
	B ¹	B ²	C ¹	C ²	C ³
					

EXEMPLO 51 - Processo de aceleração e desaceleração.

Dinâmica

Em *Cordes à vide* Ligeti apresenta uma escrita extremamente minuciosa. Apesar da grande predominância de baixos níveis dinâmicos (*p* e *pp*), as indicações são muito meticulosas quanto às pequenas flutuações de intensidade desejadas pelo compositor e indicadas pelas muitas chaves de som e pela constante alternância de *tre corde* e *una corda*. O exemplo 52 evidencia a utilização do uso do pedal esquerdo (*una corda*).

The image shows a musical score for piano, measures 15 to 17. The score is written for both hands. It features complex rhythmic patterns with many triplets and slurs. Dynamic markings include *pp*, *p espr.*, *simile*, *una corda*, *p > espr. tre corde*, and *pp p > espr.*. The notation is dense and detailed, reflecting Ligeti's characteristic style.

EXEMPLO 52 - *Cordes à vide* (comp. 15 - 17).

O nível dinâmico predominante é o *p*, sendo que, durante toda a obra, ocorrem apenas dois grandes crescendos: o primeiro até *fff* (comp. 26), marcando o final da seção **B**, e o segundo até *f* (comp. 29), destacando a transição entre as subseções **C¹** e **C²**. Nessas duas passagens, a dinâmica - após atingir o ápice de intensidade de cada um destes crescendos - retorna imediatamente ao âmbito *p* ou *mp*. O tratamento dado à dinâmica valoriza os processos de acelerando e desacelerando escritos.

O quadro seguinte apresenta uma síntese que demonstra uma delimitação dinâmica específica em cada uma das seções e suas respectivas subseções, revelando mudanças dinâmicas que pontuam a estruturação formal.

SEÇÕES	A	B		C		
SUBSEÇÕES		B ¹	B ²	C ¹	C ²	C ³
DINÂMICAS	<i>p</i>	<i>pp - p</i> <i>poco cresc. - mf.</i>	<i>pp - cresc. - fff</i>	<i>pp - cresc. - f</i>	<i>f - mp - pp</i>	<i>mf - pp - perdendosi</i>

EXEMPLO 53 - Síntese das dinâmicas.

Textura e Tessitura

O compositor sugere, desde o início do estudo, uma textura fluida, para a qual contribui: a predominância de dinâmicas *p* e *pp*, a articulação *sempre legatissimo*, a flexibilidade rítmica e a indicação “com muito pedal”. Dessa textura emergem, na seção **A**, quatro planos sonoros: dois na mão direita (plano 1 escrito, em semínimas; e plano 2, escrito em colcheias) e dois na esquerda (plano 3, escrito em semínimas; e plano 4, escrito em colcheias), como pode ser observado no exemplo 43 da página 132.

A partir da Seção **B**, a textura se torna cada vez mais densa, à medida que os valores duracionais se tornam menores, aliados à utilização de notas duplas a partir do comp. 11 e de acordes nos momentos de maior intensidade sonora. Essa seção apresenta uma grande movimentação em direção ao ponto culminante, no compasso 26, caracterizada por um direcionamento ao extremo agudo do piano e valorizada por um grande crescendo de dinâmica, um aumento de densidade e um *stringendo*. Imediatamente após este ponto culminante, uma pausa ocorrente nas duas mãos pontua uma drástica mudança de tessitura (do extremo agudo para o extremo grave do piano), valorizada por uma súbita queda de intensidade. Inicia-se, então, a seção **C**, a partir da nota mais grave do piano (lá0), em dinâmica *pp*.

The image shows a musical score for piano, specifically measures 26 and 27. The score is written for both hands. At the top, there are markings: "(string.)" with a dotted line, and "a tempo". Measure 26 is marked with a red "Seção C" and a bracket. The music features a "crescendo molto" leading to a "fff (m.d.)" dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. At the end of measure 26, there is a "pp" dynamic. In measure 27, the music continues with a "pp" dynamic and a "sotto voce una corda" marking. The bottom of the page has an "8b" marking and another "pp" dynamic.

EXEMPLO 54 - Transição da Seção B para C, *Cordes à vide* (comp. 26).

A partir da última subseção, **C**³, até o final do estudo, emerge uma maior transparência textural por meio da aparição de uma melodia acompanhada, destacada pela indicação *mf in relevo*

(cantabile quase um corno da lontano). Para o acompanhamento, realizado em fusas na região grave, o compositor indica *ppp mormorando*.

33

3

p

8b

34

3

mp (eco l.)

8b (sempre *ppp*)

8b una corda (al fine)

EXEMPLO 55 - *Cordes à vide* (comp. 33 - 34).

Considerações finais sobre a análise

Com uma escrita rítmica rigorosamente precisa, *Cordes à vide* alcança um efeito de liberdade temporal por meio da utilização diversificada da proporção rítmica 3:2, na qual a sensação de pulsações referenciais é dissimulada pelo uso de pausas e de ligaduras de valor.

A proporção 3:2 se faz presente também na estruturação das alturas, uma vez que o intervalo sobre o qual o estudo se desenvolve - a 5ª justa - estabelece uma proporção de 3:2 entre as frequências de suas duas alturas constituintes. Desta maneira, o compositor submete dois parâmetros - duração e altura - à citada proporção, aludindo ao fato de que, realmente, duração e altura podem ser vistos como fenômenos essencialmente temporais.

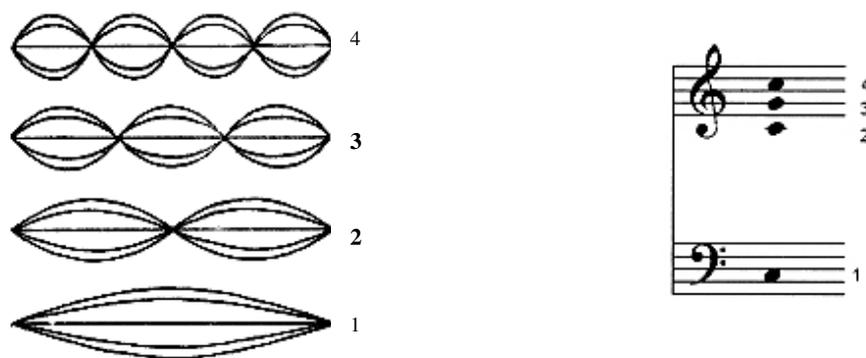


FIGURA 18 - Representações gráficas, em ondas de frequências e em pentagramas, dos quatro primeiros sons de uma série harmônica

A ocorrência de movimentação das 5^{as} por semitons apresenta uma questão: o estudo alia os dois únicos intervalos que, dispostos em ciclo, propiciam a passagem por todas as doze alturas do total cromático. Com isso, a 5^a e o semitom apresentam as relações mais próximas entre duas alturas no ciclo das 5^{as} e na escala cromática, respectivamente.

Neste estudo, o enfoque no intervalo de 5^a não se revela apenas como uma proposta de dificuldade pianística a ser abordada, mas, sim, como um interesse nas implicações e possibilidades melódicas e harmônicas desse intervalo, além de uma alusão às cordas soltas dos instrumentos de cordas. Observamos que, no término da peça, a mão direita expõe, em notas duplas, exatamente as alturas referentes às cordas soltas da viola e, considerando classes de alturas, as cordas soltas dos instrumentos de cordas estão presentes nos extremos de cada seção.

EXEMPLO 56 - Cordes à vide (comp. 36 - 39).

De fato, no que concerne as alturas, as cordas soltas dos instrumentos de cordas permeiam toda esta peça, e não é pura coincidência que as próximas obras instrumentais de Ligeti sejam escritas para, além do piano, instrumentos de cordas: o *Concerto para violino* (1989-1993) e a *Sonata para viola* (1991-1994).

2.2.3 *Touches bloquées* - estudo nº 3

Touches bloquées encerra a série de estudos dedicados a Pierre Boulez e foi estreado por Volker Banfield, em 24 de setembro de 1985, no *Festival de Outono de Varsóvia*. Nessa peça, o compositor explora o piano de modo não convencional, por meio do recurso anunciado pelo título¹²⁰. Esse procedimento se vale do bloqueio de teclas, pressionadas e sustentadas por uma das mãos do pianista, de maneira que fiquem impossibilitadas de emitir som. A outra mão do pianista realiza figurações melódicas que passam por essas teclas bloqueadas, de maneira que a sucessão de ataques em teclas bloqueadas e soltas cria as mais variadas configurações rítmicas e melódicas, ainda que o pianista realize sucessivamente uma única figura rítmica.

Ligeti já havia explorado o recurso de teclas bloqueadas na segunda das *Três peças para dois pianos: Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* [Auto-retrato com Reich e Riley (e Chopin ao fundo)], de 1976, na qual utilizou a mesma notação musical de *Touches bloquées*. As teclas bloqueadas viabilizam a realização de ritmos diversos e irregulares em um andamento extremamente rápido, sem que o pianista tenha que “contar” a duração exata de notas e pausas.

Tal qual *Désordre*, *Touches bloquées* é construído sobre o conceito de pulsação elementar, no qual todas as durações - tanto de sons quanto de silêncios - são iguais a ou múltiplas de um único valor duracional. Disso resulta que as feições rítmicas de *Touches bloquées* são definidas pela combinação e interação de dois recursos composicionais: as teclas bloqueadas e a pulsação elementar.

A seguir, serão focalizados aspectos relacionados a estrutura, ritmo, altura, dinâmica, tessitura e textura, evidenciando os fatores que estabelecem a estruturação formal da peça.

¹²⁰ Ligeti cita, na partitura de *Touches bloquées*, um artigo de Henning Siedentopf, datado de 1973, que descreve esta técnica.

Estrutura

Indubitavelmente, de todos os estudos do primeiro livro, este é o que apresenta a estrutura formal mais evidente e o único no qual o compositor indica alteração de andamento entre as seções.

SEÇÃO	A	B	A'
COMPASSOS	comp. 1 - 71	comp. 72 - 91	92 - 115
INDICAÇÃO DE ANDAMENTO	<i>Vivacissimo, sempre molto ritmico</i> ¹²¹	<i>feroce, impetuoso, poco meno vivace</i> ¹²²	<i>Tempo I</i>

EXEMPLO 57- Quadro com a estrutura formal de *Touches bloquées*.

Além do andamento, os demais aspectos musicais contribuem para a definição formal da peça. Cada um desses aspectos - e suas respectivas implicações formais - serão abordados a seguir.

Ritmo

O estudo apresenta, do início ao fim, uma seqüência ininterrupta de colcheias, estabelecendo essa figura de valor como pulsação elementar. Sobre esta rede de pulsações elementares, o recurso de teclas bloqueadas se faz efetivamente presente nas seções A e A', nas quais todas as colcheias são tocadas, mas nem todas emitem som.

A notação musical utilizada estabelece - com clareza - os procedimentos quanto à realização pianística deste estudo. A bula existente no início da partitura oferece as seguintes indicações:

“ υ = *pressione a tecla silenciosamente e sustente-a*

$\mathfrak{5}$ = *pressione a tecla, fazendo soar a nota, e sustente-a*

$\underline{\mathfrak{5}}\upsilon$ = *pressione a tecla, fazendo soar a nota, e sustente-a. A nota soante se junta à 'nota silenciosa' no próximo compasso por uma ligadura (mesmo se a nota continuar a soar).*

Notas escritas em tamanho normal = notas soantes

Notas escritas em tamanho pequeno: a nota não soa, pois a mesma tecla já está pressionada pela outra mão.”

¹²¹ Na edição fac-símile, o andamento indicado é *presto possibile, sempre molto ritmico*.

¹²² Na edição fac-símile, o andamento indicado é *poco meno presto (ma presto assai, impetuoso)*.

Os exemplos 58 e 59 demonstram como estes símbolos são empregados na partitura:

The image shows a musical score for Example 58. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with the instruction "sempre legato" and a dynamic marking "p". Below the treble staff, the text "stuttering" / „stotternd“ is written. The bass staff has the instruction "senza ped. (sempre)" and a dynamic marking "p". Vertical dashed lines connect notes in the treble staff to notes in the bass staff, indicating a specific rhythmic or melodic relationship. The music is written in a 4/4 time signature.

EXEMPLO 58 - Notação musical utilizada em *Touches bloquées* (comp. 1 - 5).

The image shows a musical score for Example 59. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking "p". The bass staff also begins with a dynamic marking "p". Vertical dashed lines connect notes in the treble staff to notes in the bass staff. The music is written in a 4/4 time signature.

EXEMPLO 59 - Notação musical utilizada em *Touches bloquées* (comp. 18 - 21).

As “notas silenciosas”, escritas em tamanho pequeno, estabelecem interrupções nas seqüências de colcheias, atuando como pausas. No entanto, o efeito de pulsação elementar prevalece, pois cada nota silenciosa apresenta precisamente a mesma duração de uma nota soante, ou seja, de uma colcheia ou uma pulsação elementar. Evidentemente, quando há uma sucessão de notas silenciosas, resultam pausas mais longas, mas sempre de durações múltiplas da duração de colcheia. Desta forma, na seção **A**, as pausas apresentam duração de uma a três colcheias, mas na seção **A'**, ocorrem até vinte notas silenciosas consecutivas, gerando longas pausas.

As barras de compasso atuam apenas como uma indicação referencial à leitura e não pressupõem qualquer implicação métrica, como esclarece o compositor em nota introdutória à partitura:

“Um metro com barras de compasso não é desejado nesta peça. As barras de compasso servem apenas como meio de orientação. Elas não possuem função métrica nem indicam qualquer articulação. A duração dos ‘compassos’ individuais resulta apenas do número de teclas soantes e silenciosas atacadas em sucessão entre as duas barras de compasso; ou seja, os ‘compassos’ se diferem em duração.”

De fato, a peça não apresenta regularidade quanto às durações dos compassos, que variam de duas a vinte e uma pulsações elementares. Apesar de o estudo apresentar inicialmente a alternância regular de compassos de 7 e de 8 pulsações elementares, qualquer tendência à regularidade é afastada após o compasso 12, que já apresenta 6 pulsações elementares.

A indicação de andamento e de caráter no início do estudo - *vivacissimo molto ritmico* - é substituída, na seção **B**, pela indicação *feroce, impetuoso, poco meno vivace*. A seção **B** substitui também o recurso das teclas bloqueadas por uma escrita ininterrupta de colcheias com ocorrência de vírgulas que, segundo nota de rodapé da partitura, deve ser “igual a uma pausa curta, correspondente a aproximadamente duas pulsações”. O compositor preserva, portanto, a pulsação elementar, mas agora de maneira a possibilitar a realização de oitavas nas duas mãos - o que seria impossível mantendo-se teclas bloqueadas.

Seção B

feroce, impetuoso, poco meno vivace

EXEMPLO 60 - Transição da seção A para B de *Touches bloquées* (comp. 69 - 82).

A parte A' retoma tanto o andamento inicial, indicando *Tempo I*, quanto o recurso das teclas bloqueadas. O próximo exemplo demonstra que, na última página, ocorre um *rallentando* escrito, no qual sucessões de notas silenciosas se tornam cada vez mais longas, distanciando progressivamente os ataques. Por fim, o penúltimo compasso apresenta 21 pulsações elementares, das quais apenas a primeira apresenta nota soante, separada da última nota soante do estudo por um longo silêncio de 20 pulsações elementares.

EXEMPLO 61 - Compassos finais de *Touches bloquées* (comp. 106 - 115).

Altura

Neste estudo, o recurso de teclas bloqueadas proporciona um resultado sonoro que dissimula o cromatismo revelado pela escrita das figurações em colcheias. Não fossem as teclas bloqueadas, a peça teria, como resultado sonoro, movimentos melódicos ascendentes e descendentes percorrendo as sucessões de alturas oferecidas pela escala cromática e poderia ser considerada efetivamente um estudo cromático. Porém, sujeitos ao recurso de teclas bloqueadas, tais movimentos melódicos assumem, em vários momentos, feições diatônicas, pentatônicas e até mesmo hexafônicas (quando as alturas resultantes configuram a escala de tons inteiros).

A obra apresenta, em seu início, três teclas bloqueadas, referentes às alturas dó, ré e mi da região 4. Assim, é afastada qualquer possibilidade de movimento cromático dentro da extensão si-fá da citada região, na qual a menor distância intervalar possível será de um tom inteiro. Evidentemente, é a esta região das teclas bloqueadas que o compositor sobrepõe as linhas “cromáticas” para obter o efeito almejado.

Observa-se que, do compasso 1 ao 5, o resultado das figurações cromáticas sobre a região das teclas bloqueadas será essencialmente diatônico, sugerindo um pentacorde lídio.



EXEMPLO 62 - Pentacorde lídio no início do estudo *Touches bloquées*.

Já do compasso 6 ao 9, encontram-se, em vez de sol bemol, as alturas lá e sol natural, que definem todo este trecho como pertencente à escala hexafônica de tons inteiros. Percebe-se no compasso 9, por exemplo, todas as alturas da referida escala.



EXEMPLO 63 - Escala hexafônica de tons inteiros ocorrente nos compassos 6 - 9 de *Touches bloquées*.



EXEMPLO 64 - *Touches bloquées* (comp. 6 - 9).

A partir do compasso 10, o compositor justapõe classes de alturas responsáveis pela diferenciação entre um suposto modo si lídio e a escala hexafônica: o sol natural e o sol bemol/fá sustenido. Esta ocorrência abre precedente para uma cromatização progressivamente maior, que mina a individualidade dos modos e escalas acima mencionados.

A partir do compasso 23, pequenas interferências cromáticas realizadas pela mão direita são suficientes para dissimular qualquer tendência ao diatonismo. Assim, pode-se dizer que, em alguns momentos isolados, modos e escalas podem até ser sugeridos, porém, na maior parte do estudo, ocorrem intervenções cromáticas que obscurecem essas identidades.

Sempre que extrapolam a região das teclas bloqueadas, as figurações melódicas tornam-se mais cromáticas. Este cromatismo se revela pela primeira vez no compasso 19 (ver exemplo 65), e dele é extraído o motivo que pontuará sempre a mudança de tessitura das teclas bloqueadas, quando essas passam de uma mão para a outra do pianista. Nos exemplos 65 a 67, esse movimento cromático é evidenciado por círculos vermelhos.

EXEMPLO 65 - *Touches bloquées* (comp. 18 - 25).

EXEMPLO 66 - *Touches bloquées* (comp. 40 - 42).

EXEMPLO 67 - *Touches bloquées* (comp. 50 - 53).

Este elemento melódico também estabelece o motivo do início da seção **B**.

Seção B

feroce, impetuoso, poco meno vivace

69

ppp *dim.* *pppp* *ppp* *pp* *p* *PP*

non legato
tre corde

8b

EXEMPLO 68 - Transição da Seção A para B de *Touches bloquées* (comp. 69 - 75).

Na seção **B**, há o predomínio de classes de alturas expostas em dobramento de oitavas. Nestas oitavas, percebemos o acréscimo de sons meio tom abaixo ou acima da altura oitavada, como demonstra o exemplo abaixo:

76

pp *p* *mp* *mf* *f* *più f* *ff*

feroce, strepitoso

fff *sempre fff*

Seção A'

Tempo I (Vivacissimo)

p

sotto

sub. p legato (sempre)

EXEMPLO 69 - *Touches bloquées* (comp. 76 - 93).

A partir da indicação *Tempo I (Vivacissimo)*, tem início a seção **A'**, com a ocorrência dos mesmos procedimentos composicionais apresentados em **A**. Porém, a coincidência progressivamente maior de notas escritas em teclas bloqueadas define uma redução das notas soantes, espaçadas entre silêncios cada vez mais longos.

Textura

O aspecto textura recebe tratamento bem diferenciado nas seções **A** e **B**. Considerando, na seção **A**, apenas as colcheias soantes, poderíamos entender que a textura é, em grande parte, monofônica¹²³. No entanto, com o desenvolvimento dessa seção, conclui-se que ela é constituída por três planos sonoros:

plano 1: constituído pela linha de colcheias soantes e silenciosas

plano 2: constituído pelas notas descontínuas e em articulação *staccato*

plano 3: constituído pelas freqüências emanadas pelos harmônicos das cordas que apresentam seus abafadores suspensos em função das teclas bloqueadas¹²⁴.

A Seção **B** apresenta textura inteiramente homofônica¹²⁵. A escrita continua sendo em colcheias, mas agora interrompidas por vírgulas em vez de teclas bloqueadas. Isto gera duas implicações: em primeiro lugar, o plano 3 da seção **A** desaparece, pois não mais existem harmônicos gerados pelas teclas bloqueadas; em segundo lugar, a não sustentação de teclas oferece liberdade a ambas as mãos do pianista, permitindo que realizem oitavas - muitas vezes acrescidas de uma terceira nota - com grande agilidade e intensidade sonora.

A Seção **A'** retoma a mesma textura da seção **A**.

Dinâmica

A dinâmica desenvolve, neste estudo, um gráfico bastante claro e intimamente relacionado à estruturação formal da peça: as seções **A** e **A'** apresentam um *crescendo* e um *diminuendo*, enquanto a seção **B** apresenta apenas um grande *crescendo*.

¹²³ Música para uma única voz. O termo se opõe a “polifonia” (música para duas ou mais vozes independentes).

¹²⁴ Esse plano constitui uma sonoridade constantemente ouvida sob os planos 1 e 2. Quanto maior a intensidade sonora dos ataques nos planos 1 e 2, maior a intensidade das vibrações do plano 3.

¹²⁵ Música que apresenta similaridade rítmica entre várias vozes.

SEÇÃO A - comp. 1 - 71									
COMPASSO	1	23	40	51	65	68	71		
DINÂMICA	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>sub. p</i>	<i>pp</i>	<i>ppp</i>	<i>pppp</i>		
SEÇÃO B - comp. 72 - 81									
COMPASSO	72	75	77	78	79	80	81	82	83 - 91
DINÂMICA	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>p^u f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>
SEÇÃO A' - comp. 92 - 115									
COMPASSO	92	95	98	100	103	105	110	115	
DINÂMICA	<i>p</i>	<i>cresc. poco a poco</i>	<i>ff</i>	<i>dim. poco a poco</i>	<i>p sempre dim.</i>	<i>pp dim.</i>	<i>ppp dim.</i>	<i>pppp</i>	

EXEMPLO 70 - Quadro com estruturação de dinâmicas.

Nas seções A e A', as indicações de dinâmicas sugerem distinção entre os planos 1 e 2, de maneira que o plano 2 apresente sempre intensidade sonora inferior àquela apresentada pelo plano 1. A passagem entre os compassos 41 e 51 - momento de maior densidade sonora da seção A - é caracterizada pelo aparecimento de notas duplas e acordes construídos sobre as figurações melódicas. Estes acordes, que utilizam exclusivamente teclas que não estão bloqueadas, colaboram para o aumento de intensidade sonora.

The image shows a musical score for Example 71, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 47 and ends at measure 53. The piano staff features complex chordal textures with dynamic markings of *mf* and *sempre ff*. The bass staff has fingerings 3, 4, 5 and 3, 2, 1. The second system starts at measure 50 and ends at measure 53. The piano staff has a dynamic marking of *sub. p* and the instruction *una corda*. The bass staff has a dynamic marking of *p legato* and fingerings 3, 2, 1.

EXEMPLO 71 - *Touches bloquées* (comp. 47 - 53).

Na seção **B**, todos os sons simultâneos devem ter a mesma intensidade. A escrita desta seção possibilita uma maior intensidade sonora e as articulações empregadas colaboram para o grande crescendo desejado pelo compositor (ver exemplo 69, p. 150).

Tessitura

A tessitura também apresenta aspectos estruturais que definem a forma ternária deste estudo. Nas seções **A** e **A'**, os planos 1 e 2 se desenvolvem na mesma região na qual as teclas bloqueadas estão concentradas: a região média-grave do piano. O exemplo 72 apresenta uma síntese das teclas bloqueadas e seus respectivos compassos. Fica evidente, nesse exemplo, que a seção **A** caminha para o extremo grave do instrumento, apresentando como última altura soante o lá0.

compasso 1 20 24 36 41 50 52 68 71

EXEMPLO 72 - Síntese das teclas bloqueadas na seção **A**.

A seção **B** tem início na altura mais aguda do instrumento¹²⁶, o dó8. Diferente de **A**, a seção **B** apresenta uma tessitura mais ampla, com oitavas que percorrem toda a extensão do teclado do piano. O final da seção **B** conduz a tessitura para a região média do piano, preparando assim o início da seção **A'**.

O exemplo 73 apresenta uma síntese das teclas bloqueadas ocorrentes na seção **A'**. Nessa seção, a tessitura apresenta um âmbito menor que a da seção **A**, e, como na seção **A**, caminha para a região grave. Seu momento de maior intensidade sonora (compassos 98 - 99) apresenta também sua altura mais aguda (si4).

compasso 92 93 97 101 105 109

EXEMPLO 73 - Síntese das teclas bloqueadas na seção **A'**.

¹²⁶ Iniciar uma nova seção com uma mudança drástica de tessitura é uma prática comum em Ligeti. Em *Cordes à Vide*, por exemplo, o compositor termina a seção **B** na nota mais aguda (si#7) e começa a **C** na nota mais grave (lá0) do instrumento.

Considerações finais sobre a análise

No que se refere a suas propostas pianísticas, *Touches bloquées* pode ser considerado igualmente um estudo cromático e (ou) um estudo de teclas presas. Desta forma, o dedilhado utilizado no plano 1 - constituído pela linha de colcheias soantes e silenciosas - é predominantemente o mesmo utilizado em escalas cromáticas. Por outro lado, o plano 2 - constituído pelas notas descontínuas e em articulação *staccato* - é realizado pela mesma mão que mantém as teclas bloqueadas, propondo uma dificuldade de realização pianística que envolve coordenação motora e independência digital por meio da concomitância de sustentação e soltura de teclas em uma mesma mão¹²⁷.

A estruturação das alturas sugere, da mesma forma que dissimula, modos e escalas por meio dos bloqueios das teclas. Em outras palavras, a peça não estabelece um agregado de sons constante ou predominante, mas, sim, uma contínua sugestão e transfiguração de estruturas que emergem efemeramente por meio das combinações de teclas não bloqueadas às quais as linhas cromáticas são submetidas.

O tratamento rítmico conferido a este estudo foi favorecido pela alternativa de escrita acatada pelo compositor, já que a opção por uma escrita tradicional conduziria tanto a grafia quanto a leitura musical da peça a dificuldades inimagináveis.

¹²⁷ Estudos de teclas presas foram amplamente explorados por pianistas e professores, dentre os quais Ettore Pozzoli e Alfred Cortot. Esses estudiosos consideravam tais estudos essenciais para a obtenção de uma boa posição de mãos, assim como de independência e igualdade dos dedos.

2.2.4 *Fanfares* - estudo nº 4

Este estudo revela, como sua característica mais evidente, a presença de um ostinato ininterrupto que percorre toda a peça, desenvolvido sobre o ritmo *aksak*¹²⁸ na configuração rítmica 3 + 2 + 3. Ligeti, com essa construção, revisita um passado recente: o segundo movimento (*vivacissimo molto rítmico*) do *Trio para trompa, violino e piano*, de 1982. Tanto esse movimento quanto *Fanfares* apresentam o mesmo ostinato, ainda que com sutis diferenças na escrita das alturas (*Fanfares* utiliza sustenidos e o movimento do *Trio* bemóis) e nos agrupamentos rítmicos (*Fanfares* propõe 3 + 2 + 3 e o movimento do *Trio* 3 + 3 + 2).



EXEMPLO 74 - Ostinato do estudo *Fanfares*.



EXEMPLO 75 - Ostinato do *Trio para trompa*.

Apesar de ser comum a comparação entre essas duas obras, elas apresentam soluções composicionais distintas, ainda que compartilhem a mesma idéia de ostinato. Enquanto que, no *Trio*, o enfoque composicional é polifônico, favorecido pela interação dos três instrumentos, em *Fanfares* é o aspecto rítmico que assume caráter prioritário. Quanto ao tratamento conferido à figura ostinato, o *Trio* a submete a transposições, variações e interrupções, enquanto que *Fanfares* a mantém ininterrupta, invariável e submetida apenas a transposições de oitava.



EXEMPLO 76 - *Fanfares* (comp. 145 - 148).

¹²⁸ Segundo Steinitz, a terminologia *Aksak* é “oriunda do termo turco que significa ‘mancando’ ou ‘coxeando’. Define um par de duas unidades rítmicas distintas na razão 3:2, e em combinações maiores de 3+3+2 e 2+2+2+3, como encontrado na música folclórica balcânica. O termo foi estabelecido pelo etnomusicólogo romeno Constantin Brailou em *Problèmes d’ethnomusicologie*, ed. G Rouget (Geneva, 1973; tradução inglesa, 1984) e tem sido adotado por Ligeti como a terminologia correta para estas ocorrências em sua própria música” (2003, p. 381).

EXEMPLO 77 - 2º movimento do *Trio para trompa, violino e piano* (comp. 18 - 24).

Sobre este ostinato ocorrem “frases melódicas”, como são definidas pelo próprio compositor. Essas frases, inicialmente dependentes da configuração rítmica proposta pelo ostinato e agrupadas de 4 em 4, acabam por assumir - na maior parte do estudo - um alto grau de independência a este ostinato. Jamais se repetem, ainda que várias apresentem grande semelhança entre si: cada uma estabelece acentuações, articulações, estruturações de alturas e contornos próprios. *Fanfars*, com suas frases que se agrupam de 4 em 4 sobre um ostinato agrupado assimetricamente, remete a algumas obras pianísticas de Bartók, como a *Dança Búlgara nº 6* do *Mikrokosmos* vol. VI.

EXEMPLO 78 - B. Bartók: *Dança Búlgara nº 6* do *Mikrokosmos* vol. VI (comp. 1 - 8).

Fanfars foi dedicado ao pianista Volker Banfield, responsável pela estréia de todos os estudos do primeiro livro, exceto *Désordre*. Estreado em 24 de setembro de 1985, no *Festival de Outono de Varsóvia*, a obra apresenta brilhantismo rítmico que, associado a um específico tratamento das alturas, sugere o caráter de fanfarras explicitado pelo título do estudo.

Estrutura

Ligeti anuncia, no início de *Fanfares*, os dois elementos que serão explorados por todo o estudo: a figura ostinato e as frases melódicas¹²⁹. Após a apresentação e a afirmação desses elementos, *Fanfares* gera um desenvolvimento contínuo, no qual a figura ostinato permanece inalterada durante todo o estudo (sujeita apenas a transposições de 8ª), enquanto, em oposição, as frases melódicas são elaboradas sobre um processo conhecido como variação contínua. Segundo Joel Lester: “... em obras de alguns compositores do século XX, dificilmente os temas são expostos sempre na mesma forma; em vez disso, eles são constantemente desenvolvidos em novos temas, em um processo chamado variação contínua” (1989, p. 60).

Ao contrário dos estudos já apresentados, nos quais foi possível identificar seções que definiram a estrutura da obra, *Fanfares* não propicia o preciso estabelecimento de inícios e términos de seções, uma vez que a repetição obstinada e sempre literal do ostinato por todo o estudo não permite quebras no movimento, mas a contínua transformação dos elementos sobrepostos a este ostinato. No entanto, observando alterações de densidade, de dinâmica, de tessitura, de textura e de acentuações rítmicas, foi possível perceber pontuações que estabelecem subseções e definem a seguinte estrutura:

SEÇÃO	A								
SUBSEÇÕES	A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵	A ⁶	A ⁷	A ⁸	A ⁹
COMPASSOS	1-45	46-62	63-74	75-87	88-95	96-115	116-138	139-201	202-214

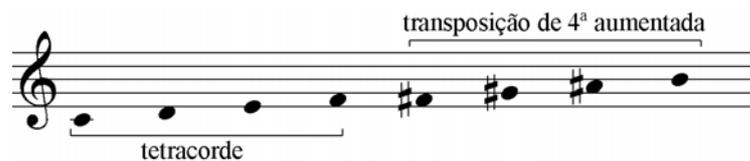
EXEMPLO 79 - Quadro com estrutura formal de *Fanfares*.

Com um discurso musical que define um *moto perpetuo* e dissimula evidências seccionais, a estrutura apresentada foi delineada por eventos que sugerem mais sutis pontuações do que seccionamentos do discurso musical.

¹²⁹ Ligeti estabelece, na primeira página do *Estudo*, estes termos para definir os dois elementos básicos da obra.

Altura

A estruturação das alturas, em *Fanfares*, revela procedimentos bastante sistemáticos. A figura ostinato é constituída por oito classes de alturas, sendo essas originadas de um tetracorde diatônico e sua transposição uma 4ª aumentada acima. Essa distância de 4ª aumentada entre esse tetracorde e sua transposição é a única que possibilita a não repetição de classes de alturas dentro do ciclo de oito notas que configuram a figura ostinato.



EXEMPLO 80 - Constituição de alturas da figura ostinato: um tetracorde diatônico e sua transposição.

Na subseção A¹, as frases melódicas apresentam notas duplas em intervalos de 3ª, 5ª e suas inversões. Esses intervalos, principalmente quando uma de suas vozes se movimenta por grau conjunto, são típicos da escrita para instrumentos de metais¹³⁰. Observa-se, inclusive, a ocorrência das chamadas 5ªs de trompa, como demonstra o próximo exemplo.

EXEMPLO 81 - *Fanfares* (comp. 1 - 8), escrita típica de instrumentos de metais.

¹³⁰ A escrita homofônica nas frases melódicas, com a presença de intervalos que privilegiam a série harmônica, assim como a constante ocorrência de frases curtas, alude às principais características da escrita para instrumentos de metais.

Essas notas duplas ocorrem simultâneas às alturas acentuadas da figura ostinato, estabelecendo estruturas de três alturas características do vocabulário harmônico tonal: tríades maiores, quando as frases ocorrem na mão direita; e menores, quando as frases ocorrem na mão esquerda¹³¹. No entanto, essas simultaneidades não definem um discurso tonal, pois são desprovidas de funcionalidade harmônica, tampouco suas possíveis fundamentais estabelecem movimentos cadenciais. Na subseção A¹, essas simultaneidades ocorrem sobre as acentuações da figura ostinato, ou seja, sobre as notas dó, fá e sol#. Existem, portanto, seis possibilidades de tríades maiores que contém pelo menos uma dessas três notas.



QUADRO 82 - Tríades maiores possíveis, contendo as notas acentuadas da figura ostinato.

Todas essas tríades maiores são apresentadas já nas duas primeiras frases (ver exemplo 81, p. 158). Na primeira apresentação das frases melódicas na mão esquerda (exemplo 84), as tríades também ocorrem nas duas primeiras frases, mas nesse caso tríades menores. Existem sete possibilidades de tríades menores que contém pelo menos uma dessas três notas da figura ostinato.



QUADRO 83 - Tríades menores possíveis, contendo as notas acentuadas da figura ostinato.

EXEMPLO 84 - *Fanfares* (comp. 10 - 17).

¹³¹ Estas tríades são identificadas por meio da consideração enarmônica das classes de alturas.

Este procedimento de construção de simultaneidades de alturas será aplicado nas frases subseqüentes, porém estendendo seus resultados a tríades menores, tríades diminutas e acordes com 7^a, como demonstra o quadro abaixo.

COMPASSO	SIMULTANEIDADES DE ALTURAS	FRASES MELÓDICAS
2 -8	tríades maiores	mão direita
10-17	tríades menores	mão esquerda
18-26	tríades maiores e acordes com 7 ^a	mão direita
28-36	tríades menores e acordes de 5 ^a diminuta com 7 ^a menor	mão esquerda
37-45	tríades maiores e acordes com 7 ^a	mão direita

EXEMPLO 85 - Quadro com ocorrência das simultaneidades de alturas.

Durante a subseção A², que se inicia no compasso 46, as frases melódicas se tornam prioritariamente monofônicas, de maneira que a possibilidade de simultaneidades de alturas com a figura ostinato se limita a intervalos (exceto algumas poucas ocorrências de notas duplas nas frases melódicas que possibilitam a formação de tríades menores ou diminutas). Estes intervalos são novamente 3^a, 5^a e suas inversões. Nessa subseção, as sobreposições de alturas não mais se dão exclusivamente sobre as notas acentuadas da figura ostinato, o que propicia às frases melódicas outras possibilidades de combinações de alturas, além de maior fluência rítmica.

As subseções A³ e A⁴ retomam o mesmo procedimento da subseção A¹. A seção A⁵ é caracterizada pelo predomínio da utilização de 5^{as} de trompa, como demonstra próximo exemplo.

Subseção A⁵

dim. - - - - morendo

The image shows a musical score for piano, Example 86, covering measures 88 to 95. The score is written for two staves: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The right hand part consists of a continuous eighth-note melody with accents on every note. The left hand part features a bass line with chords and eighth notes, also with accents. The dynamic marking 'sempre mp' is indicated at the beginning of the first system. In measure 95, there is a 'una corda' instruction and a 'pp' dynamic marking. A circled section in measure 95 shows a specific fingering and articulation for the right hand.

Exemplo 86 - Fragmento da subseção A⁵ (comp. 88 - 95).

Da subseção A⁶ em diante, os intervalos de 3^a, 5^a e suas inversões, assim como tríades e acordes com sétima, continuam a ser privilegiados. No entanto, não se percebe mais a exclusividade de tríades maiores, quando as frases melódicas ocorrem na mão direita, nem de tríades menores, quando as frases melódicas ocorrem na mão esquerda.

Ritmo

O ritmo se destaca como um dos aspectos essenciais desta peça, com complexidade construída não pelas proporções duracionais de notas e pausas, mas pela distribuição de acentuações, criando deslocamentos métricos, hemíolas e polimetrias.

O aspecto rítmico mais apreensível da peça é a estruturação rítmica apresentada pela figura ostinato. Apresentando um ciclo de 8 colcheias dividido em dois grupos de 4 colcheias quanto às suas alturas, a acentuação rítmica impõe a este ciclo a divisão 3 + 2 + 3, configurando o ritmo *aksak*. Desta forma, o ostinato estabelece efetivamente um ciclo de 8 colcheias, porém sugere uma sobreposição de subdivisões métricas: 4 + 4 proposta pelas alturas e 3 + 2 + 3 proposta pelas acentuações, como demonstra o exemplo seguinte.



EXEMPLO 87 - Aspecto rítmico da figura ostinato.

Evidentemente, a rítmica proposta pelas acentuações deve prevalecer na realização pianística, sendo que todos os acentos devem apresentar a mesma intensidade, como previne o compositor: “A *figura ostinato* deve ser sempre claramente acentuada como 3 + 2 + 3 (mesmo em pp). Não acentuar a primeira pulsação do compasso mais que as subdivisões: não deve haver sensação de compassos inteiros.”

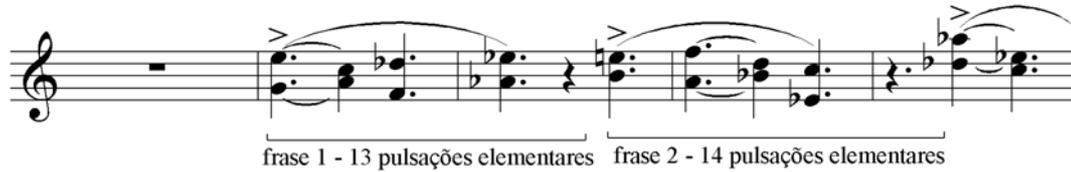
Em termos duracionais, a figura ostinato apresenta exclusivamente colcheias. Por percorrer todo o estudo (exceto os seis últimos compassos), esta figura estabelece o valor de colcheia como um pulso referencial a partir do qual todas as configurações rítmicas das frases melódicas sobrepostas a este ostinato - e construídas com valores iguais ou múltiplos de uma colcheia - se originam: trata-se do recurso de pulsação elementar, já explorado em *Désordre* e *Touches bloquées*.

As frases melódicas, em suas configurações rítmicas, revelam aparente simplicidade de construção, apresentando por quase todo o estudo apenas três figuras de valor: colcheia, semínima e semínima pontuada. Somente a partir do compasso 189, novas figuras de valor são introduzidas: mínimas pontuadas, mínimas duplamente pontuadas e semibreves. No entanto, essa simplicidade aparente se desfaz com as implicações métricas geradas pela irregularidade dos agrupamentos destas figuras de valor e das acentuações.

Cada início de frase é destacado por acentos de implicações métricas, como indica o compositor na primeira página do estudo: “As notas iniciais dos motivos a duas vezes¹³² devem ser acentuadas, de maneira a dar a impressão de que o local da acentuação é o início de um compasso. Isto se aplica aos motivos na mão direita e na mão esquerda até o final da peça”.

¹³² Ligeti chama de *motivos a duas vezes* as figurações apresentadas em notas duplas pelas frases melódicas.

Essas acentuações nos inícios das frases sugerem irregularidade métrica, como revelam as duas frases iniciais do estudo, apresentando respectivamente 13 e 14 pulsações elementares.



EXEMPLO 88 - Agrupamentos irregulares de pulsações elementares nas duas frases iniciais (comp. 1 - 4).

Essas frases, metricamente irregulares, originam relações de hemíolas e polimetrias com a figura ostinato e seu ciclo estabelecido sempre em oito colcheias. Desta forma, os inícios das frases melódicas nem sempre coincidem com o “início” da figura ostinato.



EXEMPLO 89 - Fanfares (comp. 10 - 17).

Mesmo quando as frases estabelecem um metro regular, a relação polimétrica com a figura ostinato é mantida. Na subseção A^7 , as frases melódicas são constituídas por 7 pulsações elementares, sugerindo um metro 7/8. O próximo exemplo demonstra que, uma vez que a primeira dessas frases coincide com o início do compasso, ocorrerão 8 frases até o retorno dessa coincidência. Nesse momento, as frases melódicas passam da mão direita para a esquerda, preservando o metro 7/8.

EXEMPLO 90 - Início da subseção A⁷ de *Fanfares* (comp. 116 - 124).

Outro exemplo de frases com acentuações métricas regulares, porém diferentes das ocorrentes na figura ostinato, pode ser observado em uma passagem da subseção A⁸. Nessa passagem, ocorrem frases que sugerem 9/8, 6/8 e 6/4.

EXEMPLO 91 - Fragmento da subseção A⁸ de *Fanfares* (comp. 167 - 174).

No final da subseção A⁸, o compositor estabelece um *rallentado* escrito, por meio de agrupamentos cada vez maiores de pulsações nos acordes das frases. O próximo exemplo apresenta a estruturação rítmica dessas frases, do compasso 189 ao 199.

comp. 189

p.e. 3 4 4 4 5 5 6 7 8 9 10 23

EXEMPLO 92 - Agrupamento das pulsações elementares (comp. 189 - 199).

O quadro abaixo expõe características rítmicas que contribuem para a definição estrutural da peça.

SUB-SEÇÃO	CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS
A ¹	Frases constituídas exclusivamente por semínimas e semínimas pontuadas, de maneira que tais figuras sempre coincidam com os acentos da figura ostinato.
A ²	Predominância de colcheias nas frases melódicas. Ocorrências de acentos nas frases melódicas que não coincidem com os acentos da figura ostinato.
A ³	Mesmas características rítmicas da subseção A ¹ .
A ⁴	Frases constituídas exclusivamente por semínimas e semínimas pontuadas. Todas as frases (exceto a primeira e a última) iniciam na sexta nota (terceiro acento) da figura ostinato.
A ⁵	Essa subseção é formada por cinco frases de tamanhos diferentes. No entanto, todas iniciam com um motivo rítmico constituído por três colcheias.
A ⁶	Mesmas características rítmicas da subseção A ⁵ ¹³³ .
A ⁷	Apresenta 16 frases melódicas de sete pulsações elementares cada, estabelecendo dois ciclos em relação polimétrica: 7 pulsações nas frases melódicas sobre oito pulsações na figura ostinato.
A ⁸	Trata-se da subseção ritmicamente mais complexa, na qual a maior parte dos acentos dos inícios das frases melódicas não coincide com os acentos da figura ostinato. Há passagens em que as frases sugerem acentuações métricas regulares a cada 6 e a cada 9 pulsações elementares. Apresenta um <i>rallentando</i> escrito por meio da introdução de figuras de valores cada vez maiores, oferecendo os seguintes agrupamentos de pulsações elementares: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 e 23.
A ⁹	O final dessa subseção encerra a constante repetição da figura ostinato antes do término da última frase melódica: este é o único momento, em todo o estudo, no qual a figura ostinato não se faz presente.

QUADRO 93 - Principais características rítmicas de cada subseção.

¹³³ O tratamento melódico conferido às frases, à tessitura e à dinâmica justificam o estabelecimento desta subseção.

Dinâmica

Em *Fanfares*, as indicações de dinâmica são extremamente meticulosas, requerendo um estudo pianístico que envolve a realização de diversas gamas de dinâmica que vão de *pppppppp* a *fffff*. As muitas mudanças e sobreposições de variados níveis dinâmicos exigem do intérprete um absoluto controle no que diz respeito à minuciosa gradação de intensidades e à equalização de distintos planos sonoros. Esta intenção é salientada pela orientação do próprio compositor, no rodapé da primeira página da partitura deste estudo: “*Equilíbrio de dinâmica: sempre destaque as frases melódicas. O movimento de ostinato permanece sempre em segundo plano.*”

A distinção entre os planos sonoros ocorre em diversas gradações. Há momentos nos quais a diferença de dinâmica entre as frases melódicas e o ostinato é imensa (ver exemplo 94), mas há também passagens em que a distinção desses dois elementos é bastante sutil, como demonstra exemplo 95, quando há a indicação de *pppp* para o ostinato, *pp* para as frases melódicas e ainda *dim. poco o poco* para o plano geral.

61

ff

pp *ppp* *) *sempre ppp*

EXEMPLO 94 - *Fanfares* (comp. 61 - 64).

129

sub.pppp *dim. poco a poco*

sub.pp "further away" *dim. poco a poco*

133

(dim.) *una corda* *sempre* *dim.* *ppppp*

(dim.) *8b*

EXEMPLO 95 - *Fanfares* (comp. 129 - 136).

As mudanças súbitas de dinâmica atuam estruturalmente ao se fazerem presentes em todas as pontuações formais da obra. O próximo quadro demonstra as alterações de dinâmica nas frases melódicas ocorrentes entre as subseções.

Mudanças de subseções	A ¹ - A ²	A ² - A ³	A ³ - A ⁴	A ⁴ - A ⁵	A ⁵ - A ⁶	A ⁶ - A ⁷	A ⁷ - A ⁸	A ⁸ - A ⁹
Compassos	45 - 46	62 - 63	73 - 75	86 - 88	95 - 96	114 - 116	138 - 139	201 - 202
Mudanças de dinâmicas	<i>f</i> - <i>mp</i>	<i>mp</i> - <i>ff</i>	<i>ff</i> - <i>pp</i>	<i>pp</i> - <i>ff</i>	<i>ff</i> - <i>pp</i>	<i>f</i> - <i>pp</i>	<i>ppppp</i> - <i>pp</i>	<i>fff</i> - <i>pp</i>

EXEMPLO 96 - Alterações súbitas de dinâmicas nas mudanças de subseções.

O tratamento das dinâmicas ocorrente dentro das seções se dá de três maneiras:

- crescendo* ou *diminuendo* gradativo do início ao fim da seção (subseções A¹ e A⁹ respectivamente)
- predominância de um único nível de dinâmica durante toda a seção (subseções A², A³, A⁴ e A⁵)
- volubilidade dinâmica: grande variedade de dinâmica com muitas mudanças súbitas (subseções A⁶, A⁷ e A⁸)

Nas subseções A⁶, A⁷ e A⁸, nas quais ocorrem constantemente mudanças súbitas de dinâmicas, o compositor recorre muito à alternância de *tre corde* e *una corda*. O próximo exemplo evidencia a utilização do pedal esquerdo.

The musical score for 'Fanfares' (measures 109-116) is presented in two systems. The first system (measures 109-112) features a piano part with dynamics *pp* (eco), *mf*, *pp* (eco), and *mf*, and a bass part with dynamics *sub.pppp*, *pp*, *sub.pppp*, and *pp*. The piano part alternates between *una corda* and *tre corde* textures. The second system (measures 113-116) shows the piano part with dynamics *f*, *pp* (eco), and *pppp*, and the bass part with dynamics *mp*, *pp*, and *pppp*. A 'da lontano' section begins at measure 113, marked with *pp* and *una corda*.

EXEMPLO 97 - Fanfares (comp. 109 - 116).

Textura

Em *Fanfares*, a textura é o aspecto de maior simplicidade, em que a presença de dois planos sonoros bastante distintos (representados pelas frases melódicas e pela figura ostinato) é sempre evidente. A figura ostinato ininterrupta e nunca variada contribui para uma homogeneidade de textura que percorre toda a peça, sendo que a única variação textural ocorrente é o seu dobramento em oitava¹³⁴, nos finais das subseções A⁷ (comp. 137 - 139) e A⁸ (comp. 197 - 200).

From here onwards crescendo poco a poco in the right hand too
Ab hier auch in der rechten Hand crescendo poco a poco -

193 (sempre *pp*)
sempre *cresc.* - - - - - *fff*

197
(*cresc.*) - - - - - *mf cresc.* - - - - - *f cresc.* - - - - - *ff cresc.* - - - - -
loco m.s. *mf* *8b*

EXEMPLO 98 - *Fanfares* (comp. 193 - 200).

As frases melódicas são apresentadas, na subseção A¹, em notas duplas, sendo por Ligeti chamadas de “*motivos a duas vozes*”. No decorrer da seção A¹, percebe-se um aumento de densidade por meio da ocorrência de simultaneidades de 3 e 4 sons nas frases melódicas. A subseção A² apresenta uma variação de textura ao apresentar as frases melódicas de maneira predominantemente monofônica.

¹³⁴ Este dobramento em oitava da figura ostinato só pode ser realizado pelas duas mãos do pianista. Desta forma, os acordes das frases melódicas devem ser sustentados por meio da utilização do pedal. Isto constitui também uma variante textural, já que a recomendação de Ligeti - no início deste estudo - é *quasi senza pedale*.

Subseção A²

sub. mp

pp sempre

EXEMPLO 99 - Variação textural entre subseção A¹ e A², *Fanfares* (comp. 41 - 48).

As texturas homofônica e monofônica das frases melódicas, apresentadas respectivamente pelas subseções A¹ e A² (ver exemplo anterior), se intercalam nas subseções subsequentes até a subseção A⁵. A partir da subseção A⁶, estas duas texturas se mesclam.

Tessitura

A figura ostinato percorre todas as oitavas do piano, sendo que a amplitude entre ela e as frases melódicas varia constantemente, valorizando a independência dos planos sonoros. As mudanças de subseção são significativamente pontuadas por mudanças de registro, estabelecendo a tessitura como elemento essencial na estruturação da obra. O próximo exemplo evidencia que, entre as subseções A⁶ e A⁷, ocorre, além da mudança de dinâmica (de *f* para *pp* nas frases melódicas), uma acentuada mudança de registro.

Subseção A⁷

"da lontano"

mp *pp* *pppp*

EXEMPLO 100 - Fanfares (comp. 113 - 116).

Na última subseção, com início no compasso 202, observa-se a figura ostinato percorrendo todas as oitavas do piano, começando no dó1 e progredindo até a nota mais aguda, o dó8. O exemplo 101 demonstra a figura ostinato em progressão ascendente, submetida a uma transposição de oitava por compasso.

Subseção A⁹

"da lontano"

fff *pp* *sub. pppp* *sempre pppp* *dim. poco a poco* *pppppp*

ppp *pp dim. poco a poco* *ppp*

(ppp) dim. *morendo*

Durata
ca. 3'20"

EXEMPLO 101 - Fanfares (comp. 202 - 214).

Considerações finais sobre a análise

Fanfares se vale de estruturas diatônicas, estabelecidas tanto pelos dois tetracordes da figura ostinato quanto pelas estruturas acordais, para atingir um resultado que abraça o total cromático, como ocorre nos compassos 2 e 3. O andamento *vivacissimo, molto ritmico* torna praticamente impossível o reconhecimento dessas estruturas acordais em suas individualidades.

No que se refere às questões rítmicas, por mais que o compositor sugira a indefinição de um ciclo métrico na figura ostinato (com a total equalização dos três acentos), o contorno melódico desta figura - uma sucessão ascendente de graus conjuntos - evidencia cada reinício do ciclo, quando ocorre um salto de 7^a maior descendente da última nota da figura ostinato (si) para a primeira (dó). No entanto, a tendência à estabilidade rítmica sugerida pela figura ostinato - com seus ciclos estruturados em 3 + 2 + 3 pulsações elementares - é afastada pelas mais variadas configurações rítmicas e métricas apresentadas pelas frases melódicas sobrepostas a estes ciclos. Evidentemente, toda a complexidade polimétrica emergente nesta peça é respaldada pela presença constante de uma pulsação elementar, apresentada ininterruptamente pela figura ostinato.

Ainda que a figura ostinato percorra todo o estudo, sugerindo uma totalidade formal unária, mudanças súbitas e simultâneas em vários aspectos são constantes durante o estudo, muitas delas definindo pontuações. Dentro desta forma unária que sugere um elemento único em constante transformação, a interação dos diversos parâmetros musicais contribui para o reconhecimento de 8 pontuações formais que estabelecem 9 subseções, já expostas nesta análise.

Quanto a suas propostas pianísticas, *Fanfares* pode ser definido igualmente como um estudo de notas duplas e como um estudo de independência de mãos, com enfoque na polimetria e no controle de sonoridade. As indicações de dinâmica variam de *pppppppp* a *ffffff*, ainda que, na prática, a realização de tão minuciosa gradação de dinâmica não seja totalmente factível. Com isso, conclui-se que Ligeti - conhecedor dos recursos sonoros e técnicos do instrumento - pretende não apenas explorar os limites pianísticos, mas transpassá-los em função de sua imaginação musical.

2.2.5 *Arc-en-ciel* - estudo nº 5

Arc-en-ciel, dedicado à pianista Louise Sibourd¹³⁵, foi estreado em primeiro de novembro de 1985, em Hamburgo, pelo pianista Volker Banfield. Esse estudo reflete uma grande flexibilidade rítmica em função das muitas indicações de mudanças de andamento, que chegam a três em um único compasso.

EXEMPLO 102 - *Arc-en-ciel* (comp. 13 - 16).

Ligeti afirma que o pianismo jazzístico exerceu papel importante sobre sua poética e considera *Arc-en-ciel* “quase uma peça de jazz” (Ligeti, 1996d, p. 11). Isto se reflete tanto no tratamento harmônico quanto na indicação de andamento e caráter presente na edição fac-símile da editora Schott, de 1986: *andante molto rubato, con eleganza, with swing*¹³⁶.

¹³⁵ Louise Sibourd estreou o estudo nº 1, *Désordre*.

¹³⁶ A expressão *with swing* se destaca como a única em língua inglesa em todo o primeiro livro de *Estudos para piano*. Na edição revisada pelo autor, essa indicação é reduzida a *andante con eleganza, with swing*.

É notório que os títulos dos estudos para piano de Ligeti apresentam caráter indicativo: *Désordre* indica o resultado de um processo composicional baseado nas idéias de ordem e desordem (ou caos determinístico); *Cordes à vide* alude ao intervalo de 5ª justa ocorrente entre as cordas soltas dos instrumentos de cordas e acatado como elemento prioritário na construção da peça; *Touches bloquées* revela o recurso pianístico de teclas bloqueadas e *Fanfares* evidencia o caráter rítmico e marcial da peça. Da mesma maneira, *Arc-en-ciel* (*Arco-íris*), ainda que se revele um título mais metafórico que os demais, sugere a idéia de gradações de colorações que são refletidas no tratamento harmônico dessa obra.

Estrutura

O discurso musical, nesse estudo, segue um dos pressupostos formais ligetianos, nos quais a estrutura de uma peça não está baseada em rupturas ou seções claramente delimitadas, mas em processos de lentas e constantes transformações com sutis pontuações formais. Por ser um estudo curto (24 compassos), não encerra um amplo processo de gradual transformação, mas, sim, a exposição de um elemento principal e duas reexposições variadas deste mesmo elemento, intercaladas com pequenos desenvolvimentos.

Esse estudo se apresenta em forma unária. No entanto, cada uma das três exposições do elemento principal será acatada como ponto de referência formal, estabelecendo três subseções: $A^1 - A^2 - A^3$.

SEÇÃO	A		
SUBSEÇÕES	A^1 1ª exposição	A^2 2ª exposição	A^3 3ª exposição
COMPASSOS	1 - 13	13 - 19	19 - 24

EXEMPLO 103 - Quadro com estrutura formal de *Arc-en-ciel*.

Os próximos exemplos apresentam os inícios das subseções A^1 , A^2 e A^3 , nos quais o elemento principal é exposto.

EXEMPLO 104 - Início da subseção A¹, *Arc-en-ciel* (comp. 1 - 2).

EXEMPLO 105 - Início da subseção A², *Arc-en-ciel* (comp. 13 - 14).

EXEMPLO 106 - Início da subseção A³, *Arc-en-ciel* (comp. 19 - 21).

Altura

O tratamento conferido à altura está impregnado de sonoridades harmônicas que nos remetem ao tonalismo, principalmente àquele empregado pela música jazzística, com a liberdade de dissonâncias isentas de preparações e resoluções, e a efemeridade de centros tonais. Assim, é

possível reconhecer, como base da estruturação harmônica, acordes com 7ª e acordes com 9ª¹³⁷, ou seja, estruturas acordais baseadas em sobreposições de 3ªs. No entanto, tais estruturas harmônicas arquetípicas do sistema tonal não desenvolvem um discurso tonal nos movimentos de suas fundamentais, tal qual algumas obras tardias de Alexander Scriabin, em que um discurso não tonal se baseia em estruturas acordais típicas do sistema tonal - como acordes tipo dominante¹³⁸ - mas isentas de qualquer função harmônica ou significância cadencial.

Observa-se, no *Estudo op. 65 n° 3*, a abundância de acordes maiores com sétimas menores (e ainda 9ªs e 13ªs) que exerceriam função de dominante em um contexto tonal, mas que são tratados por Scriabin como sonoridades desprovidas de funcionalidade:

The image shows a musical score for Scriabin's 'Estudo op. 65 n° 3'. The tempo is 'Molto vivace' with a metronome marking of 144. The score is in 2/4 time. The first system shows measures 1-4, with the first two measures circled in red. The second system shows measures 5-9. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (pp, cresc.), and articulation (etc.).

EXEMPLO 107 - A. Scriabin: *Estudo op.65 n° 3* (comp. 1 - 9).

¹³⁷ No que diz respeito ao sistema de construção harmônica com base na sobreposição de 3ªs, encontra-se aceitação incontestada dos acordes com 7ª nos tratados de harmonia. Porém, percebe-se que aqueles acordes que dariam prosseguimento às sobreposições de 3ªs - acordes de 9ª, de 11ª e 13ª - são freqüentemente alvo de objeções, como bem observou Arnold Schoenberg: “O acorde de nona é o enteado do sistema. Embora seja um resultado no mínimo tão legítimo quanto o acorde de sétima, é sempre posto em dúvida. Não se compreende por quê. O sistema começa a ser artificial no momento em que copia a tríade menor da tríade maior. Acrescentar a sétima para formar um acorde de sétima não é por certo uma consequência necessária daquele primeiro arranjo, mas um dos efeitos possíveis. Logo, se isto é possível, por conseguinte são possíveis também os acordes de nona, de décima primeira etc., o que, de mais a mais, teria a vantagem de possibilitar o prosseguimento com o sistema de construção por terças.(...) Tanto quanto sei, a principal objeção contra os acordes de nona é a de que, segundo dizem, as suas inversões não são utilizáveis; e presumo também o ridículo obstáculo de que ele não é facilmente representável numa composição a quatro vozes; seria preciso, por causa dele, de cinco a seis vozes” (1999, p. 483). Alheia a estas questões, a música jazzística adotou livremente as sobreposições de 3ªs para além da 7ª, e as harmonias com 9ªs, 11ªs e 13ªs não tardaram a figurar como maiores representantes do vocabulário harmônico jazzístico.

¹³⁸ A expressão “acorde tipo dominante” se aplica àqueles acordes que apresentam as mesmas configurações intervalares de um acorde de 7ª de dominante, mas não exercem essa função.

Da mesma maneira, *Arc-en-ciel* apresenta suas estruturas acordais sem uma orientação tonal, mas estabele entre elas um elo por meio de alturas em comum. São mudanças harmônicas gradativas, que podem ser observadas nos compassos iniciais:

Andante con eleganza, with swing, ♩ ca. 84 *)

p dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo
con ped.

EXEMPLO 108 - *Arc-en-ciel* (comp. 1 - 2).

As estruturas acordais baseadas em sobreposição de 3^{as} apresentam algumas ambigüidades de interpretação, a começar pela possibilidade de reconhecimento de duas tríades dentro de um único acorde com 7^a, assim como de um acorde menor com 7^a menor - na primeira inversão - ser considerado o seu acorde relativo maior com 6^a (e essa consideração é muito comum na música jazzística). Tais situações serão abordadas de maneira a evidenciar mais claramente as movimentações harmônicas da peça.

Observa-se, no primeiro compasso, as seguintes harmonias:

EXEMPLO 109 - Harmonias do primeiro compasso de *Arc-en-ciel*.

Um explícito caso das ambigüidades citadas acima pode ser reconhecido já no primeiro compasso. É evidente que, na segunda harmonia (dó menor com 7^a menor), o momento da ocorrência da altura ré na mão esquerda pode sugerir uma harmonia de mib maior com 7^a maior (ver exemplo 108, comp. 1). No entanto, por ser este acorde o relativo maior do acorde anterior - dó menor - , não induz a uma significativa mudança harmônica, já que a fundamental dó - ainda bastante próxima - continua atuando com grande força. Preserva-se, assim, a mesma harmonia de dó menor, agora com 7^a menor e 9^a maior. Caso semelhante ocorre no final do compasso, quando

um acorde de réb maior com 7ª maior poderia ser reconhecido nas duas últimas semicolcheias. Entende-se aqui também que o sib na mão esquerda continua exercendo força enquanto fundamental, definindo esta harmonia como sib menor com 7ª menor e 9ª maior.

Isto nos remete a uma prática bastante difundida no piano jazzístico e reconhecida como “acordes de apoio”. A prática de acordes de apoio é possibilitada pelo processo de construção harmônica baseada na sobreposição de 3^{as} e consiste em realizar os acordes a partir de suas 3^{as} e sem suas fundamentais, uma vez que estas serão apresentadas por um suposto contrabaixista. Isto faz com que, por exemplo, um acorde de mi menor com 7ª menor apresente a mesma configuração de um acorde de apoio de dó maior com 7ª maior e 9ª maior. Em outras palavras, o acorde de apoio praticamente iguala um acorde maior ao seu anti-relativo menor, assim como um acorde menor ao seu relativo maior.



EXEMPLO 110 - Dó maior com 7ª e 9ª e seu respectivo acorde de apoio (ou acorde de mi menor com 7ª).

O segundo compasso de *Arc-en-ciel* apresenta as seguintes harmonias:



EXEMPLO 111 - Harmonias do segundo compasso de *Arc-en-ciel*.

Notamos que a progressão harmônica aqui é a mesma do primeiro compasso: um acorde maior com 7ª maior, seu homônimo menor com 7ª menor, um acorde maior com 7ª maior um tom abaixo e seu homônimo menor com 7ª menor. Assim, quanto à harmonia, podemos considerar o segundo compasso uma transposição uma 3ª maior acima do primeiro.



EXEMPLO 112 - Harmonias dos compassos 1 e 2 de *Arc-en-ciel*.

Este ciclo harmônico assume importância durante a peça, pois o compositor recorrerá a ele outras vezes. Notamos também que, por meio deste ciclo de acordes com 7ª, são expostos os doze sons do total cromático, mas de maneira a manter sempre a coerência diatônica em cada harmonia.

Nos compassos 3 e 4, ocorre uma reexposição deste ciclo harmônico, como evidencia o próximo exemplo:

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The music is in a 2/4 time signature. The first staff (treble clef) starts with a treble clef and a '3' above the first measure. The second staff (bass clef) starts with a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The score illustrates a harmonic cycle through measures 3 and 4.

EXEMPLO 113 - *Arc-en-ciel* (comp. 3 - 4).

Nesses compassos, nota-se um recurso de sugestão tonal que já havia sido utilizado no compasso 2, quando a altura si sobre a harmonia de ré maior com 7ª maior pode ser considerada tanto a 6ª do acorde de ré maior quanto uma nova fundamental a definir uma harmonia de si menor. O importante é que ela representa a sensível ascendente da futura harmonia de dó maior e, juntamente com a 3ª menor de ré menor (sensível descendente), estabelece o trítono de polarização tonal em dó maior: fá-si. Desta maneira, quando o terceiro compasso apresenta o acorde de dó maior com 7ª maior, essa harmonia é percebida como algo já esperado e que corresponde às expectativas tonais despertadas pelo trítono descrito. O mesmo ocorre neste terceiro compasso, quando um lá é inserido no acorde de dó maior e precede o mib de dó menor. Lá e mib formam exatamente o trítono de polarização tonal de sib maior, e a resolução esperada ocorre logo a seguir, com as alturas de resolução - sib e ré - da harmonia de sib maior, como demonstra o próximo exemplo:

EXEMPLO 114 - *Arc-en-ciel* (comp. 3).

No compasso 4, ocorre a altura mi# sobre uma harmonia de sol# menor, constituindo o trítono mi# - si que polariza tonalmente fá# maior. Enarmonicamente, Ligeti “cadencia”, no quinto compasso, sobre o acorde de solb maior. Pode-se detectar, neste procedimento, uma alusão à cadência II-V-I, que é vocabulário harmônico estrutural da maior parte dos chamados “standards” de jazz. Esses “momentos cadenciais” poderiam estabelecer centros tonais, mas as durações das harmonias de resolução são tão breves que qualquer sensação de estabilidade tonal rapidamente se desfaz.

Ligeti lança mão de alguns recursos da música do século XX para desenvolver harmonicamente este estudo. Tais recursos incluem as harmonias por quartas, que também receberam uso extensivo no jazz e podem ser observadas nos exemplos a seguir:

EXEMPLO 115 - *Arc-en-ciel* (comp. 6).

EXEMPLO 116 - *Arc-en-ciel* (comp. 9).

A sobreposição de acordes de diferentes regiões tonais - os chamados “poliacordes”¹³⁹ - também se fazem presentes nesta peça. Observa-se, no exemplo abaixo, a ocorrência de uma tríade de láb maior sobre um acorde de si menor com 7ª menor:



EXEMPLO 117 - *Arc-en-ciel* (comp. 10).

O exemplo abaixo demonstra que o compasso 16 se inicia com a sobreposição da tríade de dó maior sobre o acorde de dó# menor com 7ª menor (e esse poliacorde apresenta o mesmo princípio daquele observado no exemplo acima: uma tríade maior sobreposta a um acorde menor com 7ª menor). Nota-se também, nesse exemplo, que a mão esquerda desenvolve o mesmo ciclo harmônico apresentado no início do estudo



EXEMPLO 118 - *Arc-en-ciel* (comp. 16 - 17).

Finalmente, é notória a proeminência de linhas cromáticas descendentes, principalmente na voz mais aguda do estudo (ver próximo exemplo). Este contorno cromático contribui para a diluição das mudanças harmônicas em um único fluxo de constantes e graduais transformações.

¹³⁹ Mais informações ver Persichetti (1985, p. 137).

Andante con eleganza, with swing,  ca. 84 *)



The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 1-4) features a treble and bass staff with a tempo marking of 'Andante con eleganza, with swing, ca. 84 *'. The music is marked 'p dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo' and includes a 'con ped.' instruction. The second system (measures 5-8) is marked 'molto espr.' and includes dynamic markings: 'sub. p', 'poco cresc.', 'sub. p', 'cresc.', and 'mf'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 5, 6, 7, 8).

EXEMPLO 119 - Arc-en-ciel (comp. 1 - 8).

Textura

O estudo está claramente estruturado em quatro planos sonoros. Tradicionalmente, poderíamos descrever esta textura como uma escrita a quatro vozes, na qual observamos, em cada uma das mãos, a presença de uma voz principal de caráter melódico e uma voz secundária, representada pelas semicolcheias em figurações arpejadas.

The image shows a musical score for four staves, labeled Plano 1 through Plano 4. The time signature is 3/4. Plano 1 has a melodic line with a few notes. Plano 2 has a more active melodic line. Plano 3 and Plano 4 have arpeggiated accompaniment. The key signature has one flat.

EXEMPLO 120 - Planos sonoros (comp. 1).

A escrita remete a obras de muitos compositores do século XIX, em que as notas constituintes da voz principal são compartilhadas pela voz secundária. Entre os compositores que exploraram esta textura figuram Franz Schubert e Robert Schumann .

The image shows a musical score for two staves, labeled 'Var. I legato'. The time signature is 3/4. The score is marked 'pp' and 'legato'. The upper staff has a melodic line with many notes and fingerings. The lower staff has arpeggiated accompaniment. The key signature has one flat.

EXEMPLO 121 - F. Schubert: *Improviso Op. 142 n° 3* (comp. 19 - 23).

Intermezzo II
Etwas bewegter

92

p

Pedal

94

EXEMPLO 122 - R. Schumann: *Kreisleriana op. 16 n° 2* (comp. 92 - 96).

Estes quatro planos sonoros tornam-se mais densos no decorrer dos desenvolvimentos por meio da inclusão de notas duplas, até configurar-se uma escrita mais verticalizada e acordal, como se observa no exemplo abaixo.

9

p

cresc. poco a poco

f

allarg. - - - *pesante* *accel.* - - - *allarg.* - - *accel.* - - -

11

più f 6 *cresc.* 5 *fff* *p* *sub.fff* *dim. poco a poco*

ten. (non arpegg.)

EXEMPLO 123 - *Arc-en-ciel* (comp. 9 - 12).

Ritmo

O aspecto rítmico mais proeminente da peça reside no fato de o estudo apresentar 12 pulsações regulares em cada compasso (representadas pela figura de semicolcheia). No entanto, a mão direita apresenta 3 agrupamentos de 4 pulsações cada, enquanto a esquerda apresenta 2 agrupamentos de 6 pulsações cada. As linhas pontilhadas verticais dentro dos compassos evidenciam estes agrupamentos (ver exemplo 119, p. 181). Isso sugere um caso simples de polimetria, indicado pelo compositor já na fórmula de compasso: $\frac{3}{4}(\frac{2}{4})$.

O próprio compositor comenta que a hemíola - como aquela utilizada por Schumann e por Chopin - foi amplamente explorada em seus estudos para piano (1988a, p. 4). A hemíola mais tradicional surge da ambigüidade métrica proposta pela possibilidade de agrupamento de 6 pulsações em 3 grupos de 2 pulsações ou em 2 grupos de 3 pulsações. Podemos citar como exemplos deste recurso o *Estudo op. 10 n° 10* de Chopin e a primeira das *Phantasiestücke op. 12* de Schumann, *Des Abends*, na qual são articulados, em cada compasso, 3 grupos de 2 semicolcheias na mão direita contra 2 grupos de 3 semicolcheias na mão esquerda.



EXEMPLO 124 - R. Schumann: *Des Abends* (comp. 1 - 9).

Em *Arc-en-ciel*, as linhas melódicas estão estruturadas sobre três figuras rítmicas predominantes, geralmente sobrepostas a um plano secundário em semicolcheias:



EXEMPLO 125 - Figuras rítmicas predominantes nos planos 1 e 4.

Como *Cordes à vide*, *Arc-en ciel* não está estruturado sobre a idéia de pulsação elementar, embora os inícios das três exposições possam sugerir este recurso. Por outro lado, nos desenvolvimentos - que definem momentos de maior densidade sonora - o compositor faz uso de qualteras das mais diversas combinações (ver exemplo 123, p. 183).

Dinâmica

O tratamento dinâmico é bastante amplo, se considerarmos a curta duração da peça, envolvendo planos dinâmicos que vão do *pppp* ao *fff*. A distribuição destes planos corrobora a estrutura formal sugerida pelas exposições do elemento principal. Assim, na intensa movimentação dinâmica apresentada pela peça, as exposições do elemento principal ocorrem sempre em dinâmicas *p*, ficando as grandes movimentações dinâmicas e as mais amplas intensidades sonoras reservadas aos desenvolvimentos subsequentes às exposições das subseções **A¹** e **A²**. Após a exposição da subseção **A³**, observa-se uma redução dinâmica que atinge - nos compassos finais da peça - as indicações de níveis dinâmicos mais baixos: *pppp*, *perdendosi* e *quasi niente*.

O quadro abaixo apresenta uma síntese das movimentações dinâmicas ocorrentes nesta peça, e evidencia a ocorrência de uma ampliação e uma redução dinâmica após cada exposição.

SEÇÃO	A		
SUBSEÇÕES	A ¹	A ²	A ³
DINÂMICAS	<i>p - fff - p</i>	<i>p - ff - p - f - pp</i>	<i>p - mf - pppp</i>

EXEMPLO 126 - Quadro com síntese da movimentação dinâmica.

Tessitura

O aspecto tessitura também está vinculado à estrutura da peça, já que as exposições do elemento principal ocorrem sempre na mesma região (ver exemplos 104 - 106, p. 174). Tal como ocorre nos planos dinâmicos, observa-se maior movimentação do aspecto tessitura nos

desenvolvimentos após as exposições A^1 e A^2 , em que o compositor explora toda a extensão do teclado. O exemplo 127 demonstra o desenvolvimento após a exposição A^1 .

EXEMPLO 127 - *Arc-en-ciel* (comp. 15 - 16).

Diferente das outras exposições, A^3 conduz a tessitura - a partir da região média - ao extremo agudo do instrumento, encerrando o estudo precisamente na última nota aguda do piano¹⁴⁰.

EXEMPLO 128 - *Arc-en-ciel* (comp. 21 - 24).

¹⁴⁰ Outros três *Estudos* do primeiro livro se encerram nas notas extremas do teclado do piano: lá0 ou dó8.

Considerações finas sobre a análise

A fórmula de compasso $\frac{3}{4}(\frac{2}{1})$, inserida na partitura, sugere a sobreposição de uma métrica ternária a uma binária. No entanto, o tratamento conferido ao ritmo mescla tão organicamente estas métricas que dificulta a nítida localização destas nos planos sonoros.

Arc-en-ciel se apresenta como o estudo de maior leveza do primeiro livro, atuando como um verdadeiro *intermezzo* para esta primeira série. Em sua aparente simplicidade, a peça oferece, ao longo de seus 24 compassos, passagens extremamente líricas, resultantes das feições rítmicas e harmônicas bastante diluídas.

Assim como um arco-íris apresenta uma gradação de cores que passa por todas as tonalidades, sem, no entanto, estabelecer limites entre elas, *Arc-en-ciel* constrói suas harmonias por meio de graduais transformações, em que diversas alturas são mantidas durante as mudanças harmônicas, de maneira a não se perceber nitidamente onde termina uma harmonia e começa outra. Desta maneira, são comuns os momentos de elisão harmônica, nos quais grupos de alturas podem ser considerados como pertencentes a mais de uma harmonia.

O final do estudo sugere processos infinitos: um movimento ascendente que jamais se interromperia, não fossem as limitações de tessitura do piano, e um decrescendo de dinâmica que - aliado à tessitura extremamente aguda - desafia os limites da audibilidade ao propor níveis dinâmicos inferiores a *pppp*. É como se o compositor não quisesse estabelecer um fim para a peça, mas, sim, sugerir que - tal qual um arco-íris - ela se desvanece no tempo e no espaço, até não mais poder ser percebida.

2.2.6 *Automne à Varsovie* - estudo nº 6

Automne à Varsovie interrompe a seqüência de títulos que, de alguma maneira, aludem a recursos composicionais empregados. Acompanha-o a dedicatória *à mes amis Polonais*, referência às amizades desenvolvidas por Ligeti nos festivais de música da Polônia.

Nos países sob domínio soviético, tão logo Nikita Krushev consolidou seu poder na União Soviética pós-Stalin e denunciou crimes de seu predecessor, as formas mais ortodoxas de controle se flexibilizaram e ofereceram espaço para uma torrente de manifestações culturais. Entre tais acontecimentos, ocorreu - na Polônia de Lutoslawsky, Penderecki e Górecki - o *Primeiro Festival de Música Nova de Vársóvia*, em 1956. A partir desta edição, o evento passou a reunir a vanguarda musical de diversos pontos da Europa, contando com a primeira participação de Ligeti em 1959, quando a peça eletrônica *Artikulation* foi apresentada. Porém, no início dos anos 80, quando a Polônia atravessou um período politicamente conturbado¹⁴¹, o *Festival Música Nova de Vársóvia* foi cancelado. A retaliação a esse festival decorreu do fato de o evento ser organizado por compositores ligados à *União dos Compositores*, organização filiada ao sindicato *Solidariedade*, opositor do governo do general Jarazelski.

Em setembro de 1985, um grupo de compositores organizou, também em Varsóvia, o *Festival Ligeti*. Além das estréias de *Cordes à vide*, *Touches bloquées* e *Fanfares*, realizadas pelo pianista Volker Banfield, outras obras de Ligeti foram apresentadas: *Lux Aeterna* (1966), *Ramifications* (1968-1969), *Três Fantasias para coro sobre poemas de Hölderlin* (1982) e *Trio para violino, trompa e piano* (1982). O fato é que este festival vitalizou as amizades de Ligeti na Polônia, às quais o estudo que encerra o primeiro livro foi dedicado.

Automne à Varsovie foi estreado em Hamburgo, no ano de 1985, por Volker Banfield¹⁴². Expõe, como característica mais marcante, a conciliação de dois recursos rítmicos que se estabeleceram como insígnias dos estudos para piano de Ligeti: a hemíola e a pulsação elementar.

¹⁴¹ A crise na Polônia se revelou em 1980, quando os trabalhadores exigiram das autoridades o reconhecimento de um sindicato desvinculado das estruturas governamentais. O sindicato *Solidariedade* apresentou, então, um crescimento vertiginoso e passou a exigir pluralismo partidário. O auge da crise ocorreu no final de 1981, quando o Exército assumiu o controle do país e condenou o *Solidariedade* à ilegalidade.

¹⁴² Esta informação foi colhida do site <http://brahms.ircam.fr/textes/c00000056/n00001473/>. No entanto, informação distinta é oferecida por Richard Toop, que afirma ter ocorrido a estréia da obra em 24 de setembro de 1985, durante o citado *Festival Ligeti*, em Varsóvia (1999, p. 226).

Em entrevista a Denys Bouliane, Ligeti declara ter alcançado nesse estudo, e pela primeira vez, o que Nancarrow conseguiu com obras para instrumentos mecânicos: a ilusão de vários tempos simultâneos (1988, p. 24).

Estrutura

Em uma apreciação inicial, o aspecto mais evidente da obra é a repetição incessante de um tema e suas variantes. Esse tema apresenta-se como o único material a ser explorado por toda a peça, ora apresentado integralmente, ora acatado como fonte para a extração de fragmentos melódicos.

Embora inteiramente desenvolvida sobre o mesmo material, a peça explicita dois seccionamentos estruturais, estabelecendo três seções constitutivas. Essas seções são submetidas a subdivisões formais por vezes discretas, corroborando o gosto do compositor por um discurso musical prioritariamente contínuo, em que os materiais vão sendo reiterados e lentamente transformados. Essas contínuas transformações estabelecem subseções que não apresentam a mesma seccionalidade das seções, mas definem unidades estruturais significativas na peça. O quadro abaixo demonstra a distribuição das seções e subseções.

Seções	A			B		C	
Subseções	A ¹	A ²	A ³	B ¹	B ²	C ¹	C ²
Compassos	1-24	25-36	36-55	55-85	85-98	98-112	112-122

EXEMPLO 129 - Quadro com estrutura formal de *Automne à Varsovie*.

A estrutura acima apresentada se define por meio de pontuações formais, estabelecidas por eventos ocorrentes no âmbito da dinâmica, da textura e do ritmo. Nessa análise, os aspectos serão - a princípio - abordados individualmente. No entanto, ao final dela, as seções e subseções serão comentadas à luz da simultaneidade e interatividade desses aspectos, visando serem reconhecidas como unidades de valor formal.

Altura

O tratamento aplicado às alturas é prioritariamente cromático e está intrinsecamente relacionado ao que o compositor chama de *Motivo Lamento*, *Lamento-Ostinato* ou *Baixo Lamento*, muito relevante na produção ligetiana e caracterizado por linhas melódicas essencialmente descendentes e cromáticas. A primeira obra da década de 80 na qual o compositor faz uso desse material é o *Trio para trompa, violino e piano*, de 1982. Ao falar de seu *Trio*, Ligeti diz que “o quarto movimento, como uma ‘passacaglia’, é baseado em cromatismo descendente, um clichê do período barroco (1998, p.15).” Nesse movimento, o *Motivo Lamento* é apresentado no comp. 6, com a indicação *pp, dolente ma poco in rilievo*, após uma introdução cromática realizada pelo violino e pela trompa¹⁴³.

IV. Lamento. Adagio $\text{♩} = 78$

Violine - Violin

Horn in F

Klavier - Piano

Vn.

Hr. (F)

Klv. - Pno.

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1984

EXEMPLO 130 - *Trio para trompa, violino e piano* (comp. 1 - 21).

¹⁴³ O tratamento conferido ao *Motivo Lamento* confere a esta obra um profundo conteúdo emocional, observado por Josef Häusler: “Nunca antes György Ligeti tinha transmitido tão explicitamente tristeza, dor e resignação” (1986, s.p.).

Denys Bouliane explica que, de fato, esse tipo de motivo descendente, freqüentemente chamado de *baixo de lamento*, foi muito usado como tema de *passacaglias*, citando duas obras: *Moro Lasso* de Gesualdo e a ópera *Dido e Eneas* de Purcell (1990, p. 129). Este material foi utilizado por Ligeti também em outras obras, e pode ser reconhecido 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).

Na análise que se segue, o *Motivo Lamento* será chamado de tema *lamento*, apresentando como características:

1. três semifrases em movimentos prioritariamente descendentes e cromáticos, compensadas por saltos ascendentes;
2. conclusão de cada semifrase em altura mais grave do que a da sua predecessora¹⁴⁴;
3. terceira semifrase mais longa;
4. início da terceira semifrase em altura mais aguda que as dos inícios das demais;
5. construção das semifrases sobre dois valores duracionais.

Em *Automne à Varsovie*, a primeira semifrase do tema *lamento* apresenta quatro notas descendentes; a segunda semifrase é a repetição da primeira acrescida de uma nota mais grave; a terceira semifrase começa mais aguda e termina mais grave que as demais, apresentando um contorno melódico prioritariamente descendente, porém com dois movimentos ascendentes que são valorizados pelo intervalo de 7^a ¹⁴⁵.



EXEMPLO 131 - Tema *lamento* em *Automne à Varsovie* (comp. 2 - 9).

Diversos fragmentos de escala cromática descendente - que podem ser igualmente compreendidos como fragmentos do tema *lamento* - são ocorrentes, configurando sempre um tratamento contrapontístico em relação ao tema. Este predomínio do material cromático é

¹⁴⁴ Exceto no segundo movimento do *Concerto para piano*.

¹⁴⁵ Esse intervalo de sétima determina pontos de destaque na terceira semifrase, uma vez que as demais alturas do tema são apresentadas em dobramentos de oitava. Esses pontos de destaque ocorrerão em todas as exposições, apresentando sempre um conteúdo harmônico mais tenso do que o restante do tema.

sobreposto a um material contrastante: a repetição rápida e contínua de uma única classe de altura, mantida por longos trechos. Constitui-se, assim, um tecido que, definindo um plano sonoro secundário¹⁴⁶, será melhor observado no estudo sobre textura.

EXEMPLO 132 - Início de *Automne à Varsovie* (comp. 1 - 4).

Ritmo

Como *Désordre*, *Touches bloquées* e *Fanfares*, *Automne à Varsovie* também está estruturado sobre o conceito de pulsação elementar. No entanto, esta peça se diferencia das demais citadas por meio da sobreposição de diversas vozes desenvolvidas sobre agrupamentos distintos de pulsações elementares, gerando a ilusão de várias velocidades simultâneas. Esse processo é descrito por Ligeti:

“(...) o pianista toca, em *Automne à Varsovie*, uma sucessão constante de notas. A peça é escrita em 4/4 (ainda que as barras de compasso não sejam audíveis), com

¹⁴⁶ Deve-se reiterar que o termo “secundário” é, neste trabalho, aplicado no sentido de evidenciar diferenças de equalização sonora, e não implica em qualquer juízo de valor. Fica claro, tanto pelas indicações do compositor quanto pela escrita musical em si, que este plano ‘secundário’ deve ser realizado com uma intensidade sonora muito inferior à conferida ao material temático. No entanto, a presença contínua da pulsação elementar por si já confere a esse plano uma importância decisiva.

dezesseis pulsos rápidos por compasso. Há, no entanto, um momento na peça no qual a mão direita acentua todo quinto pulso e a mão esquerda todo terceiro. Ao ouvido, estas correntes de acentos se unem para formar um sobre-sinal¹⁴⁷ constituído de duas melodias: uma mais lenta, formada pelos agrupamentos de cinco, e uma mais rápida, formada pelos agrupamentos de três. A razão 5:3 é simples matematicamente, mas percentualmente muito complexa. Nós não contamos os pulsos, mas sim experimentamos dois níveis de tempo qualitativamente diferentes. Tampouco o pianista conta ao tocar: ele produz os acentos de acordo com a notação, está consciente de um padrão muscular de contração dos dedos, ouvindo, no entanto, um outro padrão, ou seja, aquele dos tempos diferentes que não poderiam ser produzidos conscientemente.” (1988a, p. 5-6)

Uma vez que a pulsação elementar é acatada como unidade constante e indivisível, os ritmos são construídos por meio de agrupamentos dessas pulsações. Nesse processo, o compositor amplia as possibilidades de hemíolas, formando complexas combinações: ao invés de 2: 3, é possível obter combinações como 3:5, 5:7, ou ainda a sobreposição de várias combinações como 3: 4: 5: 7.

A manutenção da pulsação elementar é efetivada pelo plano secundário. Sobre esse plano, notas são acentuadas em agrupamentos variados de pulsações elementares, formando o tema *lamento*. No entanto, o próprio plano secundário define - no início da peça - um ciclo próprio, uma vez que a disposição das alturas, sobretudo das notas mais grave e mais aguda de cada ciclo, estabelece uma pontuação métrica (ver exemplo 132, na página anterior).

Na subseção A¹, o tema *lamento* é apresentado três vezes, cada apresentação contendo três semifrases organizadas em agrupamentos de 5 e 10 pulsações elementares, como demonstra o quadro abaixo. Observa-se que o número de pulsações apresentadas pela terceira semifrase é exatamente igual à somatória dos números de pulsações apresentadas pelas duas primeiras semifrases.

1ª semifrase: 5 + 5 + 5 + 10 (= 25)
2ª semifrase: 5 + 5 + 5 + 5 + 10 (= 30)
3ª semifrase: 10 + 5 + 5 + 5 + 10 + 5 + 5 + 10 (= 55)

EXEMPLO 133 - Quadro com estrutura rítmica do tema *lamento*.

¹⁴⁷ Ligeti utiliza o termo *sobre-sinal* (*super-signal*) ao referir-se ao efeito sonoro resultante da sobreposição de elementos musicais distintos. Esse efeito é considerado pelo compositor como “ilusório”, pois não se revela individualmente, mas, sim, é constituído e resulta de diversas ocorrências simultâneas.

Na primeira exposição do tema *lamento*, o plano secundário define agrupamentos de 4 semicolcheias (exceto em uma pequena alteração no compasso 9), sobre os quais transcorre a melodia em agrupamentos de 5 pulsações elementares: a hemíola resultante estabelece, assim, a razão 4:5.

EXEMPLO 134: Estrutura rítmica do tema *lamento* sobre o plano secundário de pulsações elementares (1ª exposição).

Na segunda exposição do tema *lamento* (comp.10 - 17), o plano secundário apresenta agrupamentos de 3 a 6 semicolcheias. A partir do compasso 11, ocorre uma segunda voz, notada no exemplo a seguir por meio de notas brancas com hastes para baixo (e de notas pretas com hastes para baixo, quando coincide com a primeira voz).

EXEMPLO 135 - Estrutura rítmica do tema *lamento* sobre o plano secundário de pulsações elementares (2ª exposição).

Na terceira exposição do tema *lamento* (comp. 18 - 24), ocorre a passagem descrita pelo compositor em citação mencionada nas páginas 89 e 90. Concomitantemente ao tema *lamento* e seus agrupamentos de 5 pulsações elementares, uma outra voz apresenta agrupamentos de 3 pulsações elementares, gerando a razão 5:3. Essa voz é destacada, no próximo exemplo, por meio de círculos vermelhos.

17 *mf*
mp pp mp pp

19 *sim.*
mp

21 *pp mp pp cresc. mfp cresc. f mp f*

23 *sfz*
p mf p sim. f p f pp sub. p pp

EXEMPLO 136 - Automne à Varsovie (comp. 17 - 24).

Ligeti não apresenta a proporção 2:1 para evitar a relação de dobro e metade, o que inevitavelmente levaria à constante coincidência rítmica das vozes. Por outro lado, são amplamente exploradas as sobreposições de agrupamentos de pulsações elementares em números primos, tais como 5:3 e 7:5.

Existem três acelerandos escritos durante a peça, gerados por meio de agrupamentos de pulsações elementares em números cada vez menores. Estes acelerandos podem ser localizados no final da seção **B** (comp. 94 - 98), na subseção **C¹** (comp. 105 - 107) e - o mais efetivo deles - no final da peça, quando o compositor utiliza - pela única vez em toda a peça e com um intuito conclusivo - valores ainda menores que a pulsação elementar por meio de quiálteras de 10 e 12 notas.

Textura

O tratamento conferido à textura é prioritariamente polifônico, no qual o tema *lamento* é acatado como sujeito na elaboração de um complexo movimento fugato. Durante toda a peça (exceto no início da subseção **B¹**, compassos 55 - 61), as semicolcheias contínuas definem um plano secundário, uma espécie de ostinato constituído pelas pulsações elementares que, por serem tão rápidas, criam a impressão de um contínuo sonoro. Esse plano secundário se soma à teia polifônica traçada pelo tema *lamento* e pelos fragmentos cromáticos, apresentando-se em três configurações durante a obra:

1. a repetição contínua de uma classe de altura por longos trechos, predominante nas subseções **A¹**, **A²**, **B²** e **C¹**
2. a constituição de pequenos fragmentos cromáticos que se emaranham entre as frases melódicas, ocorrentes prioritariamente nas subseções **A³** e **C³**
3. a constituição de figurações arpejadas que caracterizam a subseção **B¹**

Os próximos exemplos (137, 138 e 139) evidenciam essas três configurações do plano secundário.

25 *p cantabile* *pp* *sempre pp*

p pp sim. pp

27 *sfz*

EXEMPLO 137 - Início da subseção B¹ *Automne à Varsovie* (comp. 25 - 28).

47 *p pp sfz*

49 *p pp sfz*

EXEMPLO 138 - Subseção A³ *Automne à Varsovie* (comp. 47 - 50).

EXEMPLO 139 - Subseção B¹ de *Automne à Varsovie* (comp. 62 - 65).

Richard Stenitz associa figurações arpejadas a um caráter chopiniano que alude, de certa maneira, à dedicatória da obra (1996b, p. 13). De fato, em diversas situações, a escrita empregada na peça remete a obras de Chopin. A *Balada op. 47 n° 3*, por exemplo, apresenta um ostinato baseado na repetição contínua de uma única classe de altura que muito se assemelha ao início de *Automne à Varsovie*.

EXEMPLO 140 - F. Chopin: *Balada op. 47 n° 3* (comp. 167 - 172).

É importante salientar que a opção por um material melódico cromático contribuiu para a factibilidade, quanto à performance, das complexidades texturais propostas pela peça. Realmente, contornos melódicos mais angulosos poderiam impor limites à elaborada sobreposição polifônica de frases em diferentes velocidades.

O predomínio polifônico que se estabelece na peça é contrastado em apenas dois momentos, quando ocorrem passagens essencialmente homofônicas: o início da subseção **B**¹ (comp. 55 - 61) e o final do *Estudo* (comp. 120 - 122).

Dinâmica

O tratamento conferido à dinâmica foi o aspecto que mais contribuiu para a divisão analítica desse *Estudo* em três seções e sete subseções. Na seção **A**, todas as subseções adotam o mesmo procedimento: o início em *p*, seguido de um crescendo que, ao atingir seu ponto culminante, retoma subitamente o *p*, ou *pp*, marcando o início da subseção seguinte¹⁴⁸. A passagem entre as seções **A** e **B** evidencia um contraste dinâmico maior do que os ocorrentes entre as subseções de **A**, estabelecendo uma queda do nível dinâmico de *ff* para *pp*.

As subseções de **B** apresentam o mesmo procedimento das subseções de **A**: grandes crescendos seguidos de súbitas quedas dinâmicas. Mas, em **B**, o âmbito se amplia: ao passo que **A** apresenta dinâmicas entre *p* e *ff*, **B** abraça dinâmicas entre *pp* e *fff*. Disso ocorre que a passagem de **B** para **C** é mais contrastante - quanto à dinâmica - do que a de **A** para **B**, apresentando uma queda do nível dinâmico de *fff* para *pp*.

A seção **C** apresenta um processo de desenvolvimento dinâmico distinto. Ocorrem, na subseção **C**¹, três crescendos, cada um mais intenso que seu predecessor. O terceiro crescendo leva à subseção **C**², única do estudo a começar em *ff*, seguido de mais um crescendo que conduz, ao final da obra, à expressão *tutta la forza*. O próximo quadro apresenta a síntese das dinâmicas:

¹⁴⁸ Todas as indicações de dinâmica aqui apresentadas referem-se ao tema *lamento* e seus fragmentos. As indicações específicas para o plano secundário definem níveis dinâmicos sempre inferiores ao estabelecido para o material temático.

Seções	A			B		C	
Subseções	A ¹	A ²	A ³	B ¹	B ²	C ¹	C ²
Compassos	1-24	25-36	36-55	55-85	85-98	98-112	112-122
Dinâmica	<i>p-mp-mf-f</i>	<i>p sub. - cresc. mf</i>	<i>p sub. - cresc. ff</i>	<i>pp sub. - cresc. - ff</i>	<i>pp sub. - cresc. - ff cresc. fff cresc.</i>	<i>pp sub. - cresc. p cresc. ff pp sub. - cresc. ff</i>	<i>ff cresc. fff cresc. sempre - tutta la forza</i>

EXEMPLO 141 - Quadro com síntese das dinâmicas.

Observa-se, no quadro acima, que os ápices de dinâmica, ocorrentes no final de cada seção, são progressivamente mais fortes. Define-se, assim, uma direcionalidade dinâmica que estabelece, em linhas gerais, um grande crescendo do início ao fim da peça.

Há rigorosas indicações de dinâmicas, distintas para o tema *lamento* (e fragmentos desse) e para o plano secundário, como evidencia o próximo exemplo.

EXEMPLO 142 - *Automne à Varsovie* (comp. 23 - 24).

Como é característico em Ligeti, suas indicações de dinâmica são extremamente meticulosas. Explicita, por meio de tais indicações, tanto distinções entre planos sonoros quanto equalizações entre diferentes regiões do piano. No próximo exemplo (comp. 97), o compositor indica *fff* para a mão direita e *ff* para a esquerda, buscando evitar que o registro grave se sobreponha demasiadamente ao agudo. Observa-se também, neste exemplo, uma indicação pouco usual no repertório pianístico: a sobreposição de acentos a definir - no compasso 98 - um crescendo indicado por meio da quantidade de acentos que cada ataque apresenta.

The image shows a musical score for 'Automne à Varsovie' (measures 96-99). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 96 to 15 (likely 105), and the second system covers measures 15 to 98. The right hand (treble clef) has a complex, syncopated rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The left hand (bass clef) has a more regular, eighth-note pattern. Dynamics include '(cresc. molto)', 'fff', '(cresc.)', and 'pp'. There are also markings for 'pp sub.' and 'pp'.

EXEMPLO 143 - *Automne à Varsovie* (comp. 96 - 99).

Concluída a apreciação analítica de cada aspecto musical em sua individualidade, o estudo a seguir enfoca a interação desses aspectos que caracteriza cada unidade formal e determina a configuração estrutural da peça.

SEÇÃO A

Subseção A¹ (comp. 1 - 24)

A subseção A¹ introduz o material que será desenvolvido e os procedimentos que serão empregados no decorrer da peça. Compreende a exposição do tema *lamento*, apresentando-o três vezes. Nesse tema, prioritariamente cromático, a seqüência de semitons descendentes é interrompida apenas quando há coincidência de classes de alturas com o plano secundário. Nestes casos, o tema salta a classe de altura apresentada pelo plano secundário, estabelecendo um intervalo de um tom inteiro.

O exemplo seguinte apresenta a redução destas exposições, na qual as notas brancas equivalem a 10 pulsações elementares; as pretas, a 5; as semínimas, de 4 a 8; as colcheias, a 3; e as semicolcheias implícitas no plano secundário a 1 pulsação elementar.

1ª exposição

comp. 2

1ª semifrase 2ª semifrase 3ª semifrase

p

x = plano secundário

2ª exposição

comp. 10

1ª semifrase 2ª semifrase 3ª semifrase

mp

comp. 11 comp. 15

3ª exposição

comp. 18

1ª semifrase 2ª semifrase 3ª semifrase

mf

1ª semifrase 2ª semifrase comp. 20 3ª semifrase modificada comp. 23

EXEMPLO 144 - Redução da subseção A¹.

Na primeira exposição (comp. 1 - 9), o tema é apresentado em dobramento de oitavas, exceto em três pontos situados na terceira semifrase e valorizados pelo intervalo de sétima. Esses três pontos marcam o início da terceira semifrase e estabelecem dois saltos ascendentes dentro da melodia prioritariamente descendente. Em simultaneidade a este tema, ocorre apenas o plano secundário.

Na segunda exposição (comp.10 - 17), o tema *lamento* apresenta maior densidade, uma vez que as oitavas paralelas são agora preenchidas por outros intervalos¹⁴⁹. A esse tema, é sobreposta uma linha no registro grave (sol2 a dó2) que, por ser cromática e descendente, apresenta evidentes afinidades com o tema.

Na terceira exposição (comp. 18 - 24), o tema *lamento* é harmonizado em trítonos paralelos. A partir do compasso 18, enquanto o tema é exposto no registro agudo, uma outra voz apresenta - no registro médio - o tema *lamento* com redução duracional. Essa exposição do tema, sobreposta e reduzida, apresenta uma acentuação de 3 em 3 pulsações elementares. Este momento é descrito por Ligeti, em citação das páginas 188 e 189, e gera a proporção 5:3. Nos compassos 20 e 21, o baixo apresenta uma imitação da segunda semifrase do tema em agrupamentos de 4 pulsações elementares. Nessa terceira exposição, a sobreposição do tema *lamento* ocorrente em três velocidades diferentes e uma movimentação maior do plano secundário estabelecem um resultado textural mais polifônico.

Observa-se que todos os parâmetros concorrem para um incremento generalizado do discurso. Comparando as exposições, nota-se que cada uma é mais aguda, mais densa e mais polifônica que sua predecessora.

Subseção A² (comp. 25 - 36)

A² é desenvolvida sobre fragmentos da escala cromática e, diferente da subseção A¹, o tema *lamento* não aparece na sua configuração tripartida. Em vez disso, fragmentos dele ocorrem uns sobre os outros, e em velocidades diferentes.

Essa subseção tem início em *p* súbito e apresenta uma textura mais transparente. Ocorrem duas vozes sobre o plano secundário: uma na mão direita, em agrupamentos de 3 pulsações elementares, e outra na mão esquerda, em agrupamentos de 5 pulsações elementares. Essas vozes apresentam linhas cromáticas descendentes independentes que, a partir do compasso 30, estabelecem um processo canônico (evidenciado no próximo exemplo) que será intensificado até o final dessa subseção, quando subitamente tem início a subseção A³.

¹⁴⁹ Esses intervalos geram, nos compassos 15 e 16, uma linha cromática ascendente. Linhas cromáticas ascendentes serão mais exploradas nas seções **B** e **C**.

EXEMPLO 145 - *Automne à Varsovie* (comp. 29 - 32).

Subseção A³ (comp. 36 - 54)

Nessa subseção, repetem-se e ampliam-se os processos canônicos de A². Justificam essa subdivisão a quebra de dinâmica, a inversão de registro dos valores duracionais, a intensificação da trama polifônica e a transformação textural do plano secundário. Essa subseção também tem início em *p* súbito, apresentando duas vozes sobre o plano secundário. No entanto, ao contrário de A², o registro agudo estabelece agrupamentos de 5 pulsações elementares enquanto o médio-grave apresenta agrupamentos de 3 pulsações elementares. A partir do compasso 43, outras vozes são introduzidas, totalizando quatro vozes no compasso 45.

A partir do compasso 45, o plano secundário expande, progressivamente, a ocorrência de classes de alturas, sendo submetido também a um processo de ampliação duracional de seus ciclos métricos. Articulados, a partir do compasso 41, de 3 em 3 pulsações elementares, os ciclos passam a apresentar progressivamente agrupamentos duracionais maiores, encerrando esta subseção em grupos de 11 pulsações elementares. O próximo exemplo demonstra essa ampliação:

comp. 47



comp. 51



EXEMPLO 146 - Ampliação progressiva do número de pulsações elementares por ciclo no plano secundário.

Simultaneamente a esta ampliação, ocorre um grande crescendo que conduz ao ponto culminante de toda a seção A. O ponto culminante é seguido por uma drástica quebra textural e dinâmica, encerrando esta seção abruptamente.

SEÇÃO B

Subseção B¹ (comp. 55 - 85)

B¹ é comparável a A¹ por expor três vezes o tema *lamento* em sua configuração tripartida. A primeira exposição em B¹ é, na verdade, a quarta exposição - se considerarmos as três primeiras exposições de A¹ - e está localizada aproximadamente na metade da obra (comp.55 - 61). Essa exposição estabelece o maior contraste textural e de dinâmica de toda a peça. Nela, a pulsação elementar está implícita (todas as figuras duracionais apresentam valores múltiplos dela), porém não mais é tocada. Isto quer dizer que o plano secundário torna-se ausente e a textura assume um caráter homofônico. O tema *lamento* é apresentado em paralelismo de trítono nos registros extremos do piano, em dinâmica *pp*, e proporciona um dos momentos mais suspensivos da obra, como demonstra o próximo exemplo:

Musical score for Subseção B¹, showing two staves with piano and bass clefs. The piano part (top staff) features a melodic line with a tritone interval, marked *pp sub.* and *molto legato*. The bass part (bottom staff) features a corresponding melodic line, marked *pp sub.* and *senza ped.*. The score includes a measure number of 55 and a fermata over the first measure.

EXEMPLO 147 - Inícioda subseção B¹. Quarta exposição do tema lamento (comp. 55 - 63).

A quarta exposição do tema termina com o trítono fá - si. Estas classes de alturas são, na seqüência, exploradas em configurações arpejadas que proporcionam o retorno do plano secundário, no compasso 62, em ciclos de 5 pulsações elementares. Sobre esse plano secundário, a quinta exposição (comp. 62 - 72) é apresentada em um tempo “mais lento”, em valores equivalentes a 7 e a 14 pulsações elementares, como evidencia o quadro abaixo:

<p>1ª semifrase: 7 + 7 + 7 + 14</p> <p>2ª semifrase: 7 + 7 + 7 + 7 + 14</p> <p>3ª semifrase: 14 + 7 + 7 + 7 + 14 + 7 + 7 + 7 + 7 + 7 + 7 (...)</p>
--

EXEMPLO 148 - Quadro com estrutura rítmica da quinta exposição do tema *lamento*.

A partir do compasso 68, emana do plano secundário uma segunda voz (em colcheias com tenuto), que caminha cromaticamente até o extremo agudo, assumindo, em seguida, um movimento descendente. Tem início, então, a sexta exposição do tema *lamento*, no compasso 73, em agrupamentos de 4 pulsações elementares.

<p>1ª semifrase: 4 + 4 + 4 + 8</p> <p>2ª semifrase: 4 + 4 + 4 + 4 + 8</p> <p>3ª semifrase: 8 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 (...)</p>
--

EXEMPLO 149 - Quadro com estrutura rítmica da sexta exposição do tema *lamento*.

Os exemplos 148 e 149 evidenciam que as terceiras semifrases das quinta e sexta exposições são estendidas, conduzindo, para além do ponto no qual se encerraria a semifrase, os agrupamentos de pulsações elementares. Esse fato é indicado, nesses quadros, por meio de reticências entre parênteses. O próximo exemplo apresenta a redução dessas três exposições do tema *lamento* na subseção **B**¹.

4ª exposição

5ª exposição

* Este fá 5 aparece, erroneamente, na partitura tipografada como ré 5.

6ª exposição

EXEMPLO 150 - Redução¹⁵⁰ da subseção B¹.

Reiterando o ocorrido na subseção **A**¹, **B**¹ apresenta um incremento de dinâmica e de densidade a cada exposição.

¹⁵⁰ Nas reduções, pela ausência de barras de compasso, os acidentes são válidos apenas para as notas nas quais ocorrem.

Subseção B² (Comp. 85 - 98)

Esta subseção trata o tema *lamento* com mais liberdade e não mais em sua configuração tripartida, apresentando o mesmo procedimento adotado em A² e A³. A proporção métrica predominante é 3: 4: 5. A partir do compasso 93, as mãos caminham em movimento contrário - em um grande crescendo - para atingir os registros extremos do piano ao final dessa subseção. Esse crescendo é valorizado pelo *acelerando* escrito, no qual a mão direita apresenta acordes que duram 4, 3, 2 e, finalmente, 1 pulsação elementar.

(cresc.) - - - - - *ff* *cresc. molto* - - - - -
94
(cresc.) - - - - - *ff* *cresc.* - - - - -
8
96 (cresc. molto) - - - - - *fff*
(cresc.) - - - - - *ff*
15
98 *pp sub.* **Seção C** *pp*

EXEMPLO 151 - *Automne à Varsovie* (comp. 94 - 99).

A passagem da seção B para C (ver exemplo anterior, comp. 98) insere um contraste comparável ao ocorrente na transição da seção A para B, envolvendo dinâmica, textura e tessitura.

SEÇÃO C

Subseção C¹ (comp. 98 - 112)

O início dessa subseção remete a A¹ por apresentar exclusivamente o plano secundário, com as mesmas classes de altura e dinâmica ocorrentes no início da obra (*mib/ré # e pp*). No entanto, o tema não é aqui exposto em sua forma tripartida, e fragmentos do tema são desenvolvidos e sobrepostos a linhas cromáticas tanto ascendentes quanto descendentes.

COMPASSOS	DINÂMICA	PRINCIPAIS OCORRÊNCIAS
98 - 105	<i>pp - cresc</i>	<ul style="list-style-type: none">• vozes são introduzidas em valores progressivamente menores: 7, 5, 4 e 3 pulsações elementares• o plano secundário se desenvolve, a partir do compasso 102, em movimento cromático ascendente.
105 - 107	<i>p - cresc. ff</i>	<ul style="list-style-type: none">• todas as vozes se sobrepõem compartilhando os mesmos ciclos de pulsações elementares, ainda que defasados.• estes ciclos estabelecem um acelerando escrito, ocorrente em todas as vozes, ao apresentarem 4, 3, 2 e finalmente 1 pulsação elementar. Esse acelerando é comparável ao ocorrente no final de B².
107 - 112	<i>pp - cresc. ff</i>	<ul style="list-style-type: none">• manutenção de dinâmicas <i>pp</i> e <i>p</i>, exceto na passagem para a seção C², quando ocorre um crescendo para <i>ff</i>.

EXEMPLO 152 - Principais ocorrências da subseção C¹.

Subseção C² (comp. 112 - 122)

Essa subseção compreende a coda do estudo e representa uma síntese de toda a peça. Nela, reminiscências do tema *lamento* aparecem por meio de acordes no registro agudo, em valores de 5 pulsações elementares. Concomitantemente, linhas cromáticas descendentes evoluem em valores de 3 e 4 pulsações elementares. Esta coda também apresenta um acelerando escrito que transcende os ocorridos anteriormente e conduz à coincidência de todas as vozes com a pulsação elementar, no compasso 120. No entanto, essa unificação rítmica à pulsação elementar foi insatisfatória aos anseios conclusivos de Ligeti e, nos dois compassos finais, o compositor - pela única vez em toda a peça - transpassa os limites mínimos estabelecidos pela pulsação elementar, lançando mão de quáleras de 10 e de 12 notas que geram valores ainda menores do que ela. O acelerando resultante

atinge uma velocidade tão rápida que o efeito perceptível se aproxima ao de um *glissando*. Ligeti novamente abdica da escrita polifônica, em prol de um caminhar completamente sincrônico das duas mãos do pianista em direção à última nota grave do instrumento.

116 *cresc. poco a poco*

118 *cresc.*

120 *sim.* *fff* *cresc. sempre*

121 *tutta la forza*

122 *secco* Stop suddenly. Aufhören wie abgerissen.

Durata ca. 4' 20"

EXEMPLO 153 - *Automne à Varsovie* (comp. 116 - 122).

Considerações finais sobre a análise:

Ligeti afirma, em muitas declarações, que *Autonme à Varsovie* “é uma espécie de fuga com diminuições e aumentações de 3 para 4 para 5 para 7 [pulsações elementares]” (1996d, p. 10). A impressão é de que - com esta afirmação - o compositor sugere a ocorrência de uma escrita em *fugato*, mas não a ortodoxa estruturação de uma fuga. No entanto, o estudo das seções, subseções e suas interrelações indica a presença tácita de uma estrutura fugal.

Existem inúmeras variantes nas definições de fuga, já que uma padronização desse processo composicional não pode ser totalmente alcançada, como alerta Ulrich Michels: “Não há uma fuga que seja igual a outra” (1985, p. 117). No livro *J.S. Bach: Prelúdios e Fugas I*, Homero de Magalhães apresenta o esquema “ideal” de fuga proposto por Erwin Ratz, conforme demonstra o quadro abaixo (Apud Magalhães, 1988, p. 16).

I (fixa a tonalidade)		II (Partes contranstantes - outros tons)		III (tom principal)	
<i>1º desenvolvimento ou exposição</i>	<i>1º Episódio</i>	<i>2º desenvolvimento</i>	<i>2º Episódio</i>	<i>3º desenvolvimento ou Reexposição Stretto</i>	<i>3º Episódio (coda)</i>

EXEMPLO 154 - Esquema “ideal” de Fuga segundo Erwin Ratz.

Apesar de o gênero fuga estar intimamente ligado ao sistema tonal, é possível traçar um paralelo entre este gênero e *Autonme à Varsovie*, considerando as subseções **A¹**, **B¹** e **C¹** como blocos constitutivos formais, nos quais ocorrem as exposições do sujeito da fuga: o tema *lamento*. As demais subseções definem episódios nos quais o tema é tratado com maior liberdade. O próximo exemplo apresenta um quadro comparativo, no qual a estrutura em três seções e sete subseções (em azul) de *Autonme à Varsovie* é comparada ao protótipo “ideal” de fuga segundo Ratz (em vermelho), revelando notórias coincidências seccionais.

ESTRUTURA DE <i>AUTOMNE À VARSOVIE</i>							
Seções	A			B		C	
Subseções	A ¹	A ²	A ³	B ¹	B ²	C ¹	C ²
Compassos	1-24	25-36	36-55	55-85	85-98	98-112	112-122
FUGA SEGUNDO ERWIN RATZ							
Seção	I		II		III		
	1º desenvolvimento ou exposição	1º episódio	2º desenvolvimento	2º episódio	3º desenvolvimento ou Reexposição <i>stretto</i>	3º episódio coda	

EXEMPLO 155 - Quadro comparativo entre a estrutura de *Automne à Varsovie* e a fuga segundo Erwin Ratz.

Em *Automne à Varsovie*, a exposição ou primeiro desenvolvimento (comp. 1 - 24) apresenta o tema *lamento* três vezes. Diferente de uma fuga tradicional, na qual as apresentações do tema são distribuídas entre as vozes e abarcam registros distintos do instrumento, nesta exposição as três apresentações do tema ocorrem em uma única região. Nota-se, também, que os materiais melódicos sobrepostos ao tema não definem propriamente um contrasujeito, mas, sim, fragmentos derivados do próprio sujeito por estabelecerem linhas cromáticas descendentes.

No segundo desenvolvimento (comp. 55 - 85), o tema também é exposto três vezes, porém submetido a modificações, uma vez que a terceira semifrase de cada exposição propõe um germe de desenvolvimento. Nesta subseção, observa-se uma polifonia mais densa, em que as sobreposições métricas ocorrem com complexidade muito maior do que na exposição.

A reexposição (comp. 98 - 112), em uma fuga tradicional, é marcada pelo retorno ao tom principal, no qual o tema é freqüentemente apresentado em *stretto*. Em *Automne à Varsovie*, esta subseção tem início com a apresentação, no plano secundário, da mesma classe de altura do início da obra: ré#/mi^b. Este recurso, em um discurso musical não tonal, pode estabelecer uma equivalência ao retorno à tonalidade inicial em um discurso tonal. Nesta reexposição, as apresentações do tema se dão em valores duracionais gradualmente menores e se sobrepõem, estabelecendo um *stretto* e um crescendo que tem seu ponto culminante no início da coda, ocorrente no compasso 112.

Vale salientar que o termo fuga não remete apenas a questões estruturais, mas determina também aspectos texturais ao designar um gênero musical essencialmente polifônico. Assim, ao ser relacionado à fuga, *Automne à Varsovie* propõe, evidentemente, processos polifônicos. Mas a polifonia construída por esta peça não pretende estabelecer vozes melódicas que apresentem perceptíveis independências quanto à horizontalidade, mas, sim, proporcionar um tecido sonoro específico e resultante de diversas ocorrências simultâneas. Trata-se, por assim dizer, de uma polifonia essencialmente textural. Uma vez que, em uma polifonia tonal, a engenhosidade reside em um tratamento das simultaneidades de alturas integrado às possibilidades oferecidas pelo sistema tonal, envolvendo a manipulação consciente de dissonâncias, consonâncias, articulações harmônicas e processos modulatórios, salta, em uma escrita não tonal, o aspecto textural como um dos elementos essenciais à elaboração do discurso musical.

CAPÍTULO 3

*Considerações sobre realização e interpretação
pianísticas dos Estudos para piano de György Ligeti,
com foco em “Cordes à vide”*

3.1 Aspectos pianísticos e interpretativos dos *Estudos para piano* de György Ligeti

Os *Estudos para piano* de Ligeti apresentam propostas e desafios técnicos que se revelam desde o processo de leitura, tais como complexidade rítmica e polifônica, variedade textural e um discurso musical que envolve o conceito de continuidade por meio da reiteração e da lenta transformação de materiais, requerendo um processo de compreensão e memorização do texto musical distinto daquele geralmente aplicado ao estudo do repertório pianístico tradicional.

O pianismo apresentado por esses estudos reflete uma total adequação às questões anatômicas relacionadas à performance. Desta forma, ainda que apresentem expressivas dificuldades, essas peças jamais põem em risco a possibilidade de realização ao piano. A construção textural, a complexidade rítmica e polifônica, a distribuição das alturas em âmbitos intervalares, tudo é sempre condizente com as possibilidades de performance humana. Isso porque o processo composicional dessas peças partiu do contato do próprio compositor com o instrumento, ou seja, da interação das idéias musicais com suas respectivas implicações físicas e motóricas. Ao falar sobre esse processo composicional, Ligeti enfatiza a sua relação física e direta com o instrumento, em um processo inicial de criação bastante intuitivo:

“Eu posiciono meus dez dedos no teclado e imagino música. Meus dedos copiam essa imagem mental enquanto pressionam as teclas, mas essa cópia é muito inexata: um feed-back emerge entre a idéia e a execução motora. Esse feed-back se repete várias vezes, enriquecido por esboços: um moinho gira entre meu ouvido interior, meus dedos e as anotações no papel. O resultado soa completamente diferente das minhas concepções iniciais: a realidade anatômica das minhas mãos e a configuração do teclado no piano transformaram minha construção imaginária.” (1996b, p. 7-8)

Vale salientar que várias dificuldades propostas por esses estudos não são exclusivamente pianísticas, mas musicais, no sentido mais abrangente do termo. Assim, complexidades métricas, rítmicas e texturais propõem dificuldades inerentes a qualquer prática musical, seja ela no campo da performance instrumental, da performance vocal, da atividade camerística, da regência e mesmo da composição.

O segundo estudo do primeiro livro, *Cordes à vide*, é exemplar quanto às questões acima mencionadas e será - nesse capítulo - acatado como objeto de estudo, fornecendo farto material para o exame de estratégias e alternativas que contribuam para uma melhor realização pianística. Esse exame abordará os seguintes aspectos:

- processo de leitura
- polimetria
- polirritmia
- dinâmica e equalização sonora
- dedilhado
- processo de memorização
- textura
- pedalização

Os aspectos acima citados foram dimensionados com base na experiência desta pesquisadora com a preparação e performance desse estudo. Esses aspectos se referem tanto a questões técnicas, suscitadas durante o processo de estudo e preparação da peça, quanto a interpretativas, respaldadas nas informações oferecidas pela partitura.

A escrita empregada na obra é extremamente minuciosa, apresentando inúmeras indicações técnicas e algumas de sentido metafórico ou sinestésico, de maneira que uma performance rigorosamente fiel a essas informações resulta bastante expressiva e persuasiva. No entanto, a interpretação musical dessas informações oferece espaço para significativas variações, uma vez que resvala na subjetividade e é submetida ao gosto, à formação e à individualidade musical de cada intérprete. Considerando essa subjetividade inerente a qualquer prática interpretativa, as opiniões quanto à interpretação musical que aqui serão oferecidas devem ser acatadas como sugestões, ainda que estejam apoiadas nas análises apresentadas no segundo capítulo e visem sempre clarificar as intenções musicais do compositor.

Os *Estudos* para piano de Ligeti fornecem um amplo espectro de possibilidades interpretativas. Isso é corroborado, por exemplo, pelo fato de *Cordes à vide* ter sido gravado por inúmeros pianistas, dentre os quais Volker Banfield, Pierre-Laurent Airmard, Fredrick Ullén,

Toros Can, Rolf Hind, Erika Haase, Idil Biret, Lucille Chang e Gianluca Cascioli, cada um alcançando resultados musicais bastante pessoais e diversificados. A gravação de Airmard¹⁵¹ da integral dos 15 *Estudos para piano* até então compostos por Ligeti foi lançada pelo selo Sony, em 1997, sendo acatada como principal referência àqueles que pretendem estudar ou conhecer estas peças, tanto pelas qualidades musicais que apresenta quanto pelo fato de ter sido diretamente acompanhada pelo compositor. Apesar da assistência de Ligeti, a versão de Airmard de *Cordes à vide* apresenta valorizações de linhas melódicas e mudanças abruptas de andamento que não são indicadas na partitura, o que sugere algum grau de condescendência do compositor com a individualidade musical do intérprete.



FIGURA 19 - Pierre-Laurent Aimard e György Ligeti durante as gravações para a série *György Ligeti Edition*.

A consciência da individualidade interpretativa permeará todo este capítulo, refletida em um respeito incondicional a toda e qualquer tendência interpretativa que seja artisticamente honesta e respeitosa ao texto musical. Luca Chiantore, no livro *História de la técnica pianística*, salienta muito bem a importância de se considerar sempre a ampla diversidade interpretativa:

¹⁵¹ Pierre-Laurent Aimard foi responsável pela estréia de vários estudos do segundo e terceiro livro, além da primeira gravação mundial do *Concerto para piano e orquestra*. Essa gravação ocorreu em 1994, com o Ensemble InterContemporain, sob a regência de Pierre Boulez. Em 2001, o selo Teldec lançou o primeiro volume da série *The Ligeti Project*, tendo sido Aimard convidado a realizar uma nova versão do *Concerto para piano*, sob a regência de Reinbert de Leeuw.

“Nunca esqueçamos: a interpretação ‘correta’ não existe. (...) o estudo da história da interpretação é uma autêntica lição de vida, um exercício diário de tolerância capaz de recordar-nos que a ‘verdade’ da música reside em sua capacidade de contemplar as opções mais diversas.” (2001, p. 573)

3.2 *Cordes à vide*: procedimentos de estudo e sugestões interpretativas

Cordes à vide está estruturado em três seções que requerem, por suas individualidades, procedimentos de estudos distintos. Assim, elas serão abordadas separadamente, exceto com relação aos procedimentos de leitura, uniformes por todo o estudo.

É importante destacar que, ainda que a edição tipografada seja visualmente mais organizada, além de revisada pelo compositor, a consulta regular à edição fac-símile é importante, não apenas para uma análise comparativa - uma vez que as duas edições se diferenciam em algumas indicações de dinâmica e alterações de andamento - mas, principalmente, pelo fato de a edição fac-símile oferecer sugestões musicais e expressivas por meio da escrita manuscrita do compositor.

Andantino con moto, molto tenero ♩ = 120 György Ligeti 1985

Piano

p dolce, espr.
sempre legatiss.
m.g.

(con ped.)
~~no Pedal~~

EXEMPLO 156 - *Cordes à vide*, edição facsimile (comp. 1 - 4).

Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96
dolce espr., sempre legatiss.

p

m.s.

(with much pedal)
(con ped.)

EXEMPLO 157 - *Cordes à vide* (comp. 1 - 4).

3.2.1 Processo de leitura

A ocorrência do termo *rubato* na indicação de andamento da edição tipografada e a flexibilidade rítmica apresentada pela escrita de *Cordes à vide* podem, a princípio, sugerir um processo de leitura que goze de liberdade rítmica. No entanto, é exatamente o oposto a isso que vai garantir uma decodificação fiel do texto e uma segurança rítmica ao intérprete. Em outras palavras, é essencial que o processo de leitura obedeça rigorosamente os valores duracionais apresentados, desconsiderando a indicação *rubato* e adotando uma reprodução absolutamente metronômica do texto musical.

Deve-se ter sempre em mente que o estudo já apresenta “*rubatos* escritos” por meio do tratamento conferido à proporção 3:2. Faz-se necessária, portanto, uma leitura rítmica absolutamente precisa e prudente que não assuma liberdades excessivas logo no início da estruturação da obra e não afaste o resultado rítmico daquele minuciosamente notado pelo compositor.

Um andamento aconselhável à leitura é $\epsilon = 50$. A princípio, a colcheia - sentida como pulsação - pode parecer demasiadamente lenta, mas, tendo em conta que há trechos escritos em fusas, é essencial que o andamento adotado viabilize uma leitura que obedeça a uma única pulsação do início ao fim do estudo. Assim, prevendo as polirritmias da seção **B** e as fusas da seção **C**, esse andamento (ou um ainda um mais lento) se faz bastante adequado.

O pianista deve evitar qualquer sensação de metro regular desde o primeiro contato com a partitura. Deve-se lembrar que as barras de compassos servem apenas como orientação à leitura e sincronização das mãos, e que, apesar de a peça apresentar sempre o mesmo número de 8 pulsações (colcheias) por compasso, a sensação de ciclos métricos não é desejada pelo compositor e, portanto, não deve ser sentida pelo intérprete nem tampouco transmitida ao ouvinte.

A seção **A** não apresenta quaisquer dificuldades de leitura rítmica, uma vez que a colcheia é acatada como unidade duracional por toda a seção. Deve-se estar atento, no entanto, para a não coincidência de notas acentuadas nas duas mãos. Já a polirritmia apresentada na seção **B** pode representar um obstáculo à fluência da leitura. Neste caso, é sugerida a subdivisão da pulsação ($\epsilon = 50$) em tercinas, ajustando o metrônomo a 150 bpm¹⁵² para cada semicolcheia da

¹⁵² Batidas por minuto.

tercina. É importante a precaução para que não ocorra a acentuação ou valorização da primeira semicolcheia da tercina quando não houver indicação para isso na partitura.

Os acentos indicados na partitura devem ser realizados com clareza, sendo recomendável exagerá-los durante o processo de leitura. Nas subseções **C²** e **C³**, que apresentam textura mais transparente, aconselha-se exagerar também a distinção dos planos sonoros, buscando o máximo de uniformidade sonora entre as notas do plano secundário em *pp*.

A definição do dedilhado é extremamente relevante no processo de leitura. Na seção **A**, a leitura, por ser relativamente simples, pode conduzir o pianista a um dedilhado mais intuitivo, que pode não ser o mais apropriado. Além disso, é comum pianistas não marcarem dedilhados em passagens tecnicamente repertoriadas, tais como arpejos ou escalas tradicionais. No entanto, nesse estudo, é recomendável que se marque rigorosamente os dedilhados por toda a partitura, já que as estruturações seqüenciais por 5^{as} definem figurações de grande amplitude e pouco corriqueiras.

É importante salientar que nenhuma das duas edições dos estudos apresentam quaisquer indicações de dedilhado. Sugere-se a opção por dedilhados que evitem complexas e excessivas passagens e substituições de dedos: optar por dedilhados complexos visando a realização do *legato* sugerido pelo compositor resulta em esforços desnecessários que comprometem o controle da sonoridade, posto que o *legato* não é - nesse estudo - totalmente factível com a articulação aplicada aos dedos (lembre-se que a peça explora progressões de 5^{as}), mas viabiliza-se apenas por meio do imprescindível auxílio de uma pedalização adequada. Dedilhados que estabelecem moldes de posicionamento de dedos relativos a acordes quintais são mais apropriados: além de auxiliarem a memória digital e visual, oferecem a possibilidade de explorar a utilização do chamado “pedal de mão”¹⁵³.

A pedalização é um dos aspectos mais importantes - e também um dos mais complexos - nessa obra. No entanto, deve ser deixada de lado em boa parte do processo de leitura. Isso porque, ao mesmo tempo em que a pedalização contribui para a riqueza sonora, timbrística, harmônica e textural, ela oculta diversas imprecisões rítmicas e desigualdades sonoras. Em outras palavras, o estudo sem pedal é essencial, pois evidencia imperfeições.

¹⁵³ O recurso conhecido como “pedal de mão” consiste em manter teclas abaixadas, sustentando o som das notas para além do que seus respectivos valores duracionais estabelecem, de maneira a simular o efeito do pedal de sustentação do piano.

Recomenda-se muita atenção às mudanças de oitava ocorrentes no final da subseção **B**² e durante toda a subseção **C**¹ ¹⁵⁴.

Por fim, durante o processo de leitura, é fundamental o estudo da partitura longe do piano. Assim, é possível perceber - sem a interferência das dificuldades motóricas que se revelam no estudo ao piano - a fluência e o gestual musicais. Essa prática estimula, ao mesmo tempo, a apreensão atenta de todas as informações contidas na partitura e a criatividade interpretativa, contribuindo para a descoberta do “o que se quer” da obra.

A seguir, o exame de cada seção evidenciará procedimentos de estudo que, aplicados após o término da leitura inicial, viabilizam uma melhor realização pianística da obra estudada.

¹⁵⁴ Há, disponíveis no mercado, gravações equivocadas quanto a essas passagens.

3.2.2 Seção A

a) Equalização dos planos sonoros e condução dos planos 1 e 3

Nessa seção, deve-se clarificar a distinção entre os planos sonoros, muito favorecida por uma realização absolutamente nítida de todos os acentos. Apesar de as chaves de som se referirem indistintamente a todos os 4 planos sonoros, elas devem ser submetidas a gradações diferentes para cada plano¹⁵⁵. Evidentemente, os planos 2 e 4 apresentarão um tratamento dinâmico mais discreto, de maneira a não comprometerem a primazia sonora dos planos 1 e 3, que receberão movimentações dinâmicas mais intensas. É, portanto, aconselhável o estudo dos planos 2 e 4 sempre em dinâmica *pp*, considerando as chaves de som apenas para os planos 1 e 3. A seguir, serão apresentadas seis sugestões de estudo que auxiliarão na busca de uma melhor equalização sonora¹⁵⁶. Aconselha-se que esse trabalho seja realizado sem pedal.

1. Estude os planos 2 e 4 isoladamente. É importante buscar absoluto controle da igualdade sonora nas colcheias, procurando realizar todas as notas *pp*, evitando notas falhadas ou acentuadas. No plano 4, em função da amplitude na distribuição das alturas e dos deslocamentos da mão esquerda, há a tendência de as notas nas quais ocorrem passagens de polegar, assim como da última nota de cada motivo *c*², soarem mais intensas que as demais, o que evidentemente deve ser evitado.

2. Junte os planos 2 e 4 com absoluta igualdade sonora.

3. Estude a mão esquerda isoladamente, exagerando as distinções sonoras entre os seus planos (3 e 4). Enquanto as colcheias do plano 4 devem soar *pp*, as semínimas do plano 3 devem ser conduzidas segundo as chaves de som indicadas.

4. Estude a mão direita isoladamente. Os mesmos procedimentos adotados no estudo dos planos 3 e 4 devem ser transpostos aos planos 1 e 2, de maneira que o plano 2 soe *pp* e o plano 1 seja conduzido segundo as chaves de som.

¹⁵⁵ Vale dizer que essas chaves de som não constam na edição fac-símile.

¹⁵⁶ Essas sugestões não precisam ser realizadas necessariamente na ordem descrita.

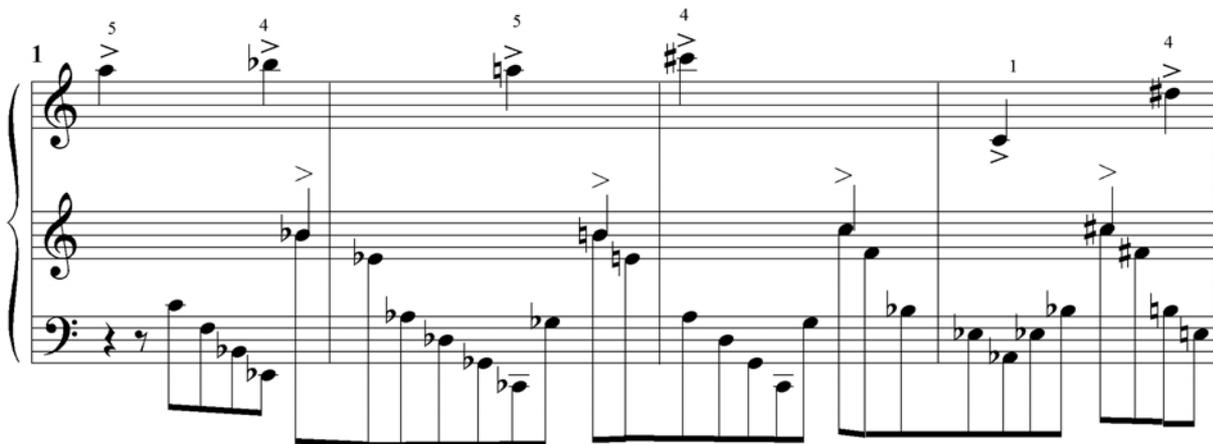
5. Estude os planos 1, 2 e 3, mantendo o plano 2 em dinâmica *pp* e conduzindo os planos 1 e 3 segundo as chaves de som indicadas. Atenção: a ausência do plano 4 não deve ocasionar alterações involuntárias do dedilhado do plano 3.

6. O mesmo trabalho sugerido no item 5 deve ser realizado, substituindo o plano 2 pelo plano 4, e o mesmo cuidado em relação ao dedilhado deve ser tomado - nesse caso - no plano 1.

Os exemplos a seguir ilustram, respectivamente, os itens 5 e 6. Esse procedimento de estudo é bastante recomendável, tanto à aquisição de controle sonoro quanto ao processo de memorização e de estruturação rítmica. Deve, portanto, ser mantido mesmo depois de a peça estar bastante apreendida.



EXEMPLO 158 - Planos 1, 2 e 3 (comp. 1 - 4).



EXEMPLO 159 - Planos 1, 3 e 4 (comp. 1 - 4).

Após todo esse processo, deve-se estudar os quatro planos sonoros em conjunto, estendendo agora as chaves de som também aos planos 2 e 4, ainda que de maneira muito sutil e controlada.

Muitas gravações definem grandes linhas melódicas formadas pelas notas agudas da mão direita. O próximo exemplo demonstra, graficamente, essas versões.



EXEMPLO 160 - Linha melódica resultante da valorização das notas agudas da mão direita.

Grandes linhas melódicas são - quando desejadas pelo compositor - muito bem indicadas. Este é o caso de *Arc-en-ciel*, no qual Ligeti acrescenta hastes às notas que devem ser salientadas na constituição de amplas linhas melódicas. No entanto, em *Cordes à vide*, além de nem todas as notas agudas serem destacadas, os acentos e as hastes acrescentadas indicam mais pontuações sonoras esparsas do que linhas melódicas propriamente ditas. Não deixa, portanto, de representar uma discrepância tradicionalizante em relação às claras indicações da partitura esse esforço dos intérpretes por impor um sentido melódico a notas cujo enfoque deve ser mais textural e dinâmico¹⁵⁷.

Andante con eleganza, with swing, ♩ ca. 84 *)

**>

$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ *p dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo*

con ped.

EXEMPLO 161 - *Arc-en-ciel* (comp. 1 - 2).

¹⁵⁷ A pianista francesa Martine Joste, de atuação musical muito integrada ao repertório dos séculos XX e XXI, compartilha dessa idéia. Durante uma master class oferecida na Faculdade Santa Marcelina (03/09/2004), perguntou - após ouvir minha interpretação desse estudo - qual era a minha impressão dessa seção. Respondi que as semínimas representavam “luzes” desconectas, e que a idéia interpretativa de vinculá-las a um sentido melódico era - a meu ver - bastante novecentista. Joste concordou com essa apreciação.

b) Ritmo e movimentos agógicos

O fato de a seção A apresentar exclusivamente colcheias em ambas as mãos sugere simplicidade na estruturação rítmica. No entanto, sobre essa sucessão de colcheias, ocorrem, nos planos 1 e 3, acentuações que definem agrupamentos métricos sobrepostos, proporcionando um rico efeito polimétrico por meio de grandes hemíolas. A mão esquerda sugere uma métrica em 7/8 até o penúltimo compasso dessa seção, enquanto a direita estabelece agrupamentos de 4 a 9 colcheias, provocando assim uma infinidade de “deslocamentos”. Assim, as sugestões de estudos apresentadas nos exemplos 158 e 159 (p. 226) são aplicáveis também aqui, com o intuito de trabalhar essa polimetria.

De todos os aspectos que serão abordados durante esse capítulo, a agógica é o mais subjetivo deles, sujeito à percepção e à sensação de cada intérprete em relação ao tempo, à fluência, ao caráter e ao gesto musicais. A audição de várias gravações de *Cordes à vide* ressalta, de imediato, as muitas variantes que a questão agógica pode assumir na concepção musical de cada pianista.

Nessa seção, na qual é apresentada uma única figura duracional, é aconselhável que o *rubato* indicado na partitura seja realizado com muita discrição, já que as indicações *dolce espr. e molto teneroso* sugerem um caráter mais plácido do que arrebatado. Desta forma, o emprego de um *rubato* mais expansivo sugeriria uma concepção de tendência excessivamente romantizada deste estudo.

Versões que apresentam preparações agógicas para quase todas as notas dos planos 1 e 3 (sobretudo do 3, em função dos grandes saltos que a mão esquerda precisa efetuar para tocar essas notas) são comuns. No entanto, recomenda-se que isso seja evitado, uma vez que a recorrência dessas preparações compromete a fluência do discurso e incorre na previsibilidade e no desinteresse musical.

Três momentos, nessa seção, podem ser valorizados por meio da flexibilização da pulsação: a passagem que envolve as 7ª e 8ª ligaduras da mão direita (comp. 5 - 6), na qual ocorre o início de uma movimentação em direção ao registro agudo; a chegada a esse ponto mais agudo, que pede a valorização do alcance de um ponto culminante (comp. 8 - 9); e o final da seção, que sugere uma pontuação agógica.

Mesmo depois de a peça estar pronta para a performance, é válido continuar estudando essa seção absolutamente *a tempo*, para evitar exageros.

c) Dedilhado e toque

Em função da indicação *sempre legatiss.*¹⁵⁸, o processo de definição do dedilhado almeja - a princípio - a plena realização do chamado *legato* de dedo em todas as 14 ligaduras da mão direita e 12 da mão esquerda. Isso é perfeitamente aplicável à mão direita, pelo fato de ela estar estruturada sobre os motivos *a*, *b* e suas variantes, ou seja, sobre duas 5^{as} sucessivas no âmbito de 9^a ou sobre movimentos cromáticos de 5^{as}. No entanto, quanto à mão esquerda, o processo para definição do dedilhado é mais complexo. A mão esquerda é constituída exclusivamente pelo motivo *c* - movimento de 5^{as} descendentes -, gerando arpejos bastante amplos. Nesse caso, o *legato* de dedo apenas pode ser alcançado por meio de substituições de dedos sobre uma única tecla e, ainda assim, faz-se impossível - para a grande maioria dos pianistas - no intervalo de 12^a ocorrente entre as duas últimas notas do motivo *c*².

Desta forma, acredita-se que um dedilhado que se prende à tentativa de realização de *legato* com os dedos gera mais incômodos e prejuízos do que benefícios, já que o *legato* pode ser garantido pela utilização do pedal de sustentação. Sugere-se, então, a opção por um dedilhado que favoreça a formação de moldes de posicionamento de dedos estabelecidos sobre os acordes quintais. Este dedilhado, desprovido de substituições ou passagens de dedos em *legato*, viabiliza a sustentação de notas de cada molde por um tempo maior, propiciando o recurso do pedal de mão, além de garantir um maior controle sonoro. O exemplo 162 demonstra o primeiro dedilhado estudado e o exemplo 163 o dedilhado recomendado.

The image shows a musical score for two staves, piano (p) and mezzo-soprano (m.s.). The piano staff features a series of chords with fingerings indicated by numbers 1-5. The mezzo-soprano staff shows a descending chromatic line with fingerings (1, 2, 4-1, 2, 4, 5, 1) and dynamic markings like > and > with accents. Below the staves, a sequence of fingerings is provided: 1 2 4 5 1 2 4-1 2 4 5 1 1 2 4-1 2 4 5 1 1 2 4-1 2 5 2 1 1 2 4-1 2 etc.

EXEMPLO 162 - Dedilhado inicial empregado em *Cordes à vide* (comp. 1 - 4).

¹⁵⁸ A partitura de *Cordes à vide* traz duas indicações - *with much pedal* e *sempre legatiss.* - que, combinadas, suscitam uma antiga e polêmica questão em relação à realização do *legato* com os dedos ou com o auxílio do pedal de sustentação. Recomenda-se, quanto a este aspecto, a leitura de um artigo do pianista e professor Cláudio Richerme, intitulado “*Legato ‘natural’ e legato ‘artificial’ na execução pianística*” (2002, p. 163 - 166).

1 2 4 5 1 2 5 1 2 5 1 1 2 5 1 2 5 1 1 2 1 2 5 2 1 1 2 5 1 etc.

EXEMPLO 163 - Dedilhado final empregado em *Cordes à vide* (comp. 1 - 4).

Recomenda-se, entretanto, que o pianista experimente os dois dedilhados e que a escolha seja feita segundo suas preferências. Mas, se o receio em acatar o segundo dedilhado estiver fundamentado em princípios vinculados à tradição e à convicção de que todo *legato* deve ser realizado pelos dedos, o pianista Cláudio Richerme alerta:

“Se a quase totalidade dos professores pregam a preferência pelo legato de dedo, os pianistas experientes já desistiram, com um certo peso na consciência, de tentar ligar tudo com os dedos, bem como dos dedilhados utópicos que tanto torturam os estudantes de piano. Dedilhados complicados, com excessivas substituições de dedo, na realidade dificultam sobremaneira o controle de intensidade e de timbre, ao passo que o bom uso da pedalização e do toque preparado facilita o controle sonoro, com efeito que surpreendem os que não valorizam tais recursos.” (2002, p. 165)

Em relação ao toque, aconselha-se, de maneira geral, aquele realizado da tecla para baixo, sem impacto ou intenção percussiva. A diferenciação entre os planos sonoros deve ser realizada sem comprometer a consistência sonora: ainda que os planos 2 e 4 devam apresentar baixos níveis dinâmicos, é aconselhável muito cuidado no sentido de evitar um toque superficial¹⁵⁹. As notas relativas aos planos 1 e 3 (primeira nota de cada ligadura da mão direita e da mão esquerda) devem ser especialmente “timbradas”. Sugere-se, assim, a utilização de um único movimento de pulso para cada ligadura, circular e que apresente o impulso maior sobre a primeira nota da ligadura.

O estudo em andamento lento é muito recomendável, uma vez que, por meio dele, é possível sentir o controle da tecla sendo abaixada e a substância de cada toque.

¹⁵⁹ A idéia de que o toque deve ter sempre substância e profundidade, mesmo em dinâmicas extremamente *p*, é compartilhada pela maioria dos professores e pianistas.

d) Acordes Quintais e Memória

Este estudo apresenta como unidade constitutiva o intervalo de 5ª. O processo de empilhamento desse intervalo gera os chamados acordes quintais. Em *Codes à vide*, esses acordes definem diversos moldes, conseqüência dos relevos gerados pelos dois níveis do teclado definidos pelas teclas brancas e pretas.

Esses moldes apresentam grandes amplitudes, já que a sobreposição de dois intervalos de 5ª gera uma 9ª entre as notas extremas do acorde ou arpejo. Assim, as sugestões de estudo - bem como a performance propriamente dita - podem não ser confortáveis para pianistas que tenham mãos pequenas ou com pouca abertura. Nesses casos, sugere-se que esses exercícios sejam feitos com muita cautela, respeitando os limites físicos de cada pianista.

Nessa seção, o intervalo de 5ª é explorado na constituição de figurações arpejadas. No entanto, o estudo dessas figurações em moldes, ou seja, em acordes, é muito eficiente. O próximo exemplo ilustra como esses moldes, respeitando as ligaduras, devem ser exercitados.

EXEMPLO 164 - Exercícios com acordes quintais.

A princípio, esse exercício não precisa ser realizado em um andamento rápido, mas é essencial que obedeça a uma pulsação regular. Ele também auxilia no processo de memorização, uma vez que propicia o estabelecimento de correlações entre as movimentações das alturas. Evidencia, por exemplo, que a distância entre a penúltima e a última nota do motivo c^2 é sempre de uma 12ª, isto é, de uma 5ª composta. Destaca também que as semínimas do plano 3 se movem por grau conjunto. Essa linha, sendo memorizada e associada aos motivos c^1 , c^2 e c^3 , garante a memória da mão esquerda de forma rápida e confiável.

O próximo exemplo ilustra o procedimento que deve ser adotado para a mão direita.

The image shows a musical exercise on a treble clef staff. It consists of 13 chords, each with a specific fingering and a duration indicated by a number in parentheses below the chord. The chords and their details are as follows:

Chord	Fingering	Duration
C major	1, 2, 5	(6)
F major	2, 4	(2)
Bb major	1, 5	(2)
Bb major	2, 4	(2)
C major	1, 2, 5	(4)
F# major	2, 4	(2)
C major	1, 5	(2)
F major	2, 4	(2)
Bb major	1, 5	(2)
Bb major	2, 4	(2)
C major	1, 2, 5	(1)
F major	1, 3, 5	(3)
Bb major	1, 5	(2)
Bb major	2, 4	(2)

EXEMPLO 165 - Exercícios com moldes envolvendo acordes quintais e quintas harmônicas.

Esses exercícios podem ser realizados tanto com uma pulsação constante para cada acorde quanto obedecendo às durações variáveis e definidas pelo número de pulsações referente a cada ocorrência (ver números entre parênteses). Esse trabalho deve ser realizado em toda a seção A.

Durante a realização dos exercícios propostos nos exemplos 164 e 165, é preciso sentir a abertura de cada acorde, as distâncias e relevos do teclado, comparando essas sensações de um acorde para outro e potencializando a memória digital.

É comum - principalmente em se tratando de estudos ou de peças que exigem muito da parte motórica - que a memória digital seja a primeira a ser evocada e conquistada. Para se certificar de que a memorização desta seção não está baseada exclusivamente na memória motórica, procure realizar os exercícios propostos nos exemplos 158 e 159 (p. 226) sem partitura.

e) Pedalização e pedal de mão

A pedalização é um aspecto bastante complexo e deve ser trabalhada em andamento lento. É redundante, porém necessário, dizer que, mesmo após a “definição” da pedalização, ela está sempre sujeita a modificações de acordo com o instrumento e as condições acústicas do ambiente de performance. Apesar disso, é possível - e necessário - antever quais os tipos de pedalização compatíveis com a escrita apresentada.

As indicações - ao início da peça - de utilização do pedal de sustentação são bastante vagas: *con ped.* e *with much pedal*. Indicações de trocas de pedal são inexistentes na partitura, o que não quer dizer que as trocas não devam ocorrer, mas sim que elas são delegadas à experiência e à concepção musical do intérprete. Quanto ao pedal *una corda*, o compositor utiliza constantemente a alternância de *tre corde* e *una corda* durante a obra, ainda que, na seção **A**, ocorra uma única indicação de *una corda*, na aparição do motivo *d* ao final dessa seção. Recomenda-se seguir essa orientação e realizar essa seção sem *una corda*, exceto no motivo *d*.

É importante estar ciente das possibilidades de utilização do pedal de sustentação, sabendo que efeitos bastante variados podem ser alcançados por meio da exploração dos diversos pontos intermediários existentes entre os extremos do curso total do pedal. Acredita-se que isso pode colaborar para que cada pianista escolha a pedalização que considerar mais adequada ao seu piano, sua sala e, principalmente, suas convicções.

Durante a seção **A**, a pedalização será explorada de quatro formas:

- pedal inteiro: tanto o acionamento quanto a troca do pedal percorrem todo o seu curso
- pedal inteiro com $\frac{1}{2}$ troca: pedal acionado por inteiro com trocas que não percorrem a totalidade do curso
- $\frac{1}{2}$ pedal: pedal acionado até a metade do curso.
- pedal de mão

Salienta-se que, na prática, esses recursos ocorrem em gradações muito mais variadas e de difícil aferição. Uma boa pedalização está intimamente ligada à percepção auditiva: é o ouvido que comanda os momentos e as intensidades de cada acionamento e cada troca de pedal. Por isso, o resultado não pode ser precisamente mensurado ou grafado em todas as suas meticulosidades.

Na busca por uma pedalização “ideal”, é interessante passar por um processo metodológico em quatro etapas, envolvendo a utilização do pedal inteiro, a $\frac{1}{2}$ troca e o pedal de mão. O uso do $\frac{1}{2}$ pedal é aconselhado somente na aparição do motivo *d*, ao final dessa seção.

Etapa 1 - O primeiro passo é estudar lento (aproximadamente $\varepsilon = 50$) e utilizar o pedal inteiro, submetido a trocas inteiras em todas as semínimas acentuadas, isto é, em todas as notas - e somente nestas - relativas aos planos 1 e 3. Serão realizadas, assim, 25 trocas, sendo 14 relativas ao plano 1, e 11 ao plano 2. Em alguns momentos, ocorrerão trocas de pedal em duas colcheias consecutivas. Em outros, um único pedal será mantido por seis colcheias.

Esse estudo é necessário, mas deve ser compreendido como um processo e não como o resultado final em termos de pedalização, pois seu efeito não é interessante, principalmente nos lugares nos quais ocorrem trocas em duas colcheias consecutivas. O resultado desejado pelo compositor é aquele no qual os planos 1 e 3 soam sobre a sonoridade resultante das progressões de 5^{as}. Portanto, as notas dos planos 1 e 3 não devem soar sozinhas, “cristalinas”, mas sim como participantes - ainda que salientes - de todo um espectro sonoro. Para tanto, recomenda-se o estudo relativo à etapa 2.

Etapa 2 - O segundo passo é repetir o procedimento da primeira fase, isto é, trocar o pedal em todas as notas relativas aos planos 1 e 3, mas agora utilizando apenas $\frac{1}{2}$ troca. Esse é um procedimento simples e eficaz, uma vez que as $\frac{1}{2}$ trocas valorizam os planos 1 e 3 sem originar uma sonoridade demasiadamente límpida. Ainda assim, é aconselhável que se intercale a $\frac{1}{2}$ troca com outros recursos de pedalização, propiciando uma infinidade de variações tímbricas que amplia imensamente as possibilidades sonoras.

Etapa 3. Nessa etapa, é adicionado o pedal de mão. O resultado obtido na fase 2 gera uma sonoridade demasiadamente homogênea. Dessa maneira, o terceiro passo é pesquisar quais notas pedem uma sonoridade diferenciada que muitas vezes não pode ser alcançada apenas por meio do toque empregado. Por exemplo: no início de um *crescendo* ou no final de um *diminuendo* (indicados pelas chaves de som), espera-se uma sonoridade de baixos níveis dinâmicos, expectativa que pode ser frustrada pelo acúmulo sonoro resultante do uso da $\frac{1}{2}$ troca. A utilização do pedal de mão, aliado à troca inteira do pedal, é uma boa alternativa, uma vez que evita o aglomerado sonoro e auxilia o *diminuendo*, sem acarretar uma sonoridade totalmente límpida.

Etapa 4. Por fim, nessa etapa, deve-se pesquisar todos os tipos de combinações de pedalização, cogitando-se inclusive a não ocorrência de trocas ($\frac{1}{2}$ ou inteiras) em algumas das notas relativas aos planos 1 e 3. Recomenda-se uma pedalização que permita a sustentação - pelo máximo de tempo possível - da nota mais grave do motivo c^2 .

Ainda que o pianista escolha utilizar a $\frac{1}{2}$ troca durante toda essa seção (etapa 2), é importante que realize todas as etapas acima explicitadas, uma vez que elas abraçam várias possibilidades e conduzem a uma maior consciência da utilização dos diversos recursos de pedalização.

A esta altura, pergunta-se o motivo pelo qual este estudo não considerou a utilização do chamado pedal tonal, ferramenta tão utilizada em grandes performances. O motivo que mais justifica essa conduta é o fato desse recurso ser prescindível nesta peça. O pedal tonal se faz necessário, principalmente, quando há sobreposição de diferentes articulações (como, por exemplo, notas em *staccato* sobrepostas a notas que devem ser sustentadas pelos pedais), notas que devem ficar soando enquanto ocorrem movimentos melódicos, ou notas que servem de sustentação harmônica a todo um trecho musical. Nenhum desses casos é ocorrente em *Cordes à vide*. Além disso, outros motivos - menos musicais e mais pragmáticos - sugerem o estudo sem pedal tonal e estão listados abaixo.

1. Infelizmente, é ainda comum que teatros, salas de concerto e mesmo estúdios de gravação não disponham de instrumentos que possuam pedal tonal. Assim, o pianista deve estar apto a realizar sua performance contando com os recursos de toque e de pedal de sustentação.

2. Uma pequena parte dos pianistas dispõe de um instrumento com pedal tonal em seus estudos diários, e o contato esporádico, geralmente já em situação de performance, com o pedal tonal não proporciona uma utilização segura e madura deste recurso. É sempre aconselhável à performance a utilização apenas daqueles recursos já sedimentados pela prática diária.

O próximo exemplo ilustra uma dentre tantas possibilidades de pedalização, e requer a utilização da bula exposta abaixo:

- as notas circuladas devem ser sustentadas, produzindo o pedal de mão
- _____ \wedge _____ pedal inteiro com troca inteira
- _____ \wedge _____ pedal inteiro com $\frac{1}{2}$ troca
- - - - - - \wedge - - - - - $\frac{1}{2}$ pedal com troca inteira

dédiée à Pierre Boulez
Étude 2: Cordes à vide

Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96
dolce espr., sempre legatiss.

p
m.s.
(with much pedal)
(con ped.)

5

pp
una corda
pp
poco a poco 1/2 ped.

EXEMPLO 166 - Cordes à vide (comp. 1 - 11).

3.2.3 Seção B

O tratamento dado a textura, ritmo e dinâmica, na seção **B**, é bastante distinto daquele empregado na seção **A**. As principais características dessa seção são: a variada exploração da proporção duracional 3:2¹⁶⁰, conferindo à obra uma constante sensação de flutuação rítmica, e a ocorrência de dois crescendos de dinâmica que alcançam seus respectivos pontos culminantes ao final de cada subseção. A interação de todos os aspectos propicia a construção desses crescendos, de maneira que, no item “Condução ao ponto culminante”, todos esses aspectos serão abordados simultaneamente.

a) Toque (movimento de pulso)

Nesta seção, deve ser preservada a idéia de realizar todos os acentos com muita clareza, de forma que as notas acentuadas soem sobre a sonoridade resultante das progressões de 5^{as}. Como na seção **A**, esses acentos também ocorrem na primeira nota de cada ligadura. Assim, recomenda-se o mesmo procedimento adotado na seção **A**: um único movimento de pulso para cada ligadura, que apresenta, com raríssimas exceções, a duração máxima de 8 colcheias.

Na subseção **B**², as ligaduras também serão realizadas com um único movimento de pulso. Porém, no padrão rítmico apresentado pela mão direita, os acentos não ocorrem apenas no início das ligaduras e - sobretudo - os apoios não coincidem com as primeiras notas delas. Dos três acentos ocorrentes em cada padrão rítmico, o terceiro é o que apresenta maior intensidade dinâmica e nele deverá incidir o apoio de pulso, propiciando a realização da chave de som indicada pelo compositor.

No próximo exemplo, esses apoios são indicados por setas.

¹⁶⁰ Ver aspecto **ritmo** na análise apresentada no subcapítulo 2.2.2, p. 134.

EXEMPLO 167 - *Cordes à vide* (comp. 21 - 22).

Nos dois últimos compassos da subseção **B**², não há ocorrência de acentos e, conseqüentemente, de hierarquia na equalização sonora. Todas as notas, em ambas mãos, participam - em situação de total igualdade - na construção do *pìu crescendo* indicado pelo compositor.

Uma única ligadura na mão direita envolve essa passagem. Mas realizá-la com apenas um movimento de pulso não é recomendável em função da dinâmica *forte* e das aberturas que envolvem os acordes quintais. Nesse caso, sugere-se que o pianista encontre outros pontos de apoio, cuidando para que estes não constituam acentos dinâmicos. No compasso 26, a utilização de um toque *non legato* - sobretudo na mão esquerda - propicia a extração de um maior volume sonoro do piano, atendendo à indicação de *crescendo molto* que conduz a um *fff*. A utilização do pedal de sustentação garante, então, o efeito *legato*.

b) Condução ao ponto culminante

Na seção **B**, tem início o processo de acelerando escrito, observado já nos primeiros compassos dessa seção devido à inserção da tercina de colcheia. Esse acelerando é de essencial importância, já que concorre para a condução musical ao ponto culminante. Uma vez que o acelerando é efetivamente escrito pelo compositor por meio da ocorrência de figuras duracionais cada vez menores, é aconselhável que o intérprete tenha cautela na realização do acelerando agógico, reservando maiores índices de aceleração aos pontos nos quais o compositor indica *stringendi*. Simultaneamente a esse acelerando, ocorre um grande crescendo que envolve a maior amplitude dinâmica de toda a peça: de *pp* a *fff*.

A subseção **B¹** é caracterizada por uma movimentação que a conduz ao seu ponto culminante (comp. 21). Essa movimentação não é contínua, uma vez que é submetida a três interrupções, evidenciadas no próximo exemplo por meio de contornos vermelhos. Observa-se que essas interrupções representam contrastes em relação às passagens não contornadas.

The musical score is divided into four sections marked with Roman numerals I, II, III, and IV. Section I (measures 12-21) features a piano staff with triplets and dynamics *p*, *pp*, and *sempre pp*, and a bass staff with *tre corde* and *una corda*. Section II (measures 15-21) includes *p esp.*, *simile*, and *pp una corda* in the piano staff, and *p esp.* and *pp* in the bass staff. Section III (measures 21-24) shows *pp* and *p esp.* in both staves. Section IV (measures 18-24) contains *poco cresc.*, *sub. p*, and *mf* markings. Red outlines highlight specific passages in each section.

EXEMPLO 168 - *Cordes à vide* (comp. 12 - 20).

Essas três interrupções dividem a subseção **B¹** em quatro segmentos: I, II, III e IV. Em cada um desses segmentos, é aconselhável que se adote um nível dinâmico sutilmente mais intenso do que o adotado no segmento anterior, de maneira a construir uma progressão dinâmica ascendente. Ainda que, no início dos três primeiros segmentos, a indicação de dinâmica seja *p*, observa-se que as informações que sucedem essas indicações são bastante distintas.

I. *p* e chaves de som

II. *p* e *espr.* (a ocorrência de 5^{as} harmônicas sugere uma sonoridade um pouco mais intensa)

III. *p*, *espr.* e *poco cresc.*

IV. indicação (*p*) na mão direita acompanhada pela *mf* na esquerda.

As interrupções devem sugerir um caráter estático e gélido. Observa-se que elas apresentam dinâmica sempre inferior (e súbita) e figurações com valores duracionais maiores, soando sempre mais leves e mais lentas do que os segmentos que as cercam. Em contraposição a essas momentâneas estaticidades, os segmentos que antecedem e sucedem essas passagens apresentam uma movimentação interna, uma “agitação”, que deve ser intensificada a cada segmento.

A subseção **B²** apresenta, como principais características, a intensificação do processo de acelerando escrito e a movimentação em direção ao ponto culminante da obra. Mas, ao contrário daquela ocorrente na subseção **B¹**, essa movimentação é um processo contínuo. Essa subseção tem início em dinâmica *pp* e apresenta um padrão rítmico extremamente marcante (ver exemplo 167, p. 238) e insistentemente repetido até o final do compasso 24. Assim, em oposição à flutuação métrica sentida na subseção **B¹**, **B²** tende a um caráter rítmico e até mesmo a uma métrica mais definida. No entanto, este efeito deve ser dissimulado pela valorização da mão esquerda, cujas figurações arpejadas não obedecem às sugestões rítmicas e métricas impostas pela mão direita.

A reiteração desse padrão rítmico alude ao que tradicionalmente é chamada de progressão motívica, geralmente valorizada - na interpretação - por uma progressão dinâmica. No entanto, o intérprete deve ser cuidadoso para não cair aqui na tentação de realizar um crescendo a cada aparição do padrão rítmico antes do compasso 24, quando efetivamente aparece a indicação *crescendo*. A partir desse compasso, o intérprete conta com apenas três compassos para percorrer a gradação de *pp* a *fff*, o que potencializa um vigoroso *crescendo* valorizado pelo *stringendo*.

Ainda que a edição fac-símile não ofereça a indicação *stringendo* na transição da seção **B** para **C**, seria possível supor que um intérprete que disponha apenas dessa edição venha a ser induzido ao *stringendo* pela escrita manuscrita do compositor, gradualmente mais condensada e turbulenta. Certamente, especulações como essa podem dar margem a equívocos, mas, se realizadas com cautela, representam um exercício bastante estimulante.

EXEMPLO 169 - *Cordes à vide*, edição fac-símile (comp. 26 - 27).

EXEMPLO 170 - *Cordes à vide*, edição tipografada (comp. 26 - 27).

Por fim, deve-se imaginar a seção **B** como um grande *crescendo* e *acelerando* até atingir o ponto culminante da obra, no compasso 26. Sugere-se que a subseção **B¹** comece exatamente no mesmo andamento da seção **A**, tornando-se, gradual e naturalmente, mais rápida. É preciso ter cautela nessa construção, uma vez que são comuns versões que apresentam grandes oscilações de andamento que contrariam demasiadamente as indicações da partitura.

c) Procedimentos de estudo relativos à polirritmia

Uma vez que o tratamento rítmico conferido a essa seção prioriza a proporção duracional 3:2 em diversas configurações, aconselha-se o uso do metrônomo, com suas pulsações representando hora a colcheia, hora a semicolcheia da tercina.

O padrão rítmico apresentado na subseção **B²** impõe uma regularidade métrica que não deve ser explicitada pela performance. Sugere-se estudar essa passagem valorizando a esquerda - que deve ser estudada forte e *staccato* - de maneira que sobressaia a polirritmia emergente da sobreposição das duas mãos.

Embora a proporção 3:2 implique - a princípio - em uma coordenação rítmica relativamente simples, as muitas configurações por meio das quais ela é explorada geram complexidades que podem comprometer a precisão rítmica na execução da peça. Assim sugere-se o seguinte procedimento de estudo para os compassos 25 e 26:

- Estudar a direita isoladamente, sentindo a semicolcheia como pulsação
- Estudar a esquerda isoladamente, sentindo a semicolcheia tercinada como pulsação
- Estudar as duas mãos juntas, sentindo a semicolcheia como pulsação
- Estudar as duas mãos juntas, sentindo a semicolcheia tercinada como pulsação

d) Pedalização e pedal de mão

A pedalização sugerida à seção **B** se diferencia bastante daquela empregada na seção **A**. Enquanto a seção **A** apresenta uma única textura estabelecida em quatro planos sonoros, a seção **B** apresenta maior variedade textural à medida que os planos sonoros vão, gradativamente, dando lugar a uma escrita mais compacta, por meio da ocorrência de intervalos harmônicos de 5^{as} e de acordes quintais.

Essa seção é subdividida em duas subseções: **B¹** e **B²**. Ambas começam em dinâmicas *pp* aliadas a uma grande amplitude de tessitura. Isso sugere uma pedalização cautelosa no início das subseções, com a utilização econômica do pedal de sustentação - e de preferência ½ pedal - que evita o acúmulo sonoro e propicia a sutileza dinâmica indicada. Conforme transcorrem os crescendos ocorrentes em cada subseção, a pedalização pode ser intensificada, com a maior utilização do pedal inteiro.

A seguir, serão apresentadas algumas sugestões à subseção **B¹**. O próximo exemplo ilustra uma das passagens nas quais a utilização do pedal de mão viabiliza a realização efetiva das pausas. Observa-se que as pausas não são coincidentes nas duas mãos, de maneira que o pedal de mão permite que o pedal de sustentação seja interrompido para a realização das pausas, sem causar uma alteração significativa na sonoridade sempre rica em reverberações.

EXEMPLO 171 - *Cordes à vide* (comp. 12 - 14).

O compositor é muito habilidoso nas indicações quanto à utilização do pedal *una corda*. A consideração dessas recomendações, aliada ao uso do ½ pedal, auxilia na realização das dinâmicas indicadas na partitura. O ½ pedal também é recomendado nos lugares onde o compositor indica *sempre pp* ou *sub. p*, valorizando a diferença sonora entre estes momentos e aqueles que o precedem ou sucedem, como revela o próximo exemplo.

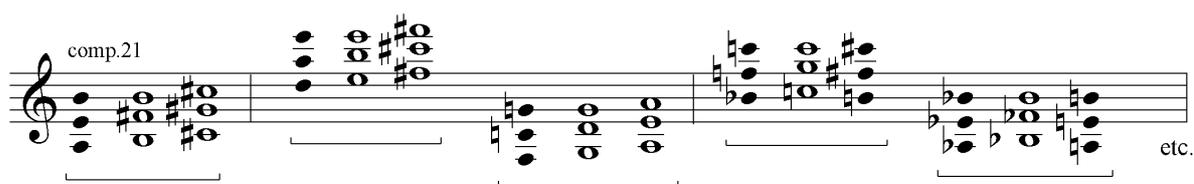
The image shows a musical score for 'Cordes à vide' (comp. 18-20). It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand plays arpeggiated chords, with dynamics ranging from *pp* to *mf*. The left hand plays triplets and arpeggios. Pedal markings include 'poco cresc.', 'sub. p', and 'mf'. A dashed line at the bottom indicates the pedalization pattern.

EXEMPLO 172 - *Cordes à vide* (comp. 18 - 20).

O início da subseção **B²** é marcado pelo único padrão rítmico de todo o estudo que é veementemente repetido (comp. 21 - 23). Apenas neste ponto da seção **B** recomenda-se a utilização do pedal *una corda* mesmo sem a indicação do compositor. Devido às sutilezas que envolvem a utilização dos pedais nessa passagem, torna-se inviável exemplificar graficamente a pedalização. O ideal - mas impraticável - seria usar o pedal inteiro para os arpejos da mão esquerda e, simultaneamente, um sutil pedal de apoio nos acentos do padrão rítmico da mão direita. Como isso não é factível, o pianista deve explorar uma pedalização que propicie a ilusão do efeito acima descrito.

e) Acordes Quintais e Memorização

Aconselha-se que o mesmo trabalho ilustrado nos exemplos 164 e 165 (p. 231 e 232) seja realizado durante a seção **B**, sobretudo no padrão rítmico apresentado pela mão direita, no início da subseção **B²**. Observa-se que esse padrão - ritmicamente imutável - apresenta duas variantes na disposição dos acordes. A apreensão consciente da organização acordal desse padrão rítmico viabiliza a memorização. O próximo exemplo demonstra que o padrão rítmico dos compassos 21 e 22 apresenta um acorde quintal e no compasso 23 apresenta dois acordes quintais.



EXEMPLO 173 - Acordes que constituem o padrão rítmico exposto no início da subseção B².

Embora tenha sido sugerido o estudo de várias passagens em acordes ou moldes, o primeiro acorde quintal efetivamente escrito em uma mesma mão ocorre, na mão esquerda, apenas a partir do compasso 25 como evidencia o próximo exemplo.



EXEMPLO 174 - Cordes à vide (comp. 25).

Acordes quintais estruturados teclas brancas ou exclusivamente sobre pretas - envolvendo um único nível de teclado - exigem menor abertura de mão do que aqueles constituídos por teclas brancas e pretas. Acordes quintais que envolvem duas teclas pretas, sendo uma delas tocada pelo 5º dedo, exigem uma abertura de mão ainda maior do que aquela necessária a acordes quintais com apenas uma tecla preta, tocada pelo polegar. É justamente esse tipo de acorde, cuja disposição envolve duas teclas pretas e uma branca, que é empregado no compasso 25. Um acorde que exija a abertura máxima da mão de um pianista é mais fácil de ser realizado em andamento lento e em dinâmica *p* do que em andamento rápido e em dinâmica *f*. Assim, sugere-se que os exercícios de moldes envolvendo acordes quintais sejam realizados em andamentos e dinâmicas variadas, em dosagens que respeitem os limites físicos de cada pianista.

No que se refere à memorização, sugere-se um trabalho seccionado. Na subseção B¹, o primeiro procedimento deve ser a memorização do início de cada segmento, bem como das

interrupções (ver exemplo 168, p. 239), de maneira que o pianista possa começar a tocar a partir de cada um desses pontos sem recorrer à partitura. A partir disso, dá-se seqüência à memorização de todo o conteúdo musical de cada segmento e interrupção.

Na subseção **B**², recomenda-se desenvolver a memorização de cada mão, isoladamente, até o compasso 24, estabelecendo relações intervalares entre os padrões rítmicos e adotando a primeira nota de cada arpejo da mão esquerda como referência. Nesse estudo de mãos separadas, é importante que, apesar de tocar apenas uma mão, o pianista esteja sempre consciente do que ocorre na mão que não está sendo tocada. Assim, ao juntar as mãos, sabe-se claramente em que momento da mão direita tem início cada arpejo da mão esquerda.

3.2.4 Seção C

A passagem da seção **B** para a **C** apresenta o momento de maior ruptura de toda a obra. Imediatamente após o ponto culminante da obra ser atingido, no final da seção **B**, em dinâmica *fff* e no registro extremo agudo, tem início a seção **C**, em dinâmica *pp* e no registro extremo grave. Uma curta pausa de semicolcheia de tercina pontua essa drástica mudança. É comum, em performances e gravações, a realização de fermata sobre esta pausa seguida ou não por uma cesura (realizada por um corte de pedal), ainda que a partitura não traga quaisquer indicações. Sugere-se, no entanto, que esta pausa seja realizada dentro do tempo necessário à mudança de registro no piano, ou seja, da locomoção das mãos do agudo ao grave do instrumento, sem exageros ou liberdades.

A seção **C** é caracterizada pela continuação do processo de aceleração e o subsequente processo de desaceleração, ainda que de maneira bastante condensada. Essa seção é dividida em 3 subseções - **C¹**, **C²** e **C³** - que apresentam características particulares: **C¹** continua o processo de aceleração que atinge seu ponto máximo ao final dessa subseção; **C²** encerra o processo de aceleração na mão direita enquanto apresenta, na esquerda, um resumo desse processo; **C³**, a última subseção da obra, é caracterizada pelo processo de desaceleração (*rallentando* escrito). Os processos de aceleração e desaceleração são, nessa seção, assistidos por aspectos que concorrem para a definição do resultado musical almejado pelo compositor e que devem ser bastante observados no processo de construção interpretativa. Esses aspectos serão abordados em conjunto, no ítem a seguir.

a) Aceleração e Desaceleração: aspectos interpretativos

A subseção **C¹** tem início com a indicação *a tempo*, que não sugere a retomada do andamento inicial da peça, mas, sim, que o *stringendo* deve ser cessado. No entanto, é comum que o andamento inicial da peça seja retomado nessa seção, impondo equivocadamente um andamento demasiadamente lento a essa seção e desestabilizando o processo de aceleração. O pianista deve estar atento para, com esta indicação de *a tempo*, imprimir o andamento que foi alcançado pelo *stringendo*, e não retomar aquele ocorrente antes do processo de aceleração. É bom lembrar que o

compositor é explícito quando deseja a retomada do andamento inicial, como ocorre no estudo *Touches bloquées*, no qual aparece a indicação *Tempo I* após alteração de andamento ocorrente na seção intermediária.

EXEMPLO 176 - *Touches bloquées* (comp. 83 - 93).

A subseção C^1 tem início em *pp* e no registro extremo grave do piano. Neste ponto, é importante que as duas mãos sejam equalizadas de modo a soarem na mesma intensidade, formando um único plano sonoro. A partir da indicação *pochiss. cresc.*, tem início o segundo e derradeiro *stringendo*, no qual o pianista vai contar com pouco mais de um compasso para percorrer da dinâmica *pp* à *f* e atingir o ponto culminante da seção **C**, no compasso 29. Fica evidente que, no que se refere à dinâmica, a condução a este ponto culminante é mais simples do que aquela ocorrente na seção **B**.

A subseção C^2 tem início com a aparição das fusas. Em contraste à subseção C^1 , essa subseção estabelece - a partir da indicação *sub. pp* no compasso 29 - distinção entre planos sonoros: as figurações em fusas na mão direita devem soar leves e cristalinas, proporcionando maior evidência sonora às movimentações de 5^{as} ocorrentes na mão esquerda.

A subseção C^3 preserva a ocorrência de dois planos sonoros distintos. No entanto, delega, por meio da indicação *in rilievo (cantabile, quase um corno da lontano)*, a primazia sonora à mão direita, enquanto à esquerda é conferido um caráter secundário quanto à equalização sonora, por meio da indicação *ppp mormorando*. É inevitável constatar que as subseções C^2 e C^3 apresentam as texturas mais transparentes da obra, que muito se aproximam - sobretudo em C^3 - da concepção de melodia acompanhada.

É interessante observar que, a despeito das fusas ocorrentes na mão esquerda, a subseção C^3 gera a sensação de andamento lento em função da amplitude duracional das figuras empregadas na construção melódica da mão direita. Embora não haja qualquer indicação quanto à realização de um *rallentando* antes do *perdendosi* ao final da peça, sugere-se que ele seja realizado concomitantemente à desaceleração escrita, de maneira discreta, e que seja intensificado a partir da ocorrência das 5^{as} harmônicas no compasso 36. Isso proporciona a realização do *perdendosi* de maneira bastante orgânica.

b) Dedilhado

Na seção C, permanecem como mais apropriados os dedilhados que estabelecem moldes de posicionamento de dedos relativos a acordes quintais. No compasso 28, a realização do *legato* com os dedos se revela impossível, de maneira que o pianista deve delegá-lo à pedalização.

No início da subseção C^2 , o compositor utiliza uma escrita a duas vozes na mão esquerda que exigiria, em um andamento lento e em uma realização desprovida de qualquer pedalização, sucessivas substituições de dedos que propiciassem a percepção tanto das 5^{as} harmônicas quanto das pausas. No entanto, uma vez que a pedalização sugerida para essa passagem adota o $\frac{1}{2}$ pedal sem troca, as pausas não serão de fato ouvidas. Assim, o pianista pode optar entre utilizar três moldes de acordes quintais ou várias substituições de dedos.

c) Pedalização

A pedalização empregada nessa última seção adota o ½ pedal com troca inteira, o ½ pedal com ¼ de troca e, ocasionalmente, o pedal inteiro. A bula abaixo ilustra graficamente a utilização do ½ pedal com troca inteira e com ¼ de troca:

- ----- ^ ----- ½ pedal com troca inteira
- ----- ^ ----- ½ pedal inteiro com ¼ troca

A subseção **C¹** tem seu início em *pp* e no registro grave (começando no lá0). Assim, a utilização do pedal *una corda* em conjunto com o ½ pedal sem nenhuma troca até o momento no qual ocorre a sobreposição da proporção 3:2 - no compasso 28 - gera um efeito bastante interessante. A ausência de trocas de pedal propicia o acúmulo de sons emanados pelas progressões de 5^{as} realizadas em ambas as mãos, de maneira que o resultado abarque o total cromático. Por outro lado, a opção pelo ½ pedal se justifica pela necessidade de se manter a amplitude dinâmica em *pp*, o que não seria possível com a utilização do pedal inteiro sem trocas.

O único momento da seção **C** no qual é aconselhável o pedal inteiro é o da passagem da subseção **C¹** para a **C²**, uma vez que se trata do único ponto no qual a indicação dinâmica é *f*. A partir da subseção **C²** até o final da obra, é recomendado o ½ pedal com troca inteira ou ¼ troca. O pedal inteiro não é indicado em **C²** pelo fato de essa subseção explorar uma vasta amplitude de tessitura - de si0 ao mi7 -, em gradação dinâmica que varia de *pp* a *mp*.

O mesmo motivo justifica a não utilização do pedal inteiro em **C³**. Essa subseção explora o registro médio grave - la0 a mib5 - e a indicação dinâmica para a mão esquerda é *ppp mormorando*, sobre a qual a direita deve soar sempre saliente, em dinâmicas que variam de *p* a *mf*.

O próximo exemplo ilustra uma das possibilidades de utilização do pedal de sustentação em uma passagem que envolve as subseções **C¹** e **C²**.

27 *poco a poco string.*

pochiss. cresc.

28 *(poco a poco stringendo)*

(cresc.) *mp*

poco a poco tre corde

29 *(string.)* *sub.*

cresc. *f sonoro* *pp* *mp in rilievo*

30 *sempre pp*

dim. *pp* *mp in rilievo*

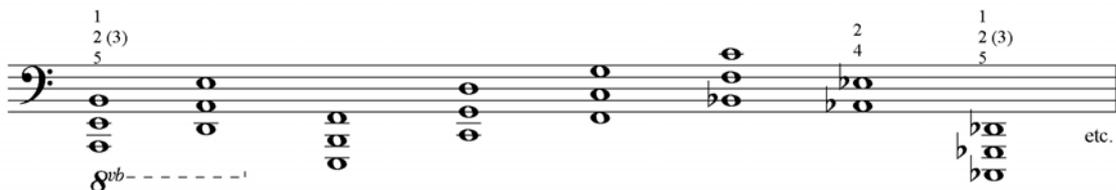
EXEMPLO 177 - *Cordes à vide* (comp. 27 - 30).

Quanto ao pedal *una corda*, além da utilização em lugares indicados pelo compositor, recomenda-se - em pianos nos quais esse pedal não acarrete mudanças timbrísticas acentuadas - sua utilização no início e no final da subseção C^2 .

d) Memorização

Nas subseções C^1 e C^2 , os moldes de acordes quintais também são ótimos aliados para o processo de memorização. No início de C^1 , ocorre - na mão esquerda - uma progressão ascendente envolvendo 6 acordes quintais, separados entre si por intervalos de 4ª justa. Essa progressão, ao atingir sua nota mais aguda (dó4), retorna, em um único arpejo descendente de 5ªs - com início no mib3 -, ao registro grave.

O próximo exemplo ilustra como trabalhar o processo de memorização por meio dos moldes de acordes quintais.



EXEMPLO 178 - Moldes de acordes quintais, início da subseção C^1 .

Essa mesma passagem, na mão direita, não estabelece uma progressão homogênea, mas é possível memorizá-la analisando o contorno melódico e fixando a nota mais grave de cada acorde quintal.

Nas subseções C^2 e C^3 , recomenda-se desenvolver a memorização de cada mão separadamente, adotando pontos referenciais por meio da análise das progressões de 5ªs, conforme sugerido à subseção C^1 . Ao estudar isoladamente a mão direita em C^2 e a mão esquerda em C^3 , o pianista deve estar consciente do que ocorre na mão que não está sendo tocada.

e) Procedimentos de estudo relativos a polirritmia e independência de mãos

Os mesmos procedimentos de estudo sugeridos aos compassos 25 e 26 (ver item **c**, p. 242) são aplicáveis ao início da subseção **C**¹. No compasso 28, é recomendado trabalhar diversas combinações dos elementos que, em simultaneidade, resultam na proporção 6:4:3:2.

- Estudar tercinas de colcheia na mão direita junto com colcheias na mão esquerda
- Estudar tercinas de colcheia e de semicolcheia na mão direita junto com colcheias na mão esquerda
- Estudar tercinas de colcheia na mão direita junto com colcheias e semicolcheias na mão esquerda

Na subseção **C**², a esquerda deve soar sutilmente cantada, sobre a direita leve e transparente. Assim, sugere-se estudar sentindo um peso diferente para cada braço, exagerando tanto a direita *pp* e *staccato* quanto a esquerda *f* e *legato*. As fusas da mão direita necessitam de atenção especial. Observa-se que os agrupamentos de fusas começam hora com uma 5ª harmônica, hora com notas individuais, de maneira a não estabelecer nenhum padrão. Recomenda-se estudar essas passagens em blocos e em pequenos grupos. O próximo exemplo demonstra o estudo em grupos.

A

comp.29 etc.

B

comp.29 etc.

C

comp.29 etc.

EXEMPLO 179 - Estudo em grupos.

Na subseção **C³**, embora o compositor não adote linhas pontilhadas verticais como suporte à leitura, recomenda-se a inserção dessas linhas para maior precisão na sincronia das mãos. No entanto, isso não deve comprometer a sensação de total independência das mãos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada um dos *Estudos para piano* de Ligeti explora aspectos específicos que representam, tanto quanto possibilidades pianísticas, propostas composicionais que conduzem cada uma dessas peças a um alto grau de singularidade musical. Isso suscita a pergunta: são estudos pianísticos ou composicionais? Ocorre que esses adjetivos não são excludentes, trata-se das duas coisas, conforme declaração do próprio compositor: “*Estas são peças virtuosísticas para piano, estudos no sentido pianístico e composicional. Elas procedem de uma simples idéia central e caminham da simplicidade à grande complexidade: são como organismos em crescimento*” (1996b, p. 12).

O fato de os *Estudos* partirem de idéias musicais simples não impede que, por meio do desenvolvimento e da elaboração dessas idéias, essas peças atinjam um alto nível de complexidade. Por trás da trama composicional proposta por cada uma das peças, encontra-se um mote musical simples, adotado como matéria prima e bruta a ser submetida a uma sofisticada manipulação artística. Reconhece-se, por meio da percepção auditiva ou do estudo analítico e musical, as idéias centrais - pianísticas e composicionais - de cada um desses estudos, expostas no quadro abaixo.

ESTUDO	ABORDAGENS PIANÍSTICAS	RECURSOS COMPOSICIONAIS
<i>Désordre</i>	Níveis distintos de teclados (teclas brancas e pretas) para cada mão e independência de mãos	Contração e dilatação por meio da subtração e adição de pulsações elementares
<i>Cordes à vide</i>	Amplas aberturas de mão e exploração extrema dos pedais	Implicações melódicas e harmônicas do intervalo de 5ª Justa
<i>Touches bloquées</i>	Passagem de polegar, independência de dedos e reflexos	Efeitos rítmicos e texturais resultantes do recurso de bloqueio de teclas
<i>Fanfars</i>	Independência de mãos e notas duplas	Efeitos polimétricos sobre um ostinato rítmico constante
<i>Arc-en-ciel</i>	Equalização sonora	Estruturas acordais (acordes com sétima) submetidas a graduais transformações harmônicas
<i>Automne à Varsovie</i>	Sobreposição de diversos elementos musicais	Combinação de hemíolas e pulsações elementares

EXEMPLO 180 - Quadro com abordagem pianística e recursos composicionais mais distintivos do primeiro livro de *Estudos para piano*.

Evidentemente, estão listados apenas os aspectos mais distintivos de cada peça. Vale, portanto, salientar que questões pianísticas tais como controle dinâmico, pedalização, precisão rítmica, coordenação e independência de mãos são compartilhados - em diferentes níveis - por todos os estudos. Da mesma forma, o enfoque composicional abarca, em todas as peças, extenso tratamento dinâmico, exploração da ampla tessitura do instrumento, procedimentos quanto à organização das alturas, processos polirrítmicos e polimétricos e abordagem textural.

Por meio da análise desses *Estudos*, é também possível detectar reminiscências da música do passado, assim como aspectos que refletem a trajetória musical do compositor, a saber:

1. Riquezas tímbrica, rítmica e textural, estimuladas pelas experiências do compositor com a música eletroacústica e transpostas à escrita para instrumentos tradicionais. Esta busca é evidente nos *Estudos*, exigindo do intérprete amplo domínio técnico e sonoro do instrumento.
2. A polifonia textural conduzida ao extremo e tão explorada nas suas obras da década de 60 pode ser percebida, ainda que com outro enfoque, em *Automne à Varsovie*. Vale lembrar que o estudo da polifonia renascentista e o interesse por suas implicações rítmicas, métricas e texturais estiveram sempre presentes na formação musical do compositor.
3. Reminiscências da música folclórica, presentes, por exemplo, nas feições rítmicas de *Désordre* e *Fanfarses*. Trata-se de qualidades advindas tanto da inevitável influência dos húngaros Bartók e Kodaly quanto do envolvimento do próprio Ligeti - em sua juventude - com a pesquisa musicológica do folclore.
4. A presença da melodia, notadamente em *Arc-en-ciel*, no final de *Cordes à vide* e, acatada como material temático submetido a um tratamento fugato, em *Automne à Varsovie*. Isto reflete a revalorização do parâmetro altura - ocorrente desde obras da 2ª metade dos anos 60 - que se manifesta também no tratamento harmônico conferido a *Arc-en-ciel*, do qual emergem acordes no sentido mais tradicional do termo.
5. A presença tácita da forma, não como esquema, mas sim como resultante da ocorrência e distribuição dos eventos musicais em cada peça.

Vale lembrar que Ligeti, em obras do início da década de 60, submeteu os quatro parâmetros (altura, duração, dinâmica e timbre) à busca de um resultado prioritariamente textural, mas, a partir de obras da segunda metade da década de 60, concedeu maior grau de individualidade perceptível aos parâmetros altura e duração, como comenta Denys Bouliane:

“... ao longo das obras, desde *Lontano* (1967), passando pelo Segundo Quarteto de Cordas (1968) e *Melodien* (1971), até *San Francisco Polyphony* (1976) e as Três Peças para dois pianos: *Monument-Selbstportrait-Bewegung* (1976), o trabalho de constelações intervalares, as técnicas de polarização harmônica, o tratamento contrapontístico extremamente refinado, as estruturas rítmicas e métricas, assim como as referências formais a diversos gêneros tradicionais têm gradualmente - eu ousaria dizer até ‘naturalmente’ - retomado seu lugar.” (1990, p. 99)

Chega-se, aqui, à questão central que norteou este trabalho: a singular presença da forma, refletida na disposição e elaboração dos elementos musicais, não apenas em cada estudo, mas também em toda a série que constitui o primeiro livro de *Estudos para piano* de György Ligeti.

No entanto, é indispensável esclarecer que os *Estudos* não recorrem à adoção de esquemas formais tradicionais e repertoriados. Divergem muito da proposta apresentada, por exemplo, pelo *Trio para trompa, violino e piano*, no qual o compositor alude a formas do passado. Trata-se, no caso específico do *Trio*, de um evidente manifesto de independência em relação aos ditames cristalizados da vanguarda européia, como declara o próprio compositor:

“As formas tradicionais de todos os quatro movimentos são óbvias - e eu citei estes padrões formais como um tipo de rebelião contra as convenções estabelecidas da vanguarda. Apesar de meu protesto, de meu desejo de ser ‘diferente’, eu não estava almejando os slogans de ‘nova simplicidade’, ‘minimalismo’, ou ‘neo-expressionismo’ (o *Trio* é expressivo, mas **não** expressionista).” (Ligeti, 1998, p. 14)

Seguindo um caminho notoriamente distinto do adotado pelo *Trio*, os *Estudos* estabelecem estruturas formais extremamente individualizadas, aplicáveis especificamente ao discurso musical desenvolvido por cada uma das peças. No entanto, declarar apenas e sumariamente que os *Estudos* apresentam forma é ingenuamente redundante, uma vez que toda peça musical revela uma forma e que mesmo uma suposta “ausência de forma” já estabelece - por si - uma proposta formal. O que se pretende, aqui, é evidenciar como a forma é alcançada e determinada nestas peças, sua manifestação no processo composicional de György Ligeti e suas implicações interpretativas.

O termo “forma” sugere - na maioria das vezes - um esquema pré-concebido, um roteiro que guia o processo composicional e organiza previamente os elementos de um discurso musical. No entanto, nos *Estudos* para piano, a forma se revela não como ponto de partida, mas, sim, de chegada, um aspecto resultante. Em suas declarações, Ligeti sugere que a composição de seus estudos para piano parte muito mais de uma idéia musical no âmbito da imaginação sonora (sempre aberta à sinestesia e a outros tipos de relações) e da sensação física e motórica ao piano do que de um prévio planejamento estrutural. É a submissão dessa idéia musical inicial a um determinado procedimento composicional que desenvolve o discurso e delinea a forma durante a criação, atingindo, por vezes, um resultado final muito distinto daquele imaginado pelo compositor no início de seu processo criativo. Trata-se, enfim, da forma subordinada ao processo composicional, e não o contrário.

Ao classificar seus estudos como “*organismos em crescimento*”, Ligeti sugere um processo composicional mutante, vivo, dinâmico e envolvente, que dialoga e interage com o próprio compositor. Sobretudo, conhece a maravilha de se criar algo que - em um certo momento - respira e assume vida própria. Isto se revela a tal grau que, ao analisar estas peças, não se sabe em quais pontos o compositor guiou e em quais pontos foi guiado pelo seu próprio processo composicional.

Outro aspecto relevante é a predileção de Ligeti por discursos musicais que cortejam as sutis e graduais transformações, ou seja, a ausência de seccionamentos formais nítidos. De certa forma, essa predileção é preservada nos *Estudos*, aplicada dentro de algumas seções formais, e não mais na totalidade de uma obra, assim como adaptada às características específicas do piano, a saber, a inaptidão à sustentação de sons e o estabelecimento do ataque como o instante mais intenso e o único controlável da emissão sonora.

As análises musicais, apresentadas no capítulo 2, já evidenciaram que os estudos apresentam estruturas formais delineadas por seções e subseções que - na maioria das vezes - se revelam por meio de sutis pontuações, ao invés de contundentes seccionamentos formais. Isto faz com que, em uma primeira audição, a maioria dessas peças não proporcione uma nítida percepção formal. No entanto, a estrutura formal de cada estudo se revela com limpidez por meio de audições reiteradas, de análises musicais e do estudo interpretativo ao piano.

A presença de uma forma orgânica, ainda que não pré-concebida pelo compositor, pode ser reconhecida também no primeiro livro de *Estudos para piano* como um todo. Tendo composto estes seis estudos sem uma ordenação prévia, Ligeti estabeleceu posteriormente uma seqüência definitiva,

obviamente em função das qualidades apresentadas por cada peça. O quadro abaixo evidencia uma clara simetria, estabelecida pelas relações de andamento (com base na edição tipografada), caráter e recursos rítmicos apresentados por estas peças.



<i>Désordre</i>	<i>Cordes à vide</i>	<i>Touches bloquées</i>	<i>Fanfares</i>	<i>Arc-en-ciel</i>	<i>Autonme à Varsovie</i>
<i>Molto vivace, vigoroso, molto ritmico</i>	<i>Andantino rubato, molto tenero</i>	<i>Vivacissimo, sempre molto ritmico</i>	<i>Vivacissimo, molto ritmico, com allegria e slancio</i>	<i>Andante con eleganza, with swing</i>	<i>Presto cantabile, molto ritmico e flessibile</i>
pulsação elementar	polirritmia	pulsação elementar	pulsação elementar	polirritmia	pulsação elementar

EXEMPLO 171 - “Forma total” do primeiro livro de *Estudos para piano*.

Sobre esse formalismo resultante da ordenação determinada desses estudos, o compositor comenta:

“Além da possibilidade de serem executados como um ciclo, os seis estudos podem ser tocados individualmente. Se forem executados como um ciclo completo, a ordem original das peças deve ser mantida de modo a não debilitar a **forma total**: veja por exemplo o finale “desmoronante” do *Autonme à Varsovie*, que atua como uma coda de todo o ciclo.” (1988a, p. 7, grifos nossos)

Nesta ampla estrutura formal, *Désordre* atua como abertura, assim como *Autonme à Varsovie* representa a coda da série. Enquanto *Désordre* apresenta elementos que serão explorados em outros estudos, como a combinação de hemíola e pulsação elementar, *Autonme à Varsovie* reexpõe estes recursos, aliando-os à sobreposição de várias vozes. Esses dois estudos, localizados nos extremos opostos da série, terminam - surpreendentemente - nos extremos também opostos do piano: *Désordre* no agudo e *Autonme à Varsovie* no grave.

Cordes à vide e *Arc-en-ciel*, contrastando com os estudos que os precedem e sucedem, não adotam a pulsação elementar como fundamento rítmico, revelam predominância de baixos níveis dinâmicos e apresentam andamentos lentos, podendo bem ser considerados *intermezzi* do ciclo.

Os dois estudos centrais, *Touches bloquées* e *Fanfares*, apresentam forte caráter rítmico fundamentado na pulsação elementar, aliado a aspectos composicionais individuais: o recurso de teclas bloqueadas e a repetição incessante de um ostinato.

A apreensão do aspecto formal revelado por toda a série, assim como daqueles apresentados por cada estudo, nutre tanto a audição quanto a interpretação. Acredita-se que a consciência das pontuações que determinam a estrutura formal de cada estudo e o reconhecimento dos aspectos que estabelecem essas “divisões” ampliam os horizontes da percepção musical e propiciam uma compreensão ao mesmo tempo mais profunda e abrangente destas obras, alçando - se aliada a um estudo técnico e pianístico consistente - a altíssimos níveis a qualidade interpretativa.

É fato que alguns instrumentistas alcançam bons resultados prescindido de um estudo analítico da obra interpretada. É fato também que alguns ainda acreditam que um estudo analítico inibe a livre e espontânea expressão musical. No entanto, os grandes compositores sempre se dedicaram a estudos analíticos e investigativos, sem com isso comprometerem seu potencial criativo. É, enfim, inquestionável que o estudo dos mais diversos parâmetros e aspectos constitutivos do discurso musical só enriquece a atividade criadora - seja ela no campo da composição ou da interpretação. Ligeti é prova disso. Revelou-se um compositor maravilhosamente inventivo, respaldado por um sólido conhecimento teórico e analítico e por um domínio técnico que lhe dão asas. Voa livremente, e alcança sempre lugares admiráveis.

ANEXOS I e II

György Ligeti: Estudos para piano - livro I

(partitura integral)

György Ligeti: Cordes à vide

(edição fac-símile)

dédiée à Pierre Boulez
Étude 1: Désordre

György Ligeti

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$

*) Use the pedal sparingly throughout.
Play the melody legato in both hands.

Unauthorised copying of music is forbidden by law,
and may result in criminal or civil action.
Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich
verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.

*) Stets sparsamer Gebrauch des Pedals.
Die Melodie in beiden Händen legato.

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by complex, flowing melodic lines in both hands, often featuring slurs and accents. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is that of a classical piano piece, possibly a sonata or a study.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The first system includes a triplet of eighth notes in the right hand, numbered 1, 2, and 3. The notation is dense and includes many dynamic markings such as accents and slurs.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes slurs and accents. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with similar note values and slurs.

The second system continues the musical piece with similar melodic and rhythmic elements as the first system, maintaining the complex interplay between the two staves.

The third system of music concludes with a dynamic marking of *8b* at the end of the bass staff, indicating a specific performance instruction.

The fourth system features a dynamic marking of *cresc. poco a poco* in the middle of the bass staff, indicating a gradual increase in volume. It concludes with a dynamic marking of *8b* at the end of the bass staff.

8b

(cresc.)-

This system shows the first two staves of music. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *(cresc.)-* is present in the upper staff.

8b

(cresc.)-

This system continues the musical piece with similar notation to the first system, featuring a melodic line in the upper staff and accompaniment in the lower staff. The dynamic marking *(cresc.)-* is repeated.

8b

(cresc.) - *ff* *più cresc.* -

This system introduces a forte dynamic *ff* and a further crescendo *più cresc.*. An *8* marking is placed above the first measure of the upper staff. The notation includes slurs and accents.

8b

(cresc.)-

This system continues the piece with a dynamic marking of *(cresc.)-*. The notation features a melodic line with slurs and accents in the upper staff, and accompaniment in the lower staff.

8b

fff *cresc. molto* *fff*

This system concludes the piece with a fortissimo *fff* dynamic and a *cresc. molto* instruction. The notation includes slurs and accents. A small signature or mark is visible at the bottom right of the system.

The musical score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system includes dynamic markings: *fff*, *sub. mf*, *f*, *p*, *f*, *p*, *sim.*, and *8b*. The score features complex rhythmic patterns with accents and slurs.

*) Gradually use rather more pedal. Dynamic balance: the right hand plays somewhat stronger than the left one, so that by the end of the study the accented chords in both hands sound equally loud. Gradual crescendo until the end of the study: the accents gradually become *ff*, then *fff* (the right hand always being more prominent), the quaver (8th note) figures gradually become *mp*, then *mf*.

*) Allmählich etwas mehr Pedal. Dynamische Balance: die rechte Hand spielt etwas kräftiger als die linke Hand, so daß bis zum Schluß der Etüde die akzentuierten Akkorde in beiden Händen gleich laut klingen. Allmähliches crescendo (bis zum Schluß der Etüde): die Akzente werden allmählich *ff*; dann *fff* (mit stets stärkerer rechten Hand), die Achtel-Figuren allmählich *mp*, dann *mf*.

System 1: Treble and bass staves with a dotted line above the treble staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs. A fermata is placed over the final measure of the system.

System 2: Treble and bass staves with a dotted line above the treble staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

System 3: Treble and bass staves with a dotted line above the treble staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

System 4: Treble and bass staves with a dotted line above the treble staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

System 5: Treble and bass staves with a dotted line above the treble staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and some beamed sixteenth notes, featuring several accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and some beamed sixteenth notes. A dotted line with the number '8' above it spans the first measure of both staves.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and some beamed sixteenth notes, featuring several accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and some beamed sixteenth notes. A dotted line with the number '8' above it spans the first measure of both staves.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and some beamed sixteenth notes, featuring several accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and some beamed sixteenth notes. A dotted line with the number '8' above it spans the first measure of both staves.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and some beamed sixteenth notes, featuring several accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and some beamed sixteenth notes. A dotted line with the number '8' above it spans the first measure of both staves. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note of the upper staff.

Durata
ca. 2' 20"

dédiée à Pierre Boulez
Étude 2: Cordes à vide

Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96
dolce espr., sempre legatiss.

p
m.s.
(with much pedal)
(con ped.)

una corda
pp

Musical score for measures 12-14. The piece is in 7/8 time. Measure 12 starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. Measure 13 continues with a similar triplet pattern, marked *sim.* (simile). Measure 14 is marked *pp* (pianissimo) and includes the instruction *una corda* (one string). The system concludes with *sempre pp* (always pianissimo) and *tre corde* (three strings).

Musical score for measures 15-17. Measure 15 begins with a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 16 is marked *p espr.* (piano, expressive) and features a triplet of eighth notes. Measure 17 is marked *pp* and includes the instruction *una corda*. The system ends with *p espr. tre corde* (piano, expressive, three strings).

Musical score for measures 18-20. Measure 18 starts with a *poco cresc.* (poco crescendo) instruction and a triplet of eighth notes. Measure 19 is marked *sub. p poco cresc.* (subito piano, poco crescendo) and features a triplet of eighth notes. Measure 20 is marked *sub. p* (subito piano) and includes the instruction *mf* (mezzo-forte). The system concludes with *(p)* (piano) and *mf*.

Musical score for measures 21-23. The score is written for piano with three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 21 features a treble staff with triplets and a middle staff with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo hairpin. Measure 22 includes a *pp* dynamic and a *simile* marking. Measure 23 features a *sempre sim.* marking and a *pp* dynamic in the bass staff. A *dim.* marking is present in the middle staff across measures 21 and 22.

Musical score for measures 23-25. The score is written for piano with three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 23 features a *cresc.* marking in the middle staff. Measure 24 includes a *sim.* marking in the middle staff. Measure 25 features a *sim.* marking in the middle staff. The score contains numerous triplet markings throughout.

poco stringendo

Musical score for measures 25-27. The score is written for piano with three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 25 features a *più crescendo* marking in the middle staff. The score contains numerous triplet markings throughout.

(string.) - - - - - a tempo

8

26

crescendo molto - - - - - *fff* (m.d.) *PP*

fff *sotto voce una corda* *PP*

8b

poco a poco string. - - - - -

27

pochiss. cresc. - - - - -

(poco a poco stringendo) - - - - -

28

(cresc.) - - - - - *mp*

poco a poco tre corde - - - - -

18

(string.)

sub.

29

cresc. - - - - - f sonoro

mp in rilievo

pp

30

dim. - - - - - pp

mp in rilievo

sempre pp

31

dim. - - - - - pp

32

mf

ppp mormorando

a tempo, in rilievo (cantabile, quasi un corno da lontano)

33

p

8b

34

mp(eco l.)

(p)

8b

35

p(eco ll.)

pp

8b

36

pp

perdendosi

8b

37

perdendosi

perdendosi

8b

Durata
ca. 2' 45"

Étude 3: Touches bloquées

Performance notes / *Spielanweisungen*

- ◊ = Depress the key silently and hold.
- = Depress the key, sounding the note, and hold.
- ◊ = Depress the key, sounding the note, and hold. The sounded note is joined on to the 'silent note' in the next bar with a tie (even if the tone continues to sound).

Normal-sized note head: sounding note.

Small note head: the note does not sound since the same key has already been depressed and held by the other hand.

Play the quaver (eighth note) sequences as fast as possible (or 'even faster'). The note sequences are interrupted wherever small note heads indicate the non-sounding keys. Sounding and non-sounding keys should be struck at the same speed so that the resulting pause, represented by a small note head, has the same duration as the sounding note, represented by a normal note head. Longer pauses occur when several non-sounding keys are struck in immediate succession. In this way, the length of the pauses is automatically regulated. (The idea of movable key blocks comes from Henning Siedentopf. See his essay "Neue Wege der Klaviertechnik", *Melos*, Mainz, XL/3 (1973), pp. 143-146.)

A bar-line metre is not intended in this piece. The bar-lines only serve as a means of orientation. They have no metric function nor do they indicate any articulation. The duration of individual 'bars' results only from the number of sounding and non-sounding keys struck in succession between two bar-lines; i.e. the 'bars' differ in duration.

- ◊ = Taste stumm anschlagen und halten.
- = Taste klingend anschlagen und halten.
- ◊ = Taste klingend anschlagen und halten. Die angeschlagene Note wird mit einem Haltebogen an die „stumme Note“ im nächsten Takt gebunden (auch wenn der Ton weiterklingt).

Normaler Notenkopf mit Hals: klingender Ton.

Kleiner Notenkopf: der Ton klingt nicht, da die entsprechende Taste von der anderen Hand bereits angeschlagen wurde und gehalten wird.

Die Achtel-Tonfolgen werden so schnell wie möglich gespielt (bzw. „noch schneller“). Die Tonfolgen werden überall dort unterbrochen, wo kleine Notenköpfe die nicht-klingenden Tasten anzeigen. Klingende und nicht-klingende Tasten werden mit gleicher Geschwindigkeit angeschlagen, so daß die entstandene Pause, dargestellt durch einen kleinen Notenkopf, die gleiche Dauer hat wie der klingende Ton, dargestellt durch einen normalen Notenkopf. Längere Pausen entstehen durch das Anschlagen mehrerer unmittelbar nacheinander folgender nicht-klingender Tasten. Die Dauer der Pausen wird auf diese Weise automatisch geregelt. (Die Idee der mobilen Tastenblockierung stammt von Henning Siedentopf. Siehe seinen Aufsatz „Neue Wege der Klaviertechnik“, *Melos*, Mainz, 40. Jahrg. 1973 Heft III, Seiten 143-146.)

Eine Taktmetrik ist in diesem Stück nicht vorhanden, die Taktstriche dienen nur zur Orientierung, sie haben weder eine metrische Funktion noch dienen sie der Artikulation. Die Dauer der einzelnen „Takte“ ergibt sich allein aus der Anzahl der hintereinander erfolgten Anschläge von klingenden und nicht-klingenden Tasten innerhalb zweier Taktstriche, das heißt, die „Takte“ dauern unterschiedlich lang.

dédiée à Pierre Boulez

Étude 3: Touches bloquées

Vivacissimo, sempre molto ritmico

sempre legato

Measures 1-5 of the score. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and ties, also marked with a piano (*p*) dynamic. A performance instruction reads: "stuttering" / „stotternd“.

senza ped. (sempre)

Measures 6-9 of the score. The right hand continues the melodic line, and the left hand continues the rhythmic accompaniment. Measure numbers 6, 7, 8, and 9 are indicated at the beginning of their respective lines.

Measures 10-13 of the score. The right hand continues the melodic line, and the left hand continues the rhythmic accompaniment. Measure numbers 10, 11, 12, and 13 are indicated at the beginning of their respective lines.

Measures 14-17 of the score. The right hand continues the melodic line, and the left hand continues the rhythmic accompaniment. Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are indicated at the beginning of their respective lines.

Measures 18-21 of the score. The right hand continues the melodic line, and the left hand continues the rhythmic accompaniment. Measure numbers 18, 19, 20, and 21 are indicated at the beginning of their respective lines. A piano (*p*) dynamic is marked at the start of measure 18.

Measures 22-25 of the score. The right hand continues the melodic line, and the left hand continues the rhythmic accompaniment. Measure numbers 22, 23, 24, and 25 are indicated at the beginning of their respective lines. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and mezzo-forte (*mf*). Performance instructions include "legato (sempre) sotto".

26 *(mf)*
sempre f

30 *mf*

34 $\begin{matrix} 3-4 \\ 2-3 \\ 1- \end{matrix}$

37

40 *sopra* *legato (sempre)*
ff *ff*

43 *ff*

47 *sempre ff*
mf *mf*

50 *sub. p* *una corda*
p legato

54

60 *p*

65 *pp* *pp* *ppp*
pp *pp* *pp*

feroce, impetuoso, poco meno vivace
 69 *ppp* *dim.* *pppp* *ppp*
non legato *pp* *p* *pp*
tre corde *8b*

*) The left hand takes over the silently struck key.
 **) ' = very short pause, corresponding to approximately two beats (♩).

*) Die linke Hand übernimmt die stumm angeschlagene Taste.
 **) ' = sehr kurze Pause, entspricht etwa zwei Anschlägen (♩).

76 *pp* *p* *mp* *mf* *f* *più f* *ff*

82 *feroce, strepitoso*

fff *sempre fff*

88 *Tempo I (Vivacissimo)* *p*

sotto
sub. p legato (sempre)

94 *pp* *p* *mp* *mf* *cresc.*

cresc. poco a poco *f* *cresc.*

98 *(cresc.) - f* *(f) dim. poco a poco*

(cresc.) - ff *(ff) dim. poco a poco*

(sempre dim. poco a poco)
pp

101 (dim. poco a poco) -

(dim. poco a poco) - - - (sempre dim. poco a poco)
(dim.) - - - dim. -

p

104 (dim.) - - - **pp** dim. -

(dim.) - - -

106 (dim.) - - - **ppp** dim. -

(dim.) - - -

108 (dim.) - - - **ppp** dim. -

(dim.) - - -

111 (dim.) - - -

113 (dim.) - - - **pppp**

2-4
1-2

Durata
ca. 1' 40"

dédiée à Volker Banfield
 Étude 4: Fanfares

Kompositionsauftrag der Bayerischen Vereinsbank für die 8½-Konzerte in Hamburg

Vivacissimo, molto ritmico, $\text{♩} = 63$, con allegria e slancio

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) shows the right hand with melodic phrases and the left hand with a rhythmic ostinato. The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-12) shows further melodic and harmonic progression. Dynamics include *pp* and *mp*. Performance instructions include *quasi senza pedale* and *pp sempre*.

*) The ostinato figure should be clearly accentuated as $\frac{3+2+3}{8}$ throughout (even in *pp*). Do not accentuate the first beat of the bar any more than the subdivisions: there should be no feeling of entire bars.

**) Dynamic balance: always bring out the melodic phrases. The ostinato movement remains in the background throughout. The accentuation of the two-part motif is always stronger than that of the ostinato.

***) The initial tones of the two-part motifs should be accentuated, so that the impression is made that the point of accentuation is the beginning of a bar. This applies to motifs in the right and left hands until the end of the piece

*) Die Ostinatofigur stets deutlich als $\frac{3+2+3}{8}$ betonen (selbst im *pp*). Den Taktanfang nicht stärker betonen als die Taktunterteilungen: es soll kein Taktgefühl entstehen.

**) Dynamische Balance: die melodischen Phrasen stets hervorheben; die Ostinatobewegung bleibt stets im Hintergrund. Die Betonungen innerhalb der zweistimmigen Motive stets stärker als die des Ostinato.

***) Die Anfangstöne der zweistimmigen Motive so betonen, daß der Eindruck entsteht, als ob die betonten Stellen der eigentliche Taktanfang wären. Dies gilt für Motive sowohl in der rechten als auch in der linken Hand bis zum Schluß des Stückes.

13

Musical notation for measures 13-16. Treble clef has a continuous eighth-note melody. Bass clef has chords with slurs and accents.

17

mf

pp sempre

Musical notation for measures 17-20. Treble clef has chords with slurs and accents. Bass clef has a continuous eighth-note melody. Dynamics include *mf* and *pp sempre*.

21

Musical notation for measures 21-24. Treble clef has chords with slurs and accents. Bass clef has a continuous eighth-note melody.

25

pp

pp sempre

mf

Musical notation for measures 25-28. Treble clef has chords with slurs and accents. Bass clef has a continuous eighth-note melody. Dynamics include *pp*, *pp sempre*, and *mf*.

29

Musical notation for measures 29-32. Treble clef has a continuous eighth-note melody. Bass clef has chords with slurs and accents.

*) From here onwards the barlines are only meant to help the synchronisation of the hands. The articulation of the motifs does not depend on the bar-division (the ostinato, however, continues to be accentuated as $\frac{3+2+3}{8}$, independently of the motifs.)

*) Ab hier dienen die Taktstriche nur zur Synchronisierung der beiden Hände. Die Artikulation der Motive ist unabhängig von der Takteinteilung (das Ostinato wird aber auch weiterhin als $\frac{3+2+3}{8}$ betont, unabhängig von den Motiven).

53 *pp sempre*
mp

57
espr. *molto espressivo*

61 *ff*
pp *ppp* *) *sempre ppp*

65 *8*

69 *8*

*) Ostinato completely in the background.

*) Das Ostinato ganz im Hintergrund.

73

sempre pppp

pppp *pp*

77

81

espr.

85

*mp **

ff

dim. - - - *morendo*

89

sempre mp

****)** *b*

*) The ostinato slightly "closer".

*) Das Ostinato etwas „näher“.

***) From here onwards until the end of the piece the barlines serve only to help synchronise the two hands. The articulation of the motif does not depend on the bar-division (the ostinato, however, continues to be accentuated as $\frac{3+2+3}{8}$, independently of the motifs).

***) Ab hier bis Ende des Stückes dienen die Taktstriche nur zur Synchronisierung der beiden Hände. Die Artikulation der Motive ist unabhängig von der Takteinteilung (das Ostinato wird aber auch weiterhin als $\frac{3+2+3}{8}$ betont, unabhängig von den Motiven).

8

93

una corda
sub.
pppp

pp >

97

sempre pppp

101

sempre pp

sempre pppp

105

mf

tre corde

(pppp) cresc. poco a poco - - - - - pp

8

109

una corda

tre corde

una corda

tre corde

pp (eco)

mf

pp (eco)

mf

sub. pppp

pp

sub. pppp

pp

113 *f* *pp* 8 "da lontano" *una corda*

mp *pp* *pppp*

117 *p* "poco meno lontano" *ppp*

ppp *pppp*

121 *ppp* *tre corde* *mp* "closer" "näher" *mf*

ppp *tre corde* *mp* *mf*

125 *pp* *p* *f* *p*

pp *p* *f* *p*

129 *sub. pppp* *dim. poco a poco* *sub. pp* "further away" "entfernter" *dim. poco a poco*

sub. pppp *dim. poco a poco* *sub. pp* *dim. poco a poco*

(dim.) - - - - - 8 - - - - -

133 *una corda sempre dim. - - - - - ppppp*

(dim.) - - - - - 8 - - - - -

137 *ppppp sempre*
loco m.s.
8b

141 *sub. ff*
tre corde
mf *p* *ff* *ppp* *mf* *p*

145 *p* *ppp*

149 *mf* *pp (eco)* *una corda* *pppp* *tre corde* *mf* *poco cresc. - - f*

*) Play the grace note together with the lower note of the chord.

*) Den Vorschlag zusammen mit dem unteren Ton des Akkordes spielen.

153 *pppp* *una corda* *p* *tre corde*
pp *pochiss. cresc. mp* *ff*

157 *p sub.* *pppp* *una*
ppp sub.

161 *corda* *p* *pp*
ppp *tre corde* *una corda* *pppp*

165 *f* *pp* *pppp* *dim.*
pp *ff* *pp (eco)* *ppp*
tre corde *una corda*

169 *(dim.)* *pppppppp* *pp (**)*
pppp *sub. ff* *tre corde*

*) Play the grace note together with the lower note of the chord.

*) Den Vorschlag zusammen mit dem unteren Ton des Akkordes spielen.

***) The ostinato remains completely in the background in spite of the ff in the left hand.

***) Das Ostinato bleibt – trotz des ff in der linken Hand – ganz im Hintergrund.

8

173 *(sempre pp)* *PPPP*
cresc. molto - - - - - fff *sub. pp (eco)*
una corda

177 *sub. fff*
pp
tre corde

181 *pp* *fff*
fff *pp*

185 *pp*
fff

189 *(senza cresc., sempre pp)*
cresc. poco a poco (only in the left hand) -
(nur in der linken Hand)

*) The ostinato completely in the background throughout;
 "quasi lontano".

*) Das Ostinato stets ganz im Hintergrund, „quasi lontano“.

From here onwards crescendo poco a poco in the right hand too
Ab hier auch in der rechten Hand crescendo poco a poco -

193 *(sempre pp)*

sempre cresc. - - - - - *fff*

8b

197

(cresc.) - - - - - *mf cresc.* - - - - - *f cresc.* - - - - - *ff cresc.* - - - - -

loco *m.s.* *mf*

8b

201 "da lontano" *pp*

fff *una corda* *pp*

sub. pppp *sempre pppp*

8b

205

pppp *dim. poco a poco* - - - - - *ppp*

8

209

(ppp) dim. - - - - - *morendo* - - - - -

Durata ca. 3'20"

dédiée à Louise Sibourd

37

Étude 5 : Arc-en-ciel

Kompositionsauftrag der Bayerischen Vereinsbank für die 8 ½- Konzerte in Hamburg

Andante con eleganza, with swing, ♩ ca. 84 *)

p dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo

con ped.

molto espr.

sub. p *poco cresc.* *sub. p* *cresc.* *mf*

p *poco cresc.* *mf*

*) Varying tempo: The metronome mark represents an average, the semiquaver movement fluctuating freely around this average tempo, as in jazz.

**) Play all the accents very clearly.

*) Schwankendes Tempo: Die Metronomangabe stellt einen Mittelwert dar, die Sechzehntelbewegung oszilliert frei um diesen Mittelwert herum, wie im Jazz.

**) Alle Akzente sehr deutlich.

9 *p* *cresc. poco a poco* - - - - - *f*

Measures 9 and 10 of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a quintuplet in measure 10. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

allarg. - - - *pesante* *accel.* - - - - - *allarg.* - - - *accel.* - - -

11 *più f* 6 *cresc.* 5 *fff* *p* *sub.fff* *dim. poco a poco* - - -

ten. (non arpegg.)

Measures 11 and 12. Measure 11 contains a sextuplet in the right hand. Measure 12 features a triplet in the right hand. The left hand has a triplet in measure 11 and a slur in measure 12. Dynamics range from *più f* to *dim. poco a poco*.

13 *(dim. poco a poco)* *p* *poco cresc.* - - -

a tempo, allarg., a tempo *molto rubato* *allarg.* - - -

Measures 13 and 14. Measure 13 starts with a deceleration. Measure 14 has a *poco cresc.* marking. The right hand has slurs and accents throughout. The left hand has slurs and accents.

15 *sub. ff* 3 3 3 *sub. p* *cresc.* - - -

a tempo *poco allarg.* - - - - - *meno mosso*

8

16 *Sb.* - - - - -

Measures 15 and 16. Measure 15 contains three triplets in the right hand. Measure 16 has a slur in the right hand. The left hand has slurs and accents. Dynamics include *sub. ff* and *sub. p*.

17 *poco rall.* - - - *a tempo* *poco rall.* - - - -

(cresc.) - - - *mf* *cresc. poco a poco* - - - *f* *dim.* - - -

19 *(poco rall.)* - - - - *a tempo, con tenerezza*

quasi una campana sim. *sim.*

pp dolciss. *p molto espr.*

3 3

21 *poco cresc.* *poco rall.* *a tempo*

mf sub. p *dim. molto* - - - - *ppp*

8 8

23 *pppp perdendosi, ma senza rall.* - - - - *quasi niente*

8 15

Durata
ca. 3'45"

This page is left blank to save an unnecessary page turn.
Aus wendetechnischen gründen bleibt diese Seite frei.

dédiée à mes amis Polonais
 Étude 6: Automne à Varsovie

41

Presto cantabile, molto ritmico e flessibile, ♩ = 132 *P > **)*

pp *sempre legato*
sempre con ped. *(pp)*

3

5

7

*) NB. # and b apply to the whole bar.
 **) Bring out the melody throughout.

*) NB. # und b gelten für den ganzen Takt.
 **) Die Melodie stets deutlich hervorheben.

mp molto cantabile

9

(pp)

This system contains measures 9 and 10. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present in the lower register.

11

pp
mp

This system contains measures 11 and 12. The right hand continues with slurred notes and accents. Dynamic markings of *pp* and *mp* are indicated.

13

sfz
pp
mp
sim.

This system contains measures 13 and 14. It features a prominent *sfz* marking in the right hand and a *sim.* (sostenuto) marking in the left hand. Other dynamics include *pp* and *mp*.

15

pp
mf
sfz

This system contains measures 15 and 16. The right hand has a *sfz* marking, and the left hand has *pp* and *mf* markings.

Musical score for measures 17-18. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked *mp*, *pp*, and *mp pp*.

Musical score for measures 19-20. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *sim.*. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked *mp*.

Musical score for measures 21-22. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked *pp*, *mp pp cresc.*, *mfp*, *cresc.*, *f mp*, and *f*.

Musical score for measures 23-24. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *sfz* and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked *p*, *mf p*, *sim.*, *f p*, *f pp sub.*, and *p pp*.

p cantabile *sempre pp*

25 *pp*

p pp sim. pp

27 *sfz*

29 *sfz p p pp pp*

31 *pp sim. sfz*

cresc. poco a poco

33 *sfz*

cresc. poco a poco

(cresc.) - *mf* *p*

35 *mf* *p*

(cresc.) - *mf* *sub.ppp* *p*

p *pp* *sim.*

37 *p* *pp* *sim.*

pp *sim.*

39

dim. poco a poco -

Musical score for measures 41-42. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final measure. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth notes and chords. A dynamic marking *dim. poco a poco* is placed below the lower staff.

Musical score for measures 43-44. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings *(dim.) - - pp* and *pp* are present. A fermata is placed over the final measure of the system.

Musical score for measures 45-46. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

Musical score for measures 47-48. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

Musical score for measures 49-50. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 49 is marked with a dynamic of *pp*. The music features complex rhythmic patterns with many accents and slurs.

cresc. poco a poco -

Musical score for measures 51-52. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 51 is marked with a dynamic of *pp*. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

cresc. poco a poco -

Musical score for measures 53-54. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 53 is marked with a dynamic of *pp*. Measure 54 is marked with a dynamic of *ff*. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

(cresc. poco a poco) -

ff

Musical score for measures 55-56. The system consists of two staves: Treble and Bass. Measure 55 is marked with a dynamic of *pp sub.* and the instruction *molto legato*. Measure 56 is marked with a dynamic of *pp sub.* and the instruction *senza ped.*. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

48

Musical score for measures 58-61. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and slurs. A fermata is placed over the first measure. A bracket labeled '8' spans measures 58-61. A bracket labeled '8b' is positioned below the bass staff.

Musical score for measures 62-65. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The lower staff (bass clef) contains chords and slurs. Dynamics include *pppp*, *ppp*, and *p*. A fermata is placed over the first measure. A bracket labeled '8' spans measures 62-65. A bracket labeled '8b' is positioned below the bass staff. The instruction 'con ped.' is written below the bass staff.

Musical score for measures 64-67. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The lower staff (bass clef) contains chords and slurs.

Musical score for measures 66-69. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The lower staff (bass clef) contains chords and slurs. A dynamic marking of *mp* is present at the end of the system.

Musical score for measures 68-71. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The lower staff (bass clef) contains chords and slurs. Dynamics include *p*, *ppp*, *sim.*, and *mf*.

8

70

p *mp* *p*

Detailed description: This system contains measures 70 and 71. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The left hand provides harmonic support with chords and some sustained notes. Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano) again.

8

72

mp *pp* *sim.*

mf *crescendo poco a poco*

Detailed description: This system contains measures 72 and 73. The right hand continues the melodic line. The left hand has some sustained chords. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), *sim.* (sforzando), and *mf* (mezzo-forte) with the instruction *crescendo poco a poco*.

8

74

sfz.

(cresc.)

Detailed description: This system contains measures 74 and 75. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has chords with accents. Dynamic markings include *sfz.* (sforzando) and *(cresc.)* (crescendo).

8

76

sotto

(cresc.) *f*

Detailed description: This system contains measures 76 and 77. The right hand has a melodic line with accents. The left hand is marked 'sotto' and has chords with accents. Dynamic markings include *(cresc.)* (crescendo) and *f* (forte).

8

78

cresc. poco *a poco*

Detailed description: This system contains measures 78 and 79. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has chords with accents. Dynamic markings include *cresc. poco* (crescendo poco) and *a poco* (a poco).

50

(cresc.) -

80

Musical score for measures 80-81. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a minor key. Measure 80 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 81 continues this pattern with some melodic movement in the upper voice. A crescendo hairpin is shown above the first staff, starting at measure 80 and ending at measure 81. A fermata is placed over the final note of measure 81.

f (cresc.) - *ff*

82

Musical score for measures 82-83. The system consists of three staves. Measure 82 continues the rhythmic complexity from the previous system. Measure 83 features a more melodic line in the upper voice. A crescendo hairpin is shown above the first staff, starting at measure 82 and ending at measure 83. A fermata is placed over the final note of measure 83. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is placed at the end of measure 83.

cresc. - *ff*

84

Musical score for measures 84-85. The system consists of three staves. Measure 84 continues the rhythmic complexity. Measure 85 features a more melodic line in the upper voice. A crescendo hairpin is shown above the first staff, starting at measure 84 and ending at measure 85. A fermata is placed over the final note of measure 85. The dynamic marking *pp sub.* (pianissimo, subito) is placed above the first staff at the beginning of measure 85.

mf *pp sub.*

86

Musical score for measures 86-87. The system consists of three staves. Measure 86 continues the rhythmic complexity. Measure 87 features a more melodic line in the upper voice. A crescendo hairpin is shown above the first staff, starting at measure 86 and ending at measure 87. A fermata is placed over the final note of measure 87. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed above the first staff at the beginning of measure 87. The dynamic marking *pp sub.* (pianissimo, subito) is placed above the first staff at the beginning of measure 87.

Musical score for measures 88-89. The right hand features a melodic line with dotted rhythms and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A large slur encompasses both hands across the two measures.

Musical score for measures 90-91. The right hand continues the melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment remains consistent. A slur is present over both hands. The marking "m.s." is written in the right hand.

Musical score for measures 92-93. The right hand has a more complex melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is more active. A slur is present over both hands. The marking "(cresc. poco a poco)" is above the first measure, and "f cresc." is above the second measure. Below the system, the marking "cresc. poco a poco" is written.

Musical score for measures 94-95. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is very active. A slur is present over both hands. The marking "(cresc.)" is above the first measure, and "ff cresc. molto" is above the second measure. Below the system, the marking "(cresc.)" is written, followed by "ff cresc." at the end.

52

8

96

(cresc. molto)

15

fff

(cresc.)

ff

15

98

pp

pp sub.

100

pp

cresc. poco a poco

102

sfz

104 *(cresc.)* - - - - - *p cresc.* -

p cresc. -

106 *(cresc.)* - - - *f* - - - *cresc. molto* - - - - *ff* *pp sub.*

pp *p* *pp sim.*

(p cresc.) - - - - *f cresc. molto* - - - - *ff pp sub.*

108 *p sempre*

sim. *p sempre*

110

Musical score for measures 110-111. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. A vertical dashed line is present between measures 110 and 111.

111

Musical score for measures 111-112. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. A vertical dashed line is present between measures 111 and 112.

112

ff

Musical score for measures 112-113. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. A vertical dashed line is present between measures 112 and 113. The dynamic marking *ff* is placed above the first measure of measure 112.

114

f

Musical score for measures 114-115. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. A vertical dashed line is present between measures 114 and 115. The dynamic marking *f* is placed below the first measure of measure 114.

poco a poco senza ped.

116 *cresc. poco a poco -*

8b

Detailed description: This system contains measures 116 and 117. The right hand features a series of chords with a melodic line on top, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *cresc. poco a poco -* is placed above the first measure. A dashed line indicates the end of the system at measure 117.

118 *cresc. -*

8b senza ped.

Detailed description: This system contains measures 118 and 119. The right hand continues with chords and a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *cresc. -* is placed above the first measure. The instruction *senza ped.* is written at the end of the system. A dashed line indicates the end of the system at measure 119.

120 *sim.*

fff *cresc. sempre -*

sim. 8b

Detailed description: This system contains measures 120 and 121. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *sim.* above it. The left hand has a melodic line with a dynamic marking of *fff* and *cresc. sempre -* above it. A dashed line indicates the end of the system at measure 121.

121 *tutta la forza*

10 12

8b *secco* Stop suddenly. *Aufhören wie abgerissen.*

Durata ca. 4' 20"

Detailed description: This system contains measures 121 and 122. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *tutta la forza* and a decrescendo hairpin from 10 to 12. The left hand has a melodic line with a dynamic marking of *secco* and a decrescendo hairpin from 10 to 12. The instruction *Stop suddenly. Aufhören wie abgerissen.* is written above the final measure. The duration *Durata ca. 4' 20"* is noted at the bottom right. A dashed line indicates the end of the system at measure 121.

ÉTUDE 2 : "CORDES VIDES" Dédicée à Pierre Boulez

17

Andantino con moto, molto tenero ♩=120 György Ligeti 1985

Piano

p dolce, espr.
sempre legato
m.g.

(con ped.)
(-use Pedal)

Handwritten musical score for piano, first system. It features a treble and bass clef with complex melodic lines and triplets. Dynamics include *p* and *pp*. Performance markings include *poco cresc.* and *poco cresc.*

Handwritten musical score for piano, second system. It continues the melodic development with triplets and dynamic changes. Dynamics include *pp*, *mf*, and *p*. Performance markings include *poco cresc. sub. p.* and *dim.*

Handwritten musical score for piano, third system. This system is highly dense with triplets and complex chords. Dynamics include *p* and *pp*. Performance markings include *Crescendo dir.* and *poco crescendo*

Handwritten musical score for piano, fourth system. It includes a section marked *sotto voce una corda* and *pochiss. cresc.*. Dynamics include *fff*, *pp*, and *p*. Performance markings include *crescendo molto* and *pochiss. cresc.*

10

ppp

pordenholz

8 basso

(pordenholz)

durata 2'30"

8 basso

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução: Denise Boltmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Tradução do francês: Martin Thon, Barbara Tuckett e Raymond Boyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 2ªed.
- ASCHER, Nelson. “Espaço Vital”. In: *Folha de São Paulo*, 28/02/05, p. E 8.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender a música de hoje*. Tradução: J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 1997. 3ªed.
- BERGÉ, Pierre, Yves Pomeau, Monique Dubois-Gance. *Dos Ritmos ao caos*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- BOULIANE, Denys. “Geronnene Zeit und Narration - György Ligeti im Gespräch”. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 149, n. 5. Mainz: Schott, maio, 1988. p. 19-25.
- _____. “Six Études pour piano de György Ligeti”. In: *Contrechamps*, n. 12-13. Lausanne: l’Âge d’Homme, 1990. p. 98-132.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2003.
- CHIANTORE, Lucas. *História de la técnica pianística*. Madri: Alinza, 2001.
- CLENDINNING, Jane P. “The pattern-meccanico compositions of György Ligeti”. In: *Perspectives of New Music*, vol. 31, n. 1. Seattle: Washington Univ. Press, 1993. p. 192-234.
- COPE, David. *Techniques of the contemporary composer*. New York: Schirmer Books, 1997.

- DESCHAUSSÉES, Monique. *Frédéric Chopin: 24 Études - vers une interprétation*. Van de Velde, 1995.
- DOATI, Robert. "György Ligeti's Glissandi: an analysis". In: *Interface*, vol. 20, n. 2. Swets & Zeitlinger, 1991. p. 79-87.
- ENGELBERG S., J. Ingram. "Hungria pode causar conflito étnico". In: *O Estado de São Paulo*, 30/01/93, p. 9.
- FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na música contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.
- _____. Análise e Percepção Textural. In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, n. 3. São Paulo: Atravéz. pp. 68-79.
- FERRO, Marc. *História da Segunda Guerra Mundial*. Tradução: Mauro Lando e Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1995.
- GANDELMAN, Saloméa. "O gênero Estudo e a técnica pianística". In: *Debates 1 - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio*. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 1997. p. 19-27.
- GANN, Kyle. *The music of Conlon Nanncarrow*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- GRIFFTHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *A música moderna*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.
- _____. *György Ligeti*. London: Robson Books, 1997.
- _____. *Ligeti: concertos for cello - violin - piano*. (encarte de CD) Deutsche Grammophon - 439 808-2, 1994. p. 2-5.
- GROUT, Donald, Claude Palisca. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

- GUBERNIKOFF, Carol. “Giörgy (sic) Ligeti: Concerto de Câmara para 13 instrumentos”. In: *Revista de Música*, v.5, n. 1. São Paulo: Departamento de Música da ECA/USP, 1994. p. 56-72.
- HÄUSLER, Josef. *Trompe-l’oreille, allusion, illusion - concerning some works by György Ligeti* (encarte de CD) Wergo - WER 60.100-50, 1986. [s.p].
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914 - 1991*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 2ª ed.
- HOCKER, Jürgen. *Works for player piano* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62310, v. 5, 1997. p. 15-17.
- KINZLER, Hartmut. “György Ligeti: decision and automatism in ‘Désordre’, Étude, Premier Livre.” In: *Interface*, vol.20, n. 2. Swets & Zeitlinger, 1991.p 89-124.
- KRAMER, JONATHAN D. *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W.Norton & Company, 1989.
- LIGETI, György. “Between Science, Music and Politics”. In: *Kyoto Prizes*. Kyoto: The Inamori Foundation, 2002a. pp. 231-265.
- _____. *A Cappella Choral Works* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62305, v. 2, 1996a. p. 9-14.
- _____. *Cello Concerto; Violin Concerto; Clocks and Clouds; Síppal, Dobbal; Nádihegedüüvel* (encarte de CD) Teldec “The Ligeti Project” - 8573-87631-2, v. 3, 2002b. [s.p.].
- _____. *Chamber music* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62309, v. 7, 1998. p. 7-20.
- _____. *Hamburg Concerto; Double Concerto; Ramifications; Requiem* (encarte de CD) Teldec “The Ligeti Project” - 8573-88263-2, v. 5, 2003. [s.p.].

- _____ . *Keyboard works* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62307, v. 6, 1996b. p. 7-20.
- _____ . *Lontano; Atmosphères; Apparitions; San Francisco Polyphony; Concert Românesc* (encarte de CD) Teldec “The Ligeti Project” - 8573-88261-2, v. 2, 2002c. [s.p.].
- _____ . “Ma position comme compositeur aujourd’hui”. In: *Contrechamps*, n. 12-13. Lausanne: l’Âge d’Homme, 1990. p. 8 e 9.
- _____ . *Mechanical Music* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62310, v.5, 1997. p. 7-14.
- _____ . *Melodien; Chamber Concert; Piano Concert; Mysteries of the Macabre* (encarte de CD) Teldec “The Ligeti Project” - 8573-83953-2, v.1, 2001. [s.p.].
- _____ . “On music and politics”. In: *Perspectives of New Music*, vol. 16, n. 2. Seattle: Washington Univ. Press, 1978. p. 19-24.
- _____ . “On my Etudes for piano”. In: *Sonus*, vol. 9, n. 1. Cambridge, 1988a. p. 3-7.
- _____ . “On my Piano Concerto”. In: *Sonus*, vol. 9, n. 1. Cambridge, 1988b. p. 8-13.
- _____ . “States, events, transformations”. In: *Perspectives of New Music*, vol. 31, n. 1. Seattle: Washington Univ. Press, 1993. p. 164-171.
- _____ . *Vocal Works* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62311, v. 4, 1996c. p. 8-19.
- _____ . *Works for piano* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62308, v. 3, 1996d. p. 7-13.

LICHTENFELD, Monika. *Ligeti: Concerto de Chambre - Ramifications - Quatour a Cordes n° 2 - Aventures - Lux Aertena*. (encarte de CD) Deutsche Grammophon 423 244-2, 1994.

MAGALHÃES, Homero, *J.S.Bach: prelúdios e fugas I*. São Paulo: Novas Metas, 1988.

MANDELBROT, Benoit. *Objetos fractais: forma, acaso e dimensão*. Tradução: Carlos Fiolhais e José Luís Malaquias Lima. Lisboa: Gradiva, 1991.

MICHEL, Pierre. *György Ligeti*. Paris: Minerve, 1995.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música, I*. Tradução: León Mames. Madri: Alianza, 1985. 2ª ed.

- MONTGOMERY, John Flournoy. *Hungria: satélite contra a vontade*. Tradução: Tibor Rabóczkay, Edith Piza. São Paulo: EDUSP/ Com-arte, 1999.
- MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music: a history of musical style in modern Europa and America*. New York: W.W. Norton & Company, 1991.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. Tradução: Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Tradução: Alicia Santos Santos. Madri: Real Musical, 1985.
- RICHERME, Cláudio. *A Técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista: AIR Musical Editora, 1996.
- _____. “Legato ‘natural’ e legato ‘artificial’ ”. In: *Per musi: revista de performance musical*. vol.5/6. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2002. p. 163-166.
- ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SADIE, Stanley. *The new Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001. 2ª ed.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1991.
- _____. *Harmonia*. Tradução: Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 1999.
- SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth century: style and structure*. New York: Schirmer Books, 1986.
- SORIA, Dorle J. “Interview with György Ligeti”. In: *Musical America*, v. 7 n. 4. New York: ABC Consumer Magazines, setembro, 1987.

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

_____. "Music, maths & chaos". In: *The Musical Times*. London: The Musical Times Publications, março, 1996a. p. 14-20.

_____. "The dynamics of disorder". In: *The Musical Times*. London: The Musical Times Publications, maio, 1996b. p. 7-14

_____. "Weeping and wailing". In: *The Musical Times*. London: The Musical Times Publications, agosto, 1996c. p. 17-22

STRAVINSKY, Igor . *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1996.

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

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 2ªed.

SITES

http://www.sonyclassical.com/artists/ligeti_top.htm (acessado em 20/10/2002)

http://ccrma-www.stanford.edu/~tkunze/pbl/1999_desordre/ligeti.html (acessado em 23/10/2002)

<http://brahms.ircam.fr/textes/c00000056/index.html> (acessado em 03/03/2003)

<http://www.pucsp.br/pos/cos/users/sferraz/ligeti/index.html#v2> (acessado em 17/03/2003)

http://smt.ucsb.edu/mto/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor_essay.html (acessado em 25/04/2003)

<http://www.hungary.com/corvinus/lib/csapo/csapo00.htm> (Acessado em: 05/01/2004)

TEXTOS DO COMPOSITOR (ordem cronológica)

"On music and politics". In: *Perspectives of New Music*, vol. 16, n. 2. Seattle: Washington Univ. Press, 1978. p. 19-24.

- “On my Etudes for piano”. In: *Sonus*, vol. 9, n. 1. Cambridge, 1988a. p. 3-7.
- “On my Piano Concerto”. In: *Sonus*, vol. 9, n. 1. Cambridge, 1988b. p. 8-13.
- “Ma position comme compositeur aujourd’hui”. In: *Contrechamps*, n. 12-13. Lausanne: l’Âge d’Homme, 1990. p. 8 e 9.
- “States, events, transformations”. In: *Perspectives of New Music*, vol. 31, n. 1. Seattle: Washington Univ. Press, 1993. p. 164-171.
- A Cappella Choral Works* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62305, v. 2, 1996a. p. 9-14.
- Keyboard works* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62307, v. 6, 1996b. p. 7-20.
- Vocal Works* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62311, v. 4, 1996c. p. 8-19.
- Works for piano* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62308, v. 3, 1996d. p. 7-13.
- Mechanical Music* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62310, v. 5, 1997. p. 7-14.
- Chamber music* (encarte de CD) Sony “György Ligeti Edition” - SK 62309, v. 7, 1998. p. 7-20.
- Melodien; Chamber Concert; Piano Concert; Mysteries of the Macabre* (encarte de CD) Teldec “The Ligeti Project” - 8573-83953-2, v. 1, 2001. [s.p.].
- “Between Science, Music and Politics”. In: *Kyoto Prizes*. Kyoto: The Inamori Foundation, 2002a. pp. 231-265.
- Cello Concerto; Violin Concerto; Clocks and Clouds; Síppal, Dobbal; Nádihegediüvel* (encarte de CD) Teldec “The Ligeti Project” - 8573-87631-2, v. 3, 2002b. [s.p.].
- Lontano; Atmosphères; Apparitions; San Francisco Polyphony; Concert Românesc* (encarte de CD) Teldec “The Ligeti Project” - 8573-88261-2, v. 2, 2002c. [s.p.].
- Hamburg Concerto; Double Concerto; Ramifications; Requiem* (encarte de CD) Teldec “The Ligeti Project” - 8573-88263-2, v. 5, 2003. [s.p.].