

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO

INSTITUTO DE ARTES

**HELEN PRISCILA GALLO DIAS**

**A INFLUÊNCIA DA MÚSICA ELETROACÚSTICA SOBRE  
OBRAS PARA PIANO DE GYÖRGY LIGETI E A CRIAÇÃO  
DE ESTILEMAS PIANÍSTICOS**

SÃO PAULO-SP

2014

**HELEN PRISCILA GALLO DIAS**

**A INFLUÊNCIA DA MÚSICA ELETROACÚSTICA SOBRE OBRAS  
PARA PIANO DE GYÖRGY LIGETI E A CRIAÇÃO DE  
ESTILEMAS PIANÍSTICOS**

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas/Composição, do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, sob a orientação do Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho.

SÃO PAULO – SP

2014

**HELEN PRISCILA GALLO DIAS**

**A INFLUÊNCIA DA MÚSICA ELETROACÚSTICA SOBRE OBRAS  
PARA PIANO DE GYÖRGY LIGETI E A CRIAÇÃO DE ESTILEMAS  
PIANÍSTICOS**

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Área de Concentração: Música; Composição Musical; Instrumentação Musical.

Aprovada em 17 de março de 2014.

**BANCA EXAMINADORA:**

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho (Presidente)

Profa. Dra. Yara Borges Caznók

Prof. Dr. Eduardo Seincman

Prof. Dr. Paulo Roberto Ferraz von Zuben

Profa. Dra. Luciana Sayure Shimabuco

*Para Eric, meu grande companheiro e incentivador.*

## AGRADECIMENTOS

Ao querido Flo Menezes, com quem muito aprendi ao longo de minha trajetória acadêmica, pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos tão profundos e pela dedicação com que sempre exerceu sua atividade de orientador;

À Profa. Yara Caznók, presente nos Exames de Qualificação e Defesa deste trabalho, cujas observações foram fundamentais para o enriquecimento de minhas ideias;

A Allan Christian, Danilo Rossetti, George Alveskog, Rodolfo Valente e Tiago Gati, e aos amigos Aline Sardão, Igor Vieira e Lina Noronha, que me acompanharam e me auxiliaram ao longo desta trajetória, seja fornecendo material bibliográfico, tecnológico, seja compartilhando suas próprias impressões;

Ao caríssimo *monsieur* Lucas Marin, pela edição de alguns dos exemplos musicais que integram o trabalho;

Ao meu irmão Djair, pela tradução para o inglês do Resumo;

A Rael Gimenes Toffolo e Alvaro Borges, companheiros de jornada – cada qual elaborando sua tese – e a Leonardo Martinelli, queridos amigos há tantos anos, um especial agradecimento pelo o apoio e por todas as longas conversas que travamos, principalmente nos meses finais da redação desta tese;

E à CAPES, pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

## RESUMO

Este trabalho trata da influência do pensamento eletroacústico sobre a obra para piano de György Ligeti do período de 1976 a 2001. Visamos a demonstrar nossa hipótese de que, embora distantes cronologicamente dos anos em que o compositor trabalhou no Estúdio de Música Eletrônica de Colônia, tais composições foram impactadas por essa experiência. Além disso, defendemos que este aspecto também resultou em novos estilemas pianísticos e, conseqüentemente, na expansão escritural do repertório para piano. Baseamo-nos em escritos de Ligeti (1958-1959, 1960, 1980, 1993, 1996), bem como nas ideias de Michel (1995), Toop (1999) e Delaplace e, por meio da análise dessas ideias e estudo do repertório composto por Ligeti no referido período, pudemos verificar que existe, de fato, uma relação estreita, apesar de não aparente, entre a experiência eletrônica deste compositor e sua escritura derradeira para piano.

**Palavras-chave:** Ligeti — obra para piano; música eletroacústica e música instrumental — intersecções.

## **ABSTRACT**

This thesis discusses the influence of György Ligeti's electroacoustic thinking on his piano work from 1976 to 2001. Our goal is to demonstrate that the years when the composer worked at the electronic music studio in Cologne had a strong impact on his later compositions, even though these two periods are chronologically distant from each another. We also argue that this factor resulted in new stylistic elements and as a consequence in the scriptural expansion of his pianistic repertoire. On the basis of Ligeti's writings (1958-1959, 1960, 1980, 1993, 1996), as well as of Michel's (1995), Toop's (1999) and Delaplace's, and through an analysis of their ideas and a study of Ligeti's repertoire between 1976-2001, we were able to find that there is actually a veiled but close relationship between Ligeti's electronic experience and his later set of piano works.

Keywords: Ligeti — piano work; electroacoustic music and instrumental music — intersections

## LISTA DE EXEMPLOS (CAPÍTULO 3 E CAPÍTULO 4)

Exemplo 1: Trecho inicial de <i>Continuum</i> , para cravo solista, de Ligeti.....	67
Exemplo 2: Trecho inicial de <i>Estudo 9 – Vertige</i> , de Ligeti.....	68
Exemplo 3: Material gerador do <i>Estudo 9 – Vertige</i> , de Ligeti.....	70
Exemplo 4: Disposição do perfil cromático de base e repetições do <i>Estudo 9 – Vertige</i> , de Ligeti (excerto inicial).....	70
Exemplo 5: Reiteraões de perfis curtos com três ou quatro notas, no <i>Estudo 9 – Vertige</i> , de Ligeti.....	71
Exemplo 6: Final do <i>Estudo 9 – Vertige</i> , de Ligeti.....	73
Exemplo 7: Sobreposição de perfis cromáticos no <i>Estudo 9 – Vertige</i> , de Ligeti.....	76
Exemplo 8: Mudança na direção de linhas (barras de divisão 28-29), em <i>Estudo 9 – Vertige</i> , de Ligeti.....	77
Exemplo 9: Aparição do primeiro perfil melódico na da mão direita (barra de divisão 34-35), em <i>Estudo 9 – Vertige</i> , de Ligeti.....	77
Exemplo 10: Excerto (barra de divisão 124-129) que ilustra a dialética figura <i>versus</i> textura no <i>Estudo 9 – Vertige</i> , de Ligeti.....	78
Exemplo 11: Configurações horizontais de arpejos no <i>Estudo 9 - Vertige</i> (barra de divisão 49-54).....	79
Exemplo 12: Excerto inicial de <i>Invenção Cromática</i> , peça nº 145a de <i>Mikrokosmos</i> , vol.6, de Béla Bartók.....	82
Exemplo 13: Página inicial de <i>Capriccio Nr. 2</i> , de Ligeti.....	84
Exemplo 14: <i>Musica Ricercata I – Misurato</i> (excerto), de Ligeti.....	85
Exemplo 15: Compassos finais de <i>Musica Ricercata I</i> , de Ligeti.....	86
Exemplo 16: Final de <i>Musica Ricercata I – acelerando escrito</i> .....	87



Exemplo 17: início de <i>Monument</i> , para dois pianos, de Ligeti.....	89
Exemplo 18: Trecho inicial de <i>Monument</i> , de Ligeti, a partir da entrada da mão direita.....	90
Exemplo 19: Estrutura rítmica do <i>Piano I</i> apresentada pela mão direita no trecho inicial de <i>Monument</i> , de Ligeti.....	90
Exemplo 20: Entrada do <i>Piano II</i> em <i>Monument</i> .....	91
Exemplo 21: Esquema rítmico inicial do <i>Piano II</i> em <i>Monument</i> .....	91
Exemplo 22: Absorção, na linha do Piano I, de elementos rítmicos do Piano II.....	93
Exemplo 23: <i>Monument</i> — absorção de célula rítmica do <i>Piano I</i> , com ataque no tempo forte, pela linha do <i>Piano II</i> .....	93
Exemplo 24: Final de <i>Monument</i> , de Ligeti: direcionalidade ascendente até os limites superagudos do instrumento.....	94
Exemplo 25: <i>Estudo 1 — Désordre</i> : primeira defasagem entre mão direita e mão esquerda.....	97
Exemplo 26: Alternância entre 7 e 8 colcheias por barra de divisão na linha da mão direita do <i>Estudo 1 — Désordre</i> .....	97
Exemplo 27: Visualidade na partitura em excerto do <i>Estudo 1 — Désordre</i> , de Ligeti.....	99
Exemplo 28: Trecho inicial do <i>Estudo 8 - Fém</i> , de Ligeti.....	101
Exemplo 29: Final de <i>Estudo 8 – Fém: semplice, da lontano</i> .....	102
Exemplo 30: Início do <i>Estudo 13 – L’escalier du diable</i> , de Ligeti.....	103
Exemplo 31: Início do <i>Estudo 15 – White on White</i> , de Ligeti.....	105
Exemplo 32: Início da segunda seção do <i>Estudo 15 – White on White</i> , de Ligeti (barras de divisão 16-17).....	106

Exemplo 33: Excerto de trecho em fase no <i>Estudo 15 – White on White</i> , de Ligeti (barra de divisão 22-25).....	106
Exemplo 34: Rarefação da textura no final do <i>Estudo 15 – White on White</i> , de Ligeti (barra de divisão 44-47).....	107
Exemplo 35: Excerto inicial do <i>Estudo 17 – À bout de souffle</i> , de Ligeti.....	108
Exemplo 36: Início do <i>Estudo 18 – Canon</i> , de Ligeti.....	108
Exemplo 37: Final do <i>Estudo 18 – Canon</i> , de Ligeti.....	108
Exemplo 38: Final do <i>Estudo 9 – Vertige</i> , de Ligeti.....	117
Exemplo 39: Final do <i>Estudo 1 – Désordre</i> , de Ligeti.....	117
Exemplo 40: Alusões às escalas Shepard ao final do Primeiro Movimento do <i>Concerto para Piano</i> , de Ligeti (fac-símile).....	120
Exemplo 41: Final do <i>Estudo 6 – Automne à Varsovie</i> , de Ligeti.....	121
Exemplo 42: Início do <i>Estudo 6 – Automne à Varsovie</i> , de Ligeti.....	123
Exemplo 43: Trecho inicial do <i>Estudo de Execução Transcendental nº 12 (Chasse- Neige)</i> , de Liszt .....	123
Exemplo 44: Início do <i>Estudo 14 – Columna infinită</i> , de Ligeti.....	124
Exemplo 45: Final do <i>Estudo 14: Columna infinită</i> , de Ligeti.....	125
Exemplo 46: Início do <i>Estudo 14 – Coloana infinita</i> e a sugestividade da obra de Brâncuși na escritura pianística.....	128
Exemplo 47: Início do <i>Estudo 14A – Coloana fără sfârșit</i> e a sugestividade, da obra de Brâncuși na escritura pianística.....	128
Exemplo 48: Final do <i>Estudo 5 – Arc-en-ciel</i> , de Ligeti.....	130
Exemplo 49: Final do <i>Estudo 10 – Der Zauberlehrling</i> , de Ligeti.....	130
Exemplo 50: Página inicial do Primeiro Movimento do <i>Concerto para Piano</i> de Ligeti (fac-símile).....	135

Exemplo 51: Excerto do fac-símile do Primeiro Movimento do <i>Concerto para Piano</i> de Ligeti (compassos 13-15).....	136
Exemplo 52: Início do Segundo Movimento do <i>Concerto para Piano</i> de Ligeti (fac-símile).....	139

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
<b>1 AS CONVERGÊNCIAS ENTRE O PENSAMENTO COMPOSITIVO LIGETIANO E O PENSAMENTO ELETROACÚSTICO.....</b>	<b>21</b>
1.1 O encontro de Ligeti com a vanguarda: sua experiência com a música eletrônica e a construção de uma nova poética musical.....	21
1.2 Ligeti e suas experiências eletrônicas: rumo à expansão da escritura instrumental.....	36
<b>2 AS OBRAS PARA PIANO DE LIGETI A PARTIR DE 1976: CONEXÕES COM SEU PASSADO COMPOSITIVO.....</b>	<b>44</b>
2.1 O mapeamento da influência eletroacústica nas composições do período.....	44
2.2 <i>Poème Symphonique</i> , para cem metrônomos: os ecos de uma obra experimental na produção compositiva posterior de Ligeti.....	46
2.3 Conlon Nancarrow: a dialética entre humano e inumano e sua permanência na obra ligetiana.....	50
<b>3 ASPECTOS ADVINDOS DA EXPERIÊNCIA ELETRÔNICA DE LIGETI QUE SE EVIDENCIAM EM SUA OBRA PARA PIANO.....</b>	<b>57</b>
3.1 Preâmbulo.....	57
3.2 Características preponderantes da obra pianística de Ligeti provenientes do universo eletrônico.....	61
3.2.1 O <i>pensamento horizontal</i> ligetiano: a <i>lassidão harmônica</i> e o controle das densidades.....	61

3.2.2	O fenômeno de fase e defasagem na obra pianística de Ligeti: primórdios e resultantes.....	81
3.2.2.1	<i>Monument</i> : defasagem por meio de métricas distintas.....	86
3.2.2.2	O fenômeno de fase e defasagem nas obras para piano a partir da década de 1980.....	96
<b>4</b>	<b>O ENGENDRAMENTO DE NOVOS ESTILEMAS NA OBRA PIANÍSTICA DE LIGETI A PARTIR DO PENSAMENTO ELETROACÚSTICO.....</b>	<b>110</b>
4.1	Da micropolifonia rumo a uma nova concepção tímbrica do piano.....	111
4.2	O espaço musical revisitado.....	127
4.3	Consideração sobre as correlações entre o virtuosismo e o universo eletroacústico na obra pianística de Ligeti.....	140
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>145</b>
	<b>LISTA DE REFERÊNCIAS.....</b>	<b>157</b>

## INTRODUÇÃO

É inegável o impacto que a produção eletroacústica exerceu sobre o pensamento compositivo instrumental. Segundo Dalhaus (1999, p. 175), “as obras que nos legou a música eletrônica são de menor significado do que sua influência no domínio da música instrumental”. Embora não concordemos absolutamente com tal afirmação — haja vista a mestria de obras como *Gesang der Jünglinge*, de Karlheinz Stockhausen, *Visage*, de Luciano Berio, e tantas outras que marcaram época —, ela nos possibilita compreender, em grande medida, a importância crucial da música eletroacústica, a partir de sua gênese, sobre o pensamento compositivo destinado aos instrumentos.

À parte o surgimento da música eletroacústica mista — a qual traduziu, segundo Henri Pousseur<sup>1</sup>, o desejo por parte dos compositores de amalgamar *imaginação* e *cálculo*, domínio em que essa referida influência claramente se manifesta —, a experiência em estúdio propiciou também uma mudança significativa na concepção de obras exclusivamente instrumentais, introduzindo no seio dessas realizações gestos claramente advindos do gênero eletroacústico e expandido o próprio universo idiomático dos instrumentos. Como bem afirma Menezes (1999, p. 18), “não é mais possível [...] conceber algo instrumental sem que se tenha consciência das aquisições irreversíveis da música eletroacústica pura [...]”.

Sob este prisma, é interessante notar que embora a maioria dos compositores pioneiros da música eletroacústica — tais como Stockhausen, Bruno Maderna, Berio e outros — tenha mantido vínculos claros com este universo ao longo de toda a sua produção musical, seja em obras acusmáticas ou mistas, não foi o que ocorreu com

---

<sup>1</sup> Cf. POUSSEUR (1996), p. 161.

György Ligeti. Isolado na Hungria até meados dos anos 1950, sem “nenhuma noção, não apenas de música eletrônica, mas de tudo o que ocorrera em composição nos anos do pós-guerra na Europa Ocidental”<sup>2</sup>, foi praticamente a partir de sua chegada em Colônia, no ano de 1957, que pôde ter amplo contato com obras seriais e eletrônicas. Antes disso, Ligeti havia somente ouvido, pela WDR alemã, a transmissão radiofônica de *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen, quando houve um raro episódio de relaxamento da censura na Hungria. A escuta desta obra o estimulou, aliás, a contatar Herbert Eimert, fundador e então diretor do Estúdio de Música Eletrônica de Colônia, e o próprio Stockhausen, dos quais obteve uma bolsa de estudos para trabalhar no local.

As experiências de Ligeti nesse Estúdio culminaram nas peças eletrônicas acusmáticas *Glissandi* (1957), *Artikulation* (1958) e na inacabada *Pièce Électronique n. 3*. Esta última, inicialmente denominada *Atmosphères*, serviu como base para composições ulteriores, dentre elas *Apparitions* (1958-59) e *Atmosphères* (1961), ambas para orquestra. A homonímia desta última não é coincidência: ao se referir a ambas as obras orquestrais, o compositor afirmou se assemelharem a composições eletrônicas arranjadas para orquestra<sup>3</sup>.

Por volta de 1963, Ligeti começou a se afastar do grande eixo de compositores da vanguarda concentrado em Colônia – o que significava também se distanciar da música serial e dos estúdios de música eletrônica – e, pouco a pouco, solidificou sua poética individual, calcada a partir de então quase exclusivamente em obras puramente instrumentais ou vocais. A única obra que constituiu exceção a isto foi *Poème Symphonique* (1962), para 100 metrônomos e 10 executantes, pois não foi concebida, por assim dizer, para instrumentos “convencionais”. Como quer que

---

<sup>2</sup> Ligeti, 1970, p. 73, trad. nossa.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 74.

seja, esse distanciamento de Ligeti se cristalizou no célebre texto *Wandlungen der Musikalischen Form*<sup>4</sup> (*Transformações da Forma Musical*), de crucial importância para a compreensão do momento em que formalizou seu conceito de *micropolifonia*, provavelmente um dos traços mais característicos de sua estratégia compositiva a partir daquele período. Além disso, faz coro ao referido texto outro célebre artigo de sua autoria: *Decision and Automatism in Structure Ia*<sup>5</sup>, no qual, ao esmiuçar magistralmente essa obra do serialismo integral composta por Pierre Boulez, acabou por demonstrar as debilidades, segundo a sua ótica, desse processo compositivo por automação. Por fim, outro aspecto que o levou a tomar rumos alternativos à corrente de Colônia foi o desencanto com a música eletrônica, ao que o próprio Ligeti atribuiu à impossibilidade existente na época de se reduzir o ruído de fundo das transmissões por alto-falantes<sup>6</sup>.

Em vista disto, é natural que as abordagens analíticas acerca da influência da música eletroacústica nas obras instrumentais de Ligeti se circunscrevam, via de regra, aos estudos de *Apparitions* e *Atmosphères*<sup>7</sup>. Do ponto de vista compositivo e cronológico, a inter-relação entre ambos os universos é marcante, corroborando ainda para isto o fato de que, por se tratarem de peças orquestrais, estas obviamente abarcam um universo tímbrico muito mais amplo do que aquele oferecido por um único instrumento, o que pode ser encarado como uma equiparação mais razoável às infinitas possibilidades tímbricas passíveis de serem elaboradas em estúdio.

No entanto, seria possível tal correspondência na obra de Ligeti se concentrar apenas em peças orquestrais do período de Colônia? Certamente não. Ao

---

<sup>4</sup> Ligeti (1958-1959).

<sup>5</sup> Ligeti (1960).

<sup>6</sup> Michel, 1995, p. 34.

<sup>7</sup> Vlitakis (2008), Fessel (2007) e também Ligeti (1970).



analisarmos as obras para piano compostas a partir da segunda metade de década de 1970 até o final de sua vida, observamos características escriturais<sup>8</sup> cujas possibilidades de concepção decorrem da experiência com a música eletroacústica. Embora situadas numa outra fase compositiva de Ligeti, na qual o próprio compositor admitiu ter sido influenciado pelos *Estudos para pianola* de Conlon Nancarrow, bem como pela música tradicional africana, pela Teoria do Caos, pelo *jazz*, pela geometria fractal de Benoît Mandelbrot e pela arte gráfica de Mauritius Escher<sup>9</sup>, o embate com a música eletroacústica ainda ecoa nessas obras. Nas composições pianísticas de Ligeti de sua fase derradeira são detectáveis, por exemplo, o trabalho perene com os conceitos de fase e defasagem, o emprego dos *timbres móveis* (*Bewegungsfarbe*) — conceito criado por Michael Gottfried Koenig, quem Ligeti assistiu ao longo da composição da peça eletrônica *Essay* (1957-1958)—, a abordagem da espacialidade e até mesmo resquícios da técnica micropolifônica, adequada às possibilidades oferecidas por um instrumento solista.

Esses aspectos, que aqui são atribuídos ao contato de Ligeti com a música eletrônica no final dos anos 1950, constituem também novos *estilemas*<sup>10</sup> na própria escritura pianística. Apesar de se situarem cronologicamente distantes da época em que Ligeti tomou seu primeiro contato com a música eletrônica, muitas das estratégias compositivas utilizadas nas obras para piano abordadas neste trabalho são possíveis de serem pensadas somente a partir de suas experiências eletroacústicas.

Em vista disso, visamos a estabelecer inter-relações entre aspectos advindos do universo eletroacústico e a elaboração compositiva em obras para piano de

---

<sup>8</sup> O conceito de escritura aqui é entendido como elaboração compositiva. Trataremos disto logo adiante.

<sup>9</sup> Ligeti (1996; 2001); Michel (1995, p.119).

<sup>10</sup> Usualmente empregado na esfera literária, o termo *estilema* diz respeito, em nosso contexto, a um procedimento escritural típico do autor, às marcas distintivas de seu estilo.

Ligeti, e demonstrar que existe, de fato, correlação entre o universo eletroacústico e a elaboração compositiva das peças integrantes deste estudo. Buscamos evidenciar tais estratégias compositivas, mapeando-as e elencando-as, no intuito de discutir também a real influência do pensamento eletroacústico na elaboração de novos estilemas pianísticos dentro dessas peças e também dimensionar a contribuição de Ligeti para a renovação escritural do repertório para piano. Além disso, constatamos que são escassos os estudos analíticos das obras da fase derradeira de Ligeti, bem como são raras as abordagens desse cunho que se voltem exclusivamente ao repertório para piano do compositor.

Embora as ideias advindas do pensamento eletroacústico permeiem profundamente toda a produção pianística de Ligeti de sua fase final, selecionamos as peças e os excertos que mais claramente evidenciam tal correlação. Para tanto, algumas dessas obras foram escolhidas como escopo de comentários analíticos, pois nelas as características perenes da escritura ligetiana advindas do universo eletroacústico se manifestam de forma notável. São elas:

- *Estudos para piano*, Primeiro Livro (1985): *Estudo 1 – Désordre*; *Estudo 5 – Arc-en-ciel*; *Estudo 6 – Automne à Varsovie*;

- *Estudos para piano*, Segundo Livro (1988-1994): *Estudo 8 – Fém*; *Estudo 9 – Vertige*; *Estudo 10 – Der Zauberzehrling*; *Estudo 12 – Entrelacs*; *Estudo 13 – L’escalier du diable*; *Estudo 14 – Columna infinita*; *Estudo 14A – Coloana fără sfârșit*;

- *Estudos para Piano*, Terceiro Livro (1995-2001): *Estudo 15 – White on White*; *Estudo 17 – À bout de souffle*; *Estudo 18 – Canon*;

- *Concerto para piano e orquestra* (1985-88), Primeiro e Segundo Movimentos;

- *Monument*, 1º movimento de *Três peças para dois pianos* (1976).

As peças selecionadas se situam, em sua grande maioria, na fase final da trajetória musical de Ligeti, com exceção de *Monument*, concebida em período compositivo anterior, ainda na década de 1970. A inclusão de *Monument*, marco fundamental da trajetória ligetiana, foi premente para nossos comentários analíticos: trata-se da primeira obra destinada ao piano, instrumento de infância do compositor, concebida após Ligeti deixar Budapeste. Além disto, *Monument* não só reúne aspectos trabalhados pelo compositor desde os anos 1950, principalmente no que tange ao modo como elaborou os conceitos de fase e defasagem, mas também aponta os caminhos que Ligeti perseguiria a partir da década de 1980 até o final de sua vida.

Ressaltamos também que, ao longo de nosso discurso, muitas vezes foi necessário abordar obras concebidas por Ligeti antes de *Monument* – ou seja, num período anterior ao ano de 1976 –, incluídas algumas peças escritas no período em que ainda residia em Budapeste. Desta feita, as composições *Capriccio Nr. 2* (1947), *Musica Ricercata I* (1951) e *Continuum* (1968) também integram nossas explicações.

A partir desse conjunto de obras, foi realizado um trabalho de cunho teórico-empírico, cuja base principal repousa sobre os escritos do próprio compositor (Ligeti, 1958-1959; 1970; 1980; 1993; 1996; 2001). Nosso objetivo principal é demonstrar que existe uma relação estreita, embora não aparente, entre as estratégias compositivas pertencentes ao repertório eletroacústico e aquelas utilizadas por Ligeti nas obras para piano anteriormente mencionadas.

No que tange ao conteúdo deste trabalho, no Capítulo 1 (*As convergências entre o pensamento compositivo ligetiano e o pensamento eletroacústico*) discorreremos sobre os primeiros contatos de Ligeti com a produção da vanguarda do

pós-Segunda Guerra, em especial aquela concentrada em Colônia, e de que maneira tais descobertas influíram na construção de sua nova poética musical. Além disso, apontamos os aspectos que, advindos do pensamento eletroacústico, resultaram na expansão da escritura instrumental ligetiana.

No Capítulo 2 (*As obras para piano de Ligeti a partir de 1976: conexões com seu passado compositivo*), detectamos de que forma a influência da música eletroacústica se manifesta no repertório para piano de Ligeti em sua fase compositiva derradeira. Além disso, apontamos dois aspectos principais que, aliados à música eletroacústica, constituem-se como pilares transformadores da poética do compositor a partir da década de 1980: a experiência de *Poème Symphonique* e o contato com a obra de Conlon Nancarrow.

A partir do Capítulo 3 (*Aspectos advindos da experiência eletrônica de Ligeti que se evidenciam em sua obra para piano*), elencamos quais características provenientes do universo eletrônico permeiam o pensamento compositivo de Ligeti em sua última fase. Dentre elas, encontram-se a *lassidão harmônica*, resultante de um pensamento preponderantemente horizontal da composição, com vistas ao controle de densidades, e os fenômenos de fase e defasagem, que se manifestam muito claramente a partir de *Monument* e são desenvolvidos à exaustão a partir da década de 1980.

No Capítulo 4 (*O engendramento de novos estilemas na obra pianística de Ligeti a partir do pensamento eletroacústico*), apontamos características que, provenientes do universo eletroacústico, resultaram no engendramento de novos estilemas pianísticos dentro do universo ligetiano. Tratamos de características emergentes da escritura de Ligeti a partir de finais da década de 1970 e, em especial, de sua última fase: primeiramente, da permanência da micropolifonia em

suas estratégias compositivas, depois abordamos o modo como o compositor lida com a questão da espacialidade no repertório para piano. Comumente pensada no contexto das Artes Visuais, no âmbito musical a espacialidade se refere ao parâmetro compositivo que visa a controlar e elaborar estratégias de mobilidade e localização dos sons. Por fim, discutimos brevemente as correlações entre virtuosismo e música eletroacústica detectáveis na escritura ligetiana.

# 1 AS CONVERGÊNCIAS ENTRE O PENSAMENTO COMPOSITIVO LIGETIANO E O PENSAMENTO ELETROACÚSTICO

## 1.1 O encontro de Ligeti com a vanguarda: sua experiência com a música eletrônica e a construção de uma nova poética musical

O primeiro contato de Ligeti com a música eletrônica<sup>11</sup> se deu em 1956, ainda na Hungria, país que há pouco mais de uma década se encontrava sob o controle soviético. Devido à censura imposta pelo regime político húngaro, o compositor pouco conhecia a música feita no Ocidente a partir do século XX. Tinha acesso apenas à tradição clássica-romântica, a algumas obras de Debussy e às composições de cunho nacionalista de seus conterrâneos, dentre eles Béla Bartók. Pouco sabia sobre a Segunda Escola de Viena, Edgar Varèse e tudo quanto era considerado pernicioso pelo governo que controlava seu país.

Mesmo assim, embora já houvesse muitas restrições relativas ao conteúdo cultural que podia adentrar os solos da Hungria, por vezes era possível ouvir os programas de rádio da Europa Ocidental. Em meio a um raro episódio de relaxamento de censura, foi graças às transmissões radiofônicas da WDR<sup>12</sup> que Ligeti pôde ouvir pela primeira vez duas obras de Karlheinz Stockhausen: *Kontra-Punkte* (1953), para 10 instrumentos, e *Gesang der Jünglinge* (1955-56), peça da vertente eletrônica que especialmente lhe interessou. Os efeitos dessa primeira audição, ocorrida num contexto que beirava a clandestinidade, foram relatados por Ligeti:

---

<sup>11</sup> Embora o termo *música eletroacústica* tenha sido empregado a partir do momento em que a diferenciação entre *música concreta* e *música eletrônica* não possuía mais sentido (cf. MENEZES, 1996, p. 39 *et seq*), em muitas passagens deste trabalho faremos uso da expressão *música eletrônica*, por questões puramente históricas, no intuito de nos referirmos claramente à vertente a qual Ligeti se atrelou. Quando essa indicação histórica não se fizer necessária, será utilizado o termo corrente na atualidade – qual seja, *música eletroacústica*.

<sup>12</sup> *Westdeutscher Rundfunk*, emissora de rádio da Alemanha Ocidental.

No momento em que percebi a existência de um procedimento que permitia ao compositor a possibilidade de realizar por si só sua música, fiquei extremamente interessado. [...] Eu já havia ouvido falar a respeito de novas sonoridades e estava otimista, como todos naquele período. Antes de ir a Colônia, pensava: 'daqui em diante existe uma possibilidade de compor, pode-se fazer tudo quanto se desejar' (Michel, 1995, p. 166)<sup>13</sup>.

Impactado pela escuta dessas composições, Ligeti escreveu uma carta a Herbert Eimert, na época diretor do Estúdio de Música Eletrônica de Colônia, e ao próprio Stockhausen, de forma a solicitar material de estudo e partituras. Eimert e Stockhausen enviaram-lhe textos relativos à música eletrônica, bem como obras de Anton Webern e *Structures* de Pierre Boulez. Tais correspondências surpreendentemente chegaram às mãos de Ligeti, a despeito do controle governamental húngaro.

Quando recebeu o referido material, o compositor já havia decidido abandonar Budapeste em direção à Áustria ou Alemanha, pois além de se encontrar alijado das vanguardas, também corria risco de sofrer perseguições por parte do governo soviético, visto que já havia sido identificado como *culturalmente subversivo*<sup>14</sup>. Assim que eclodiu a sufocada Revolução Húngara, ainda em 1956<sup>15</sup> — a qual em seu bojo trazia um enrijecimento total da censura e risco à sua própria vida —, Ligeti fugiu clandestinamente para Viena. Já nessa cidade, recorreu novamente a Eimert que, a despeito de desconhecer seu trabalho compositivo, concedeu-lhe uma bolsa de estudos<sup>16</sup>. Isto possibilitou sua permanência em Colônia

---

<sup>13</sup> No original: “*Lorsque j’appris qu’il existait un procédé permettant au compositeur de réaliser lui-même sa musique, je fus vivement intéressé. [...] J’avais aussi entendu parler de nouvelles sonorités e j’étais optimiste, comme tout le monde à cette période. Avant d’aller à Collogne, je pensais: ‘Désormais, il existe une possibilite de composer, on peut faire tout ce que l’on veut’*”.

<sup>14</sup> TOOP, 1999, p. 47.

<sup>15</sup> WILLSON (2007, p. 77 *et seq.*) se concentra justamente na abordagem dos reflexos da Revolução Húngara nas obra de Ligeti e também de Kurtág, e trata de forma pormenorizada do referido período em específico.

<sup>16</sup> Toop (*op. cit.*, p. 56, trad. e acréscimos nossos) afirma o seguinte sobre a atitude de Eimert: “Como Eimert não sabia nada sobre sua música [a de Ligeti], isto foi um gesto de pura caridade, retribuído por Ligeti da melhor forma que ele poderia, ao lhe dedicar *Apparitions*, sua primeira grande obra” (No original: “*Since Eimert did not know any of his music, this was an act of pure charity, which Ligeti repaid as best he could by dedicating his first major work, Apparitions, to him*”).

por um período, e desta forma Ligeti pôde não apenas se estabelecer na Alemanha, mas também tomar contato com toda a produção musical que até então lhe era praticamente desconhecida.

Ligeti chegou à Alemanha em 1957, de forma bastante conturbada; no que se refere aos seus conhecimentos musicais, estava em peculiar situação, por si próprio narrada: “Eu era por assim dizer *virgo intacta*, não tinha a menor ideia do que era a música eletrônica nem do que ocorria no panorama compositivo dos anos do pós-Guerra na Europa Ocidental” (Michel, 1995, p. 27-28, trad. nossa)<sup>17</sup>. Não bastassem as dificuldades para a sua chegada, os primeiros momentos cercado da produção musical da vanguarda foram igualmente marcantes, conforme se apreende no relato a seguir:

Meu encontro em Colônia com Stockhausen, Koenig, Evangelisti, Helms, Kagel e outros, o fato de encontrar-me de repente no Estúdio de música eletrônica, no subsolo da WDR, tudo isto foi um choque para mim, talvez o maior choque de minha vida, da mesma forma que foi a descoberta, em poucas semanas, de toda a música nova, inclusive a de Webern, que praticamente não conhecia (*Ibidem*, p. 28, trad. nossa)<sup>18</sup>.

A primeira experiência prática de Ligeti no campo da música eletrônica ocorreu ao assistir Gottfried Michael Koenig na composição de *Essay*. Logo se seguiram suas incursões no gênero: *Glissandi* (1957), reflexo evidente de seu trabalho com o citado compositor alemão e cuja difusão não era autorizada pelo próprio Ligeti; *Artikulation* (1958), por ele considerada um marco verdadeiro em sua

<sup>17</sup> No original: «J'étais pour ainsi dire *virgo intacta*, je n'avais pas la moindre idée de ce qu'était la musique électronique ni de ce qui s'était passé sur le plan de la composition dans les années d'après-guerre en Europe d'Ouest».

<sup>18</sup> No original: «Ma rencontre à Cologne avec Stockhausen, Koenig, Evangelisti, Helms, Kagel et d'autres, le fait de me retrouver tout à coup au Studio de musique électronique, dans le sous-sol de la WDR, tout cela fut un choc pour moi, peut-être le plus grand choc de ma vie, de même que la découverte en quelques semaines de toute la nouvelle musique, y compris celle de Webern, que je ne connaissais pratiquement pas».



obra<sup>19</sup>; e *Pièce Électronique n. 3*, obra inacabada e com a qual ele encerrou suas experiências nesse campo. Embora uma incursão tão breve quanto a de Ligeti no universo eletrônico possa ter sido decorrente de uma provável falta de afinidade do compositor com esse gênero, o próprio Ligeti justificou seu afastamento dos estúdios a partir de dois principais aspectos. O primeiro deles foi sua decepção com o resultado acústico da difusão por alto-falantes, independente do tipo de som utilizado para compor a obra e do nível de tecnologia do aparato em si. Para Ligeti, “quando soam por meio de alto-falantes, os sons têm certo efeito nivelado, parecem-me um pouco suavizados. Nunca consigo me esquecer de que há um alto-falante ali” (Ligeti, 1970, p. 77, trad. nossa)<sup>20</sup>.

Em segundo lugar, durante o período de trabalho em estúdio Ligeti concluiu que apesar de os sons eletrônicos comportarem maior possibilidade de variação em seus espectros<sup>21</sup>, possuem menor variabilidade de nuances se comparados aos sons instrumentais. Segundo o compositor,

a rigidez e esterilidade da qualidade sonora da maioria dos sons eletrônicos produzidos resultam em parte da relativa pobreza do fenômeno de compensação. Os sons instrumentais e vocais são essencialmente mais sutis e com mais nuances, devido à diferenciação dos fenômenos transitórios e compensatórios em suas qualidades tímbricas. [...] Os sons eletrônicos são, apesar de toda a variabilidade da composição de seu

---

<sup>19</sup> Ligeti (1970, p. 73, trad. e acréscimos nossos) relata o seguinte acerca de suas obras eletrônicas: “Tenho, aliás, apenas uma peça [eletrônica] que é válida – por assim dizer, tem um carimbo de minha autocensura –, que é ‘Artikulation’. [...] Anteriormente, no ano de 1957, fiz mais uma peça eletrônica no Estúdio de Colônia, a saber, ‘Glissandi’, cuja apresentação ao público, entretanto, não permiti. A peça é realmente ruim”. (No original: „*Ich habe übrigens nur ein Stück, das gültig ist – sozusagen einen Stempel meiner Selbstzensur hat – das ist ‚Artikulation‘. [...] Ich habe früher, im Jahre 1957, noch ein elektronisches Stück im Kölner Studio gemacht, um zwar ‚Glissandi‘, dessen Aufführung ich aber nicht zugelassen habe*“).

<sup>20</sup> No original: „*Wenn sie durch Lautsprecher erklingen, hat das für mich etwas Nivellierendes, es erscheint für mich ein wenig poliert. Ich kann es nie vergessen, daß da ein Lautsprecher vorhanden ist*“.

<sup>21</sup> Dahlhaus (*apud* Menezes, 1996, p. 35) arrazoa: “o número de timbres existentes na música instrumental é extremamente limitado: a bem da verdade, pode-se misturar tais timbres, mas estes não constituirão nenhuma série contínua e inter-relacionada mas, ao contrário, opor-se-ão uns aos outros enquanto individualidades, [ao passo que a música eletrônica] dispõe, ao menos enquanto ideia, do *continuum* de timbres”.

espectro, pouco variáveis em seu desdobramento temporal<sup>22</sup> (LIGETI, 1980, p. 249, trad nossa).

Tal impressão sobre a música eletrônica não era exclusiva de Ligeti. O compositor Jean-Claude Risset pontuou aspecto semelhante quando analisou ambas as vertentes, décadas após o surgimento da música concreta e eletrônica:

De início, fiquei um pouco desapontado por certos sons eletrônicos que escutei. Sei que é muito simplista, mas pensei que eles fossem muito tediosos: faltavam-lhes vida e identidade. Eram sons muito precisamente controlados, mas de certa forma simplistas, e ao menos que fossem submetidos a transformações nas quais se desistisse desse controle, eles permaneceriam sons tediosos (RISSET, 2003, p. 135, trad. nossa)<sup>23</sup>.

Vale ressaltarmos, entretanto, que Ligeti sempre deixou evidente sua preferência pela música eletrônica em detrimento da música concreta, e as razões são idênticas às citadas por Risset (1997, p. 107): ao passo que a música concreta se mostrava muito mais rica no plano dos materiais sonoros — embora as manipulações realizadas fossem bastante rudimentares —, a música eletrônica propiciava, por sua vez, um controle muito mais rigoroso de um material que era, no entanto, muito pobre.

Ademais, o contexto a que se referem Ligeti e Risset nos remete à crescente preponderância do timbre no processo compositivo ao longo do século XX. Num primeiro momento explorado de forma intensiva por Arnold Schoenberg e Webern, tal abordagem originou, no âmbito da música eletrônica, o conceito de

---

<sup>22</sup> No original: „Die starre, sterile Klangqualität der meisten elektronisch erzeugten Klänge rührt zum Teil von der relativen Düftigkeit der Ausgleichsvorgänge her. Die instrumentalen und vokalen Klänge sind infolge der Differenziertheit der Einschwing- und Ausgleichsvorgänge in ihren klangfarblichen Qualitäten wesentlich subtiler und nuancierter. [...] Elektronische erzeugte Klänge sind, bei aller Variabilität ihrer spektralen Zusammensetzung, sehr wenig variabel in ihrer zeitlichen Entfaltung“.

<sup>23</sup> No original: “At first I was rather put off by certain electronic sounds that I heard. I know this is too simple a statement, but I thought the electronic sounds were too dull: they lacked life and identity. They were very precisely controlled sounds, but rather simplistic ones, and unless you could subject them to transformations in which you gave up this control, they would remain dull sounds”.

*Klangfarbenkomposition* (composição do timbre)<sup>24</sup>. Se os sons instrumentais e vocais, mais suscetíveis a nuances, encontram-se a despeito disto circunscritos às variações tímbricas que lhes são inerentes, os sons eletrônicos comportam ilimitadas possibilidades no que tange à elaboração dos seus espectros<sup>25</sup>. Desta maneira, os compositores vislumbraram a chance de estruturarem em estúdio cada som desejado, serializando suas próprias senoides constituintes. De acordo com Eimert (*apud* Menezes, 1996, p. 34, acréscimo nosso), por meio da composição de timbres “a estrutura do som [pôde] pela primeira vez tornar-se uma parte da estrutura da obra”. Isto se dava com a sobreposição de sons senoidais, denominada de *síntese aditiva*, procedimento por meio do qual se acreditava poder construir qualquer timbre que fosse imaginado.

No entanto, tal expectativa frustrou-se em *Studie I* (1953), de Stockhausen, a primeira experiência de serialização total nesse âmbito baseada exclusivamente em sons senoidais inarmônicos. Ao contrário dos sons em relação harmônica, na qual poucos parciais já se fundem na percepção de uma frequência fundamental, o uso dos sons inarmônicos é mais problemático. Neste caso em específico, a quantidade

---

<sup>24</sup> É importante acrescentarmos que embora seja evidente a importância do aspecto tímbrico a partir do século XX, de forma que este passasse a ocupar uma posição fundamental na concepção de uma obra, isto trouxe ao seio da música alguns impasses. Manoury (1998, p. 31-42) analisa, por exemplo, alguns reveses trazidos por essa atitude ao pensamento compositivo, principalmente no que diz respeito à natureza e à própria definição e delimitação do conceito de timbre. Segundo este autor, “os compositores atuais perdem toda a possibilidade de definirem o timbre a partir do momento em que buscam controlá-lo (*Ibidem*, p. 31, trad. nossa). (No original: « *Les compositeurs d’aujourd’hui perdent toute possibilité de définir le timbre à partir du moment où ils cherchent à le contrôler* »). Neste sentido, Manoury assevera que é na ideia de *melodia de timbres* (*Klangfarbenmelodie*) que se encontra “provavelmente a base de um mal-entendido teórico que desejava que a música fosse baseada em quatro componentes: a altura, a duração, a intensidade e o timbre” (*Ibidem*, p. 32-33). (No original: « *probablement à la base d’un malentendu théorique qui voudrait que la musique soit basée sur quatre composants : la hauteur, la durée, l’intensité et le timbre* »).

<sup>25</sup> Para Ligeti, a distinção entre sons instrumentais e eletrônicos era bastante clara no que tange às suas possibilidades espectrais. No entanto, o compositor rejeitava uma divisão que atribuísse aos primeiros um caráter *natural* e, aos segundos, um caráter *artificial*: “Na ‘natureza’ não existem sons de violino – estes também são artificiais. O violino foi igualmente construído pelo Homem, assim como os geradores eletrônicos. [...] Ao fim é isto: o que ouvimos como música eletrônica nada mais é que resultante da vibração do ar, assim como ocorre na ‘natureza’” (Ligeti, 1970, p. 77-78). (No original: „*In der ‚Natur‘ gibt es doch etwa keinen Geigenton – dieser ist auch wohl artifiziell. Die Geige wurde ebenso vom Menschen gebaut wie die elektronischen Generatoren. [...] Schließlich ist das, was wir bei elektronischen Musik hören, ebenfalls Vibration der Luft, also genauso ‚Natur‘*“).

de senoides utilizadas por Stockhausen propiciava a escuta de alturas isoladas ou de acordes, não de timbres unitários conforme se esperava.

Entretanto, foi em *Studie II* (1954) que a estratégia compositiva de Stockhausen gerou, de forma acidental, a resultante por ele anteriormente almejada. Nessa nova peça, o compositor serializou também a distância de ataques, e embora os blocos fossem homogeneamente densos, constituídos sempre por cinco componentes senoidais, com distâncias entre si que variavam em cinco escalas diferentes – da mais comprimida até a mais estendida –, ocorreu um encavalamento a partir dessa serialização: vez por outra, havia frequências coincidentes entre os blocos. Apesar de não ter sido o intuito inicial de Stockhausen, esses momentos específicos de sobreposição geraram *misturas* (*Tongemische*), que podiam ser percebidas então de forma unitária.

A partir dessas experiências fundamentais, Stockhausen pôde pensar em *Gesang der Jünglinge*, obra fundamental na história da música eletroacústica e marco do fim da cesura radical entre música concreta e eletrônica: nela estavam aliados os sons de síntese eletrônica à voz de um adolescente. Ligeti tomou contato com a música eletrônica justamente no período em que a utopia da serialização do timbre se mostrava inócua e quando novas possibilidades se engendravam. Isto parece não ter arrefecido o desejo deste compositor de explorar esse novo universo, mas sim contribuiu para alimentar ainda mais seu anseio por experimentação, já munido das reticências que emergiam do próprio meio. De acordo com Menezes (*op. cit.*, p. 39), no seio da música eletrônica a obra *Glissandi* consistiria, “ao lado de Scambi de Pousseur, nas duas realizações capitais do ponto de vista da desobediência a seus princípios puristas”.

Em suma, o desapontamento de Ligeti com relação aos fenômenos de transitoriedade e compensação dos sons gerados por meio de síntese refletiu um sentimento que já manifestavam alguns compositores, tais como Henri Pousseur<sup>26</sup>. A inserção de sons concretos nas composições da vertente eletrônica levou-os ao reconhecimento de que existiam formas muito mais rápidas e eficazes de se construir os timbres que não por meio da síntese.

Assim, somada às limitações técnicas existentes no período, tal constatação de Ligeti foi crucial para o seu afastamento dos estúdios de música eletrônica. É interessante notar, apesar disso, que não obstante Ligeti optasse por abandonar os meios eletrônicos, na contracorrente da esmagadora maioria de seus colegas compositores concentrados em Colônia, o contato com esse gênero propiciou-lhe construir as bases de sua música a partir daquele momento, alinhada com as propostas das vanguardas — a europeia, em especial —, e ao mesmo tempo com relativa independência das ideias que então imperavam nesse panorama. Ou seja, se por um lado ele havia cessado sua atuação no âmbito da composição eletrônica, por outro ela moldou de forma contundente sua escritura<sup>27</sup>.

Perrone-Moisés (2005) afirma que a escritura é uma enunciação, uma relação entre o escritor e sua sociedade, um lugar onde ele deseja estabelecer sua linguagem. Por este motivo, arrazoia que “escritores contemporâneos dispõem da

<sup>26</sup> Pousseur (1964, p. 165) afirma: “Como *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen havia mostrado, era por ora possível, sem que caíssemos para tanto na superficialidade que havíamos estigmatizado, típica da ‘música concreta’, utilizar sons não eletrônicos, sejam eles gravados e mais ou menos transformados, seja através de um diálogo entre alto-falantes e execução ao vivo. [...] Uma grande concessão parece ter sido feita a um ponto de vista puramente intuitivo, e os princípios racionais de controle parecem ter sido nitidamente abandonados. Mas nossa intenção fundamental continuava a ser, com efeito, superar a oposição dualista entre meios intuitivos e meios intelectuais, buscar um ponto em que cálculo e imaginação não estivessem mais separados”.

<sup>27</sup> Neste texto, utilizamos o termo *escritura* conforme cunhado por MENEZES (1999), no qual é entendido por *elaboração processual, procedimento compositivo*, e se contrapõe à *escrita*, que nada mais é do que a notação da escritura. De acordo com o autor, “*dá-se preferência ao vocábulo escritura, mais conotativo de um processo compositivo e portanto mais próximo ao contexto relativo à elaboração [...], em vez de meramente escrita, mais condizente com o aspecto superficial e caracterológico (gráfico) da apresentação de um texto*” (*Ibidem*, p. 61, grifos do autor). Para ampliar tal discussão, ver BOULEZ (1985, p. 293 *et seq.*) e PERRONE-MOISÉS (2005, p. 30 *et seq.*).

mesma língua, vivem a mesma história, mas podem ter escrituras totalmente diferentes, porque a escritura depende do modo como o escritor vive essa história e pratica essa língua” (PERRONE-MOISÉS, *op. cit.*, p. 30). Embora consista numa assertiva inerente à esfera literária, é possível trazê-la ao universo musical e ao viés que aqui abordamos: as ideias da autora nos auxiliam a compreender o distanciamento de Ligeti com relação à vanguarda europeia e os contrastes entre sua produção musical e a de outros compositores, bem como o fato de que muitas características de sua escritura, forjadas no referido período, evidenciam o modo particular como absorveu suas experiências em estúdio, ainda observáveis em obras concebidas ao longo de toda a sua vida.

Como quer que seja, embora o aspecto da difusão no âmbito eletrônico tenha desagradado sobremaneira a Ligeti e o dissuadido a compor mais obras do gênero, a música eletrônica propiciou que o compositor respondesse a muitos questionamentos existentes desde o período em que se encontrava na Hungria, os quais surgiram de seu anseio por romper com as raízes românticas a que ainda estava circunscrito, por questões políticas, até sua chegada à Europa Ocidental. A este respeito, Ligeti afirma o seguinte:

Eu desejava me afastar da tradição clássico-romântica, mesmo de Bartók; então, só poderia ter me atraído pela música eletrônica (que faziam Stockhausen e Koenig), e não somente do ponto de vista da sonoridade, mas também da forma, do fluxo, da ‘capacidade de se moldar’ da música. Tratava-se de uma libertação para mim, uma libertação do pensamento em compassos, do tempo mensurado, que representou a possibilidade de escrever uma música na qual o tempo fosse elástico. Mais ainda, [...] de me desfazer de todos os esquemas convencionais (MICHEL, *op. cit.*, p. 166)<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> No original: «*Je désirais m’écarter de la tradition classique-romantique, même de Bartók ; donc, je ne pouvais être qu’attiré par la musique électronique (que faisaient Stockhausen et Koenig), et pas seulement du point de vue de la libération de cette pensée en mesures, de de temps mesuré. C’était une libération pour moi, une libération de cette pensée en mesures, de ce temps mesuré. Cela représentait la possibilité d’écrire une musique dans laquelle le temps était élastique. Mais aussi, [...] de me défaire de tous les schémas conventionnels*».

De fato, observaremos nos capítulos seguintes que a independência de *tempi*, a elasticidade do tempo musical e a liberdade métrica são tópicos prementes na elaboração compositiva de Ligeti, já nutridos quando ainda vivia em Budapeste e concretizadas somente depois da experiência eletrônica, conforme o próprio compositor relata no excerto que se segue:

Essas ideias, tais como as realizei mais tarde em *Atmosphères*, já eram claras para mim onze anos antes, mas não podia realizá-las. Ou seja, elas estavam presas na camisa de força da barra de compasso, da qual não podia ainda me soltar. [...] Meu desprendimento da métrica mensurada resultou, na realidade, da influência imediata e muito importante que Boulez e Stockhausen tiveram sobre mim, [...] e também do encontro pessoal com Stockhausen e meus primeiros anos em Colônia<sup>29</sup> (LIGETI; HÄUSLER, 1974, p. 113-114).

Além disso, a experiência eletrônica propiciou a Ligeti outra vivência fundamental para sua poética: a autonomia com relação à figura do intérprete, aspecto inerente à música acusmática. Neste âmbito, o compositor pôde prescindir do gesto instrumental na elaboração compositiva, fator que lhe possibilitou explorar ainda mais novos engendramentos de *tempi* e suas sobreposições, livres da métrica tradicional. Na realidade, os momentos de maior impacto à escritura de Ligeti foram coincidentemente permeados por experimentações que excluíram a atuação dos intérpretes. Dada a importância de tais acontecimentos na obra do compositor, trataremos deles de forma pormenorizada mais adiante.

Em todo caso, apesar de Ligeti ser considerado um compositor independente no contexto da vanguarda do pós-Segunda Guerra, é possível estabelecermos correlações entre sua visão compositiva, a partir do que se poderia denominar *recriação da poética ligetiana* após sua chegada em Colônia, e a visão partilhada por

---

<sup>29</sup> No original: «Ces idées, telles que je les réalisais plus tard dans *Atmosphères*, étaient pour moi presque déjà claires onze ans auparavant, mais je ne pouvais pas les réaliser. En outre, elles étaient encore enserrées dans le carcan de la barre de mesure dont je ne pouvais pas encore me détacher. [...] Mon détachement de la métrique mesurée résulte en fait de l'emprise immédiate et très importante que Boulez et Stockhausen eurent sur moi, [...] et aussi la rencontre personnelle avec Stockhausen et mes premières années à Cologne».

outros compositores atuantes no gênero eletrônico. Isto se manifesta, em particular, no *continuum* de timbres propiciado por meio do conceito de *mobilidade tímbrica* (*Bewegungsfarbe*), desenvolvido por Gottfried Michael Koenig em *Essay* (1957-58). Refere-se a um estado intermediário entre melodia e mistura no qual, ao serem dispostos sons sucessivos cujas durações são menores do que 50 milissegundos – intervalo abaixo do limiar da percepção humana de sons individuais, no qual também não são percebidas as alturas do registro –, ter-se-ia como resultado não apenas uma simultaneidade, mas sim uma nova qualidade tímbrica<sup>30</sup>. A técnica micropolifônica, proposta por Ligeti no seio da música instrumental, é claramente inspirada nos procedimentos compositivos de Koenig na referida obra.

Além disso, conforme já mencionamos, Ligeti chegou ao Estúdio de Colônia quando o ideal de serialização total dos timbres, o “desejo implacável de organização estrita, de controle rigoroso e lúcido [...], insistindo quase que exclusivamente nos aspectos racionais, quantitativos e métricos [...]” do material musical (POUSSEUR, *op. cit.*, p. 162), já havia se arrefecido por se mostrar inócuo. Desta feita, embora o pensamento serial weberniano tenha desempenhado um papel decisivo na poética de Ligeti no que se refere ao aspecto construtivo das obras, levando-o à valorização de todos os seus elementos constitutivos e também à

---

<sup>30</sup>A partitura de realização de *Essay* (KOENIG, 1960) não contém somente os dados necessários para a execução da peça, mas também é utilizada por Koenig para expor o seu percurso compositivo. Entretanto, nela o compositor não discorre sobre o conceito de *timbres móveis* (*Bewegungsfarbe*). É Ligeti (1980, p. 242) quem o explica: “Os sons acima do limiar de percepção difusa (*Verwischungsgrenze*) são na realidade diferenciáveis como constituintes de uma linha melódica. Ao submergirem na região abaixo do limiar de percepção difusa, ocorre, no entanto, não apenas uma ilusão de simultaneidade dos reais sons sucessivos, mas também uma nova qualidade tímbrica. Koenig a nomeou de *timbres móveis*, uma operação rítmica em que uma sucessão ‘rapidíssima’ de sons resulta num timbre único e iridescente. O ritmo não é mais audível quando do movimento, mas emerge em nossa percepção como um estado estacionário”. (No original: „Töne oberhalb der Verwischungsgrenze sind tatsächlich unterscheidbar als Glieder einer melodischen Linie, beim Eintauchen in den Bereich unterhalb der Verwischungsgrenze entsteht jedoch nicht nur die Illusion einer Simultaneität der faktisch sukzessiven Toneinsätze, sondern auch eine neue Klangqualität. Koenig nannte diese Klangqualität ‚Bewegungsfarbe‘. Ein rhythmischer Vorgang, die ‚überschnelle‘ Tonfolge, schlägt um in eine ständig irisierende Klangfarbe. Der Rhythmus ist als Bewegung nicht mehr hörbar, sondern erscheint in unserer Wahrnehmung als stationärer Zustand“).



maleabilidade do tempo musical, Ligeti nunca considerou o serialismo integral uma estratégia compositiva viável, dele sendo somente um importante observador.

Nesse âmbito, a análise realizada por Ligeti da obra *Structure Ia* de Pierre Boulez<sup>31</sup> emerge justamente como um dos pilares das críticas à técnica serial e ao automatismo. No referido texto, o compositor discorre, em linhas gerais, sobre a falibilidade de aspectos técnicos inerentes ao processo serial. Em primeiro lugar, aborda o fetiche pela utilização de tabelas que transformam alturas em números — o que considerava um procedimento não orgânico, pois “o que eram originalmente meras indicações de arranjo [teriam sido] então utilizadas como indicações de valor”<sup>32</sup> (*Ibidem*, p. 39-40, grifos do autor, trad. e acréscimo nossos). Outrossim, considerou problemática a execução das séries de dinâmicas, que também consistiriam em uma mera abstração numérica ao invés de derivarem do material musical, somando-se a esse aspecto os problemas resultantes da convergência entre esta primeira série e a série de ataques.

Além disso, Ligeti foi taxativo ao tratar dos aspectos “psicológicos” da composição serial: para ele, tratava-se de um processo semelhante à neurose compulsiva, autolimitante, que conduziria a um resultado inverso. Segundo Ligeti, compor serialmente seria escolher sua própria prisão, e somente dentro dela ter liberdade para selecionar o que se desejasse. Deste modo, o “automatismo não [funcionaria] como contraponto à decisão”<sup>33</sup> (*Ibidem*, p. 36-37, trad. e acréscimo nossos).

Outra questão apontada por Ligeti na esfera serial diz respeito à imprevisibilidade das relações verticais e a ausência de funções acórdicas nesse

---

<sup>31</sup> LIGETI (1960).

<sup>32</sup> No original: “*What were originally mere indications of arrangement are now used as indications of value*”.

<sup>33</sup> No original: “*Automatism does not function as the counterpole to decision*”.

contexto, que cedem espaço ao controle de densidades. Ainda neste âmbito, o compositor também atentou para o fato de que o próprio controle da densidade horizontal se sujeitaria, no serialismo, aos processos automáticos. Embora esta característica seja de fato inerente à própria técnica serial, ela não inviabilizou, ao contrário do que Ligeti previra, aquisições importantes tais como aquelas constituintes de *Studie II*. Além disso, vale ressaltarmos que ao compositor era igualmente notável o aspecto referente aos resultados irregulares e acidentais dos processos de automação, cuja característica fundamental é a regularidade.

Entretanto, apesar de grande parte dos aspectos da técnica serial não agradarem a Ligeti, alguns deles foram relidos ou mesmo transmutados em suas próprias obras. Nas estratégias compositivas dos *Estudos para Piano*, por exemplo, observamos um pensamento muito mais atrelado à polifonia do que à construção de entidades harmônicas, bem como um controle de densidades derivado do pensamento serial. Apesar de tais aspectos não constituírem necessariamente uma releitura do serialismo, eles integram a escritura ligetiana a partir da técnica micropolifônica e permeiam suas obras até sua fase derradeira. Tais atitudes podem ser enxergadas como “uma típica reação de Ligeti à vanguarda ocidental, a qual praticamente desde o início era um misto de fascinação e ceticismo” (TOOP, 1999, p. 65). Vale ressaltarmos que, acima de todas as reticências de Ligeti ao serialismo integral, sua profunda admiração à técnica residia no fato de o compositor serialista lidar com o tempo de forma visceral, e erigir uma música cuja beleza se encontraria, de acordo com Ligeti, justamente em suas estruturas ao mesmo tempo ramificadas e elásticas. Tais impressões também seriam externadas *a posteriori* em sua produção musical.

As problemáticas do serialismo detectadas por Ligeti já eram partilhadas por vários compositores adeptos dessa vertente. Conforme já mencionamos anteriormente, esse grupo iniciou, a partir de meados da década de 1950, a busca de soluções para transpor tais reverses tanto em obras instrumentais, quanto no universo da música eletrônica.

Com efeito, tais reinterpretações ligetianas do serialismo demonstram que ele logo superou os impasses do gênero. Conforme relata Caznók,

no momento em que os compositores europeus se debatiam entre os possíveis caminhos a serem trilhados para resolver o impasse provocado pela vertente serialista, Ligeti mostrou que seria possível compor acusticamente sem que fosse preciso resgatar o pensamento tonal ou qualquer outro historicamente datado (CAZNÓK, 2008, p. 136).

Em vista disso, apesar de Ligeti ter atuado muito brevemente no âmbito da composição eletrônica, o impacto que tal experiência lhe proporcionou ao longo de sua produção musical impulsionou-o a estruturar alguns de seus trabalhos mais fundamentais, sejam eles de cunho teórico ou compositivo. O célebre texto *Wandlungen der Musikalischen Form (Transformações da Forma Musical)*<sup>34</sup> — no qual expõe seu conceito de micropolifonia que permeou toda a sua obra — e as composições *Apparitions* (1959) e *Atmosphères*<sup>35</sup> (1961), ambas para orquestra, são grande exemplos da influência basilar do gênero eletroacústico em sua poética.

---

<sup>34</sup> LIGETI (1958-1959). Publicado originalmente em *Die Reihe 7* (1960).

<sup>35</sup> Esta obra é uma versão orquestral da inacabada *Pièce électronique Nr. 3*, conforme Ligeti atesta nesta passagem: “A peça tinha como título original *Atmosphères*. Quando em 1961 compus uma peça para orquestra e utilizei o mesmo título, chamei a peça eletrônica de ‘Nr. 3’. Havia interrompido o trabalho da *Atmosphères* original, no inverno de 1957, para concluir *Artikulation*, entre janeiro e março de 1958, que se tornou a ‘Nr. 2’ (LIGETI, 1980, p. 246, trad. nossa). (No original: „Das Stück hieß ursprünglich *Atmosphères*. Als ich 1961 ein Orchesterstück komponierte und dafür den Titel *Atmosphères* verwendete, bezeichnete ich das elektronische Stück als ‚Nr. 3‘. Ich hatte die Arbeit an der ursprünglichen *Atmosphères* im Winter 1957 unterbrochen, um zwischen Januar und März 1958 *Artikulation* fertigzustellen, das somit zu ‚Nr. 2‘ wurde“). Fica evidente nesta afirmação o quanto a escritura orquestral de Ligeti foi profundamente impactada pelo pensamento eletrônico, a ponto de o compositor nomear e enumerar as obras como todas integrantes de uma série única.

O fato de Ligeti não se prender ao rigor da técnica serial integral, passando ao longe de processos de automação, vem ao encontro de sua personalidade e de suas próprias reflexões acerca da atividade como compositor:

Como tenho uma predisposição marcante à sinestesia – diria uma inclinação para associar os sons, as estruturas, as cores, as formas, mas também as palavras, os nomes e outras coisas semelhantes –, a literatura, a pintura e também a vida cotidiana, o sentimento da vida, desempenham um enorme papel em minha representação musical do mundo. Certamente reflito em termos puramente musicais, mas não escrevo música purista; todos esses estratos coexistem de uma maneira ou de outra<sup>36</sup> (LICHTENFELD, 1984, p. 49).

A partir dessas declarações, podemos inferir que a Ligeti importava primeiramente a *experiência*. Somente após este estágio ele passava à elaboração de formulações teóricas, as quais, no entanto, lhes serviriam de forma bastante pragmática – a micropolifonia é um grande exemplo disto. No que tange à aplicação de ideias provenientes do universo eletrônico na música instrumental, a postura empírica de Ligeti o levou a abordagens eminentemente práticas do assunto. Assim, embora ciente das influências e correlações de sua obra com a música eletrônica, o foco desse compositor não eram as elucubrações inerentes à junção dos universos instrumental e eletrônico. Desta feita, Ligeti utilizou as ferramentas provenientes da música eletrônica como instrumento na realização de projetos musicais há muito tempo pensados, entretanto inactíveis na conjuntura em que se encontrava na Hungria.

Além dos aspectos até o momento expostos, um dos fatores mais fundamentais em que repousa a proficuidade da relação de Ligeti com o universo

---

<sup>36</sup> No original: « [...] *Comme j'ai une prédisposition synesthésique marquée – je veux dire un penchant à associer les sons, les structures, les couleurs, les formes mais aussi les mots, les nombres et les autres choses semblables — la littérature, la peinture, et aussi la vie de tous les jours, le sentiment de la vie, jouent un très grand rôle dans ma représentation musicale du monde. Je réfléchis bien sûr en termes purement musicaux, mais je n'écris pas de la musique puriste, tous ces strates coexistent d'une manière ou d'une autre* ».

eletroacústico diz respeito à natureza do gênero e à sua própria conduta individual como compositor, que curiosamente se coadunam e serão discutidos a seguir.

## 1.2 Ligeti e suas experiências eletrônicas: rumo à expansão da escritura instrumental

Dentre todas as declarações de Ligeti ao longo de sua vida, uma das mais significativas para compreendermos seu posicionamento compositivo a partir de meados da década de 1950 é, provavelmente, seu relato de um sonho de infância:

Na minha primeira infância, uma vez sonhei que não podia ir até a minha cama [...] porque todo o quarto havia sido preenchido com uma teia finamente fiada, mas densa e extremamente emaranhada, similar às secreções com as quais bichos-da-seda preenchem seus casulos quando ainda pupas. Além de mim, outros seres vivos e objetos nela haviam sido presos [...]. Qualquer movimento de um inseto imobilizado fazia com que toda a teia começasse a tremer enormemente [...]. Esses eventos repentinos e periódicos alteraram gradualmente sua estrutura, que se tornava cada vez mais emaranhada. [...] Tais transformações eram irreversíveis; nenhum estado anterior poderia se repetir novamente. Havia algo inexprimivelmente triste sobre esse processo: a desesperança do tempo transcorrido e do passado irrecuperável<sup>37</sup> (LIGETI, 1993, p. 164-165, trad. nossa).

Esse excerto parece igualmente ilustrar alguns momentos da vida do compositor: primeiramente, o período no qual Ligeti saiu de sua terra natal em direção à Áustria e, logo depois, à Alemanha; além disto, alude à sua busca por um afastamento de práticas compositivas mais ligadas à tradição, visando a um estreitamento com a vanguarda; e, por último, refere-se à construção da *micropolifonia*, técnica compositiva idealizada a partir de seu trabalho no Estúdio de música eletrônica de Colônia, simbolizada pela imagem da emaranhada teia que preenchia completamente o quarto do compositor.

<sup>37</sup> No original: “*In my early childhood I once dreamt that I could not make my way to my little bed [...] because the whole room was filled with a finely spun but dense and extremely tangled web, similar to the secretions with which silkworms fill their entire breeding box as they pupate. Besides myself, other living creatures and objects were caught in this immense web [...]. Every movement of an immobilized insect caused the entire web to start shaking so that big [...]. These periodic, suddenly occurring events gradually altered the internal structure of the web, which became ever more tangled. [...] These transformations were irreversible; no earlier event could ever recur. There was something inexpressibly sad about this process: the hopelessness of elapsing time and of the irretrievable past*”.

Entretanto, nesse contexto ressaltamos outro fator notável: em grande medida, novas estratégias compositivas foram concebidas por Ligeti a partir da vivência onírica por ele descrita no referido relato. Segundo o compositor, “os eventos [ocorridos] naquele quarto com teia de aranha foram transformados em fantasias sônicas, as quais constituíram o material inicial para composições”<sup>38</sup> (LIGETI, *op. cit.*, p. 165, trad. nossa). A construção desses tipos de conexões sensoriais era muito recorrente a Ligeti, que também admite no mesmo excerto possuir forte tendência a associações sinestésicas. Ele descreve que a maneira como estabelecia relações entre sons, estruturas, cores e formas era tão visceral que a *escuta de cores* ou *de formas* era fator constante em sua vida. De fato, para esse compositor a música estaria “ligada [...] a todos os tipos de imaginação, incluídos aqueles da vida real” (von Weid *apud* Caznók, *op. cit.*, p. 139-140), situando-se, por conseguinte, nos domínios do *real* e do *sensorial*.

Apesar de o viés fenomenológico<sup>39</sup> não consistir no cerne de nossa discussão, a correlação entre o referido traço individual de Ligeti e a sua obra é tão íntima que se torna *conditio sine qua non* nos referirmos a este aspecto. Além disso, acreditamos que o apontamento de tais características também contribui para uma compreensão mais plena das imbricações entre o pensamento ligetiano e a natureza da música eletroacústica, dada a correspondência entre ambos – embora esta não seja aparente. Ao examinarmos os relatos pessoais de Ligeti, somos conduzidos a inferir que ele possui uma abordagem compositiva marcadamente *sensorial*.

A partir disto, podemos traçar um interessante paralelo entre a prática ligetiana e a própria música eletroacústica. Segundo Bennett (1990), uma das características mais fundamentais deste gênero é justamente propiciar ao

<sup>38</sup> No original: “The events in that cobwebbed room were transformed into sonic fantasies, which formed the initial material for compositions”.

<sup>39</sup> Para uma abordagem neste âmbito, ver CAZNÓK (*op. cit.*).

compositor uma experiência notadamente sensorial no processo compositivo, visto que lhe é possível construir cada som em particular e trabalhar com eles direta e individualmente.

Ainda de acordo com o referido autor, tal aspecto seria um grande ganho à atividade compositiva e, ao mesmo tempo, fator no qual residiria considerável diferenciação entre universo instrumental e eletroacústico. Isto porque apesar de a proximidade entre compositor e material sonoro ser mais intensa na esfera eletroacústica, esta possui um sistema de notação não uniforme, que consiste basicamente em duas possibilidades se nos referimos à música acusmática – e apenas a primeira delas é dotada de objetividade: a partitura de realização e a partitura de escuta. Ambas não possuem a mesma função da partitura tradicional – utilizada para fixar, por meio da escrita, “[...] o substrato do sentido da composição [, que] será levado pelo músico ao estado de representação no ato da performance”<sup>40</sup> (Ebbecke, 1990, p. 71, trad. e acréscimo nossos). Desta feita, a partir do momento em que a escritura tradicional, impossibilitada de abarcar as particularidades da música eletroacústica, não mais comportou esse gênero, somando-se a isto o fato de que a música acusmática prescindiu da figura do intérprete, a nós se apresentou

um fenômeno histórico ao mesmo tempo incisivo e ambíguo, a saber: da ausência ao mesmo tempo que da *apoteose da escritura* musical. Fenômeno *incisivo*, por um lado, porque ele demonstrará, e de uma maneira bastante convincente, que o rigor do pensamento musical pode ser mediado sem o apoio – até então absolutamente necessário – da escritura instrumental [...]. Fenômeno *ambíguo*, por outro lado, porque ele levará ao extremo – no nível da própria constituição dos sons – a incongruência mesma do serialismo, pois que o nível de abstração e de idealismo da concepção musical – uma vez que as estruturas seriais já se encontravam bem distantes de uma percepção fenomenológica no nível da escritura instrumental – atinge, na serialização do timbre, seu apogeu (MENEZES, 1996, p. 35, grifos do autor).

Conforme já mencionamos anteriormente, Ligeti possuía uma conduta compositiva muito ligada à experimentação. Seus escritos teóricos decorreram

---

<sup>40</sup> No original: « [...] *Le substrat de sens de la composition [...] dont le sens musical sera amené au stade de la représentation par le musicien dans l'acte d'exécution* ».

claramente de suas vivências musicais e auditivas, e embora tais textos tenham sido fundamentais tanto em sua produção como compositor, quanto no próprio panorama contemporâneo, possuem caráter essencialmente pragmático. Por conseguinte, apesar de consciente das imbricações do universo eletroacústico em sua obra, Ligeti passou ao longe, por exemplo, de abordar questões intensamente comentadas no âmbito das intersecções entre música instrumental e eletroacústica. Dentre tais problemáticas, encontra-se exatamente o impasse da representação musical na correlação entre universos instrumental e eletroacústico delineado pela própria natureza mais icônica da música eletroacústica, um panorama prolífico de discussões principalmente no campo da música mista. O compositor Philippe Manoury, grande pensador desse tópico, afirma que tal discussão “está no cerne da problemática que divide ainda fortemente a música instrumental e eletroacústica”<sup>41</sup> (MANOURY, op. cit., p. 63, trad. nossa)<sup>42</sup>.

Neste âmbito, é digno de atenção o fato de a música acusmática afrontar a abstração de um modo diverso da música instrumental. Nesta última, “a notação musical é uma espécie de *metonímia* do fenômeno sonoro”<sup>43</sup> (*Ibidem*, p. 64, trad. nossa, grifos do autor). Como consequência, no âmbito instrumental a concreção inerente à escritura se difrata, por meio da notação, em parâmetros como articulação de altura e durações, transformando-se em abstrações típicas da escrita.

Como quer que seja, Ligeti insistiu em trabalhar no âmbito instrumental de modo muito semelhante ao do universo eletroacústico, preferindo, ao invés de estratégias compositivas baseadas em cálculo ou no automatismo, “o ‘corpo a corpo’

---

<sup>41</sup> No original: «*est au coeur de la problématique qui divise encore fortement musique instrumentale et électronique*».

<sup>42</sup> O referido assunto foi intensamente abordado em meu trabalho anterior (Gallo Dias, 2006).

<sup>43</sup> No original : «*La notation musicale est une sorte de métonymie du phénomène sonore*».



com a matéria, o diálogo com os elementos musicais em seu estado bruto” (Caznók, *op. cit.*, p. 139). Ainda de acordo com esta autora,

esse contato íntimo, prazeroso e permanente com uma escuta mais ‘concreta’, por assim dizer, levou-o a uma forma de trabalho rigoroso e artesanal cujos objetivos foram sempre os resultados auditivos. Em nenhum momento ele sacrificou os horizontes perceptivos que uma obra pode proporcionar, em nome de uma teoria, de uma experimentação ou de um modismo (*Ibidem*, p. 140).

A partir de tais assertivas, observamos mais uma vez características nas estratégias de Ligeti cujas bases se encontram na sensorialidade. Além disso, a questão do entrosamento entre compositor e obra, resultante do ato de se concentrar primordialmente no estado do material musical, é apontada pelo próprio compositor como um dos aspectos mais favorecidos pela composição eletroacústica<sup>44</sup>. Ligeti coteja inclusive o universo eletroacústico com a própria atividade de pintor, ao citar Adorno: “o compositor [...] se torna, por assim dizer, pintor: ele influencia de imediato a qualidade da realização”<sup>45</sup> (ADORNO *apud* LIGETI, *op. cit.*, *loc. cit.*, trad. nossa).

Já discutimos a relação entre Ligeti e o sistema serial. Neste contexto compositivo em que se dá preferência ao trabalho com a matéria sonora a despeito de procedimentos rígidos e preestabelecidos, o compositor reitera:

Eu não parto de um processo reflexivo ou de um método de pensamento qualquer, minhas reflexões são imediatamente ligadas à minha concepção musical. O elemento construtivo jamais é abandonado, ele sempre está presente e nunca se torna abstrato, é pensado sempre com o fenômeno do som (GOTTWALD *apud* CAZNÓK, *op. cit.*, *loc. cit.*).

<sup>44</sup> Ligeti assevera: “A relação entre compositor e obra, assim como a música eletroacústica propicia, favorece a determinação deste estado: a produção direta dos sons [...], que insere as obras assim criadas no território da produção das artes plásticas” (LIGETI, 1959, p. 99, trad. nossa). (No original: „Die Beziehung zwischen Komponist und Werk, wie elektronische Musik sie bedingt, favorisiert entschieden diesen Zustand: Die Produktion von direkt Tönendem [...], rückt das so geschaffene Stück in die Nachbarschaft der Erzeugnisse bildender Kunst“.

<sup>45</sup> No original: “Der Komponist [...] wird gewissermaßen zum Maler: er beeinflusst unmittelbar die Qualität der Realisation“.

Há dois aspectos fundamentais a se destacar nesta declaração de Ligeti. Primeiramente, ao admitir que suas composições não se moldam “a processos reflexivos ou a um método de pensamento qualquer”, poderíamos pensar que ele nega o *processo escritural* de suas obras – o que seria impossível, pois a escrita não prescinde do processo de elaboração compositiva. Pelo contrário, tais premissas evidenciam que Ligeti rechaça de fato qualquer base compositiva de cunho automático, visando a uma poética calcada a partir de procedimentos que, embora possam provir de aspectos inerentes ao serialismo, assim o faz por seu viés crítico.

Outro aspecto fundamental a destacarmos a partir dessa assertiva de Ligeti é justamente sua busca pela *primazia do fenômeno sonoro*, aspecto que o levou ao desenvolvimento da técnica micropolifônica. O fundamento da micropolifonia remonta às possibilidades de controle textural em estúdio, e esta técnica consiste, em linhas gerais, na sobreposição de camadas de sons e na fusão de sons sucessivos, em constante anulação das figuras; neste contexto, as figuras dão lugar à escuta de texturas<sup>46</sup>, construídas a partir de intrincadas malhas polifônicas.

A partir disto, o que se tem é um engendramento eletroacústico moldado no âmbito instrumental, e é exatamente sobre este aspecto que residiria um possível paradoxo entre universos instrumental e eletroacústico, à luz da ideia de Manoury

---

<sup>46</sup> De acordo com Menezes (2013), a *figura*, juntamente com a *textura* e o *gesto*, é um tipo de organização do material musical que se apresenta à percepção do ouvinte. A *textura* é a configuração mais neutra, constituindo uma “trama em que se anulam as figuras e a percepção se ampara numa noção de conjunto de tipo estatístico ou estocástico, [...] o fundo da figura, e quando sozinha, o *fundo da figura sem a própria figura*” (*Ibidem*, p. 58, grifos do autor). Já a *figura* “perfila a ideia local, circunscreve-se de um modo quase autônomo em um tempo relativamente delimitado, instaura um conhecimento de certa *saliência* no tecido textural. Ao contrário da *textura*, que pode se referir a uma considerável extensão do contexto musical, a *figura* é local e temporalmente circunscrita [...], destaca-se no fundo neutro e reveste-se de potencialidade gesticulatória” (*Ibidem*, p. 62). A *figura* consiste em um *perfil* e um *contorno*, e pode se tornar *gesto*, que é “figura historicizada, imbuída de referencialidade a ela mesma” (*Ibidem*, p. 65). Ferraz (1998, p. 161) assevera que a partir desses três aspectos podemos distinguir “três espaços hápticos: a *textura* ou ‘devir-táctil’ da escuta; a *figura* ou ‘devir-arquitetônico e visual’; e o *gesto* ou ‘devir-símbolo’”. Em cada um desses devires sensíveis da escuta musical, um ritornelo – motívico, rítmico, gestual – demarca um território, tornando expressiva e sensível a escuta e não o som em si”. Neste contexto de reflexões, os apontamentos de Ferneyhough (1993) possuem fundamental importância, pois estimularam, em grande medida, ambos os autores citados a discutir tais aspectos musicais.

(*op. cit., loc. cit.*): Ligeti constrói suas obras na esfera instrumental, em que os materiais são independentes das transformações que o compositor realiza sobre eles, mas parte de estratégias advindas do pensamento eletroacústico. Mais ainda, para tecer seus emaranhados texturais – uma clara menção à grande teia de aranha visualizada em seu sonho de infância —, o compositor utilizou intrincada polifonia, uma abstração musical em seu mais alto nível<sup>47</sup>, no intuito de constituir um aparato que lhe permitisse privilegiar, acima de tudo, a resultante auditiva.

Tal confronto entre abstração e concreção é frutífero, mas dele não se eximem dificuldades. Boulez afirma que

as relações abstratas, que nossa educação nos ensina a conceber, devem se confrontar com as relações concretas, que não são menos simples, são flutuantes, e às quais uma ordem, sem falar em hierarquia, deverá se impor com certo número de dificuldades” (BOULEZ, *op. cit.*, p. 394, trad. nossa)<sup>48</sup>.

Em vista disso, trabalhar num nível em que ambas as esferas se correspondam faz emergir paradoxos dessa natureza, mas permite também um alargamento dos conceitos geralmente atribuídos a um ou outro gênero musical. A atitude ligetiana consiste em um indicativo de expansão conceptiva no âmbito da música instrumental. De fato, não é possível dirimir totalmente o conteúdo abstrato no terreno instrumental; entretanto, a poética de Ligeti demonstra que existem caminhos viáveis para relegá-la ao segundo plano, no intuito de se concentrar em outros aspectos e engendramentos. Uma atitude desse tipo só se tornou possível a

---

<sup>47</sup> Boulez (1989, p. 301-302) arrazoá: “Todos os compositores se serviram abundantemente, nos contextos os mais tradicionais possíveis, de técnicas de aumento e diminuição literal, de inversão, de retrogradação, de deslocamentos harmônicos [...]! O arsenal é vasto, e ele remonta às próprias origens de nossa polifonia. E, contudo, essa mesma polifonia não tem em sua origem uma transgressão da percepção?” (No original: « *Tout les compositeurs se sont servis abondamment, dans les contextes les plus traditionnels, des techniques de l'augmentation et de la diminution littérale, du renversement, du rétrograde, des déplacements harmoniques [...]! L'arsenal est vaste, il remonte aux origines mêmes de notre polyphonie. Et cependant cette polyphonie elle-même n'a-t-elle pas pour origine une transgression de la perception ?* »).

<sup>48</sup> No original: “*Les rapports abstraites que notre éducation nous apprend à concevoir vont devoir se confronter à des rapports concrets qui sont rien moins que simples, qui sont fluctuants, et auxquels une ordonnance, sans parler d'une hiérarchie, va devoir s'imposer avec un certain nombre de difficultés*”.

partir de sua experiência com a música eletroacústica, a qual, coadunada com as aspirações pessoais do compositor na esfera compositiva, pôde levá-lo à descoberta de dimensões insuspeitas.

## 2 AS OBRAS PARA PIANO DE LIGETI A PARTIR DE 1976: CONEXÕES COM SEU PASSADO COMPOSITIVO

### 2.1 O mapeamento da influência eletroacústica nas composições do período

Até o presente momento, buscamos evidenciar questões de ordem geral que são inerentes à obra de Ligeti, principalmente às composições escritas na década de sua chegada em Colônia. É nesse período que a influência da música eletrônica se manifestou de forma mais evidente, e no qual os aspectos levantados no capítulo anterior são claramente identificáveis. Dentre tais fatores fundamentais, estão: o trabalho do compositor no estúdio de música eletrônica, considerado o estopim para a revolução realizada em sua obra; a invenção da micropolifonia, base da nova poética ligetiana; o afastamento de Ligeti do grupo principal de compositores da vanguarda, devido a discordâncias em relação ao serialismo e, concomitantemente, como forma de se manter independente de qualquer corrente compositiva<sup>49</sup>; a tendência do compositor a associações sinestésicas, as quais o levaram a pensar a construção de suas obras não unicamente segundo esquemas formais, de modo que não estivessem tão submissas à abstração típica da escritura instrumental, mas a partir de uma relação mais “concreta” com os sons.

O apontamento e compreensão de tais fatores são considerados essenciais para uma análise mais bem sedimentada de obras posteriores, em especial daquelas realizadas a partir do final da década de 1970. Neste trabalho,

---

<sup>49</sup> É importante pontuarmos novamente que, de acordo com Deliège, o afastamento de Ligeti com relação ao serialismo não deve ser interpretado como *oposição* do compositor à estética dominante na vanguarda europeia, mas sim como uma “*negação pela superação de um estado de coisas cujas bases – ou pelo menos seu espírito – são conservadas*” (DELIÈGE *apud* DELAPLACE, 2005, p. 17). (No original: “*négation par dépassement d’un état de choses dont les bases – ou tout au moins leur esprit – sont conservées*”). É nesse sentido, pois, que consideramos sua tomada de posição como uma atitude com vistas à independência compositiva.

grande parte das composições para piano concebidas a contar desse período será objeto de estudo, visando-se ao mapeamento de características provenientes do universo eletroacústico. Para tanto é necessário, num momento anterior a tal análise, traçar o panorama de questões que envolvem a época em que essas composições foram escritas. Este procedimento se faz necessário porque, primeiramente, as referidas obras se situam num período de notáveis confluências no pensamento musical de Ligeti, e justamente a convergência de multifacetados elementos musicais em tais composições obscurece a detecção de características provenientes da experiência do compositor com a música eletrônica.

Na realidade, à luz de fundamentais autores que tratam da obra de Ligeti — e, em certa medida, de acordo com o próprio compositor<sup>50</sup> —, não se poderia afirmar que subsistem, em suas obras, aspectos oriundos de sua experiência em estúdio no final da década de 1950. De acordo com esses autores, as composições da fase derradeira de Ligeti, iniciada na década de 1980 — excetuando-se, em sua plenitude, *Monument*, que é limítrofe —, receberam, por exemplo, influências da música tradicional africana, do *jazz*, de Mauritus Escher, da geometria fractal e dos *Estudos para pianola* de Conlon Nancarrow. No entanto, seria possível a correspondência com a música eletrônica se concentrar apenas em peças orquestrais concebidas no período de Colônia?

Certamente não. Por certo o pensamento compositivo ligetiano desse período é constituído pela fusão dos elementos citados, mas propomos um escopo diferenciado daquele que é mais corrente: ao invés de tais aspectos significarem o afastamento do compositor de toda a experiência que viveu em seus primeiros anos na Alemanha, eles se amalgamam, na realidade, com todo o arcabouço oferecido

---

<sup>50</sup> MICHEL, 1995, p. 119 *et seq.* TOOP, 1999, p. 180-182.

pela música eletrônica de que já tratamos. Este veio ao encontro dos anseios compositivos que Ligeti nutria em seu país de origem, factíveis somente a partir de seu contato com a vanguarda europeia. Analisaremos tais imbricações a seguir, de forma a explanarmos a ideia exposta.

## **2.2 Poème Symphonique, para cem metrônomos: os ecos de uma obra experimental na produção compositiva posterior de Ligeti**

Devido ao seu caráter nitidamente experimental e levando-se em consideração a totalidade da obra de Ligeti, *Poème Symphonique* pode ser encarada, numa análise superficial, como despretensiosa, irônica e destituída de correspondência com qualquer outra obra desse compositor. Trata-se de uma composição para 100 metrônomos, 10 executantes e um regente, com partitura verbal, concebida e estreada no ano de 1962, quando Ligeti integrava o grupo Fluxus — um ano antes, ele mesmo havia conduzido o *happening* intitulado *L'avenir de la musique*<sup>51</sup>. A primeira audição da peça, programada para encerrar a *Gaudeamus Music Week* daquele ano, foi um “maxi-maxi-escândalo” (TOOP, *op. cit.*, p. 86)<sup>52</sup>, gerando furor na plateia e nos organizadores. No entanto, a referida aura de polêmica que circundou — e, quiçá, ainda circunda — a obra escondeu a existência de aspectos cruciais para os rumos compositivos de Ligeti, os quais se manifestam por meio dessa experiência musical.

Primeiramente, *Poème Symphonique* integra um restrito grupo de composições que partilha idênticas características: o primeiro eixo é constituído

<sup>51</sup> Ligeti o considera, na realidade, um *anti-happening* (Cf. MICHEL, *op. cit.*, p. 178).

<sup>52</sup> A descrição completa de todos os aspectos que envolveram essa polêmica estreia pode ser lida em Michel (*op. cit.*, p. 83-87).

pelas obras eletrônicas *Glissandi*, *Artikulation* e *Pièce Électronique*<sup>53</sup>; o segundo, pela referida composição; e o terceiro, pelas versões para pianola, *à la Nancarrow*, de alguns dos *Estudos para piano*<sup>54</sup>. Este “tripé” de sustentação da produção de Ligeti possui como característica comum a importância fundamental dessas obras no que tange à transformação da poética do compositor e, além disto, curiosamente são peças nas quais a produção sonora é proveniente de máquinas ou aparelhos mecânicos. Tal evidência não é casual: o embate entre o humano e o inumano, que será abordado mais detalhadamente a seguir, pode ser considerado como emblemático na obra de Ligeti, visto como representante da dialética entre presente e passado que permeia seu pensamento compositivo, “uma experiência que, de certa maneira, *salva* um excerto de passado e transcende o presente, tornando possível, pela e na escritura musical, o cumprimento de uma potencialidade que poderia afundar no esquecimento” (DELAPLACE, 2005, p. 22, grifo do autor, trad. nossa)<sup>55</sup>.

A esse respeito, podemos observar que a partir do final da década de 1970, em meio a um hiato compositivo, Ligeti afirmou ter se reaproximado da tradição,

---

<sup>53</sup> Apesar de rejeitada pelo próprio Ligeti, *Pièce Électronique* é vista como fundamental para o trabalho escritural de *Atmosphères*, e por este motivo a mencionamos no referido contexto.

<sup>54</sup> Foram vertidos para pianola os estudos *Vertige*, *Désordre* e *Touches bloquées*, do livro I, e o livro II por completo, além de *Monument*, *Selbst-Portrait* e *Bewegung*, para dois pianos. Vale ressaltarmos que não se tratam apenas de transcrições da parte para piano, mas sim de versões em que Ligeti tirou proveito das possibilidades mecânicas da pianola e a fez tocar simultaneamente em todos os registros, além de escolher tempos muito mais rápidos do que nas obras destinadas à execução humana (Cf. TOOP, *op. cit.*, p. 205). Pontuamos também que embora tais versões tenham sido realizadas por Jürgen Hocker, construtor de pianolas, e não pelo próprio Ligeti, todas foram monitoradas e aprovadas pelo compositor húngaro.

<sup>55</sup> No original: “*Une expérience qui, d’une certaine manière, sauve un morceau de passé et transcende le présent en rendant possible, par et dans l’écriture musicale, l’accomplissement d’une potentialité qui aurait pu sombrer dans l’oubli*”.



atitude que atribuiu à saudade de sua terra natal<sup>56</sup>. Essa retomada não se deu por meio de um retorno literal ao passado – a maior evidência disto seria, dentre outros fatores, fazer uso do neotonalismo ou neorromantismo –, mas se manifestou, por exemplo, pela decisão de escrever gêneros consagrados, tais como *Estudos*, *Concertos* e *Trio*, os quais envolveram, em sua grande maioria, o piano, seu instrumento predileto na infância<sup>57</sup>. Entretanto, ressaltamos que, sob nenhuma hipótese, tais obras representam um retrocesso; pelo contrário, baseando-nos na afirmação de Delaplace anteriormente citada, Ligeti promoveu a renovação dessas tradicionais estruturas ao nelas construir novas configurações escriturais. No entanto, será no seio de obras que incluem o elemento inumano – e nas quais, aparentemente, o compositor possui mais liberdade – que tais configurações serão testadas.

Assim como ocorreu no campo das experimentações eletrônicas, este é o caso específico de *Poème Symphonique*, que apresenta conceitos essenciais para obras posteriores. As dezenas de “vozes” dos metrônomos produzem uma massa sonora que se assemelha ao tecido micropolifônico, o qual neste caso é constituído por sons inarmônicos. Assim como na micropolifonia as linhas não são claramente perceptíveis ao ouvinte e resultam numa textura, a periodicidade derivada da pulsação contínua dos metrônomos – os quais funcionam, por sua vez, em diferentes velocidades – produz a sensação de uma *micropolifonia automática*,

---

<sup>56</sup> A este respeito, Ligeti afirmou o seguinte: “Creio que não se trata de um retorno a um estilo de composição à la Bartók, mas sim de qualquer coisa mais geral e mais global: um sentimento de nostalgia da pátria, de melancolia, ligado sem dúvida ao fato de que estou envelhecendo” (LICHTENFELD, 1984, p. 47, trad. nossa). (No original: «Je crois qu'il s'agit moins d'un retour à un style de composition à la Bartók, que de quelque chose de plus général et de plus global: un sentiment de nostalgie de la patrie, de vague à l'âme, liés sans doute aussi au fait que je vieillis »).

<sup>57</sup> *Monument*, para dois pianos, composta em 1976, foi a primeira obra destinada ao instrumento escrita por Ligeti após deixar a Hungria.

resultando num maciço sonoro aperiódico<sup>58</sup> e direcional que, filtrado, torna-se rarefeito à medida que cada um dos metrônimos cessa seu tiquetaquear. Tal engendramento cria, por sua vez, um fenômeno de dessincronia temporal<sup>59</sup> entre as “linhas mecânicas” contínuas, e, conseqüentemente, tem como resultante um tecido construído por diversas camadas, cada qual com um pulso diferente – uma alusão à polimetria.

Longe de se constituírem como novos elementos no panorama musical em si, esses aspectos passaram a ser perseguidos por Ligeti em suas composições e se apresentaram como uma renovação escritural dentro de sua obra. Assim evidencia *Continuum* (1969), para cravo, no qual o “‘pulso’ dado pela colcheia se mantém obsessivamente regular. À medida que os motivos deixam de ser homogêneos em seus tamanhos, seus pontos de articulação [...] entram em defasagem” (CAZNÓK, *op. cit., loc. cit.*). Em *Monument*, a correlação é bastante clara: as partes dos pianos, cada qual com padrões periódicos, não estão em sincronia, o que resulta, por consequência, numa estrutura nitidamente polimétrica – tal qual em *Poème Symphonique*. Isto também evoca a ambiência da música eletroacústica, dado o

---

<sup>58</sup> Com relação aos conceitos de *periodicidade* e *aperiodicidade*, Menezes (2006, p. 145, grifos do autor) pontua: “Constatamos que a *periodicidade* (simetria) pode ser tanto direcional – quando ela exprime uma *progressão* de valores rítmicos ou um caminho entre um valor mais longo e um mais curto, passando *progressivamente* por valores rítmicos intermediários, mas fazendo com que tal direção se repita, tornando-se desta forma *periódica* – quanto *estática* – na medida em que não exprime uma direção, mas simplesmente uma *pulsão contínua, periódica, repetitiva*. Já a *aperiodicidade* rítmica, por sua vez, exige que não haja repetições nem de uma determinada estrutura rítmica nem de um valor rítmico qualquer, exigindo também, e principalmente, que inexista direção de valores mais curtos e valores mais longos e vice-versa. A aperiodicidade é em si mesma *adirecional, estática*”. A partir de tais premissas, a aperiodicidade em *Poème Symphonique* é observável justamente pelo fato de a obra se constituir de pulsos nos quais inexiste a progressão de valores rítmicos e, por este aspecto, a obra se mostra adirecional.

<sup>59</sup> CAZNÓK (*op. cit.*, p. 162) se refere ao fenômeno como *defasagem temporal*.

caráter *meccanico*<sup>60</sup> da peça com relação às imbricações entre as partes dos pianos, o qual, por fim, exacerba um tipo de fusão entre os elementos que se liga mais à esfera do não humano. Por conseguinte, conecta tal composição ao eixo anteriormente mencionado das composições de Ligeti que exploram essa característica.

Tais procedimentos são, pois, inevitavelmente afins à prática eletroacústica, conforme podemos deduzir apenas a partir das constatações aqui realizadas. O que pretendemos mais adiante é identificar na escritura da obra mencionada tais características. Além disso, é interessante observarmos como curiosamente tal abordagem tenha ocorrido justamente em composições para instrumentos de teclado, como se a condição *per se* do maquinário, do modo de funcionamento do cravo e piano, amparasse ainda mais essa busca do compositor, chegando à coroação dessa prática nas obras vertidas para pianola. A partir de tais fatos, é inegável o fascínio que as máquinas exerciam sobre Ligeti — o que, aliás, remonta também à sua infância<sup>61</sup>. Este aspecto será ainda mais explorado a partir da década de 1980, quando o compositor tomou conhecimento da obra de Conlon Nancarrow.

---

<sup>60</sup> CLENDINNING (1993, p. 192-193, grifos do autor, trad. nossa) assevera: “Ligeti usa o termo italiano ‘meccanico’ de um modo geral, referindo-se a trechos de qualquer uma de suas composições que o faça se lembrar de um maquinário funcionando incorretamente [...]. O interesse de Ligeti por máquinas que não funcionam de forma correta é pensado musicalmente em uma peça experimental de 1962 – *Poème Symphonique* para cem metrônomos”. (No original: “*Ligeti uses the Italian term ‘meccanico’ in a general way, referring to portions of any of his compositions that remind him of machinery gone awry [...]. Ligeti’s interest in machines that do not quite work correctly is realized musically in an experimental composition from 1962 – Poème Symphonique for one hundred metronomes*”).

<sup>61</sup> CLENDINNING, *op. cit.*, *loc. cit.*.

### 2.3 Conlon Nancarrow: a dialética entre humano e inumano e sua permanência na obra ligetiana

Na década de 1980 instauraram-se definitivamente novos rumos na poética musical de Ligeti. Após uma pausa de alguns anos na atividade de compositor entre 1978 e 1982, antecedida por composições que renunciaram o que seria perseguido em sua última fase – sobretudo em *Monument* –, abriu-se o caminho para composições rítmica e metricamente complexas. Suas experiências anteriores, já mencionadas previamente e cujo enfoque se situava, de modo preponderante, nas relações polimétricas e polirrítmicas do tecido compositivo, foram ainda mais aprofundadas a partir do contato com a música tradicional africana, em especial aquela produzida pelos povos ao sul do Saara. Tal música, tão distante da vivência de Ligeti e da concepção musical ocidental, exercia-lhe um tipo de prazer motor e corpóreo análogo apenas ao seu processo compositivo de obras para piano, em que os conceitos táteis – a anatomia de suas mãos em relação ao teclado e tudo o que isto envolve – eram tão importantes quanto os dados acústicos<sup>62</sup>.

Ademais, a liberdade com relação à métrica ocidental, que Ligeti enxergava ser inferida pelas manifestações africanas, veio ao encontro da antiga busca do compositor por estruturas de cunho global constituídas por camadas, as quais, num misto entre o conceito micropolifônico e o da proposta observada em *Poème Symphonique*, possuem intrincados padrões rítmicos. Segundo Ligeti,

quando esta música é corretamente executada, o que significa estar na velocidade correta e com as acentuações apropriadas em cada camada, depois de um tempo consciente ela 'decola' como um avião a partir de seu início: o elemento rítmico, complexo de ser seguido isoladamente, passa a ser uma suspensão. *Essa renúncia de estruturas isoladas por um tipo de estrutura global é minha motivação fundamental.* Desde o final da década

---

<sup>62</sup> LIGETI, 1996, p. 288-289.

de 1950, ou seja, desde a composição das peças orquestrais *Apparitions* e *Atmosphères*, estou à procura de novas soluções para realizar essa ideia basilar (LIGETI, 1988, p. 297, trad. e grifos nossos)<sup>63</sup>.

Neste excerto, observamos uma clara referência ao cerne da micropolifonia e, por consequência, a comprovação de que o pensamento eletroacústico ainda se encontrava presente nas obras do referido período.

Além disso, a partir do que promulga Ligeti, a ênfase em aspectos métricos e rítmicos igualmente se correlaciona com as primeiras experiências eletrônicas do compositor. Outrossim, tal aspecto se coaduna com a ideia de iteração de padrões provenientes da geometria fractal de Benoît Mandelbrot, com seu interesse pela Teoria do Caos, com as construções gráficas intrincadas de Mauritus Escher e também com a pianística de Bill Evans e Thelonius Monk, explicitadas principalmente no estudo *Arc-en-ciel* (nº 5, primeiro livro).

No entanto, foi a partir do contato com a música de Conlon Nancarrow que Ligeti conseguiu alcançar tal ideal com plena potencialidade. Nos célebres *Estudos para pianola*, Nancarrow construiu tramas rítmicas e métricas de alta complexidade, inexecutáveis por um intérprete humano. Por esta razão também é explicada a escolha da pianola: a exclusão do instrumentista do contexto da performance tornou factíveis tais engendramentos. Assim, embora as motivações compositivas de Nancarrow se relacionem em grande medida aos ideais de Charles Ives, esse compositor parece também revisitar a autonomia com relação ao intérprete própria da música acusmática, um dos fatores considerados profícuos desse gênero quando

---

<sup>63</sup> No original: „Wenn diese Musik richtig gespielt wird, also in richtiger Geschwindigkeit und mit richtiger Akzentuierung innerhalb der einzelnen Schichten, wird sie nach einer gewissen Zeit ‚abheben‘ wie ein Flugzeug nach dem Start: das rhythmische Geschehen, da zu komplex um im einzelnen verfolgt zu werden, geht in ein Schweben über. Dieses Aufgehen von Einzelstrukturen in einer anders gearteten Globalstruktur ist eine meiner kompositorischen Grundvorstellungen. Seit Ende der fünfziger Jahre, also seit der Komposition der Orchesterstücke *Apparitions* und *Atmosphères*, suche ich immer neue Lösungen, um diese Grundidee zu realisieren“.

do seu surgimento e ainda defendido por muitos compositores dessa esfera<sup>64</sup>. Nesse novo contexto proposto, não se faz presente, entretanto, o aparato relativo à difusão eletroacústica: tal independência ocorre num plano “acústico”, no sentido de ser destituído de transmissão por alto-falantes.

Assim, o contentamento de Ligeti em relação à obra de Nancarrow muito se deveu ao fato de que esta eliminou o fator de seu maior desagrado quando no campo da música eletrônica: a difusão da música por meio de alto-falantes e o caráter nivelador que estes exercem sobre a produção do som. A viabilidade desse aspecto lhe trouxe a sensação de que seria possível engendrar quaisquer configurações métricas que imaginasse, constituindo-se como um viés bastante adequado para a configuração de ideias recorrentes.

Apesar disso, é evidente que Ligeti não destituiu por completo a existência do intérprete do seio de sua obra; embora entusiasmado pelas composições de Nancarrow e a despeito de seu profundo apreço pela ainda recente música computacional, ele visava a obter os resultados antes descritos principalmente por meio da performance, de forma a aliar essas “intrincadas correlações compositivas ao virtuosismo instrumental” (TOOP, *op. cit.*, p. 192). Assim se explica também a decisão de compor os *Estudos* e um *Concerto para Piano*, obras que tradicionalmente pressupõem grande virtuosismo por parte do intérprete e desafiam os próprios limites do instrumentista.

A partir de tais constatações, observamos no seio da obra ligetiana o ápice do dualismo entre passado e presente, humano e inumano: de maneira não intencional, Ligeti incorporou definitivamente o dilema que as máquinas trouxeram à música, mais além dos caminhos trilhados quando ainda era recente seu contato com a

---

<sup>64</sup> Tais questões foram aprofundadas em meu trabalho anterior (GALLO DIAS, *op. cit.*).

vanguarda do pós-Segunda Guerra. No contexto musical estabelecido por Ligeti a partir da década de 1980, tal aspecto é manifestado por meio da busca pelo virtuosismo. Diferentemente do que observamos no período Romântico — no qual o virtuosismo é instrumento de transcendência do próprio Homem —, ao final do século XX o referido aspecto se tornou um elemento indicativo das limitações humanas, em face da existência das máquinas. Se já ao final da década de 1950 as *Sequenze* de Berio abordavam o virtuosismo sob um viés humano, a partir de uma oposição entre intenção e gesto e também como uma aglutinação de representações afetivas, em Ligeti esse mesmo aspecto surgiu, décadas depois, como um elemento de tensão, manifestando um conflito entre o inumano e a própria natureza humana do intérprete.

Além disso, conforme pontua Manoury, o gesto do instrumentista — percebido pelo espectador atrelado ao som que em seguida se produz — erode frente à virtuosidade:

A fascinação que [a virtuosidade] pode exercer provém do fato de que o ouvinte não mais percebe tal relação em seu modo mais imediato: *os efeitos parecem desmedidos com relação a suas causas*, ou ainda às potencialidades que se atribuem a essas causas (MANOURY, 1988, p. 207, grifos do autor, acréscimos nossos).

A referida concatenação, que resulta na quebra dessa relação causal, tem caráter ilusório: da mesma forma que aparentemente concede ao intérprete um *poder* maior do que o real, tal aspecto — designado por Manoury como um *desvio do fator de causalidade*<sup>65</sup> — se liga ao conflito instituído pelo uso das máquinas na esfera musical. Esse tipo de embate é largamente discutido no campo da música eletroacústica mista, visto que os universos instrumental e eletroacústico são

---

<sup>65</sup> Utilizada por Manoury, esta expressão consistiria “numa das razões fundamentais desse estranho modo de comunicação que se estabelece entre os produtores de mensagens (intérpretes e máquinas) e o ouvinte” (*Ibidem*, p. 206).

paradoxais devido às suas naturezas divergentes<sup>66</sup>. Autores como Brian Belet (2003) e Guy Garnett (2001) discutem exatamente a ambivalência de tal relação, pois nela está embutida toda a carga de debates referentes ao uso das máquinas na sociedade contemporânea. Belet (*op. cit.*, p. 306) defende que essa “dinâmica dualista” possui duas vias: ao mesmo tempo em que as máquinas facilitam certos procedimentos, também geram malefícios. Garnett, por sua vez, defende que uma relação ambivalente é inevitável, mas os fatores negativos são suplantados pelas novas possibilidades proporcionadas pelas máquinas sonoras, que ampliaram o próprio universo sônico dos compositores.

Em vista disso, ao introduzir em sua concepção escritural a ideia do *meccanico*, que faz referência aos autômatos, Ligeti não eximiu de sua obra a problemática que tange também à música eletroacústica mista, no que se diz respeito ao embate entre os elementos humanos e os mecânicos ou tecnológicos.

Como é de seu feitio, entretanto, o compositor enfrentou tal dilema sob um viés peculiar: dentro dos limites do universo instrumental. Neste sentido, embora Ligeti e Berio tenham trilhado vieses tão distintos na abordagem do virtuosismo, o instrumento musical desempenhou para ambos um papel basilar em suas respectivas escrituras. Ligeti parece concordar com as assertivas de Berio de que

os instrumentos musicais são ferramentas úteis ao Homem, mas lhes falta objetividade: produzem sons que são tudo menos neutros, que adquirem significado ao confrontar o significado em si à realidade dos fatos. Eles [os instrumentos] são o depósito concreto da continuidade histórica e, como todas as ferramentas de trabalho e construções, têm uma memória. Carregam consigo traços das mudanças musicais e sociais e das molduras conceituais nas quais foram desenvolvidos e transformados. [...] São todos ferramentas do conhecimento e contribuem para fazer a ideia em si.

---

<sup>66</sup> Tratamos especificamente do embate entre universos instrumental e eletroacústico na música mista em nosso trabalho anterior (GALLO DIAS, *op. cit.*). Muitas questões levantadas nesse âmbito são detectáveis no contexto da obra ligetiana.



*Verbum caro factum est* (o verbo se fez carne), com doçura e técnica<sup>67</sup>  
(BERIO, 1996, p. 25, trad. e acréscimo nossos, grifos do autor).

A partir de tais assertivas, observamos que, em Ligeti, os universos instrumental e eletroacústico interagem ao nível da escritura: o compositor traduz o macrocosmo que tais esferas abarcam para o microcosmo de suas composições para piano. Tais procedimentos merecem, de agora em diante, meticulosa atenção.

---

<sup>67</sup> No original: “*Musical instruments are tools useful to man, but they are tools that lack objectivity: they produce sounds that are anything but neutral, which acquire meaning by testing a meaning itself with the reality of facts. They are the concrete depositories of historical continuity and, like all working tools and buildings, they have a memory. They carry with them traces of the musical and social changes and of the conceptual work within which they were developed and transformed [...] and contribute to the making of the idea itself. Verbum caro factum est (the word became flesh), with sweat and technique*”.

### 3 ASPECTOS ADVINDOS DA EXPERIÊNCIA ELETRÔNICA DE LIGETI QUE SE EVIDENCIAM EM SUA OBRA PARA PIANO

#### 3.1 Preâmbulo

A partir do que foi exposto até aqui, pudemos compreender a amplitude da influência do pensamento eletroacústico na concepção escritural da obra de Ligeti. Abordamos o contato do compositor com a música eletrônica, como isto demonstra constituir um aspecto fundamental em seu percurso compositivo até sua morte e de que maneira essa experiência aparenta ter sido, mesmo que passadas décadas desse período, o fio condutor de suas composições a partir de então. Assim, neste capítulo poderemos examinar como tal influência se manifestou no repertório pianístico, especialmente em alguns dos *Estudos para piano*, série que integra a fase final de sua obra, iniciada na década de 1980.

Os *Estudos para Piano* de Ligeti começaram a ser escritos em 1985. Todas as peças possuem um subtítulo que sugere sua ambiência, a exemplo dos *Prelúdios para piano* de Claude Debussy. Embora este último compositor não tenha disposto os subtítulos de seus *Prelúdios* ao final de cada um deles com o intuito de não influenciar a concepção de um ouvinte ou intérprete, é imediato, entretanto, estabelecermos uma conexão entre a prática de Ligeti e aquela adotada por Debussy. Isto vem ao encontro das ideias de Delaplace (*op. cit.*, p. 45), que defende a existência de uma filiação entre as obras de ambos os compositores, uma correspondência de cunho figurado, como se tais peças remetessem o ouvinte à atmosfera das paisagens schubertianas. Apesar de consistir numa assertiva de caráter bastante subjetivo, é importante notarmos a correlação entre as obras mencionadas. Além disso, segundo Toop (*op. cit.*, p. 199), a inspiração em Debussy

não se restringe apenas às evocações imagéticas, mas também diz respeito à ideia inicial de Ligeti, no que se refere à estruturação de sua série de estudos em dois volumes com seis peças cada um, tais quais os *Estudos para Piano* de Debussy.

Como sabemos, o projeto inicial ligetiano foi ampliado. O primeiro livro, escrito no próprio ano de 1985, é constituído por seis estudos, conforme o previsto pelo compositor:

*Estudo 1 — Désordre;*

*Estudo 2 — Cordes à vide;*

*Estudo 3 — Touches bloquées;*

*Estudo 4 — Fanfares;*

*Estudo 5 — Arc-en-ciel;*

*Estudo 6 — Automne à Varsovie.*

O segundo livro, composto no período entre 1988 e 1994, compreende, entretanto, nove estudos:

*Estudo 7 — Galamb Borong;*

*Estudo 8 — Fém;*

*Estudo 9 — Vertige;*

*Estudo 10 — Der Zauberlehrling;*

*Estudo 11 — En suspens;*

*Estudo 12 — Entrelacs;*

*Estudo 13 — L'escalier du diable;*

*Estudo 14 — Columna infinită;*

*Estudo 14A — Coloana fără sfârșit.*

O *Estudo 14A* é, na verdade, a primeira versão do *Estudo 14*. Devido ao fato de essa primeira versão ter resultado extremamente complexa para a performance pianística, Ligeti nela realizou algumas modificações, de forma a adequá-la a um intérprete humano, e o verteu para pianola, em parceria com Jürgen Hocker<sup>68</sup>. Segundo as notas de performance que constam na partitura,

o Estudo 14A é a primeira versão do Estudo 14 para piano. Se tocado *Presto* como descrito [na partitura], esta versão será melhor executada por um piano mecânico [...]. Com preparação apropriada, a performance ao vivo por um pianista também é possível<sup>69</sup> (LIGETI, 1998, p. 69, trad. e acréscimo nossos).

A despeito das observações de Ligeti, o *Estudo 14A* consiste em um desafio que tem sido enfrentado com sucesso por alguns pianistas. Voltaremos a ele mais adiante.

O terceiro e último volume dos Estudos foi escrito entre 1995 e 2001. Muito provavelmente o referido ciclo não tenha sido concluído, pois Ligeti cogitava escrever um quarto volume, falecendo, no entanto, antes de concretizar tal plano<sup>70</sup>. O terceiro livro consiste no menor de toda a série e compreende apenas quatro estudos:

*Estudo 15 — White on White;*

*Estudo 16 — Pour Irina;*

*Estudo 17 — À Bout de Souffle;*

*Estudo 18 — Canon.*

O repertório para piano concebido por Ligeti a partir da década de 1980 possui interessante função: é aglutinador das experiências compositivas que

<sup>68</sup> Para mais detalhes a este respeito, cf. TOOP, op. cit., p. 207-208.

<sup>69</sup> No original: “*The Study 14A is the first version of the Study N° 14 for piano. Played Presto as prescribed this version is best performed on a mechanical piano [...]. With appropriate preparation, a performance by a live pianist is also possible*”.

<sup>70</sup> Toop, op. cit., p. 199 et seq.

percorreu ao longo de toda a sua vida. Poderemos notar que nessas obras existem traços não somente das influências que o próprio compositor indicou como mais proeminentes no período — dentre elas, o contato com a geometria fractal, com a música da tribo Banda Linda e com a arte gráfica de Mauritius Escher —, mas também constituem uma espécie de “estiramento escritural” das composições concebidas ainda na Hungria, além de se manifestarem como um comentário final sobre sua experiência nos Estúdios de Colônia. Em vista disto, fica evidente ao analista que o universo ligetiano de motivações compositivas é amplo e denso. De acordo com Metzger e Riehn,

quem busca lidar com a obra de Ligeti do ponto de vista musicológico defronta-se com dois tipos de problemas de cunho metodológico: um geral, que diz respeito à linguagem musical do compositor, e um específico, que se trata de sua personalidade<sup>71</sup> (METZGER; RIEHN, 1987, p. 4, trad. nossa).

No entanto, a abundância de escritos de autoria do próprio Ligeti – muitos deles de cunho autobiográfico – e a riqueza de material biográfico sobre este compositor atuam como facilitadores no processo de identificação, na escritura ligetiana, dos aspectos a que visam a nossa análise. Como quer que seja, em face da impossibilidade de analisarmos detalhadamente todos os estudos, o que apresentaremos aqui será um enfoque sobre a obra para piano de Ligeti, sob a ótica das características preponderantes de sua escritura pianística trazidas do universo eletroacústico e, a partir disto, como ele erigiu novos estilemas no repertório do referido instrumento.

Ressaltamos que devido à organicidade inerente ao conjunto da obra de Ligeti, será muitas vezes necessário retomarmos peças anteriores à sua estada em

---

<sup>71</sup> No original: „*Wer sich musikwissenschaftlich mit dem Schaffen Ligetis auseinanderzusetzen sucht, sieht sich zwei Problemen methodologischer Art gegenübergestellt: einem allgemeinen Problem, das sich auf die Musiksprache des Komponisten bezieht, und einem besonderen, das mit seiner Persönlichkeit zusammenhängt*“.

Colônia, pois neste contexto tais composições se mostram imprescindíveis à compreensão de sua trajetória compositiva.

### **3.2 Características preponderantes da obra pianística de Ligeti provenientes do universo eletrônico**

#### 3.2.1 O pensamento horizontal ligetiano: a lassidão harmônica e o controle das densidades

Conforme já mencionamos anteriormente, Ligeti delinea, em sua análise da *Structure Ia* de Boulez, os caminhos que perseguiria nas décadas seguintes. À parte as características que o desagradavam na técnica serial integral, obedecida estritamente por Boulez na obra por ele analisada, Ligeti soube extrair dessa peça fatores que se tornariam basilares em sua própria concepção escritural a partir daquele momento, ao erigir seus próprios meios de superação da problemática do serialismo e seu resultado efetivo do ponto de vista da percepção. O compositor partiu de um fator que para si era extremamente claro: a falta de controle das dimensões verticais e horizontais típica do serialismo, no qual, ainda de acordo com Ligeti<sup>72</sup>, tais eixos haviam se tornado imprevisíveis. Isto já constituía um problema no dodecafonismo enquanto forma primordial da metodologia serial, conforme arrazoá Menezes:

O dodecafonismo desde logo optou pelo controle do dado *sequencial*, horizontal, antes de se preocupar com a simultaneidade sonora. [...] Tem-se naquela época, como ponto de partida comum, a preocupação de sistematização antes de tudo melódica da ideia musical. [...] O que se afirma não é a inexistência de harmonia na constituição da série [...], mas sim que a técnica serial *não a controla de fato*, pois que a harmonia está implícita na forma pela qual o compositor elabora, em primeira instância, a série e, em última, a própria obra, nunca estando explícita, porém, já de antemão pelo próprio método serial de composição (MENEZES, 2002, p. 208-209, 211-212).

---

<sup>72</sup> LIGETI, 1960, p. 53 *et seq.*

Além disso, em tais eixos existiria apenas um esboço de pensamento acórdico, derivado tão somente das simultaneidades produzidas pelo próprio automatismo inerente ao processo. Segundo Ligeti,

não existe o aspecto ‘acórdico’ [no âmbito serial]; os fenômenos pseudocordais resultam de fato quando diversos ataques coincidem no mesmo ponto do tempo, mas como seus componentes são totalmente indiferentes, eles não têm função acórdica – eles operam, na melhor das hipóteses, como máxima interferência de camadas, com a única função de maior ou menor densidade vertical (LIGETI, 1960, p. 53, trad. e acréscimos nossos)<sup>73</sup>.

Ligeti prossegue sua argumentação, estabelecendo um paralelo entre o serialismo integral e o serialismo dodecafônico, conforme já asseverou Menezes:

A arte da escrita dodecafônica reside precisamente na forma de administrar o balanceamento das dimensões no espaço restrito da relação mencionada [ou seja, vertical e horizontal]. Em nosso exemplo dos primórdios da composição serial [*Structure Ia*] a situação se mostra consideravelmente pior [...]. Assim, o ‘pobre velho serialista’ é ainda mais cativo que o compositor tonal, acorrentado às suas cadências; mais do que nunca, a questão vital é o quão longe, e em qual direção, se podem romper tais correntes<sup>74</sup> (*Ibidem*, p. 53, trad. e acréscimos nossos).

Ao ressaltar tais impasses estruturais na esfera serial, Ligeti buscou responder aos próprios questionamentos justamente por meio dos elementos que destacou como problemáticos. Assim, embora tenha atentado ao fato de que as possíveis relações acórdicas resultantes em *Structure Ia* se deviam à presença de simultaneidades ocasionais, é exatamente este aspecto que o compositor levou às últimas consequências: uma das estratégias ligetianas mais marcantes no repertório para piano da década de 1980 é a *lassidão harmônica*, entendida em nosso contexto como a ausência de relações acórdicas “intencionais” entre as vozes. Tal aspecto

<sup>73</sup> No original: “There is no question of ‘chords’; pseudo-chordal phenomena do result when several attacks coincide at the same point in time, but as their components are wholly indifferent these simultaneities have no chordal function – they count only as interference-maxima of the threads, with the sole function of greater or lesser vertical density”.

<sup>74</sup> No original: “The art of dodecaphonic writing lay precisely in managing the dimensions’ balancing-act in the confined space of the relationship mentioned. In our example from the early stages of serial composition the situation gets considerably worse [...]. So the ‘poor old serialist’ is no more captive than the tonal composer chained to his cadences; now, as ever, the vital thing is how far, and in what way, one can tug one’s chains”.

identificado por Ligeti em *Structure Ia* é comentado em texto anterior, quando o compositor se refere à neutralização dos intervalos na esfera serial:

Esta situação é acima de tudo típica do estágio inicial do serialismo integral, especialmente na obra de compositores que — como, por exemplo, Boulez — tendem a um *pensamento preponderantemente em camadas horizontais*<sup>75</sup> (LIGETI, 1959, p. 86, trad. e grifos nossos).

Desta forma, Ligeti trabalhou de forma exaustiva o aspecto inerente à autonomia das linhas, dilacerando ao máximo a possibilidade de emergência de perfis melódicos claramente delineados desse contexto, os quais se transformariam, via de regra, em elementos constitutivos da textura.

Assim sendo, o compositor instaurou em suas composições uma escritura de cunho estatístico que, se a partir de finais da década de 1950 se refletia em suas peças orquestrais, sob a égide da micropolifonia, ao final de sua vida é explorada no repertório para piano. Entretanto, no tecido micropolifônico observável em *Apparitions* e *Atmosphères*, constituído de teias sobrepostas em relação de segundas menores e cuja resultante sonora evoca o ruído branco dos estúdios eletrônicos, existe a anulação da percepção intervalar<sup>76</sup> em detrimento da escuta de uma textura estatística. Pouco a pouco Ligeti iniciou um processo de restauração dos intervalos, o qual culminou no tecido textural apresentado em *Continuum* para

---

<sup>75</sup> No original: „Diese Situation ist vor allem für das Frühstadium der integral-seriellen Komposition typisch, besonders bei Komponisten, die – wie zum Beispiel Boulez – zu vornehmlich horizontal-schichtartigem Denken neigen“.

<sup>76</sup> BERNARD (1999, p. 1-2, grifos do autor, trad. nossa) afirma: “As obras que aqui chamamos de ‘derradeiras’ representam um estágio crucial no desenvolvimento de Ligeti, que aponta o bem-sucedido renascimento do *intervalo* em sua música a partir do final da década de 1960, após o próprio Ligeti tê-lo destruído cerca de dez anos antes. Na música que escreveu ao longo da década de 1970, Ligeti tanto solucionou as implicações da restauração do intervalo, quanto [...] começou a constituir o pano de fundo para seu último estilo” (No original: “For the works we are here calling ‘later’ represent a crucial stage in Ligeti’s development, on that directly succeeds the rebirth of interval in his music of the mid-to-late 1960s after its destruction at his hands about ten years previously. In the music he wrote during the 1970s, Ligeti both worked out the implications of this restoration of interval and [...] began to set the stage for the emergence of his latest style”).



cravo solo (1968)<sup>77</sup>. Nesta obra, a textura é claramente rarefeita em relação às primeiras composições micropolifônicas, não somente porque nestas últimas Ligeti lidava com orquestra e, em *Continuum*, com instrumento solista, mas também porque a estratégia compositiva apresentou-se modificada, como se o compositor parecesse buscar um ponto de equilíbrio entre a percepção intervalar e a escuta da textura global.

O elemento fundamental que propicia equilíbrio entre tais aspectos dicotômicos diz respeito ao andamento indicado para performance, sempre *Prestissimo*, requerendo do intérprete atingir o extremo de seus próprios limites físicos por meio da articulação de sons curtos e rapidíssimos. Tal demanda compositiva advém claramente das experiências em estúdio ao lado de Koenig, conforme relata o próprio Ligeti:

Em *Essay* de Koenig há sequências de sons senoidais que podem ser acompanhadas como linhas melódicas em determinadas passagens; em outras, no entanto, *devido à curta duração dos sons e da grande velocidade da sequência de alturas, apresenta-se não mais uma melodia, mas sim aglomerados sonoros. [...]*<sup>78</sup> (LIGETI, *op. cit.*, p. 237, trad. e grifos nossos).

O compositor prossegue o raciocínio, abordando especificamente a questão da performance de gestos rapidíssimos:

O limite exato de 1/20 segundos — ou seja, 50 milissegundos — vale para a percepção de alturas individuais ou de ruídos dentro de uma sucessão. [...] Os trilos e figurações mais rápidas que um pianista, flautista ou violinista podem tocar raramente ultrapassam mais de dezesseis sons por segundo. Aparentemente o limite motor de nosso sistema nervoso encontra-se

<sup>77</sup> Para uma análise detalhada da peça, cf. CAZNÓK, *op. cit.*, p. 189 *et seq.*, e HICKS (1993). Este último autor desnuda justamente a construção de *Continuum* e *Coulée*, para órgão (1969), a partir de suas constituições intervalares. Além disto, neste estudo é possível verificarmos de que forma Ligeti empregou seu estilo *mecanico*.

<sup>78</sup> No original: „In Koenigs *Essay* gibt es Folgen von Sinustönen, die in einigen Stellen als melodische Linien verfolgbar sind, an anderen jedoch, wegen der Kürze der Einzeltöne und der großen Geschwindigkeit der Tonfolge, nicht mehr melodisch, sondern als eingentartige Anhäufungen von Tönen in Erscheinung treten“.

próximo ao limiar da percepção difusa (*Verwischungsgrenze*) de dados [sonoros] em sucessão<sup>79</sup> (Ligeti, *Ibidem*, trad. e acréscimos nossos).

Conforme apreendido no excerto acima, Ligeti utilizou a ideia de concatenação de elementos curtos em andamento extremamente rápido, proveniente das experiências eletrônicas ao lado de Koenig, para criar uma *mistura* de sons sucessivos. A designação *mistura*, advinda do vocábulo alemão *Sinustongemisch* (*mistura de sons senoidais*), consiste em uma terminologia concernente aos sons denominados *complexos* (*Tongemische*) ou *inarmônicos*. Segundo Herbert Eimert, quem cunhou o termo, “o ‘som complexo’ (*Tongemisch*), em estado estacionário até então desconhecido e com seus elevados níveis de fusão sonora, situou-se como algo novo entre o som isolado e o acorde” (EIMERT, 1957, p. 107).

Stockhausen explica que começamos a perceber dois sons simultâneos como alturas diferentes a partir do momento em que ambos distam 20 Hz entre si, de forma que entre eles não haja nenhum *batimento*<sup>80</sup>. De acordo com o compositor alemão,

quando várias frequências forem combinadas em distâncias menores, a determinação das alturas do som se torna cada vez mais incerta. Todavia, forma-se um ponto de excitação máximo com a sobreposição das ‘zonas de batimentos’, e ouve-se uma altura média de tais ‘sons complexos’ (*Tongemische*), com a condição de que todas as frequências sejam da mesma intensidade. Se as frequências variarem de intensidade, então dominará o som parcial mais alto e os outros sons parciais serão por este encobertos. [...] Ou seja: surge um fenômeno sonoro resultante dos componentes parciais, que é ouvido com uma altura sonora média e

<sup>79</sup> No original: „Die gleiche Grenze von etwa 1/20 sec, also 50 msec, gilt auch für die Wahrnehmung einzelner Töne oder Klänge innerhalb einer Sukzession. [...] Die schnellsten Triller und Figurationen, die ein Pianist, Flötist oder Geiger spieler kann, enthalten selten mehr als sechzehn Einzeltöne pro Sekunde. Anscheinend liegt die motorische Grenze in unserem Nervensystem in der Nähe der Verwischungsgrenze für die Wahrnehmung sukzessiver Ereignisse“.

<sup>80</sup> Stockhausen (1953, p. 65) assevera: “Se forem, por exemplo, combinadas duas frequências na distância de uma ‘segunda menor’ (por exemplo, 15/16), isso significaria em frequência de 120 Hz 120/128. Aqui surgiriam então fortes batimentos de 8 Hz, uma vez que a distância da frequência se situa muito abaixo de 20 Hz. Uma oitava acima – 240/256 – os batimentos já seriam duplamente mais rápidos, e, a 480/512, dois sons já seriam ouvidos como sons distintos; não se percebe aí mais nenhum batimento, notando-se, numa escuta mais apurada, o som diferencial de 32 Hz soando bem abaixo”.

unitariamente por ocasião do espessamento crescente dos componentes. (STOCKHAUSEN, 1953, p. 65-66).

No caso das *misturas*, em tal espessamento não existe uma saturação de sons senoidais constituintes, o que resulta, conforme a explanação de Stockhausen, na percepção de uma massa sonora em que alguns parciais podem ser ouvidos como que destacados dessa massa<sup>81</sup>. Assim, tais *misturas* acabam por se situar, devido às limitações fisiológicas dos intérpretes/ouvintes, num ponto limítrofe entre a percepção de um contínuo tímbrico e a escuta das configurações intervalares que formam um tecido textural. Ligeti menciona, por exemplo, que se tocamos ao piano um *glissando* de teclas brancas com a extensão de três oitavas, num intervalo de tempo de um segundo, ouviremos as vinte e uma notas não mais como sons isolados, mas como um contínuo<sup>82</sup>, e é a partir destes dados que ele formula seu pensamento compositivo.

Tal estratégia, claramente percebida em *Continuum*, encontra equivalente no *Estudo 9 – Vertige*, do Segundo Livro dos *Estudos para Piano* de Ligeti. As semelhanças podem ser notadas logo nas primeiras indicações de performance em ambas as partituras. Em *Vertige*, à indicação de andamento *Prestissimo, sempre molto legato* se segue a observação: “tão rápido que as notas individuais, mesmo sem pedal, se fundam em linhas contínuas”<sup>83</sup> (LIGETI, 1998b, p. 19, trad. nossa).

---

<sup>81</sup> MENEZES, 2003, p. 25. As *misturas* e o *ruído*, embora constituídos por sons senoidais organizados em relações que não obedecem a números inteiros, apresentam diferenças entre si. Ao passo que nas *misturas* não existe uma saturação de sons senoidais e nelas é possível distinguir sons isolados, o *ruído* contém “um número elevado de componentes senoidais em uma determinada faixa frequencial ou banda de frequência, implicando certa *saturação* sonora naquele âmbito de registro das alturas sonoras” (*Ibidem, loc. cit.*, grifo do autor). Ainda segundo Pousseur e Menezes (1996, p. 233), “o ruído [...] pode ser definido como um ‘som muito complexo’, composto de um grande número de sons senoidais (parciais) num determinado âmbito frequencial, cuja diferença de frequência entre os parciais é, na sua grande maioria, menor que os sons mais graves audíveis”.

<sup>82</sup> Ligeti, *op. cit.*, p. 238.

<sup>83</sup> No original, nas versões em inglês e em alemão: “So fast that the individual notes – even without pedal – almost melt into continuous lines” / „So schnell, daß die Einzeltöne auch ohne Pedal zu kontinuierlichen Linien verschmelzen“.

Curiosamente, em *Continuum* as indicações são praticamente idênticas: o andamento, também *Prestissimo*, é acompanhado da orientação “extremamente rápido, de forma que as notas individuais praticamente não sejam perceptíveis, mas sim se fundam em um contínuo” (*Ibid*, 1998a, p. 1, trad. nossa).

Outro aspecto comum às duas obras é a ausência de métrica de compasso e o pulso elementar de colcheia. Ligeti deixa claro em suas indicações que as barras de compasso dispostas ao longo de ambas as obras servem somente como facilitadoras da leitura, visto que almejava linhas fluidas e sem métrica de compasso definida.



The image shows the beginning of the piece 'Continuum' by György Ligeti, for solo piano. The score is marked 'Prestissimo \*' and consists of three systems of two staves each. The music is a continuous, fluid stream of notes without a defined meter.

Exemplo1: Trecho inicial de *Continuum*, para cravo solista, de Ligeti

Prestissimo \*)sempre molto legato,  $\text{♩} = 48$  (very even / sehr gleichmäßig \*\*)

*ppp*  
una corda  
senza ped.

(4) (\*\*\*)

(7)

Exemplo 2: Trecho inicial de *Estudo 9 – Vertige*, de Ligeti

No entanto, embora haja similaridades entre ambas as obras mencionadas, elas apresentam diferenças fundamentais entre si, o que se manifesta até mesmo na comparação visual entre as respectivas partituras (Ex. 1 e Ex. 2). Primeiramente, é nítida a simetria em *Continuum*, na qual determinados grupos de notas se repetem diversas vezes. Isto confere a cada bloco simétrico certa estaticidade, pois cada um deles se circunscreve somente aos próprios elementos constituintes. Em *Vertige*, a escritura está *grosso modo* restrita à utilização de um perfil cromático descendente (Ex. 3) que é repetido, e tais reiterações são sobrepostas em camadas, conforme podemos observar a seguir (Ex. 4).

Essas distinções detectadas em ambas as obras nos remetem às formulações teóricas de Pousseur a respeito das *formas de onda* dos perfis

melódicos<sup>84</sup>. Segundo este compositor, que estruturou essa ideia a partir de suas experiências eletrônicas, é possível compreender os perfis melódicos se associarmos o desenvolvimento morfológico da música à própria forma dos fenômenos ondulatórios. A forma de onda propriamente dita nada mais é que

a maneira detalhada segundo a qual o movimento passa de uma extremidade à outra e retorna; a velocidade relativa dos diferentes trechos de seu percurso; as eventuais irregularidades ou asperezas subordinadas da curva etc. Trata-se, em geral, de uma realidade já bem complexa, para cuja descrição e medida a análise matemática das ondas nos propõe diversos recursos auxiliares, tais como a série harmônica ou a Integral de Fourier (POUSSEUR, 1970, p. 119).

De acordo com as proposições de Pousseur, *Continuum* seria constituída, portanto, por formas de onda *retangulares*. Estas consistem numa transformação operada de maneira bastante rápida e assim mantida durante um tempo, para logo depois retornar ao estágio inicial – ou que se assemelhe ao inicial –, permanecendo deste modo novamente por certo período e assim sucessivamente. O *Estudo 9 – Vertige*, por sua vez, seria composto por formas de onda em *dente-de-serra*, que são unidirecionais e ocupam toda a duração entre dois saltos, embora nelas ainda persista a mesma rapidez das transformações das formas de onda retangulares<sup>85</sup>. A partir disso, podemos inferir, ainda baseando-nos nos pensamentos de Pousseur, que o aspecto estático inerente à obra *Continuum* se relaciona com o próprio caráter de suas formas de onda e com a não-direcionalidade a elas concernente:

Se a transformação se fizer de maneira gradual – se vários movimentos melódicos elementares forem associados, por exemplo, a uma única direção superior, os pontos de início e fim serão localizados de maneira menos precisa. [...] Uma mesma onda se repete várias vezes em seguida, de maneira regular, e uma *frequência estacionária* do processo ondulatório se repete (POUSSEUR, *op. cit.*, p. 120-121, grifos do autor).

<sup>84</sup> Embora não utilize as ideias de Pousseur propriamente ditas, Hicks (*op. cit.*) analisa *Continuum* e *Coulée* também sob o prisma das formas de onda constituídas pelos intervalos dessas obras.

<sup>85</sup> Pousseur, 1965, p. 140.



Exemplo 3: material gerador do *Estudo 9 – Vertige*, de Ligeti

Exemplo 4: Disposição do perfil cromático de base e repetições do *Estudo 9 – Vertige*, de Ligeti (excerto inicial)

Em contrapartida ao que é apresentado em *Continuum*, vimos que o material gerador do *Estudo 9* consiste, por sua vez, numa escala cromática descendente, o que já denota uma clara direcionalidade do material. Segundo Pousseur (*op. cit.*, p. 129), “é possível [...] apresentar o mesmo grupo de alturas seja em sentido ascendente, seja em sentido descendente, o que resulta em extremos de direcionalidade exatamente opostos: um tensiona [...], outro distensiona [...]”.

A referida escala cromática, material de base do *Estudo 9*, inicia-se na altura em *si* 3, que por vezes é substituída por sua enarmônica, *dó* bemol, mantendo-se uma configuração idêntica à escala cromática apresentada inicialmente. Pouco a

pouco são acrescentadas notas a esse “perfil gerador”, ou mesmo as configurações derivadas deste material são fragmentadas e tais excertos, constituídos por 2, 3 ou 4 notas, repetidos. Podemos observar tais procedimentos a seguir (Ex. 5):

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 19, shows a complex chromatic texture with repeated short motifs of three or four notes. The second system, starting at measure 22, continues this texture and includes performance instructions: 'poco', 'a', 'poco', 'tre', and 'corde'.

Exemplo 5: reiterações de perfis curtos com três ou quatro notas, no *Estudo 9 – Vertige*, de Ligeti

A opção de Ligeti por material cromático<sup>86</sup> em suas obras é apontada por Metzger e Riehn (1987) como traço característico do compositor. Tal estratégia compositiva é por eles denominada de *pancromatismo* (*Panchromatismus*)<sup>87</sup>, no qual “‘cromático’ e ‘diatônico’ não são de maneira nenhuma antagônicos, mas sim

<sup>86</sup> Ligeti parece optar pelo cromatismo em sua obra para piano como alternativa à impossibilidade de o instrumento comportar os microtons, bastante utilizados ao longo de sua obra extrapianística. A partir do momento em que o compositor elabora uma escritura calcada principalmente em relações de segundas menores, este uso sugere o esfacelamento das relações de altura e conduz o ouvinte à percepção de um campo frequencial inerente às notas vizinhas, à mistura de tais alturas avizinhas, a qual gera a reminiscência, mesmo que de caráter simbólico, de um uso efetivo dos microtons no repertório para piano.

<sup>87</sup> METZGER; RIEHN, 1987, p. 16-17.



pertencem ou a diferentes categorias, ou se apresentam fundidos nas linhas de um contínuo”<sup>88</sup> (METZGER; RIEHN, 1987, p. 18, trad. nossa).

Ao passo que em *Continuum* a noção de aglomerado sonoro é mais marcante<sup>89</sup>, em *Vertige* tal aspecto não se mostra estrito como na primeira composição; nesta última, o adensamento textural é promovido pela aparição das linhas cromáticas autônomas, uma a uma. Isto confere a *Vertige* relativo afastamento do aspecto *meccanico* tão explorado por Ligeti e já mencionado no capítulo anterior, que é substituído pela fluidez das camadas que se sobrepõem. O adensamento da textura ocorre por meio das iterações desse perfil cromático, seja a partir da própria nota *si*, seja a partir de alturas ascendentes avizinhas. O uso concomitante de linhas cromáticas descendentes sobrepostas e de suas “transposições” para alturas mais agudas resulta num processo gradual de ampliação do registro da obra, que se expande do âmbito inicial de uma nona aumentada descendente (si-lá bemol) até chegar, ao seu final, aos limites da tessitura do piano (lá 1 a dó 7 – Ex. 6).

---

<sup>88</sup> No original: „[...] sind ‚chromatisch‘ und ‚diatonisch‘ keineswegs Gegensätze, sondern gehören entweder verschiedenen Kategorien an oder stellen ineinander übergehende Strecken eines Kontinuums dar“.

<sup>89</sup> O próprio Ligeti estabelece inter-relações entre *Continuum*, *Poème Symphonique* e *Monument*. Ao discorrer acerca de seu *Concerto para Piano*, asseverou: “Anteriormente já havia realizado experiências com ilusões rítmicas em *Poème Symphonique*, para cem metrônimos (1962), em *Continuum*, para cravo (1968), em *Monument*, para dois pianos (1976) e acima de tudo em meus Primeiro e Sexto Estudos *Désordre* e *Automne à Varsovie* (ambos de 1985)” (LIGETI, 2001, p. 297-298). (No original: „Schon früher habe ich viel mit Illusionsrhythmik experimentiert, so in *Poème Symphonique für hundert Metronome* (1962), in *Continuum für Cembalo* (1968), in *Monument für zwei Klaviere* (1976) und vor allem in meiner ersten und sechsten Klavieretüde *Désordre* und *Automne à Varsovie* (beide 1985)“. O que Ligeti designa por *ilusão rítmica* remete ao que designamos como *micropolifonia automática*, proveniente da exploração, por parte do compositor, do aspecto *meccanico* em suas obras. Tais afirmações de Ligeti reiteram ainda mais nossa ideia de que a micropolifonia permeia não somente suas obras escritas até o final da década de 1960, mas sim se estende, de forma transmutada, até a sua última fase. Trataremos deste assunto mais adiante.

The image shows a musical score for the final of Ligeti's 'Vertige'. It features two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The treble staff begins with a measure marked '(139)' and contains a long, sustained note with a fermata. Below it, the dynamic marking '(dim.)' is followed by a series of dashes and the text 'quasi niente'. The bass staff contains a complex, rhythmic pattern of notes, starting with a very loud dynamic marking 'pppppp' and the text 'quasi niente'. Below the bass staff, there are performance instructions: '8b dim. al „niente“' followed by a series of dashes and the text 'veramente niente', then 'pppppp' and a fermata. To the right, there are two lines of instructions: 'release pedal very gradually' and 'Pedal sehr allmählich heben'. At the bottom right, the text 'Durata ca. 3'03"' is present.

Exemplo 6: final do *Estudo 9 – Vertige*, de Ligeti

É pertinente inferirmos que a opção de Ligeti por um material que perpassa o total cromático e abarca toda a tessitura do piano, somada às indicações de performance para execução em *legatissimo* e o menos articulado possível, evoca justamente os sons estatísticos, e, por consequência, suas experiências na esfera da música eletrônica décadas antes. Tal artifício compositivo poderia ser interpretado como uma espécie de procedimento de filtragem aplicado à própria técnica micropolifônica, num contexto em que seus tão característicos e intrincados cânones em intervalos de segundas menores – a versão ligetiana do próprio ruído branco para a esfera instrumental – se transformam numa textura mais cristalina<sup>90</sup>.

Ademais, é fundamental observarmos a maleabilidade do tempo musical da peça que, semelhantemente ao material por ele elegido, faz referência às suas experiências eletroacústicas. Segundo Ligeti, a ideia em *Vertige* era “[...] a produção de um espaço musical ilusório, no qual aquilo que fosse inicialmente tempo e

<sup>90</sup> Nossa constatação vem ao encontro do que observa Pousseur (*op. cit.*, p. 153, grifos do autor): “Se (no domínio das ondas sonoras) duas frequências se aproximam demais uma da outra, o resultado é percebido como um único som modulado em frequência (aqui, em altura) e em amplitude (aqui, em intensidade), em outras palavras, como um som dotado de *vibrato*, ou *batimento*. Se houver mais de dois, um número bastante grande de componentes misturados, cujas frequências sejam muito próximas entre si, ouviremos uma modulação de amplitude e frequência bem mais irregular no seu ritmo, aproximando-se quanto à altura, de uma fina banda de ruído filtrado ou ‘ruído colorido’”.

movimento se apresentasse como algo sem tempo e imóvel”<sup>91</sup> (LIGETI, 2001, p. 294, trad. nossa). Essa libertação do tempo musical tradicional, cujo estopim pode ser encontrado na obra de Webern, seria levada às últimas consequências pelas experiências no campo da música eletroacústica nas gerações do pós-Segunda Guerra, e tal atitude compositiva de Ligeti reflete a apropriação dessa importante aquisição no âmbito do repertório para piano.

Já mencionamos que, assim como *Continuum*, o *Estudo 9* não possui métrica de compasso e todas as barras apresentadas ao longo da partitura cumprem apenas a função de auxiliadoras de leitura ao intérprete. Além dessa liberdade métrica, também inexistiu um padrão seguido por Ligeti para a inserção de novas vozes a serem sobrepostas ao longo do texto musical. Há, sim, uma tendência à diminuição do intervalo de tempo em que tais repetições aparecem, o que nos remete, inclusive, a outro fenômeno proveniente do universo eletroacústico: a defasagem, do qual trataremos a seguir. Mesmo assim, o resultado sonoro é de um tecido que, mesmo constituído por vozes inter cruzadas e que conservam o aspecto intrincado da micropolifonia, é de extrema fluidez.

A partir disto, vale ressaltarmos a inegável importância da experiência eletrônica como transformadora da concepção ligetiana do tempo musical, o qual, de acordo com Nattiez (2005, p. 91, grifos do autor, acréscimos nossos), “é também o [tempo] da obra que escoar, da obra que se desenvolve e se prolifera a partir de um núcleo central e inicial [...]”. Conforme já tratamos neste trabalho, Ligeti relatou o desejo, ainda em Budapeste, de se libertar das amarras do tempo musical tradicional, e também narrou de que maneira conseguiu atingir o referido objetivo por meio da experiência eletrônica. No contexto do presente *Estudo*, torna-se bastante

---

<sup>91</sup> No original: „[...] die Erzeugung eines illusionären musikalischen Raumes, in dem sich das, was ursprünglich Zeit und Bewegung war, als etwas Zeitloses und Unbewegliches darstellt“.

evidente, portanto, a inter-relação entre tal busca e a utilização de aspectos advindos do universo eletrônico para obter o resultado desejado.

Além disso, é fundamental o fato de que os perfis cromáticos de *Vertige* não possuam necessariamente relação de interdependência vertical, embora ocorram simultaneamente do ponto de vista da articulação do tempo. Ligeti solicita ao intérprete que concentre sua atenção à resultante sonora das sequências cromáticas de cada linha, de modo que soem contínuas mesmo sem o uso do pedal de sustentação<sup>92</sup>. Se retomarmos as ideias expostas por Ligeti ao longo de sua análise de *Structure Ia*, constataremos que o compositor preservou em *Vertige* um dos aspectos por ele considerado basilar no âmbito do serialismo inicial: justamente a pouca atenção ao controle das relações verticais como resultantes do desenvolvimento horizontal da série. Esta característica se mostra especialmente exacerbada neste estudo especificamente, mas trata-se de uma constante em sua obra para piano de sua fase final. Ligeti parece dedicar sua atenção ao percurso horizontal das linhas sobrepostas integrantes da obra, e as relações verticais que surgem dessas sobreposições se mostram estar, na grande maioria dos casos, no plano secundário de sua estratégia compositiva.

Assim é que justamente por esse meio — qual seja: de uma escritura cuja primazia se concentre nas relações do eixo sintagmático — Ligeti parece propor uma solução aos impasses por ele diagnosticados na esfera serial, na busca por promover um nível de emancipação real de quaisquer princípios preestabelecidos derivados do automatismo serial e mesmo do tonalismo.

Neste sentido, outro aspecto a ressaltarmos no referido *Estudo* é a presença de perfis que emergem da textura inicial. Entretanto, mesmo quando tais linhas

---

<sup>92</sup> Nas indicações de performance ao intérprete, fornecidas por Ligeti ao início desta peça, constam as marcações “*una corda / senza ped.*” (Ligeti, 1998b, p. 19).

melódicas se destacam na textura elaborada por Ligeti, elas derivam dos movimentos cromáticos sobrepostos, conforme podemos observar na figura que se segue (Ex. 7):

The image displays two systems of musical notation for Ligeti's 'Estudo 9 - Vertige'. The first system, starting at measure 25, shows a treble clef staff with a dense, chromatic texture of chords and a bass clef staff with a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *(ppp)*, *cresc. poco a poco*, and *mp poco ped.*. The second system, starting at measure 28, continues the chromatic texture with dynamics like *(cresc.)*, *mf*, *pp sub.*, *una corda pp*, and *f*. The bass clef staff includes the instruction *quasi senza ped.*

Exemplo 7: sobreposição de perfis cromáticos no *Estudo 9 – Vertige*, de Ligeti

Tais perfis emergentes devem ser enfatizados, conforme as indicações do compositor, e neles são claramente delineadas configurações harmônicas. Como há pouco abordado, a substituição da altura *si* inicial por seu enarmônico constitui um indício desta prática. Inicialmente tais relações triádicas ou tetrádicas são estabelecidas no eixo paradigmático, mas pouco a pouco se configuram entidades verticalizadas. A primeira destas é antecedida inclusive por uma mudança na direção da linha: até então descendente, algumas linhas componentes da textura realizam movimentos ascendentes, de forma a atingirem a primeira tríade (Ex. 8):

Example 8: change in line direction (division bars 28-29), in *Estudo 9 – Vertige*, by Ligeti

Exemplo 8: mudança na direção de linhas (barras de divisão 28-29), em *Estudo 9 – Vertige*, de Ligeti

Este artifício é repetido quando da introdução do primeiro perfil melódico com as mesmas características na mão direita (Ex. 9):

Example 9: appearance of the first melodic profile in the right hand (division bars 34-35), in *Estudo 9 – Vertige*, by Ligeti

Exemplo 9: aparição do primeiro perfil melódico na da mão direita (barra de divisão 34-35), em *Estudo 9 – Vertige*, de Ligeti

Pouco a pouco as tríades e tétrades que emergem da textura são novamente submersas na textura inicial. Esta última, já perturbada pelos elementos verticais, revela gradualmente uma dialética figura *versus* textura (Ex. 10), que se mantém até o final da peça.

(121) <sup>8</sup>

*fff* *fff sempre* *sempre con ped.* *always emphasize the melody die Melodie stets hervorheben*

*dim. - - - - - p - mf - mp - - p dim. - - - - -*

(124) <sup>8</sup>

*ff dim. - f - - mf p dim. - - - - -*

*PPP* *meno ped. una corda* *poco ped.* *meno ped.* *cresc. -*

(127) <sup>8</sup>

*PPP* *meno ped. una corda* *cresc. -*

Exemplo 10: Excerto (barra de divisão 124-129) que ilustra a dialética figura *versus* textura no *Estudo 9 – Vertige*, de Ligeti

Entretanto, tais elementos triádicos ou tetrádicos verticais não são claramente *audíveis*. As formações acórdicas são bastante nítidas se observada a partitura, mas no momento da performance elas passam relativamente despercebidas devido ao rápido andamento em que os eventos ocorrem. As linhas melódicas emergentes da textura comportam, no entanto, configurações que sugerem arpejos e que, devido à velocidade execução, podem ser ouvidas como entidades verticais (Ex. 11).

Exemplo 11: Configurações horizontais de arpejos no *Estudo 9 - Vertige* (barra de divisão 49-54)

A partir disso, percebemos que embora do ponto de vista harmônico Ligeti tenha atribuído tais decisões compositivas à influência do que denomina de *tonalidade cromática* de Bartók – na qual existem centros tonais, apesar de essencialmente cromática<sup>93</sup> –, elas vêm ao encontro da noção de *Bewegungsfarbe* (*timbres móveis*), advinda a Ligeti quando assistiu Koenig no Estúdio de Colônia. Isto porque Ligeti parece aplicar este conceito no âmbito instrumental, ao pensar no aumento da densidade por meio da sobreposição de linhas horizontais resultantes numa textura e dela fazerem surgir perfis melódicos que se destacam. Neste caso, ele utiliza um instrumento solista ao invés da orquestra, diferindo do modo como

<sup>93</sup> Essa designação é cunhada pelo próprio Ligeti em entrevista a Pierre Michel (*op. cit.*, p. 152, trad. nossa). Ao ser questionado pelo entrevistador quais particularidades escriturais poderiam constituir uma influência para si, Ligeti afirma: “Certamente a ‘tonalidade cromática’. Há centros tonais, mas a linguagem é cromática, eu creio que isto se percebe de forma muito clara no segundo *Quarteto* de Bartók”. (No original: « *La tonalité chromatique certainement. Il y a des centres tonals, mais le langage est chromatique, je crois que cela se perçoit très clairement dans le deuxième Quatuor de Bartók* »).



procedeu em suas obras orquestrais realizadas logo depois de seu período de trabalho em estúdio. O próprio contraste entre melodia e textura que podemos observar em *Vertige* é a essência de *Essay* de Koenig, comentada por Ligeti: “a estrutura musical resultante é um meio termo entre melodia e mistura” (LIGETI, 1980, p. 242).

Outro aspecto que se mostra de profunda relevância é o fato de Ligeti eleger um andamento rapidíssimo para a obra, denotando ainda em tal critério de seleção o uso do conceito de *Bewegungsfarbe*. Faz parte da ideia forjada por Koenig o surgimento de novas sonoridades por meio do aumento da velocidade com que são executadas, no qual “um processo rítmico, as sequências de sons ‘rapidíssimos’, se transforma num timbre iridescente” (Ligeti, *op. cit.*, p. 242, trad. nossa). Além disso, este aspecto também traz ao seio da escritura ligetiana a relação entre ritmos e frequências proveniente do conceito de *Unidade do Tempo Musical*, elaborado por Stockhausen<sup>94</sup>, no qual as alturas nada mais são do que pulsos, acelerados de tal forma que os ouvintes as percebem como um contínuo e não mais como sons isolados.

Em vista disso, em *Vertige* são trabalhados à exaustão os principais aspectos que permearam as reflexões de Ligeti acerca do serialismo, tonalismo e música eletrônica: o controle das densidades que nos remetem à micropolifonia, herança do gênero eletrônico; a *lassidão harmônica* entre vozes, a partir do momento em que concebe as linhas constituintes da textura quase unicamente do ponto de vista horizontal, num contexto em que as relações verticais resultantes apenas *decorrem* de tal estratégia; a inserção de elementos acórdicos, verticais ou que aludem à verticalidade, evocadores do tonalismo e emergentes de textura claramente não

---

<sup>94</sup> Stockhausen (1961).

tonal. Ao dispor todos esses elementos imbricados, Ligeti nos parece responder às questões que ele próprio levantou ao realizar a análise de *Structure Ia*, ao mesmo tempo em que revisita sua própria trajetória como compositor.

### 3.2.2 O fenômeno de fase e defasagem na obra pianística de Ligeti: primórdios e resultantes

Quando abordada a influência da música eletrônica sobre a escritura de Ligeti, em especial no repertório pianístico de sua última fase, o controle das densidades da textura por meio do pensamento horizontal de suas linhas constituintes não se constitui como a característica de maior envergadura neste contexto, embora seja um aspecto fundamental. Muito mais proeminente é o uso por Ligeti dos princípios de fase e defasagem, a ponto de este recurso se tornar a maior constante dentro da obra dedicada ao piano.

Conforme já abordamos, Menezes (2003, p. 34) discorre sobre os conceitos de fase e defasagem e estabelece correspondência entre as diferenças de fase de sons que ocorrem concomitantemente e a estrutura do cânone; esta última consistiria, segundo o autor, numa manifestação em nível macroscópico dos fenômenos de dessincronia das vibrações sonoras. No entanto, ao passo que no contexto de um cânone as vozes seguem um tempo musical comum, não é o que necessariamente ocorre, por exemplo, no âmbito da música eletroacústica. Neste universo, muitas vezes o uso de tal recurso acontece justamente devido à superposição de *tempi* musicais, libertando-se assim a escritura de uma rígida submissão a um tempo uno.

De modo geral, se considerarmos as assertivas de Menezes, há de fato uma larga recorrência dos fenômenos de fase e defasagem na obra para piano de Ligeti,

que inicialmente estão representados pelas construções em cânone. No período pré-Ocidental do compositor, a presença do cânone em sua escritura nada mais é que uma clara influência de Bartók<sup>95</sup>, cujo conjunto da obra pianística – a série *Mikrokosmos*, por exemplo – é marcada pelo abundante uso desse tipo de imitação estrita (Ex. 12).

Exemplo 12: excerto inicial de *Invenção Cromática*, peça nº 145a de *Mikrokosmos*, vol.6, de Béla Bartók

Além disso, nas obras de Ligeti tais como o *Capriccio Nr. 2* (1947) e *Musica Ricercata* (1951-53), já despontam características embrionárias do que Emmanouil Vlitakis (2008) designou por *polifonia de camadas*:

As obras [de Ligeti] da década de 1970 [...] delineiam um caminho pelo qual o aspecto melódico-rítmico se emancipou de forma crescente: melodia e pulsação deixaram gradualmente de ser 'tabus' e a gradualmente polifônica micropolifonia das obras iniciais [concebidas no Ocidente] foi substituída gradualmente por uma também polifonia de extrema complexidade, real e de primeiro plano. Esses desenvolvimentos prosseguiram nos anos 1980 e 1990 com os Concertos para Piano e Violino: no Concerto para Piano (1985-87) foram sobrepostas diversas camadas melódicas, baseadas frequentemente em diferentes pulsos (velocidades), *de maneira a constituir*

<sup>95</sup> A este respeito, cf. Michel, *op. cit.*, p. 203 *et seq.*

*uma camada polimétrica complexa, uma polifonia de camadas*<sup>96</sup> (VLITAKIS, 2008, p. 132, trad., acréscimos e grifos nossos).

No entanto, é a partir do contato com o universo eletrônico que Ligeti começou a elaborar estruturas em defasagem cujos *tempi* não eram necessariamente correspondentes. Se tomarmos sua chegada a Colônia como fase de profundo impacto compositivo, as afirmações de Vlitakis tornam claro o fato de o compositor erigir, a partir de então, uma escritura instrumental livre do peso da tradição clássico-romântica, realidade com a qual sonhava ainda na Hungria<sup>97</sup>. No entanto, da mesma forma como se faz perceptível ao analista uma trajetória de metamorfose escritural desde sua chegada ao Ocidente, cujo catalisador foi a experiência em estúdio, as obras de Ligeti antecedentes a esse período prenunciam tal percurso.

De modo geral, o aspecto métrico, com largo uso de hemíolas e mudanças de fórmula de compasso, chama a atenção nas composições para piano de Ligeti concebidas ainda em seu país natal, em especial no *Capriccio Nr. 2* (1947) e em passagens de *Musica Ricercata* (1951-53). Na primeira peça mencionada, é possível verificarmos a utilização de métricas de compasso ímpares e suas alternâncias

<sup>96</sup> No original: „Die Stücke der siebziger Jahre [...] zeichnen einen Weg, bei dem das Melodisch-Rhythmische zunehmend emanzipiert wird: Melodie und Pulsation werden allmählich ‚enttabuisiert‘, die scheinbar polyphone Mikropolyphonie der früheren Werke [...] wird allmählich von einer realen, vordergründigen, wenn auch extrem komplexen Polyphonie ersetzt. Diese Entwicklungen werden dann in den achtziger und neunziger Jahren mit dem Klavier- und Violinkonzert fortgeführt: Im Klavierkonzert (1985-87) [...] werden verschiedene melodische Schichten überlagert, oft auf unterschiedlichen Pulsationen (Geschwindigkeiten) basierend, so dass eine extrem komplexe Polymetrik, eine ‚Polyphonie der Schichten‘ entsteht“.

<sup>97</sup> Em entrevista a Pierre Michel (*op. cit.*, p. 154), Ligeti relatou: “Eu sonhava com uma música na qual não houvesse mais ‘Gestalt’ rítmicos, melódicos, motivicos, uma música constituída por blocos sonoros estáticos que pudessem se transformar gradualmente em outros blocos ou ter suas fronteiras muito interligadas. [...] Eu queria simplesmente me libertar de toda a música. O fardo da música clássica e romântica era extremamente pesado!” (No original: « *Je songeais alors à une musique où il n’y aurait plus de ‘Gestalt’ rythmiques, mélodiques, motiviques, une musique constituée de blocs sonores statiques qui pourraient se transformer peu à peu en d’autres blocs ou avoir des frontières très nettes. [...] Je voulais simplement me libérer de toute la musique. Le poids de la musique classique et romantique était trop lourd !* »).

como ferramenta que confere instabilidade e complexidade à composição, tanto do ponto de vista rítmico, quanto métrico (Ex. 13).

**Capriccio Nr. 2**  
(1947)

György Ligeti  
\*1923

**Allegro robusto** ♩ = 200

marzo: il basso

p

p

più f

sub. p

Exemplo 13: página inicial de *Capriccio Nr. 2*, de Ligeti

Embora tais alternâncias sejam também decorrentes da influência exercida por Bartók, a qual se manifesta inclusive por meio do uso da *tonalidade cromática* — assim designada pelo próprio Ligeti por se tratar de um cromatismo no qual existem claros centros tonais —, o que observamos em *Capriccio Nr. 2* é o prenúncio da busca ligetiana pelo rompimento das amarras do tempo tradicional, mesmo quando o compositor ainda se encontrava circunscrito a este universo.

O refinamento de tal ideia é explicitado em *Musica Ricercata I*. Nesta peça, cuja ênfase se encontra no plano do desenvolvimento rítmico, as hemíolas são constituídas pelo deslocamento das células por meio da supressão das durações das pausas, conforme o excerto abaixo (Ex. 14):

Exemplo 14: *Musica Ricercata I – Misurato* (excerto), de Ligeti

Vale ressaltarmos a economia do compositor no que tange à variabilidade do material musical: toda a peça é erigida a partir da altura *lá*, e somente no acorde final surge a nota *ré* – cuja tecla correspondente é pressionada sem que se produza som –, sugerindo que todo o percurso da composição seja um movimento dominante-tônica (Ex. 15).

8  
7  
8b  
7  
Sostenuto  
ca. 2'

\*) Tasten stumm niederdrücken / depress keys without sounding.  
\*\*) Mit beiden Fingern anschlagen, dann mit einem Finger halten. / Play note with both fingers then hold with one.

Exemplo 15: Compassos finais de *Musica Ricercata I*, de Ligeti

Além disso, são notáveis tanto a indicação de *stringendo* quanto o *accelerando* escrito que encerra a peça (Ex. 16). Ao mesmo tempo em que tais aspectos nos remetem à ambiência tradicional da concepção da obra, por se tratarem de elementos que ainda operam submissos à condição de tempo unívoco, eles apontam para a independência dos *tempi* que o uso do fenômeno da defasagem trará para a produção ligetiana, de que trataremos a seguir.

\*) Tasten stumm niederdrücken / depress keys without sounding.  
 \*\*) Mit beiden Fingern anschlagen, dann mit einem Finger halten. / Play note with both fingers then hold with one.

Exemplo 16: Final de *Musica Ricercata I* – acelerando escrito

### 3.2.2.1 Monument: *defasagem por meio de métricas distintas*

Se nas obras para piano da década de 1980 Ligeti atinge o ápice da exploração do conceito de fase e defasagem, é em *Monument* que ocorre o estopim para esta prática no âmbito pianístico. Primeira das composições integrantes de *Três Peças para Dois Pianos* (1978), pertencente à fase que corresponde ao *hiato*



*compositivo* da trajetória de Ligeti<sup>98</sup>, *Monument* marca o retorno deste compositor ao seu instrumento de infância.

Mais do que isto, é a partir dessa obra que Ligeti começou a concretizar, no plano da música instrumental, as especulações realizadas na esfera eletrônica e em *Poème Symphonique*, contextos nos quais a figura do intérprete não se fazia presente. Do mesmo modo como procederia posteriormente ao verter para pianola alguns dos *Estudos para Piano*, ao longo de ambas as experiências o compositor pôde levar ao extremo suas pesquisas relativas à polimetria e às superposições de *tempi*, visto que estas prescindiam da presença de instrumentistas.

No que se refere ao aspecto métrico, Ligeti ainda optou nesta obra pelas divisões de compasso tradicionais. Entretanto, ao passo que a parte do *Piano I* é grafada em compasso quaternário simples, o *Piano II* é escrito em compasso binário composto, gerando permanentemente um fator que é ainda mais explorado pelo compositor: a *dessincronia*.

Embora largamente explorado no universo eletroacústico por meio dos recursos de fase e defasagem, o fenômeno da dessincronia já é observável em estruturas imitativas, tais como os cânones. Menezes arrazoa:

Os fenômenos derivados [da] ‘dessincronia’ estão ligados à *fase* da vibração, e podem ser comparados, em nível macroscópico, a um cânone entre vozes distintas. [...] O cânone presume, justamente, um fenômeno de *defasagem* entre as vozes. (MENEZES, 2003, p. 34, grifos do autor, acréscimo nosso).

---

<sup>98</sup> Esse hiato compositivo, que durou quatro anos e aparenta ter sido consequência de uma crise compositiva, foi, entretanto, atribuído por Ligeti como decorrência de seu estado de saúde: “Durante esse período, eu de fato compus, mas sem jamais chegar a um resultado [satisfatório]. Havia uma razão bastante prosaica para isto: ao longo de dois anos estive doente e tive de ficar internado por duas vezes. Minha saúde entretantes se estabilizou de modo considerável, e eu pude trabalhar novamente, quase como antes” (LICHTENFELD, p. 45, trad. e acréscimos nossos). (No original: «Pendant ce temps, j’ai bien composé mais sans jamais rien achever. Il y avait à cela une raison tout à fait prosaïque : pendant deux ans j’ai été malade, et j’ai dû séjourner à deux reprises à l’hôpital. Ma santé s’est entre-temps considérablement stabilisée, et je peux presque travailler à nouveau comme avant »).

Contudo, o tipo de recurso de defasagem utilizado por Ligeti em *Monument* não diz respeito à escrita canônica, mas sim se aproxima das experimentações engendradas em *Poème Symphonique*.

*Monument* é iniciada com ambos os pianos em pausa ao longo de cinco compassos – número que segue, semelhantemente a outros eventos da peça, a série de Fibonacci (Ex. 17). Tais compassos de silêncio aparentam possuir a função prática de auxiliar os pianistas a estabelecerem a contagem de suas partes correspondentes.

Exemplo 17: início de *Monument*, para dois pianos, de Ligeti

O *Piano I* é responsável pelo ataque inicial da peça, que consiste em notas *lá* separadas por distância de uma oitava — um material musical curiosamente semelhante ao de *Musica Ricercata I*. Nas duas primeiras aparições, tais elementos estão dispostos no primeiro tempo do compasso; a partir daí, a cada vez reiteradas, as oitavas sofrem uma espécie de *delay*. Inicialmente no valor de uma semicolcheia, o referido atraso aumenta a cada repetição, até que chegue à duração de uma semínima. A partir de então, esse intervalo de tempo começa a diminuir, também no valor de uma semicolcheia a cada reiteração, até que os ataques voltem a ocorrer na cabeça do compasso — uma retrogradação do que até então havia sido apresentado. Embora tal construção “em espelho” confira simetria ao discurso, o uso

do referido *delay* nos ataques resulta na perturbação da métrica da própria unidade de compasso – uma hemíola constituída por um elemento único, as notas *lá* em oitavas, repetidas –, causando a perda da regularidade e conseqüente sensação de defasagem do trecho ainda no contexto da própria linha isolada deste piano (Ex. 18 e Ex. 19).

The image displays three systems of musical notation for the piano part of Ligeti's *Monument*. The first system (measures 1-6) features a tempo of quarter note = 42 and the instruction 'Strong and gross / strict and exact'. The second system (measures 7-12) shows a complex rhythmic texture with various articulations. The third system (measures 13-18) continues this texture with dynamic markings like *ff* and *mf*. Vertical dashed lines indicate the alignment of notes across the systems.

Exemplo 18: trecho inicial de *Monument*, de Ligeti, a partir da entrada da mão direita

The diagram illustrates the rhythmic structure of the piano part in 4/4 time. It consists of two lines of notation. The first line shows: a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter rest, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and a quarter rest. The second line shows: a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter rest, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and a quarter rest. The notation uses stems with flags to indicate eighth notes and dots for quarter notes.

Exemplo 19: estrutura rítmica do *Piano I* apresentada pela mão direita no trecho inicial de *Monument*, de Ligeti

As intervenções do *Piano II* se iniciam, por sua vez, no compasso 13, também um número Fibonacci. Entretanto, ao passo que o *Piano I* tem seu primeiro ataque na cabeça do compasso, o *Piano II* já ataca no quinto pulso do compasso — ou seja, um tempo fraco —, e essas intervenções são formadas pela nota sol bemol em oitavas (Ex. 20). Diferentemente do *Piano I*, cuja construção é organizada simetricamente em espelho, a cada oito compassos, o *Piano II* se apresenta inicialmente com frases de três compassos, as quais são repetidas integralmente. Nesse trecho inicial, o *Piano II* faz o percurso inverso do *Piano I*: os ataques de sua parte se encontram sempre em contratempo e, a cada nova aparição, são deslocados, até que atinjam a cabeça do compasso (Ex. 21).

Exemplo 20: Entrada do *Piano II* em *Monument*

Exemplo 21: esquema rítmico inicial do *Piano II* em *Monument*

De modo geral, nos primeiros dezoito compassos de *Monument* são apresentadas duas partes cujos aspectos coincidentes residem, em primeiro lugar, no fato de a organização de suas sequências de ataques se calcarem no deslocamento: no *Piano I*, visam ao afastamento; no *Piano II*, à aproximação dos tempos fortes de cada compasso. Além disto, em ambas constatamos o uso de apenas um elemento sintáxico: uma altura específica desdobrada em duas oitavas – *lá* no *Piano I*; *sol* bemol no *Piano II*. Apesar disto, cada parte correspondente é pensada com diferentes métricas de compasso, e os grupos de ataques específicos de cada parte, apesar de simétricos, se repetem de maneira diversa – no *Piano I*, de modo retrógrado; no *Piano II*, de forma literal.

Embora nesses compassos iniciais seja possível distinguirmos as linhas de cada piano a despeito de constituírem *tempi* contrastantes, a partir do compasso 19 há uma clara elevação na complexidade da obra, que coincide com o aumento de sua própria densidade: aos poucos, o *Piano I* começa a absorver elementos rítmicos da outra linha de piano, sempre conservando a métrica em que foi concebido e sua própria estruturação rítmica inicial. Neste contexto, é também gradual o surgimento de novos elementos à medida que a densidade aumenta (Ex. 22).

The image shows a musical score for two pianos, Piano I and Piano II, spanning measures 17 to 27. The score is written in a grand staff format. In Piano I, measures 23 and 24 are circled in red. These circled measures contain rhythmic patterns that correspond to the patterns in Piano II at measures 23 and 24. The dynamics markings *f* and *ff* are visible throughout the score.

Exemplo 22: absorção, na linha do Piano I, de elementos rítmicos do Piano II

No *Piano II* ocorre, por sua vez, o caminho inverso: a absorção de elementos do *Piano I* se circunscreve à célula rítmica cujo ataque é no tempo forte (Ex. 23).

The image shows a musical score for two pianos, Piano I and Piano II, spanning measures 28 to 34. The score is written in a grand staff format. In Piano II, measures 32 and 33 are circled in red. These circled measures contain rhythmic patterns that correspond to the patterns in Piano I at measures 32 and 33. The dynamics markings *f* and *ff* are visible throughout the score.

Exemplo 23: *Monument* — absorção de célula rítmica do *Piano I*, com ataque no tempo forte, pela linha do *Piano II*

Com o aumento da densidade, em ambas as partes de piano são inseridas novas alturas, até que se atinja o total cromático – com eventuais repetições em enarmonia. No entanto, devido à reiteração exaustiva dos padrões rítmicos ao longo da peça, não é possível ao ouvinte apreender o uso do total cromático. Um dos fatores que propicia tal impressão é justamente a polimetria resultante das sobreposições das partes, corroborada pelo uso dos semitons vizinhos entre ambas, nas mesmas seções. O início da obra já demonstra este aspecto. A preponderância dos fatores rítmico e métrico relega, portanto, a importância das organizações de altura ao plano secundário da obra.

Outro traço importante da peça é a tendência à utilização de grande parte do registro do piano. À medida que *Monument* avança para o seu final, a escritura caminha em sentido ascendente, até o momento em que ambas as partes, em semicolcheias – decorrentes do aumento da densidade da textura polimétrica –, caminham para o registro superagudo até atingirem o limite do instrumento (Ex. 24). Este tipo de gesto é presente em diversas obras da fase final de Ligeti, tais como o *Concerto para Piano* e alguns dos *Estudos para Piano*. Trataremos disto adiante.

Exemplo 24: final de *Monument*, de Ligeti: direcionalidade ascendente até os limites superagudos do instrumento

Com relação ao uso da harmonia, assim como a organização de alturas não se mostra primordial, conseqüentemente a obra não é pensada com vistas à construção de um discurso dessa natureza. Pelo contrário, Ligeti enfatiza nesta peça as relações de defasagem entre ambas as partes de piano, utilizando o aumento de densidade para acentuar ainda mais tal sensação. A resultante é um tecido extremamente *meccanico*, aspecto que já havia sido explorado exaustivamente pelo compositor em *Continuum*, por exemplo, e que ainda teria lugar no repertório para piano posterior. No entanto, a superposição dos *tempi* de ambos os pianos produzem, em *Monument*, um efeito que se aproxima muito mais aos multipulsos de *Poème Symphonique*. Neste sentido, a experiência de Ligeti nessa obra para dois pianos é crucial à escritura que desenvolverá para o instrumento nas décadas seguintes, e que justamente trouxe ao repertório pianístico novos estilemas.

Além disso, a concepção escritural de Ligeti propicia um tecido extremamente intrincado no que diz respeito ao registro e escolha das alturas, que evocam as construções micropolifônicas. Aos moldes da micropolifonia, as alturas são dispostas em relações de segundas, contexto no qual é extremamente difícil distinguir, no momento da escuta, as linhas de cada parte. Desta forma, mesmo que as motivações iniciais do uso da defasagem tenham lugar na ancestral *Musica Ricercata I*, tais estratégias são claramente advindas de suas experiências em Colônia e levariam Ligeti a um caminho que culminaria, a partir dos anos 1980, na radicalização extrema dos processos de dessincronia entre as partes.



### 3.2.2.2 O fenômeno de fase e defasagem nas obras para piano a partir da década de 1980

As experiências de Ligeti em torno dos fenômenos de fase e defasagem, introduzidos no repertório destinado ao piano a partir de *Monument*, atingiram posteriormente proporções radicalmente inovadoras no campo pianístico. O encontro do compositor com a música da tribo subsaariana Banda Linda, juntamente com a descoberta dos *Estudos para Pianola* de Conlon Nancarrow, levaram-no a intensas pesquisas no âmbito da sobreposição de *tempi*, livre das amarras métricas da escritura e escrita tradicionais, e da utilização de um pulso elementar. O uso do par dicotômico fase-defasagem caminha paralelamente à abordagem ligetiana relativa à horizontalização das linhas, já abordada anteriormente, e que enfatiza ainda mais as diferenças engendradas pelo uso do referido recurso.

Ao analisarmos a coleção dos *Estudos para Piano*, o trabalho com a oposição sincronia-dessincronia é perene. Encontramos a utilização dessa estratégia em todas as composições da série, embora nem sempre como tônica – como é o caso, por exemplo, do *Estudo 5 – Arc-en-ciel* e do *Estudo 2 – Cordes Vides*, do Primeiro Livro. No entanto, os ápices da radicalidade, principalmente do ponto de vista da escrita – que se projeta a partir da escritura –, se localizam principalmente no Primeiro Livro, e em especial no *Estudo 1 – Désordre*, o qual apresenta o uso de defasagens extremamente intrincadas, sem métrica de compasso definida; e no Segundo Livro, em especial no *Estudo 13 – L’escalier du diable*, que, ao utilizar as noções de escrita e métrica tradicionais, suplanta-as e as subverte.

No que tange ao *Estudo 1 – Désordre*, embora esta emblemática composição não possua métrica de compasso indicada, sua estrutura inicial é bastante clara: constitui-se de oito pulsos (colcheias) por barra de divisão, organizados em grupos

de 3+5 ou 5+3. Apesar de as partes relativas a cada mão começarem em fase, ao final da quarta barra de divisão a frase seguinte da mão direita é antecipada em uma colcheia, ao passo que a mão esquerda mantém a estrutura do início (8 = 3+5 ou 5+3). Assim, a cada quatro compassos há a diminuição de um pulso na mão direita (Ex. 25), até que esta última entre novamente em fase com a mão esquerda (Ex. 26).

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

Exemplo 25: *Estudo 1 – Désordre*: primeira defasagem entre mão direita e mão esquerda

Exemplo 26: alternância entre 7 e 8 colcheias por barra de divisão na linha da mão direita do *Estudo 1 – Désordre*

Dá-se início à mesma configuração inicial; no entanto, a mão esquerda também começa a se deslocar devido ao encurtamento das durações de suas unidades de barras de divisão, até chegarem a quatro colcheias por trecho, expandindo-se e encurtando-se algumas vezes. A mão direita, que já se encontrava defasada, também tem suas unidades de compasso igualmente diminuídas, de maneira gradual. Quando as linhas respectivas a cada mão entram em fase, suas unidades de compasso possuem quatro pulsos; entretanto, como já atingiram alto nível de autonomia, mesmo em fase soam como partes distintas. É somente no retorno da configuração inicial de oito colcheias por compasso que o ouvinte tem novamente a impressão de sincronicidade – logo quebrada com o início do processo inicial de defasagem pela mão direita e, depois, pela mão esquerda, aos moldes do início da peça.

Este estudo consiste num elo entre *Monument* e toda a obra para piano que seria construída até o final da vida de Ligeti. Se desconsiderarmos o fato de *Monument* possuir fórmulas de compasso definidas, podemos estabelecer um paralelo entre a estratégia compositiva da obra para dois pianos e este estudo, também aplicável ao restante do repertório de Ligeti para o instrumento a partir deles. Encontramos, por exemplo, similaridades no trabalho dos conceitos de fase e defasagem: o compositor seleciona uma figura que serve como unidade elementar – em *Monument*, a semicolcheia; em *Désordre*, a colcheia —, e todos os deslocamentos são feitos a partir dela.

No entanto, em *Désordre* o fenômeno de dessincronia é levado às últimas consequências, chegando a afetar a visualidade da escrita. Os encurtamentos e distensões de unidades de compasso acabam por criar linhas radicalmente *horizontalizadas*, que compartilham o mesmo espaço no decurso do tempo, mas

ocorrem em tempos distintos inclusive no que tange ao aspecto visual, na leitura da partitura (Ex. 27). Este fator leva o conceito pianístico de independência das mãos ao extremo, e se trata de uma complexa prática ao instrumentista.

Assim, neste momento em que a própria visualidade do texto musical é afetada e produz uma partitura claramente árdua de se ler, Ligeti traz ao âmbito pianístico – conscientemente ou não – uma problemática muito recorrente na esfera eletroacústica: aquela que diz respeito à escrita e suas possibilidades de existência no gênero. Embora o referido aspecto já tenha sido abordado anteriormente e não seja aqui o cerne de nossas reflexões, é inegável o fato de que, por trazer à esfera instrumental recursos tão usuais na composição eletroacústica tais como as relações de fase e defasagem, que produzem *tempi* distintos numa obra, Ligeti leva ao limite do colapso o próprio sistema tradicional de escrita.

Exemplo 27: visualidade na partitura em excerto do *Estudo 1 – Désordre*, de Ligeti

Todavia, Ligeti buscou posteriormente outras estratégias de escrita, relativamente mais simples, para sua escritura em defasagem, possíveis de serem constatadas nos estudos concebidos após *Désordre*. O *Estudo 6 – Automne à Varsovie*, última peça do Primeiro Livro, é concebido em compasso quaternário e consiste numa aparente homofonia. A parte do acompanhamento é constituída por semicolcheias, que inicialmente repetem uma única altura (mi bemol) em diferentes oitavas. No entanto, semelhantemente à *Monument*, neste contexto a métrica de compasso parece servir unicamente à leitura do intérprete: o perfil melódico principal aparenta ser defasado com relação ao seu próprio acompanhamento, a ponto de se desprender desse tempo e originar outro diverso. Assim ocorre também com os outros perfis que surgem ao longo do estudo, até o momento final, no qual todas as linhas são esfaceladas e se fundem numa textura que atinge o extremo grave do piano e se revela de inspiração claramente eletroacústica, pois remete aos sons paradoxais, que consistem em ilusões psicoacústicas. Trataremos especificamente deste aspecto mais adiante, no *Estudo 6*.

Com a adoção de tal medida, Ligeti soluciona um problema de cunho estritamente prático: facilitar ao intérprete a leitura da obra. Apesar disso, conforme supomos a partir da análise do último estudo do Primeiro Volume, a submissão à métrica do compasso indicado não ocorre de fato. O que era apenas hipotético se demonstra efetivo no Segundo Livro, em especial no *Estudo 8 – Fém*, *Estudo 12 – Entrelacs* e *Estudo 13 – L'escalier du diable*. Nas notas de performance do primeiro estudo citado, encontramos a seguinte indicação: “Toque muito ritmicamente e flexível (com *swing*), de maneira que a diversidade polirrítmica venha à tona. (Não há métrica real aqui; as barras de compasso servem apenas para ajudar na

sincronização)<sup>99</sup> (LIGETI, 1998, p. 12, trad. nossa). Ou seja, embora grafado em compasso quaternário composto ( $\frac{12}{8}$ ), neste contexto as hemíolas se apresentam de tal forma que cada parte distorce à sua maneira a métrica proposta (Ex. 28). Além de gerar a famigerada sobreposição de *tempi*, fruto da escritura em defasagem, as hemíolas propiciam a anulação mesma da métrica de compasso. É apenas na seção final deste *Estudo* — a partir do compasso 58: *semplice, da lontano* — que ambas as mãos seguem de fato a métrica proposta, ao que a estrutura entrecortada e polimétrica cede à textura acórdica e homogênea (Ex. 29).

Vivace risoluto, con vigore,  $\text{♩} = 30$  ( $\text{♩} = 180$   $\text{♩} = 120$ )

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems. Each system has a grand staff with a piano (left) and right-hand (right) part. The tempo is 'Vivace risoluto, con vigore' with a metronome marking of quarter notes = 30. The time signature is 12/8. The score is characterized by complex polyrhythmic patterns, with many notes beamed together and some notes appearing to be in different rhythmic divisions of the bar. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Exemplo 28: trecho inicial do *Estudo 8 - Fém*, de Ligeti

<sup>99</sup> No original em inglês: “Play very rhythmically and springy (with swing) so that the polyrhythmic diversity comes to the fore. (There is no real metre here; the bar lines are only to help synchronization)”. No original em alemão: „Sehr rhythmisch und elastisch vortragen (mit ‚Swing‘), so daß die polyrhythmische Vielfalt zum Vorschein kommt. (Eine Taktmetrik existiert nicht, die Taktstriche dienen nur zur Synchronisierung).“

*semplice, da lontano (lo stesso tempo)*

Durata ca. 3'05''

Exemplo 29: Final de *Estudo 8* – Fém: *semplice, da lontano*

No *Estudo 12 – Entrelacs*, com uma estrutura bastante semelhante ao *Estudo 6 – Automne à Varsovie*, do Primeiro Livro, escrito em  $\frac{12}{16}$ , há uma nota de performance que acompanha esta marcação: “toque muito uniformemente: as barras de compasso servem apenas como diretriz”<sup>100</sup> (LIGETI, *op. cit.*, p. 41, trad. nossa). Mas é no *Estudo 13 – L’escalier du diable* que a deturpação total da métrica de compasso ocorre, conforme o próprio compositor solicita: “ $\frac{12}{8}$  serve apenas como diretriz, a métrica real consiste em 36 colcheias (três ‘compassos’), divididas

<sup>100</sup> No original em inglês: “Play very evenly: the barlines only serve as a guideline”. No original em alemão: „Sehr gleichmäßig spielen: die Takte dienen nur zur Orientierung“.

assimetricamente”<sup>101</sup> (LIGETI, op. cit., p. 48, grifos do autor, trad. nossa). Estas trinta e seis colcheias ocupam, portanto, o espaço correspondente a três compassos, o que é indicado por meio das barras tracejadas contidas na partitura (Ex. 30).

Presto legato, ma leggiero,  $\text{♩} = 30$

una corda quasi senza ped. cresc. poco a poco

(2)  
sempre cresc. poco a poco

Exemplo 30: início do *Estudo 13 – L’escalier du diable*, de Ligeti

De fato, é possível observarmos que a fórmula de compasso grafada se destina a ser apenas organizadora da leitura, pois sua função métrica é quase nula. Com exceção do trecho que vai das barras de divisão 26 a 33 e 38 a 43 – reiterando que cada barra de divisão comporta três unidades de “compasso” –, as defasagens entre as linhas se instauram quando a própria métrica de cada unidade já se encontra anulada e, conseqüentemente, esfacelada.

Em vista do que expusemos até o momento, a escritura pianística de Ligeti mostra uma evolução: no âmbito das superposições de *tempi* e defasagem encontradas em *Monument*, as experimentações iniciais do compositor ocorrem

<sup>101</sup> No original em inglês: “ $\frac{12}{8}$  only serves as a guideline, the actual metre consists of 36 quavers (three ‘bars’), divided asymmetrically”. No original em alemão: “ $\frac{12}{8}$  ist nur Orientierungshinweis, die tatsächliche Metrik besteht aus 36 Achteln (drei Takten), asymmetrisch gegliedert”.



dentro de métricas definidas; num estágio posterior, cujo emblema encontramos no *Estudo 1 – Désordre*, inaugural da série de *Estudos para Piano*, a escritura tende à *organicidade*, dispensando quaisquer indicações nesse sentido; e, depois, já no Segundo Livro da série, a métrica de compasso é relegada ao *status* puramente organizativo, sem interferir propriamente na métrica das partes em si. Com esta prática, Ligeti subverte o próprio conceito de escrita, utilizando-a além de seus próprios limites, mas paradoxalmente fazendo-a servir às suas ideias. Temos, a partir disso, um uso ampliado da escrita, que aponta para as consideráveis proporções da influência propiciada pela música eletrônica na escritura de Ligeti.

Como uma espécie de complemento ao que até então havia sido explorado por Ligeti apresenta-se o Terceiro Livro dos *Estudos para Piano*. As peças nele contidas contêm largo uso da defasagem por meio de técnicas de imitação, manifestando-se preponderantemente como escrita canônica.

Entretanto, esta utilização do contraponto imitativo pode ser seguida pelas estruturas em defasagem já mencionadas, como ocorre no *Estudo 15 – White on White*. Composto por duas grandes seções ritmicamente contrastantes, o referido Estudo se inicia com uma textura rítmica homogênea, na qual todas as alturas são grafadas com o valor de uma mínima (♩), e ambas as linhas, que seguem a estrutura de cânone, distanciam-se com um intervalo de mesma duração (→) (Ex. 31).

Andante con tenerezza, ♩ = 52

sempre *p.*, sempre molto legato, cantabile espressivo

sempre *sim.*

sim. al fine

sim. al fine

(3)

Exemplo 31: início do *Estudo 15 – White on White*, de Ligeti

A partir do que mostra a partitura, nesta derradeira série de Estudos Ligeti optou novamente por uma escritura cuja escrita prescinde das fórmulas de compasso, possuindo apenas barras tracejadas que servem como orientação à leitura. Assim, conforme já discutimos há pouco, o compositor retorna à organicidade do *Estudo 1 – Désordre* após levar as questões inerentes à escrita aos seus limites, em algumas peças do Segundo Livro.

Na segunda seção de *White on White*, na qual todas as alturas são grafadas preponderantemente com colcheias (♪), retomam-se as estruturas polimétricas em defasagem: enquanto a mão direita apresenta 4+4+6, a mão esquerda divide-se em 4+13 (Ex. 32). Desta forma, ao passo que a configuração rítmico-métrica seguinte da mão direita é iniciada ainda na primeira barra de divisão, a estrutura relativa à mão esquerda é concluída apenas no compasso seguinte. A partir de então, elas alternam momentos de fase e defasagem, até a rarefação gradual da textura (Ex. 33 e Ex. 33).

**Vivacissimo con brio**

(16)

*ff sempre, legatissimo possibile*

*quasi senza Ped.*

*sfz sfz sempre sim.*

*sim. al fine*

Exemplo 32: início da segunda seção do *Estudo 15 – White on White*, de Ligeti (barras de divisão 16-17)

(22)

(24)

Exemplo 33: excerto de trecho em fase no *Estudo 15 – White on White*, de Ligeti (barra de divisão 22-25)

Exemplo 34: rarefação da textura no final do *Estudo 15 – White on White*, de Ligeti (barra de divisão 44-47)

Ligeti também conseguiu unir os prismas por meio dos quais elaborou obras para piano precedentes. O *Estudo 17 – À bout de souffle* exemplifica tal estratégia (Ex. 35): a composição é constituída por duas linhas em cânone dispostas em três pentagramas – os quais remetem inevitavelmente a alguns dos *Prelúdios para Piano* de Debussy ou a alguns dos *Estudos de Execução Transcendental* de Liszt—, escritas com o intervalo de uma colcheia. Embora ao analisarmos o texto musical possamos detectar claramente a estrutura canônica que o constitui, o andamento rápido escolhido – *Presto con bravura* – propicia a escuta de uma “textura dialética”, que ora é linha *versus* linha, ora se torna difusa, evocando os aspectos micropolifônicos de que tratamos anteriormente. Ligeti procede da mesma maneira na última peça da série, o *Estudo 18 – Canon* (Ex. 36), cuja textura se apresenta ainda mais densa, e no qual as vozes se encontram apenas no acorde final da obra (Ex. 37).

**Presto con bravura**

*ben forte (sempre legato)* *sfz* *sfz* *(sempre sim.)*

*sfz* *sfz* *(sempre sim.)*

Exemplo 35: excerto inicial do *Estudo 17 – À bout de souffle*, de Ligeti

**Prima volta: Vivace poco rubato \***  
**Seconda volta: Prestissimo \*\*)**

*sempre legato possibile*

*p dolce*

*p dolce*

Exemplo 36: início do *Estudo 18 – Canon*, de Ligeti

**Lento con tenerezza**

*ppp*

*ppp* *sim.*

Durata ca. 1'40"

Exemplo 37: final do *Estudo 18 – Canon*, de Ligeti

Em vista do que expusemos até o momento, notamos que Ligeti percorreu todos os caminhos possíveis dentro do âmbito do par fase/defasagem, reunindo até o final de sua vida o tradicional e sua experiência adquirida no Estúdio de Colônia, num fluxo que oscila, segundo o próprio compositor, entre a ordem e a desordem<sup>102</sup>. Como quer que seja, Ligeti conseguiu atingir, por meio da inserção de elementos advindos da música eletrônica, um novo *status quo* dentro da literatura musical voltada ao piano: a simbiose entre conceitos tradicionais e de vanguarda e o esfacelamento das primeiras por meio do uso de técnicas aprendidas em estúdio. Estas últimas, transmutadas para o universo instrumental, trouxeram formas distintas de exploração do instrumento no nível tímbrico e técnico.

---

<sup>102</sup> Ligeti (1987, p. 292-293).

#### **4 O ENGENDRAMENTO DE NOVOS ESTILEMAS NA OBRA PIANÍSTICA DE LIGETI A PARTIR DO PENSAMENTO ELETROACÚSTICO**

Até o momento, pudemos observar e compreender em que medida as influências provenientes do universo eletrônico se manifestam na escritura instrumental ligetiana, como tais ideias se coadunam com o desejo do compositor de se libertar das amarras da escritura tradicional, e por meio de quais características gerais essas inter-relações se evidenciam no repertório pianístico. Outrossim, analisamos como Ligeti solucionou, na obra destinada ao piano, muitos impasses provenientes de suas primeiras experiências com a vanguarda, quer seja na resolução de problemáticas inerentes ao serialismo, quer na aplicação de princípios advindos da música eletrônica no universo instrumental. Além disso, verificamos os caminhos que o compositor percorreu para realizar as ideias imaginadas ainda em sua terra natal, a partir das experiências vividas quando de sua chegada a Colônia.

Se todos os estilemas da obra para piano de Ligeti apresentados até aqui remetem claramente ao seu passado, neste capítulo verificaremos aspectos que, embora igualmente provenientes da experiência de Ligeti com o universo eletrônico e de seu embate com o sistema serial, sinalizam novos engendramentos dentro do repertório e estilo pianísticos. Ao utilizar aspectos que se referem claramente à tradição, o compositor expande os limites da escritura do instrumento e aponta, ao mesmo tempo, para possibilidades profícuas a serem exploradas por outros compositores, bem como para novos desafios aos próprios intérpretes.

#### 4.1 Da micropolifonia rumo a uma nova concepção tímbrica do piano

Dentro desse âmbito de influências provenientes da música eletrônica na obra para piano de Ligeti, a micropolifonia possui papel decisivo e preponderante no sentido de refletir profunda correlação entre a prática de estúdio e a elaboração compositiva instrumental. É importante pontuarmos que embora o caráter essencialmente contrapontístico da técnica micropolifônica aponte para o passado de Ligeti ainda na Hungria e para a sua sólida e tradicional formação no Conservatório Ferenc Liszt de Budapeste, onde foi aluno de Zoltán Kodály e Sándor Veress<sup>103</sup>, suas resultantes *sonoras* evidenciam o impacto das experiências em estúdio na concepção escritural ligetiana. Já mencionamos que Ligeti desejava se desvencilhar das amarras da tradição, mas é justamente no uso da tradição que ele a subverte e molda seu próprio pensamento compositivo, unindo a ela as experiências que obteve ao longo de sua vida.

Como quer que seja, ao nos atermos unicamente ao viés que correlaciona a micropolifonia com as experiências de Ligeti nos estúdios eletrônicos, é comum nos depararmos com afirmações de que a técnica micropolifônica está circunscrita somente à primeira década a partir da chegada do compositor à Europa Ocidental e principalmente atrelada às composições concebidas para orquestra imediatamente após sua atuação junto ao Estúdio de Música Eletrônica de Colônia. Vliotakis (*op. cit.*, *loc. cit.*) defende, por exemplo, que a técnica micropolifônica foi substituída por outro tipo de polifonia intrincada, concebida a partir das diferenças de *tempi* entre suas partes.

Contudo, discordamos em parte desse ponto de vista que restringe a ocorrência da micropolifonia somente até os finais da década de 1960. Pudemos

---

<sup>103</sup> TOOP, *op. cit.*, p. 24-27.



observar que o compositor mantém certas características da técnica micropolifônica em suas obras para piano da fase final. Nossa afirmação é plausível se analisarmos os aspectos constitutivos principais da referida estratégia compositiva. Para Ligeti, o cerne da micropolifonia residia no que designou como *permeabilidade*, ou seja, o modo como

estruturas de diferentes naturezas transcorrem simultaneamente, como se interpenetram ou mesmo como se fundem umas às outras, num contexto em que apenas as densidades horizontais e verticais são modificadas, mantendo-se contudo indiferente, em princípio, quais intervalos colidem em detalhe<sup>104</sup> (LIGETI, 1959, p. 89, trad. nossa).

A partir das premissas de Ligeti, temos o seguinte: se a composição possui um alto grau de permeabilidade, o resultado auditivo será a perda da sensibilidade aos intervalos e a imperceptibilidade do decurso harmônico. Assim, os variados elementos e linhas da peça se fundem mais facilmente, possibilitando ao compositor a sobreposição infundável de construções musicais, de acordo com a textura e densidade desejadas. Ligeti afirma ainda que

por meio da insensibilização dos intervalos, o efeito do intercruzamento harmônico, que anteriormente consistia na essência do processo, se perde neste contexto; a audição acompanha, em todo o caso, os movimentos divergentes. [...] Devido ao alto grau de permeabilidade, os vários tipos de decurso tendem à fusão, na qual a multiplicidade original dá lugar a uma unidade superior. As velocidades interferentes se transformam em relações de densidade, e o espaço virtual produzido absorve a medida do tempo impiedosamente<sup>105</sup> (LIGETI, 1958-1959, p. 102, trad. nossa).

---

<sup>104</sup> No original: „Strukturen verschiedener Beschaffenheit gleichzeitig ablaufen, sich gegenseitig durchdringen und sogar vollständig miteinander verschmelzen können, wobei nur die horizontalen und vertikalen Dichtverhältnisse verändert werden, es im Prinzip aber gleichgültig bleibt, welche Intervalle im Detail aufeinanderprallen“.

<sup>105</sup> No original: „Durch die Desensibilisierung der Intervalle gerät der Effekt der harmonischen Überkreuzung, der früher das Wesentliche der Prozedur ausmachte, hier annähernd in Verlust; dem Gehör bleibt immerhin die simultane Verfolgung der divergierenden Bewegungen. [...] Infolge des hohen Grades an Permeabilität die verschiedenartigen Abläufe zu einem Ineinanderschmelzen neigen, das ihre ursprüngliche Vielfalt in einer höheren Einheit aufhebt. Die interferierenden Geschwindigkeiten verwandeln sich in Dichtverhältnisse, und der so erzeugte virtuelle Raum saugt die Zeit-Maße erbarmungslos in sich auf.“

Além disso, embora o conceito de permeabilidade seja observável ao longo da História<sup>106</sup>, segundo esse compositor é na esfera serial que ele assume outros papéis. A partir desse momento, a perda da sensibilidade aos intervalos e engendramentos harmônicos resulta em uma nova determinação das estruturas que privilegia as relações de tempo, a *composição de timbres (Klangfarbenkomposition)* e a decomposição das concatenações verticais. Além disso, como o conceito de permeabilidade abarca a coexistência de diversas linhas que constituem uma textura, tal aspecto nos remete à *composição por camadas (Schichtenkomposition)*, típica do universo serial e da atividade compositiva em estúdio.

Tais características coincidem com os aspectos que detectamos no *Estudo 9 – Vertige*, do Primeiro Livro dos Estudos para Piano de Ligeti. Se retomarmos nossos apontamentos anteriormente realizados acerca dessa obra, verificaremos que os engendramentos descritos pelo compositor no contexto da micropolifonia encontram correspondência na referida peça. Em primeiro lugar, é clara a

---

<sup>106</sup> Segundo Ligeti (*op. cit.*, p. 89-90, trad. nossa), apesar de o conceito de impermeabilidade não ter influído na forma musical até então, ele já estava presente em estilos musicais anteriores: “Até hoje, talvez tenha sido a música de Palestrina a que possuiu o mais baixo grau de permeabilidade, em cujas vozes simultâneas, reguladas de modo unívoco por leis fixas, deviam se amontoar umas sobre as outras. A grande fixidez das possibilidades de combinação intervalares não tolerava nem uma mínima fusão entre o transcurso das estruturas; por consequência, nesse estilo a relação entre consonância e dissonância era tratada com cuidado” (No original: „*Den niedrigsten Grad von Permeabilität hatte bisher vielleicht die Musik Palestrinas, in welcher sich simultane Stimmen, durch eindeutig gefaßte Gesetze reguliert, aneinanderschmiegen mußten. Die große Fixiertheit der intervallischen Kombinationsmöglichkeiten duldeten nicht die geringste Verwischung innerhalb der Strukturabläufe; folglich waren in jenem Stil die Beziehungen zwischen Dissonanz und Konsonanz aufs empfindlichste behandelt*“). Se Ligeti criticou claramente a baixa permeabilidade das composições palestrinianas, seria nas obras de Ockeghem, em especial na ‘Missa Prolationum’, que se inspiraria para compor *Lux Aeterna* (1966). Sabbe (1980/1981, p. 231, trad. nossa) comenta: “O próprio Ligeti se refere, a respeito da trama melódico-rítmica pela qual ele realiza esta equivalência de aspectos consecutivos e simultâneos [...], à ‘*talea de borracha*’. Se esta expressão, típica da linguagem sinestésicamente pitoresca do compositor, indica bem o movimento de aproximação/afastamento progressivo das vozes em contínua alternância, ela pode nos dar falsas pistas quanto ao modelo histórico de tal prática, que é muito mais o cânone proporcional cuja realização exemplar se encontra na obra de Ockeghem, mais precisamente em sua ‘Missa Prolationum’” (No original: « *Ligeti lui-même parle, à propôs de la trame mélodico-rythmique par laquelle il réalise cette équivalence des aspects consécutif et simultané [...], de ‘talea de caout-chouc’.* Si cette expression, typique du langage synesthésiquement pittoresque du compositeur, indique bien le mouvement de rapprochement/éloignement progressif des voix en continuelle alternance, elle risque de nous mettre sur une fausse piste quant au modèle historique de telle pratique, qui est bien plutôt celui du canon proportionnel dont nous trouvons la réalisation exemplaire dans l’oeuvre d’Ockeghem, notamment dans sa ‘Missa Prolationum’ »).

concepção de uma escritura em camadas, cujas relações verticais ocupam um plano secundário e seu percurso harmônico é prescindível: as tríades ou tétrades esporadicamente resultantes não constituem necessariamente progressões harmônicas detectáveis no contexto, nem instituem alguma estruturação harmônica hierarquicamente superior. Em certa medida, Ligeti partilha aqui da mesma concepção musical de Debussy, ao qual também externa especial admiração: ao passo que na harmonia clássico-romântica “os encadeamentos, unidos às progressões harmônicas, conferem à música a aparência de um contexto causal-temporal”<sup>107</sup> (LIGETI, 1959, p. 106, trad. nossa), nas obras do compositor francês ela é utilizada “não mais como um processo com tensão e relaxamento, mas sim como uma justaposição de cores e camadas, como em um quadro”<sup>108</sup> (ADORNO *apud Ibidem*, p. 110, trad. nossa). Assim, se harmonicamente as obras para piano de Ligeti apresentam conteúdo “neutro”, isto as leva igualmente a certa suspensão temporal ou, conforme menciona o próprio compositor, à absorção da medida do tempo. Além disso, é por meio da sobreposição de decursos musicais – que no referido estudo baseiam-se nos perfis cromáticos descendentes – que Ligeti efetua o controle da densidade da peça, ora rarefeita, ora intrincada.

No entanto, a escritura pianística traz algumas limitações a Ligeti, ao aplicar nesse âmbito conceitos provenientes de sua técnica micropolifônica. Na esfera orquestral, a micropolifonia pode ser construída com grande variabilidade tímbrica e um número de camadas bastante superior às possibilidades oferecidas pelo piano. Uma vez que a multiplicidade de decursos lineares propicia um resultado mais estatístico e de uma textura de caráter mais maciço, é inegável que as próprias

---

<sup>107</sup> No original: „[...] diesen Verknüpfungen zusammenhängende Fortschreitungscharmonik verleihen der Musik den Anschein eines kausalen zeitlichen Zusammenhangs.“

<sup>108</sup> No original: „nicht aus einen Prozeß mit Stauung und Auslösung, sondern als ein Nebeneinander von Farben und Flächen, wie auf einem Bild.“

limitações físicas do intérprete acabem por engessar as possibilidades de sobreposição de camadas no referido contexto. Conforme já mencionamos anteriormente, a micropolifonia no universo do repertório pianístico da fase final de Ligeti decorre esporadicamente de forma menos maciça, como se tivesse sido submetida a um processo de filtragem em estúdio: de textura mais cristalina, contém ainda traços do estilo ligetiano de finais da década de 1950. Desta feita, dotada de uma estrutura mais rarefeita, a estaticidade típica da micropolifonia dá lugar à maleabilidade e à preponderância da independência de *tempi* das várias camadas. Mesmo assim, a estratégia ligetiana e certa dissimulação figural permanecem: apesar de as linhas possuírem métricas distintas, elas não são claramente audíveis. Com a textura mais rarefeita, imposta pela própria realidade de confrontação com o piano e com as limitações físicas do instrumentista, torna-se possível a escuta de determinadas figuras e se evidenciam as métricas individuais de cada parte, mas ainda lidamos com uma textura una, micropolifônica, aqui envolta a uma dialética permanente entre textura e figura. Assim é que a espécie de filtragem da técnica micropolifônica realizada por Ligeti acaba por resultar, no *Estudo 9*, na escuta de figuras que, outrora em contexto igualmente micropolifônico, seriam completamente submersas pela textura.

Em suma, se levarmos em consideração a coerência estatística de Ligeti ao longo de toda a sua produção, verificaremos que o novo tipo de polifonia citado por Vlitakis nada mais é que advindo da própria técnica micropolifônica, como uma espécie de sua variação: uma textura mais rarefeita e adequada às novas formações por ele escolhidas.

Como quer que seja, se admitirmos que, como afirma Vlitakis, a escrita realmente não revela de fato as relações reminiscentes da micropolifonia na

escritura pianística do último Ligeti, ou que a micropolifonia se transformou em outro tipo de polifonia na fase derradeira do compositor, mais especificamente em sua obra para piano, é evidente que alguns estilemas do repertório concebido este instrumento atestam influências de sua experiência nos estúdios de música eletrônica. Um aspecto notável consiste na escritura extremamente simples para a elaboração de tais estilemas: Ligeti faz uso de gestos claramente direcionais, constituídos basicamente por perfis cromáticos, na maioria das vezes ascendentes – as ocorrências descendentes são menos frequentes –, que visam a atingir os extremos do registro do piano.

Já pudemos verificar um dos claros exemplos dessa estratégia nos compassos finais do *Estudo 9 – Vertige*, do Segundo Livro. Nessa peça, o final coincide com a expansão máxima de registro do instrumento, que se dá em duas direções: a mão esquerda atinge o extremo grave do piano, e a mão direita, o extremo agudo. Neste contexto, se somarmos o uso do pedal *una corda* e de sustentação – este último usado de modo parcimonioso –, os extremos do registro em que os respectivos perfis são escritos e as dinâmicas consecutivas *dim. al niente pppppp, pppppp quase niente, e veramente niente pppppppp* (Ex. 38), o resultado é a indefinição das alturas propriamente ditas. Além disso, o referido trecho é também bastante sugestivo com relação à espacialização, pois alude a sons que parecem pouco a pouco se distanciarem do ouvinte até seu completo esvaecimento.

Exemplo 38: final do *Estudo 9 – Vertige*, de Ligeti

Ao final do *Estudo 1 – Désordre*, do Primeiro Livro, por nós também anteriormente abordado, observamos a direcionalidade ascendente dos perfis *fino alla fine*. No momento em que se encontram nos superagudos do piano, os sons são apreendidos não mais como alturas isoladas, mas como *glissandi* – o que se intensifica especialmente no último sistema da peça (Ex. 39).

Exemplo 39: final do *Estudo 1 – Désordre*, de Ligeti

Ligeti manifesta, assim, nítida preferência por situações nas quais a percepção como que se vê ludibriada, calcando sua escritura em fenômenos ilusórios os quais Pierre Schaeffer (1966, p. 216) designou como *anamorfoses*. Se no sentido literal a palavra se refere às deformações da imagem de um objeto num sistema ótico, no contexto proposto por Schaeffer as anamorfoses dizem respeito às alterações na transição de uma vibração física para o som percebido, ou seja, às deformações psicológicas da “realidade” sonora. Apesar de provir da vertente eletrônica, Ligeti muito provavelmente atentou para tais incongruências apontadas por Schaeffer entre o dado acústico em si e o fato percebido acusticamente. É o que demonstram, por exemplo, suas discussões sobre *Essay*, de Koenig<sup>109</sup>, quando trata dos limites da percepção humana e em que medida o encurtamento dos sons geraria uma percepção diferenciada dos dados acústicos.

Assim, embora tais gestos resultantes de nosso exemplo musical anterior possam obviamente remeter a *Glissandi*, primeira incursão de Ligeti no universo eletrônico, as ambiguidades exploradas por este compositor na esfera instrumental parecem advir também da corrente concreta. Como quer que seja, tais estratégias perceptivas de cunho ilusionista seriam impensáveis sem sua curta, porém substancial experiência no universo eletroacústico.

Além disso, o uso de gestos dessa natureza aponta para o fenômeno de circularidade acústica aplicada no âmbito pianístico, mais especificamente dos *Shepard tones*<sup>110</sup> ou *sons paradoxaux*, desenvolvidos nos anos 1960 por Roger Shepard e Jean-Claude Risset<sup>111</sup>. Neste contexto, tais gestos de direcionalidade clara, que sempre visam a atingir os extremos da tessitura do instrumento,

---

<sup>109</sup> LIGETI (1980).

<sup>110</sup> SHEPARD (1964).

<sup>111</sup> MENEZES, 2003, p. 118-119.

constituem ilusões psicoacústicas nas quais se tem a impressão de infinitude das linhas ouvidas. Segundo Menezes, existe uma clara correspondência entre esse tipo de ilusão acústica e as ilusões de ótica construídas por Escher<sup>112</sup>, cujas obras também influenciaram Ligeti.

Além disso, Richard Toop (*op. cit.*) pontua que o próprio *Estudo 9* possui material musical inspirado nos *Shepard tones*<sup>113</sup>. Na realidade, a referida peça é ímpar na produção ligetiana, pois apresenta em toda a sua escritura inspiração nesse tipo de material acústico, quando, geralmente, Ligeti reserva o uso de alusões à escala Shepard para os finais de suas obras ou, no caso do *Concerto para Piano*, ao final do Primeiro e Quinto Movimentos (Ex. 40).

---

<sup>112</sup> *Ibidem, loc. cit.*

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 204-205.



Handwritten musical score for the first movement of Ligeti's Concerto for Piano. The score is written for a full orchestra and piano. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (PF), Violin I (V.1), Violin II (V.2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'diminuendo' and 'ppp'. There are also performance instructions like 'ATTACA SUBITO' and 'Duration: 14 minutes.' The score is marked with circled numbers (127, 128, 129) and a box containing the number 127.

Exemplo 40: alusões às escalas Shepard ao final do Primeiro Movimento do Concerto para Piano, de Ligeti (fac-símile)

Se na maioria das vezes Ligeti apresenta apenas uma alusão aos sons paradoxais, a escuta do final do *Estudo 6 – Automne à Varsovie* aponta para uma escritura claramente concebida com base nesse fenômeno acústico (Ex. 41). O compositor dispõe três linhas descendentes, que também chegam aos limites da tessitura pianística e são perceptíveis como um gesto circular, pois aludem aos sons paradoxais. Entretanto, ao contrário do modo como os sons senoidais são dispostos para constituírem os *Shepard tones* – ou seja, em distância de oitava –, Ligeti conserva a distância de uma nona menor entre a linha da mão direita e as linhas executadas pela mão esquerda – que estão em distância de oitava desde o início do

trecho. Ao dispor as vozes em nona menor, no registro grave do piano, Ligeti consegue um resultado sonoro bastante denso. Assim, uma escrita extremamente simples dá vazão a uma escritura deveras complexa.

Exemplo 41: final do *Estudo 6 – Automne à Varsovie*, de Ligeti

De modo geral, gestos de origem claramente eletroacústica emergem na escuta do repertório pianístico de Ligeti em sua fase final de vida. A inserção de elementos provenientes desse universo excede o plano da elaboração compositiva e se revela de forma evidente ao ouvinte, atrelada principalmente à escuta fenomenológica. Embora o piano seja utilizado de modo convencional – ou seja, sem recursos adicionais como a preparação do instrumento, *à la* John Cage –, Ligeti expande suas possibilidades tímbricas ao inserir em sua escritura tais engendramentos. De acordo com Cznók (*op. cit.*, p. 140), este compositor propõe “uma nova forma de conceber o ouvir, que abrange uma série de cruzamentos e interferências dos domínios sensoriais [...], de modo que a polissensorialidade aflore em sua totalidade”.

Ademais, o *Estudo 6* traz outro aspecto fundamental: o modo como Ligeti parte da tradição e instaura seu estilo no repertório pianístico<sup>114</sup>. O próprio compositor relata se inspirar na maneira como Scarlatti, Chopin, Schumann e Debussy conferem às sensações táteis quase a mesma importância que possuem os dados acústicos<sup>115</sup> em suas obras para piano.

Entretanto, conforme menciona Michel (*op. cit.*, p. 122, trad. nossa), as composições para piano de Ligeti possuem “uma incongruência entre sua aparente familiaridade e seu conteúdo real”<sup>116</sup>. Ou seja, o compositor partiu de estruturas familiares ao instrumentista, já repertoriadas e integrantes da história dos gêneros por ele escolhidos – no nosso caso, o *Estudo* e o *Concerto* –, mas propôs outros enfoques além do virtuosismo, os quais se conectam às suas experiências com o universo eletroacústico. Isto se traduz principalmente por meio dos recursos tímbricos que pudemos observar até o momento.

Destarte, o início do *Estudo 6* apresenta características bastante recorrentes ao repertório virtuosístico para piano, em especial à tradição romântica: é constituído por três níveis com hierarquia evidente, sendo dotado de um perfil melódico na voz superior, a ser executado pela mão direita; um nível intermediário — ao qual, em um estudo romântico, por exemplo, estaria reservado ao preenchimento harmônico, mas em Ligeti é formado por reiterações de alturas em oitavas no início do estudo e, em seguida, outras configurações intervalares —, e um baixo que, apesar de também constituir um perfil, situa-se numa posição hierarquicamente inferior ao perfil da mão

---

<sup>114</sup> Sabbe (1993-1994, p. 222), ao abordar especificamente as correlações entre a obra para piano de Ligeti, Bartók e Liszt, define tradição, do ponto de vista sociológico, como “um tipo de comportamento que se conforma a um número de regras estabelecidas, e onde se podem distinguir dois níveis: o consciente e o não consciente: a tradição ‘refletida’ e a ‘tradição evidência’, que não se explicita, nem se explica”. (No original: « *un type de comportement qui se conforme à un nombre de règles établies, et où l'on peut distinguer deux niveaux : le conscient et le non-conscient : la tradition ‘réfléchie’ et la ‘tradition évidence’, que ne s’explique ni ne s’explique* »).

<sup>115</sup> Ligeti, 1996, p. 288-289.

<sup>116</sup> No original: « *décalage entre leur apparente familiarité et leur contenu réel* ».

direita (Ex. 42). O *Estudo de Execução Transcendental nº 12* de Liszt (*Chasse-Neige*) é um dos muitos exemplos que seguem uma estrutura similar (Ex. 43).

The image shows the beginning of Ligeti's 'Estudo 6 - Automne à Varsovie'. The score is in 4/4 time and features a complex, layered texture. The tempo is marked 'Presto cantabile, molto ritmico e flessibile' with a metronome marking of quarter note = 132. The music is written for piano, with dynamics ranging from *pp* to *ppp*. The score includes markings such as 'm.s.', 'sempre legato sempre con ped.', and 'p > \*\*'. The texture is characterized by overlapping melodic lines and a dense, rhythmic accompaniment.

Exemplo 42: início do *Estudo 6 – Automne à Varsovie*, de Ligeti

The image shows the beginning of Liszt's 'Estudo de Execução Transcendental nº 12 (Chasse-Neige)'. The score is in 6/8 time and features a complex, layered texture. The tempo is marked 'Andante con moto' with a metronome marking of quarter note = 100. The music is written for piano, with dynamics ranging from *p* to *pp*. The score includes markings such as 'p' and 'pp'. The texture is characterized by overlapping melodic lines and a dense, rhythmic accompaniment.

Exemplo 43: trecho inicial do *Estudo de Execução Transcendental nº 12 (Chasse-Neige)*, de Liszt

Contudo, gradualmente tal organização é subvertida por Ligeti: tais camadas entram em defasagem, até que culminem nos já mencionados perfis cromáticos

remetentes aos sons paradoxais (ver Ex. 44). Estes atingem o extremo grave do piano e sugerem o dilaceramento da estrutura que o antecedeu.

Outro meio de exploração tímbrica do piano pode ser apreendido no *Estudo 14 – Columna infinita*, do Segundo Livro<sup>117</sup>. Ligeti leva às últimas consequências as possibilidades percussivas do piano, por meio de repetições da oposição uníssono-intervalo na mão direita, e seu inverso na mão esquerda. Devido ao andamento extremamente rápido – *Presto possibile, tempestoso con fuoco* – e às dinâmicas indicadas, cujo patamar inicial é justamente o *fff* do começo da peça (Ex. 44), o resultado é uma massa sonora que evoca o universo eletroacústico e parece ser pensada com vistas a sugerir a espacialidade.

Presto possibile, tempestoso con fuoco,  $\text{♩} = 105$  \*)

16/8 *fff* sempre con tutta la forza. legato possibile

very little pedal \*\*)  
wenig ped.

Exemplo 44: início do *Estudo 14 – Columna infinita*, de Ligeti

É ao final do estudo que o potencial percussivo do piano é substancialmente explorado. Ao partir de *ffff* para atingir o *ffffffffff forza estrema al fine* (Ex. 45), cada gesto em direção ao extremo agudo do piano, de caráter enérgico e violento,

<sup>117</sup> Trataremos de outros aspectos observáveis no referido estudo no item a seguir.

simboliza a apoteose da concepção romântica do instrumento e abre caminho a um novo modo de concebê-lo.

Exemplo 45: final do *Estudo 14: Columna infinită*, de Ligeti

A partir de tais apontamentos, é interessante salientarmos que, ao de final de sua vida, Ligeti não abandonou a independência compositiva. Ele buscou firmar sua identidade como compositor – ou, como pontua Toop, ele professou o seu *credo* compositivo<sup>118</sup> –, apartado das tradições da vanguarda e dos modismos pós-modernistas. Ao se manter livre de qualquer jugo dessas vertentes, ele se permitiu adentrar os vieses que lhe convinham, os quais lhe conduziram inevitavelmente ao

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 198.

confronto com a própria tradição, em certa medida rejeitada em sua chegada ao Ocidente. É neste momento de sua vida que múltiplas influências e vivências são impressas em sua escritura; no entanto, já atestamos que a experiência eletrônica se mostrou imprescindível nesse processo.

Em vista do que tratamos, os referidos percursos escriturais de Ligeti consistem em arquétipos de seu próprio caminho compositivo: o uso de elementos intensamente repertoriados no universo pianístico, de forma a resultar em novas elaborações ao nível do timbre, simboliza o rompimento de Ligeti com o arcabouço clássico-romântico a que estava inelutavelmente preso ainda em Budapeste e como elaborou suas composições a partir das novas vivências propiciadas pela música da vanguarda de Colônia.

Ao mesmo tempo, tais estratégias sinalizam a importância conferida por Ligeti à tradição, e como ele propôs extensões e engendramentos já existentes ao invés de apenas negá-los. Assim, o compositor partiu de uma sedimentada tradição instrumental e a expandiu: o piano não é visto apenas como um instrumento harmônico-melódico, mas também dotado de infinitas possibilidades percussivas e tímbricas. Uma mudança paradigmática na aceção do instrumento não somente no que se refere à abstração compositiva, mas também à própria *fisicalidade* do piano. Mais ainda, por meio do seu uso convencional, Ligeti superou as limitações tímbricas inerentes ao instrumento, concebendo efeitos notáveis cuja riqueza e densidade remetem inegavelmente ao universo eletroacústico. Ligeti atingiu, sem o uso de recursos eletrônicos quaisquer, uma espécie de transmutação da escuta do eletroacústico em acústico.

## 4.2 O espaço musical revisitado

Além de conquistas importantes na esfera tímbrica e na exploração da fisicalidade em si do piano, o *Estudo 14 – Columna infinită* apresenta outro aspecto essencial abordado por Ligeti no repertório pianístico: a *espacialidade*, ou seja, o parâmetro da composição que controla e elabora estratégias de mobilidade e localização dos sons.

O título dessa peça faz menção à escultura homônima do romeno Constantin Brâncuși<sup>119</sup>, que, inspirado nas colunas tumulares típicas do sul de seu país, construiu em 1937 o referido monumento em homenagem aos soldados romenos mortos na Primeira Guerra Mundial. A obra de Brâncuși é também uma coluna, constituída por 15 peças em formato de decaedro, que conferem à obra a sensação de se mover ascendentemente e, por consequência, aumentar de tamanho em direção ao céu. Esse caráter dinâmico da obra de Brâncuși foi o que certamente motivou Ligeti a compor uma peça que a ela se referisse.

Como já mencionamos anteriormente, o *Estudo 14* é na realidade a segunda versão concebida por Ligeti sobre o mesmo tema. A primeira delas, que se transformou no *Estudo 14A – Coloana fără sfârșit (coluna sem fim)*, apresentou tamanha dificuldade ao intérprete a ponto de o compositor resolver destiná-la à pianola, deixando a execução pianística facultada àqueles que aceitassem tal desafio. Como quer que seja, a escrita de ambos os Estudos remete curiosamente à forma da escultura: a disposição das camadas da mão direita e esquerda sugere visualmente formar a metade de um lado do decaedro (Ex. 46 e Ex. 47). Este aspecto consiste numa manifestação do interesse de Ligeti pela *ars subtilior*

---

<sup>119</sup> Ligeti, 1998b, p. 69.



francesa de finais do século XIV, na qual a visualidade da partitura e o seu conteúdo escritural possuem clara correlação.

**Presto possibile, tempestoso con fuoco,  $\text{♩} = 105$  \*)**

**16** *fff sempre con tutta la forza, legato possibile*

very little pedal \*\*)  
wenig ped.

Exemplo 46: início do *Estudo 14 – Coloana infinita* e a sugestividade da obra de Brăncuși na escritura pianística

**Presto possibile, tempestoso con fuoco,  $\text{♩} = 105$  \*\*\*)**

**16** *fff sempre con tutta la forza, legato possibile \*\*\*\*)*

ped. \*\*\*\*\*)  
sopra

Exemplo 47: início do *Estudo 14A – Coloana fără sfârșit* e a sugestividade, da obra de Brăncuși na escritura pianística

A partir de uma análise visual das partituras dos *Estudos 14 e 14A*, é possível encontrarmos similaridades entre estas peças e a escultura monumental de Brâncuși: seus gestos ascendentes, que reiterados atingem regiões cada vez mais agudas do piano até alcançarem os limites do instrumento ao final das composições, sugerem a direcionalidade da própria escultura.

Tais aspectos revelam o conceito de espacialidade como fundamental na concepção dos referidos estudos. Evidentemente uma correlação desse tipo não é nova no seio da música, visto que Iannis Xenakis trabalhou extensivamente desse modo, mas trata-se de um fator bastante notável no repertório pianístico de Ligeti em sua última fase.

Já pudemos observar em alguns dos Estudos analisados que seus finais evidenciam um pensamento claramente espacializado do piano. Há exemplos evidentes ao final do *Estudo 5 – Arc-en-ciel* (Ex. 48), do *Estudo 10 – Der Zauberlehrling* (Ex. 49), entre outros. Entretanto, no caso do *Estudo 14*, a aplicação desse conceito apresenta diferenças substanciais. Se nas outras obras a questão da espacialidade é tratada ao nível do plano de dinâmicas atrelado às alturas, causando a impressão no ouvinte de afastamento ou aproximação dos sons pianísticos, em *Columna infinită* – e também em *Coloana fără sfârșit* – a questão da espacialidade está associada especificamente à forma da escultura e ao próprio movimento que insinua a obra de Brâncuși.

Exemplo 48: final do *Estudo 5 – Arc-en-ciel*, de Ligeti

Exemplo 49: final do *Estudo 10 – Der Zauberlehrling*, de Ligeti

Entretanto, a atitude ligetiana diverge consideravelmente daquela empreendida por Xenakis. De acordo com o compositor grego, “a partir do advento das técnicas de composição e difusão eletroacústicas, houve uma conquista do espaço geométrico pelo domínio da abstração” (Rossetti, 2012, p. 158), ao que arrazoava: “Tudo aquilo que pode ser afirmado para o espaço euclidiano poderia ser

transposto para o espaço acústico” (Xenakis *apud* Rossetti, *op. cit. loc. cit.*). Desta feita, ao passo que Xenakis estabeleceu relações entre música e arquitetura e concebeu a espacialidade por meio de fórmulas matemáticas, o viés compositivo de Ligeti foi de caráter mais “concreto”, pois ele não buscou uma apresentação literal do monumento por meio de sua composição. Desta feita, Ligeti externou, sem o rigor matemático inerente à abordagem de Xenakis, suas impressões sobre a obra de Brâncuși, transplantando-as no terreno da composição.

De fato, Ligeti considerava a questão do espaço musical uma das aquisições mais fundamentais advindas da música eletroacústica. Segundo este compositor, foi *Gesang der Jünglinge* que elevou a espacialidade ao nível de princípio organizador de uma composição<sup>120</sup>. Mais do que isto, afirmou que

o espaço evoca o tempo e vice-versa – no movimento sua unidade é instituída. [...] Existem na música dois tipos diferentes de espaço: um real, em que as ondas sonoras e os ouvintes são localizáveis, e outro imaginário, associativo. Este último é provocado pela aparência dos movimentos, que, igualmente imaginários, resultam no tempo em uma sucessão de mudanças de frequência, timbre e nível de ruído<sup>121</sup> (LIGETI, 1959b, p. 109, trad. nossa).

<sup>120</sup> É notável o impacto que *Gesang der Jünglinge* e *Gruppen* de Stockhausen exerceram sobre a concepção de Ligeti sobre o espaço musical. Estas peças constituíram não apenas as primeiras obras da vertente eletrônica de que tomou Ligeti onhecimento e que o impulsionaram a fugir para o Ocidente, mas também foram por ele consideradas as composições mais fundamentais da produção musical de vanguarda no que se refere à apreensão do espaço musical. Ligeti (1959, p. 107, trad. e acréscimos nossos) assevera: “O iniciador deste tipo de música na Europa é Karlheinz Stockhausen. Sua primeira obra com variadas fontes sonoras, *Gesang der Jünglinge*, foi estreada em Colônia no ano de 1956. Sons produzidos [sons sintéticos] e vozes cantadas servem como material musical, que foram gravados em fita magnética. A composição é difundida ao redor do ouvinte por cinco canais divididos em grupos de alto-falantes [...]. A partir de um princípio semelhante, Stockhausen compôs *Gruppen* para três orquestras, estreada em Colônia em 1958” (No original: „*Der Initiator dieser Art von Musik in Europa ist Karlheinz Stockhausen. Sein erstes Werk für mehrere Schallquellen, Gesang der Jünglinge, wurde 1956 in Köln uraufgeführt. Als musikalisches Material dienen elektronisch erzeugte Klänge und eine Gesangsstimme, die auf Tonband aufgenommen wurden. Die Komposition erklingt aus fünf rings um die Hörer im Raum verteilten Lautsprechergruppen [...]. Nach ähnlichem Prinzip komponierte Stockhausen die Gruppen für drei Orchester, die 1958 in Köln uraufgeführt wurden [...]*“).

<sup>121</sup> No original: “*Raum evoziert Zeit und umgekehrt – in der Bewegung wird ihre Einheit gestiftet. [...] Gibt es in der Musik zwei verschiedene Arten von Raum: einen realen, in welchem sich Schallquellen und Hörer befinden, und einen imaginären, assoziativen. Dieser wird durch den Schein von Bewegungen hervorgerufen, die – ihrerseits wieder imaginär – aus den in der Zeit erfolgenden Veränderungen von Frequenz, Klangfarbe und Lautstärke resultieren.*“

Ao confrontarmos o excerto anterior com a escritura do *Estudo 14*, detectamos ambos os tipos de possibilidades consideradas por Ligeti no que tange à espacialidade. No que diz respeito à categoria inerente à interação entre ondas sonoras e ouvinte, o compositor utiliza um artifício básico para sugerir o espaço em sua escritura: a própria direcionalidade das linhas rumo ao agudo, que lhes confere a sensação de “subirem” no espaço. A perda da amplitude, que ocorre à medida que as estruturas ligetianas chegam às regiões mais agudas e se aproximam do extremo do registro do piano, é compensada pelo emprego de dinâmicas a partir do *ffff*. Isto também auxilia no reforço da sensação psicoacústica de “escalada do som rumo ao céu”, a exemplo da impressão visual da escultura romena.

Ao mesmo tempo, tal artifício remonta à segunda possibilidade de exploração do espaço musical: aquela que tange ao imaginário, o qual seria, de acordo com Ligeti, aguçado por meio do movimento. Adentramos aqui um terreno movediço, visto que as interpretações serão múltiplas a cada escuta e performance da obra<sup>122</sup>, mas arriscamos afirmar que tal caráter mais “concreto” ligetiano, manifesto em sua escritura principalmente pelo movimento de suas estruturas constituintes, sugeriria a estrutura da obra de Brâncuși.

Além disso, quando abordou em seus escritos a relação entre espaço e tempo, Ligeti estabeleceu, sintomaticamente, uma relação entre música e pintura. Se o tempo consistia em um fator secundário para a pintura, da mesma forma situava-se o espaço na esfera da música. No entanto, visto que tempo e espaço se evocam mutuamente, e que na pintura o tempo poderia ser interpretado pelo modo

---

<sup>122</sup> SEINCMAN (2001, p. 30-31) afirma o seguinte: “A tão mencionada tríade – compositor-intérprete-ouvinte [ou mesmo emissor-mensagem-receptor] – não se constitui de três funções distintas, mas de uma única: o compositor é intérprete e ouvinte da obra, o intérprete é compositor e ouvinte da obra, o ouvinte é compositor e intérprete da obra. Diacronicamente diferenciadas e separadas pela linguagem verbal, estas três funções estão, na realidade, sincronizadas no fenômeno da recepção estética e não pode haver, portanto, uma lacuna entre o objeto da escuta e a escuta do objeto”.

através do qual o olhar do observador se move em direção aos distintos planos de uma obra, às diferentes perspectivas e às (de)composições das diferentes camadas, o referido *Estudo* de Ligeti institui uma temporalização do espaço, que deve ser organizado quando da apreensão dos elementos que remetem à escultura de Brâncuși. Ou seja, a construção imagética da obra do artista romeno só ocorre com o desdobramento da peça de Ligeti no tempo, a “presença maciça de um passado que se desdobra no presente e avança em direção ao futuro” (SEINCMAN, *op. cit.*, p. 37). Desta feita, a imagem evocada por seu compositor no referido *Estudo* só é possível de ser apreendida no decurso temporal da peça.

Esse tipo de abordagem do espaço é digno de nota não apenas na obra para piano de Ligeti, mas também no contexto de todo o repertório destinado ao instrumento. O trabalho com a espacialidade geralmente é feito a partir da disposição dos elementos constitutivos da composição e das sensações de afastamento e aproximação, engendrados por meio desses mesmos elementos. Contudo, também encontramos no *Estudo 14* a aplicação do conceito de espaço musical, com todo o seu potencial sinestésico, em sua forma mais “concreta” e evocadora de imagens, que fazem referência à obra de Brâncuși.

Entretanto, Ligeti não confrontou o espaço musical somente por esse viés. O *Concerto para Piano* é igualmente profícuo nessa abordagem, que neste caso se restringe, segundo o próprio compositor, ao primeiro tipo de espacialidade possível. O Primeiro Movimento do *Concerto* consiste, por exemplo, numa releitura dos conceitos de *concertino* e *ripieno* Barrocos. Neste sentido, a questão da espacialidade é explorada não somente por meio da sensação de afastamento e aproximação, típicas da oposição *concertino versus ripieno*, mas também pelo emprego do recurso de defasagem e sobreposição de diferentes *tempi*. Vale

ressaltarmos que, devido ao emprego de uma pequena orquestra – Ligeti solicita trinta e cinco a trinta e seis instrumentistas, além do regente e do pianista –, as nuances da concepção espacial da obra ficam ainda mais evidentes.

Ao início do *Concerto*, o piano está em oposição métrica à orquestra: sua parte é escrita em compasso composto quaternário com subdivisão ternária ( $\frac{12}{8}$ ), ao passo que a orquestra, com exceção do naipe de percussão – o qual acompanha a métrica da parte solista –, é concebida em quaternário simples ( $\frac{4}{4}$ ). Devido à disposição de *tempi* diferentes, desde o início da obra existe uma sensação delineada de diferentes espaços ocupados pelo solista e pelo grupo orquestral (Ex. 50). Nesse contexto existe ainda uma subordinação semelhante ao par *concertino-ripieno*: o piano é acompanhado por percussão (4 tom-toms) e pelo naipe de cordas, que executam o acompanhamento em *ostinato* da parte solista. Se já existe uma diferenciação da ordem “perto-longe” entre o piano e as cordas, a partir do compasso 13, quando da entrada das madeiras e metais, tal sensação aumenta (Ex. 51). Ambos os naves se dividem em dois grupos: ao passo que oboé, trompete e trombone seguem o *ostinato* das cordas, a flauta, clarinete e fagote executam hemíolas. Essa “difração” de *tempi*, somada ao resultado tímbrico de cada grupo, resulta na percepção de cada um deles em espaços distintos.

PIANO CONCERTO Dedicated to Mario di Bonaventura I

I. *Vivace molto ritmico e preciso* 1/4 (♩) = 138 György Ligeti 1965-86

(pp) piano solo: The stressed notes are "foreground": they should clearly stand out (during the whole movement).  
 (♩) sounds as written    (♩) sounds an octave lower (also the harmonics)

Exemplo 50: página inicial do Primeiro Movimento do Concerto para Piano de Ligeti (fac-símile)



The image shows a handwritten musical score for measures 13-15 of the first movement of Ligeti's Piano Concerto. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl.:** *ppp*
- Ob.:** *pp leggero*
- Cl.:** *pp*
- Fg.:** *mf*
- Cor.:** *con sord. pp leggero*
- Tr.:** *con sord. (cardboard, straight) pp leggero*
- Trbn.:** *con sord. (cardboard, straight) pp leggero*
- Perc.:** *(4 TOMTOMS) mf*
- PF:** *f pp simile* (for the upper part) and *pp simile* (for the lower part)
- V.1:** *f*
- V.2:** *f*
- Vla.:** *f*
- Vc.:** *f*

Measure 13 is marked with a circled 'A'. Circled measure numbers 13, 14, and 15 are present throughout the score. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 51: excerto do fac-símile do Primeiro Movimento do *Concerto para Piano* de Ligeti (compassos 13-15)

A partir do compasso 31 (letra de ensaio F), as métricas se intercambiam, a começar por aquela que corresponde à parte solista, pensada a partir de então em compasso quaternário simples. Inicia-se então um jogo de fase e defasagem, no qual os instrumentos e mesmo o solista se alternam entre as métricas inicialmente apresentadas. É somente no compasso 121 que a organização inicial é reestabelecida e mantida até o final do movimento.

Nessa sobreposição de *tempi* que constitui os momentos de fase e defasagem do referido movimento do *Concerto*, nem sempre é o piano quem fica em primeiro plano. Às vezes é justamente na parte solista que podemos observar um tipo de escritura de inspiração mais textural, que muito embora confira aos excertos certa sensação de unidade, acaba por relegar o solista ao segundo plano. E é assim, tal qual numa pintura, que Ligeti estabelece a alternância figura-fundo ao longo deste movimento, utilizando o recurso da espacialidade e do par fase/defasagem, fundamentais aspectos resgatados pela música eletrônica.

Além disso, se no âmbito da música eletroacústica os gestos musicais não possuem uma proveniência física nem visual – pois que os sons são difundidos por meio de alto-falantes –, na esfera instrumental institui-se obviamente tal correlação. Entretanto, a respeito de obras claramente virtuosísticas, tal qual o *Concerto para Piano* de Ligeti, Manoury (1988, p. 207) assevera: “a fascinação que pode exercer uma grande virtuosidade provém do fato de que o ouvinte não mais percebe tal relação em seu modo mais imediato: *os efeitos parecem desmedidos com relação às suas causas*”. Desta feita, existe uma relação de estranheza em menor grau, por parte do espectador, entre gestos virtuosísticos e sua proveniência também neste contexto. Assim, mesmo que no âmbito instrumental – ao contrário do universo eletroacústico – a correlação gesto-som seja detectável, isto não exime a

possibilidade de o compositor conceber sua escritura espacialmente, inspirando-se nas aquisições da música eletroacústica, mas a partir das ferramentas propiciadas pela escritura instrumental virtuosística. Ligeti parece operar justamente nesta intersecção, no que se refere à espacialidade, principalmente em seu *Concerto para Piano*.

No que se refere ao estranhamento do ouvinte com relação à fonte de proveniência sonora e também no que se tange à exploração da espacialidade na esfera musical, um notável exemplo se encontra no Segundo Movimento do *Concerto para Piano*. Ligeti emprega a flauta *piccolo* e o fagote nos limites, respectivamente, mínimo e máximo de suas tessituras, o que torna o reconhecimento de tais instrumentos um exercício interessante e, por vezes, possível somente numa performance ao vivo, ou com a partitura à mão<sup>123</sup> (Ex. 52). Somado ao uso inusitado de ambos os instrumentos, são incluídas na instrumentação uma flauta de êmbolo e uma ocarina contralto, resultando numa inusitada exploração tímbrica dos instrumentos. A interação com o piano é feita também por meio de um jogo de “luz e sombra”, de afastamento e aproximação, o qual, se por um lado não é tão imagético quanto a escritura do *Estudo 14*, por outro não deixa de apontar para as aquisições do universo eletroacústico aplicadas ao contexto da música instrumental.

---

<sup>123</sup> A esta peculiaridade chamou-me a atenção Flo Menezes, que a esta instrumentação *sui generis* fez menção ao início de sua obra *Crise* (2005-2006), para grande orquestra e eletrônica em tempo real.



#### 4.4 Consideração sobre as correlações entre o virtuosismo e o universo eletroacústico na obra pianística de Ligeti

O *Estudo 14A – Coloana fără sfârșit* ocupa uma posição interessante na obra pianística de Ligeti: é a única peça destinada ao instrumento que, da forma como foi concebida, é impossível de ser executada por um intérprete humano. Embora existam poucos pianistas que tenham enfrentado tal desafio, todos foram impelidos a realizar concessões, sugeridas pelo próprio compositor<sup>124</sup>, no que se refere à diminuição do andamento. Além disso, Ligeti concebeu estruturas cujas configurações entre mão direita e mão esquerda nunca se repetem, conferindo à peça uma dificuldade extrema em sua performance e tornando-a quase inexecutável.

Tal atitude de Ligeti é um indicativo do modo como o universo eletroacústico impregnava o seu pensamento compositivo, mesmo em sua fase derradeira. Quando o gesto da escritura transcende a factibilidade do gesto do intérprete, evoca-se a experiência acusmática e a alforria da performance musical por ela propiciada.

A música eletroacústica, a partir do momento em que libertara o compositor do gesto instrumental, traria aos instrumentistas alguns desafios. Visto que o universo instrumental não passou incólume às aquisições esfera eletroacústica — que logo tratou de reincorporar os instrumentos no gênero eletroacústico misto —, a escritura instrumental sofreu modificações profundas devido à influência desse novo universo. E se a música acusmática prescindia de intérpretes, no momento em que tais ideias provenientes da esfera eletroacústica foram aplicadas no universo

---

<sup>124</sup> Conforme já mencionamos, nas instruções para performance do *Estudo 14A* (LIGETI, 1998b, p. 69), Ligeti sugere que a performance no andamento indicado seja realizada por uma pianola. No entanto, observa que, mediante preparação adequada, um pianista pode confrontá-la de modo satisfatório.

instrumental, os intérpretes teriam de lidar irrevogavelmente com um novo *status quo* do conceito de virtuosismo, então expandido pelas aquisições do gênero eletroacústico.

As *Sequenze* de Berio demonstram a pertinência de nossas assertivas, pois além de constituírem obras restritas somente à fisicalidade mais convencional dos instrumentos para as quais são destinadas, apresentam claras influências da escritura eletroacústica sobre o pensamento compositivo instrumental. Entretanto, se Berio e Ligeti igualmente exploraram o piano de um modo mais tradicional no que tange aos meios de produção sonora e propiciaram aos intérpretes novos desafios de execução, os caminhos percorridos por cada um desses compositores apresenta uma substancial diferença. Ao passo que Berio abordou o virtuosismo sob o viés humano, a partir do curto-circuito do gesto instrumental, Ligeti afrontou esse aspecto a partir do embate entre o humano e o inumano.

O virtuosismo romântico objetivava a transcendência com vistas a se atingir o sublime. Ao contrário do ideário do século XIX, porém, o virtuosismo ligetiano faz o intérprete se recordar da falibilidade humana e de suas intransponíveis limitações. E mesmo se tais evocações possam não advir das intenções de Ligeti, elas resultam de suas estratégias compositivas, reflexo inegável de suas vivências em estúdio. Desta feita, foram exatamente as experiências com o inumano, com os equipamentos de estúdio e as possibilidades por eles oferecidas que propiciaram à escritura pianística de Ligeti da última fase uma confrontação com o virtuosismo que arremessa o intérprete no universo das máquinas, pois que estes se deparam com o aspecto eminentemente *meccanico* de suas composições. No universo ligetiano, o virtuosismo é sinônimo de *tensão*.

Ademais, no próprio embate compositor-escritura-intérprete, Ligeti acabou por sentir a necessidade de experimentar suas obras num ambiente livre de instrumentistas. Devido às reticências que manifestava com relação à difusão por alto-falantes, optou por seguir as estratégias de Nancarrow, adotando a pianola como um de seus espaços de experimentação. Segundo os relatos do próprio Ligeti, foi somente por meio dessas experiências que conseguiu de fato realizar suas intenções como compositor. Como quer que seja, a Ligeti também era imprescindível o elemento humano em suas obras. Isto o levou a fazer concessões, tais como as apresentadas na reformulação do *Estudo 14A – Coloana fără sfârșit*, que, devido ao alto grau de dificuldade de performance, acabou sendo destinado preferencialmente à pianola e foi substituído pelo *Estudo 14 – Columna infinita*. Desta feita, ao adequar sua escritura à performance pianística, Ligeti erigiu obras que hoje podem ser alvos de interessantes confrontações por parte daqueles que desejem, como intérpretes, enfrentá-las.

Entretanto, o modo como Ligeti procedeu em suas composições para piano<sup>125</sup> pode ser considerado como a grande contradição de sua obra. Embora tenha criticado severamente a automação do sistema serial, Ligeti vai ao encontro exatamente desse aspecto ao evocar o *meccanico* em sua escritura, lançando o intérprete em uma luta entre suas limitações físicas e as possibilidades infinitas das máquinas. Assim, tal abordagem do virtuosismo por Ligeti, sob o prisma do contraste entre inumano e humano, é paradoxal: ela se dá por meio da automação e mecanização, aspectos que ele próprio havia rejeitado no serialismo, no final dos anos 1950. Não obstante, se tivermos por certo que Ligeti transcendeu, no seio de sua obra, os impasses que ele próprio havia detectado no âmbito serial, podemos

---

<sup>125</sup> Embora destinada ao cravo, podemos também incluir *Continuum* neste grupo de obras.

inferir que a maneira como encarou o virtuosismo em sua obra derradeira também consistiria numa forma de transcendência, desta vez no âmbito da escritura pianística.

Sob outro prisma, é possível afirmarmos que assim como as miniaturas e aforismas do período romântico continham, de maneira condensada, um universo denso e profundo de significações e remetências, as obras contemporâneas que claramente abordam a questão do virtuosismo — tais como as *Sequenze* de Berio ou os *Estudos e Concerto para Piano* de Ligeti — carregam, além da mesma concisão das miniaturas românticas, a carga das múltiplas vivências musicais experimentadas pelos compositores da vanguarda no âmbito da música eletroacústica. Desta feita, o intérprete tem de lidar, nesse contexto proposto na contemporaneidade, com uma relação intrínseca entre a escritura e o universo eletroacústico, que trazem à performance novos desafios — como é, por exemplo, a utilização por Ligeti do aspecto *meccanico* até suas últimas consequências.

Embora autores como Belet (*op. cit.*) e Garnett (*op. cit.*) enxerguem esse confronto entre humano e inumano como um aspecto que evidencie a impotência e as limitações do Homem, a escolha unívoca deste viés para analisar as composições de Ligeti se mostra bastante simplista. Propomos, portanto, um outro prisma ao intérprete: ao invés de apenas constatar sua própria falibilidade na obra ligetiana, ele deve compreender, na realidade, que a abordagem desse compositor aponta muito mais para a *expansão* do universo compositivo instrumental: decorrente da intersecção entre este gênero e o eletroacústico, tais peças incluem elementos inumanos que são imprescindíveis de serem confrontados pelo intérprete, pois, repertoriados na vivência do compositor, se fazem claramente presentes em sua escritura.



Em vista disso, a obra para piano de Ligeti composta a partir da década de 1980, evidência de sua experimentação, décadas antes, no Estúdio de Música Eletrônica de Colônia, sugere caminhos profícuos para o equilíbrio entre um pensamento escritural de cunho eletroacústico e sua transformação em estruturas factíveis de serem executadas por um pianista. Se na escritura de Ligeti são visíveis as contradições em sua obra, decorrentes do embate entre o universo eletroacústico e o universo instrumental, certamente elas apontam ainda mais para o caráter transcendental dos ideais ligetianos e da expansão dos próprios estilemas pianísticos.

## Considerações Finais

Em vista do que expusemos ao longo deste trabalho, pudemos vislumbrar e compreender o quão profundamente o universo eletroacústico impactou a música instrumental. Do mesmo modo que a música mista surgiu como uma alternativa possível ao anseio, por parte dos compositores da vertente eletrônica, de conceberem suas obras a partir de um equilíbrio entre a imaginação e o cálculo, mais despojados da determinação característica dos processos de automatismo seriais, o pensamento eletroacústico inegavelmente propiciou uma transformação profunda na escritura instrumental. Se, ao se defrontarem com a música acusmática, os compositores da vanguarda do Pós-Segunda Guerra não puderam por muito tempo desprezar o universo da música instrumental, estabelecendo estratégias que a inserisse novamente em suas composições, o caminho inverso também se delineou: compor para instrumentos foi, a partir do surgimento da música eletroacústica, impossível de ser pensado sem as aquisições do novo gênero.

Desta feita, a partir disso ocorreram visíveis transformações no seio da escritura instrumental. Buscamos evidenciar este aspecto na obra para piano de Ligeti. Como pudemos discorrer ao longo de nosso texto, embora este compositor tenha vivenciado por um curto período de tempo a atividade compositiva em estúdio, ao final da década de 1950 suas composições imediatamente posteriores, tais como as obras orquestrais *Apparitions* e *Atmosphères*, evidenciam claramente nossa afirmação. Entretanto, o que objetivávamos comprovar ao longo de nossa reflexão era justamente a influência da atividade compositiva em estúdio nas obras para piano de Ligeti concebidas a partir de finais da década de 1970. Tal correlação não é clara, visto que o próprio compositor havia atribuído os novos rumos de sua obra a

outras influências, tais como o contato com a música da tribo subsaariana Banda Linda, as composições para pianola de Conlon Nancarrow, a geometria fractal, a Teoria do Caos e a arte gráfica de Mauritius Escher.

Apesar de tais entraves, consideramos que nosso principal objetivo foi atingido. Diante do que discutimos ao longo do presente trabalho, ficou claro que o pensamento eletroacústico impactou não apenas a produção ligetiana da década de 1960, mas também as obras que produziu até o final de sua vida.

Obviamente, o estabelecimento dessas correlações não pôde ser feito de forma simples e objetiva. Houve alguns aspectos que, em certa medida, dificultaram tal compreensão: em primeiro lugar, a própria natureza pessoal de Ligeti, que sempre buscou a independência com relação às correntes de vanguarda, mantendo, assim, sua identidade compositiva *sui generis*. Provavelmente isto se relaciona ao fato de que, no momento em que chegou a Colônia, sem conhecer praticamente nenhuma das aquisições musicais do século XX – em Budapeste, ainda estava preso à tradição clássico-romântica, Bartók, Kodály e Debussy –, as ideias efervescentes da vanguarda, principalmente no que diz respeito à composição serial dos sons constituintes das obras eletrônicas, já eram colocadas em xeque. Assim, Ligeti pôde absorver tais ideais dotado de certa parcimônia, com um olhar de estrangeiro, não apenas porque o era de fato, mas também porque adentrava um terreno totalmente novo para si.

Outro aspecto importante acerca da natureza de Ligeti diz respeito ao modo bastante “concreto” como vivenciava suas experiências. Embora seus escritos teóricos tenham sido fundamentais ao panorama histórico da vanguarda e, logicamente, à sua própria obra, Ligeti sempre preferiu o embate com o próprio som, no qual sua experiência de escuta era o condutor de suas escolhas compositivas.

Sua abordagem marcadamente sinestésica, na qual vivências oníricas e experiências sensoriais o levavam a erigir suas obras, acabaram, por fim, se constituindo como um obstáculo às nossas análises. Isto porque suas composições resultaram, a partir da década de 1980, em verdadeiros caleidoscópios de influências. Não obstante, foi exatamente esta abordagem compositiva tão peculiar e multifacetada que nos levou, a despeito das próprias declarações de Ligeti acerca dos elementos que influenciaram sua obra derradeira, a inferirmos que muito provavelmente a escritura eletroacústica ainda se fazia presente em suas composições para piano da última fase.

Em segundo lugar, outro fator de impasse em nossa análise foi o fato de as obras de Ligeti claramente influenciadas pelo universo da música eletrônica, tais quais *Apparitions* e *Atmosphères*, terem sido destinadas à orquestra. Se considerarmos que o universo eletroacústico oferece infinitas possibilidades tímbricas e que esta riqueza pode ser transposta à orquestra, pois esta oferece extensas possibilidades nesse âmbito, o mesmo não ocorre quando lidamos com o piano, principalmente como instrumento solista. Restava-nos verificar se este aspecto, aparentemente impeditivo, teria sido transcendido pelo compositor.

A partir de tais imbricações, começamos a explorar o repertório que abordamos ao longo de nosso trabalho, e a partir de dados biográficos e do próprio texto musical construído por Ligeti, consideramos que nossa hipótese era válida. Existe, de fato, um elo entre o pensamento compositivo ligetiano dos primeiros anos em que se fixou na Europa Ocidental e suas composições derradeiras. Um traço fundamental, que mostra a pertinência de nossas afirmações, consiste em três experiências cruciais na trajetória de Ligeti, que constituíram as bases de seu novo pensamento compositivo: a experiência com a música eletrônica, a composição de

*Poème Symphonique* e o contato com os *Estudos para Pianola* de Conlon Nancarrow. Curiosamente, tais acontecimentos se relacionam com o aspecto inumano, com uma relação mediada por máquinas.

A partir disso, verificamos que embora Ligeti tenha se decepcionado com a música eletrônica no que diz respeito às limitações técnicas existentes à época na difusão por alto-falantes ou mesmo por uma possível perda de afinidade com o gênero eletroacústico, além de sua reserva quanto ao automatismo tão característico do serialismo integral, foi justamente por meio de suas experiências com as máquinas e o universo ausente de intérpretes que Ligeti engendrou suas ideias compositivas mais radicais. A partir de tais vivências, este compositor pôde trabalhar livremente os fenômenos de fase e defasagem e a autonomia dos elementos constitutivos de suas obras com vistas ao pensamento horizontal em detrimento do vertical.

No *Estudo 9 – Vertige*, pudemos observar como Ligeti desenvolveu o pensamento compositivo horizontal ligetiano cujo resultado é a *lassidão harmônica*, uma estratégia na qual o compositor não se preocupava primordialmente com as relações verticais dos perfis constituintes de sua obra. Pelo contrário, Ligeti se ocupou sobremaneira do aumento ou diminuição da sobreposição de tais linhas constituintes, de forma a produzir texturas mais densas ou mais rarefeitas.

Concordamos que a *lassidão harmônica* é um aspecto advindo da experiência serial de Ligeti. Embora nunca tenha escrito obras seriais, Ligeti foi um estudioso e importante crítico desse sistema. A partir de seu texto *Decision and Automatism in Structure Ia* (1960), notamos que justamente o aspecto concernente à ausência de relações verticais intencionais entre as vozes era o que mais o desagradava na esfera serial. Curiosamente, Ligeti utilizou esta mesma estratégia na elaboração

compositiva do *Estudo 9*, mas de forma a transcender o serialismo, propondo, por consequência, uma nova abordagem dessa perspectiva.

Além disso, também nos chamou a atenção no *Estudo 9* a concisão dos materiais utilizados. Todos os acontecimentos dessa peça são criados a partir de um perfil descendente, que se inicia em *si* 3 e chega até lá bemol, situado nona aumentada (ou décima menor) abaixo dessa altura. Entendemos que, devido a esse uso “econômico” de materiais musicais, é frequente a inclusão da música minimalista no rol de influências da obra de Ligeti. Entrementes, esta correlação nos parece um tanto equivocada, pois apesar de conceber sua obra a partir de poucos materiais musicais, Ligeti conseguiu resultados que superam – e muito – o caráter repetitivo do minimalismo. Pudemos verificar em *Musica Ricercata I*, por exemplo, que o material utilizado por Ligeti consiste quase univocamente na altura *lá*, repetida em diferentes oitavas. Desta feita, observamos que já fazia parte do ideário escritural do compositor um uso conciso de materiais compositivos.

Ainda no *Estudo 9*, pudemos observar como o controle das densidades conduziu Ligeti à construção de texturas que, por vezes, revelavam também figuras, num jogo de contraste permanente entre a “figuração” e “desfiguração”, a partir do adensamento e rarefação texturais. Atribuímos tal estratégia ao período em que Ligeti assistiu Michael Gottfried Koenig na composição de *Essay*, quando pôde apreender o conceito de *timbres móveis* (*Bewegungsfarbe*). Koenig havia conseguido desenvolver, partindo da constatação de que a percepção humana não pode detectar sons isolados sucessivos cuja duração seja inferior a 50 milissegundos e nem mesmo as alturas de tais sons, um meio termo entre melodia e *misturas*. Esta estratégia é evidente não somente no *Estudo 9*, mas também na obra para piano de Ligeti de sua última fase.

Como podemos igualmente verificar, a autonomia das linhas constituintes do *Estudo 9* é evidente. Apesar de se desenrolarem no mesmo tempo cronológico, elas ocorrem em *tempi* distintos, e tal realidade culminou na visível exploração dos fenômenos de fase e defasagem por parte de Ligeti. No contexto de *Poème Symphonique*, tal uso se evidencia a partir do que denominamos de *micropolifonia automática* – a construção de um tecido constituído por multipulsos, produzidos pelo tiquetaquear dos metrônimos, que resultam numa textura evocadora da técnica micropolifônica desenvolvida por Ligeti. Posteriormente, foi em *Monument* (1976) que o par fase/defasagem se fez novamente presente na escritura ligetiana e, de forma ainda mais radical, também no *Estudo 1 – Désordre* (1985). Se *Monument* foi concebida ainda a partir de métricas de compasso convencionais, em *Désordre* Ligeti levou aos limites do colapso a própria escrita pianística, por meio de uma escritura constituída por camadas distintas de *tempi* que se alternam entre fase e defasagem. O resultado obtido foi uma partitura de difícil leitura, que evoca a própria apoteose da escrita propiciada pela música eletroacústica<sup>126</sup>.

Ressaltamos que por meio dos conceitos de fase e defasagem pudemos comprovar de forma bastante clara a hipótese principal de nosso trabalho – qual seja, a influência do pensamento eletroacústico sobre a obra para piano de Ligeti em sua fase final. Isto porque se trata de característica constante no repertório pianístico ligetiano, sendo identificável inclusive em suas composições do período de Budapeste. Se nas obras para piano de Bartók, uma das principais influências de Ligeti ainda em sua terra natal, havia um trabalho evidente no que se refere às técnicas imitativas – o tipo mais elementar de defasagem detectável em um texto musical –, em peças como *Capriccio Nr. 2* e *Musica Ricercata* já observamos a

---

<sup>126</sup> MENEZES, 1999, p. 35.

*polifonia de camadas* apontada por Vlitakis (*op. cit.*): embora ainda submetido à métrica de compasso tradicional, Ligeti já concebia obras cujo aspecto marcante consistia na rítmica com hemíolas e no uso de métricas de compasso ímpares. Foi a partir de seu contato com a música eletrônica que o compositor começou a formular, no âmbito instrumental, obras em que levaria ao extremo a dessincronia entre as linhas constituintes, o que atingiria seu ápice nos *Estudos para Piano*, em especial no já citado *Estudo 1 – Désordre*.

Depois de Ligeti ter levado à beira de um colapso a escrita pianística, ele parece ter retrocedido nos Segundo e Terceiro Livros dos *Estudos para Piano*. De maneira nenhuma apontamos aqui um retrocesso do compositor no que tange ao nível escritural: Ligeti parece ter buscado alternativas que facilitassem a leitura de suas obras e, assim, voltou a especificar as fórmulas de compasso em seus *Estudos*. Isto não significa, entretanto, que tais métricas foram respeitadas; muito pelo contrário, elas não condizem com os engendramentos propostos pelo compositor, e servem claramente como simples organizadoras de leitura, cumprindo o que nos pareceu sua função única. Os *Estudos 8 – Fém*, *Estudo 12 – Entrelacs* e *Estudo 13 – L'escalier du diable* evidenciam claramente esta estratégia.

A partir de tais características, pudemos chegar a algumas conclusões. Primeiramente, um dos fatores fundamentais que comprovam nossa hipótese principal é a presença de resquícios da técnica micropolifônica nas obras para piano. Logicamente, por se tratar de um instrumento solista e de possibilidades tímbricas muito mais restritas se comparadas com a riqueza de timbres típica de uma orquestra, a micropolifonia se encontra adequada a esta nova realidade. Um dos indicativos da reminiscência micropolifônica nas obras para piano da última fase de



Ligeti é a ocorrência da *permeabilidade*<sup>127</sup>, que consiste no modo como Ligeti dispunha no mesmo espaço temporal estruturas musicais de naturezas diversas, a partir das quais, interpenetradas ou em estado de fusão, podia realizar o controle das densidades e construir texturas em que as figuras estivessem submersas, e nas quais as linhas se poderiam facilmente se fundir, permitindo ao compositor uma infundável sobreposição de camadas.

No contexto pianístico, entretanto, a limitação física do intérprete não permite que tal sobreposição seja infinita. Desta feita, o caráter intrincado da micropolifonia das obras orquestrais de Ligeti cedeu a uma abordagem mais cristalina, na qual as figuras acabam por emergir das texturas engendradas, o que resultou num jogo permanente entre figura e textura, ou entre a figura e o fundo desta figura. Como quer que seja, o cerne do pensamento micropolifônico se mostrou, a partir de tais constatações, integrante do repertório que buscamos analisar em nosso trabalho.

Em segundo lugar, nossa inferência de que o pensamento eletroacústico que compunha a obra para piano de Ligeti certamente teria propiciado a criação de novos estilemas do instrumento por parte do compositor também demonstrou ser profícua, principalmente do ponto de vista fenomenológico. Um dos aspectos fundamentais diz respeito justamente às limitações físicas do intérprete e a finitude de possibilidades tímbricas do piano. Em vista disto, coube a Ligeti buscar caminhos que superassem possíveis entraves advindos dessas duas realidades.

A este respeito, uma das estratégias mais abundantes utilizadas pelo compositor é o uso de todo o registro do piano até atingir, por meio de gestos direcionais, os extremos do instrumento. Sempre aliados a recursos específicos do piano, tais como o uso dos pedais *una corda* ou de sustentação, tais gestos

---

<sup>127</sup> Ligeti (1958-1959).

produzem a indefinição das alturas, que muitas vezes resultam auditivamente como *glissandi*, tal qual no *Estudo 1 – Désordre*.

Ao final do *Estudo 6 – Automne à Varsovie*, por sua vez, observamos como uma escrita extremamente simples, composta de perfis descendentes que distam uma nona menor entre si, resulta numa escritura complexa, cuja resultante sonora remete aos sons paradoxais de Shepard e Risset. Percebemos, assim, que Ligeti calcou sua escritura em fenômenos ilusórios, nos quais a percepção como que se vê ludibriada, utilizando como ferramenta uma escrita bastante simples.

Como pudemos observar, Ligeti expandiu o universo tímbrico do instrumento, utilizando-o, entretanto, de forma bastante tradicional. A partir da referida expansão, o piano começou a ser dotado de infinitas possibilidades percussivas e tímbricas. Isto consistiu numa mudança paradigmática na aceção do instrumento tanto no que se refere à abstração compositiva, quanto à própria *fisicalidade* do piano. Mais ainda, por meio do uso convencional do piano, Ligeti superou as limitações tímbricas inerentes ao instrumento, concebendo efeitos notáveis cuja riqueza e densidade remetem inegavelmente ao universo eletroacústico. Ligeti atingiu, sem o uso de recursos eletrônicos quaisquer, uma espécie de transmutação da escuta do eletroacústico em acústico.

Outro aspecto responsável por expandir os limites escriturais pianísticos diz respeito ao modo como Ligeti concebeu a espacialidade no repertório derradeiro para piano. Por ele considerada uma das aquisições mais fundamentais da música eletrônica<sup>128</sup>, Ligeti operou a espacialidade no âmbito pianístico de duas maneiras: a primeira, que pudemos observar no *Estudo 14 – Columna infinita* e também no *Estudo 14A – Coloana fără sfârșit*, se refere ao embate “concreto” com a noção de

---

<sup>128</sup> LIGETI, 1959, p. 107.

espacialidade — neste caso em específico, a partir da escultura homônima do romeno Constantin Brâncuși. Se nas outras obras esta questão é tratada na esfera do plano de dinâmicas atrelado às alturas, causando a impressão no ouvinte de afastamento ou aproximação dos sons pianísticos, em *Columna infinită* — e também em *Coloana fără sfârșit* — a espacialidade está associada especificamente à forma da escultura e ao próprio movimento que insinua a obra de Brâncuși.

No segundo caso, em que Ligeti trabalha a espacialidade a partir do uso de conceitos como *concertino* e *ripieno* barrocos, aspecto observável em seu *Concerto para Piano*, também é possível atestarmos que, tal qual numa pintura, Ligeti estabelece uma alternância da espécie figura/fundo, em que ora pianista, ora orquestra representam as figuras. Além disso, é por meio do uso do recurso da espacialidade e do par fase/defasagem que apreendemos fundamentais aspectos resgatados pela música eletrônica.

Por fim, ao abordarmos a obra derradeira para piano de Ligeti e tratarmos da virtuosidade que lhe é inerente, chegamos a importantes constatações. Ao analisarmos o prisma da virtuosidade, percebemos que há uma visceral contradição na obra ligetiana: embora tenha rejeitado o automatismo característico do sistema serial, bem como se afastado dos estúdios de música eletroacústica, Ligeti confrontou o virtuosismo em sua obra justamente pelo viés do embate entre inumano e humano.

Não obstante, é evidente que Ligeti fez concessões escriturais para que suas composições fossem executáveis por intérpretes humanos. Se a partir de suas experiências com intérpretes não humanos — sejam eles pianolas, metrônomos, ou mesmo o aparato do estúdio de música eletrônica — Ligeti engendrou suas experiências compositivas mais radicais, o compositor claramente encontrou um

modo de trazê-las ao âmbito instrumental. Desta feita, ao mesmo tempo em que respeitou os limites inerentes à escritura pianística, elevou-a a outro patamar no momento em que expandiu o próprio terreno escritural relativo a esse instrumento. Ligeti foi responsável por uma renovação fundamental no terreno pianístico, certamente de proporções equiparáveis àquela que sofreu a escritura instrumental após o advento da música eletroacústica.

Alguns aspectos da obra ligetiana que surgiram ao longo de nosso trabalho carecem de maior investigação, pois se mostraram extremamente profundos e complexos. Neste rol encontra-se, em primeiro lugar, a questão da visualidade em Ligeti. Embora saibamos que a *ars subtilior* consistiu em importante inspiração ao compositor, consideramos ainda necessário analisarmos em que medida as relações entre o *ouvir* e o *ver* se apresentam no conjunto da obra de Ligeti, em especial na produção pianística de sua última fase. Possivelmente, não apenas os Estudos 14 ou 14A apresentam esta interessante correlação, visto que o compositor possuía um modo bastante sinestésico de perceber e apreender o mundo.

Outra questão a que pretendemos nos ater *a posteriori* é a peculiar abordagem do virtuosismo instrumental escolhida por Ligeti, que enxergamos como o cerne de sua maior contradição como compositor. Trata-se de uma visão completamente contrastante com aquela partilhada por Berio, mas parece-nos conveniente, a partir das discussões que realizamos ao longo deste texto, analisarmos de modo mais cuidadoso a obra de Berio e, a partir daí, identificarmos os aspectos contrastantes ou mesmo buscar possíveis fatores análogos em ambos os compositores.

Em todo o caso, se chegamos a algumas conclusões neste trabalho, a própria natureza inquieta e caleidoscópica de Ligeti nos levou igualmente a *inconclusões*. A

complexidade da concepção escritural ligetiana nos apontou — e sempre nos apontará — universos a serem observados. Somente a obra de um gênio nos permite realizar uma busca incansável por múltiplos vieses e pormenores.

## LISTA DE REFERÊNCIAS

### Referências Textuais

- BELET, Brian. Live performance interaction for humans and machines in the early twenty-first century: one composer's aesthetics for composition and performance practice. **Organised Sound**, v.8, n. 3, p. 305-312, 2003.
- BERIO, Luciano. **Remembering the Future**. USA (s/l): Harvard University Press, 2006.
- BERNARD, Jonathan W. Ligeti's restoration of the interval and its significance for his later works. **Music Theory Spectrum**. Berkeley: University of California Press, vol. 21, n. 1 (Spring 1999), p. 1-31.
- BOULEZ, Pierre. **Jalons: pour une decennie**. 2.ed. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1989.
- CAZNÓK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. 2.ed. São Paulo: Editora da UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- CLENDINNING, Jane Piper. The Pattern Meccanico in Ligeti. **Perspectives of New Music**, vol. 31, n. 1, p. 192-234, Winter.1993.
- DAHLHAUS, Carl. **Problemas Estéticos da Música Eletrônica** (1970). In: MENEZES, Flo (Org.). **Música eletroacústica: história e estéticas**. São Paulo: EdUSP, 1996, p. 171-180.
- DELAPLACE, Joseph. **György Ligeti: un essai d'analyse et d'esthétique musicales**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- EIMERT, Herbert. **Problemas da Música Eletrônica** (1957). In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. p. 105-116.
- FERRAZ, Silvio. **Música e repetição: a diferença na música contemporânea**. São Paulo: Editora da PUC, 1998.
- FERNEYHOUGH, Brian. Form-Figure-Style: an intermediate assessment. **Perspectives of New Music**, vol. 31, no.1 (Winter.1993), p. 32-40.
- FESSEL, Pablo. Forma y concreción textural em *Apparitions* (1958/59) de György Ligeti. **Revista del Instituto Superior de Música**, Santa Fé, n. 11, p. 48-86, mar.2007.
- GALLO DIAS, Helen P. **A querela dos tempos: considerações estéticas sobre a música eletroacústica mista**. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.

- GARNETT, Guy E. The Aesthetics of Interactive Computer Music. **Computer Music Journal**, v. 25, n.1, p. 21-44, 2001.
- HICKS, Michael. Interval and Form in Ligeti's Continuum and Coulée. **Perspectives of New Music**, vol. 31, n. 1 (Winter.1993), p. 172-190.
- LICHTENFELD, Monika. Conversation avec György Ligeti. **Contrechamps** (Avant-garde et Tradition), Lausanne, n.3, p. 44-49, set. 1984.
- LIGETI, György. **Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen**. In: WINCKEL, Fritz (Org.). **Experimentelle Musik**. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1970, p. 73-80.
- \_\_\_\_\_. Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik (1959). In: \_\_\_\_\_. **Gesammelte Schriften**. 2v. Mainz: Schott, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Études pour piano** (1996). In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_, p. 288-293.
- \_\_\_\_\_. **Musik und Technik**: eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen (1980). In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_, p. 237-261.
- \_\_\_\_\_. **Über elektronische Musik** (1960). In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_, p. 123-130.
- \_\_\_\_\_. **Komposition mit Klangfarben** (1965). In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_, p. 157-169.
- \_\_\_\_\_. **Pierre Boulez**: Decision and automatism in Structure Ia. Die Reihe. Wien: Universal, 1960, p. 36-62.
- \_\_\_\_\_. **Wandlungen der Musikalischen Form** (1958-1959). In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_, p. 85-105.
- \_\_\_\_\_. **Zu meinem Klavierkonzert** (1988). In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_, p. 295-300.
- \_\_\_\_\_. **Zum Klavierkonzert** (2001). In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_, p. 300-301.
- \_\_\_\_\_; BERNARD, Jonathan W. (Trad.). States, events, transformations. **Perspectives of New Music**, Vol., 31, n. 1, p. 164-171, Winter.1993.
- \_\_\_\_\_; HÄUSLER, Joseph. D'*Atmosphères* à *Lontano*: un entretien avec György Ligeti et Josef Häusler. **Musique en jeu**, Paris, n. 15, p. 110-119, 1974.
- KOENIG, Gottfried Michael. **Essay**. Realisationspartitur. Wien: Universal, 1960.
- MANOURY, Philippe. Les Limites de la Notion de "Timbre". In: \_\_\_\_\_. **La note et le son**: Écrits et Entretiens (1981-1998). Paris : L'Harmattan, 1998, p. 31-43.
- \_\_\_\_\_. **O Gesto, a Natureza e o Lugar**: um demônio nos circuitos (1988). In: MENEZES, Flo (Org.). \_\_\_\_\_, p. 205-210.

MENEZES, Flo. **A acústica Musical em palavras e sons**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **A escritura ausente**. Sobre o estatuto da escritura e do material na música eletroacústica. In: \_\_\_\_\_. **Atualidade Estética da Música Eletroacústica**. São Paulo: Editora da UNESP, 1999, p. 43-65.

\_\_\_\_\_. **Apoteose de Schoenberg**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. **Música Maximalista**: ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

METZGER, Heinz-Klaus ; RIEHN, Rainer (Org.). György Ligeti. **Musik-Konzepte** (Die Reihe). München, n. 53, Jan. 1987.

MICHEL, Pierre. **György Ligeti**. Paris: Minerve, 1995.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O Combate entre Cronos e Orfeu**. São Paulo: Via Lettera, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

POUSSEUR, Henri. **Cálculo e imaginação em Música Eletrônica** (1966). In: \_\_\_\_\_ (Org.). \_\_\_\_\_, p. 161-170.

\_\_\_\_\_; MENEZES, Flo. **Esclarecimentos técnicos** (1970/1993). In: \_\_\_\_\_(Org.). \_\_\_\_\_, p. 225-249.

\_\_\_\_\_. **Por uma periodicidade generalizada** (1970). In: \_\_\_\_\_. **Apoteose de Rameau**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

RISSET, Jean-Claude. Composer le son. **Cahiers Recherche Musique 4** (La musique du futur a-t-elle un avenir?). Paris, Institut National de l'Audiovisuel, 1977, p. 107-110.

\_\_\_\_\_. The use of the computer in my music: a musical interface. In: MISCH, Imke; BLUMRÖDER, Christoph (Org.). **Komposition und Musikwissenschaft im Dialog III** (1999-2001). Münster: LIT Verlag, 2003, p. 134-150.

ROSSETTI, Danilo. Modelos de composição e percepção de Xenakis: Concret PH e o Pavilhão Philips. **Opus**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 153-178, jun. 2012.

SABBE, Herman. Techniques medievales en musique contemporaine : histoire de la musique et sens culturel. **Revue Belge de Musicologie**, Vol. 34/35 (1980/1981), p. 220-233.

\_\_\_\_\_. Qu'est-ce que constitue une *tradition*? Liszt—Ligeti : une lignée? **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**. Budapest: Akadémiai Kiadó, T. 35, Fasc. 1/3 (1993 - 1994), pp. 221-227.



SCHAEFFER, PIERRE. **Traité des objets musicaux**: essai interdisciplines. Nouvelle édition. Paris: Éditions du Seul, 1966.

SEINCMAN, Eduardo. **Do Tempo Musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SHEPARD, Roger N. Circularity in Judgments of Relative Pitch (1964). **Journal of the Acoustical Society of America**, vol. 36, n. 12, p. 2346-2353.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **A Unidade do Tempo Musical** (1961). In: \_\_\_\_ (Org.). \_\_\_\_, p. 141-149.

\_\_\_\_. **Da situação do *Métier***. Composição do som (1953). In: \_\_\_\_ (Org.). \_\_\_\_, p. 59-72.

TOOP, Richard. **György Ligeti**. Londres: Phaidon, 1990.

VLITAKIS, Emmanouil. **Funktion und Farbe**: Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann-Boulez-Ligeti. Hofheim: Wolke Verlag, 2008, p. 131-204.

WILLSON, Rachel Beckles. **Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

## Partituras

BARTÓK, Béla. **Mikrokosmos 6**. New York: Boosey & Hawkes, 1987. (64 p.). Piano.

LIGETI, György. **Capriccio Nr. 2**. In: \_\_\_\_\_. **Capriccio Nr. 1, Invention, Capriccio Nr. 2 für Klavier**. Mainz: Schott, 1991, p. 11-15. Piano.

\_\_\_\_\_. **Continuum**. Mainz: Schott, 1998a. (11 p.). Clavicembalo.

\_\_\_\_\_. **Études pour piano**. Premier Livre. Wien: Schott, 1986. (55 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. **Études pour piano**. Deuxième Livre. Wien: Schott, 1998b. (74 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. **Études pour piano**. Troisième Livre. Wien: Schott, 2005. (23 p.). Piano.

\_\_\_\_\_. **Monument**. In: *Drei Stücke für Zwei Klavier*. Partitura. Mainz: Schott, 2001, p.7-13. Dois Pianos.

\_\_\_\_\_. **Musica Ricercata (1951-1953)**. Mainz: Schott, 1995. (37 p.). Piano.

LISZT, Franz. **Études d'exécution Transcendant**. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1911. 105 p.

### Registros fonográficos

**György Ligeti: Études pour Piano – Book 1 – Simon Smith.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zINeHdc1kYg>>. Acesso em 2.mar.2013.

**György Ligeti: Études pour Piano – Book 2 – Simon Smith.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4m0fYBpUuI0>>. Acesso em 2.mar.2013.

**György Ligeti: Études pour Piano – Book 3 – Simon Smith.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8xDIkN358es>>. Acesso em: 2.mar.2013.

IDIL BIRET. György Ligeti. Etudes Books I and II (1-14A). Naxos, 2001. 1 CD.

PIERRE-LAURENT AIMARD. György Ligeti : Works for Piano – Etudes, Musica Ricercata. Sony Classical, 1996. 1 CD.

VOLKER BANFIELD. György Ligeti: Études pour piano (Premier Livre)In : György Ligeti/Olivier Messiaen. Wergo, 1986. 1 CD. Faixa 1-6.

### Referências Bibliográficas

BOULEZ, Pierre. **Penser la musique aujourd'hui**. Paris: Gallimard, 2005.

BURDE, Wolfgang. **György Ligeti: eine Monographie**. Mainz: Schott, 1993.

**Coloana recunostintei fara de sfarsit - Coloana Infinitului.** Disponível em: <<http://www.turistik.ro/romania/targu-jiu/coloana-recunostintei-fara-de-sfarsit-coloana-infinitului>>. Acesso em: 29.dez.2013.

FERRAZ, Silvio. Análise e Percepção Textural: Peça VII, de 10 Peças para Quinteto de Sopros de György Ligeti. **Cadernos de Estudo: Análise Musical**, São Paulo: Atravéz, n. 3, p. 68-79, 1990. Disponível em: <http://www.silvioferraz.mus.br/ligeti/ligeti.htm>. Acesso em: 16.05.2011.

MANOURY, Philippe. **La Fleche du Temps**. In: \_\_\_\_\_. **La note et le son: Écrits et Entretiens (1981-1998)**. Paris : L'Harmattan, 1998, p. 15-21.

\_\_\_\_\_. **Les partitions virtuelles**. In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_, p. 59-86.

NORDWALL, O. **György Ligeti: eine Monographie**. Mainz: Schott, 1971.

PIANA, Giovanni. **A Filosofia da Música**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SABBE, Friedmann. La transformation d'un héritage: Bagatelle op. 6 no 2 de Béla Bartók et Invenció (1948) pourpiano de György Ligeti. **Revue de Musicologie**, t. 83e, No. 2e (1997), pp. 281-293.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. **A forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de Estudos para Piano.** 327 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

VITALE, Claudio Horacio. **A gradação nas obras de György Ligeti dos anos sessenta.** 339 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ZUBEN, Paulo von. **Ouvir o som.** Cotia: Ateliê Editorial, 2005.