

LILIANA MOCCIARO GALLARDO

SONATA PARA VIOLA SOLO DE GYÖRGY LIGETI:
ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Luiz De Biaggi.

CAMPINAS

2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

M713s Mocciaro Gallardo, Liliana.
Sonata para viola solo (1991-1994) de György Ligeti:
aspectos técnicos e interpretativos. / Liliana Mocciaro Gallardo.
– Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Ligeti, György. 2. Música séc. XX. 3. Viola. 4. Sonata.
I. Biaggi, Emerson Luiz de. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "György Ligeti's Sonata for solo viola (1991-1994):
technical and performance aspects."

Palavras-chave em inglês (Keywords): György Ligeti ; Twentieth-century music ;
Viola ; Sonata.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva.

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.

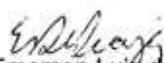
Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato.

Data da Defesa: 21-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

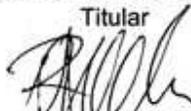
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda
Liliana Mociaro Gallardo - RA 68814 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi
Presidente



Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
Titular



Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Titular

Dedico este trabalho a Elena Gallardo, Jaime Mocchiari y Malena Mocchiari.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Emerson, pela valiosa orientação, confiança e paciência.

Aos professores que se dispuseram a participar da banca dessa dissertação: Prof. Dr. Esdras Rodrigues, Prof. Dr. Rogério Costa, Prof. Dr. Silvio Ferraz e Prof. Dr. Luiz Amato.

Ao Prof. Dr. Fernando Mattos pela inestimável ajuda na elaboração do projeto de pesquisa do presente trabalho.

Às amigas Najara Pereira e Camila Bomfim, por ter me ajudado a organizar as idéias, pela leitura do texto e revisão da redação, pelo auxílio incondicional.

Aos amigos Clarissa Moreira, Álvaro Peterlevitz, Alexandre Sanches, Juan Pablo y Florencia pelo empréstimo de material.

A Ernani Teixeira pela assessoria em jazz e swing, e pelo empréstimo de material.

A Alexandre Ficagna pelo patch e pelo intercâmbio de idéias.

À amiga Tatiana Fonseca, pela amizade e companhia.

A Fernanda Viera pela ajuda rítmica.

Ao Prof. Dr. Ricardo Kubala, pelo exemplo motivador e pela orientação na minha carreira.

A Jaime Mocciaro, mi papá, por haberme transmitido el amor a la música y la pasión por los libros.

A Elena Gallardo, mi mamá, por el ejemplo de coraje y fuerza para recomenzar y por el amor a los estudios y a la vida académica.

A Malena Mocciaro, mi hermana, por el estímulo y apoyo constante en mi carrera. Por inspirarme cada vez que canta con el violoncello...como ninguna.

A Alessandro Ribeiro Walter, mi novio, por tornar el último semestre del mestrado más fácil y mi vida más feliz, por la compañía, apoyo y ayuda en la ejecución de la apresentação del texto de este trabajo.

À Unicamp, pela oportunidade de realizar Mestrado em Práticas Interpretativas - Viola no Brasil.

“Dice la leyenda que el poeta árabe del siglo VIII Abu Nuwas visitó en una ocasión a Khalaf Al Ahmar para pedirle consejo sobre cómo debía escribir poesía y éste le dijo que empezara memorizando mil poemas. Tras haber cumplido la tarea, se los recitó de memoria al maestro, quien a continuación le dijo que los olvidara inmediatamente. Esta fábula, aunque simplificada al máximo, describe exactamente el proceso que debe seguir un músico cuando estudia una obra nueva para él. Dicho de otro modo, el músico debe interiorizar la estructura de una obra hasta el punto que no necesite pensar en ella durante la ejecución; por otro lado, ha de poder confiar en que sus iniciativas espontáneas surgirán de un conocimiento profundo de la obra y no de un antojo personal.”

Daniel Barenboim, *El sonido es vida El poder de la música*

RESUMO

A *Sonata para viola solo* de György Ligeti, composta entre 1991 e 1994, contém os processos compositivos característicos do período entre 1950 e 1994. A Sonata é composta por seis movimentos: *Hora Lunga*, *Loop*, *Facsar*, *Prestissimo con sordino*, *Lamento* e *Chaconne chromatique*. A obra destaca e valoriza a sonoridade da viola explorando todos os registros e muitas das possibilidades técnicas do instrumento. Com o objetivo de alcançar uma interpretação embasada no estilo do compositor, iniciamos a pesquisa com uma breve biografia, buscando informações que aproximem o intérprete de sua obra e seu pensamento musical. A seguir, o segundo capítulo contextualiza teoricamente cada movimento da sonata, preparando o caminho para as decisões adotadas na prática, descritas no terceiro capítulo, que tem o objetivo de auxiliar na resolução das demandas técnicas e interpretativas da obra.

Palavras chave: György Ligeti; Música do séc. XX; Viola; Sonata.

ABSTRACT

The *Sonata for solo viola* (1991-1994) by György Ligeti features the musical processes created by the composer in the period between 1950 and 1994. The work consists of six movements: *Hora Lunga*, *Loop*, *Facsar*, *Prestissimo con sordino*, *Lamento* and *Chaconne chromatique*. The piece features and values the sonority of the viola, by exploring its whole range and many of its technical possibilities. In order to achieve a performance based on the composer's style we begin this study with a short biography, highlighting information which will help the performer understand the composer's musical thinking and works. The second chapter outlines theoretically each movement of the sonata, paving the way for the subsequent technical strategies put into practice, and described in the third chapter, which has the purpose of helping to solve the work's technical and interpretative demands.

Key Words: György Ligeti; Twentieth-century music; Viola; Sonata.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – Fatos biográficos e obra de György Ligeti	5
1.1 - Origens na Hungria	5
1.2 - Revolução de 1956 e fuga	11
1.3 - Viena – Colônia	11
1.4 - Década de 1960	13
1.5 - Década de 1970	17
1.6 - Décadas de 1980 e 1990	19
1.7 - Sonata para Viola Solo (1991-1994)	24
CAPÍTULO II - Contextualização de elementos compositivos que fundamentam o estudo da Sonata para viola Solo (1991-1994)	28
2.1 - Primeiro movimento: Hora Lunga	30
2.2 - Segundo Movimento: Loop	32
2.3 - Terceiro movimento: Facsar	37
2.4 - Quarto movimento: Prestissimo con sordino	38
2.5 - Quinto Movimento: Lamento	42
2.6 - Sexto movimento: Chaconne chromatique	43
CAPÍTULO III - Processo Interpretativo. Estratégias de estudo e preparo da obra.	46
3.1 - Abordagem e estratégias de estudo	46
3.2 - Primeiro movimento: Hora Lunga	50
3.3 - Segundo Movimento: Loop	53
3.4 - Terceiro movimento: Facsar	59
3.5 - Quarto movimento: Prestissimo con sordino	59
3.6 - Quinto Movimento: Lamento	62
3.7 - Sexto movimento: Chaconne chromatique	64
CONCLUSÃO	67
REFERÊNCIAS	69
BIBLIOGRAFIA	72

INTRODUÇÃO

György Ligeti (1923-2006) compôs duas obras solo para instrumentos de cordas: a *Sonata para violoncelo* de 1948-53 e a *Sonata para viola* de 1991-94. A *Sonata para viola* é uma das últimas composições de Ligeti e faz uma síntese do seu estilo reunindo elementos de todas suas fases compositivas.

A *Sonata para viola solo* contém seis movimentos: *Hora lunga*, *Loop*, *Facsar*, *Prestissimo con sordino*, *Lamento* e *Chaconne chromatique*.

O primeiro movimento escrito foi *Loop* em 1991. Inicialmente composto como uma peça independente, depois passaria a ser o segundo movimento da sonata. A forma do movimento é moldada por figuras melódicas que se repetem mas que são a cada repetição alteradas ritmicamente. Ao tocarmos ou ouvirmos este movimento temos a impressão de que o andamento se torna cada vez mais rápido, mas de fato o tempo básico permanece o mesmo até o fim.

Em 1993 Ligeti compôs *Facsar* também como uma peça independente que se tornaria o terceiro movimento da Sonata. É um tema com variações, no qual as notas acrescentadas à melodia do tema vão constituindo as variações.

Também em 1993 Ligeti recebeu um pedido para estrear a Sonata completa em Gütersloh em 1994, o que foi incentivo suficiente para completar a obra compondo os quatro movimentos restantes: *Hora Lunga*, *Prestissimo con sordino*, *Lamento* e *Chaconne chromatique*.

O primeiro movimento, *Hora Lunga*, utiliza o sistema de afinação natural, explorando a sonoridade de toda a extensão da corda dó através de uma melodia que lembra o folclore húngaro.

O quarto movimento, *Prestissimo con sordino*, que tem o caráter mais virtuosístico da sonata, é um moto perpetuo frenético do qual surgem combinações de notas de camadas diferentes, criando melodias e ritmos ilusórios.

Lamento, o quinto movimento da sonata, destaca o intervalo de segunda menor descendente que Ligeti chamou de *Lamento motif* nas suas composições. O movimento é integralmente escrito em cordas duplas e acordes.

A pesar do título do último movimento, *Chaconne chromatique*, nos remeter a Bach, o compositor nos adverte no prefácio que não há nenhuma intenção de fazer alusões ao compositor barroco. *Chaconne* deve ser entendido com o significado original da palavra: uma dança de caráter exuberante em compasso de 3/4.

Assim como outras peças para viola de compositores do século XX, a *Sonata para viola solo* de Ligeti demanda o domínio de certos elementos técnicos que são escassamente abordados nas escolas e academias, se comparados com elementos técnicos de outros períodos históricos. Este trabalho busca definir as dificuldades técnicas e interpretativas da Sonata e sugerir estratégias para abordá-las.

Ao estudarmos uma obra de um compositor falecido procuramos em primeiro lugar a partitura, em conjunto com uma biografia do compositor, caso tenha sido publicada, assim como todo tipo de informações musicais e históricas sobre composição da obra. Na medida em que entramos em contato com todo este material criamos uma idéia de como será a nossa interpretação. Todo o trabalho que precede à performance já é o começo de uma interpretação, e tem por objetivo lograr a máxima identificação com o compositor e sua obra.

A metodologia empregada foi a de estudo de caso, utilizando como técnica de obtenção de dados a observação participante e a pesquisa bibliográfica. Em relação à pesquisa na área de práticas interpretativas, R.L.Kubala¹ destaca a importância do

¹Ricardo Lobo Kubala possui graduação em Música - Bacharelado em Instrumento - Viola pela Faculdade Santa Marcelina (1990), Mestrado (2004) e Doutorado (2009) em Música - Práticas Interpretativas - Viola pela Universidade Estadual de Campinas (2004). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em:

emprego de uma metodologia que associe o tema estudado à atividade prática do executante, e defende o paradigma qualitativo de pesquisa por tomar o pesquisador como principal instrumento de investigação². Assim sendo, a nossa experiência prática foi uma das principais bases do nosso trabalho.

Os livros e trabalhos publicados sobre G. Ligeti tratam na sua maioria da sua biografia e do processo composicional nas suas obras. Contudo, há uma lacuna no que se refere aos processos de aprendizado e performance das suas composições.

A escassez de bibliografia que trate dos processos de aprendizado é maior no repertório instrumental dos séculos XX e XI. L. Cardassi³ acredita ser imprescindível para o futuro da pesquisa em *performance*, no Brasil e no mundo, que passemos cada vez mais a documentar nossa experiência durante as muitas horas que nos debruçamos sobre uma partitura e recorremos a tantas estratégias – muitas vezes intuitivas, outras vezes resultado de muita reflexão. Cardassi afirma que esse tipo de documentação ajuda a diminuir a distância entre pesquisadores da área teórica e prática. (CARDASSI, 2005).

A relevância da nossa pesquisa está na contribuição à bibliografia sobre os processos de aprendizado da música instrumental do século XX, através da documentação do nosso processo de estudo da *Sonata para viola solo* de G. Ligeti.

No primeiro capítulo da nossa dissertação procuramos, através de um relato que integra a vida e a obra de G. Ligeti, proporcionar subsídios para uma melhor compreensão dos elementos estilísticos de diferentes períodos presentes na *Sonata para viola solo*. Através do conhecimento da sua forma de pensar a música e sua atitude como artista esperamos entender melhor sua obra e realizar uma interpretação embasada no seu estilo.

Performance - Viola, atuando como solista e camerista; e em Ensino, lecionando na Universidade de São Paulo - campus Ribeirão Preto.

² KUBALA, R. *A Escrita para Viola nas Sonatas com Piano Op.1 n.4 e Op.25 n.4 de Paul Hindemith: Aspectos Idiomáticos, Estilísticos e Interpretativos*. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2004.

³ Possui Bacharelado em Música pela Universidade de São Paulo (1987), Bacharelado em Ciências Biológicas pela Universidade Federal de São Carlos (1990), Mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1997) e Doutorado em Contemporary Music Performance - University of California, San Diego (2004). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: música contemporânea, música para piano, música, compositores norte-americanos e música brasileira.

O segundo e o terceiro capítulo abordam os seis movimentos da sonata a partir de duas perspectivas, uma mais teórica e outra mais prática, que se complementam. O segundo capítulo contextualiza os elementos compositivos que Ligeti utilizou na composição da Sonata, por exemplo, termos de linguagem presentes na partitura. A contextualização dos movimentos em um plano teórico tem como objetivo pavimentar o caminho para o subsequente estudo dos elementos da prática interpretativa da obra.

No terceiro capítulo expomos o nosso processo de estudo e preparo da obra, discutindo o sucesso ou fracasso das estratégias adotadas para resolver as demandas técnicas de cada movimento da Sonata.

CAPÍTULO I – Fatos biográficos e obra de György Ligeti

Este capítulo procura através de um relato que integra a vida e a obra de G. Ligeti proporcionar subsídios para uma melhor compreensão dos elementos estilísticos de diferentes períodos presentes na Sonata para Viola Solo. Através do conhecimento da sua forma de pensar a música e sua atitude como artista esperamos entender melhor sua obra e realizar uma interpretação embasada no seu estilo.

1.1 – Origens na Hungria

György Ligeti nasceu no dia 28 de maio de 1923, em Dicsöszentmárton (atualmente chamado Tirnaveni), pequeno povoado da Transilvânia, com população prioritariamente húngara, que antes da primeira guerra mundial pertencia à Hungria, e depois da segunda guerra mundial foi cedido à Romênia.

O pai de György Ligeti era empregado bancário, socialista e pacifista e sua mãe era médica oftalmologista, ambos judeus não praticantes. O próprio György Ligeti disse ter se tornado judeu por perseguição e que suas verdadeiras raízes culturais eram húngaras.

Quando György tinha seis anos de idade, a família mudou-se para Cluj, a maior cidade da Transilvânia, também de população majoritariamente húngara, cedida à Romênia após a Primeira Guerra Mundial.

Os pais de György Ligeti eram apreciadores da música. O pai tinha aprendido a tocar violino na sua juventude, porém não atendeu aos pedidos de György para aprender um instrumento, por considerar que do mesmo modo que não tinha sido de utilidade para ele, não o seria para o filho. Só aos 14 anos de idade Ligeti conseguiu

ter aulas de piano. Foi quando um professor de música local descobriu que Gábor, irmão mais novo de György Ligeti, tinha excelente ouvido musical, sugerindo aos pais incentivarem o filho a estudar violino. Assim, György teve também chance de aprender um instrumento.

A partir desse momento, sua dedicação ao piano foi extrema. Em poucos meses já estudava os prelúdios mais fáceis de Bach e posteriormente algumas das peças líricas de Grieg. Na visão de Ligeti, foi este primeiro encontro com peças “adultas” que fez com que ele decidisse a se tornar compositor. A sua primeira composição foi uma valsa em Lá menor no estilo de Grieg. Apesar de não ter se tornado um pianista virtuoso, uma de suas principais preocupações artísticas sempre foi investigar os extremos do que é possível tecnicamente num instrumento. Isto é evidente na *Sonata para viola solo*, objeto de nossa pesquisa.

A sua primeira sinfonia para orquestra, em Lá menor, foi composta com 16 anos, depois de ter estudado harmonia intensivamente, ter lido muitos livros sobre orquestração, assim como também ter estudado cuidadosamente as partituras de Mozart, Beethoven e Strauss e ter composto um quarteto de cordas. Na mesma época tocou tímpano em uma orquestra sinfônica amadora, e começou a ter uma idéia da orquestra por dentro, a partir da visão do músico.

No outono de 1939 começou a Segunda Guerra mundial, e em 1940 as fronteiras foram novamente delimitadas. Cluj passou fazer parte da Hungria (depois da Guerra voltou fazer parte da Romênia).

A adolescência de Ligeti foi marcada por uma série de discriminações advindas de um sentimento anti-semita que crescia fortemente (CAZNOK, 2008, p. 144). Em 1941 a Hungria aliou-se ao partido nazista e entrou em guerra. Nesse ano Ligeti tentou entrar na Universidade de Kolozsvár (maior cidade da Transilvânia), para cursar a faculdade de física, mas foi recusado por ser judeu. Inscreveu-se, então, no Conservatório de Música da cidade, onde estudou violoncelo, órgão e composição, até 1943.

Ao mesmo tempo, fazia aulas extra-oficialmente de matemática e física, o que lhe proporcionaria mais perspectivas de trabalho.

Paralelamente aos estudos, Ligeti dava aulas de matemática e latim para se sustentar e para pagar as aulas e o aluguel do instrumento. Por causa dessa sobrecarregada rotina, Ligeti sofreu um colapso nervoso. Mas o que poderia ter sido uma catástrofe acabou tendo conseqüências positivas: as viagens para Budapeste para fazer o tratamento psiquiátrico, foram aproveitadas para ter aulas particulares com Pál Kádosa, um compositor seguidor da escola de Kodály, mais progressista do que Farkas. Nas aulas com Kádosa, Ligeti estudou profundamente o *Unterweisung im Tonsatz* (A Arte da Composição Musical) de Paul Hindemith e as obras de Stravinsky e Bartók, cujos Quartetos de Cordas se tornariam uma referência para Ligeti.

Em 1944, em plena Segunda Guerra Mundial, Ligeti recebeu um telegrama lhe ordenando que se apresentasse para trabalhar em um batalhão soviético no sul da Hungria. Após retornar dos trabalhos forçados no cativeiro soviético, encontrou estranhos morando no apartamento que era da sua família e não encontrou nenhum dos seus parentes. Mais tarde ele soube que seu pai e o seu irmão haviam sido mortos em campos de concentração. Depois iria encontrar sua mãe, que tinha sobrevivido de outro campo de concentração trabalhando como médica.

Em 1945 Ligeti retomou a sua carreira de compositor. Em setembro desse ano realizou os testes de admissão para a Academia de Música Franz Liszt em Budapeste, a melhor academia de música na Hungria. Porém, o que mais motivou Ligeti a estudar na academia era a perspectiva de Bela Bartók voltar dos Estados Unidos à Hungria, e assumir como professor de composição na academia. Naquela ocasião conheceu György Kurtág, que também estava começando seus estudos de composição naquela instituição. Eles iriam se tornar amigos pelo resto da vida. A morte de Bela Bartók surpreendeu ambos jovens compositores. A classe de composição na academia foi assumida por Sándor Veress, também seguidor de Kodály. Nessa classe Ligeti aprendeu harmonia e contraponto como uma disciplina de preparação necessária para qualquer compositor (TOOP, 1999).

Nesta fase Ligeti produziu várias composições, na sua maioria corais. A peça que se destacou desta fase foi *Magány* (Solidão) para coro composta em 1946. Simultaneamente compôs peças curtas para piano, que surgiram a partir das aulas

com Veress, nas quais os alunos, como exercício, tinham que compor no estilo de Haydn e Mozart, para depois produzir trabalhos no seu próprio estilo.

Até esse momento, não havia ainda pressão oficial em relação ao estilo em que se devia compor. Mas a partir de 1948 começaram os ataques do governo às tendências modernistas, o que já acontecia na União Soviética desde a década de 1920.

[...] é conhecida [...] a confrontação que surge na União Soviética nas décadas de 20 e 30 com uma manipulação ditatorial da música. Como o que interessa é carregar de conteúdo ideológico à obra de arte, para que sirva de propaganda a um regime autoritário, condena-se todo o que não esteja ligado a um conteúdo emocional ou patriótico por meios musicais de simplificação. [...] Por esta via proibiu-se a autonomia da obra musical e a liberdade do artista. (GARCIA LABORDA, 1996, p. 12, tradução nossa)⁴

Os compositores eram pressionados a escrever peças fáceis e acessíveis, de preferência baseadas na música folclórica e com uma posição claramente favorável ao estado soviético. No entanto, para Ligeti não era uma restrição ter que trabalhar com folclore, dado seu grande interesse no folclore da Transilvânia que tinha sido a música da sua infância. Portanto, depois de se formar, ele recebeu uma bolsa para passar alguns meses na Transilvânia, coletando e fazendo levantamento de música folclórica. Ao mesmo tempo se dedicou ao trabalho teórico musicológico.

De volta a Budapeste, Ligeti assumiu um cargo como professor de teoria, por indicação de Kodály, na Academia de Música Franz Liszt. Dadas as restrições na produção artística operadas pelo regime comunista, ensinar harmonia tradicional era uma posição segura para um compositor. Além disso, Ligeti tinha grande interesse no estudo disciplinado e nos estudos teóricos em geral. Durante os anos em que foi professor na academia, produziu textos e livros sobre harmonia clássica que continuaram a ser utilizados por muito tempo.

⁴ [...] es de sobra conocida [...] la confrontación que surge en la Unión Soviética en la década de los años veinte y treinta con una manipulación dictatorial de la música. Puesto que interesa cargar de contenido ideológico a la obra de arte, para que sirva de propaganda a un régimen autoritario, se condena todo lo que no esté ligado a un contenido emocional o patriótico por medios musicales de simplificación. [...] Por este camino se prohibió la autonomía de la obra musical y la libertad del artista.

Ligeti surpreendeu seus colegas ao assistir as aulas de análise de Lajos Bardos, se sentando ao lado dos seus alunos de composição. Apesar de Bardo não analisar música contemporânea, Ligeti considerava suas aulas fascinantes. Elas tiveram uma influência vital nas suas posteriores análises sobre Webern e Boulez. Segundo Richard Toop (1999), esse fato evidenciava dois traços da personalidade de Ligeti como compositor: uma total despreocupação com o protocolo e um constante desejo de aprender coisas novas e dominá-las no nível mais alto.

Nesta fase, Ligeti compôs algumas obras para coro, utilizando material folclórico. Nessas composições, observa-se um aumento nas demandas técnicas. Apesar de estarem baseadas no folclore, chegam ao limite do que era permitido. Alguns desses trabalhos foram proibidos pela temática abordada ou por serem dissonantes.

A censura, paradoxalmente, incentivou Ligeti a imaginar a possibilidade de outro tipo de música, sem harmonia ou melodia no sentido convencional, mesmo não tendo uma idéia concreta de como realizá-la, por não ter acesso à música radical além da de Bartók. O mais próximo ao que ele tinha em mente seria a música de Wagner.

O primeiro objetivo foi se livrar e ir além da influência de Bartók. Dois trabalhos em particular refletem essa tentativa: *Musica ricercata* (um conjunto de onze peças curtas para piano) e o quarteto de cordas *Métamorphoses nocturnes* (também consistente em seções curtas). Em 1953, o quinteto de sopros húngaro Jeney Quintet solicitou uma obra a Ligeti, e o compositor adaptou seis das 11 peças de *Música Ricercata*, as quais chamou *Seis Bagatelas para quinteto de sopros*.

Em 1953 Ligeti retomou a composição de uma peça para violoncelo escrita cinco anos antes, acrescentando um movimento ao já existente *Dialogue, Capriccio*. O novo movimento não era só mais moderno, mas também mais virtuoso, mostrando o fascínio de Ligeti com a escrita virtuosa de Paganini para cordas.

No quarteto de cordas *Métamorphoses nocturnes*, estão presentes, pela primeira vez, elementos que Ligeti utilizaria posteriormente em outras composições. Por exemplo, repetição insistente de uma única nota, ou o desvio ocasional da entonação normal.

É difícil ter um panorama mais amplo das peças deste período, porque muitas partituras foram perdidas por terem sido proibidas. Nas palavras do compositor:

Todas estas obras foram escritas para o fundo da gaveta: na Hungria comunista, era impossível até sonhar em tê-las executadas. As pessoas que vivem no ocidente não podem nem imaginar o que foi o império soviético, onde a arte e a cultura foram rigidamente reguladas, como se isto fosse uma coisa natural - tinham que se adequar a conceitos abstratos que eram quase idênticos às regras dos nacional-socialistas. A arte tinha que ser 'saudável' e 'construtiva' e vir 'do povo': resumindo, tinha que refletir as diretrizes orientadoras do partido. (LIGETI, v.2, 2002⁵ apud SHIMABUCO, 2005, p. 39).

Na década de 50, a informação sobre o que estava acontecendo no ocidente era restrita. Porém Ligeti conseguia escutar algumas transmissões de música contemporânea pelo rádio, apesar de o som não ser de boa qualidade. Mesmo assim, ao escutar a música da vanguarda do pós-guerra, compositores como Messiaen e os seus alunos Boulez e Stockhausen, Ligeti percebeu que já existia um novo mundo musical, um estilo abstrato sem melodia ou harmonia no sentido tradicional.

Nos anos posteriores à morte de Stalin, em 1953, houve uma relativa flexibilização da repressão e censura, e Ligeti teve acesso a partituras e artigos sobre a música que estava sendo produzida no oeste da Europa. O compositor lembrava: "Foi um grande choque para mim poder estudar e escutar coisas que até esse momento só poderia sonhar ou que tinha conseguido escutar muito mal clandestinamente no rádio à noite, era como ter sido colocado em liberdade."

Foi nesse contexto que Ligeti começou compor *Visiok*, uma peça para orquestra onde pela primeira vez ele pode escrever o tipo de música sem tema, mas rico em texturas com as quais ele tinha sonhado por muito tempo. Esta foi uma mudança substancial na sua vida criativa.

A última peça encontrada deste período é a breve *Chromatische Phantasie* para piano.

⁵ *Lontano; Atmosphères; Apparitions; San Francisco Polyphony; Concert Românesc* (encarte de CD) Teldec "The Ligeti Project" - 8573-88261-2, v. 2, 2002c.

1.2 - Revolução de 1956 e fuga

A Revolução Húngara eclodiu em 23 de Outubro de 1956, após uma semana de conflitos. Quando a revolução parecia ter triunfado, novas tropas soviéticas tinham cercado totalmente Budapeste, dominando-a novamente em novembro do mesmo ano.

Foi no meio dessas turbulências sociais que Ligeti ouviu os últimos trabalhos de Stockhausen daquela época.

Ligeti não tinha dúvidas do seu desejo de fugir para o oeste, mesmo que isso significasse não só arriscar a sua vida, mas também deixar atrás as suas raízes culturais. Na sua primeira tentativa de fuga, um dos trens que pegou estava muito cheio, e ele foi empurrado pra fora do trem pela mochila de outro passageiro, quebrando duas costelas no impacto. Portanto, ficou um mês convalescente esperando se recuperar para tentar novamente. Nesse período muitos estavam fugindo em direção à fronteira com a Áustria. No dia 10 de dezembro de 1956, ele e sua mulher tomaram um trem que os levaria perto da fronteira, o qual foi interceptado pelas tropas soviéticas. Ligeti e Vera conseguiram escapar e continuar viagem num veículo dos correios, se escondendo embaixo da correspondência. Ligeti lembrava:

Então saltamos quase na fronteira (...). Estávamos a aproximadamente 10 km da fronteira, e ainda dentro da zona proibida, com patrulhamento russo. Na noite seguinte, alguém nos mostrou a fronteira, enquanto os russos iluminavam constantemente o céu com foguetes. Nós soubemos que havíamos alcançado a fronteira quando sentimos sob o barro as minas que haviam sido desativadas durante a revolução, pois a Áustria havia se recusado a manter relações com a Hungria enquanto a fronteira estivesse minada. Era uma grande chance. (GRIFFITHS, 1997, p. 15 apud SHIMABUCO, 2005, p. 42).

Eles conseguiram chegar à Áustria, e nos dias seguintes amigos os levaram para Viena.

1.3 - Viena – Colônia

O compositor Hans Jelinek, que tinha já enviado material de estudo a Budapeste para Ligeti, protegeu e deu grande apoio ao compositor nos seus primeiros

tempos em Viena. Durante essas primeiras semanas, Ligeti trabalhou como revisor para a editora de partituras Universal Edition. A intenção do compositor em Viena era ficar só um período para descansar e continuar viagem para chegar a Colônia, Alemanha, centro de atuação da vanguarda em música.

Ligeti chegou a Colônia em fevereiro de 1957. Hospedou-se na casa de Stockhausen por seis semanas. Em alguns dias, já tinha recebido um “curso intensivo” sobre os últimos desenvolvimentos em música, familiarizando-se com o novo mundo artístico. Escutou a música de Boulez, de Webern e de Schoenberg. A construção era a base para tudo, os compositores produziam enormes esquemas abstratos em que cada elemento da composição era sujeito a uma organização aritmética.

Em Colônia Ligeti conheceu de perto a música eletroacústica. Dentro do grupo de compositores que conheceu, além de Stockhausen, estavam Herbert Eimert e Gottfried Michael Koenig.

Na década de 1950, tinha se constituído em Colônia um grupo de compositores de música de vanguarda, com a necessidade de inovação constante e de negação do passado. Em todos os verões nos cursos de música nova em Darmstadt, reunia-se o grupo de Colônia com outros compositores de vanguarda, como Pierre Boulez, Bruno Maderna e Luciano Berio.

Participar do grupo de Colônia para Ligeti significava um grande estímulo intelectual. O grupo era excepcional, porém sectário e intolerante. A semelhança com a política do regime comunista levou Ligeti a manter certa distância do grupo.

A primeira composição de Ligeti no meio eletroacústico foi *Glissandi*. Na mesma época tinha em mente uma obra vocal que se basearia numa língua imaginária. Mesmo Ligeti não estando comprometido com a música eletroacústica, Stockhausen o convenceu a realizar suas idéias através da música eletrônica. O resultado foi seu segundo trabalho em música eletrônica *Artikulation*, de fevereiro de 1958.

O terceiro trabalho eletroacústico foi *Pièce électronique N°3*, não chegou a ser finalizado por limitações tecnológicas: “Eu nunca a concluí porque ela se tornou muito complicada: haviam 48 camadas, e não podíamos juntá-las sem produzir muito ruído. Hoje, isso seria muito simples com as técnicas digitais” (GRIFFITHS, 1997, p. 17 apud SHIMABUCO, 2005, p. 46).). Para Ligeti, não ter conseguido realizar esse

trabalho, indicava que já era tempo de abandonar os estudos eletroacústicos. Após essa experiência não voltou à música eletroacústica e preferiu os sons dos instrumentos convencionais.

Em 1959 Ligeti concluiu sua primeira grande obra orquestral *Apparitions*. Cada um dos 46 instrumentos de cordas tem uma parte individual. Nela aparece pela primeira vez o que Ligeti iria chamar “micropolifonia”⁶, um contraponto denso onde não é mais possível distinguir as vozes individuais, e sim a mudança de graus de atividade.

No início dos anos 60 Ligeti se mudou para Viena.

1.4 - Década de 1960

A primeira obra composta por Ligeti nos anos 60 foi *Atmosphères*, escrita para grande orquestra sem percussão. Ela iria se tornar uma das suas obras mais conhecidas. Nesta obra Ligeti explora um novo tipo de continuidade musical, não temática nem harmônica, mas definida pelo timbre e a textura.

Entre as composições posteriores a *Atmosphères* podemos citar: *Fragment* para orquestra de câmara, *Poème Symphonique for 100 metronomos*, *Volumina* para órgão.

Nos anos 60 Ligeti começou a receber convites de diferentes lugares da Europa, desde a Espanha à Escandinávia, para realizar palestras. O contato mais significativo e duradouro veio de Estocolmo. Um pouco antes da Revolução Húngara de 1956, o compositor Mátyás Seiber, húngaro de nascimento e residente na Inglaterra, visitara Budapeste e conheceu o jovem Ligeti. Seiber indicou-o para um cargo como professor de solfejo no Conservatório de Estocolmo em 1959. Mesmo não tendo obtido o cargo, seus seminários sobre Bartók e Kodály causaram uma forte impressão. A partir desse momento foi convidado com frequência a Estocolmo como palestrante.

Apesar de viajar com frequência a Estocolmo, Viena permaneceu a sua cidade de residência. Das cidades do oeste europeu, Viena foi a que acolheu Ligeti

⁶ “Micropolifonia” descreve uma textura polifônica tão densamente tecida que as vozes individuais se tornam indistinguíveis, e apenas os resultados harmônicos, misturando-se ininterruptamente uns aos outros, podem ser claramente percebidos” (LIGETI, 1996a, p. 14 apud SHIMABUCO, 2005, p. 48 ; STEINITZ, 2003).

quando fugiu da Hungria, e era a que tinha laços históricos e geográficos mais estreitos com Hungria. Darmstadt também foi uma cidade onde Ligeti foi convidado diversas vezes para atuar como palestrante.

Aventures (1962) e *Nouvelles Aventures* (1962-1965), ambas as peças para soprano, contralto, barítono e sete instrumentistas, ganharam grande reputação após serem apresentadas em Darmstadt.

No início de *Nouvelles Aventures*, e mais especificamente na seção *Lés Horloges démoniaques* (Os relógios demoníacos), encontramos uma das marcas compositivas de Ligeti, o que ele chamaria de estilo *meccanico*. Segundo Clendinning (1993):

O tic-tac que ele [o compositor] chama de *meccanico* surge de uma coisa que o fascinava na sua infância. Ligeti utiliza o termo “*meccanico*” de uma forma geral, se referindo mais a porções das suas composições que o remetem a máquinas defeituosas, dessincronizadas, do que àquelas que utilizam qualquer técnica de composição em particular. [...] As seções de *pattern meccanico* são formadas por linhas superpostas, cada uma delas constituídas por grupos de poucas notas repetidas de forma rápida e mecânica, com mudanças graduais no conjunto de notas utilizado. (tradução nossa).

Paralelamente com *Aventures*, Ligeti começou trabalhar no *Réquiem*, cujas motivações não eram religiosas. O *Réquiem* tomou como modelo a música renascentista, não o contraponto imitativo de Palestrina, mas a polifonia não temática de Ockeghem.

Nos meados dos anos 60 a perspectiva da vanguarda começou mudar. O contexto social passou a ter mais importância. Nesse contexto Ligeti compôs o *Concerto para violoncelo* sob encomenda da estação de rádio Freies Berlin, e dedicado ao violoncelista Sigfried Palm.

Na segunda metade da década de 1960, o trabalho de Ligeti recebeu os primeiros reconhecimentos oficiais, como prêmios, homenagens e condecorações. Ele foi nomeado membro da Academia Sueca de Música e da Academia de Artes de

⁷ He claims that the clicking and ticking of the pieces he calls “*meccanico*” spring from a fascination reaching back to his childhood. 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, rather than to those using any specific compositional techniques. [...]

The *pattern-meccanico* sections are composed of several overlaid linear strands, each of which is constructed from small groups of pitches rapidly repeated in a mechanical fashion with gradual changes of pitch content.

Berlim. Entre os prêmios recebidos estavam o Premio Beethoven da cidade de Bonn em 1967 e o Premio da Fundação Koussevitsky em 1965.

Paralelamente ao *Concerto para Violoncelo*, Ligeti compôs *Lux aeterna*, uma peça curta para coro a 16 vozes. Novamente, o modelo para escrita era Ockeghem.

O seguinte trabalho, *Lontano*, marcou o retorno de Ligeti à escrita orquestral, dessa vez à formação do romantismo tardio, sem percussão nem teclados. *Harmonies*, de 1967, foi o primeiro de dois estudos para órgão.

Em *Continuum*, para cravo, o compositor desafia as limitações do instrumento para produzir sons sustentados no tempo. O recurso que ele utiliza é a execução de uma grande quantidade de notas, da mesma altura, a um ritmo extremamente rápido, a indicação de andamento é prestissimo. Assim é criada uma ilusão acústica de continuidade, pela impossibilidade de distinguir as notas individuais.

Em *Continuum*, como em muitos dos prelúdios de Bach, os fatores principais são os registros cambiantes e a repetição e constante modificação de padrões.

Em relação a padrões de escrita, se referindo a *Lontano*, Ligeti já tinha feito uma comparação com os efeitos *moiré*, onde a superposição de dois padrões regulares parece criar um terceiro padrão. Foi nesta época que Ligeti conheceu os gravados de Maurits Escher. Em *Continuum* é evidente a importância do paradoxo. A forma de lidar com os padrões musicais é uma homenagem consciente ao jogo com a ilusão de Escher.

A repetição de padrões que vão sofrendo gradualmente modificações é um ponto em comum com o movimento minimalista americano, surgido nos anos 60. Porém, como o próprio Ligeti manifestou, ele só tomaria conhecimento desse movimento algum tempo depois de *Continuum*. *Coulée* (o segundo estudo para órgão), também utilizava o conceito de forma “contínua”.

Nas *Dez peças para quinteto de sopros*, de 1968, dedicada ao Stockholm Wind Quintet, Ligeti alterna cinco peças solo com cinco peças tutti. Nos movimentos solo se evidencia um afastamento da vanguarda de Darmstadt. Longe de explorar técnicas expandidas, estes movimentos se concentram nos sons e técnicas características de cada instrumento. Também de 1968 é o *Segundo Quarteto de*

Cordas. Neste ponto é interessante nos referir à relação do compositor com a tradição, com os compositores que o antecederam.

Em conversa com Josef Häusler antes da estréia do quarteto, Ligeti falou sobre a sua atitude ambivalente com a tradição: o desejo sempre presente de fazer algo novo, sem repetir o passado, mas ao mesmo tempo outro desejo crescente de fazer alusões a ele, inclusive pequenas homenagens, neste caso (do quarteto) a Bartók no quinto movimento. Ele disse “quando eu me separo tão radicalmente da tradição, talvez guarde em algum lugar o desejo de manter o cordão umbilical, como um astronauta que está unido por uma corda ao satélite, mesmo se movendo livremente no espaço.” (TOOP, 1999, p. 131, tradução nossa⁸).

Nas palavras do compositor: “[...] toda a tradição do quarteto de cordas de alguma forma está presente, de Beethoven a Webern... inclusive a forma sonata, porém só como um cadáver preso [...]” (TOOP, 1999, p. 130)

O uso da afinação microtonal está presente tanto no Segundo Quarteto de Cordas como na sua próxima composição *Ramifications* (1969) para orquestra de cordas ou para 12 cordas solo. Só que nesta última, a partir de outra perspectiva: há dois sextetos de cordas (ou duas orquestras de cordas), uma delas afinada um quarto de tom acima da outra. Isto não sinaliza uma conversão à escrita microtonal, o interesse está em desviar os doze tons da escala, não em duplicar seu número. Novamente encontramos o jogo com a ilusão auditiva que transfere à música o efeito que Escher produzia com suas gravuras.

Na página introdutória da partitura, o compositor faz o seguinte comentário:

A diferença de um pouco mais que um quarto de tom entre a afinação dos dois grupos é preferível porque há sempre o risco de se equalizar a afinação. A equalização também pode ser evitada se o grupo I tocar sempre um pouco mais alto do que deveria, e o grupo II, um pouco mais baixo. Os quartos de tom não são importantes em si mesmos, mas sim os desvios de afinação em torno de um quarto de tom... (SHIMABUCO, 2005, p. 64).

⁸ *In a conversation with Joseph Häusler Just before the première of the quartet, Ligeti talked about his ambivalent attitude to tradition: there was the desire always to do something new, not repeating the past (not even his own), yet there was the increasing desire to make allusions to the past, and even to pay some discreet homages – in this case, one to Bártok in the fifth movement. He suspects that ‘perhaps I somewhere harbour the need, when I cut myself off from tradition so radically, to secretly maintain an umbilical cord, like an astronaut who is bound by a cord to the satellite, although he moves about freely in space.*

1.5 - Década de 1970

Em 1972 Ligeti recebeu um convite da Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, para ser compositor residente. Naquele momento Stanford era o lugar pioneiro em música por computador, principalmente graças ao compositor John Chowning. (TOOP, 1999, p.143).

A peça em que Ligeti estava trabalhando naquele momento era o *Concerto Duplo para Flauta e Oboé*. Um elemento importante na escrita da peça é a busca de outros sistemas de afinação diferentes do sistema temperado. Um fato que incentivou este interesse no compositor foi ter conhecido, em Stanford o compositor Henry Partch, que desde 1930 era conhecido como um pioneiro nos sistemas alternativos da afinação baseados na divisão da oitava em 43 partes, e que tinha construído seus próprios instrumentos para executar seus trabalhos. No *Concerto Duplo* não só as partes solistas, mas também os sopros de madeira da orquestra empregam desvios microtonais derivados da entonação justa, criando uma harmonia que Ligeti descreveu como “não cromática nem diatônica, mas uma posição intermediária, flutuante.” (TOOP, 1999, p. 144).

Em 1970 Ligeti compôs *Melodien* para orquestra, refletindo o que estava acontecendo em música na Europa da época: a corrente de pensamento musical estava mudando consideravelmente, afastando-se da inovação a todo custo em direção a uma reavaliação de qualidades mais tradicionais.

Foi aproximadamente nesta época que Ligeti soube que a sua música estava sendo utilizada como trilha do filme de Stanley Kubrick 2001: *Uma odisséia no espaço*, sem ter sido consultado sobre a permissão para isso. Posteriormente, depois de resolvido o problema legal, Kubrick utilizou novamente a música de Ligeti para outro filme: *The Shining*, mas dessa vez pediu e ganhou a permissão para isso.

Foi também durante a sua estada em Stanford que Ligeti teve contato pela primeira vez com a música minimalista. Mesmo tendo ouvido um pouco anteriormente, foi nos Estados Unidos que o compositor teve mais contato com a escola minimalista. Na peça *In C* de Terry Riley, o que mais impressionou Ligeti foi um tipo de forma

“contínua” com muita atividade interna, similar ao que Ligeti vinha fazendo desde a época de *Lux aeterna*. A primeira evidência clara do contato que o compositor teve com a música minimalista, é a sua composição de 1972-73 *Clocks and Clouds* (Relógios e Nuvens), uma peça de 13 minutos para coro feminino de 12 vozes e orquestra. O que inspirou o título dessa música foi um ensaio do filósofo da ciência vienense Sir Karl Popper. Nesse ensaio Popper faz uma distinção entre aqueles fenômenos físicos que podem ser medidos (relógios) e outros que só podem ser descritos em termos gerais (nuvens), e sugeriu que cada um contém elementos do outro.

Em 1973 Ligeti foi nomeado professor de composição no Conservatório de Hamburgo, na Alemanha, cargo que ocuparia até se aposentar em 1989. Em 1974 Ligeti completou a *San Francisco Polyphony*, para orquestra, escrita sob encomenda para o sexagésimo aniversário da San Francisco Symphony Orchestra.

Os primeiros anos como professor de composição em Hamburgo coincidiram com o surgimento de uma nova geração de compositores explicitamente engajados com um anti-modernismo e uma estética neo-romântica, muitos deles alunos de Ligeti. Para o compositor era uma situação desconfortável. Ao mesmo tempo em que não queria rejeitar a perspectiva deles, também não concordava com a negação que eles tinham pelo legado da escola de Darmstadt.

A principal composição de Ligeti de meados da década de 70 foi a ópera *Le Grand Macabre*. O libreto surgiu a partir de uma adaptação de *Le Balade du Grand Macabre*, escrita pelo dramaturgo belga Michel de Ghelderode na década de 1930. Após a estréia em abril de 78 em Estocolmo, a ópera teve muitas outras apresentações: em Hamburgo, Saarbrücken, Bologna, Nuremberg, Paris e Londres.

Entre os trabalhos completados na segunda metade da década de 70 encontramos algumas peças para cravo, que o próprio compositor não considerava representativas do seu estilo, ele as chamava “pastiches”. Elas são *Passacaglia ungherese* e *Hungarian Rock*, ambas compostas em 1978. Foram escritas como resposta a duas obsessões dos seus alunos em Hamburgo: nova tonalidade (*new tonality*) e estruturas rítmicas repetitivas do rock.

1.6 - Décadas de 1980 e 1990

Entre 1978 e 1982 o compositor não concluiu nenhum trabalho, foi um período improdutivo. Nas palavras de Ligeti (1998, p. 11 apud SHIMABUCO, 2005, p. 71):

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

Os anos 80 foram cheios de novos estímulos e ímpeto. Diferentes tipos de música de diversos lugares serviram de inspiração pro compositor. O seu fascínio pelas diferentes alternativas aos sistemas de afinação tradicional foi despertado, foi um período de descobertas rítmicas, de fontes variadas: da Europa medieval à África. A maior revelação talvez viesse do trabalho do compositor americano Conlon Nancarrow, com os seus complexos estudos para piano mecânico. Dada a complexidade dos ritmos nas composições de Nancarrow, que estavam além das possibilidades inclusive dos melhores intérpretes, foi necessário a utilização do *player piano*, ou pianola, para sua execução.

Foi Manfred Stahnke, aluno de composição de Ligeti, quem fez chegar gravações da música de Nancarrow para Ligeti. Através dessa atitude se pode notar a diferença entre os alunos de composição que Ligeti teve nos anos 70 e a geração dos anos 80. O grupo da década de 1970 era constituído por jovens conservadores preocupados em rejeitar o modernismo e as gerações de compositores mais velhos. Já o grupo dos anos 80 era tipicamente pós-moderno, considerando qualquer abordagem estilística como possível objeto de pesquisa. Essa curiosidade e sede de conhecimento dos seus alunos foram um grande estímulo para Ligeti.

Em 1982 Ligeti convidou Nancarrow a Europa, e organizou apresentações com a sua obra.

Outro estímulo veio do compositor porto-riquenho Roberto Sierra, membro da classe de composição de Ligeti entre 1979 e 1982. Ele apresentou os complexos ritmos da maior parte da música do Caribe e da América central. Esta influência é evidente no *Concerto para Piano* e orquestra composto entre 1985 e 1988.

Sierra também apresentou a Ligeti uma gravação em gramofone chamada *Banda Polyphonies*, que continha exemplos gravados de ensembles vocais e instrumentais da República Central Africana (Central African Republic), feitas pelo musicólogo israelense Simha Arom. Ligeti ficou fascinado pela complexidade da música. Quando Arom publicou seu livro *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Central* (Polifonia e Polirritmia Africana) Ligeti escreveu o prefácio do livro, onde ele comenta sobre “a proximidade que existe entre a música africana e a minha forma de pensar em composição: isto é, a criação de estruturas que são ao mesmo tempo muito simples e altamente complexas”. Nessa música, tanto como na de Ligeti, há um elemento de paradoxo: “[..] os padrões executados por cada músico são um pouco diferentes dos que resultam da sua combinação no conjunto.” (TOOP, 1999, p. 185, tradução nossa).

As novas descobertas do grupo de alunos de Ligeti não eram só em relação ao ritmo. Outro americano que despertou o interesse de Stahnke foi Harry Partch. A peça de Stahnke, *Partch Harp*, que utilizava afinações similares às de Partch, chamou a atenção de Ligeti, e alimentou o interesse que ele já tinha por novos sistemas de afinação.

O primeiro grande trabalho dos anos 1980 foi o *Trio para Violino, Trompa e Piano*, de 1982. A obra foi criticada por seus contemporâneos, porque levava o subtítulo Homenagem a Brahms. Porém o trio não faz alusões diretas a Brahms nem ao seu período. Neste ponto é importante lembrar que, diferentemente dos seus contemporâneos, Ligeti não tinha uma postura opositora à tradição clássica.

Alguns dos elementos rítmicos e de afinação descobertos naquela época aparecem no Trio. Por exemplo, as melodias do violino são baseadas em unidades de semicolcheias e as da trompa em tercinas, criando uma proporção virtual de 15:8 entre

os dois. Em relação à afinação, quando o segundo sujeito aparece, a trompa explora a afinação natural dos sétimo, décimo primeiro e décimo terceiro harmônicos.

O quarto movimento do Trio é um Lamento, seguindo a tradição de lamento de Monteverdi e de Purcell, mas também seguindo tradições folclóricas europeias, da Espanha à Grécia. Mas a inspiração mais direta para Ligeti veio dos Lamentos⁹ húngaros que conheceu na música folclórica da Transilvânia e na música romena. Nas décadas de 80 e 90, a figura de “lamento” descendente se transformaria numa marca importante do trabalho de Ligeti, e em quase todos os casos é uma expressão direta de emoções.

Depois do *Trio para violino, trompa e piano*, Ligeti compôs duas peças para coro: *Drei Phantasien* (Três Fantasias) baseados em poemas de Friedrich Hölderlin, e *Magyar etüdök* (Estudos húngaros) nos quais Ligeti volta, depois de quase 30 anos aos poemas do húngaro Sándor Weöres.

Nas *Três fantasias para coro* a micropolifonia está presente, mas diferentemente dos trabalhos anteriores, aqui o efeito desejado é evocar a música folclórica do leste europeu.

Nos anos 80 o interesse de Ligeti pela matemática e pelas descobertas científicas que já tinha se manifestado na sua composição de 1972-73, *Clocks and Clouds*, despertou novamente. Em uma conferência na Fondazione Internazionale Balzan, o compositor começava sua fala dizendo:

Mesmo diferentes os critérios para os artistas e para os cientistas, existem pontos em comum: as pessoas que trabalham nestas duas áreas são impulsionadas pela curiosidade; além disso eles devem examinar relações que outros não tem examinado ainda, e conceber estruturas que até esse momento não existiam. O argumento que afirma que os cientistas se baseiam para esse fim em fatos observados, enquanto os artistas de certa forma criam mundos a partir do nada, resulta limitado. Ainda que as ciências experimentais se baseiam maiormente nos fatos, isto não condiz com a realidade na mais ‘precisa’ das ciências: a matemática, já que nesta área são validas regras de jogo mais ou menos arbitrarias. (LIGETI, 2001, p.3, tradução nossa¹⁰).

⁹ Lamento: “[...]melodias cromáticas descendentes expressando pesar ou luto[...]” (CALLENDER, 2004, p.1).

¹⁰ *Por diferentes que sean los criterios para los artistas y los científicos, en algo hay similitudes entre ellos: las personas que trabajan en estas dos áreas se ven impulsadas por la curiosidad; además, deben examinar relaciones que otros no han examinado todavía, y concebir estructuras que hasta el momento*

Os anos 80 também foram de crescentes reconhecimentos oficiais. Só em um ano, 1984, ele ganhou o Parisian Prix Ravel, o Budapest Bela Bartók-Ditta Pásztor Prize, foi nomeado membro do American Academy and Institute of Arts and Letters e também membro honorário do ISCM. Talvez o prêmio máximo foi a decisão da Sony Corporation de empreender nos anos subseqüentes a gravação de uma Edição Completa dos trabalhos do compositor em cd.

Uma versão provisória do *Concerto para Piano* foi estreada em Graz (Áustria) em 1986, e a versão final teve sua estréia em Viena em 1988. Nesta obra se encontram elementos típicos dessa fase compositiva do artista: polirritmos africanos e do Caribe; introdução de instrumentos que excluem a possibilidade de afinação pura, como por exemplo, a ocarina; ilusionismo rítmico e melódico que levam o ouvinte a escutar melodias e ritmos que não estão de fato sendo executados; o paradoxo: mesmo que o tempo seja rápido, a textura está tão fragmentada que não há uma verdadeira impressão de velocidade.

Em meados dos anos 80 começou a composição da série de *Estudos para piano*, onde são muito exploradas as diversas influências na música tardia de Ligeti. Algumas delas: o principio de pulsação elementar da música folclórica africana, a arte da computação gráfica, o estilo performático do jazz, o alto nível de dificuldade técnica (para performance humana) das peças para piano mecânico de Nancarrow. Inicialmente o plano consistia em compor dois livros com seis estudos cada, mas o segundo livro se estendeu a oito estudos.

Em relação à dificuldade técnica dos *Estudos para piano*, o pianista Alfred Brendel dizia: “Você precisa de três ou cinco mãos para tocar Ligeti. Mas vale a pena o esforço”, e os indicava aos seus alunos “caso estivessem se sentindo corajosos” (TOOP, 1999, p. 208, tradução nossa¹¹).

no existían. El argumento de que los científicos se basan para esto en hechos observados, mientras que los artistas crean en cierto modo mundos a partir de la nada, resulta limitado. Si bien las ciencias experimentales descansan en su mayor parte sobre hechos, esto no corresponde a la realidad más “precisa” de las ciencias, es decir, las matemáticas, ya que en esta área son válidas unas reglas de juego más o menos arbitrarias.

¹¹ ‘You need three or five hands to play Ligeti. But it’s worth the trouble’, and recommends them to his best students ‘if they are feeling heroic’.

Paralelamente à composição do segundo livro de *Estudos para piano*, Ligeti começou a compor os *Nonsense Madrigals*, um trabalho bastante complexo escrito para as seis vozes do grupo King's Singers. Os textos na sua maioria são de autores ingleses da era vitoriana, principalmente de Lewis Carroll. A inspiração musical veio da música Franco-Flamenga dos séculos XIV e XV que tanto fascinavam Ligeti e seus alunos. Muitos recursos dos motetos medievais são utilizados nos madrigais, como a utilização simultânea de textos diferentes, mas relacionados no assunto, ou vozes se movimentando em diferentes velocidades.

Em 1989 Ligeti aposentou-se do seu trabalho como professor na Academia de Música de Hamburgo. Entre 1990 e 1992 Ligeti trabalhou na composição do *Concerto para Violino*, encomenda do violinista Saschko Gawirloff¹². No *Concerto para Violino* podemos observar o grande interesse de Ligeti por diferentes tipos de afinação, que estará igualmente presente no primeiro movimento da *Sonata para viola*, objeto de estudo desta dissertação. Ligeti utiliza elementos dos compositores espectrais que estavam atuando desde final da década de 1970: Gérard Grisey, Tristan Murail e Horatiu Radulescu. Esses compositores buscaram novas formas de derivar melodia e harmonia a partir da série harmônica. Por exemplo, Radulescu extrapola a harmonia dos seus trabalhos a partir de um som fundamental teórico, que na realidade é mais grave do que o registro audível. O resultado apresenta intervalos familiares- terças, quartas, quintas e assim por diante- mas o interessante é a aparição de uma ampla gama de intervalos microtonais, alguns tão estreitos que são difíceis de distinguir.

No primeiro movimento do *Concerto para Violino*, *Praeludium*, um violino e uma viola da orquestra são afinados a partir do sétimo e do quinto harmônico de duas cordas do contrabaixo. No segundo movimento, *Aria*, *Hoquetus*, *Chorale*, o violino solista toca setenta e quatro compassos exclusivamente na corda sol, sendo este mais um paralelo com o primeiro movimento da *Sonata para viola* que é executado todo na corda dó.

¹² Gawirloff conheceu Ligeti nos anos 60 nos cursos de Darmstadt, e foi o violinista das primeiras apresentações do Trio para Violino, Trompa e Piano.

1.7 - *Sonata para viola solo* (1991-1994)

Nas décadas de 1980 e 1990 pode se observar novamente a influência de Bartók no estilo de Ligeti: o tipo de escalas, harmonias, métricas misturadas, e o uso de material folclórico. Henry Barraud, no seu livro *Para compreender as músicas de hoje* (1968) explica o motivo que levou Bártok a empregar elementos do folclore húngaro na sua música:

Ele encontrou a justificativa disso em sua descoberta de uma grande tradição musical, completamente estranha às regras clássicas, a de um folclore ainda bem vivo e de uma riqueza fabulosa [...]
Ele certamente recolheu sua tradição da boca de camponeses que ignorando [...] o academicismo ocidental, sempre lhe cantaram melodias impossíveis de prender nas malhas da nossa pobre notação escolar.

No início da partitura do primeiro movimento da *Sonata para viola solo* de Ligeti, evidenciamos essa impossibilidade à que se refere Barraud para expressar na notação tradicional a afinação desejada pelo compositor.

Também é clara a influência dos violinistas ciganos europeus que Ligeti tinha ouvido na sua juventude, um exemplo é o segundo movimento do *Concerto para Violino* (1992). Este retorno, a materiais nacionalistas e folclóricos também caracterizaram a *Sonata para viola*. A peça incorpora: melodias em estilo folclórico, relações de ritmo caóticas dentro de uma estrutura clássica formal, e reinterpreta a harmonia tonal dentro de uma armação modal (SCHANI, 2001, p. 6-7).

Amy Bauer¹³ em dialogo com Steven Schani¹⁴ disse que a *Sonata para viola* representa um resumo do estilo de Ligeti desde 1953 até 1990, porque contém pattern-mecanico, processo caótico e uma tonalidade “não-diatônica”. Arnold Whittal, no seu livro *Exploring Twentieth-Century Music* afirma:

Com relação à forma, há ligações claras com trabalhos instrumentais de vários movimentos, embora os seis movimentos da sonata e a seqüência de títulos genéricos indicam uma conexão mais próxima com

¹³ Amy Bauer é Ph.D. pela Yale University, (1997), e atualmente é Professora de Teoria da Música e de Teoria Crítica na University of Califórnia, Irvine (UNIVERSITY OF CALIFÓRNIA , 2008).

¹⁴ Steven Schani é Ph.D. pela University of Missouri-Kansas City (2001), atua como professor de viola, músico de orquestra e camerista em Wisconsin, U.S.A.

a suite. Sintaticamente, a música reflete essa ambivalência, empregando uma linguagem cuja estrutura de notas sem um centro estável é típica da música do século XX não de vanguarda, particularmente músicas que associam expressões folclóricas: Janáček e Bartók vêm à mente. (WHITTAL, 2003, p.204, tradução nossa¹⁵).

Os movimentos da Sonata focalizam na variação e na transformação de temas e elementos básicos.

O primeiro movimento escrito foi *Loop*. Inicialmente foi composto como uma peça independente, mas depois passaria a ser o segundo movimento da sonata. Garth Knox (na época violista do quarteto europeu Arditti, que se dedica à música contemporânea) estreou esse movimento em um concerto especial dedicado a Alfred Schlee, colega de Ligeti. O contato com Garth Knox continuou ao longo da composição dos outros movimentos, quando começou o envolvimento de Ligeti com os violistas Jürg Dahler e Tabea Zimmerman.

Em 1993 foi composto o que depois seria o terceiro movimento *Facsar*. Logo depois Tabea Zimmerman interessou-se também pelo trabalho para viola de Ligeti. Ligeti a havia conhecido em 1990, segundo comentava no programa da estréia da obra no dia 24 de abril de 1994: “Em 1990, num concerto na rádio da Alemanha Ocidental, eu escutei Tabea tocando (a performance de Tabea). A sua corda dó, densa, marcante, porém terna foi a encarnação da Sonata da minha fantasia. Já tinha planejado escrevê-la, quando escrevi *Loop* em 1991. Em 1993 escrevi *Facsar*. Finalmente em 1993 perguntei a Klaus Klein sobre a performance em Gutersloh e Tabea disse que ela iria tocar a sonata completa. Os movimentos novos são o primeiro, o quarto, o quinto e o sexto.” Nas notas do programa também dizia: “A Sonata foi composta em estágios entre 1991 e 1994. Na superfície parece consistir em uma série de seis peças com caracteres diferentes, apesar da virtuosidade, a sua forma é bastante simples.

¹⁵ *In the formal domain, there are obvious generic links with multi-movement instrumental works, although the sonata's six movements and sequence of generic titles suggest a more immediate connection with the suite. Syntactically, the music mirrors this ambivalence, employing a language whose pitch structures involve the kind of unstable centredness that can be found in much non-avant-garde twentieth-century music, particularly music which has associations with folk idioms: Janáček and Bartók immediately come to mind.*

O envolvimento de Ligeti com os violistas Knox, Dahler e Zimmerman, não foi uma colaboração na composição. Ligeti procurou os conselhos sobre questões técnicas e idiomáticas relativas à viola.

Depois da *Sonata para viola solo*, Ligeti se dedicou à revisão de sua ópera *Le Grand Macabre*, o que acabou sendo um obstáculo para novas composições pelo tempo que demandou para o compositor. Outro obstáculo para novas produções foi o projeto da Sony para gravar a Edição completa dos trabalhos de Ligeti em CD, que coincidiu com o aniversário de 75 anos do compositor em 1998. Ligeti acompanhou de perto os ensaios e as sessões de gravação do projeto da Sony. Segundo Richard Toop, ao observar o compositor em um ensaio “temos a impressão de um compositor que sabe exatamente o que quer, e como consegui-lo”. O regente Peter Eötvös, também procedente da Transilvânia e que regeu muitos trabalhos de Ligeti, o descreve nos ensaios como um “[...] talentoso ator, melhor dizendo, diretor” (TOOP, 1999, p. 220, tradução nossa). Por exemplo, antes de começar o ensaio, Ligeti podia dedicar vinte minutos ou mais a dar diretivas exatas sobre os mínimos detalhes de entonação e balanço do som. Tudo que ele falava era com o objetivo de fazer a música do modo mais efetivo possível, e os músicos podiam responder rapidamente às suas indicações.

A prioridade de Ligeti como artista não é chegar a alcançar um grande público. Ele desaprova a palavra “elitista” em termos sociais, mas não em relação à arte. A sua preocupação é sempre alcançar a máxima realização e com a importância inata da arte, não como uma fonte de afirmações messiânicas, que ele repudia, mas como um produto expressivo da inteligência e da imaginação humana (TOOP, 1999, p. 221-222, tradução nossa)

Após 2000 sofreu problemas de saúde que o levaram a se ausentar do cenário musical. As últimas composições de Ligeti foram *Concerto Hamburgo para trompa e orquestra de câmara*, composto entre 1998 e 1999, revisado em 2003, o ciclo de canções *Síppal, dobbal, nádihegedüvel* compostas em 2000 (Com pipas, tambores, violinos.), e o décimo oitavo e último estudo do *Terceiro Livro de Estudos para Piano, Canon* de 2001.

Em 2005 o compositor foi convidado para receber pessoalmente o Prêmio de Música de Frankfurt, mas não pôde viajar de Hamburgo ao local da entrega do

prêmio porque seu estado de saúde não permitiu. Apesar da doença ele se manteve ativo até o último momento. Ligeti faleceu em Viena em 12 de junho de 2006.

CAPITULO II - Contextualização de elementos compositivos que fundamentam o estudo da Sonata para viola Solo (1991-1994)

Neste capítulo há informações que podem auxiliar na interpretação da Sonata, mesmo não tendo uma relação direta com as técnicas de execução. Como, por exemplo, o significado dos títulos dos movimentos, os elementos do folclore dos quais o compositor faz alusões e as fontes de inspiração que levaram Ligeti a escolher o que seria a matéria prima para sua composição.

Ligeti, com freqüência, se manifestava contra todo tipo de relações abstratas, matemáticas, defendendo uma abordagem mais direta e intuitiva, assim como não gostava de falar sobre assuntos pessoais no processo da composição¹⁶, no entanto, no prefácio da *Sonata para viola solo*, ele descreve como chegou a se interessar pela viola como instrumento e cita as diversas fontes de inspiração durante a composição. Sendo assim, nosso objetivo no presente capítulo é complementar o que o próprio compositor cita no prefácio para poder entender efetivamente ao que ele se refere, chegando numa melhor compreensão da obra.

O primeiro estágio de preparação de uma obra para execução é a leitura minuciosa da partitura. A partitura vista como um código que o compositor utilizou para se comunicar com o intérprete. O próprio Ligeti dizia que a partitura por ele escrita era um meio para se comunicar com o intérprete, não com o ouvinte (LIGETI G., 2001, p.4). Portanto, é muito importante a compreensão dos termos de linguagem presentes na partitura.

¹⁶ Taylor, Stephen Andrew. *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*. Cornell University, 1994, p. 93.

Na nossa experiência foi fundamental conhecer o pano de fundo (*background*) que está por trás da escolha do sistema de afinação utilizado (no primeiro movimento), dos padrões rítmicos (segundo, quarto e quinto movimentos), entre outros elementos teóricos da composição que subjazem a escrita de toda a sonata. Por exemplo, a nossa primeira abordagem do quarto movimento focalizou a aprendizagem das notas e a seqüência em que elas aparecem na partitura. Estudamos com metrônomo para conseguir atingir gradualmente a nossa velocidade máxima. Em um segundo momento, separamos as notas acentuadas observando que elas formavam uma melodia que determinava também o pulso rítmico da peça.

Agora, tendo tomado conhecimento do uso de Ligeti deste tipo de recurso compositivo, dos fundamentos para sua escolha, sabemos que a ordem deveria ter sido contrária: partir da melodia formada pelas notas acentuadas e incluir as notas de recheio posteriormente. Chegamos nesta conclusão depois de consultar vários trabalhos¹⁷ que analisam a obra de Ligeti, e que apontam para a influência dos *Studies for Player Piano* de Conlon Nancarrow, no qual são utilizados conceitos rítmicos que superam a técnica de um único intérprete. Ligeti tomou esses estudos de Nancarrow como um desafio:

“A esplêndida música de Nancarrow me incitou a buscar uma forma de produzir ritmos emaranhados com a ajuda de intérpretes humanos. Em particular, eu me perguntava se polirritmos tão complexos podiam ser confiados a um único solista. [...] o pianista toca, em *Automne à Varsovie*, uma sucessão (seqüência) constante de notas. A peça está escrita em 4/4 (porém as barras de compasso não são assim ouvidas), com 16 pulsos rápidos por compasso. Porém, há na peça um lugar onde a mão direita acentua cada 5 pulsos e a esquerda cada 3. Para o ouvido estas cadeias de acentos se misturam formando um *super-signal* que consiste em duas melodias: uma lenta formada pelos grupos de cinco e uma mais rápida formada pelos grupos de três. A proporção 5:3 é simples aritmeticamente, mas muito complexa para a percepção. Nos não contamos os pulsos mas experimentamos dois níveis diferentes qualitativamente de tempo. O pianista também não conta ao tocar: ele produz os acentos de acordo com a notação, esta ciente do padrão de contração muscular dos dedos, porém ouvindo o tempo todo outro padrão, aquele dos tempos diferentes que não poderiam ser produzidos conscientemente.” (TAYLOR, S. A., 1994, p. 62).

¹⁷ TAYLOR, S. A. *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*. Dissertação (Mestrado), Cornell University, 1994; TSONG, M. K. *Etudes pour piano, premier livre of György Ligeti: Studies in Composition and Pianism*. Dissertação (Mestrado), Rice University, Houston, 2001; CAZNÓK, Y. *Entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

Transferindo o que acontece na interpretação de *Automne à Varsovie* para o quarto movimento da Sonata para Viola, nós não contamos os pulsos do compasso de 12x4, mas experimentamos dois níveis diferentes qualitativamente de tempo, um é o das notas acentuadas e o outro é o das notas do recheio. À semelhança do que acontece na peça para piano, no *Prestissimo con sordino* não é possível produzir os dois níveis de tempo conscientemente, por causa da velocidade extrema e da assimetria do pulso.

Este é um exemplo da importância do conhecimento de elementos extra-interpretativos (neste caso a escolha do padrão rítmico pelo compositor) para a abordagem na hora da performance. Se desde o início tivéssemos levado em conta esses conhecimentos, não teríamos dedicado tempo a passar a seqüência de notas sem diferenciar os dois níveis rítmicos, já que não foi de utilidade fazê-lo.

Neste capítulo serão expostos elementos que aparentam não ter relação direta com a performance, mas que de fato foram relevantes e fizeram uma grande diferença no momento de decidirmos as estratégias de estudo da sonata.

2.1. - Primeiro movimento: *Hora Lunga*

A mais difundida das formas da música folclórica romena chama-se *doina*, da qual existem vários subtipos, sendo a *hora lunga* dos Maramures a mais característica.

Consiste de variações sobre uma única melodia, ricamente ornamentada, que o intérprete constrói sobre o arcabouço de um tema tradicional.¹⁸ Em Maramures, região norte da Transilvânia, a forma de canção *hora lunga*, ou *cîntec lung*, significa canção longa. Neste caso, a palavra *hora* não faz referência a uma forma de dança conhecida como *hora*, cuja palavra é introduzida no romeno provavelmente pelo búlgaro (*horo*). A *hora lunga* dos Maramures deriva de *horea*, que significa *oração* em romeno.¹⁹

No prefácio da partitura, Ligeti diz que *Hora Lunga* evoca o espírito da música folclórica romena, que junto com a música folclórica húngara e a dos ciganos,

¹⁸ Dicionário Grove de Música: edição concisa/editado por Stanley Sadie, tradução Eduardo Francisco Alves, RJ, Jorge Zahar Ed., 1994, p.439.

¹⁹ GARFIAS, R. *The development of the romanian urban gypsy song form from its probable origins in the folk doina*. University of Califórnia Irvine, 1981.

deixaram um impacto forte na sua infância. Ao mesmo, tempo o compositor adverte que não é sua intenção escrever folclore nem fazer citações dele, e sim fazer alusões.

Entre as gravações e vídeos de *doina* que encontramos²⁰, observamos que são tocadas no violino em posições baixas, principalmente na primeira posição. No extremo oposto, no movimento da sonata para viola, o compositor pede para que seja executado somente na corda dó, utilizando toda a extensão da corda, exigindo do instrumentista o domínio das posições mais agudas na quarta corda. Por isso e considerando a advertência do compositor, não pesquisamos a relação do movimento da sonata com o folclore para auxiliar o aspecto técnico da performance, e sim como uma referência para o aspecto interpretativo. Podemos afirmar que entre o movimento da sonata e o folclore que inspirou o compositor, há uma relação abstrata sem haver analogia nas técnicas de execução.

Ligeti encontra uma semelhança entre *hora lunga* e *cante jondo* – (LIGETI, 2001), forma folclórica, da região da Andaluzia no sul da Espanha. Literalmente, significa canto profundo. É uma expressão genérica para as mais antigas canções da tradição do flamenco, na Andaluzia, região ao sul da Espanha; *cante jondo* refere-se a um timbre vocal, e costuma ser usado também para se referir a toda uma variedade de tipos²¹. Esta forma inclui muitas notas repetidas, muita ornamentação melódica, o uso de alguns intervalos que não ocorrem nas escalas européias-padrão, e o uso da cadência frígia²².

É característica da última fase compositiva de Ligeti a fascinação com outras culturas musicais, vendo como elas combinam com a sua própria herança. Neste primeiro movimento, o sistema de afinação tem semelhança com a afinação dos Bálcãs, que pode ser estridentemente microtonal; o próprio Bartók experimentou usar quartos e sextos de tom. (TAYLOR, S. A., 1994, p.148)

Também é da última fase compositiva de Ligeti a evocação da série harmônica como um sistema de afinação alternativo. Ele emprega a afinação natural

²⁰ *Doina - Ion Acris din Pelinei*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BcnTS12LCwc>
Efta Botoca - Doina la vioara. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=li_QtuH9npg

²¹ *Dicionário Grove de Música*: edição concisa/editado por Stanley Sadie, tradução Eduardo Francisco Alves, RJ, Jorge Zahar Ed., 1994, p.439.

²² *Dicionário Oxford de música*. Michael Kennedy. Oxford University Press, 1985. Título original: The Oxford dictionary of Music. Publicações Dom Quixote, Ltda

derivada das séries harmônicas como um dispositivo para compor, que combina o seu gosto pelo som da violista Tabea Zimmerman com as melodias dele inspiradas no folclore. Em relação à dificuldade que apresenta a notação da afinação deste primeiro movimento, pode ser de grande utilidade a compreensão do motivo que levou o compositor àquela escrita. Ele imaginou uma corda fá, afinada uma quinta abaixo da corda dó, como modelo para a série harmônica de fá, ao escrever o movimento. (SCHANI, 2001). Na bula no início da partitura do primeiro movimento, o compositor coloca:

↓, ↓, ↓ indicate downward microtonal departures from normal intonation: ↓ is about a quarter tone lower, as with the 11th harmonic (which is 49 cents lower); ↓ is about a sixth of a tone lower, as in the 7th harmonic (which is 31 cents lower); ↓ the very slight deviation (14 cents lower) which is the difference between the major third of the tempered scale and the natural scale. (The harmonics of the C string serve here as a model for the harmonic series of F). 23

Outro traço característico nas composições de Ligeti, depois da década de 1980, e que está presente em *Hora Lunga* é a aparição de melodias cantáveis. No prefácio da partitura, Ligeti destaca o significado de *Hora Lunga* na tradição romena, que não é uma dança apesar de *hora* significar dança, e sim uma melodia folclórica cantada; imediatamente ele faz uma comparação com o *cante jondo* da Andaluzia que também é folclore cantado.

2. 2. - Segundo Movimento: *Loop*

Loop, do inglês *volta, ciclo, figura que se repete*, designa em música uma forma musical na qual há uma repetição cíclica de algum parâmetro como melodia,

²³As setas indicam saídas microtonais descendentes a partir da afinação normal: a primeira é aproximadamente um quarto de tom mais grave, como acontece com o 11º harmônico (que se encontra 49 cents mais abaixo); a segunda é aproximadamente um sexto de tom mais grave, como acontece com o 7º harmônico (que se encontra 31 cents abaixo); a terceira representa um desvio muito leve (14 cents abaixo) que é a diferença entre a terça maior da escala temperada e a da escala natural. (Os harmônicos da corda dó servem aqui como modelo para as séries harmônicas de fá). (LIGETI, 2001, p. 12, tradução nossa).

ritmo, harmonia em uma obra determinada. O termo Loop começou a ser utilizado com o surgimento da música eletroacústica.

No prefácio da partitura, Ligeti diz que o título *Loop* se refere à forma do movimento, no qual as mesmas figuras melódicas são repetidas, continuamente alteradas ritmicamente e tocadas gradualmente mais rápidas no tempo. Portanto o elemento que se repete é a melodia, e o ritmo é alterado a cada repetição da melodia.

A melodia que se repete é tocada em cordas duplas, e o compositor pede na partitura que uma dessas cordas duplas seja sempre uma corda solta. Por causa dessa indicação o dedilhado resultante implica mudanças entre posições distantes, que na medida em que são introduzidas figuras rítmicas rápidas se tornam mais difíceis. O compositor comenta no prefácio: “[...] o intérprete se vê obrigado a sobrelevar mudanças de posição ousadas que na seção rápida do movimento cria um ‘virtuosismo perigoso’. [...]”.

Os movimentos da sonata *Loop* e *Prestíssimo con sordino* apresentam ritmos extremamente complexos e que exigem virtuosismo. Essa é uma característica da última fase compositiva de Ligeti que começa na década de 1980 e que está presente em outras obras como nos “*Estudos para piano*”, no “*Concerto para piano e orquestra*” e no “*Concerto para violino e orquestra*”.

Polirritmos complexos existiram sempre na música de Ligeti desde sua mudança para o Ocidente, em dezembro de 1956. A partir de então em muitas partituras abundam camadas simultâneas de tercinas, semicolcheias, quintinas, etc. A diferença entre as peças do estágio inicial e a fase posterior a 1980, na qual se enquadra a Sonata para viola solo, está nesse novo conceito do pulso.

Nos trabalhos iniciais, o pulso era divisível em dois, três e assim por diante, inclusive grupos de treze. Taylor descreve o resultado desta subdivisão do pulso da seguinte forma: “O efeito destas diferentes subdivisões, quando acontecem simultaneamente, é embaçar a paisagem auditiva criando o micropolifônico “efeito Ligeti” (the micropolyphonic Ligeti effect). O menor denominador comum de todas estas subdivisões é uma fração de tempo microscópica; ninguém pode ouvi-la, muito menos contá-la.” (TAYLOR, 1994, p. 57).

Contudo, em *Loop*, como nos trabalhos a partir da década de 1980, o pulso é concebido como um átomo musical, uma unidade básica que não pode ser mais dividida. Os diferentes ritmos aparecem através de multiplicações desse pulso básico e não da sua subdivisão. Este é o princípio da música africana (ver Capítulo II, página 38) que Ligeti tomou e empregou nas suas composições²⁴.

A indicação do andamento em *Loop* é semicolcheia = 320, o que torna a contagem do pulso uma dificuldade que está além da capacidade de um indivíduo. Porém, essa indicação, assim como as barras de compasso na partitura, é colocada por Ligeti como uma ajuda óptica para a notação.

Em *Loop* o ouvinte não percebe as barras de compasso, e sim uma sucessão de hemiolas, ou como as chama Ligeti “super-signals”, que se movimentam independentemente das barras de compasso.

Em *Loop*, como nos ritmos africanos, não há métrica baseada na divisão dos compassos. Nas palavras de Ligeti: “[...] não há hierarquia entre as batidas do pulso, somente o pulso aditivo liso e fluente [...]”²⁵

O musicólogo israelense Simha Arom²⁶ chama este princípio de “assimetria regular”: a figura rítmica não pode ser dividida em duas células idênticas (isso seria simétrico); mas a figura pode ser dividida em um número ímpar de unidades, ou seja, três células idênticas – isto é a “estrutura assimétrica interna” (*asymmetrical internal structure*) já mencionada por Ligeti. Porém, em outro sentido, os períodos que se repetem (sobre uma camada de pulsações rápidas e constantes) são regulares, já que cada ciclo periódico sempre contém um número regular de pulsações totais. (TAYLOR, 1994, p. 59).

Esta extensão do conceito de hemiola evidencia a influência das composições para *player piano* de Conlon Nancarrow na música de Ligeti. Sobre o *Estudo Nº 15 para player piano* Ligeti comentou: “A esplêndida música de Nancarrow me incitou a buscar uma forma de produzir ritmos emaranhados com a ajuda de

²⁴ Pulsos aditivos complexos também caracterizam a música do leste europeu, herança de Ligeti.

²⁵ LIGETI, G. *Polyrhythmical Aspects on my Piano Etudes*, palestra apresentada no International Bartok Seminar and Festival, Szombately, Hungria, 1990 apud TAYLOR, 1994, p.59.

²⁶ *African polyphony and polyrhythm: Musical structure and methodology*. Cambridge University Press, 1991 apud TAYLOR, 1994, p.59.

intérpretes humanos. Em particular, eu me perguntava se polirritmos tão complexos podiam ser confiados a um único solista.” (TAYLOR, 1994, p.62).

A indicação de andamento na partitura é *Molto vivace, rítmico – with swing, semicolcheia = 320*. O violista que estreou este movimento, Garth Knox, relata que nos encontros com Ligeti durante a preparação para performance, o compositor disse que grande parte da influência para suas idéias rítmicas veio do jazz, em particular dos músicos Stephane Grapelli e Django Reinhart.

Embora Ligeti trabalhasse com conceitos abstratos do jazz, não com os sons em si mesmos, consideramos importante conhecer mais do jazz que ele citou como uma influência, para entender o que é tocar com *swing*.

Neste ponto da nossa pesquisa foi fundamental e muito enriquecedor o contato que estabelecemos com Ernani Teixeira²⁷. Em seguida colocaremos um resumo das informações transmitidas por E. Teixeira durante as aulas e por correio eletrônico.

Respondendo a nossa pergunta “o que é tocar com *swing*”, E. Teixeira disse que para tocar uma música com *swing* é preciso saber duas coisas: saber a música e saber *swing*. A pesar de a resposta parecer banal, mas

[...] SABER DE FATO a música: é 'tê-la' profundamente, é ter propriedade e livre trânsito sobre sua forma e conteúdo - porque o seu 'sentido' se realiza através dessas duas instâncias. Somente se pode *swingar* algo cujo sentido se domina [...] *swingar* nunca é fazer o que está escrito, apenas, mas mudar algo ali imprimindo alguma inflexão que modula aquilo carregando mais algum afeto - e só é possível mudar algo quando se sabe o que mudar e por que é uma mudança: tendo-se claro o referencial, a ação pode ser parametrizada.”²⁸

Para ter livre trânsito sobre a forma e o conteúdo de Loop, a proposta de E. Teixeira foi transcrever a peça sendo cada uma das repetições da melodia em cordas duplas uma linha, para visualizar a estrutura claramente e comparar diferentes versões.

²⁷ Ernani Teixeira é violinista de formação erudita, graduado pela UNICAMP em Composição Musical, com atuação em música popular (jazz) ao violino. Atualmente é Mestrando em Música na UNICAMP com o tema "Os Anos Hot Club de Stéphane Grappelli - uma análise de sua linguagem jazzística violinística no parisian swing", sob orientação do Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva. (Disponível em: Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Ernani Wesley de Moraes Teixeira].url. Acesso em: Abril 2009).

²⁸ TEIXEIRA, E. Apontamentos [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por lilianamocciaro@yahoo.com em abril, 2009.

A seguir, transcrever a seqüência do material que serve de base para as variações, desconsiderando a rítmica para uma análise melódica, e verificando se há contraponto ou cruzamento de vozes, ou no caso de uma melodia a duas vozes observar se há cruzamento de vozes.

Uma vez estando clara uma “melodia”, o passo seguinte foi experimentar diferentes interpretações para a mesma, procurando o máximo de coerência ou fundamentação nas escolhas, experimentando quanta diversidade fosse necessária até ter clara a estrutura (divisão das frases), as articulações e as dinâmicas que melhor expressam o que acreditamos que a música tem a dizer. Por último, fixar uma versão final e praticá-la.

Na abordagem proposta por E. Teixeira havia duas frentes: a primeira consistia na análise interpretativa da partitura de Loop, com o objetivo de lograr uma execução “própria”, não mecânica, suscetível de ser decorada como um *standard*, para tê-la presente durante a execução de Loop; a segunda frente consistiu em diferentes estratégias para adquirir o sotaque do jazz com o objetivo de conseguir tocar com swing.

Em relação à aquisição do sotaque do jazz, a questão é como lidar com a necessidade de referências para uma interpretação.

Se estamos falando acerca de 'aquisição de linguagem' (no sentido prosódico), é impossível esperar uma prática **com propriedade** que seja resultante de qualquer processo que exclua a experiência de muita audição e o desenvolvimento de um hábito a partir do exercício de tentativas (TEIXEIRA, 2009).

Portanto, para saber com propriedade o que é tocar 'in a jazzy way', é necessário ter ouvido bastante do 'sotaque' do jazz a fim de sentir familiaridade (intimidade e liberdade) com o mesmo, tendo internalizado essa particular maneira de expressar um conteúdo musical.

No capítulo III desta dissertação colocaremos as atividades práticas e conselhos para performance de Loop que E. Teixeira nos transmitiu.

2.3. - Terceiro movimento: *Facsar*

A escolha de Ligeti pela palavra *Facsar* para título do terceiro movimento da sonata está explicado no prefácio da partitura:

[...] O título é um verbo em húngaro que significa “lutar” ou “distorcer”. Em húngaro esta palavra também é associada com a sensação amarga que sentimos no nariz quando estamos a ponto de chorar. Também é um movimento de cordas duplas, um tipo de dança medida com modulações deslocadas e enroladas: pseudo-tonal. (LIGETI, 2001, p. 12, tradução nossa ²⁹)

A utilização de termos em húngaro nas últimas obras do compositor, junto com o reaparecimento de elementos musicais tipicamente húngaros, marca uma volta de Ligeti a suas raízes. Já muito antes da *Sonata para viola solo* o compositor tinha expressado a importância da sua língua materna:

No que se refere à minha situação atual, creio que se trata menos de um retorno a um estilo de composição *à la* Bartók do que algo mais geral e mais global: um sentimento de nostalgia da pátria, de melancolia ligada sem dúvida ao fato de que eu estou envelhecendo ... Acredito que ao envelhecermos isso se torna importante. Eu me senti sempre particularmente ligado à minha língua materna húngara e isso se apresenta para mim de forma mais intensa hoje em dia, em minhas composições também – não somente nas peças para coro, mas também talvez no primeiro movimento do trio para trompa, no qual uma mudança nítida do discurso musical, que assume o folclore húngaro, é particularmente significativa. (LICHTENFELD, 1984, p.47 apud Y. B. CAZNOK, 2008, p.180).

Este movimento, como o segundo, é um tema seguido de variações. As variações são feitas acrescentando notas à melodia do tema, utilizando cordas duplas, triplas e acordes de quatro notas. O ritmo também é utilizado como um elemento para ser alterado nas variações.

²⁹ *The title is a Hungarian verb meaning “to wrestle” or “to distort”. In Hungarian this word is also associated with the bitter sensation felt in the nose when one is about to cry. It is also a double-stopping movement, a type of measured dance with displaced twisted modulations: pseudo-tonal.*

2.4. - Quarto movimento: *Prestissimo con sordino*

No prefácio à partitura da *Sonata para viola solo*, Ligeti escreve sobre este quarto movimento da sonata:

De um movimento regular perpetuum móbile (exatamente como no meu trabalho para cravo *Continuum*) através de acentuação polirítmica e do uso do caráter contrastante das cordas individuais, fragmentos melódicos ilusórios e parcialmente ocultos são gradualmente descascados: mais ou menos no espírito de Mauritz Escher.³⁰ (LIGETI, 2001, p. 12, tradução nossa).

O compositor utilizou um tipo de pulsação super-rápida e sem acentos métricos, em várias de suas composições, entre elas o *Estudo nº 6* do primeiro livro dos *Études* para piano e *Continuum* para cravo solo. O elemento comum entre essas composições e o quarto movimento da *Sonata para viola* é a ênfase na movimentação sonora e física contínua, a partir da qual surgem combinações de notas de camadas diferentes resultando em configurações melódicas e rítmicas ilusórias.

Sobre a procedência das idéias que impulsaram Ligeti a pesquisar e utilizar esses tipos de configurações rítmicas, Caznok (2008, p. 181) escreve:

Em suas “andanças auditivas, culturais, geográficas e históricas, Ligeti reconheceu inúmeras vezes em entrevistas ter sido influenciado, ou, como ele diz, estimulado por idéias aparentemente paradoxais: a música da África Central, as descobertas científicas de Mandelbrot e do Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT), a técnica da *Ars subtilior* e a música de Nancarrow.

Graças ao trabalho dos etnomusicólogos Simha Arom e Gerhard Kubik, em 1984 Ligeti conheceu a música tradicional da África Central (Camarões, República da África Central) e de outras regiões (Uganda, Malawi, Zimbábue). Sua fascinação pela “pulsação elementar” (pulsação muito rápida e constante, sem acentuação e às vezes silenciosa, feita por movimentos corporais) o levou à compreensão de outros elementos constitutivos da música dessas culturas: a noção de ciclos rítmicos de longo tamanho, assimétricos (12 pulsos, em combinação de 5 + 7, por exemplo), que permitem a coordenação de “períodos” simétricos e assimétricos simultaneamente. Um aspecto que muito o atraiu foi a sensação física que essas estruturas temporais suscitavam: sua apreensão não se dava por meio de uma racionalização temporal, mas por uma vivência corporal imediata.

³⁰ *From a regular perpetuum móbile movement (just as in my harpsichord work Continuum) through polyrhythmic accentuation and the use of the contrasting character of the individual strings, partially concealed, illusionistic melodic fragments are gradually peeled away: more or less in the spirit of Mauritz Escher.*

György Ligeti **Continuum**

Prestissimo *

Figura 2 - Excerto da partitura de *Continuum* para cravo solo

A influência externa mais notável neste movimento é o quarto movimento da *Sonata para Viola Solo op. 25 nº 1* de Paul Hindemith (Fig. 3), cuja indicação de andamento é *Rasendes Zeitmass. Wild. Tonschönheit ist Nebensache* (Tempo frenético. Selvagem. A beleza do som é secundária). No quarto movimento da *Sonata para viola solo* de Ligeti (Fig. 1), a indicação de andamento é *So schnell wie möglich* (Tão rápido quanto possível).

Tanto em *Prestissimo con sordino* como no quarto movimento da *Sonata para viola solo* de Hindemith, observamos a presença muito clara de uma base de semínimas (Hindemith) ou colcheias (Ligeti) executadas muito rápidas sem interrupção, da qual surge uma melodia ilusória formada por notas em cordas duplas.

IV

(♩ = 600-640)
 Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache. (Die Ziffern geben an, wieviel Viertel sich zwischen zwei Taktstrichen befinden.)

Figura 3 – Excerto da partitura do quarto movimento da *Sonata para viola solo op.25 n.1* de P. Hindemith

Outra semelhança nota-se na utilização do *pattern meccanico* (padrão rítmico repetido mecanicamente, sem variações) como recurso estilístico. Ligeti (1984, p. 6 apud CAZOK, 2008, p. 163) falou de uma experiência na sua vida que cultivou o seu interesse pelos mecanismos de precisão:

De onde vem minha vocação para construir formas mecânicas? Tive, na infância, uma experiência literária que não me abandonou mais. Trata-se de uma novela surrealista do grande romancista húngaro Krudy (1878-1933), que conta a história de uma viúva que vive por muitos séculos em uma casinha, em uma região muito isolada. A casa é repleta de relógios e de mecanismos de precisão: o marido devia ser um tipo de engenheiro mecânico. Entretanto, na novela não acontece nada importante, há somente o infinito tic-tac, o tempo não passa: é uma eterna, melancólica e vagarosa tarde.

A forma do movimento é simples, começando com uma introdução até a primeira metade do compasso 2, seguido de uma parte A até o compasso 18, onde começa uma seção A'. Observamos dois planos separados: um formado por notas acentuadas, todas em corda dupla, que formam a melodia e o pulso rítmico da peça. O restante das colcheias tem um efeito tímbrico. Os elementos novos em A' são ligaduras,

novas notas e novos acentos, supressão de acentos presentes na parte A e alteração das dinâmicas.

2.5 - Quinto Movimento: *Lamento*

No prefácio da partitura, o compositor afirma que há uma influência indireta de culturas étnicas diversas na escrita de este movimento.

Escrita rigorosa a duas vozes constituída principalmente por segundas e sétimas. Influência indireta de culturas étnicas diversas; escrita a duas vozes em segundas semelhante é encontrada na área dos Bálcãs (Bulgária, Macedônia, Istria), a Costa de Marfim e a Melanésia (na ilha de Manus). (LIGETI, 2001, p. 12, tradução nossa³¹)

Lamento tem relação com a dança lenta do barroco *Louret*³², em compasso lento de 6/4. No caso deste movimento da sonata a indicação de compasso alterna entre 5/8 e 7/8, sugerindo um 12/8 assimétrico. (SCHANI, 2001, p. 57).

O material em foco neste movimento é o intervalo de segunda descendente, que Ligeti chamou de “motivo *Lamento*” (*Lamento motif*), baseado em fragmentos cromáticos descendentes (CALLENDER, C., 2004). O compositor utilizou este motivo pela primeira vez no *Trio para violino, trompa e piano* em 1982. Inicialmente *Lamento motif* se caracterizava por ser uma melodia cromática descendente e com indicações na partitura como “cantábile” (por exemplo no *Estudo para piano nº6* e no *Concerto para piano e orquestra*). Já no quinto movimento da *Sonata para viola solo* o motivo aparece abruptamente no início, com a indicação “súbito: **fff** com *tutta la forza, feroce*”, alternando intervalos cromáticos e diatônicos, e com pausas entre os motivos. Essa transformação do motivo através dos anos evidencia a virtude típica de Ligeti de utilizar os mesmos elementos mudando algumas características sem perder a sua essência.

³¹ *Strict two-part writing mainly consisting of parallell seconds and seventh. Indirect influence of various ethnic cultures; similar two-part writing in seconds is found in the Balkan area (Bulgaria, Macedonia, Istria), the Ivory Coast and Melanesia (on the island of Manus).*

³² Dança francesa de caráter majestoso, popular durante o período Barroco.

O movimento tem quatro seções principais das quais derivam variantes. As seções principais são:

A – do compasso 1 ao 8.

B – do compasso 9 ao 11.

C – do compasso 41 ao 49.

D – do compasso 50 ao 52.

As seções contrastam em dinâmica, caráter, tempo e intervalos harmônicos que destacam. A seção A tem a dinâmica *fortíssimo*, com caráter *feroce* e enfatiza o intervalo de segunda descendente. A seção B é em *pianíssimo* com a indicação *da lontano* (de longe) e destaca também o intervalo de segunda descendente mas a um tempo mais lento. A seção C é escrita em harmônicos em cordas duplas, de difícil execução, em *pianíssimo* e a pesar de ter a indicação *meno mosso*, é rápida se temos em conta que esses harmônicos não respondem imediatamente quando tocados na posição indicada pelo compositor (vide capítulo 3.6). A dinâmica em D é *ffff* e na sua variação D1 (compasso 63 ao final) é *ppp*. Tanto em D como em D1 há menos ênfase no intervalo de segunda descendente.

2.6 - Sexto movimento: *Chaconne chromatique*

No prefácio da partitura Ligeti diz que o termo *Chaconne* no título do último movimento da Sonata é utilizado no seu significado original:

Não devem se esperar alusões à famosa chaconne de Bach! Minha sonata é muito mais discreta, não faz referência ao período histórico e também não sustenta formas monumentais. Utilizo a palavra chaconne no seu significado original: uma dança selvagem e exuberante num tempo de três por quatro acentuado e com uma linha de baixo ostinato.” (LIGETI, 2001, p. 12, tradução nossa³³)

Nos primeiros quatro compassos encontramos o ritmo ostinato que vai persistir em todo o movimento, se tornando cada vez mais complexo. Em relação ao baixo ostinato, é uma escala cromática (à que o título do movimento faz alusão)

³³ *Allusions to the famous Bach caconne should not be expected! My sonata is much more unassuming, does ot historicize and also cannot support monumental forms. I use the word chaconne in its original meaning as a wild exuberent dance in strongly accentuated three-four time with na ostinato bass-line.*

descendente que por momentos está na voz superior e por momentos nas outras vozes. Vários intervalos se entrelaçam arredor da escala cromática acentuando o ritmo ostinato (Figura 4).

Figure 4 shows a musical score for the first nine measures of the movement 'Chaconne Chromatique'. The tempo is marked as ♩=144. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is labeled 'Chromatic sequence:' and contains the notes F#, F, E, Eb, D, C#, C, B, Bb. The dynamic is 'p misterioso'. The second staff starts with a '5' and contains the notes A, Ab, G, F#, F, E, Eb, D, Db, C, B. The dynamic 'mp' is indicated at the end of the second staff.

Figura 4 – Ritmo ostinato e escala cromática descendente nos primeiros nove compassos do movimento *Chaconne Chromatique* (EDWARDS, 2005, p.61).

Para manter a descida da escala cromática Ligeti utiliza a transposição de registro, por exemplo, nos compassos 23 e 24.

As linhas gradualmente acrescentadas ao material motivico do início vão criando uma “desordem caótica” aumentando gradualmente a complexidade da textura e, portanto, da execução. Isto corresponde ao uso de Ligeti de aspectos de estrutura caótica³⁴ inseridos nas formas musicais tradicionais.

Ligeti percebeu que havia grandes paralelos entre a sua forma de compor música e as novas teorias que buscavam explicar o equilíbrio frágil entre ordem e desordem, padrão e caos, e a origem aparente das duas condições em determinadas situações que podem ser medidas (STEINITZ, 1996, p. 15).

Ligeti utilizou elementos das ciências, em particular da matemática, nas suas composições, mas não através de cálculos e fórmulas complexas e sim de analogias.

³⁴ Teoria do caos: Já em 1903 o matemático francês Henri Poincaré reconheceu a lei fundamental do caos, a qual afirma que imprecisões de minutos nas condições iniciais podem rapidamente levar a grandes diferenças no resultado final. Nas décadas de 1960 e 1970, o matemático Edward Lorenz continuou observando os efeitos caóticos. A teoria do caos trata de sistemas que aparentemente se comportam de maneira imprevisível e irregular, mas que na verdade obedecem a uma ordem intrínseca determinada por leis precisas. A partir de 1980 foram feitas descobertas surpreendentes sobre o caos e a previsibilidade em muitas áreas de pesquisa. Foram essas descobertas que fascinaram Ligeti.

Em algum lugar profundo, há um espaço em comum no nosso espírito onde a beleza das matemáticas e a beleza da música se encontram. Mas não se encontram no nível do algoritmo ou de fazer música através do cálculo. É muito mais embaixo, mais profundo – ou mais alto, poderíamos dizer (LIGETI, 1993 apud STEINITZ, 1996. Tradução nossa)³⁵

Assim como no terceiro movimento (*Facsar*), a forma deste movimento é moldada pela densidade crescente de cordas duplas, o que vai aumentando a intensidade e a demanda de virtuosismo do intérprete.

Durante os ensaios com o violista Garth Knox, Ligeti se referiu à influência que teve a *Sonata para violino solo* de B. Bartók na sua composição. Ele disse que a seção do *meno mosso* era bem no estilo Bartók/Kodaly (SCHANI, 2001, p.64).

Segundo Taylor (1994, p.146) um dos elementos mais importantes da última fase compositiva de Ligeti é o retorno ao seu estilo inicial e sua apreciação pela música de Bartók. Estes elementos entram em contradição com a antipatia muitas vezes manifestada por Ligeti em relação ao pós-modernismo e aos movimentos “retro”. Mas o compositor resolve esta contradição utilizando elementos do passado de uma maneira nova.

³⁵ ‘Somewhere underneath, very deeply, there’s a common place in our spirit where the beauty of mathematics and the beauty of music meet. But they don’t meet on the level of algorithm of making music by calculation. It’s much lower, much deeper – or much higher, you could say.

CAPITULO III - Processo Interpretativo. Estratégias de estudo e preparo da obra.

Este capítulo discute questões relacionadas à performance da obra através do detalhamento das demandas técnicas da sonata e de relatos de experiência individual. Descrevemos a experiência de aprendizado da obra discutindo o sucesso ou fracasso das estratégias que lançamos mão.

Os objetivos práticos da nossa pesquisa sobre como conseguir reproduzir um determinado sistema de afinação, ou lograr o domínio de certos padrões rítmicos, demandaram o conhecimento de conceitos teóricos que acabamos incorporando à nossa pesquisa no Capítulo II. O conteúdo teórico está diretamente ligado às soluções adotadas na prática.

3.1 - Abordagem e estratégias de estudo

Consideramos importante fundamentar a escolha da abordagem e das estratégias de estudo aplicadas nesta análise interpretativa. Assim como outras peças para viola de compositores do século XX, a *Sonata para viola solo* de Ligeti demanda o domínio de certos elementos técnicos que são escassamente abordados nas escolas e academias, se comparados com elementos técnicos de outros períodos históricos. Por exemplo, os elementos técnico-interpretativos necessários para tocar o *Concerto para viola e orquestra em sol maior* de Telemann são: mão esquerda - tonalidade de Sol Maior e mi menor, primeira a terceira posição, trinados, mordentes, alguns acordes e cordas duplas, vibrato; mão direita - notas longas, legato, detaché, staccato, cordas duplas, acordes. Todos esses elementos estão presentes nos métodos de estudo e nos

estudos para viola do nível básico e intermédio, como Berta Volmer, Kayser, Wolfhart, Sitt, Sevcik, entre outros. Portanto, todos esses elementos técnicos podem ter sido abordados gradualmente desde o início do estudo do instrumento, e no momento de estudar o concerto, muitos deles já são dominados pelo intérprete. Já na *Sonata para viola solo* de Ligeti os elementos técnico-interpretativos necessários para sua performance são: mão esquerda - sistema de afinação não-tonal (incluindo desvios microtonais), utilização de toda a extensão da corda dó, harmônicos naturais e artificiais, sequências de acordes e intervalos harmônicos que implicam mudanças de posição rápidas entre posições distantes; mão direita - execução de harmônicos, sequência de ritmos extremamente rápidos incluindo mudanças de cordas. Nos métodos de estudo, livros de estudos, e livros de técnica para viola esses elementos aparecem escassamente e muitos deles não estão presentes. Por esse motivo, no momento de estudar uma peça como a *Sonata para viola solo* de Ligeti, carecemos da técnica necessária para execução da peça, e devemos criar e desenvolver estratégias de estudo a partir dos elementos da partitura da própria sonata.

As estratégias desenvolvidas e criadas pelo intérprete durante o processo de aprendizado da obra consistem no isolamento das dificuldades técnicas na peça, e na formulação de exercícios a partir delas. Um requisito para levar a cabo essas estratégias é a aquisição e treino, ao longo do estudo, do senso analítico para detectar qual é a dificuldade técnica que precisamos resolver em uma determinada passagem, da criatividade para a formulação dos exercícios, e da habilidade para realizar variações a partir do material presente na partitura.

Nossa afirmação sobre recorrer a estratégias alternativas criadas pelo próprio intérprete na solução de problemas técnicos no repertório vai ao encontro com o comentário de Richard Toop sobre os objetivos de Ligeti com a arte: “A sua preocupação é sempre alcançar a máxima realização e com a importância inata da arte, não como uma fonte de afirmações messiânicas, que ele repudia, mas como um produto expressivo da inteligência e da imaginação humana” (TOOP, p. 222)

Ligeti fez referência à busca do compositor de estratégias de aprendizado da composição, em um discurso nas comemorações envolvendo o Prêmio Kyoto:

[...] eu gostaria de oferecer uma mensagem aos jovens compositores: tentem receber o melhor possível de formação em harmonia tradicional e contraponto, pois isto forma a base da arte da composição. Um bom professor é importante, mas você aprende as lições mais valiosas lendo, tocando partituras e ouvindo música. Os livros de orquestração de Rimsky-Korsakov ou Koechlin exercem um papel semelhante: apesar de serem úteis, eles nunca podem substituir suas próprias análises de obras primas como as Sinfonias de Haydn ou as obras orquestrais de Stravinsky. Finalmente, você deve impor os mais altos padrões à sua própria música. (SIMABUCO, 2005, p. 84.).

Transferindo o conselho para os jovens compositores de Ligeti aos instrumentistas, o importante é ler, tocar e ouvir partituras, e derivar exercícios e variações a partir das próprias obras.

A vantagem de derivar os exercícios para preparação da execução da obra diretamente do material presente na composição original, reside na possibilidade de trabalhar as dificuldades técnicas simultaneamente com as demandas expressivas e estilísticas da obra. Esta visão é defendida pelo pianista e regente Daniel Barenboim, no seu livro autobiográfico *Mi vida en la música*. Na obra, Barenboim lembra como abordava as obras de repertório sob a orientação do seu pai:

[Ele] me educou partindo do princípio fundamental de que não há diferença entre os problemas musicais e os técnicos, e isso era parte da sua filosofia. [Ele] nunca me fez praticar escalas nem arpejos. O que era necessário para desenvolver a minha capacidade como pianista só se conseguia tocando as próprias peças. Desde o início ele insistiu com um princípio com o qual eu continuo concordando, que era não tocar jamais uma nota de forma mecânica. Os ensinamentos do meu pai baseavam-se na convicção de que há suficientes escalas nos concertos de Mozart. Frequentemente encontro músicos que tentam resolver certos problemas em primeiro lugar de forma técnica, mecânica, e depois tentam acrescentar “mestria musical”, como quem bota creme no topo de um bolo. Os dois aspectos têm que estar vinculados desde o início, porque os meios técnicos utilizados para superar problemas físicos influenciam na expressão.

Sempre pratico as partes que apresentam dificuldades técnicas por separado, lentamente, para aprender a controlá-las e a fraseá-las. É importante resistir a tentação de experimentar no andamento correto até controlar à perfeição o andamento mais lento. Não toco jamais essas passagens de forma mecânica, com a intenção de acrescentar depois o fraseado. Uma passagem que apresenta dificuldades técnicas deve se interpretar mais devagar até aprender a controlá-la, mas sempre com a expressão musical adequada. Separar o lado técnico do expressivo, em

música, é como separar o corpo da alma. (BAREMBOIM, 2002, p.18, tradução nossa³⁶).

No caso da *Sonata para viola solo* de Ligeti, consideramos sumamente importante a leitura cuidadosa do prefácio da partitura e das indicações e notas de rodapé escritas pelo compositor na partitura. Na biografia de Ligeti escrita por Richard Toop (1999), ele descreve o compositor nos momentos dos ensaios como alguém “[..] que sabe exatamente o que quer, e como consegui-lo [...]”. Toop (1999) comenta que Ligeti, antes de começar o ensaio, podia dedicar vinte minutos ou mais a dar diretivas exatas sobre os mínimos detalhes de entonação e balanço do som, e que os músicos respondiam rapidamente às suas indicações.

Portanto, antes de fazer o estudo interpretativo de cada movimento da sonata, colocamos a seguir a primeira parte do prefácio da partitura.

A viola pode parecer simplesmente um violino grande, mas afinado uma quinta mais grave. Na realidade os dois instrumentos são mundos diferentes. Ambos têm três cordas em comum, a corda Lá, a Ré e a Sol. A aguda corda Mi dá ao violino uma poderosa luminosidade e um som metálico penetrante que falta na viola. O violino lidera, a viola permanece na sombra. Em compensação a corda Dó concede à viola acerbidade (amargura, de *ascerbity*), solidez, alguma coisa rouca, que deixa um gosto de madeira, terra e tanino.

Duas obras de música de câmara despertaram minha paixão pela corda dó muitos anos atrás; no último quarteto de cordas de Schubert (em sol maior) e no movimento lento do quinteto com piano de Schumann a obscura elegância da viola salienta-se algo comum também nas obras orquestrais de Berlioz. Em 1990 ouvi Tabea Zimmermann tocar viola num concerto no WDR (Rádio da Alemanha Ocidental) em Colônia; o som da sua corda Dó, vigoroso, determinado, porém terno foi o ponto de partida

³⁶[...] *me educó partiendo del principio fundamental de que no hay diferencia entre los problemas musicales y los técnicos, y eso formaba parte de su filosofía. Nunca me hizo practicar escalas ni arpeggios. Lo que hacía falta para desarrollar mi capacidad como pianista sólo se conseguía tocando las propias piezas. Un principio con el cual me insistió mucho desde el comienzo, y con el que sigo estando de acuerdo, es no tocar jamás ni una nota de forma mecánica. La enseñanza de mi padre se basaba en la convicción de que hay suficientes escalas en los conciertos de Mozart. A menudo me encuentro con músicos que tratan de resolver ciertos problemas en primer lugar de forma técnica, mecánica, y después intentan añadir “maestría musical”, como quien echa crema sobre un pastel. Los dos aspectos tienen que estar vinculados desde el principio, porque los medios técnicos que se utilicen para superar ciertos problemas físicos influyen en la expresión. Siempre practico las partes que presenten dificultades técnicas, por separado y lentamente, para aprender a controlarlas y a frasearlas. Conviene resistir la tentación de probar con el tempo correcto hasta controlar a la perfección el tempo más lento. No toco jamás estos pasajes de forma mecánica, con la intención de añadir después el fraseo. Un pasaje que presenta dificultades técnicas se tiene que interpretar más despacio hasta que se aprende a controlarlo, pero siempre con la expresión musical adecuada. Separar el lado técnico del expresivo, en música, es como separar el cuerpo del alma.*

para minhas fantasias de uma sonata para viola. Com o plano futuro da composição de uma sonata para viola na cabeça, escrevi a peça curta Loop (atualmente o segundo movimento da Sonata) em 1991 como presente de aniversário para Alfred Schlee, o excelente editor. Em 1993 escrevi Facsar, (agora terceiro movimento) em memória do meu querido professor de composição Sándor Veress que faleceu em Berna e quem foi um compositor injustamente rejeitado – a sua música deve ser tocada novamente! Foi também em 1993 que Klaus Klein me pediu informações sobre a primeira apresentação em Gütersloh, e Tabea Zimmermann aceitou tocar a sonata completa. Portanto, o primeiro, quarto, quinto e sexto movimentos são novos; dediquei o primeiro e o último movimentos a Tabea Zimmermann, o quarto movimento a Klaus Klein e o quinto movimento a minha colega Louise Duchesneau, colega de muitos anos. (LIGETI, 2001, p. 9, tradução nossa³⁷).

3.2- Primeiro movimento: *Hora Lunga*

No prefácio da partitura Ligeti diz que *Hora Lunga* evoca o espírito da música folclórica romena, que junto com a música folclórica húngara e a dos ciganos, deixaram um impacto forte na sua infância. Ao mesmo tempo o compositor adverte que não é sua intenção escrever folclore nem fazer citações dele, é mais bem fazer alusões.

O primeiro estágio de preparação de uma obra para execução é a leitura da partitura. Logo no início do primeiro movimento já encontramos uma nota de rodapé do compositor, explicando o significado da notação empregada (ver Capítulo I, página 32).

³⁷*The viola is seemingly just a big violin but tuned a fifth lower. In reality the two instruments are worlds apart. They both have three strings in common, the A, D and G string. The high E-string lends the violin a powerful luminosity and metallic penetrating tone which is missing in the viola. The violin leads, the viola remains in the shade. In return the low C-string gives the viola a unique ascerbity, compact, somewhat hoarse, with the aftertaste of wood earth and tannic acid.*

Two chamber music works awoke my Love of the C-string many years ago; in Schubert's last string quartet (in G major) and in the slow movement of Schumann's Piano Quintet the dark elegance of the viola comes to the fore – also often in orchestral works by Berlioz. In 1990 I heard Tabea Zimmermann play the viola in a WDR concert in Cologne; her particularly vigorous and pithy – and yet always tender – C-string was the starting point for my fantasies of a viola sonata. With the plan of a sonata to be written later already in my head, I wrote the short viola piece Loop (now the second movement of the sonata) in 1991 as a birthday present for Alfred Schlee, the excellent publisher. In 1993 I wrote Facsar (now the third movement) in remembrance of my dear composition teacher Sándor Veress who died in Bern and who was an unjustly neglected composer – his music must be performed again! It was also in 1993 that Klaus Klein enquired about a first performance in Gütersloh and Tabea Zimmermann agreed to play the complete sonata. The movements 1, 4, 5 and 6 are therefore new; I dedicated the two outer movements to Tabea Zimmermann, the fourth movement to Klaus Klein and the fifth to Louise Duchesneau, my colleague of many years.

No fragmento do prefácio onde o compositor se refere a *Hora Lunga* e nesta primeira bula, encontramos as respostas a várias questões que seriam de fundamental importância como ponto de partida na leitura deste movimento.

Por que Ligeti utiliza este tipo de notação? A escolha da notação é para representar graficamente o tipo de afinação desejada, que é a afinação natural³⁸. No caso da Sonata Ligeti utiliza a afinação natural como um dispositivo para compor porque ela lembra o folclore romeno e húngaro, dos ciganos. Uma vez entendido o conceito de afinação natural e do motivo da escolha pelo compositor, procuramos reproduzir na viola a afinação natural da sequência de notas na partitura. Uma tentativa que não teve sucesso foi tocar afinando cada nota com um afinador eletrônico. Um dos motivos pelos quais não foi bem sucedida a experiência, foi que com o tempo o que era treinado era a expectativa visual da luz verde do afinador eletrônico, e não a familiaridade com a afinação natural. A estratégia que ajudou efetivamente, foi com o auxílio de um *patch*³⁹ criado por Alexandre Ficagna⁴⁰, e posteriormente gravado em um CD de áudio, escutar e tocar junto com a gravação. Pensamos que o auxílio veio de ouvir as alturas certas, e tê-las em mente como objetivo ao tentar reproduzi-las na viola.

Para se familiarizar com a afinação natural, as dificuldades podem ser abordadas gradualmente. Primeiro o treinamento auditivo e posteriormente a memória muscular para a mão esquerda adquirir segurança nos "alvos" das notas com desvios microtonais e nas mudanças de posição.

O treinamento auditivo pode ser feito em posições mais baixas, isolando o problema de posições altas e mudanças de posição, em outras cordas. Depois, já com o ouvido mais treinado, estudar a melodia na corda dó.

³⁸ Sistema de afinação cuja base é formada pelos sons provenientes da série harmônica.

³⁹ Um *patch* ou *patcher* é um documento que contém um objeto de *Pure Data*. (Disponível em: <http://puredata.info/community/pdwiki/patch> Acesso em 10/10/2009). *Pure Data* (ou simplesmente *Pd*) é um ambiente de programação gráfica para áudio e vídeo usado como ambiente de composição interativo e como estação de síntese e processamento de áudio em tempo real. (Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pure_data Acesso em 10/10/2009).

⁴⁰ Compositor graduado em Música pela Universidade Estadual de Londrina (2005) e mestrado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2008) sob orientação da Prof. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: música contemporânea, composição, análise, música instrumental e sonoplastia. Em 2009 iniciou o curso de Doutorado sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz. (Disponível em: Currículo do Sistema de Currículos Lattes [Alexandre Remuzzi Ficagna.url]. Acesso em: Abril 2009).

Outra dificuldade técnica no primeiro movimento da sonata é a utilização de toda a extensão da corda dó. No repertório anterior ao século XX não é uma prática comum porque as notas a partir da quarta posição da corda dó se encontram também nas outras cordas e o seu som é mais potente, mais claro. Porém, Ligeti quer o timbre mais rouco da corda dó, e a altura dos harmônicos naturais dela.

Para exercitar a execução em toda a extensão da corda dó, pode-se recorrer ao livro de escalas de Carl Flesch e praticar os exercícios de escalas em uma corda só. Também são interessantes as tonalidades que começam a partir da quinta posição.

Outro método que serve de subsídio para essa dificuldade é o método de Pál Lukacs (1919-81) *Lagenwechselübungen*. São exercícios de mudança de posição para o nível avançado, e que apesar de serem tonais, exploram muitos intervalos atípicos na música anterior ao século XX, de difícil execução tanto em relação à questão motora quanto à questão auditiva.

Também é um bom treinamento, transpor a melodia original da música para outras cordas, sempre dentro da afinação natural e mantendo toda a melodia numa corda só.

No compasso 15 e no fragmento que vai do compasso 32 até o final é exigido o domínio da execução de muitos harmônicos naturais numa corda só. Os problemas são dois: o da mão esquerda e o da mão direita. As dificuldades que a mão esquerda deve resolver são: a localização dos harmônicos, sendo que para muitos deles existe mais de um lugar ao longo do comprimento da corda. Os harmônicos mais agudos podem ser tocados na metade inferior da corda, perto das cravelhas (da pestana), ou na metade superior onde termina o espelho. Por questões de sonoridade, é melhor na metade superior. (Esta decisão traz uma dificuldade para o arco: deve passar muito perto do local onde está o dedo da mão esquerda que prende a corda, dele falaremos logo em seguida). Uma vez que se decidiu onde serão executados os harmônicos mais difíceis, cabe prestar atenção ao posicionamento do dedo que pressiona a corda.

Temos observado que quando a parte mais dura do dedo pressiona a corda, resulta numa precisão maior no centro da nota e um som mais claro. Nos harmônicos mais agudos a parte mais eficiente do dedo, pela dureza e finura, é a unha. Para poder

tocar com a unha é necessário colocarmos o dedo mais em pé. Devido à proximidade entre as notas, ao mudarmos de uma nota para a seguinte o dedo desliza sobre a corda sem que haja mudança de posição. O dedo é arrastado na mudança de uma nota para outra, por elas estarem muito próximas.

Em relação ao arco é importante explorar todos os recursos de produção sonora aplicados à execução de harmônicos: ponto de contato, peso, velocidade, quantidade de crina, e distância do cavalete. Sabemos que quanto mais próximo ao cavalete, mais rico em sons harmônicos será o som resultante nos instrumentos de cordas friccionadas, independente de ser um som harmônico ou uma nota criada a partir do encurtamento da extensão da corda. Dessa maneira, na execução de harmônicos naturais é fundamental manter o arco o mais próximo possível do cavalete, praticamente *sul ponticello*, especialmente no caso de harmônicos situados além do espelho, muito próximos do local onde passa a crina do arco. Sempre tendo como referente o som resultante, percebemos que a velocidade do arco ao tocar os harmônicos deve ser rápida. Por último o início do harmônico deve ter um ligeiro ataque para maior clareza do som.

3.3. - Segundo Movimento: *Loop*

No prefácio da partitura Ligeti escreve o seguinte sobre este movimento da sonata:

Segundo movimento *Loop*: O título se refere à forma; as mesmas figuras melódicas são repetidas, continuamente alteradas ritmicamente e tocadas gradualmente mais rápidas no tempo. As cordas duplas são tocadas de maneira que uma delas seja sempre uma corda solta. Portanto o intérprete se vê obrigado a sobrelevar mudanças de posição ousadas que na seção rápida do movimento cria um “virtuosismo perigoso”. Além disso, este movimento deve ser tocado no espírito do jazz: elegante e “relaxado”. (LIGETI, 2001, p. 12, tradução nossa ⁴¹)

⁴¹ *The title refers to the form; the same melodic figures are repeated, continually varied rhythmically and played progressively faster in tempo. Double-stoppings are played throughout with one of the notes always being on the open string. The performer is therefore compelled to carry out daring position changes which in the fast section of the movement creates a “dangerous virtuosity”. In addition this movement must also be played in the spirit of jazz: elegant and “relaxed”.*

Numa primeira observação deste movimento vemos três páginas em andamento rápido contendo compassos e subdivisões irregulares com muitas notas duplas, que devem ser executadas em posições não usuais, de maneira que uma das cordas seja sempre uma corda solta. Levando-se em conta o texto que o compositor coloca no prefácio da partitura, encontramos uma forma de abordar o estudo que colabora para atenuar a primeira impressão de extrema dificuldade. Ele explica que o título refere-se à forma, que repete figuras melódicas alteradas ritmicamente. O primeiro passo, então, foi buscar a figura melódica que se repete, e observamos que depois da introdução de três compassos segue-se o tema que vai servir de base para oito variações rítmicas ao longo do movimento (c. 4 - 20).

A nossa estratégia de estudo foi isolar as notas, as mudanças de cordas e o ritmo. Fizemos primeiramente uma transcrição da sequência de intervalos harmônicos (notas duplas), dando a todos eles o mesmo valor rítmico (Figura 5). Na escolha do dedilhado levou-se em conta a observação do compositor para executar uma das notas do intervalo em corda solta, o que limita as possibilidades. Depois de escolher o dedilhado, estudamos devagar a sequência de intervalos, procurando aumentar a velocidade à medida que nos familiarizávamos com as notas duplas.



Figura 5 - Transcrição da seqüência de intervalos harmônicos com o mesmo valor rítmico e dedilhados.

Em alguns casos foi necessário estudar separadamente as mudanças de corda, e para tanto escrevemos o esquema de arco em cordas soltas (Figuras 6 e 7).



Figura 6 – Esquema de cordas soltas.

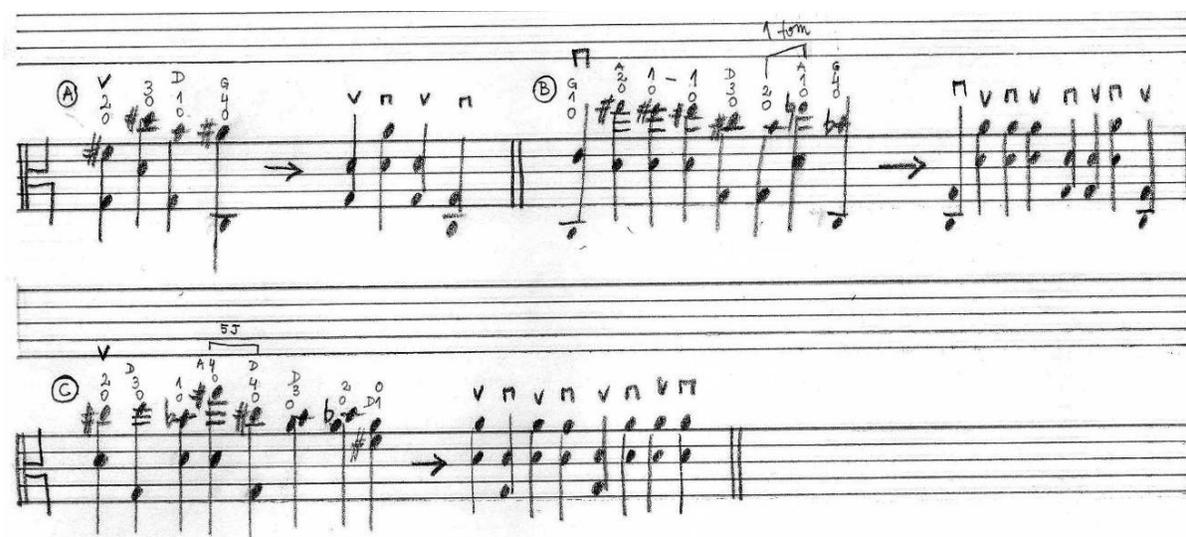


Figura 7 – Esquema de arco de trechos mais complexos.

No estudo das variações que seguem há dois aspectos principais a serem abordados: a melodia em notas duplas (incluindo a dinâmica associada a ela) e o ritmo.

As cordas duplas não apresentam grande dificuldade por si só, o que deve ser treinado são as mudanças de posição, que se tornam mais difíceis na medida em que o ritmo é acelerado nas variações, que empregam figuras rítmicas gradualmente menores.

Após adquirimos destreza na execução das cordas duplas, iniciamos o estudo do ritmo, que em nossa opinião é o aspecto mais difícil a ser abordado. A indicação de andamento na partitura é *Molto vivace, rítmico – with swing, semicolcheia = 320*. O violista que estreou este movimento, Garth Knox, relata que nos encontros com Ligeti durante a preparação para performance, o compositor disse que grande parte da

influência para suas idéias rítmicas veio do jazz, em particular dos músicos Stephane Grapelli e Django Reinhart. Outra orientação do compositor para Knox foi:

“Enfatize cada mudança de arco de forma elegante e jazzada. Toque fluentemente, muito legato e de forma descontraída. A peça deve ser articulada como um monólogo falado, (i.e. enfatize alguns momentos de forma convincente). As perigosas mudanças de posição devem ser tocadas cada vez com mais bravata (ou fanfarrice?).” (SCHANI, 2001, p. 79, tradução nossa)⁴²

Para uma melhor compreensão da sensação de pulso procuramos agrupar as notas em subdivisões binárias ou ternárias (Figura 8).

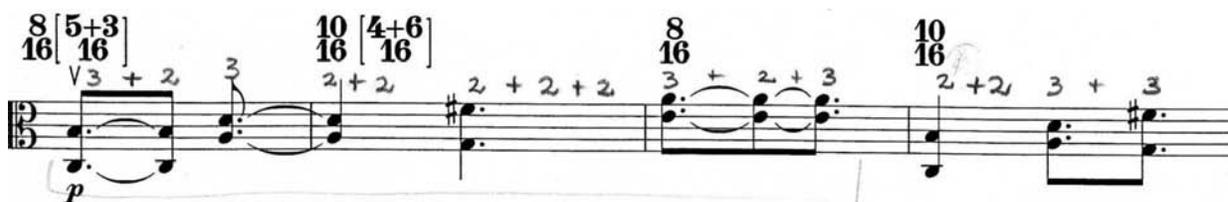


Figura 8 – Indicação da alternância de subdivisões binárias e ternárias.

Em seguida tocamos a primeira variação substituindo os ritmos da partitura por sua subdivisão em semicolcheias, procurando simultaneamente incorporar as dinâmicas originais.

Em relação à indicação de tocar com *swing*, a seguir colocaremos as atividades práticas e conselhos para performance de *Loop* que E. Teixeira (ver Capítulo II, 2.2) nos transmitiu.

A sugestão para adquirir o “sotaque” do jazz foi, em primeiro lugar, ouvir muito jazz para internalizar essa maneira particular de expressar um conteúdo musical. Uma idéia foi tomar como base uma música do repertório jazzístico, por exemplo *Autumn Leaves*⁴³, e procurar ouvir gravações, acompanhando com a partitura, de diferentes interpretações. No caso de *Autumn Leaves* ouvimos gravações de

⁴²“Stress every bow change in an elegant and jazzy way. Play fluently, mostly legato in a laid back manner. The piece should be articulated like a spoken monologue, (e.g., emphasize certain moments in an increasingly persuasive way). The dangerous position changes should be played with more and more bravado”

⁴³ *Les feuilles mortes* Canção originalmente francesa do ano 1945 com música de Joseph Kosma e letra do poeta Jacques Prévert. O compositor de canções norte-americano Johnny Mercer escreveu a versão da letra em inglês.

interpretações de S.Grapelli, Bill Evans, Keith Jarrett, Wynton Marsalis, Chick Corea e Birelli Lagrène. Após tomar conhecimento do material, treinar para ser capaz de tocar ou cantarolar a melodia ao mesmo tempo em que se ouvem as diferentes gravações, até o ponto de poder fazer isso apenas mentalmente, com o objetivo de manter o senso da forma. Após ter ouvido diferentes versões de uma melodia, elaborar uma versão própria, escolhendo soluções expressivas com base no material ouvido.

Acerca da dica de Ligeti para G. Knox, de tocar “*in a jazzy way*”, E. Teixeira propôs as seguintes atividades para abordar a partitura:

1. Transcrever a peça sendo uma frase por linha, para visualizar a estrutura claramente e comparar as diferentes versões.
2. Transcrever a seqüência do material do *loop* desconsiderando a rítmica, para análise melódica (Figura 9).

Após a segunda transcrição ficou muito clara a presença de duas linhas melódicas: uma formada pelas notas dedilhadas e outra pelas cordas soltas (Figura 10 e figura 11).

Nós interpretamos a melodia em notas dedilhadas como sendo um tema superposto a uma linha secundária formada pelas notas em cordas soltas. Uma vez estando clara qual seria a nossa melodia, exercitamos experimentar diferentes interpretações para a mesma, colocando o “sotaque” do swing, procurando fundamentar nossas escolhas de articulações e elementos expressivos nos baseando na prática que tivemos ao interpretar melodias do repertório jazzístico.



Figura 9 – Seqüência de notas em *Loop*, desconsiderando o ritmo.



Figura 10 – Melodia formada pelas notas dedilhadas.

3.4. - Terceiro movimento: *Facsar*

Terceiro movimento *Facsar*: O título é um verbo em húngaro que significa “lutar” ou “distorcer”. Em húngaro esta palavra também é associada com a sensação amarga que sentimos no nariz quando estamos a ponto de chorar. Também é um movimento de cordas duplas, um tipo de dança medida com modulações deslocadas e torcidas: pseudo-tonal. (LIGETI, 2001, p. 12, tradução nossa ⁴⁴)

Este movimento, como o segundo, é um tema seguido de variações. As variações são feitas acrescentando notas à melodia do tema, utilizando cordas duplas, triplas e acordes de quatro notas. O ritmo também é utilizado como um elemento para ser alterado nas variações.

Ligeti explora o timbre da corda dó, como no primeiro movimento, mas em *Facsar* não chega a posições tão altas e as mudanças não são tão distantes.

O compositor indica tocar os primeiros 12 compassos na corda dó. As dificuldades que implica o uso de toda a extensão da corda dó são as mesmas que já colocamos ao abordar o primeiro movimento (ver 3.2. deste capítulo).

A maior dificuldade a encontramos nas últimas variações, ao ter que tocar seqüências de acordes de 3 e 4 notas. Mentalizar os padrões de mão esquerda e suas mudanças ajuda deixar mais fluente a execução. A estratégia de estudo para esta dificuldade é a mesma que utilizamos na leitura do último movimento, *Chaconne chromatique* (ver 3.7. deste capítulo).

3.5. - Quarto movimento: *Prestissimo con sordino*

Dos seis movimentos que compõem a *Sonata para viola solo*, o quarto movimento é o que mais exige tecnicamente do intérprete. Na indicação de andamento já temos a prescrição de tocar tão rápido quanto possível.

Garth Knox diz (SCHANI, 1994, p.41) que o compositor via o movimento *Prestissimo con sordino* em dois planos separados. As notas acentuadas (todas

⁴⁴ The title is a Hungarian verb meaning “to wrestle” or “to distort”. In Hungarian this word is also associated with the bitter sensation felt in the nose when one is about to cry. It is also a double-stopping movement, a type of measured dance with displaced twisted modulations: pseudo-tonal.

tocadas em cordas duplas) formando a melodia e o pulso rítmico da peça, enquanto a função das colcheias restantes é tímbrico.

Em relação ao efeito tímbrico das colcheias executadas a uma velocidade muito rápida, Y. B. Caznok aponta a influência da música eletrônica nas obras de Ligeti a partir da década de 1950.

Ao lidar com a técnica de base da música eletrônica, Ligeti vislumbrou a possibilidade de operar nos paradoxos perceptivos que consistem nas transformações dos parâmetros musicais quando submetidos a processos de extensibilidade e limitação máximas....Uma sucessão de alturas estritamente definidas, por exemplo, perde seu caráter melódico quando suas durações são ínfimas (menos de um vigésimo de segundo), transformando-se em “não-alturas”, isto é, em timbres. (CAZNOK, 2008, p. 148).

Portanto, ao estudar as alturas da seqüência de colcheias deste movimento da Sonata, o objetivo é lograr a máxima velocidade de execução, sacrificando a precisão na afinação porque as notas não podem ser ouvidas no detalhe, elas devem se amalgamar para produzir o efeito tímbrico.

Para facilitar a leitura e a memorização da partitura, requisito necessário para tocar tão rápido quanto possível, nós transcrevemos a partitura com as colcheias agrupadas de acordo com a disposição dos acentos, a primeira colcheia da cada grupo é a colcheia acentuada. A transcrição foi feita até o compasso 18 porque a partir desse compasso há uma reexposição com adição e subtração de notas (Figura 12).

4. Prestissimo con Sordino

G. Ligeti

Prestissimo

1 *pp* *mf pp* *mf pp* *sempre sim.*

2 *cresc.*

3 *f p f p* *dim. pp mfpp sim.*

4 *mf pp mf pp mf pp* *sim. cresc. mf p f p cresc.*

5 *f p pp mf pp sim. cresc..... f ff dim. p f p*

6 *f p pp mf pp sim.*

7 *cresc..... f*

8 *ff p f p mf p f p sim.*

9 *cresc..... ff* *p subito*

10 *cresc. pp cresc. mf f p dim. pp*

11 *cresc. f dim. pp mf pp cresc..... f..... ff*

12

13 *cresc.....fff dim. f p dim. pp mf pp*

14 *mf pp mf p cresc.....f p f p cresc.....f*

15 *ff p ff dim.....p f p f p mf p f ff cresc.....fff*

16

17

18 *cresc..... f cresc..... ff dim. pp mf cresc. f ff cresc. fff*

pp subito

Figura 12 – Transcrição dos primeiros 18 compassos de *Prestissimo con sordino* com colcheias agrupadas de acordo com a distribuição dos acentos.

3.6 - Quinto Movimento: *Lamento*

No capítulo II descrevemos a forma do quinto movimento da sonata, salientando a presença de quatro seções principais contrastantes (ver Cap. II, p.40). Portanto consideramos de extrema importância diferenciar entre as seções *fff, com tutta la forza, feroce* e as seções *pp, sul tasto, flautando*. As partes em *fff* devem ser tocadas na metade inferior do arco, o mais próximo do talão possível, apoiando toda a crina e perto do cavalete. Já os trechos em *pp* partimos também da metade inferior porém utilizando menos crina e mais velocidade de arco e acima do espelho para lograr o efeito *flautando*.

Em relação às pausas, entre as seções contrastantes (*fff* e *pp*, *con tutta la forza* e *flautando, sul tasto*), é importante que o intérprete atente para o seu gestual durante as pausas que são um elemento estrutural importante neste movimento. Deve-se manter a tensão e a concentração durante os silêncios para enfatizar a surpresa que provocam os contrastes na partitura.

A maior dificuldade encontra-se no trecho escrito em harmônicos em cordas duplas entre os compassos 41 e 49, 53 e 62. Esses compassos foram revisados e alterados depois que o violista Garth Knox recebeu o manuscrito da partitura, e devolveu a Ligeti com a observação de que as passagens em harmônicos eram impossíveis de ser tocadas. (SCHANI, 2001, p. 57).

Os harmônicos em cordas duplas, a pesar de terem sido revisados, continuam apresentando uma grande dificuldade devido à indicação do compositor para serem executados na terceira e na quarta corda em posições altas (Figura 13)

Figura 13 – Compassos 41 a 48 do movimento *Lamento* da *Sonata para viola solo*.

Tocar harmônicos em cordas duplas em intervalo de quinta justa já exige o domínio técnico característico da execução de harmônicos. No caso dos harmônicos no movimento *Lamento* da *Sonata para viola solo* de Ligeti, além dessa demanda técnica é quase um requisito ter características físicas favoráveis para execução desse tipo de passagem: por exemplo, pouca diferença de tamanho entre o primeiro e o quarto dedo da mão esquerda pode facilitar o posicionamento desses dedos, já que é necessário pressionar o intervalo de quinta justa sobre as duas cordas (o primeiro dedo na corda

dó apoiando na oitava posição sobre a nota ré, e na corda sol na oitava posição a nota lá) e o quarto dedo apoia de leve a distancia de quarta justa para executar os harmônicos artificiais ré e lá.

Após ouvir algumas gravações deste movimento⁴⁵ observamos que o som do trecho dos harmônicos é um som “rouco”. Portanto concluímos o objetivo sonoro da seção dos harmônicos não é de um som “limpo”, e sim o som característico desses harmônicos quando executados na posição indicada na partitura pelo compositor.

Em relação à atividade do arco ao tocar os harmônicos é importante lembrar que para lograr melhores resultados o ponto de contato deve ser o mais perto possível do cavalete, praticamente *ponticello*, com pouca pressão e muita velocidade. Por ser uma escrita em cordas duplas, também é importante a distribuição equilibrada do peso do arco sobre as duas cordas em questão.

3.7 - Sexto movimento: *Chaconne chromatique*

As indicações de acentos, articulação e a energia necessária para tocar este movimento foram colocados com muita clareza por Ligeti na partitura. O movimento deve ser executado no estilo que representa o significado original de *chaconne* (selvagem, como uma dança rápida espanhola). Ligeti a descreveu como uma “dança do fogo...muito selvagem e com muitos acentos no estilo espanhol. Deve soar como uma dança, e o final deve ser mais lento” (KNOX, 1998 apud SCHANI 2001).

Nós consideramos que as maiores dificuldades se encontram a partir do compasso 42, momento em que aumenta a densidade das cordas duplas e a demanda de virtuosismo na execução é maior. Do compasso 42 em diante a escrita é uma seqüência de cordas triplas e quádruplas, que por causa da velocidade não podem ser arpegiadas e devem ser tocadas como blocos, como acordes tocados ao piano.

Uma solução que encontramos para atender esta demanda técnica, e que resultou muito eficiente, foi o exercício que colocamos a seguir:

1º - Tomamos como exemplo a seqüência de acordes entre os compassos 42 e 44 (Figura 14).

⁴⁵ Ouvimos as versões de Tabea Zimmermann, Garth Knox e Lawrence Power.

(sol#), repetindo o movimento várias vezes (Figura 17). Realizamos este exercício só com a mão esquerda, conferindo a afinação com pizzicato quando necessário. O objetivo era memorizar muscularmente o trajeto e a distância entre uma nota e outra, que no caso era uma quinta justa.

Depois deixamos apoiado o segundo dedo (dó #) e exercitamos o movimento do segundo dedo, a partir da nota de origem (fá #) à nota de destino (dó natural), memorizando o movimento e a distância, neste caso um semitom ascendente.

O seguinte passo foi treinar os movimentos do primeiro e do segundo dedo simultaneamente, como ocorre na performance. Por último acrescentamos o terceiro dedo na corda lá (mi natural).

⊗ Exercício sem arco. Só mão esquerda.

Figura 17 – Quarto passo do exercício de mão esquerda para estudo da transição entre acordes A e B.

O exercício descrito acima (arpejar acordes, exercitar só mão esquerda sem arco, reconstruir gradualmente os acordes) foi aplicado a todas as transições entre os acordes dos compassos 42, 43 e 44.

CONCLUSÃO

A *Sonata para viola solo* de György Ligeti proporciona uma síntese dos processos musicais criados pelo compositor no período entre 1950 e 1994, como por exemplo: a utilização do sistema de afinação natural derivado da série harmônica; aspectos melódicos e rítmicos que evocam o folclore de diferentes regiões do mundo, expressando o seu fascínio com outras culturas musicais; elementos do jazz introduzidos na sua escrita; a utilização de *pattern meccanico*; a ausência de métrica baseada na divisão dos compassos, entre outros.

A pesquisa nos levou a conhecer elementos extra-interpretativos, que antes de entendê-los considerávamos prescindíveis para a execução da obra. O processo de aprendizagem da partitura demandou um conhecimento mais detalhado dos elementos de linguagem presentes na partitura (no prefácio, nos títulos dos movimentos, nas indicações de expressão, como assim também nas bulas) para tomar decisões na prática.

Hoje existem várias gravações da sonata e sua escuta facilita a compreensão da notação da partitura. Em nossa opinião, as gravações de Garth Knox e de Tabea Zimmermann são as que mais podem ajudar, porque esses intérpretes trabalharam com Ligeti na preparação da sonata antes de ela ser estreada.

Concluimos que o conteúdo teórico está diretamente ligado às soluções que acabamos adotando na prática, portanto ambos enfoques, teórico e prático, precisariam estar integrados na nossa pesquisa.

Ligeti teve a virtude de despertar a curiosidade e o interesse desta pesquisadora através da partitura. Sua escrita estimula o questionamento sobre o motivo daquela escrita e o verdadeiro significado dos textos e bulas. Descobrimos que os fundamentos da escrita utilizados na partitura tinham sua razão de ser no resultado sonoro que o compositor desejava.

Antes de colocar uma composição no papel, sempre imagino em primeiro lugar como ela irá soar, eu consigo praticamente ouvir o que cada instrumento tocará. Por volta de 1950 eu podia ouvir a música que imaginava, mas não possuía a técnica para escrever no papel aquilo que imaginava. O maior problema era que nunca tinha me ocorrido escrever música sem compassos e sem linhas de compassos. Ao passo que eu

era capaz de escrever as estruturas harmônicas e clusters que tinha em mente, eu me encontrava emperrado quando se tratava da notação da métrica e do ritmo. (LIGETI, 1983 apud EDWARDS,P., 2005, p. 34)⁴⁶.

A compreensão do significado da *Sonata para viola solo*, não no sentido de desvendar um conteúdo oculto, mas de fazer uma leitura detalhada buscando a máxima identificação com a partitura, resultou num estímulo extremamente inspirador para nossa performance.

Através deste trabalho adquirimos uma idéia mais exata em relação ao grau de dificuldade da Sonata de Ligeti dentro do repertório violístico. Sem dúvida é uma das peças mais difíceis do repertório. Ela não só demanda do intérprete o domínio dos elementos mais avançados da técnica do instrumento, mas também requer a habilidade para aplicar esses elementos de uma forma nova, criada pelo compositor.

Para lograr uma boa apresentação da obra são necessárias muitas horas de estudo e uma dedicação quase exclusiva à prática do instrumento.

Consideramos ter alcançado nosso objetivo de decifrar a partitura, descrevendo nosso processo de aprendizado, colocando neste trabalho as estratégias que foram úteis no preparo da Sonata. A partir da pesquisa feita é possível partir para o estudo intensivo dos exercícios e excertos sugeridos visando à apresentação da sonata em público. Esperamos que nosso trabalho interesse e seja de utilidade para outros violistas.

⁴⁶ *Before writing down a composition, first I always imagine what it would sound like; I can practically hear the various instruments play. Around 1950, I could hear the music I imagined but I did not possess the technique of imagining it put on to paper. The main trouble was that the possibility had never occurred to me to write music without bars and bar-lines. Whereas I would have been able to note down the harmonic structures and clusters I had in mind I was stuck when it came to the notation of metre and rhythm.*

REFERÊNCIAS

BAREMBOIM, Daniel. *Mi vida em la música*. Buenos Aires, El Ateneo, 2003.

BAREMBOIM, Daniel. *El sonido es vida. El poder de la música*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2008.

BARRAUD, Henry. *Para compreender a música de hoje*. Tradução: J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CALLENDER, Clifton. *The Lamento Motif, Jazz Harmony, and Transformational Voice Leading in Gyorgy Ligeti's 'Arc-en-ciel'*. Society for Music Theory, Seattle, 2004. Disponível em: <<http://mailer.fsu.edu/~ccallend/ligeti-lamento-jazz.pdf>> Acesso em 30 de março de 2008.

CARDASSI, Luciane. *Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance*. Per Musi, Belo Horizonte, 2005, n.12, p. 55-64, julho/dezembro. 2005.

CAZNÓK, Y. *Entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

CLENDINNING, J.P. *The Pattern Meccanico Compositions of György Ligeti*. Perspectives of New Music, Vol. 31, Nº 1 (Winter, 1993). Seattle, 1993. Disponível em <<http://www.jstor.org/pss/833050>> Acesso em 25 de junho de 2009.

Dicionário Grove de Música: edição concisa/editado por Stanley Sadie, tradução Eduardo Francisco Alves, RJ, Jorge Zahar Ed., 1994.

DOINA. In: DOINA -Ion Acris din Pelinei. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=BcnTS12LCwc>>. Acesso em: 10 out. 2008.

_____. In: Efta Botoca - Doina la vioara <http://www.youtube.com/watch?v=li_QtuH9npg>. Acesso em: 10 out. 2008.

GARCIA LABORDA, José M. *Forma y estructura en la música del siglo XX: una aproximación analítica*. Madrid, Alpuerto, 1996.

GRAFIAS, R. *The development of the romanian urban gypsy song form from its probable origins in the folk doina*. University of California Irvine, 1981.

HASEGAWA, Robert Tatsuo. *Just intervals and tone representation in contemporary music*. Ph.D. dissertation, Harvard University, United States -- Massachusetts. Retrieved October 21, 2008, from Dissertations & Theses: Full Text database. (Publication No. AAT 3312377).

HINDEMITH, Paul. *Sonate für Bratsche allein, opus 25 N^o1*. Mainz: Schott's Söhne, 1969. 1 Partitura. Viola.

KUBALA, R.L. *A escrita para viola nas sonatas com piano Op.11 N.4 e Op.25 N.4 de Paul Hindemith : aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2004.

LIGETI, György. *Rapsódia*. In: Elementos, n. 44, p. 3-9, 2001. Disponível em: <<http://www.elementos.buap.mx/num44/pdf/3.pdf>> Acesso em: 29 maio 2006.

_____. *Continuum*. Mainz: Schott's Söhne, 1970. 1 Partitura. Cravo.

_____. *Sonate for Viola Solo (1991-1994)*. Mainz: Schott Musik International GmbH & Co., 2001. 1 Partitura. Viola.

MUSIC OF ROMANIA. In: Wikipedia Articles. Disponível em: <[http://www.powerset.com/explore/semhtml/Music of Romania?query=Music+of+Romania](http://www.powerset.com/explore/semhtml/Music+of+Romania?query=Music+of+Romania)>. Acesso em: 4 de out. 2008.

PATCH. In: Patch. Disponível em: <<http://puredata.info/community/pdwiki/patch>>. Acesso em: 10 de out. 2009.

PURE DATA. In Pure Data: Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pure_data>. Acesso em: 10 de out. 2009.

SCHANI, Steven Arthur. *György Ligeti's Sonata for Solo Viola (1991-1994)*. 2001. Tese (Doutorado em Música), University of Missouri, Kansas, 2001.

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

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

_____. *Music, Maths & Chaos*. The Musical Times. Vol. 137, Mar. 1996, p. 14-20. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1003886>>. Acesso em: Maio 2008.

TAYLOR, S. A. *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*. Dissertação (Mestrado), Cornell University, 1994.

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

TSONG, M. K. *Etudes pour piano, premier livre of György Ligeti: Studies in Composition and Pianism*. Dissertação (Mestrado), Rice University, Houston, 2001.

UNIVERSITY OF CALIFÓRNIA. Department of Music. Disponível em: <<http://music.arts.uci.edu/bauer.php>>. Acesso em: maio 2007.

WHITTALL, Arnold. *Exploring Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press, UK, 2003.

BIBLIOGRAFIA

BAREMBOIM, Daniel. *Daniel Barenboim en Buenos Aires. Recuerdos de una visita*. Buenos Aires, Mozarteum Argentino, 2003.

BARTOK, Bela. *Escritos sobre música popular*. Mexico, D.F.: Siglo Veintiuno, 1987.

BEECH, Soren. *A Ligeti Masterwork. Exploring the structure of György Ligeti's Sonata for Solo Cello*. In: Strings, Nov. 2006, p. 32. Disponível em: <www.stringsmagazine.com/issues/pastissues/toc.asp?issueid=891>. Acesso em 25 de junho de 2009.

CAMBOUROPOULOS, Emilios, TSOUGRAS, Costas. *Auditory Streams in Ligeti's Continuum: A theoretical and perceptual study*. Journal of Interdisciplinary Music Studies. Spring/Fall 2009, Volume 3, Nº1 e 2. Disponível em: <http://www.musicstudies.org/JIMS2009/Cambouropoulos_JIMS_0932107.pdf>. Acesso em 25 de junho de 2009.

COLLINS, Nick. *Relating Superhuman Virtuosity to Human Performance*. Disponível em: <<http://www.informatics.sussex.ac.uk/users/nc81/research/transhuman.pdf>>. Acesso em 20 de jun. 2009.

COSTA, C.P. *Quando tocar dói: Análise Ergonômica da Atividade de Violistas de Orquestra*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2003.

EDWARDS, Peter. *The Music of György Ligeti and his Violin Concerto*. Tese de doutorado. University of Oslo, 2005. Disponível em: <<http://www.duo.uio.no/sok/work.html?WORKID=32123&lang=en>> Acesso em 13 de junho de 2009.

FICAGNA, Alexandre. *O motivo Lamento como objeto sonoro: II mov. Do Concerto para Piano, de György Ligeti*. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/posteres/POS365%20-%20Ficagna.pdf>. Acesso em: 13 jun, 2009.

HOLLOWAY, Robin. *Ligeti's half-century*. The Musical Times, vol.145 no.1889 (Winter 2004), pp.54–64.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1998.

KNOX, Garth. *Works for solo viola*. Germany, Auvidis/Naïve, 1995-1996. CD.

KRIEGER, Peter. *György Ligeti (1923-2006). Creatividad rebelde*. In: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. 2007. Disponível em: <<http://www.doaj.org/doaj?func=abstract&id=392341>>. Acesso em: outubro 2008.

LIGETI, György. *States, events, transformations*. Perspectives of New Music, Nº31/1, 1993.

_____. *György Ligeti: Concertos for Cello/ Violin/ Piano – Pierre Boulez / Ensemble InterContemporain*. Deutsche Grammophon, 1994. CD.

_____. *György Ligeti Edition 1. String Quartets and Duets*. Arditti String Quartet. Sony, 1997. CD.

_____. *György Ligeti Edition 3. Works for Piano (Etudes, Musica Ricercata)*. Pierre-Laurent Aimard. Sony, 1997. CD.

_____. *György Ligeti Edition 4: Vocal Works (Madrigals, Mysteries, Aventures, Songs) – The King's Singers / Philharmonia Orchestra / Esa-Pekka Salonen*. Sony, 1997. CD.

_____. *György Ligeti Edition 6: Keyboard Works (Piano, Harpsichord, Organ) – Irina Kataeva / Pierre-Laurent Aimard, Elisabeth Chojnacka : Zsigmond Szathmáry*. Sony, 1997. CD.

_____. *György Ligeti Edition 7: Chamber Musik (Trio for Violin, Horn & Piano; Ten Pieces; Six Bagatelles for Wind Quintet; Sonata for Solo Viola) – Saschko Gawriloff / Marie Luise Neunecker / Pierre-Laurent Aimard / London Winds / Tabea Zimmermann*. Sony, 1998. CD.

_____. *György Ligeti: Le Grand Macabre*. Wergo Germany, 2004. CD.

_____. *Ligeti : Project Volume 5 - Ballad and Dance, Cello Sonata, Artikulation, Aventures, Nouvelles Aventures, Musica Ricercata, Big Turtle Fanfare & Régi magyar társas táncok*. Warner Classics International, 2006. CD.

_____. *Wien Modern: Works by György Ligeti (Atmosphères, Lontano) / Luigi Nono (Liebeslied) / Pierre Boulez (Notations I – IV) / Wolfgang Rihm (Départ)*. Dg Imports, 2005. CD.

MANTEL, Gerhard. *Einfach üben*. Mainz, Schott Musik International, 3. Auflage 2004.

MENDES, S. A. *Análise de Lontano e Continuum de Gyorgy Ligeti aplicada à composição musical*. In: SIMPEMUS 5, 2008, Curitiba. Anais do SIMPEMUS 5, 2008.

POWER, Lawrence. *Ligeti. Prokofiev. Roslavets. Takemitsu*. Paris: Harmonia Mundi, 2001. CD.

PRESGRAVE, FABIO S. *A Interpretação da Música Brasileira Atual. – Violoncelo – Tese de Doutorado*, Unicamp, 2006.

STEINITZ, Richard. *Weeping and Wailing*. Vol. 137, Aug., 1996, p. 17-22. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1003958>>. Acesso em: Maio 2008.

TAYLOR, Stephen. *Passacaglia and lament in Ligeti's recent music*. TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKTHEORIE, 2004.

WHITTALL, Arnold. *In memoriam: György Ligeti*. Musical Times, Autumn 2006. Disponível em: <<http://www.musicaltimes.co.uk/archive/obits/200603ligeti.html>> Acesso em 25 de junho de 2009.