

Thayane de Oliveira Ferreira Furtado

DIALOGISMO

NO PERCURSO COMPOSICIONAL DE GYÖRGY LIGETI

Belo Horizonte

2012

Thayane de Oliveira Ferreira Furtado

DIALOGISMO

NO PERCURSO COMPOSICIONAL DE GYÖRGY LIGETI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, elaborada sob a orientação do Professor Doutor Oiliam José Lanna.

Linha de pesquisa: Processos Analíticos e Criativos

Belo Horizonte

2012

« Le système de la forme musicale et de ses transformations dans l'histoire peut être comparé à un immense filet qui s'étire au cours des temps : chaque compositeur continue à tisser le filet géant à tel ou tel endroit, créant des enchevêtrements et des nœuds nouveaux, qui seront à leur tour continués ou dénoués et tissés d'une autre manière par le prochain. Il y a aussi des endroits où le tissage continue pas, mais où, au contraire, le filet est déchiré : il est repris ensuite avec de nouveaux fils et un nouveau point apparemment sans lien avec la structure préalable du filet. Mais, si l'on observe avec beaucoup de recul, on aperçoit un fil presque transparent s'embobiner sans qu'on le remarque autour des déchirures : même ce qui semble dénué de relation et de tradition entretient un lien secret avec le passé ».

György Ligeti

AGRADECIMENTOS

Ao orientador desta Dissertação

Prof. Dr. Oiliam Lanna, pelas valiosas considerações, pela leitura atenta e criteriosa, e, sobretudo, pela condução generosa e sensível, sem a qual esta aventura dialógica não teria se realizado.

À Banca Examinadora

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos, Prof. Dr. Sérgio Canedo e Prof. Dr. Ângelo Cardoso, pela gentileza com que aceitaram este convite, oferecendo sugestões enriquecedoras para este trabalho.

Ao Prof. Dr. Sérgio Freire, pelas sugestões apresentadas por ocasião do Exame de Qualificação.

Às amigas Débora e Berenice, pelo carinho e hospitalidade.

Aos meus pais Zilá e Aristóteles, pelo incentivo e pelo apoio incondicional.

Ao José Renato, pelo tempo dedicado e pela contribuição constante no decorrer de todas as etapas deste trabalho.

A Deus, pela realização desta pesquisa e pelo privilégio de ter encontrado pessoas especiais ao longo do caminho.

RESUMO

O principal objetivo do presente trabalho é investigar o dialogismo constitutivo da obra composicional de György Ligeti. Ao tratar a obra musical como sendo, tal como o enunciado, constitutivamente dialógica, tivemos como suporte teórico da pesquisa o dialogismo bakhtiniano. Para alcançar o objetivo desta pesquisa, escolhemos como *corpus* uma obra onde se opera uma síntese da linguagem composicional ligetiana: o *Concerto de Câmara* para treze instrumentistas. Após o exame das relações dialógicas concernentes ao conjunto da obra do compositor, procedemos à análise do primeiro movimento. Ao longo do trabalho, demonstramos que, mesmo uma obra puramente instrumental, pode ser analisada sob a perspectiva do dialogismo, no sentido discursivo-musical.

ABSTRACT

The main objective of this study is to investigate the dialogism constitutive of the compositional work of György Ligeti. Treating the musical work as being, similar to the utterance, constitutively dialogic, we had as theoretical support research the bakhtinian dialogism. To achieve the objective of this research, we chose as *corpus* a work that operates a synthesis of Ligeti's compositional language: the *Chamber Concerto* for thirteen instrumentalists. After the examination of the dialogical relations related to the composer's work as a whole, we proceed to analysis of the first movement. Throughout the work, we demonstrate that even a purely instrumental work can be analyzed from the perspective of dialogism, in the discursive-musical sense.

SUMÁRIO

Lista de figuras.....	8
1 De Ligeti a Bakhtin: uma introdução.....	12
2 Dialogismo e polifonia.....	16
2.1 Dialogismo e polifonia linguístico-discursiva.....	17
2.1.1 Dialogismo linguístico-discursivo.....	17
2.1.1.1 O conceito de enunciado.....	18
2.1.1.2 Enunciação e interação verbal.....	22
2.1.2 Polifonia linguístico-discursiva.....	25
2.2 Dialogismo e polifonia discursivo-musicais.....	30
2.2.1 A obra musical como fato simbólico.....	30
2.2.2 Dialogismo discursivo-musical.....	33
2.2.3 Polifonia discursivo-musical.....	39
2.3 György Ligeti: um percurso de muitos diálogos.....	49
3 Relações dialógicas no primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i> para treze instrumentistas, de György Ligeti.....	72
3.1 Situando o trabalho analítico na tripartição semiológica.....	72
3.2 Uma proposta modular em análise musical.....	75
3.3 Dialogismo constitutivo do primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i> para treze instrumentistas (1969-1970).....	86
3.3.1 A forma resultante.....	87
3.3.2 O planejamento das alturas.....	90
3.3.3 A distribuição das texturas.....	100
4 Considerações finais.....	128
5 Referências bibliográficas.....	130
6 Anexo.....	135

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Esquema proposto por R. Jakobson baseado no esquema clássico de comunicação.....	31
FIGURA 2: Esquema do modelo tripartite proposto por Nattiez.....	32
FIGURA 3: Citações de obras nos compassos iniciais do terceiro movimento da <i>Sinfonia</i> de Luciano Berio.....	40
FIGURA 4: Arnold Schoenberg, <i>Cinco peças para orquestra</i> Op. 16, nº 4, c. 1 e 2, trompetes e trombones.....	41
FIGURA 5: Luciano Berio, <i>Sinfonia</i> , terceiro movimento, c. 1, trompetes e trombones.....	42
FIGURA 6: Richard Wagner, <i>Tristão e Isolda</i> , compassos iniciais.....	42
FIGURA 7: Alban Berg, <i>Suíte Lírica</i> , VI, c. 26.....	42
FIGURA 8: Claude Debussy, <i>Children's Corner</i> , VI.....	43
FIGURA 9: Utilização do hino gregoriano <i>Pange lingua gloriosi</i> no <i>Kyrie Pange Lingua</i> da missa de Josquin des Prez.....	46
FIGURA 10: Josquin des Prez, <i>Missa Pange Lingua, Kyrie II</i> , c. 62 a 66.....	47
FIGURA 11: György Ligeti, <i>Musica Ricercata IX</i> , c. 21 a 32.....	48
FIGURA 12: György Ligeti, <i>Fünf Stücke</i> , c. 1 a 7.....	52
FIGURA 13: Béla Bartók, <i>Mikrokosmos</i> nº 147, c. 1 a 8.....	52
FIGURA 14: György Ligeti, <i>Quarteto de Cordas nº 1</i> , c. 69 a 79.....	56
FIGURA 15: Alban Berg, <i>Suíte Lírica, Presto delirando</i> , c. 1 a 14.....	57
FIGURA 16: György Ligeti, <i>Requiem, Introitus</i> , c. 7 a 9 (redução para coro e piano).....	63
FIGURA 17: Exemplo de transformações graduais em padrões que se repetem em <i>Continuum</i>	65
FIGURA 18: Fragmento do prelúdio de <i>Le grand macabre</i> , compassos iniciais.....	68
FIGURA 19: György Ligeti, <i>Hungarian Rock</i> , c. 1 a 11.....	69
FIGURA 20: György Ligeti, <i>Trio para trompa, violino e piano</i> , compassos iniciais.....	70

FIGURA 21: Esquema articulatório referente ao andamento em <i>Musica Ricercata IX</i>	77
FIGURA 22: Articulação por elisão no c. 29 do <i>Concerto de Câmara</i>	78
FIGURA 23: Inclusão dos sopros nos c. 22 e 23 do <i>Concerto de Câmara</i>	79
FIGURA 24: Articulação por separação entre os c. 17 e 18 de <i>Musica Ricercata IX</i>	80
FIGURA 25: Articulação por justaposição entre os c. 9 e 10 de <i>Musica Ricercata IX</i>	80
FIGURA 26: Zona de articulação entre os c. 9 e 12 do <i>Concerto de Câmara</i>	81
FIGURA 27: Esquema funcional do primeiro movimento do <i>Quarteto de cordas n° 2</i>	82
FIGURA 28: Sobreposição dos esquemas articulatórios referentes às mudanças de andamento e às durações dos sons e silêncios em <i>Musica Ricercata I</i>	84
FIGURA 29: György Ligeti, <i>Musica Ricercata I</i> , c. 6 a 13.....	85
FIGURA 30: György Ligeti, <i>Musica Ricercata I</i> , c. 66 a 71.....	86
FIGURA 31: Plano geral das alturas no primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i>	91
FIGURA 32: Entrada simétrica das vozes da fuga inicial da <i>Música para cordas, percussão e celesta</i> , de Béla Bartók.....	91
FIGURA 33: Principal articulação formal, com o Mi bemol sustentado em oitavas.....	92
FIGURA 34: Esquema referente à distribuição dos conjuntos de alturas no primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i>	93
FIGURA 35: Conjunto de alturas a	94
FIGURA 36: Levantamento dos conjuntos de alturas b , apontados no quarto nível do esquema articulatório do primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i> (c. 11 ao 30).....	94
FIGURA 37: Levantamento dos conjuntos de alturas c , apontados no quarto nível do esquema articulatório do primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i> (c. 31 a 37), articulados aos modos de ataque.....	95
FIGURA 38: Conjunto de alturas d	96
FIGURA 39: Levantamento dos conjuntos de alturas e , apontados no quarto nível do esquema articulatório do primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i> (c. 39 ao 47).....	96

FIGURA 40: Levantamento dos conjuntos de alturas f , apontados no quarto nível do esquema articulatório do primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i> (c. 47 a 57).....	97
FIGURA 41: Levantamento dos conjuntos de alturas g , apontados no quarto nível do esquema articulatório do primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i>	97
FIGURA 42: Processos de ampliação e redução da superfície ao longo do primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i>	99
FIGURA 43: Esquema referente à distribuição dos tipos texturais no primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i>	101
FIGURA 44: Subdivisões da pulsação no primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i>	103
FIGURA 45: Diferentes configurações rítmicas nos compassos iniciais do <i>Concerto de Câmara</i> (c. 1 a 3).....	104
FIGURA 46: Cânone mensurado no <i>Kyrie I</i> da <i>Missa Prolationum</i> , de Johannes Ockeghem, (c. 1 a 3).....	105
FIGURA 47: Série de alturas na textura micropolifônica do primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i>	106
FIGURA 48: Construção da série dodecafônica no <i>Concerto Op. 24</i> , de Anton Webern.....	108
FIGURA 49: Sujeito da fuga inicial da <i>Música para cordas, percussão e celesta</i> , de Béla Bartók, c. 1 a 4.....	109
FIGURA 50: Compassos iniciais do <i>Deo Gratias</i> a 36 vozes, de Johannes Ockeghem.....	109
FIGURA 51: Esquema articulatório referente às transformações na série de alturas inicial (c. 1 a 19).....	111
FIGURA 52: Presença de padrões motivicos na série original do primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i>	112
FIGURA 53: Textura a : diagrama analítico da condução das vozes em cada instrumento (c. 1 a 19).....	113
FIGURA 54: Percurso da série de alturas iniciada no clarinete baixo (c. 3 a 11).....	114
FIGURA 55: Percurso da série de alturas em fragmento da partitura (c. 18).....	115

FIGURA 56: Percurso da série dodecafônica nas <i>Variações para orquestra Op. 30</i> (c. 1 a 10) de Anton Webern.....	116
FIGURA 57: Esquema articulatório referente à “modulação” de timbres entre os c. 9 e 12.....	117
FIGURA 58: Textura b2 no primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i> (c. 23 e 24).....	119
FIGURA 59: Gesto cadencial na <i>Rapsódia Húngara n° 14</i> , de Franz Liszt.....	120
FIGURA 60: Gesto cadencial no <i>Noturno Op. 15 n° 4</i> , de Frédéric Chopin, c. 11.....	120
FIGURA 61: Textura b2 : diagrama analítico da condução das vozes em cada instrumento no primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i> (c. 18 a 27).....	121
FIGURA 62: Textura b1 no primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i> (c. 31).....	122
FIGURA 63: Padrão original-retrógrado na organização dos ataques (c. 27 a 29).....	122
FIGURA 64: inclusão da textura b1	123
FIGURA 65: Segunda série de alturas no primeiro movimento do <i>Concerto de Câmara</i> , (c. 47 e 48).....	124
FIGURA 66: Modificações da série de alturas a partir do eixo de simetria Mi –Fá (c. 57 e 58).....	125
FIGURA 67: Textura b1 + b2 : diagrama analítico da condução das vozes em cada instrumento (c. 46 a 56).....	126
FIGURA 68: Linha melódica permeável à textura (c. 49 e 50).....	127

De Ligeti a Bakhtin: uma introdução

György Ligeti (1923-2006) registrou seu pensamento sobre música tanto através de uma importante produção composicional, como por intermédio de um extenso número de textos, como ensaios, artigos e entrevistas, nos quais discorre sobre o processo de composição de suas próprias obras, suas influências musicais, além de tecer comentários analíticos sobre obras de outros compositores e expor reflexões teóricas sobre música. Em *Pensées rhapsodiques et déséquilibrées sur la musique et sur mes œuvres en particulier* (1991),¹ o compositor traça uma visão retrospectiva sobre sua própria obra composicional, apontando para a variedade dos estímulos que teriam iluminado a sua produção. É notável, na obra composicional de Ligeti, assim como nas ideias manifestas em seus textos, o diálogo constante com uma diversidade de estímulos estéticos, artísticos e musicais, recusando todo tipo de dogmatismo ou de enrijecimento estético-intelectual e afastando-se de todo paradigma que sacrificasse o surgimento de suas próprias contradições, em função de uma suposta unidade estilística. Ligeti sempre evitou ser epígono de si próprio. Como menciona o compositor:

Eu tenho tendência a não ter uma grande estima pelos artistas que desenvolvem uma só maneira e produzem a mesma coisa ao longo de toda a sua vida. No meu próprio trabalho, eu prefiro colocar constantemente um procedimento em questão, modificá-lo, abandoná-lo, para o substituí-lo por um outro (LIGETI, 1991, p. 18).²

Essa abertura constante deu origem a diversas fases de produção. Há um Ligeti preocupado com a construção de uma linguagem composicional própria, afastando-se, sobretudo, da forte influência de Béla Bartók, em *Musica Ricercata* (1951-1953) e no *Quarteto de Cordas n° 1* (1953-1954). Há um Ligeti micropolifônico, mediante a síntese criativa entre o contraponto refinado dos compositores franco-flamengos da

¹ In: LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Éditions Contrechamps, 2001. p. 11-25.

² No original : « J'ai tendance à ne pas avoir une très grande estime pour les artistes qui développent une seule manière et produisent la même chose tout au long de leur vie. Dans mon propre travail, je préfère remettre sans cesse en question un procédé, le modifier, quitte à l'abandonner pour le remplacer par un autre » (LIGETI, 1991, p. 18).

segunda metade do século XV e início do XVI, sobretudo os tecidos estáticos de Johannes Ockeghem, e a sobreposição de múltiplas camadas sonoras advindas das possibilidades da música eletrônica desenvolvida no Estúdio de Colônia da década de 1950, em *Apparitions* (1958-1959) e *Atmosphères* (1961). Há um Ligeti menos *brouillé*, que, ao reavaliar a sua própria técnica micropolifônica, redescobre o emprego da melodia e a exploração de timbres solistas, em *Continuum* para cravo (1968), nas *Dez peças para quinteto de sopros* (1968) e no *Concerto de Câmara* para treze instrumentistas (1969-1970). Há um Ligeti irônico e crítico, na aproximação com o grupo Fluxus e com os *happenings* dos anos 1960, em *Poème symphonique pour cent métronomes* (1962), *Aventures* (1962) e *Nouvelles Aventures* (1965), ou nas sarcásticas alusões à História da Música, na ópera *Le grand macabre* (1975-1977), como na aproximação das tendências composicionais restauradoras, em *Hungarian Rock* e em *Passacaglia Ungherese* (1978). Há um Ligeti polifônico e polimétrico, no contato com a noção de “pulsção elementar” da música da África Central, no aprofundamento de seus conhecimentos sobre a polifonia do final do século XIV, especialmente de Guillaume de Machaut e Guillaume Dufay, e as complexidades rítmicas dos *Estudos para pianola* de Colon Nancarrow, nos *Estudos para piano* livros I e II (1985 e 1988-1994). Reforçando o sentimento de inconclusão no curso de sua trajetória como compositor, Ligeti declarou:

Atualmente, não tenho nenhuma ideia precisa do objetivo para o qual tende tudo isso; não tenho nenhuma visão definitiva do futuro, nenhum plano geral, a não ser que avanço de obra em obra, apalpando em distintas direções, como um cego em um labirinto. Quando se dá um novo passo, este já é parte do passado e uma quantidade de ramificações possíveis se oferece para a próxima etapa (LIGETI, 1991, p. 19).³

O contato com os textos de Ligeti, primeira etapa deste processo de pesquisa, acabou por reorientar os seus objetivos, conduzindo-nos ao encontro das ideias do pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Desde cedo envolvido numa rica paleta de idiomas, grupos étnicos e classes sociais, Bakhtin se interessou por uma profusão de assuntos, dialogando com o neokantismo, a fenomenologia, o freudismo, o

³ No original : « Maintenant, je n'ai pas d'idée précise du but vers lequel tend tout cela : je n'ai pas de vision définitive du futur, ni de plan général ; j'avance à tâtons, d'œuvre en œuvre, progressant dans différentes directions, comme un aveugle dans un labyrinthe. Dès qu'un nouveau pas est franchi, il fait partie du passé, et une quantité d'embranchements possibles s'offre pour la prochaine étape » (LIGETI, 1991, p. 19).

marxismo soviético, o formalismo e a linguística, sentindo-se atraído por questões como a força corrosiva do riso contra as verdades absolutas e os valores dogmáticos, ao estudar o fenômeno da carnavalização na obra de Rabelais, e a pluralidade de vozes e de consciências autônomas, no romance polifônico de Dostoievski. Fascinado pela alteridade, impressiona, na empreitada dialógica de Bakhtin, a maneira de lidar com os sistemas teóricos alheios, a capacidade de escutar amorosamente a voz do outro – como fez Dostoievski ao dar voz aos seus personagens – interagindo com um amplo espectro de pensadores, sem se sentir compelido a adotar seus sistemas teóricos, na imposição monológica de uma única voz, mas também sem inibir o seu próprio pensamento de fluir livremente a partir de uma ideia tomada de outrem. Sua compreensão da palavra do outro não é unívoca, mas responsiva, envolvendo sempre a dimensão de pluralidade e a consciência de inconclusão. Por essa coragem, a concepção dialógica de Bakhtin é, ao mesmo tempo, fascinante e desafiadora, convidando-nos a reformular o nosso próprio modo de pensar e contrariando a tradição do pensamento dialético que é capaz de validar como científicas apenas as formulações nítidas de categorias isoladas, a favor de um constante inacabamento, de um estado de vir-a-ser progressivo, da heterogeneidade, da polifonia. Recusando um olhar generalista, Bakhtin se empenhou em preservar a plenitude das diferenças, no movimento incessante da historicidade viva, em que seres únicos operam atos ímpares e irrepetíveis. Lançando um olhar abrangente para o ser do homem, compreendeu-o como um ser de linguagem, constituído na interação com o outro e no embate entre a multiplicidade de vozes que são confrontadas constantemente na arena da realidade.

No vasto campo das ciências humanas, uma variedade de domínios tem sido iluminada pelas reflexões de Bakhtin. No caso específico da Música, contamos com a tese de Doutorado do professor Oiliam Lanna, que, ao tratar do dialogismo e da polifonia no espaço discursivo do *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy, trata o texto musical sob a ótica do discurso, buscando uma compreensão do discurso operístico através de uma análise integrada das relações entre o domínio musical e linguístico-discursivo. Empregando as noções de dialogismo e polifonia, no sentido discursivo-musical, propostas em sua tese, propusemo-nos a repensar a obra composicional de Ligeti através de uma perspectiva dialógico-polifônica, com um olhar mais atento para influências, reações, recusas ou adesões, deslizamentos de sentido, ecos de seu tempo ou de uma tradição mais remota, diversidade de vozes que

falam através da própria voz do compositor. Partindo de documentos que tratam da *poiesis* ligetiana, debruçamo-nos sobre a partitura do primeiro movimento do *Concerto de Câmara* para treze instrumentistas, confrontando o teor de tais documentos com a maneira como a obra reage ao complexo universo dialógico em que ela se insere e que a permeia. Longe de forjar uma abordagem particular da atividade analítica, gerada a partir da articulação entre os domínios envolvidos – Música e Discurso – e, muito distante de pretender descortinar a “verdade” a respeito do processo composicional do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, dando a palavra final sobre a questão, restringimo-nos ao mapeamento da pluralidade de vozes presentes no texto musical, e cujos fios dialógicos o permeiam, buscando compreender de que maneira tais vozes teriam sido incorporadas na peça.

A fundamentação teórica do trabalho é discutida no **Capítulo 2**, mediante uma incursão pelas noções de dialogismo e polifonia bakhtinianas, para, posteriormente, abordarmos a obra musical como sendo, semelhantemente ao enunciado, constitutivamente dialógica. Nesse sentido, procuramos demonstrar as possibilidades do cotejamento entre a constituição dialógica do enunciado e os problemas próprios ao discurso musical, como a construção do estilo, o uso dos gêneros e a incorporação da voz do outro. Fazendo o caminho de volta para o percurso composicional ligetiano, traçamos um panorama das relações dialógicas que o constituem, dando prioridade aos textos escritos pelo compositor. Entendendo que a sua trajetória criativa esteve sempre atrelada à música de seu tempo e de uma tradição mais remota, oferecendo às questões a elas relacionadas uma resposta ativa e singularizada em cada uma de suas composições, aproximamo-nos da partitura do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, no **Capítulo 3**, com a intenção de verificar de que maneira tais soluções singularizadoras apontam para uma atitude responsiva ativa, em relação aos aspectos da tradição musical e da música da sua contemporaneidade. Tendo partido de documentos que tratam da *poiesis* ligetiana, situamos o trabalho analítico no nível da poiética externa, de Jean-Jacques Nattiez, utilizando a proposta modular de Dante Grela como ferramenta metodológica para a análise do nível imanente da peça. Assumindo a aventura dialógica, lançamos um olhar sobre a obra composicional de György Ligeti, nesta pesquisa, buscando respostas, lidando com a incompletude e suscitando novas perguntas.

2

Dialogismo e polifonia

As reflexões sobre a natureza dialógica da linguagem funcionam tanto como princípio gerador dos diversos aspectos que singularizam o pensamento de Bakhtin, como também acabaram sendo responsáveis por um processo de antecipação, ou de intensificação, das principais orientações teóricas pelas quais se enveredou uma parte significativa dos estudos linguísticos desenvolvidos durante os últimos cinquenta anos. Esses estudos tomaram as mais diversas direções, com princípios e métodos diferenciados, em parte, devido à dificuldade de leitura e de compreensão da maneira elíptica que caracterizou seus escritos, ao examinar e rever, paulatinamente, conceitos ao longo de toda a sua obra. Além disso, a obra bakhtiniana teve sua interpretação comprometida devido à problemas de tradução ou à maneira como se deu a sua publicação, avessa à ordem em que foi escrita e, muitas vezes, publicada em nome de outros autores, como Medvedev e Voloshinov. Justificando o fato de obras de Bakhtin terem sido assinadas por outros autores, Faraco aponta para a relativização do conceito de autoria em Bakhtin, para quem a produção das ideias e do texto ocorria em meio a um “processo de transformação dialógica da palavra do outro em palavra pessoal”, num processo gradual de perda das aspas, num esquecimento paulatino da propriedade individual das palavras. Nesse sentido, “se as ideias são geradas socialmente no infinito e complexo diálogo que caracteriza o universo da criação cultural, pouco importa quem assina” (FARACO, 1993, p. 193).

Mesmo que não tenham tomado contato com as ideias de Bakhtin, nem tampouco estivessem trabalhando com os conceitos de dialogismo ou de polifonia bakhtinianos, relatos de compositores apontam para uma visão de sua própria trajetória composicional como sendo um rico mosaico de inter-relações e de assimilações de uma diversidade de influências. Para citar um único exemplo, recorreremos ao texto introdutório ao livro escrito por Olivier Messiaen, dedicado à sua própria linguagem musical. Nele, o compositor fala da multiplicidade de vozes constitutivas de sua obra, mencionando, dentre elas: “os pássaros, a música russa, o

genial ‘Pelléas et Mélisande’ de Claude Debussy, o cantochão, a rítmica hindu, as montanhas do Dauphiné, e enfim tudo o que é vitral e arco-íris” (MESSIAEN, 1944, p. 4, grifo nosso).⁴ Dada a abrangência dessa bela declaração, faremos uma incursão sobre as noções de dialogismo e polifonia, bakhtinianos, estendendo as suas reflexões à dimensão poética da obra musical e à trajetória composicional de György Ligeti.

2.1 Dialogismo e polifonia linguístico-discursivos

Embora muitas vezes utilizados como sinônimos na obra de Bakhtin, empregaremos, no presente trabalho, a distinção entre dialogismo e polifonia proposta por Barros (1994), reservando o termo *dialogismo* para fazer referência ao princípio constitutivo da linguagem, no sentido de que todo enunciado mantém relações com os enunciados passados ou com os enunciados que seus destinatários poderão vir a produzir. O termo *polifonia* será reservado para uma manifestação específica do dialogismo, quando a multiplicidade de vozes de que um enunciado é constituído é intencionalmente mostrada.

2.1.1 Dialogismo linguístico-discursivo

Ocupando um papel central no vasto quadro da produção teórica do pensador Mikhail Bakhtin, desponta o conceito de dialogismo, fundamental em sua concepção de linguagem. Bakhtin concebe a linguagem, em seu uso concreto, como sendo constitutivamente dialógica, o que significa dizer que a palavra de um dado locutor é sempre e inevitavelmente perpassada pela palavra do outro, sendo igualmente a palavra do outro. Isso significa dizer que “o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio” (FIORIN, 2006, p. 19). Mediante tal entendimento, em *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin refuta a tendência da Linguística, desde o século XIX, em relegar a função comunicativa da linguagem ao segundo plano, encarando o locutor como sujeito falante solitário no processo de comunicação verbal. Com a ênfase sobre a expressão individual do locutor, persistiam na Linguística contemporânea a Bakhtin funções como a do

⁴ No original : « les oiseaux, la musique russe, le génial ‘Pelléas et Mélisande’ de Claude Debussy, le plain-chant, la rythmique indoue, et enfin tout ce qui est vitrail et arc-en-ciel » (MESSIAEN, 1944, p. 4).

“ouvinte” ou “receptor” enquanto parceiros do “locutor”, proporcionando “uma imagem totalmente distorcida do processo complexo da comunicação verbal” (BAKHTIN, 1997, p. 290). Mantendo essas funções, quando considerava o papel do outro, a Linguística colocava-o como destinatário passivo e limitado a compreender a fala, ativa, do locutor. Frente a esse quadro, Bakhtin aponta a noção de “compreensão responsiva ativa”, através da qual o ouvinte assume uma atitude de elaboração constante ao longo do processo de audição e compreensão de um determinado discurso, e sua resposta poderá ser de concordância, discordância, assimilação, conclusão, adaptação, execução, dentre outras.

Ainda na *Estética*, Bakhtin postula que toda compreensão produz, necessariamente, uma resposta, de modo que o ouvinte, nesse processo, torna-se locutor. Tal compreensão responsiva ativa do discurso recebido tanto pode gerar imediatamente um ato, como, por exemplo, a execução de uma ordem dada, quanto também resultar no silêncio do interlocutor por certo espaço de tempo e, posteriormente, manifestar-se no discurso ou no comportamento posterior do ouvinte, em uma “compreensão responsiva de ação retardada” (BAKHTIN, 1997, p. 291). Se a compreensão responsiva corresponde à fase inicial de uma resposta, pode-se dizer que o locutor demande tal compreensão, esperando não uma compreensão passiva ou uma duplicação do seu pensamento, mas uma resposta de seu interlocutor, que se manifestará, por exemplo, em termos de argumentação, reorientação do discurso ou refutação. Por outro lado, o locutor é também um respondente, já que sua palavra não rompe pela primeira vez o silêncio eterno do mundo, como o Adão bíblico a chegar com a primeira palavra num mundo ainda virgem (Op. cit., p. 319). Pelo contrário, ao elaborar seu próprio discurso, o locutor pressupõe não apenas o sistema da língua por ele utilizado, como também considera os enunciados anteriores, sejam seus ou de outrem, aos quais seu próprio enunciado está necessariamente vinculado. Assim, cada enunciado constitui um elo da complexa cadeia de enunciados e o dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre eles (FIORIN, 2006, p. 19).

2.1.1.1 O conceito de enunciado

Mencionamos anteriormente que o dialogismo se refere às relações de sentido que se estabelecem entre enunciados. Para melhor compreendermos a noção de

dialogismo, apresentaremos o conceito de enunciado, definido por Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, como “unidade real da comunicação verbal” (1997, p. 289). Através dessa concepção, Bakhtin coloca o enunciado em oposição às unidades da língua, que correspondem aos sons, palavras e orações, e têm a característica de serem neutras, repetíveis, não têm autor nem possuem um destinatário específico, são completas mas não têm um acabamento que suscite uma resposta (FIORIN, 2006, p. 20), atribuindo ao enunciado particularidades constitutivas, como: (1) a delimitação de fronteiras pela alternância dos sujeitos falantes, (2) o acabamento específico e (3) a relação com o próprio locutor e com os outros parceiros da comunicação verbal. Todo enunciado, qualquer que seja a sua dimensão, possui fronteiras claramente demarcadas por um começo e por um fim absolutos, antes e além dos quais estão os enunciados de outros. Embora tais fronteiras se mostrem de maneira mais evidente no diálogo real, através da alternância regular das réplicas dos interlocutores, as fronteiras do enunciado são igualmente delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes, mesmo em obras de organização mais complexa, como aquelas pertencentes aos gêneros secundários.⁵ Entretanto, mesmo que delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes e mantida sua nitidez externa, as fronteiras de tais obras complexas adquirem ainda uma particularidade interna em virtude da manifestação da individualidade do autor em cada elemento estilístico que constitui sua obra (BAKHTIN, 1997, p. 298). Essa individualidade inerente à obra, referente às características estilísticas do autor, é o que produz as fronteiras internas específicas que serão responsáveis por distingui-la das outras obras com as quais se relaciona no processo de comunicação e dentro de uma determinada esfera cultural. Neste ponto, Bakhtin está se referindo ao estilo como particularidade constitutiva do enunciado. Segundo Fiorin (2006, p. 46), o estilo corresponde ao “conjunto de procedimentos de acabamento” – traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos – que determinam a especificidade de um enunciado, gerando, portanto, um efeito de individualidade, seja singular, no caso do estilo de um

⁵ “Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmitem os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea” (BAKHTIN, 1997, p. 281).

autor, ou coletiva, em relação a um movimento literário. É importante, contudo, não perder de vista a noção de que o estilo, para Bakhtin, também se define dialogicamente, já que o estilo é constituído em oposição a outros estilos.

A segunda particularidade do enunciado corresponde ao seu acabamento, o qual determina a possibilidade de respondê-lo. Para Bakhtin, o acabamento do enunciado corresponde, de certo modo, à “alternância dos sujeitos falantes vista do interior”,⁶ alternância esta que ocorre no momento em que locutor enuncia “*tudo* o que queria dizer num preciso momento e em condições precisas” (BAKHTIN, 1997, p. 298). A totalidade do enunciado que proporciona tal possibilidade de resposta se constitui através de três fatores que estão inter-relacionados no todo enunciativo, a saber: “(1) o tratamento exaustivo do objeto do sentido, (2) o intuito ou o querer-dizer do locutor e (3) as formas típicas de estruturação do gênero do acabamento” (Op. cit., p. 299). O tratamento exaustivo do objeto do enunciado varia conforme as diferentes esferas da comunicação social, podendo ser quase integral nas esferas da vida cotidiana ou muito relativo nas esferas criativas, em que o acabamento corresponde a uma determinada abordagem do objeto, demarcada pela intencionalidade do autor. Tal intencionalidade, o intuito do locutor, define o todo do enunciado com sua amplitude e seus limites e também permite ao interlocutor, se familiarizado com a situação e com os enunciados anteriores do sujeito falante, perceber o todo do enunciado desde as primeiras palavras do discurso. O intuito do locutor constitui o segundo fator que, por sua vez, realiza-se sobretudo na escolha de um gênero do discurso.⁷ Isso significa dizer que o intuito do locutor é adaptado e moldado ao gênero, cuja escolha acontece por intermédio de fatores como as particularidades de uma dada esfera da comunicação verbal e as demandas da temática ou do conjunto de parceiros do

⁶ Esta ideia é paradoxal em Bakhtin: se por um lado, o enunciado está acabado, tendo o locutor dito tudo o que tinha o a dizer, por outro lado, este mesmo enunciado está incompleto, já que espera por uma resposta, e, não sendo a palavra final sobre um determinado assunto, ecoa nos enunciados posteriores.

⁷ Bakhtin chama de gêneros do discurso os tipos relativamente estáveis de enunciados elaborados por uma dada esfera de utilização da língua. Dentre os exemplos estão: “o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas)”, além das “variadas formas de exposição científica” e “os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso)” (BAKHTIN, 1997, p. 279-280).

locutor. Cabe mencionar que, durante a fala, o locutor se vale, constantemente, dos gêneros do discurso – as formas típicas de enunciados – e que esses gêneros lhe são dados de maneira semelhante ao processo de aprendizado da língua materna, de modo que, para Bakhtin, aprender a falar é equivalente a aprender a estruturar enunciados. Dessa forma, caso os gêneros do discurso não existissem, atribuindo ao locutor a tarefa de construir cada um de seus enunciados, a comunicação verbal poderia tornar-se inviável. No entanto, se o intuito do locutor é composto de acordo com a forma do gênero, não significa que, nesse processo, ele tenha abdicado de sua individualidade. Ao contrário: é preciso um bom domínio dos gêneros para que sejam utilizados com liberdade e é de acordo com tal habilidade que o locutor encontra melhor e mais depressa a sua individualidade dentro dos gêneros e que realiza, perfeitamente, o seu intuito discursivo. Logo, o locutor compõe a sua fala de acordo com o todo do enunciado que concebe a sua imaginação verbal, determinando a sua escolha, e o gênero selecionado é o que define o tipo do enunciado com suas articulações composicionais específicas.

A terceira particularidade constitutiva do enunciado, as formas típicas de estruturação do gênero do acabamento, diz respeito às relações que este estabelece tanto com o seu autor quanto com os demais parceiros da comunicação verbal. Num primeiro momento, o enunciado é caracterizado pelo conteúdo do objeto do sentido, cujos problemas específicos de execução determinam a escolha dos recursos linguísticos e do gênero do discurso pelo locutor. Se nessa fase inicial são determinadas as características de estilo e composição do enunciado, numa fase posterior está a necessidade expressiva do locutor perante tal objeto, na qual o locutor estabelece uma relação valorativa com o objeto do enunciado. Assim, na escolha de uma determinada palavra, o locutor parte da intencionalidade que dirige o todo do seu enunciado e cuja expressividade é conduzida para tal palavra, inculcando nela a expressividade do todo enunciativo. Logo, tal propriedade expressiva do enunciado se constrói no contato entre a língua e a realidade, entre a significação linguística e a realidade concreta da comunicação verbal, o que significa dizer que a expressividade não é própria da palavra, mas do enunciado. Ocorre que, frequentemente, o locutor não escolhe uma palavra diretamente do sistema da língua, mas de outros enunciados. Isso faz com que o seu enunciado seja repleto de ecos dos enunciados aos quais se vincula dentro de uma dada esfera da comunicação verbal, constituindo, sobretudo,

uma resposta aos enunciados anteriores, seja refutando-os, confirmando-os, baseando-se neles. Tais respostas assumem as formas mais diversas, podendo introduzir diretamente o enunciado do outro sobre o mesmo tema ao qual responde ou polemiza. A expressividade de um enunciado é sempre, em certo grau, uma resposta, ou seja, tal expressividade manifesta não apenas a relação do locutor com o objeto do enunciado, mas também a sua relação com os enunciados do outro sobre o mesmo objeto. No entanto, o enunciado está vinculado não apenas aos enunciados anteriores, como também àqueles que lhe sucedem na cadeia da comunicação verbal. Isso acontece porque o enunciado é concebido, desde o início, em função de uma resposta, de uma compreensão responsiva ativa, que constitui o objetivo preciso de sua elaboração. Ter um destinatário é o elemento constitutivo que determina a estrutura e o estilo do enunciado, posto que a escolha do estilo e de todos os recursos linguísticos necessários para a sua elaboração depende da forma como o locutor percebe, compreende e imagina realmente o seu destinatário e que presume a sua resposta.

2.1.1.2 Enunciação e interação verbal

Após a abordagem do conceito de enunciado, na apresentação das suas particularidades constitutivas, é ainda necessário enfatizar que o enunciado existe apenas se vinculado a uma situação extraverbal. Para tanto, apresentaremos o conceito de enunciação e as considerações a respeito da interação verbal traçadas por Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Se a enunciação pode ser compreendida como o “fato que constitui a produção de um enunciado” (DUCROT *apud* BRAIT, 2007, p. 64), entendê-la como o acontecimento dentro do qual um enunciado se produz não significa colocar a situação extraverbal como causa externa da sua produção. Ao contrário, “a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, [s.d.], p. 8). Para ilustrar o caráter constitutivo da situação extraverbal, Bakhtin propõe o seguinte exemplo:

Duas pessoas estão sentadas numa sala. Estão ambas em silêncio. Então, uma delas diz “Bem.” A outra não responde.

Para nós, de fora, esta “conversa” toda é completamente incompreensível. Tomado isoladamente, o enunciado “Bem.” é vazio e ininteligível. No entanto, este colóquio peculiar de duas pessoas, consistindo numa única palavra – pronunciada com entoação expressiva – faz pleno sentido, é completo e pleno de significação (VOLOSHINOV; BAKHTIN, [s.d.], p. 6).

Para o entendimento do enunciado “Bem”, falta-nos o conhecimento do contexto extraverbal, que, segundo Bakhtin, consiste em três fatores: “(1) o horizonte espacial comum dos interlocutores, (2) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores, e (3) sua avaliação comum dessa situação” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, [s.d.], p. 7). Mediante o acesso a essas informações, podemos apreender o enunciado como um todo significativo.

Ao colocar a questão da interação verbal, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin vai tecendo uma importante perspectiva de enunciação, situada em uma dimensão social, histórica e cultural. Segundo Bakhtin, “a enunciação é o produto da interação entre dois indivíduos socialmente organizados” (2006, p. 114), situando a palavra no entremeio dessa interação, mas caso o interlocutor real seja suprimido da situação, ele pode ser substituído pelo “representante médio” do grupo social ao qual o locutor pertença. Por esse motivo, a imaginação de cada indivíduo possui um “auditório social” bem definido, dentro do qual se constroem as suas deduções interiores, de modo que “a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu interior, a estrutura da enunciação” (Op. cit., p. 116). Logo, o acabamento formal da atividade mental do indivíduo é também proporcional ao seu nível de orientação social, de modo que se possa dizer que não é tanto a expressão que se adapta à atividade mental do indivíduo, mas é o seu mundo interior que se adapta às suas possibilidades de expressão.

Bakhtin aprofunda a discussão em torno do conceito de enunciação com o que nomeia de “ideologia do cotidiano”, a qual corresponde à totalidade da atividade mental centrada sobre a vida cotidiana, bem como sua expressão, a fim de distingui-la dos sistemas ideológicos constituídos, como a arte e a moral, por exemplo. Em outras palavras, “a ideologia do cotidiano constitui o domínio da palavra interior e exterior desordenada e não fixada num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência” (Op. cit., p. 121). Se os sistemas constituídos se cristalizam a partir da ideologia do cotidiano, esses sistemas também exercem uma forte influência sobre tal ideologia. A partir desse ponto de vista bakhtiniano, qualquer obra ou ideia acabaria se perdendo caso não se submetesse a uma avaliação crítica viva, capaz de inseri-la numa situação social específica.

Atividade mental desse tipo – limitada, confusa, com orientação social pouco durável e pertinente apenas no quadro da reunião fortuita de um grupo restrito de pessoas – constitui o nível inferior da ideologia do cotidiano. A atividade mental de nível inferior permanece isolada na vida interior do indivíduo, sendo incapaz de consolidar-se e de encontrar uma expressão completa e diferenciada, além de não ter a chance de adquirir força e ação duráveis na esfera social. Tal entendimento traz a ideia de que a apreensão e interpretação significativa de uma obra somente é possibilitada pela sua capacidade de estabelecer vínculos significativos com o conteúdo da consciência dos seus receptores. Se uma atividade mental está em contato direto com os sistemas ideológicos, tal atividade é substancial e dotada de responsabilidade e de criatividade. Esse outro tipo de atividade mental constitui os níveis superiores da ideologia do cotidiano e é capaz de repercutir as mudanças da infra-estrutura sócio-econômica mais rápida e distintamente, de modo que nela se acumulem “as energias criadoras com cujo auxílio se efetuam as revisões totais ou parciais dos sistemas ideológicos” consolidados (Op. cit., p. 123). Enquanto, num primeiro momento, as novas forças sociais encontram sua expressão e elaboração nesses níveis superiores, no decorrer do percurso, essas novas correntes da ideologia do cotidiano submetem-se à influência dos sistemas ideológicos estabelecidos, assimilando parcialmente suas formas, práticas e abordagens ideológicas. Nos níveis superiores da ideologia do cotidiano, onde cada representação e inflexão passou pela rejeição ou pelo apoio do auditório social, está situada a chamada “individualidade criadora”, que constitui “a expressão do núcleo central sólido e durável da orientação social do indivíduo”.

A realidade fundamental da língua é constituída pelo fenômeno social da interação verbal, que se realiza através da enunciação. Assim, uma obra, ou um enunciado, pode ser entendida como objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo se considerarmos que, se por um lado, é escrita com a finalidade de ser comentada, criticada e apreendida dentro de um determinado auditório social, por outro lado, responde, confirma ou refuta uma determinada questão e antecipa as respostas potenciais. Isso coloca a enunciação como “fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta” (BAKHTIN, 2006, p. 126), de modo que a comunicação verbal não poderá ser compreendida fora do seu vínculo com a situação concreta. Considerando a premissa de que a língua vive e evolui historicamente na concretude da comunicação verbal, Bakhtin propõe o estudo da enunciação como um

todo inserido no curso histórico das enunciações, estando este todo determinado pelos seus limites, configurados pelos pontos de contato que as enunciações estabelecem entre si.

2.1.2 Polifonia linguístico-discursiva

O conceito de polifonia, termo emprestado da Música⁸ e relacionado, no domínio da Linguagem, ao fato de que os textos veiculam pontos de vista diferentes, já que o autor pode expressar e combinar várias vozes através do texto (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2002, p. 444), foi abordado por Bakhtin ao analisar as relações entre o autor e o herói na prosa romanesca de Dostoievski (1929), apresentando “uma nova teoria sobre o ponto de vista autoral”, a polifonia (CLARK; HOLQUIST, 2008, p. 31). Em *Problemas da Poética de Dostoievski*, Bakhtin considera que “a pluralidade de vozes e de consciências independentes e inconfundíveis, a autêntica polifonia de vozes autônomas, vem a ser, de fato, a principal característica dos romances de Dostoievski” (2003, p. 15).⁹ Isso se deve ao fato de que, na obra de Dostoievski, tal pluralidade de vozes e de consciências não se desenvolve dentro de um único mundo criado à luz da consciência do autor, mas a partir da combinação dessas consciências autônomas com suas correspondentes visões de mundo. Nessa perspectiva, os heróis de Dostoievski não se tornam objeto da expressão da posição ideológica do autor, mas são dotados de consciência própria, sendo capazes de veicular um discurso autônomo e independente do discurso do autor. Em Dostoievski, tampouco o herói é porta-voz do autor, mas possui uma excepcional independência dentro da obra, falando ao lado do autor e relacionando-se de modo especial com as vozes dos outros heróis, igualmente independentes. Tal tratamento do herói se torna possível através de um excedente de visão e de conhecimento do outro, chamado exotopia. Bakhtin comenta a respeito da visão exotópica colocando-se no lugar do sujeito que contempla um outro à sua frente.

⁸ “Data do final do século IX, no *Musica Enchiriadis* – Manual de Música –, a primeira menção clara e exemplo tangível de polifonia, na acepção de superposição de vozes ou, mais especificamente, designando a superposição de melodias veiculadas pelas vozes de um coro” (LANNA, 2005, p. 32).

⁹ No original: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la autêntica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski” (BAKHTIN, 2003, p. 15).

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo essa diferença dos horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem (BAKHTIN, 1997, p. 43).

Através dessa postura contemplativa, o autor é levado a identificar-se com o herói, propondo-se a ver, conhecer e vivenciar aquilo que o herói, como um “outro”, está vivendo, para posteriormente, de volta a si mesmo, dar forma e acabamento ao material recolhido por intermédio do processo de identificação com ele. Nas palavras de Bakhtin:

O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento (Op. cit. p. 45).

Essa forma de conceber o herói afasta Dostoievski dos romances de tipo monológico,¹⁰ nos quais o herói é construído como imagem acabada dentro da unidade de um mundo percebido e compreendido monologicamente (BAKHTIN, 2003, p. 16), onde “o autor concentra em si mesmo todo o processo de criação”, sendo “o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance” (BEZERRA, 2007, p. 192). Segundo Bakhtin, coube a Dostoievski a tarefa de construir um mundo polifônico, colocando-se, como autor, na posição de regente do coro de multivozes do qual o romance é constituído. Cabe mencionar que, na *Poética*, Bakhtin adota o mesmo procedimento que Dostoievski em relação aos seus personagens, dando voz a cada um dos autores que abordaram a mesma temática antes

¹⁰ Nos textos monológicos, as vozes são ocultadas sob a aparência de uma única voz. Neles, “abafam-se as vozes, escondem-se os diálogos e o discurso se faz discurso da verdade única, absoluta e incontestável. A única forma de contestar tais discursos é recuperar externamente a polêmica escondida, os confrontos sociais, ou seja, contrapor ao discurso autoritário um outro discurso, responder a ele, com ele dialogar, polemizar” (BARROS, 1996, p. 36).

de Bakhtin: “deixa que exponham suas ideias, muitas vezes em extensas citações, para estabelecer com eles um diálogo substancial” (LANNA, 2005, p. 36-37).

Desdobramentos das ideias de Bakhtin motivaram as pesquisas sobre a polifonia desenvolvidas nos campos da Linguística e da Análise do Discurso durante os últimos decênios do século XX. Na Linguística, a abordagem da polifonia está concentrada no enunciado. Oswald Ducrot (1930), que foi o responsável pela introdução e pela sistematização da noção de polifonia nos estudos linguísticos, teve como principal objetivo “analisar de que forma um enunciado indica a superposição de diferentes vozes” (ROULET, 1994, p. 6).¹¹ Para atingir esse objetivo, Ducrot propõe uma divisão do sujeito falante a nível do enunciado, além de distinguir o locutor dos enunciadores, como sendo o responsável pela enunciação, “capaz de representar *enunciadores* que apresentam diferentes pontos de vista” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2002, p. 445).¹² Ducrot aplica sua concepção de polifonia a casos tais como a ironia, a negação, o discurso relatado e a pressuposição (ROULET, 1994, p. 8). No caso da negação, por exemplo, dois pontos de vista contraditórios estão presentes: o do locutor e aquele contrário à sua negação. A abordagem polifônica de Ducrot foi adotada e adaptada por muitos pesquisadores no domínio da Linguística, mas também da Análise do Discurso. A acepção de polifonia desenvolvida pela Escola de Genebra em torno de Eddy Roulet (1939), que tem sido “aplicada ao tratamento dos problemas associados às diversas formas de discurso relatado (ou representado)” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2002, p. 447),¹³ distingue-se daquela de Ducrot em dois pontos principais: (1) seu âmbito é mais amplo, estendendo o seu alcance para além do enunciado ou de breves segmentos isolados e (2) “seu domínio conceitual é *mais restrito e menos abstrato*” (Op. cit., p. 447).¹⁴ Isso se deve ao fato de que a polifonia, para

¹¹ No original : “Ducrot’s first objective is to analyze [...] how an utterance indicates the superposition of different voices” (ROULET, 1994, p. 6).

¹² No original: “Le locuteur est à même de mettre en scène des *énonciateurs* qui présentent différents points de vue » (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2002, p. 445).

¹³ No original : « Souvent, la polyphonie intervient pour traiter de problèmes associés aux diverses formes de discours rapporté (ou représenté) » (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2002, p. 447).

¹⁴ No original : « Son domaine conceptuel est *plus restreint et moins abstrait* » (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2002, p. 447).

Roulet trata objetivamente as diversas formas de discurso representado, não recorrendo, por exemplo, “aos ‘enunciadores’ ou aos ‘pontos de vista’ de Ducrot”. De acordo com a concepção da Escola de Genebra, “existe polifonia apenas se há vários locutores – reais ou representados” (Op. cit., p. 447-448).¹⁵

Tomando como base as ideias de Bakhtin e Ducrot, além das pesquisas realizadas até a década de 1990 em *Análise do Discurso*, Roulet aponta algumas das particularidades importantes da organização polifônica do discurso (ROULET, 1996, p. 10). De uma maneira geral, Roulet coloca que, tanto num discurso como num enunciado, o locutor tem a possibilidade de coordenar diferentes vozes, as quais correspondem a diferentes discursos ou pontos de vista. Nessa pluralidade de vozes constam o presente discurso do próprio locutor, como também seus discursos passados ou futuros, e o discurso do destinatário, que com Roulet adquire uma distinção especial, o discurso de outra pessoa, que não o destinatário ou o locutor, e pontos de vista não relacionados a locutores específicos. Roulet difere as vozes que são explicitadas daquelas que permanecem implícitas no discurso do locutor e propõe duas maneiras diferentes de evocar outros discursos ou pontos de vista: o locutor pode reproduzir ou expressar tais vozes ou apenas apontá-las. Roulet introduz uma distinção entre “diafonia, que se refere à reprodução da voz do destinatário e polifonia (num sentido estrito), que se refere à reprodução de outras vozes” (1996, p. 13).¹⁶ Nos casos em que o locutor se refere ao discurso real do destinatário, tem-se o que é chamado de diafonia real, mas nos casos em que o locutor faz referência ao discurso que ele imagina do destinatário, fala-se em diafonia potencial. Roulet acrescenta ainda que semelhante distinção pode ser aplicada à polifonia, originando as categorias de polifonia real e polifonia potencial. No entanto, é preciso considerar que a análise da organização de um dado discurso polifônico nem sempre é capaz de delimitar com precisão as fronteiras entre os segmentos pertencentes às diferentes vozes. Por esse

¹⁵ No original : « Se centrant sur le traitement des diverses formes de discours représenté, cette approche polyphonique n’a pas recours aux « énonciateurs » ou aux « points de vue » d’O. Ducrot. Pour le Genevois, il y a polyphonie seulement s’il y a *plusieurs locuteurs* – réels ou représentés » (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2002, p. 447-448).

¹⁶ No original : « We have introduction in Roulet et al. (1985: 69-84) a distinction, that has been widely used since, between diaphony, which refers to the (re)production of the voice of the addressee, and polyphony (in a restricted sense), which refers to the (re)production of any other voices” (ROULET, 1996, p. 13).

motivo, Roulet (1996, p. 12) demonstra a possibilidade de propor diferentes segmentações, como fruto de interpretações diferentes para o mesmo discurso, ou mesmo de assumir a superposição de duas vozes num determinado segmento, como no exemplo a seguir. Enquanto no primeiro caso o advérbio expressa o ponto de vista de Max, o segundo é referente a um comentário do locutor:

S [Max has told me that **M** [he unfortunately did not pass his exam].
S [Max has told me that **M** [he] unfortunately **M** [did not pass his exam].

Além da identificação das vozes que estão presentes no discurso, pode-se ainda analisar um ponto de grande importância, que se refere à forma como a voz do outro foi nele incorporada. Para isso, deve-se considerar: qual o critério utilizado para a seleção do discurso do outro e quais partes foram selecionadas, de que forma tal voz foi reformulada e qualificada, através da entonação, por exemplo, pelo locutor e de que modo tal voz foi integrada ao seu discurso. Pode-se ainda avaliar o grau de adesão ou distanciamento do locutor em relação ao discurso do outro, sendo a ironia um exemplo bastante claro de distanciamento por parte do locutor. Por fim, pode-se atentar para a variedade de funções que um discurso polifônico, ou diafônico, pode assumir em diferentes tipos de interação, como por exemplo:

a reprodução diafônica de parte do discurso do destinatário pode ser usada pelo locutor para demarcar o tema de sua resposta e recuperar o controle do diálogo, para inverter a orientação argumentativa do discurso do destinatário, para introduzir e atenuar uma resposta indesejada, para restaurar a ligação de discordância entre a pergunta e a resposta numa troca de cartas ou num debate parlamentar, etc. (ROULET, 1996, p. 14).¹⁷

A concepção de polifonia com a qual lidamos neste trabalho está relacionada ao tratamento de um tipo de texto no qual o dialogismo que o constitui é mostrado, dando a perceber a presença de diversas vozes.

¹⁷ No original : “the diaphonical reproduction of part of the addressee’s discourse may be used by the speaker to mark the topic of his answer and to regain control of the dialogue, to inverse the argumentative orientation of the discourse of his addressee, to preface and attenuate a dispreferred answer, to restore the differed link between a question and an answer in an epistolary exchange or a parliamentary debate, etc” (ROULET, 1996, p. 14).

2.2 Dialogismo e polifonia discursivo-musical

Tendo apresentado as noções de dialogismo e polifonia linguístico-discursiva, passaremos a abordar a obra musical como sendo, semelhantemente ao enunciado, constitutivamente dialógica. Tomando como base as noções de dialogismo e polifonia discursivo-musical propostas pelo professor Oiliam Lanna, em sua tese de Doutorado, buscamos detectar pontos de contato entre as questões levantadas na parte anterior e problemas próprios ao discurso musical, como a construção do estilo, o uso dos gêneros e a incorporação da voz do outro, apenas para citar alguns exemplos. Para tanto, situaremos a obra musical no modelo tripartite da semiologia musical, entendendo que, na concepção daquela, operam sobre a mesma o contexto de sua contemporaneidade, a tradição e as expectativas geradas pela atuação da obra no mundo.

2.2.1 A obra musical como fato simbólico

Para a Semiologia Musical, a música, como fenômeno simbólico, é dotada de três dimensões, as quais correspondem aos níveis *poiético*, relacionado ao processo criativo do compositor, *estésico*, referente à capacidade que tem o receptor¹⁸ de atribuir significado a tal fenômeno simbólico, e *neutro*, relacionado à incorporação física e material deste mesmo fenômeno. Tal terminologia, proposta por Molino (NATTIEZ, 1990, p. 12), tem suas bases em trabalhos de Paul Valéry e Étienne Gilson. A distinção entre poiética e estésica foi proposta por Valéry em sua aula inaugural no Collège de France (1945), onde o autor propôs o neologismo estésica, relacionado ao ato de apreciar, contemplar uma obra, uma performance musical, ou analisar música, e definiu certas características da poiética, apesar de não ter utilizado tal termo, nesse momento. O termo poiética, para Gilson, corresponde ao processo específico do “fazer” artístico, às condições que tornam a criação artística possível. Para este autor, a poiética compreende: as decisões que devem ser tomadas a fim de produzir o objeto, as operações com materiais externos e, finalmente, a produção da obra (Op. Cit., p. 13). Molino, por sua vez, reformula o conceito de poiética, em relação ao caso específico da poesia, como sendo:

¹⁸ Nattiez problematiza a figura do receptor como sendo algo ilusório (NATTIEZ, 1990, p. 12).

(1) o estudo das técnicas e regras as quais, num dado momento, de alguma forma, definem o estado dos procedimentos utilizados pelo poeta; (2) a análise das estratégias particulares de produção que, a partir de evidências e pistas deixadas pelo autor, ou por características da obra em si, servem para fornecer um modelo da produção da obra; (3) o estudo das intenções do autor, que nas artes plásticas ou na literatura geralmente querem comunicar ou expressar algo sobre a obra; e, (4) finalmente, a reconstrução do significado expressivo, consciente ou inconsciente, que pode ser encontrado no interior da obra (MOLINO *apud* NATTIEZ, 1990, p. 13).¹⁹

Nattiez coloca (1990, p. 16) que, observando a tripartição semiológica, poderia se ter a impressão de que, com ela, Molino teria meramente recuperado um clássico esquema de comunicação, como o seguinte:

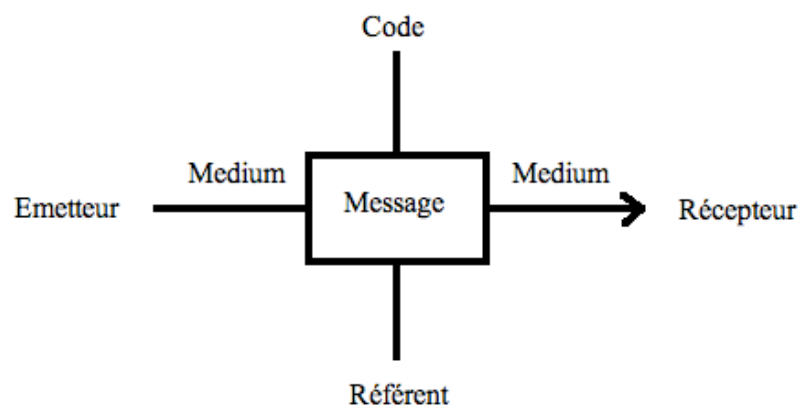


FIGURA 1: Esquema proposto por R. Jakobson baseado no esquema clássico de comunicação.²⁰

Entretanto, na semiologia de Molino, a seta da direita é invertida, colocando uma dada forma simbólica, tal como um poema, um filme ou uma sinfonia, não como uma etapa intermediária de um processo de comunicação no qual um produtor transmite uma mensagem ao conjunto de receptores. Pelo contrário, o nível neutro é tanto o resultado de um complexo processo de criação, poiético, como também constitui o ponto de partida em direção a um complexo processo de recepção, estésico, responsável pela

¹⁹ No original: “(1) the study of techniques and rules which, at a given moment, for a given form, define the state of the resources and procedures used by the poet [...]; (2) analysis of particular strategies of production which, from evidence and clues left by the author, or from characteristics of the work itself, serve to furnish a model for the production of the work...; (3) study of the intentions of the author, who in the plastic arts or in literature often wants to communicate or express something about the work; (4) finally, reconstructing the expressive meaning, conscious or unconscious, which might be found within the work” (MOLINO *apud* NATTIEZ, 1987, p. 13).

²⁰ FONTE: GUIRAUD, 1971, p. 9.

reconstrução do significado da mensagem, como mostra o esquema a seguir, de modo que os processos não sejam necessariamente correspondentes (Op. cit., p. 17).

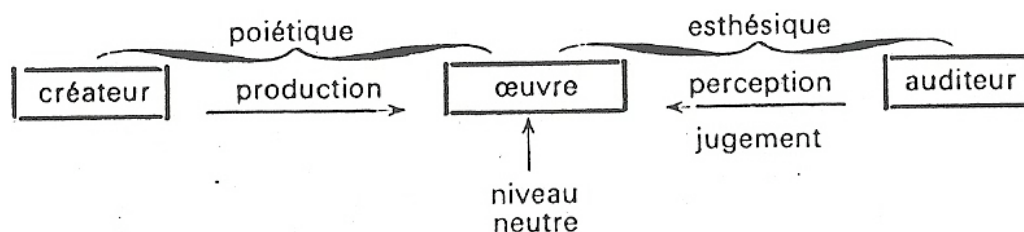


FIGURA 2: Esquema do modelo tripartite proposto por Nattiez.²¹

É possível se pensar numa aproximação entre tal concepção de obra e as ideias de Bakhtin com relação a um conceito “territorial” da palavra, quando menciona o seguinte:

Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige a alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. [...] Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. *A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor* (BAKHTIN, 2006, p. 115, grifo nosso).

Ao colocar que a linguagem está situada em algum lugar no entremeio, Bakhtin sugere não somente a “necessidade de o significado ser sempre compartilhado, mas também o grau com que a multiplicidade e o embate” caracterizam sua concepção da linguagem (CLARK; HOLQUIST, 2008, p. 59). Deste modo, se a existência do texto, ou da palavra, vincula-se tão fortemente à sociedade que não pode ser reduzido à sua materialidade linguística ou “dissolvido nos estados psíquicos daqueles que o produzem ou o interpretam” (BARROS, 1996, p. 29), semelhantemente, a obra musical se localiza no entremeio de suas três dimensões, já que existe como um fato musical total, situado na interação entre seus componentes simbólicos: as estratégias poiéticas, a materialidade resultante e as estratégias estéticas desencadeadas pelo nível neutro ou mesmo presentes na *poiesis* (NATTIEZ, 1990, p. 70).

Tendo, sucintamente, apresentado a noção de obra musical própria à tripartição semiológica, passaremos a articulá-la com as considerações sobre o

²¹ FONTE: NATTIEZ, 1975, p. 52.

enunciado e a enunciação traçadas na parte anterior, entendendo a obra musical como arena de um embate de vozes.

2.2.2 Dialogismo discursivo-musical

Tal como a delimitação de fronteiras pela alternância dos sujeitos falantes é constitutiva do enunciado, cada obra musical, em seu nível imanente, possui não somente nítidas fronteiras externas, demarcando o seu início e o seu final, como também é dotada de particularidades estilísticas que são capazes de torná-la distinguível dentro de um contexto histórico específico. Segundo Hodeir (2002, p. 12-3), a noção de estilo, na Música, pode ser estabelecida tanto em relação ao compositor como em função ao gênero ao qual a obra pertence. Com relação ao compositor, o estilo diz respeito, num sentido mais amplo, aos traços que caracterizam a personalidade do compositor, o seu pensamento criativo, tornando possível identificá-lo, enquanto num sentido mais estrito, o estilo pode designar a própria escrita do compositor: “como em literatura se designa o estilo de La Bruyère ou de Albert Camus a sua maneira de escrever, também se pode falar do estilo de Ravel num espírito absolutamente análogo” (Op. cit., p. 12). A relação entre estilo e gênero,²² manifesta em expressões como “o estilo da fuga” ou o “estilo lírico”, tem a ver com a adaptação do gênero a um estilo que lhe seja próprio, atribuindo ao compositor a tarefa de encontrar um “terreno comum” entre o seu estilo pessoal e o estilo do gênero com o qual tenha decidido trabalhar (Op. cit., p. 13). Ocorre que, tanto a construção do estilo quanto a escolha do gênero se processam dialogicamente. Como mencionamos anteriormente, o acabamento de um enunciado depende diretamente da escolha do gênero do discurso, sendo através de um bom domínio dos gêneros que o locutor adquire a capacidade de fazer uso deles com maior liberdade, encontrando sua individualidade e realizando, prontamente, o seu intuito discursivo. Num sentido análogo, Ligeti coloca, no ensaio *La forme dans la musique nouvelle* (1966),²³ que,

efetivamente, é impossível explicar a função dos elementos de uma obra

²² Ainda mais maleável do que a ideia de estilo, e, muito próxima à noção de forma, o gênero, num sentido estrito, é definido por Hodeir como a “reunião num mesmo conjunto de um determinado número de formas que têm entre si bastantes afinidades de caráter” (2002, p. 11).

²³ In: LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Éditions Contrechamps, 2001. p. 145-162.

apenas a partir de suas relações musicais internas: as características de cada um dos elementos e suas junções só adquirem sentido quando se relacionam às características e esquemas de junção gerais que se observam no conjunto de obras de um estilo ou de uma tradição dada. As particularidades individuais são apenas reconhecidas quando os pontos comuns ou as divergências com os tipos historicamente estabelecidos são levados em conta (LIGETI, 1966, p. 149).²⁴

Para isso, o compositor cita o exemplo das codas do primeiro e do último movimento da *Sétima Sinfonia* de Bruckner (Op. Cit., p. 150), nas quais se observa uma evidente mudança de função em relação à *coda* clássica: apesar de conservarem o efeito de conclusão, elas estendem o gesto terminal até que tal gesto atinja um dado estado de suspensão que seja capaz de nos dar a impressão de que o mesmo poderia “permanecer eternamente”. Ligeti coloca que exemplos como esse apenas adquirem tal significação se observada a sua mudança de função em comparação com aquela que trazemos na memória, relacionada à tradição musical. Logo,

é a consideração de toda a tradição das significações formais que revela a totalidade do sentido, estendendo as ligações de uma configuração musical presente às configurações semelhantes, que consistem na ressonância histórica subjacente (1966, p. 150).²⁵

Partindo do pressuposto de que cada obra musical se constitui dialogicamente, e, portanto, estabelecendo relações com a terceira particularidade constitutiva do enunciado, inferimos que, “na partitura, como no texto literário, é possível verificar, além da ‘heterogeneidade mostrada’, por exemplo, pelas citações,²⁶ uma ‘heterogeneidade constitutiva’” (LANNA, 2005, p. 43), imanente à obra musical, sendo a maneira como cada obra estabelece esse diálogo o que lhe confere sua singularidade. Deste modo, tal como um enunciado é repleto dos ecos dos enunciados aos quais está vinculado,

²⁴ No original : « Il est en effet impossible d’expliquer la fonction des éléments d’une œuvre à partir des seuls rapports musicaux internes à celle-ci : les caractéristiques de chacun des éléments et leurs jonctions ne prennent un sens que par rapport aux caractéristiques et schémas de jonction généraux qui se dégagent de l’ensemble des œuvres d’un style ou d’une tradition donnés. Les particularités individuelles ne sont reconnaissables en tant que telles que lorsque les points communs ou les divergences avec les types historiquement établis sont pris en compte » (LIGETI, 1966, p. 149).

²⁵ No original : « C’est la prise en considération de la tradition complète des significations formelles qui révèle la totalité du sens, en tendant les liens d’une configuration musicale présente aux configurations apparentées qui en sont la résonance historique de manière sous-jacente » (LIGETI, 1966, p. 150).

²⁶ Como veremos em *Polifonia discursivo-musical*.

Na obra musical existe sempre uma zona de irrealidade que só pode ser apreendida através da mediação de obras assimiladas e de experiências vividas, com as quais não precisamos necessariamente identificar-nos, mas que apreendemos e observamos – quer dizer, amamos – porque acreditamos que sobre elas, mais do que outras, está colada a história e, mais livremente, somos levados a investir nelas talvez a parte melhor e não revelada de nós próprios e, mais abertamente, o nosso inconsciente musical. Schumann escrevendo sobre Chopin completava e imaginava a si próprio,²⁷ Berlioz escrevendo sobre Beethoven, projetava a si próprio, Debussy escrevendo sobre Mussorgski descrevia a si próprio, do mesmo modo que Schoenberg escrevendo sobre Brahms e Boulez escrevendo sobre Berg. Com um pouco de boa vontade não é muito difícil aceitar a imagem de um Bach, sentado ao cravo, falando de Couperin ou a imagem de Mozart e Beethoven sentado ao piano, fazendo uma conferência sobre Bach (BERIO, 1981, p. 6).

Se o enunciado é definido por Bakhtin como elo na complexa cadeia da comunicação verbal, Ligeti entende a obra musical como fio de uma imensa rede que se estende ao longo da História, posicionando o ato poético como resposta a diversos pontos que emanam desse emaranhado dialógico no qual o compositor está inserido e cuja obra resultante acabará por propor novas questões que encontrarão sua ressonância na produção de outrem. Nas palavras de Ligeti,

O sistema da forma musical e de suas transformações na História pode ser comparado a uma imensa rede que se estende no curso do tempo: cada compositor continua a tecer a rede gigante de um determinado lugar, criando emaranhados e nós novos que serão, por sua vez, continuados ou afrouxados e tecidos de um outro modo pelo próximo. Há lugares onde o tecido não continua, mas é, ao contrário, rasgado: ele é retomado em seguida com novos fios e de um novo ponto aparentemente desligado da estrutura prévia do tecido. Mas, se observado com mais afastamento, percebe-se um fio quase transparente se enrolar sem que se note em volta os rasgos: mesmo o que parece desprovido de relação e de tradição entretém uma ligação secreta com o passado (LIGETI, 1966, p. 152).²⁸

Cabe esclarecer que Ligeti (1966, p. 149) chama forma musical a uma abstração

²⁷ É possível ainda propor uma aproximação entre o exposto por Berio e o conceito de exotopia de Bakhtin, apresentado em *Polifonia linguístico-discursiva*.

²⁸ No original : « Le système de la forme musicale et de ses transformations dans l'histoire peut être comparé à un immense filet qui s'étire au cours des temps : chaque compositeur continue à tisser le filet géant à tel ou tel endroit, créant des enchevêtrements et des nœuds nouveaux, qui seront à leur tour continués ou dénoués et tissés d'une autre manière par le prochain. Il y a aussi des endroits où le tissage continue pas, mais où, au contraire, le filet est déchiré : il est repris ensuite avec de nouveaux fils et un nouveau point apparemment sans lien avec la structure préalable du filet. Mais, si l'on observe avec beaucoup de recul, on aperçoit un fil presque transparent s'embobiner sans qu'on le remarque autour des déchirures : même ce qui semble dénué de relation et de tradition entretient un lien secret avec le passé » (LIGETI, 1966, p. 152).

da obra, que se dá no momento em que convertemos seu decurso temporal em “espaço” virtual, por meio da adoção de uma visão retrospectiva, que é a História. Portanto, tal aspecto histórico nos permite vislumbrar não apenas a forma de uma determinada obra individualmente, mas estender o olhar analítico para as relações formais que se estabelecem entre diversas obras do mesmo período e de diferentes períodos da História da Música. A colocação de Ligeti nos permite situar a obra musical através de uma dupla perspectiva: se, por um lado, uma obra é fruto de uma compreensão responsiva ativa do compositor sobre obras anteriores no seio de uma dada tradição, seja através de processos de assimilação, refutação ou adaptação, sendo as particularidades de uma determinada obra reconhecíveis apenas através da consideração de suas convergências ou divergências em relação aos modelos estabelecidos em tal tradição, por outro lado, uma obra corresponde ao resultado da percepção que o compositor tem do seu contexto e do modo como pressupõe o ouvinte.

Como vimos anteriormente, a discussão sobre as relações estabelecidas entre o locutor e os seus parceiros da comunicação verbal, como particularidade constitutiva do enunciado, é aprofundada por Bakhtin ao tratar da interação verbal. Ao colocar essa questão, Bakhtin situa a “individualidade criadora” como expressão do núcleo mais sólido da orientação social do indivíduo, capaz de repercutir, prontamente, as mudanças sociais, e cuja atividade mental é capaz de auxiliar no processo de revisão dos sistemas ideológicos.²⁹ Através de uma perspectiva dialógica, observamos a semelhança entre o teor das ideias de Bakhtin, mencionadas acima, e o comentário de Ligeti a respeito da obra composicional de Mozart, entendida como fruto de uma espécie de “predestinação” proporcionada por um momento histórico propício. A respeito da produção composicional de Mozart, num período de estabilidade tonal no final do século XVIII, em comparação com a produção de Beethoven, numa fase de ruptura dessa mesma estabilidade, Ligeti menciona:

A segunda metade do século XVIII foi um desses momentos em razão do estado de maturidade da harmonia tonal funcional e das quadraturas das frases – eu já fiz referência a isso quando falei da música de Mozart e de Haydn. Certamente, Mozart estava “predestinado” a se tornar o maior compositor da História da Música, graças a particularidades genéticas ou ainda à educação musical estrita e favorável que lhe deu seu pai. O que foi essencial para sua

²⁹ Como apresentamos em *Interação verbal e enunciação*.

obra, entretanto, é que o momento histórico era propício: apenas o h́mus já preparado de uma tonalidade equilibrada e bem estabelecida permitia a Mozart criar *imediatamente* a perfeição. Beethoven certamente não teria sido menos genial (embora ele não tenha se beneficiado de uma situação tão favorável que a de Mozart para sua formação) e, nas suas sonatas e quartetos de maturidade, sua criação alcançou os mesmos ápices, mas de uma maneira diferente. E todavia, esta perfeição é *mediata*, ela é arrancada como com violência a uma tonalidade e a uma construção de períodos do qual o equilíbrio já não é mais totalmente estável (LIGETI, 1991, p. 22).³⁰

A intenção de estabelecer relações dialógicas com a tradição musical austro-germânica, colocando-se também como propulsor dessa mesma tradição, pode ser ilustrada pelo detalhado depoimento de Schoenberg, publicado em 1931, a respeito do modo como se apropriou da herança recebida de compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Wagner e Brahms, bem como das expectativas que tinha em relação à atuação de sua produção musical como um todo na História. Afinal,

Schoenberg não era um vanguardista: ele encarava sua incursão pela atonalidade como inevitável consequência do que viera antes, e se sentia impelido a seguir em frente, mesmo contrariando sua vontade consciente (GRIFFITHS, 1983, p. 25).

Schoenberg conclui o depoimento, em que relata o seu processo de aquisição de linguagem, com as seguintes palavras:

Minha originalidade vem do fato de que eu sempre imitei, tão logo quanto pude, todo o “bem” que eu tenha percebido. Mesmo quando eu o percebi primeiro em mim. E tenho o direito de dizer que, inclusive, muitas vezes isso ocorreu. Além disso nunca parei simplesmente no que vi: eu o adquiri a fim de possuí-lo, e isto me levou a fazer o “novo”. Eu sei que algum dia alguém reconhecerá nesta novidade o quanto ela se encontra intimamente ligada ao que de melhor nos foi legado como exemplo. Meu mérito foi ter escrito uma música verdadeiramente nova, que, assim como foi construída a partir de uma tradição, está destinada a tornar-se uma tradição (SCHOENBERG *apud* LEIBOWITZ, 1969, p. 21-22).³¹

³⁰ No original : « La deuxième moitié du XVIII^e siècle fut l’un de ces moments en raison de l’état de maturité de l’harmonie tonale fonctionnelle et des carrures métriques des phrases – j’y ai déjà fait référence lorsque j’ai parlé de la musique de Mozart et de Haydn. Certainement, Mozart était-il « prédestiné » à devenir le plus grand compositeur de l’histoire de la musique, grâce à des particularités génétiques ou encore à l’éducation musicale stricte et favorable que lui a donnée son père. Ce qui fut essentiel pour son œuvre, cependant, c’est que le moment historique était propice : seul l’h́mus déjà préparé d’une tonalité équilibrée et bien établie permettait à Mozart de créer *immédiatement* la perfection. Beethoven n’aura certainement pas été moins génial (bien qu’il n’ait pas bénéficié d’une situation aussi favorable que Mozart pour sa formation) et, dans ses sonates et quatuors de maturité, sa création atteint les mêmes sommets, mais d’une manière différente. Et pourtant, cette perfection est *mediate*, elle est arrachée comme avec violence à une tonalité et à une construction de périodes dont l’équilibre n’est déjà plus totalement stable » (LIGETI, 1991, p. 22-23).

³¹ No original : « Mon originalité vient de ce que j’ai tout de suite imité tout le « bien » que j’aie jamais perçu. Même quand je ne l’avais pas d’abord vu chez d’autres. Et j’ai le droit de dire que, souvent aussi, je l’ai vu d’abord chez moi. Car je ne me suis jamais arrêté à ce que j’ai vu : je l’ai acquis afin de le posséder ; je l’ai élaboré et élargi et cela m’a amené à faire du « neuf ». Je sais qu’un

Numa de suas conferências, através das quais Webern almejava explicitar ao público que caminho teria conduzido à música da Segunda Escola de Viena, este compositor enfatizou as relações dialógicas entre a produção de tal escola e a tradição musical ocidental, com essa afirmação: “Retenhamos então o seguinte: nós não abandonamos as formas dos clássicos. O que aconteceu mais tarde foi apenas sua transformação, ampliação, redução; mas as formas permaneceram, mesmo em Schoenberg!” (WEBERN, 1984, p. 85).

Outros compositores, entretanto, não olharam para a atonalidade como uma consequência inevitável em cuja direção a sua produção estaria obrigatoriamente direcionada. Se o cromatismo representava para Bartók o modo de expressão mais adequado para o que ele tinha a dizer (BARRAUD, 2005, p. 65), sua utilização do material cromático se deu através da apropriação criativa de materiais derivados da música folclórica do Leste Europeu. Assim, o cromatismo, que na música de Bartók aparece frequentemente combinado a outras formações escalares, na sua obra é também obtido através da combinação de elementos não-cromáticos que lhe permitem manter um certo grau de individualidade aos graus da escala, diferentemente da escrita atonal. Ao “tecer” a rede dialógica a partir desse ponto específico, Bartók tanto produziu uma obra calcada na tradição e no folclore, como também serviu de referência a uma nova geração de compositores que estavam à margem da grande filiação germânica, principalmente os do Leste Europeu e da Rússia (NASCIMENTO, 2005, p. 44), como é o caso de György Ligeti, em cujo processo de formação como compositor destaca-se a influência de Bartók.

Mediante a apresentação desses exemplos, buscamos elucidar o nosso entendimento de que toda obra composicional se constitui no embate com outras vozes, sendo a maneira como cada compositor estabelece esse diálogo que individualiza sua obra.

jour on reconnaitra dans cette nouveauté combien intimement elle se trouve liée avec le meilleur de ce qui nous a été donné en exemple. Mon mérite est d’avoir écrit une musique véritablement nouvelle qui, de même qu’elle est issue de la tradition, est destinée à devenir une tradition » (SCHOENBERG *apud* LEIBOWITZ, 1969, p. 21-22).

2.2.3 Polifonia discursivo-musical

Se a voz que vem do outro pode estar bastante diluída ao longo de um percurso composicional, cooperando para a construção da linguagem pessoal do compositor, tal voz também pode ser, intencionalmente, por ele mostrada, revelando o diálogo que uma obra específica estabelece com as vozes de outros. Nesse sentido, o conceito de polifonia discursivo-musical, apresentado por Oiliam Lanna, em sua tese de Doutorado (2005), ultrapassa a noção de polifonia em música, inscrevendo a obra musical no contexto maior do universo dialógico (Op. cit., p. 57). Assim, obras monofônicas, no sentido musical, como um canto gregoriano, podem ser consideradas polifônicas, no sentido discursivo-musical, se nelas houver uma articulação texto-música que evidencie a presença de mais de uma voz. A polifonia, no sentido discursivo-musical, refere-se à integração, numa determinada obra, de materiais musicais tomados de empréstimo a outras obras. Nesse sentido, multiplicam-se os exemplos, ao longo da História da Música. Não obstante, longe de fornecer um grande volume de obras, traçando uma trajetória historicamente organizada, elencamos algumas obras a fim de elucidar o nosso entendimento em relação às maneiras como um compositor pode incorporar a voz do outro em seu próprio discurso musical. Para isso, consideramos questões como: o critério utilizado para a seleção do discurso do outro e quais as partes selecionadas, o modo como tal voz tenha sido reformulada e qualificada pelo compositor, a forma como textos musicais alheios tenham sido integrados a sua obra e o grau de adesão ou distanciamento do compositor em relação à voz do outro, sendo a ironia, como vimos anteriormente, um exemplo bastante claro de distanciamento. Tendo isso em vista, elencamos a citação, a paródia, a paráfrase e a estilização, como procedimentos polifônicos, no sentido discursivo-musical.

No caso da citação, textos musicais alheios são abertamente empregados dentro de uma obra musical. Um exemplo bastante evidente do uso desse procedimento é o terceiro movimento da *Sinfonia* (1968) de Berio, em que o compositor incorpora uma grande quantidade de excertos de obras de outros compositores em torno do *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* (1888-1894) de Mahler. Dentre as obras citadas estão fragmentos do quarto movimento (*Peripetie*) de *Cinco Peças para orquestra* de Arnold Schoenberg e do segundo movimento (*Jeux de Vagues*) de *La Mer* de Claude Debussy, conforme demonstra a figura a seguir.

Figure 1. Berio, Sinfonia: mvt. 3, mm. 1-10
IN RUHIG FLIESENDE BEWEGUNG

Mahler:
 Fourth Symphony
 opening
 measures

Debussy:
 La Mer,
 mvt. 2,
 "Jeux de
 Vagues"
 opening measures

Schoenberg:
 Fünf Orchester-
 stücke, mvt. 4,
 "Peripetie"
 mm. 2-3

Mahler:
 Fourth
 Symphony

Debussy: "Jeux de
 Vagues"

UE 13783 M1

FIGURA 3: Citações de obras nos compassos iniciais do terceiro movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio.³²

Nas palavras de Berio,

³² FONTE: HICKS, Michael. Text, music and meaning in the Third Movement of Luciano Berio's *Sinfonia*. *Perspectives of new music*, v. 20, n. 1/2, 1981-1982, p. 199-224. Disponível em: www.jstor.org/stable/942413. Acesso em: 18 nov. 2012.

A terceira parte da *Sinfonia* tem um esqueleto que é o *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Mahler, um esqueleto que sempre surge de corpo inteiro cuidadosamente vestido e depois desaparece e torna a aparecer... Mas nunca está sozinho: acompanha-o “a história da música” que ele próprio desperta em mim, com toda a sua pluralidade de níveis e abundância de referências – pelo menos as que eu consegui controlar, considerando que muitas vezes coexistem simultaneamente até quatro referências diferentes. O *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Mahler torna-se portanto um gerador de funções harmônicas e de referências musicais a elas pertinentes, que aparecem, desaparecem, tomam um caminho, voltam a Mahler, entrelaçam-se, transformam-se em Mahler e escondem-se nele. As referências a Bach, Brahms, Boulez, Berlioz, Schoenberg, Stravinsky, Strauss, Stockhausen, etc., são *também* sinais que indicam qual é o país harmônico que estamos atravessando, semelhantes a marcadores de páginas, a bandeirinhas de cores diferentes colocadas em pontos significativos de um mapa geográfico durante uma expedição cheia de surpresas. Fazia tempo que eu queria explorar por dentro uma música do passado, uma exploração criadora que fosse ao mesmo tempo uma análise, um comentário e uma extensão do original (BERIO, 1981, p. 94-95).

Curioso notar que Berio considera os procedimentos utilizados no terceiro movimento da *Sinfonia* algo muito distante da “colagem de citações” (BERIO, 1981, p. 96), pontuando alguns exemplos do uso de citações ao decorrer da História da Música Ocidental:

Certamente eu fiz alusões aqui e acolá, mas não mais do que fez Wagner ressuscitando Koning Marke do *Tristão e Isolda* nos *Mestres Cantores*, ou então D’Annunzio reevocando um verso famoso do Primeiro Canto do Purgatório nos *Pastori* ou Beethoven citando o *Don Giovanni* de Mozart nas *Variações Diabelli* ou Alban Berg citando o *Tristão e Isolda* na *Suíte Lírica* (Op. Cit., p. 98).

No entanto, as citações empregadas na *Sinfonia* aparecem, muitas vezes, mantendo até mesmo a orquestração original, de modo análogo à abertura de aspas no discurso, como é o caso da citação das partes dos trompetes e dos trombones do *Op. 16*, n° 4, de Schoenberg:

The image shows a musical score for Arnold Schoenberg's *Cinco peças para orquestra Op. 16, n° 4*, measures 1 and 2. The score is for the trumpet and trombone sections. On the left, the instrumentation is listed: '3 Trompeten in B' (I. II. III.) and '4 Posaunen' (I. II. III. IV.). The music is written on four staves. The first two staves are for the trumpets, and the last two are for the trombones. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as 'alle 3 mit Dämpfer' (all three with mutes) and 'ff' (fortissimo). The music features complex rhythmic patterns and chromaticism characteristic of Schoenberg's style.

FIGURA 4: Arnold Schoenberg, *Cinco peças para orquestra Op. 16*, n° 4, c. 1 e 2, trompetes e trombones.

FIGURA 5: Luciano Berio, *Sinfonia*, terceiro movimento, c. 1, trompetes e trombones.

Diferentemente, a citação do motivo inicial e do acorde de Tristão na *Suíte Lírica*, de Alban Berg, mantém o sentido expressivo – romântico e intimista –, mas tem o ritmo e a instrumentação modificada.

FIGURA 6: Richard Wagner, *Tristão e Isolda*, compassos iniciais.

FIGURA 7: Alban Berg, *Suíte Lírica*, VI, c. 26.

Citando o mesmo motivo wagneriano, Claude Debussy modifica-lhe não somente a harmonia, como também o sentido, que assume um caráter leve e jocoso.

FIGURA 8: Claude Debussy, *Children's Corner*, VI.

No contexto do discurso falado ou escrito, a paródia corresponde à “imitação de um texto ou de um estilo que procura desqualificar o que está sendo imitado, ridicularizá-lo, negá-lo” (FIORIN, 2006, p. 42). Tal procedimento vai ao encontro da ideia de *carnavalização*, que corresponde à transposição do espírito carnavalesco para o campo das artes, abordada por Bakhtin em *Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Contudo, o carnaval a que Bakhtin se refere, no contexto da sociedade medieval, é aquele capaz de colocar o mundo às avessas, suspendendo e questionando ludicamente as normas, as restrições e as hierarquias que organizam a sociedade. Desse modo, para ser carnavalesca, é preciso que uma obra seja marcada pela força descentralizadora do riso, capaz de relativizar as verdades oficiais, como acontece na paródia. Segundo Fiorin, a paródia é bivocal, uma vez que comporta tanto a voz do parodiado quanto a do parodiante: “zomba-se da voz séria e, ao mesmo tempo, afirma-se uma alegria com a outra voz” (Op. Cit., p. 97), negando, portanto, o discurso de autoridade e relativizando o seu objeto.

Em artigo que trata das manifestações paródicas nos *Carmina Burana*, Lanna (2002) elucida o seu pensamento demonstrando como três dos poemas da obra satirizam manifestações particulares do Gregoriano: a ladainha, a salmodia e o canto melismático. No caso do *In Taberna*, por exemplo, a ladainha católica é satirizada através da declinação de nomes de bebedores, sendo monofônica no sentido musical, mas polifônica no sentido discursivo-musical. Antes de proceder à análise dos fragmentos da obra, o autor traça um percurso histórico que aponta para o uso da paródia discursivo-musical desde a Idade Média até o século XX. Dentre os exemplos citados estão a *Cantata do Camponês* (1742), através da qual Bach “satiriza as influências da ópera italiana nas obras de compositores germânicos de seu tempo” (Op. Cit., p. 78) e *Ein musikalischer Spass*, ou *Uma brincadeira musical* (1787), em que Mozart faz uso do estilo pobre e pouco criativo de compositores menores do Classicismo, a fim de ironizá-lo, sendo a obra homofônica no sentido musical, mas polifônica no sentido discursivo-musical.

Lanna ressalta, entretanto, que a paródia não tinha essa conotação irônica ou satírica na música da Renascença, de modo que a missa paródia, um dos tipos de Missa polifônica *a capella*, consistia na “adaptação mais ou menos livre de um modelo polifônico existente que se transformava em missa, o modelo sendo, indiferentemente, do mesmo autor ou tomado a um outro” (CHAILLEY, 1967, p. 60).³³ Como exemplo está a *Missa Dies Sanctificatus*, de Palestrina, que, como acontece em outras obras, é baseada neste caso no moteto homônimo deste compositor. Jeppesen demonstra como os temas do moteto *Dies Sanctificatus* são tratados na missa de Palestrina. O *Kyrie* (JEPPESEN, 1992, p. 253), de textura polifônica, é inteiramente baseado nos temas um e dois do moteto, sendo o *Kyrie I* construído a partir do primeiro tema (a) *Dies sanctificatus* e (b) *illuxit nobis*, começando exatamente da mesma forma como no moteto, o *Christe* é baseado no segundo tema, (a) *venite gentes* e (b) *et adorete Dominum*, e o *Kyrie II* é mais livre em relação ao moteto, sendo baseado numa modificação de 2b, conforme aparece no contralto nos c. 31 a 34 (Op. cit., p. 254). Interessante observar que, em entrevista a

³³ No original : « messe parodie, adaptation plus ou moins libre d’un modèle polyphonique existant que l’on transforme en messe, le modèle étant indifféremment du même auteur ou pris à un autre » (CHAILLEY, 1967, p. 60).

Pierre Michel (1985, p. 161), Ligeti afirma ter-se utilizado do recurso da paródia entre duas de suas obras compostas em fins dos anos 1960, no sentido da música renascentista, como veremos mais adiante.

Dentre outros tipos de missa polifônica estava a missa paráfrase. Na missa paráfrase, um tema oriundo de um canto gregoriano ou mesmo de uma canção profana era dividido em seções que forneciam material melódico para a elaboração das diversas vozes do coro. Como exemplo, observa-se como o gregoriano, baseado no texto do hino *Pange Lingua Gloriosi*, de São Tomás de Aquino, serviu para estruturar as seções do *Kyrie* da *Missa Pange Lingua* (1515) por Josquin des Prez. Conforme observamos no quadro a seguir, o *Kyrie I* é baseado nos versos *Pange lingua gloriosi, Corporis mysterium*, o *Christe* em *Sanguinisque pretiosi, Quem in mundi pretium* e o *Kyrie II* nos versos *Fructus ventris generosi, Rex effudit gentium*.

Pan-ge lin-gua glo-ri-o-si
 Cor-po-ris my-ste-ri-um,
 San-gui-nis-que pre-ti-o-si,
 Quem in mun-di pre-ti-um,
 Fru-ctus ven-tris ge-ne-ro-si,
 Rex ef-fu-dit gen-ti-um.

Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son.
 Chri-ste Chri-
 ste
 e-lei-son,
 e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son,
 Ky-ri-e e-lei-son.

c. 1 a 6, T
 c. 10 a 16, T
 c. 17 a 27, B
 c. 35 a 42, A
 c. 51 a 56, S
 c. 58 a 66, S

FIGURA 9: Utilização do hino *Pange lingua gloriosi* no *Kyrie* da missa de Josquin des Prez.

Entretanto, se Josquin divide o canto gregoriano em seis seções, empregando todas elas no *Kyrie*, o compositor transforma o original em diversos trechos. Um exemplo

dessas transformações está nas reiterações ao final do *Kyrie I* (c. 10 a 16) e do *Kyrie II* (c. 58 a 66), como observamos na figura a seguir.

The musical score shows four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are as follows:

- Soprano: e - lei - - - - son.
- Alto: e - - - lei - - - son, e - lei - son.
- Tenor: - - - - - son.
- Bass: e - - - lei - - - - - son, Ky-ri-e e - le - i - son.

FIGURA 10: Josquin des Prez, *Missa Pange Lingua*, *Kyrie II*, c. 62 a 66.

Por fim, trataremos da estilização. No sentido discursivo, a estilização corresponde à “imitação de um texto ou de um estilo, sem a intenção de negar o que está sendo imitado, de ridicularizá-lo, de desqualificá-lo” (FIORIN, 2006, p. 43), de modo que, ao contrário da paródia, no sentido discursivo, na estilização as vozes convergem em direção ao mesmo sentido. Como mencionamos anteriormente, o estilo corresponde aos traços que caracterizam a personalidade do compositor, tornando possível identificá-lo, ou, mais especificamente, à própria escrita do compositor, responsável por produzir, conseqüentemente, um efeito de individualidade. No entanto, isso não significa dizer que a noção de estilo de Bakhtin deixe de estar articulada ao seu pensamento dialógico. Ao contrário, para Bakhtin, o estilo é definido dialogicamente, constituindo-se em oposição a outros estilos, revelando tanto seu direito quanto seu avesso. Na música, por sua vez, multiplicam-se os exemplos de estilização, comumente explicitada no título da peça. Para citar alguns exemplos, na música do século XX, estão *À manière de Borodine*, *À manière de Chabrier* e *Le Tombeau de Couperin*, de Ravel, *Hommage à Haydn*, de Debussy, e *Hommage à J.S.B.* e *Hommage à R. Sch.*, do *Mikrokosmos*, de Bartók. Em *Musica Ricercata* (1951-53), Ligeti presta homenagem a dois compositores: a Béla Bartók, na Peça IX, e a Girolamo Frescobaldi, na Peça XI. Segundo Robert Busan (2005), se a fuga

cromática remete à linguagem composicional de Frescobaldi, na Peça XI, a predominância do uso de materiais como os intervalos de terça menor e o motivo rítmico curto-longo, semelhante ao utilizado em obras como *Contrasts*, além de referências à “música noturna” de Bartók na seção conclusiva da peça, como texturas formadas pelo uso do pedal de sustentação e de trinados, revelam a incorporação de traços estilísticos bartokianos na peça de Ligeti.

Tempo I. Mesto ♩ = 58

fff *pp*
una corda

fff *pp*
senza ped. con ped.

p *pp* *dim.*

(pp) *6* *3*

(dim. molto) *pp* *(m.d.)* *ppp*

ped. ped. ca. 2'30"

ped. allmählich aufheben / lift pedal gradually

FIGURA 11: György Ligeti, *Musica Ricercata IX*, c. 21 a 32.

Tendo exposto tais considerações a respeito dos procedimentos polifônicos, no sentido discursivo-musical, julgamos importante enfatizar que o leque de possibilidades de incorporação da voz do outro, de acordo com a intenção do compositor, é imenso, não se restringindo, absolutamente, às categorias mencionadas neste trabalho. Passaremos, em seguida, à incursão pela trajetória composicional do compositor György Ligeti, a fim de conhecer algumas das relações dialógicas que a constituem.

2.3 György Ligeti: um percurso de muitos diálogos

Ao analisar o percurso composicional de Ligeti em conjunto com diversos de seus depoimentos, concluímos que sua produção manteve sempre nítidas relações dialógicas com a música de seu tempo e de uma tradição mais remota, oferecendo às questões a elas relacionadas uma resposta ativa e singularizada em cada uma de suas composições. Aproximando-nos do compositor e de sua obra, verificamos que tais soluções singularizadoras, a cada obra, apontam para uma atitude responsiva ativa, com suas recusas ou adesões, em relação aos aspectos da tradição musical e da música da sua contemporaneidade, com os quais se envolveu. O compositor húngaro György Ligeti (1923-2006), com uma formação tradicional, não assumiu qualquer postura radicalmente contrária à tradição musical, mesmo em meio à ortodoxa vanguarda da Colônia dos anos 1950. Como comenta Toop:

...Xenakis ignorava sua existência, Cage disse que era irrelevante, Stockhausen considerou como algo que precisava ser substituído, e Boulez começou admitindo somente uma rígida trindade - Beethoven tardio, Bach e Debussy -, que foi gradualmente amaciada (até certo ponto) através de seu trabalho como regente. Ligeti, em comparação, era um franco “amante da música” (como se pode ver em seu “Desert Island Discs”), ainda que em um nível muito sofisticado. Existe uma fotografia dele tocando piano em seu apartamento de Hamburgo no início dos anos 1970; o que está no porta-partitura não é Ligeti, nem Webern, mas uma das últimas sonatas de Schubert... (TOOP *apud* SHIMABUCO, 2005, p. 75).

Ao contrário, Ligeti inicia seu ensaio *Pensées rhapsodiques sur la musique en général et sur mes propres compositions en particulier* afirmando que “pretender que, nesse sentido, os sábios partem da observação, enquanto os artistas criam mundos praticamente a partir do nada, não passa de uma meia-verdade” (1991, p. 11).³⁴ Ele defende o pressuposto de que os princípios da música e da arte se formaram paulatinamente ao longo da História, tornando-se convenções condicionadas pelo contexto cultural, de modo que o valor de uma obra de arte dependa necessariamente das relações que estabeleça com as convenções em uso na sua contemporaneidade: “Se eu me submeto totalmente à convenção, meu produto não tem valor. Se eu me

³⁴ No original : « Prétendre que dans ce but les savants partent de l’observation, alors que les artistes créent des mondes pratiquement à partir de rien, n’est qu’à moitié vrai » (LIGETI, 1991, p. 11).

situa fora de toda convenção, ele não faz sentido” (LIGETI, 1991, p. 19).³⁵ Assim, Ligeti menciona que

A renovação das artes sempre se efetuou através de uma modificação gradual do que já existia. Turner, por exemplo, copiou as paisagens de Claude Lorrain, depois ele utilizou, como único material, o pano de fundo de céu e de nuvens de Lorrain para suas composições atmosféricas e deliquescentes. Monet, que se apóia sobre as inovações de Turner, conseguiu pintar o “movimento”, o mar, as árvores, a luz, sem contornos desenhados, somente a partir das cores. Quanto a Cézanne, ele transpôs a técnica de cor de Monet a seus espaços estáticos: o movimento é congelado, embora os contornos não sejam do desenho mas da pura cor. De fato, a influência que Cézanne sofreu é superior à de Pissarro, da qual a técnica se desenvolveu paralelamente às de Manet e Monet.) Picasso, por sua vez - no seu período cubista - modificando o estatismo de Cézanne, dele aproveita uma estilização geométrica. Mondrian enfim, reduziu esta estilização geométrica a distribuições de superfícies com estruturas “vibrantes” na ordenação de linhas verticais e horizontais. O trajeto “de Lorrain a Mondrian”, que acabo de esboçar, foi concebido de forma totalmente arbitrária; poderia se mostrar não importa qual outra filiação. Não se trata de uma necessidade histórica, mas “de uma progressão sobre um tabuleiro de xadrez” (LIGETI, 1991, p. 19).³⁶

Acompanhando a trajetória composicional de Ligeti, observamos que, durante um momento inicial de aquisição de linguagem, transparece a necessidade de se vincular a uma filiação e de assimilar aspectos constitutivos de diversas outras vozes, como acontece na trajetória narrada entre Lorrain e Mondrian. Num segundo momento, se os fios dialógicos que permeiam a produção ligetiana são mostrados pelo compositor, esses fios se apresentam através de alusões à História da Música. Para verificar como esses aspectos transparecem em sua produção composicional, visamos recuperar marcas de seu contato com o universo artístico-cultural, através

³⁵ No original : « Si je me soumetts totalement à la convention, mon produit est sans valeur. Si je me situe en dehors de toute convention, il n’a pas de sens » (LIGETI, 1991, p. 19).

³⁶ No original : « Le renouvellement des arts s’est toujours effectué à travers une modification graduelle de ce qui existait déjà. Turner, par exemple, a copié des paysages de Claude Lorrain, puis il a utilisé, comme unique matériau, les arrière-plans de ciel et de nuages de Lorrain pour ses compositions atmosphériques et déliquescentes. Monet, s’appuyant sur les innovations de Turner, parvint à peindre le « mouvement », la mer, les arbres, la lumière, sans contours dessinés, seulement à partir des couleurs. Quant à Cézanne, il a transposé la technique de couleur de Monet à ses espaces statiques : le mouvement se fige, bien que les contours ne relèvent pas du dessin mais de pure couleur. (En fait, l’influence immédiate que Cézanne a subie est plutôt celle de Pissarro, dont la technique s’est développée parallèlement à celles de Manet et Monet). Picasso, à son tour – dans sa période cubiste – modifiant le statisme de Cézanne, en tira une stylisation géométrique. Mondrian, enfin, réduisit cette stylisation géométrique à des répartitions de surfaces avec des structures « vibrantes » en ordonnancements de traits verticaux et horizontaux. Le cheminement « de Lorrain à Mondrian » que je viens d’esquisser a été conçu de façon tout à fait arbitraire ; on pourrait montrer n’importe quelle autre filiation. Il ne s’agit pas d’une nécessité historique, mais « d’une progression sur un échiquier » » (LIGETI, 1991, p. 19).

do levantamento de depoimentos de Ligeti a respeito de sua obra. O primeiro passo em sua trajetória, uma valsa ao estilo de Grieg, foi dado tão logo Ligeti começou a estudar piano, durante a adolescência em Kolozsvár. Em seguida e, como fruto de seus estudos independentes das partituras de Mozart, Beethoven e Richard Strauss, cuja obra era o que de mais moderno se ouvia na programação radiofônica da época (SZIGETI, 1983, p. 2), Ligeti compôs uma pequena sinfonia (1939-1940). Cinco anos mais tarde, teve sua primeira peça publicada, *Kineret*, como vencedora de um concurso de composição de canções promovido pela comunidade judaica húngara, peça esta considerada por ele igualmente ingênua, baseada em encadeamentos harmônicos empregados por Mussorgsky na ópera *Boris Godunov* (Op. Cit., p. 2). Como àquela época leis anti-semitas já haviam sido implementadas, não lhe foi permitido estudar física na universidade, como seu pai desejava, o que acabou favorecendo o seu ingresso no Conservatório de Música onde passou a frequentar a classe de composição de Ferenc Farkas e a receber uma formação teórica sistematizada.

Passado um ano de seu ingresso no Conservatório, Ligeti tomou a decisão de se tornar compositor. A produção da primeira metade dos anos 1940 compreende tanto uma série de exercícios estilísticos baseados em obras de Couperin, Rameau, Bach, Haendel e Schumann, desprovida de preocupação estética, quanto composições que refletem alguma proximidade com Bartók, cujos quartetos passaram a ser seu modelo de perfeição, Hindemith, no estudo de *A arte da composição*, além de Kodály e Stravinsky. Sobre a não-intencionalidade do diálogo com Bartók e Stravinsky em suas *Fünf Stücke* (1942-1951), Ligeti comenta:

Três das pequenas peças para piano a quatro mãos datam de 1942-43, quando eu era ainda um estudante de 19-20 anos no conservatório em Kolozsvár. Eu já tinha ouvido algo de Stravinsky, mas, estranhamente, não suas Três peças para Quarteto de cordas, embora meu Estudo Polifônico, em sua persistência ingênua, seja fortemente reminescente da primeira das Três Peças de Stravinsky. Frequentemente acontece de alguém ser influenciado por coisas que não ouviu, mas que estão de algum modo “no ar” naquele momento. Por exemplo, eu fiquei verdadeiramente assustado quando eu toquei “March” do volume seis do Mikrokosmos de Bartók - isto foi depois da guerra, em 1945 - e eu observei que eu tinha tido (de uma maneira mais rudimentar) uma “premonição” dela três anos antes (LIGETI *apud* SHIMABUCO, 2005, p. 27).

Nas figuras que se seguem, fica evidente a “premonição” ligetiana:

PRIMO 5 SECONDO

I Induló György Ligeti *1923 I Induló György Ligeti *1923

Allegro Allegro

p *mf* *f* *pp* *p* *mf* *f*

FIGURA 12: György Ligeti, *Fünf Stücke*, c. 1 a 7.

Allegro, ♩ : 132

147* *f*

sempre sim. *sf* *m. d.* *m. d.* *m. d.*

FIGURA 13: Béla Bartók, *Mikrokosmos* n° 147, c. 1 a 8.

Após um hiato em sua formação musical durante o período em que teve de prestar trabalhos forçados em cativeiro soviético ao sul da Hungria, Ligeti ingressou na Academia Franz Liszt, em Budapeste, na esperança de estudar com Bartók. Porém, logo que chegou a Budapeste, além de encontrar uma cidade devastada pela guerra, avistou um pano negro na fachada da Academia em luto pela morte de Bartók, imagem esta considerada por Ligeti como marco do início de seus estudos em Budapeste (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 129). Na Academia, teve uma formação baseada na tradição clássica que visava obras de Bach, Haydn e Mozart, excluindo a abordagem da Segunda Escola de Viena, de Debussy e da vanguarda ocidental, como

declara o compositor: “Eu era muito impressionado por Bartók. Você sabe, ele era o maior compositor húngaro, e eu sabia muito pouco de outra música moderna: um pouco de Stravinsky – *Petrushka*, mas não *A Sagração* – e desconhecia Schoenberg” (LIGETI *apud* GRIFFITHS, 1983, p. 8).³⁷ Num momento em que o acesso a obras de compositores como Debussy e até mesmo Bartók era muito dificultado e a música de Schoenberg, Berg e Webern era o que havia de mais proibido, Bartók lhe parecia muito moderno com suas numerosas fricções de segundas menores. Tal reivindicação da modernidade, no contexto do nazismo e, mais tarde, da ditadura comunista, consistia em um “ato político de protesto contra a proibição da ‘arte degenerada’” (LIGETI, 1991, p. 17),³⁸ ou de toda arte moderna.

Frente ao ideal socialista da época, a produção composicional ligetiana durante a segunda metade da década de 1940 conta com a predominância de obras corais destinadas a grupos amadores e acessíveis ao grande público, um auditório social³⁹ bastante específico. Interessante observar que, como resposta à pergunta de Paul Griffiths sobre a possibilidade de colocar *Három Weöres-dal* (1946-1947) entre as suas peças mais radicais daquela época, Ligeti declara: “Sim, talvez elas sejam tão radicais quanto Bartók” (LIGETI *apud* GRIFFITHS, 1983, p. 10).⁴⁰ Paralelo a essa produção vocal constam algumas peças para piano, como *Capriccio n° 1, Invention, Capriccio n° 2* (1947-1948), nas quais traços da linguagem composicional ligetiana começam a ser esboçados de maneira bastante incipiente em meio à forte influência bartokiana. Tal influência é especialmente manifesta no que Ligeti chama de “tonalidade cromática”, que é por ele caracterizada como uma linguagem cromática dotada de centros tonais, como é o caso do *Segundo Quarteto* de Bartók (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 130) e no pensamento em *clusters*, a que Ligeti atribui muito

³⁷ No original: “I was very much impressed by Bartók. You know, he was the great Hungarian composer, and I knew very little other modern music: a little bit of Stravinsky – *Petrushka* but not yet *Le sacre* – no Schoenberg” (LIGETI *apud* GRIFFITHS, 1983, p. 8).

³⁸ No original: « La revendication de la modernité était un acte politique de protestation contre l’interdiction de « l’art dégénéré », au temps du nazisme, comme plus tard sous la dictature communiste » » (LIGETI, 1991, p. 17).

³⁹ Tratamos da noção de auditório social em *Enunciação e interação verbal*.

⁴⁰ No original: “Yes, they [Weöres songs] are maybe as radical as Bartók is” (LIGETI *apud* GRIFFITHS, 1983, p. 10).

mais a Bartók que aos vienenses (LIGETI *apud* GRIFFITHS, 1983, p. 18). A respeito da composição das peças para piano, Ligeti menciona:

Os dois Caprichos e a Invenção são peças do meu tempo de estudante na classe de composição de Sandor Veress. A maioria dos nossos “exercícios de forma” tinha que ser escrita no estilo de Haydn ou Mozart. Eu também fiz exercícios estilísticos, usando Couperin, Rameau e Schumann como meus modelos. Mas então considerei a possibilidade de realizar minhas tarefas em “meu próprio” estilo. O Capricho nº 2 (um exemplo de obra composta em forma canção) foi influenciado por Bartók; Capricho nº 1 (uma sonatina) já era menos “bartokiana”. Os exercícios de contraponto a princípio aderiram ao estilo estrito de Palestrina (de acordo com conhecido livro de Jeppesen), mas, mais tarde, foram baseados nas invenções, nas variações corais e nas fugas de Bach. (Todo este trabalho começou realmente mais cedo, na classe de Ferenc Farkas em Kolozsvár). Eu escrevi um número rigoroso de invenções bachianas a duas e três vozes, assim como fugas a três e quatro vozes. Então, Veress me sugeriu escrever uma invenção “meio-Bach” e em “meu próprio” estilo. O resultado é esta peça [a Invenção] (LIGETI *apud* SHIMABUCO, 2005, p. 90).

Durante os anos 1950, como professor de contraponto e harmonia na Academia Franz Liszt, Ligeti estava interessado em obter informações a respeito do que se fazia em música contemporânea no restante do mundo, a fim de adquirir materiais mais instigadores para suas composições, as quais, àquela época, certamente estariam destinadas “à gaveta”. Isso porque, numa época em que a vida musical húngara estava submetida aos ditames do Realismo Social, não somente o acesso às inovações da música contemporânea ocidental estava obstruído, como também toda a produção musical soviética era controlada pela União dos Compositores, que impunha a produção de uma música dotada de “conteúdo social” e destinada à massa popular. Assim, todo compositor húngaro deveria filiar-se à tal União, de modo que cada obra recém-composta seria avaliada por um comitê que poderia aprovar ou impedir sua publicação e execução pública, restringindo a produção musical aos interesses específicos dessa situação social.⁴¹ A esse respeito, cabe mencionar o caso de *Öt Arany-dal* (1952) que, embora tenham sido baseadas em textos de János Arany, escritor húngaro do século XIX, foram censuradas devido a uma suposta proximidade de algumas destas canções com a linguagem de Debussy e de Stravinsky.

A necessidade de compor música livre dos padrões ditados pelo controle soviético pode ser ilustrada pela *Grand symphonie militaire Op. 69* (1956) que, além de tratar uma forma sonata num estilo híbrido entre Haydn e Stravinsky ou da

⁴¹ Uma discussão sobre a forma como a produção de uma dada obra é determinada pela possibilidade de estar inserida em uma esfera social encontra-se em *Enunciação e interação verbal*.

Sinfonia “Clássica” (1916-1917) de Prokofiev de forma muito irônica, traz nitidamente explicitado no título um evidente deboche à situação política da época. Tal necessidade de liberdade política veio acompanhada de um desejo de se desvencilhar da forte influência da “concepção formal beethoveniana de Bartók” (LIGETI, 1991, p. 17)⁴² que lhe nutria o pensamento durante a juventude.

Foi somente a partir de 1950 – eu era então um jovem professor de 27 anos e ensinava harmonia tradicional e contraponto no Conservatório Franz-Liszt de Budapeste – que eu comecei a me rebelar contra Bartók e o pensamento temático-motívico. O prelúdio de *O Ouro do Reno* de Wagner era um modelo de música não temática – nesta época, eu não conhecia ainda *Farben* de Schoenberg. E foi o prelúdio de *O Ouro do Reno* que me levou, através de *Parsifal*, a compreender a modernidade das formas debussystas. O estatismo dessas formas estava ligado na minha imaginação a sonoridades vibrantes e irisadas (LIGETI, 1991, p. 17).⁴³

Mesmo que Ligeti tinha procurado desligar-se paulatinamente de Bartók, num processo de “transferência de pai espiritual de Bartók para Debussy” (LIGETI, 1991, p. 19),⁴⁴ grande parte de suas composições ainda permanecia marcada pela influência bartokiana (Op. Cit., p. 18). Dentre as obras mais representativas dessa fase estão *Musica Ricercata* (1951-1953), que já apresenta um menor índice de traços bartokianos se comparada a obras anteriores, indicando claramente no título um desejo de encontrar sua própria linguagem composicional.

Como estudante em Kolozsvár e Budapeste, eu acreditava profundamente na música de orientação folclórica da “Nova Escola Húngara”; Bartók era meu ideal de compositor. Escrevi 11 peças para piano em Budapeste, entre 1950 e 1953, em uma tentativa – inicialmente frutífera – de encontrar meu próprio estilo. Estas peças são *Musica Ricercata*, no verdadeiro significado de “ricercare”: tentar, procurar (LIGETI *apud* SHIMABUCO, 2005, p. 92).

⁴² No original : « Dans ma jeunesse, l’influence qu’exerçait sur moi la conception formelle beethovénienne de Bartók me rendait sourd à la forme debussyste » (LIGETI, 1991, p. 17).

⁴³ No original : « C’est seulement vers 1950 – j’étais alors un jeune professeur de 27 ans et j’enseignais l’harmonie traditionnelle et le contrepoint au Conservatoire Franz-Liszt de Budapest – que je commençai à me rebeller contre Bartók et la pensée thématique-motivique. Le prélude de *L’Or du Rhin* de Wagner était un modèle de musique non thématique – à cette époque, je ne connaissais pas encore « Farben » de Schoenberg. Et c’est le prélude de *L’Or du Rhin* qui m’amena, par le biais de *Parsifal*, à comprendre la modernité des formes debussystes. Le statisme de ces formes était lié dans mon imagination à des sonorités vibrantes et irisées » (LIGETI, 1991, p. 17).

⁴⁴ No original : « Concernant l’ancrage de mon propre travail dans la tradition, j’ai déjà retracé mon changement de père spirituel à travers le passage de Bartók à Debussy » (LIGETI, 1991, p. 19).

Outra obra importante nesse processo é o *Quarteto de cordas n° 1 – Metamorfoses Noturnas* (1953-1954), que, apesar da grande proximidade com a linguagem bartokiana, e de Ligeti ter tido acesso apenas à partitura da *Suíte Lírica* de Berg (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 130), antecipa alguns dos elementos que serão posteriormente bastante explorados pelo compositor, como a indefinição métrica, a precisão da escrita e alguns gestos musicais que mais tarde se tornariam característicos da linguagem ligetiana, como a reiteração insistente de uma única nota e a interrupção abrupta do clímax do discurso musical. Observamos, nas figuras a seguir, a proximidade entre os gestos iniciais do *Vivace capriccioso* do *Quarteto de Cordas n° 1* e o *Presto Delirando* da *Suíte Lírica*, de Alban Berg.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 69 to 79 of György Ligeti's *Quarteto de Cordas n° 1*. The tempo is marked 'Vivace, capriccioso' with a quarter note equal to approximately 168 beats per minute. The score is written for four staves, representing the four string parts. The music is characterized by complex, repetitive rhythmic patterns and dynamic markings such as 'pizz., secco', 'arco', 'pizz.', and 'arco'. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 69-74 and the second system containing measures 75-79. The notation includes various articulations and dynamic changes, reflecting Ligeti's unique compositional style.

FIGURA 14: György Ligeti, *Quarteto de Cordas n° 1*, c. 69 a 79.

Presto delirando
♩ = 115

The image shows a musical score for the first system of Alban Berg's *Suite Lirica*, titled "Presto delirando". The tempo is marked as "Presto delirando" with a metronome marking of 115. The score is in 3/8 time and consists of four staves. The upper staves (Violins I, Violins II, and Violas) feature complex rhythmic patterns with frequent glissandi (marked "gliss.") and dynamic markings such as *ff*, *ffp*, and *f*. The lower staves (Cellos and Double Basses) play a pizzicato line in the first system and an arco line in the second system, marked with *ff*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

FIGURA 15: Alban Berg, *Suíte Lírica*, *Presto delirando*, c. 1 a 14.

Na composição do *Quarteto*, Ligeti pretendia escrever sua própria música, mas, ao mesmo tempo, desejava seguir um caminho que viesse de Bartók e o levasse adiante (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 130): “Eu poderia então escrever o sétimo, o oitavo, o décimo segundo quarteto de Bartók” (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 132).⁴⁵ No entanto, Ligeti logo percebeu que seguir Bartók não era uma alternativa original e passou a direcionar sua imaginação para uma perspectiva “anti-Bartók” e contrária à sua própria formação clássico-romântica (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 131).

Com uma certa flexibilização do controle soviético após a morte de Stalin, em 1953, período da composição de *Musica Ricercata* e do *Quarteto n° 1*, Ligeti não somente passou a ter maior acesso a partituras e gravações de compositores como Schoenberg, Berg e Stravinsky, como também lhe foi possível corresponder-se com o Ocidente, quando escreveu para Stockhausen e Eimert, em Colônia, solicitando

⁴⁵ No original : « J’aurais pu alors écrire le septième, le huitième, le douzième *Quatuor* de Bartók » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 132).

material de estudo. Durante esse processo de “libertação de Bartók”, Ligeti fez uso moderado de séries na composição da *Fantasia Cromática* (1956), considerada pelo compositor como uma obra péssima por ser “música dodecafônica absolutamente ortodoxa” (LIGETI *apud* GRIFFITHS, 1983, p. 14).⁴⁶ Em sua próxima obra, *Viziók* (1956), Ligeti já “imaginava um tipo de música sem melodia ou forma rítmica, um tipo de música parada, formada por blocos estáticos cromáticos preenchidos de sons” (2002a, p. 261), dotada de um estatismo semelhante àquele que observara nos prelúdios de *O Ouro do Reno*, de Wagner, e de *O príncipe de madeira* (1917), de Bartók (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 132).

O objetivo era evitar todo trabalho temático-motívico que, em Bartók, é ainda beethoveniano e brahmsiano. Eu queria me separar disso. Certamente, logo pode-se dizer que se eu tivesse conhecido o Op. 16 de Schoenberg ou se eu tivesse conhecimento de Varèse com seus “blocos”, esta obra poderia ter exercido influência sobre o meu trabalho... mas eu ignorava tudo isso; não houve influência musical. Eu queria simplesmente me liberar de toda a música. O peso da música clássica e romântica era muito pesado! (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 132).⁴⁷

Após a revolução Húngara em 1956, Ligeti fugiu para Viena, onde se deparou com um ambiente muito propício às suas necessidades musicais, através do trabalho de uma fecunda geração de compositores envolvidos no processo de renovação e flexibilização do serialismo, sobre o qual pesaram os ensinamentos de René Leibowitz, a redescoberta da música de Webern, a orientação estética de Messiaen e os Cursos de Verão de Darmstadt, importante ponto de encontro dos compositores vanguardistas. Após essa breve estada em Viena, Ligeti alcança Colônia, onde estabeleceu contato com um grupo de compositores interessados no processo de constante inovação musical. Sua relação com esse grupo era um tanto ambivalente, posto que, se por um lado “o estímulo intelectual era enorme”, também “a política interna era demasiadamente familiar ao sistema comunista” (TOOP *apud*

⁴⁶ No original : “There was a Chromatic Fantasy for piano – I think it’s a very bad piece – which is absolutely orthodox twelve-tone music” (LIGETI *apud* GRIFFITHS, 1983, p. 14).

⁴⁷ No original : « Le but était alors d’éviter tout le travail thématique-motivique qui, chez Bartók, est encore beethovénien ou brahmsien. Je voulais me séparer de cela. Bien sûr, après coup, on peut dire que si j’avais connu l’*Opus* 16 de Schönberg, cette œuvre aurait pu influencer sur mon travail ou si j’avais eu connaissance de Varèse avec ses « blocs »... mais j’ignorais tout cela ; il n’y a donc pas eu d’influence musicale. Je voulais simplement me libérer de toute la musique. Le poids de la musique classique et romantique était trop lourd ! » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 132).

SHIMABUCO, 2005, p. 45), com sua intolerância, sectarismo e competitividade, neste ponto semelhante ao auditório social que teve durante a década de 1940. Não obstante, Ligeti “encharcou-se” das inovações da música contemporânea ocidental em Colônia onde trabalhou diretamente no estúdio eletrônico com Stockhausen, Eimert e Koenig.

Em fevereiro de 1957, eu subitamente me encontrei num paraíso: no Estúdio de Música Eletrônica da Rádio da Alemanha Ocidental, em Colônia. Eu me encharquei de toda a música não familiar como uma esponja. E imediatamente eu comecei a escrever minha própria música, estranhamente influenciada pela vanguarda de Darmstadt-Paris, porém também alinhada às minhas próprias ideias que tinham gradualmente se desenvolvido em Budapeste (LIGETI *apud* SHIMABUCO, 2005, p. 44).

Nesse momento, dentre várias descobertas, como a música de Boulez e Stockhausen, Ligeti tem um contato maior com a música de Webern, cuja concepção formal lhe influenciou significativamente. Nas palavras de Ligeti:

De Webern, eu aprendi que a forma não é um desenvolvimento (há, naturalmente, transformações ao longo do tempo, mas não há desenvolvimento como na sonata onde um tema é desenvolvido) e que cada momento da peça tem a mesma importância (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 141).⁴⁸

Tal pensamento coincide com a sua descrição do desenvolvimento formal de Debussy em *Jeux* igualmente como uma forma “vegetal”, pois prolifera sem se desenvolver (LIGETI, 1991, p. 17), oferecendo a Ligeti uma alternativa frente ao seu anseio da composição de uma música “estática” e desvinculada da já referida concepção formal de Bartók. Junto à aproximação com o pensamento formal de Webern repousa uma recusa pelo modo de construção da música serialista ou de Xenakis (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 141), bem como uma adesão ao contraponto de Bach e Palestrina, ao moteto isorrítmico ou a um contraponto muito erudito como o de Ockeghem.

A partir do final de 1956, no “ocidente”, (isto é, Viena e Colônia) eu mudei meu estilo drasticamente, especialmente sob as influências de Webern, Boulez e Stockhausen. Mas eu tinha desenvolvido a linguagem musical de “clusters cromáticos móveis” em diversas peças anteriores a 1956, quando eu ainda estava em Budapeste (isto é, antes das influências de Colônia). Uma destas foi

⁴⁸ No original : « De Webern, j’ai appris que la forme n’est pas un développement (il y a naturellement des transformations dans le temps, mais il n’y a pas de développement comme dans la sonate où un thème se développe) et que tous les moments de la pièce ont la même importance » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 141).

Víziók, uma primeira versão da futura obra orquestral *Apparitions* (LIGETI *apud* SHIMABUCO, 2005, p. 48).

Se uma ideia preliminar do primeiro movimento de *Apparitions*, com seus blocos sonoros que não se transformam, mas se sucedem, um após o outro, remete à etapa final de sua fase húngara, a experiência no estúdio eletrônico será de extrema importância para a concepção da micropolifonia, com seus tecidos muito complexos em transformação, no segundo movimento de *Apparitions* (1959).

No segundo movimento [de *Apparitions*], utilizei pela primeira vez a técnica da micropolifonia, com a ideia de construir um tecido musical. Eu jamais teria podido imaginar isso sem a experiência adquirida no Estúdio de música eletrônica. Há dois aspectos diferentes em *Apparitions*: os blocos sonoros, que não são influenciados pela música eletrônica, e os tecidos sonoros, baseados no contraponto tradicional que eu havia estudado e ao qual se acrescenta a experiência do trabalho de sincronização das inúmeras camadas sonoras gravadas em diferentes fitas magnéticas que eram sincronizadas. É muito estranho, pois há um lado técnico e um lado de fato tradicional, e a associação dos dois resulta em algo que não é nem técnico nem tradicional (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 149).⁴⁹

Dessa forma, mais do que a composição das obras eletrônicas *Glissandi* (1957), *Artikulation* (1958) e *Pièce électronique n° 3* (1958) e, transcendendo o resultado obtido em tais peças, tal experiência no estúdio de Colônia promoveu diversas reflexões sobre novos procedimentos composicionais para a música instrumental, oferecendo-lhe as condições necessárias para alcançar a estética pretendida desde *Víziók*.

A ideia de teias micropolifônicas foi um tipo de inspiração que eu adquiri ao trabalhar no estúdio, agregando partes por camadas. Eu estava muito influenciado também por música antiga, pela polifonia muito complexa de Ockeghem, por exemplo: afinal, eu tinha sido um professor de contraponto. Mas foi o trabalho em estúdio que me ofereceu a técnica. Por exemplo, eu precisei estudar sobre psico-acústica na época, e aprendi que se você tem uma sequência de sons na qual a diferença de tempo é menor que 50 mili-segundos, não os ouve mais como sons individuais. Isto me deu a ideia de criar sucessões de sons muito próximos em música instrumental, e eu apliquei isto no segundo movimento de *Apparitions* e em *Atmosphères* (LIGETI *apud* GRIFFITHS,

⁴⁹No original : « Dans le deuxième mouvement, j'ai utilisé pour la première fois la technique de la micropolyphonie, avec cette pensée en toiles musicales. Je n'aurais jamais pu imaginer cela sans l'expérience acquise au Studio de musique électronique. Il y a donc deux aspects différents dans *Apparitions* : les blocs sonores, qui ne sont pas influencés par la musique électronique, et les tissus sonores basés sur le contrepoint traditionnel que j'avais étudié, mais avec en plus l'expérience du travail avec de très nombreuses couches enregistrées sur différentes bandes que l'on synchronisait. C'est très étrange, car il y a un côté technique et un côté à fait traditionnel, et l'association des deux donne quelque chose qui n'est ni technique ni traditionnel... » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 149).

1983, p. 18).⁵⁰

Com o agravamento das desavenças internas no círculo de Colônia, Ligeti decide retornar a Viena, onde imediatamente compõe *Atmosphères* (1961) como resposta ativa às questões com as quais havia se envolvido desde seu período de formação na Hungria. *Atmosphères*, que renuncia à percepção rítmica e melódica em favor de lentas e contínuas transformações timbrísticas e texturais, soa bastante diferente da maioria das obras da vanguarda europeia dos anos 1960, cujas bases estavam estabelecidas principalmente sobre a escrita serial ou eletroacústica. Curioso notar que essa tendência textural, como alternativa face ao esgotamento do serialismo integral foi, naquele período, especialmente enfática não somente em *Atmosphères*, como também em *Threnody to the victims of Hiroshima*, de Penderecki, outro compositor da Europa Oriental (MORGAN *apud* SHIMABUCO, 2005, p. 51).

A partir do momento em que Ligeti percebeu que as texturas micropolifônicas haviam se tornado uma marca da sua linguagem e, antes que tal característica passasse a restringir seu potencial criativo, o compositor decidiu engajar-se na procura de novas alternativas composicionais, investindo nesse momento no que chamou de “obras irônicas”, próximas à poética do grupo Fluxus⁵¹ e de John Cage, dentre as quais estão *Fragment* (1961) e *Poème Symphonique* para 100 metrônomos (1962). Se *Poème Symphonique* antecipa a complexa polimetria obtida através da superposição

⁵⁰ No original : “The idea of micropolyphonic webs was a sort of inspiration that I got from working in the studio, putting pieces together layer by layer. I was very much influenced too by older music, by the very complex polyphony of Ockeghem, for example: after all, I had been a teacher of counterpoint. But it was the studio work that gave me the technique. For instance, I had to read up psychoacoustics at the time, and I learned that if you have a sequence of sounds where the difference in time is less than fifty milliseconds then you don’t hear them any more as individual sounds. This gave me the idea of creating a very close succession in instrumental music, and I did that in the second movement of *Apparitions* and in *Atmosphères*” (LIGETI *apud* GRIFFITHS, 1983, p. 18).

⁵¹ “O Grupo Fluxus foi um movimento que marcou as artes das décadas de 1960 e 1970, opondo-se aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo. O nome Fluxus, (do latim flux, significa modificação, escoamento, catarse) era, em princípio, o título de uma revista, mas se estendeu posteriormente para designar as performances organizadas por George Maciunas, criador do grupo. Valorizando a criação coletiva, esses artistas integravam diferentes linguagens como música, cinema e dança, se manifestando principalmente através de performances, happenings, instalações, entre outros suportes inovadores para a época”. (AGUIAR, Carol; PECCININI, Dayse. *Arte do Século XX / XXI: Visitando o MAC na web*. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html> Acesso em: 19 ago. 2012).

de diversos andamentos, que será bastante explorada posteriormente, *Fragment* lança um olhar em retrospectiva para *Apparitions*.

Pertenci à vanguarda e também ao movimento de *happenings* Fluxus, mas sempre com certo distanciamento, porque desejava permanecer eu mesmo. *Fragment* não é um *happening*, é uma espécie de pastiche de *Apparitions*, uma simplificação e uma “ironização” da obra (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 158).⁵²

Ligeti introduz a fase posterior da sua produção, caracterizada por texturas micropolifônicas menos densas e dotadas de uma maior percepção das linhas individuais, retomando o seu trabalho sobre o *Requiem* (1965), obra já esboçada na Hungria. Em seu *Requiem*, Ligeti toma como modelo a música de Machaut, Ockeghem e Bach, relacionando especialmente o fluxo contínuo e a macro forma do *Kyrie* com a técnica polifônica bachiana do moteto a oito vozes *Singet dem Herrn ein neues Lied* (MICHEL, 1985, p. 71). A escolha por uma forma referente à tradição musical ocidental é fruto do processo de liberalização e pluralidade de tendências musicais vista nos anos 1960 após o esgotamento do serialismo ortodoxo exaustivamente explorado na década anterior, sendo essa própria possibilidade do uso de formas da tradição um possível reflexo dos movimentos políticos e sociais que combatiam os centralismos e autoritarismos nas esferas política, social e cultural, naquele momento.

No exemplo a seguir, a micropolifonia de menor densidade e a percepção de linhas melódicas individuais podem ser apreciadas em fragmento do *Introitus* do *Requiem*:

⁵² No original : « J'ai appartenu à l'avant-garde et aussi à ce mouvement de happenings, Fluxus, mais, toujours avec un certain recul, car je désirais rester moi-même. *Fragment* n'est pas un happening, mais une sorte de pastiche d'*Apparitions*, une simplification et une « ironisation » de cette œuvre » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 158).

The image shows a musical score for György Ligeti's Requiem, Introitus, measures 7 to 9. The score is a reduction for choir and piano. It features four vocal staves (1, 2, 3, 4) and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics 'ter-' and 'nam'. The piano part includes a section marked 'Cor. + CbTb. con sord.' and 'ppp delisissimo, tenuto'.

FIGURA 16: György Ligeti, *Requiem, Introitus*, c. 7 a 9 (redução para coro e piano).

Se Ligeti coloca *Fragment* como pastiche de *Apparitions*, para ele, “*Lontano* é uma paródia de *Lux Aeterna*, não no sentido irônico, mas no sentido que essa palavra possuía na música da Renascença”,⁵³ já que desenvolve a mesma melodia de base de *Lux Aeterna* (1966) numa estrutura formal mais estendida (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 161).⁵⁴ Além da proximidade entre peças do mesmo compositor, os depoimentos de Ligeti acerca de *Lontano* (1967) revelam em tal peça a presença de diversas alusões à tradição musical. Primeiramente, com relação à sonoridade de uma maneira geral, Ligeti declara a sua admiração pela complexa fuga do primeiro movimento da *Música para cordas, percussão e celesta* (1936) de Bartók, atribuindo à experiência no estúdio de Colônia a possibilidade de potencializá-la e levá-la mais adiante, de modo que, em *Lontano*, a combinação das vozes instrumentais resulte em timbres novos. Cita ainda a importância da peça *Os sons da noite*, da coleção de quatro peças para piano *Ao ar livre* (1926), no que se refere ao uso de *clusters* que se transformam continuamente, além de várias peças de Debussy, de quem *Lontano* trará passagens características, e algumas de Mahler (MICHEL, 1985, p. 168).

⁵³ Como observamos no exemplo da *Missa Dies Sanctificatus*, de Palestrina, em *Polifonia discursivo-musical*.

⁵⁴ No original : « *Lontano* développe, comme vous le savez, la même mélodie de base que *Lux aeterna*. Seule la forme musicale est un peu différente, plus longue... *Lontano* est une parodie de *Lux aeterna* non au sens ironique, mais au sens que ce mot avait dans la musique de la Renaissance » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 161).

Em *Lontano*, cujo título alude à espacialização, como os significados de “longe” ou “distante”, Ligeti procura construir ilusões de espaço. No entanto, a preocupação com a construção desse tipo de ilusão já teria desempenhado um importante papel na música romântica, sobretudo na música de Mahler, para a qual Ligeti cita⁵⁵ o exemplo de um trecho ao final do primeiro movimento de sua *Quinta Sinfonia* (HÄUSLER, 1998, p. 394) e menciona ainda o uso da palavra “lontano” em obras de Schumann e Berlioz, em cuja escrita orquestral Ligeti também teria se baseado, especialmente o início do quinto movimento da *Sinfonia Fantástica*. Não obstante, Ligeti afirma que “*Lontano* é um título que significa uma música que vem de uma grande distância, mas também de uma distância temporal” (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 169).⁵⁶ Nesse sentido, ele coloca o uso específico da sonoridade das trompas numa perspectiva histórica,⁵⁷ enquanto alusão a elementos do romantismo tardio, especialmente à música de Mahler e de Bruckner.

A própria sonoridade das trompas comporta uma dimensão histórica. Uma entrada súbita das trompas após um *tutti* provoca em nós, espontaneamente, senão uma associação direta, ao menos uma alusão a certos elementos do romantismo tardio. Eu penso aqui antes de tudo em Bruckner e Mahler, mas também em Wagner. Eu posso pensar numa passagem da Oitava Sinfonia de Bruckner, na coda do movimento lento, onde numa grande tranquilidade e doçura, as quatro trompas tocam subitamente uma passagem que soa como uma citação de Schubert, mas vista através dos olhos de Bruckner. Há igualmente, não citações, mas alusões em *Lontano*. Eu diria que tanto quanto a distância espacial, há também uma distância temporal; quer dizer, nós podemos tomar a obra apenas através da nossa tradição no interior de uma certa formação musical. Se eu não estivesse familiarizado com todo o Romantismo Tardio, a qualidade de estar distante, se assim posso dizer, não se manifestaria de forma alguma nesta obra. [...] o distanciamento temporal

⁵⁵ Em entrevista concedida a Josef Häusler, transmitida pela Südwestfunk, Baden-Baden, em 19 e 26 jul. 1968, publicada posteriormente em SCHUWARTZ, E.; CHILDS, B. (Eds.). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Da Capo Press, 1998.

⁵⁶ No original : « *Lontano* est un titre qui signifie une musique venant d’une grande distance, mais aussi d’une distance temporelle... » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 169).

⁵⁷ As referências de Ligeti a respeito da sonoridade da trompa mostram que os fios dialógicos podem ser tecidos a partir de um parâmetro do som. O poder evocativo da trompa já havia sido objeto de atenção, por exemplo, de Beethoven, em sua Sonata op. 81a, quando, na Introdução do primeiro movimento, o compositor escreve “*Lebewohl*”, sobre a seqüência harmônica que abre a Sonata. Essa seqüência está baseada em algumas das poucas notas possíveis para a trompa lisa. A obra foi dedicada ao Arquiduque Rudolph, que foi obrigado, juntamente com a família imperial, a deixar Viena por ocasião da invasão francesa, em 1809. O esporte predileto desse nobre era a caça, e o “toque de trompa”, na Sonata, é evocativo, não apenas pela materialidade do timbre, mas pela ideia de distanciamento associada aos sinais das trompas de caça.

evoca também um distanciamento espacial. As trompas⁵⁸ podem ser ouvidas de longe e de muito tempo atrás: quase, por assim dizer, como as trompas de postilhão na Terceira Sinfonia de Mahler (LIGETI *apud* HÄUSLER, 1998, p. 395-396).⁵⁹

Dentre outras obras importantes desse período, que sucede à fase micropolifônica, estão *Volumina* (1966), *Continuum* (1968), *Dez Peças* para quinteto de sopros (1968) e o *Quarteto de Cordas n° 2* (1968). Na composição de *Continuum*, Ligeti explora o recurso de padrões mecânicos, o que sugere um paralelismo com a música minimalista americana no que se refere à repetição insistente de padrões que sofrem transformações muito graduais.



FIGURA 17: Exemplo de transformações graduais em padrões que se repetem em *Continuum*.

Seu depoimento acerca dessa peça, semelhante à sua fala a respeito da composição de *Fünf Stücke* (1942-1951) e ao contrário das suas descrições de diversas alusões em *Lontano*, revela uma possível não-intencionalidade no estabelecimento do diálogo com ideias de outros compositores, por ele desconhecidas no momento da composição de tais peças, como se tais ideias estivessem “pairando no ar” naquele momento e em tal contexto de produção.

Isto se deriva do Poema Sinfônico para 100 metrônomos de 1962, e aí surge o

⁵⁸ Na letra AA de ensaio, em *Lontano*, há um exemplo expressivo do emprego da trompa, ao qual Ligeti se refere.

⁵⁹ No original : “The very sound of horns has a “historical perspective”. Horns coming in like that after a tutti awake in us involuntarily not a direct association perhaps, but an allusion, a reference to certain elements of late romantic music. I am thinking now particularly of Bruckner and Mahler, but also of Wagner. I can think of a passage in Bruckner’s Eight Symphony, in the coda of the slow movement, where with great tranquility and gentleness the four horns suddenly play a passage that sounds almost like a quotation from Schubert, but seen through Bruckner’s eyes. Well, there are many similar, not quotations, but allusions in *Lontano*. I would say that as well as spatial distance, there is also temporal distance; that is to say, we can grasp the work only within our tradition, within a certain musical education. If one were not acquainted with the whole late of Romanticism, the quality of being at a distance, or however I should express it, would not be manifest in this work. [...] the temporal distancing evokes also a spatial distancing. The horns can be heard from a distance and from long ago: almost, as it were, like the post-horn in Mahler’s Third Symphony” (LIGETI *apud* HÄUSLER, 1968, p. 395-396).

paralelismo de minha música com a música minimalista americana. Até então, não sabíamos um do outro. Eu, na verdade, havia encontrado Terry Riley no final dos anos 1960, por acaso, em Estocolmo, mas sem ter ouvido sua música. Eu ouvi a sua obra *In C* e as músicas de Steve Reich - *It's gonna rain* e *Violin Phase* - somente em 1972 (...). Existem de fato pensamentos que pairam ao mesmo tempo junto a diferentes artistas, ideias que, por assim dizer, pairam no ar até que o contexto histórico as traga para a maturação (LIGETI *apud* SHIMABUCO, 2005, p. 61-62).

Não obstante a dissolução do grupo de Colônia e o surgimento de uma nova geração com tendências neo-românticas e anti-modernistas, a década de 1970, para Ligeti, seria um período de grande estabilidade profissional. Após uma estada de seis meses nos Estados Unidos, onde teve contato com a música norte-americana, sobretudo a minimalista, Ligeti assumiu o cargo de professor de Composição na Academia de Música de Hamburgo. Nessa fase, compôs três peças para dois pianos, *Monument*, *Selbstoptrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* e *In zart fliessender Bewegung* (1976), das quais a segunda reflete pontos de confluência entre sua música mecânica e o minimalismo de Steve Reich e Terry Riley, além de uma alusão à escrita pianística de Chopin, em especial ao *Presto* de sua *Sonata em Si bemol menor*,⁶⁰ enquanto a terceira peça traz algumas alusões, embora muito mais distantes, a Schumann, Brahms e Debussy (MICHEL, 1985, p. 113).

A composição das *Três peças* para dois pianos se deu durante o processo da composição de sua única ópera, *Le Grand Macabre* (1977), baseada em *La Balade du Grand Macabre* de Michel de Ghelderode. Acerca das relações entre essas obras, Ligeti relata:

E certos aspectos são encontrados em ambas as peças: as citações inventadas (Chopin), a reprodução de técnicas composicionais (Reich e Riley), as paráfrases (alusão à técnica pianística de Brahms e Schumann, muito fugazmente). Mas sempre houve alusões em minha música. Em *Lontano* houve também alusões aos românticos, Mahler, Bruckner, Wagner. Não são citações no sentido de Stravinsky. A primeira vez que eu realmente tomei músicas existentes a fim de deteriorá-las foi em *Le Grand Macabre*. É uma técnica próxima à Arte Pop (não à Música Pop!), especialmente Arte Pop

⁶⁰ Para Ligeti, a primeira peça atonal da História da Música: “Mais tarde, a partir de Chopin, a arte da modulação e o papel das dominantes secundárias são tão desenvolvidas que o sólido esqueleto tonal é dissolvido. A primeira peça atonal da História da Música é talvez o final *prestissimo* da *Sonata em si b menor* de Chopin” (LIGETI, 1991, p. 16). No original: « Au plus tard depuis Chopin, l’art de la modulation et le rôle des dominantes secondaires se sont tellement développés que le squelette tonal solide se dissout. La première pièce atonale de l’histoire de la musique est peut-être le final *prestissimo* de la *Sonate en si b mineur* de Chopin » (LIGETI, 1991, p. 16).

inglesa (LIGETI *apud* SABBE, 1978, p. 9).⁶¹

No que se refere à sua abordagem da tradição musical através dos procedimentos de colagens, pastiches e citações musicais no *Le Grand Macabre*, Ligeti comenta:

Você toma um pedaço de *foie gras*, o deixa cair sobre um tapete e o pisoteia até que ele desapareça, eis como eu utilizo a história da música e, sobretudo, a da ópera. Há muitas citações, de Schubert e de Rameau entre outras, mas não as percebemos. (...) Por outro lado, há falsas citações; quando eu era estudante, eu devia escrever em diferentes estilos, minuetos à maneira de Haydn ou de Mozart, ou rondós à la Couperin, e eu tomei aqui alguns desses fragmentos da juventude. Você pensa que é de Haydn, e é de Ligeti... São falsas citações, citações sintéticas. Por exemplo, quando o astrólogo e sua mulher Mescalina dançam o cancan, eu fiz uma alusão ao cancan de Offenbach. É como se você pegasse uma peça antiga e a torcesse. Simultaneamente, há o *Gai Laboureur* de Schumann e uma falsa citação do *Galop chromatique* de Liszt, um destrói o outro. Eu começo por Offenbach e termino “*a la húngara*” (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 114-5).⁶²

Entre as inúmeras alusões a obras de diversos compositores, vale a pena mencionar, logo no início de *Le Grand Macabre*, a alusão à *Toccata* da ópera *L’Orfeo*, de Monteverdi, à qual Ligeti faz referência, ironicamente, com a substituição dos metais originais pelas buzinas de carros.

⁶¹ No original : “And certain aspects are found in both works: The invented quotations as you say (Chopin), the reproductions of composing techniques (Reich and Riley), the paraphrases (allusion to the pianistic technique of Brahms and Schumann, very fleetingly). But there were always allusions in my music. In *Lontano*, there were also allusions to the Romantics, Mahler, Bruckner, Wagner. They are not quotations in the sense of Stravinsky. The first time that I really took existing musics by deteriorating them, it is in the *Grand Macabre*. It is a technique close to Pop Art (not of Pop Music!), especially English Pop Art” (LIGETI *apud* SABBE, 1978, p. 9).

⁶² No original : « Vous prenez un morceau de foie gras, vous le laissez tomber sur un tapis et vous le piétinez jusqu’à ce qu’il disparaisse, voilà comment j’utilise l’histoire de la musique et, surtout, celle de l’opéra. Il y a beaucoup de citations, de Schubert et de Rameau entre autres, mais on ne les perçoit pas. (...) D’autre part, il y a des fausses citations ; quand je étais étudiant, je devais écrire dans différents styles, des menuets à la manière de Haydn ou de Mozart, ou des rondos à la Couperin, et j’ai repris ici certains de ces morceaux de jeunesse. Vous pensez que c’est du Haydn, et c’est du Ligeti... Ce sont de fausses citations, des citations synthétiques. Par exemple, quand l’astrologue et sa femme Mescalina dansent le cancan, j’ai fait une allusion au cancan d’Offenbach. C’est comme si vous preniez une pièce d’acier et que vous la tordiez. Simultanément, il y a le *Gai Laboureur* de Schumann et une fausse citation du *Galop chromatique* de Liszt, l’un détruit l’autre. Je commence par Offenbach et je termine « à la hongroise » » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 114-5).

Macabre Collage

from the opera / aus der Oper „Le Grand Macabre“

György Ligeti

* 1923

4/4 Tempo Giusto ♩ = 80
Car Horns
Autohupen

1) Percussione 1
Car Horns
Autohupen
sempre ff

1) Percussione 2
Car Horns
Autohupen
sempre ff

1) Percussione 3
sempre ff

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

FIGURA 18: Fragmento do prelúdio de *Le grand macabre*, compassos iniciais.

Embora as citações e alusões tenham sido aspectos importantes para a composição da ópera *Le Grand Macabre*, o uso desses procedimentos representa uma exceção na produção composicional de Ligeti, que comenta, a esse respeito: “O método das alusões foi importante na partitura do *Grand Macabre*, mas você sabe, eu deixei isso de lado. Eu não continuo porque eu realmente não aprecio esse aspecto de minha obra” (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 177).⁶³ Mesmo assim, o compositor manteria essa tendência ao pastiche nas duas obras subsequentes, *Hungarian Rock* (1978) e *Passacaglia Ungherese* (1978), ambas motivadas pelo seu auditório social.

Estas duas peças são ao mesmo tempo irônicas, húngaras e pop. Foram concebidas como comentários às composições de alguns dos meus alunos e ao mesmo tempo comportam um aspecto polêmico. Eu sou efetivamente bastante crítico em relação às tendências neo-tonal e neo-romântica. Procurei, nestas peças, discutir de certa maneira essa questão, sob a forma de pastiche, em vez de fazer isso verbalmente (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 115-116).⁶⁴

⁶³ No original: « La méthode des allusions était importante dans la partition du *Grand Macabre*, mais, vous savez, j’ai laissé cela de côté. Je ne continue pas parce que je n’aime pas tellement cet aspect de mon œuvre » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 177).

⁶⁴ No original: « Ces deux pièces sont à la fois ironiques, hongroises et pop. Elles sont conçues en quelque sorte comme des annotations aux compositions de certains de mes étudiants et elles contiennent en même temps une sorte de polémique. Je suis en effet assez critique à l’égard de la

A *Chaconne* de *Hungarian Rock* exemplifica essa forma de crítica. Nessa obra, Ligeti repete, mecanicamente, a estrutura harmônica proposta, em um procedimento de pastiche que não enriquece a estrutura básica dessa forma musical – tal como fez Brahms, por exemplo, ao final de sua *Sinfonia IV*. Observamos, no exemplo a seguir, a melodia acompanhada pelo ostinato de quatro compassos, no qual a linha do baixo é, a cada compasso, harmonizada de maneira diferente, apesar de manter duas cadências plagais em duas tonalidades diferentes:

Vivacissimo molto ritmico (Ein ganzer Takt = MM. 50)
(One whole bar = MM. 50)

2
Manuale*

sempre, simile

FIGURA 19: György Ligeti, *Hungarian Rock*, c. 1 a 11.

Já no início da década de 1980, Ligeti passou por um breve período de silêncio composicional que atribui a uma espécie de crise generalizada.

Isto não era nenhuma “crise pessoal”, mas parte de uma crise geral: nos anos 1970, 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) (LIGETI *apud* SHIMABUCO, 2005, p. 71).

Logo após esse hiato, a década de 1980 lhe traria importantes estímulos composicionais, dentre os quais estão o contato com uma geração bem mais receptiva que a juventude dos anos 1970, o interesse por outras artes e pela ciência, no contato com estudos relacionados aos sistemas dinâmicos, a geometria fractal e a Teoria do Caos, além do acesso à música de outras épocas e de culturas não-europeias de grande complexidade rítmica e métrica, como a polifonia do último terço do século XIV, a

tendance néotonale et néoromantique. Et j’ai justement essayé de discuter en quelque sorte sous la forme d’un pastiche dans ces pièces au lieu de le faire verbalement » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 115-116).

complexidade rítmica da música africana, sobretudo com a ideia de “pulsação elementar”, e a obra polirrítmica e polimétrica, para piano mecânico, do compositor mexicano Conlon Nancarrow.

Diante de tais estímulos, Ligeti rompe o silêncio com a composição do seu *Trio para trompa, violino e piano* (1982). O *Trio*, com subtítulo *Hommage à Brahms*, encomendado pela ZEIT-Foundation à ocasião do 150º aniversário de Brahms, causou uma enorme repercussão na crítica, que passou a acusar Ligeti de conservadorismo e traição à vanguarda. A esse respeito, Ligeti comenta:

Durante os anos 1970, gradualmente, tive muitas dúvidas sobre as normas estéticas da vanguarda... Sempre mantive uma certa distância crítica e, nos anos 1970, me tornei cada vez mais intolerante com uma parte de minha alma que pertence à vanguarda (por exemplo, peças como *Aventures* e *Nouvelles aventures*) e me afastei disso... No início dos anos 1980 – foi a fase da grande influência vinda de meu amor pela música latino-americana, o samba brasileiro – houve também uma reação e eu disse para mim mesmo: estou cheio de toda a vanguarda, eu faço, no momento, qualquer coisa voluntariamente conservadora e eu a dedico a Brahms! (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 113).

Esse “conservadorismo” se reflete, por exemplo, no material harmônico, na rítmica, e na condução das vozes da parte de violino, no início do *Trio*.

FIGURA 20: György Ligeti, *Trio para trompa, violino e piano*, compassos iniciais.

Após um retorno à produção coral, com o reaparecimento de elementos húngaros como que numa espécie de “sentimento de nostalgia da pátria” e de melancolia ligada ao fato de estar envelhecendo (LICHTENFELD *apud* CAZOK, 2008, p. 180), Ligeti compõe o primeiro caderno de *Estudos para piano* (1985), o qual, como outras obras dessa mesma fase que conta com os outros dois cadernos de *Estudos* (1994, 2001), o *Concerto para piano e orquestra* (1985-1988) e *Nonsense*

Madrigals (1988-1989), refletem seu envolvimento com os já referidos estímulos musicais relacionados à complexidade rítmica da música do final do século XIV e de culturas não-europeias. Além da gravação de sua obra pela *Teldec Classics*, com o primeiro volume lançado em 2001, durante os anos 1980 a 2000 Ligeti recebe importantes prêmios internacionais, dentre os quais estão: Parisian Prix Ravel (1984), Budapest Béla Bartók-Ditta Pasztory Prize (1984), Grawemeywe Award (1986), Internacional Music Council/UNESCO Prize (1986), Prêmio Sibelius da Whuri Foundation (2000), Prêmio Kyoto de Artes e Filosofia (2001) e Prêmio Theodor W. Adorno (2003) (SHIMABUCO, 2005 , p. 80-84).

Além do diálogo consciente com a música de seu tempo e das relações dialógicas presentes nas suas peças entre si, um olhar para a trajetória composicional de Ligeti como um todo, somada à leitura de seus últimos depoimentos, denota uma necessidade constante de renovação da sua linguagem composicional. Se sua produção é permeada por um coro de multivozes – mesmo que essas vozes sejam, predominantemente, ocultadas sob a linguagem própria do compositor –, revelando as relações de concordância ou de discordância com relação às questões com as quais se envolveu, pode-se dizer que Ligeti, em nenhum momento, olhou para seu percurso composicional como algo pronto e acabado, mas, ao contrário, como um constante processo de vir-a-ser, permanentemente aberto ao surgimento de novas interrogações.

3

Relações dialógicas no primeiro movimento do *Concerto de Câmara* para treze instrumentistas, de György Ligeti

Ao traçar um panorama da trajetória composicional de György Ligeti, no capítulo anterior, observamos a multiplicidade de relações dialógicas que o compositor estabeleceu com aspectos da tradição musical ou com a música de seu tempo, sendo cada uma de suas composições tanto a resultante de sua compreensão responsiva ativa sobre obras anteriores, quanto o resultado da percepção que o compositor tinha do seu contexto e da forma como pressupunha o ouvinte. Diante dessa perspectiva, dedicamo-nos, neste capítulo, à abordagem analítica do primeiro movimento do *Concerto de Câmara* para treze instrumentistas, de György Ligeti, buscando nele encontrar os fios de uma textura interdiscursiva tecida por processos de assimilação ou refutação, influências, vestígios de múltiplas vozes que se ocultam sob o texto musical. Antes disso, situaremos o trabalho analítico na tripartição semiológica, de Jean-Jacques Nattiez e apresentaremos, brevemente, o modelo de análise musical proposto por Dante Grela, utilizado, neste trabalho, para a abordagem do nível neutro da peça.

3.1 Situando o trabalho analítico na tripartição semiológica

A aventura dialógica de Bakhtin nos convida ao constante exercício de lidar com a inconclusão e com a incerteza, reconhecendo as limitações de nossas abordagens e compreendendo a presença de brechas, em nossos mais caros e elaborados sistemas, como necessárias e valiosas. O contrário – a ilusão de moldar os significados como algo fixo e acabado, sustentando a possibilidade de que uma verdade seja absoluta – deu origem aos mais opressivos sistemas políticos e religiosos, implacáveis diante do embate e do devir. O dialogismo de Bakhtin consiste na tentativa de se libertar de um monologismo gerado por forças centrípetas, ptolomaicas, as quais insistem em manter as coisas unificadas e enrijecidas pelo discurso de autoridade, a favor de uma visão que se empenha em manter as coisas diferenciadas umas das outras. Tal consciência, mais móvel, galileana, é regida pelas

forças centrífugas, que compelem ao movimento, aspirando pela mudança (FIORIN, 2006, p. 56). Quando, em análise musical, alguém se convence da certeza sobre uma determinada questão, está agindo no sentido das forças centrípetas, como é o caso das afirmações de autores do século XIX, que, na defesa de seus textos analíticos, deixaram-nos afirmações como:

não parece provável que o meu sistema esteja destinado a ser suplantado por outros no futuro. Ao contrário, eu estou convencido que em relação a fundamentar todos os acordes nas três funções de tônica, subdominante e dominante, (igualmente atribuindo-lhes números), minha obra tem fornecido a compreensão definitiva sobre o assunto (RIEMANN, 1887, p. xii *apud* NATTIEZ, 1990, p. 182).⁶⁵

muitos daqueles dotados de espírito filosófico têm entendido que a doutrina estabelecida na minha obra nada mais é do que a revelação do segredo da Arte musical, a lei fundamental: sem essa lei, obras de arte musical, como aquelas criadas durante os últimos quatro séculos, não existiriam (FÉTIS, 1844, p. 1 *apud* NATTIEZ, 1990, p. 182).⁶⁶

Apontando para a inconsistência dessas declarações, Nattiez chama atenção para a noção de que não haverá nunca *uma única análise musical válida* para uma dada obra (Op. cit., p. 168), posto que o objeto mesmo da análise não é um dado imediato, mas construído conforme a perspectiva do observador. Nattiez chama o conjunto de elementos que compõem o ponto de vista do observador de *situação analítica*, na qual estão envolvidos a dimensão física do *corpus* estudado, a relevância estilística do objeto, que se estende desde o foco em uma obra específica até uma visão mais universal do fato musical, e o pólo da tripartição semiológica⁶⁷ abordado. Considerando as relações entre a dimensão poética, relacionada aos processos composicionais, a dimensão estética, referente à forma como a obra é percebida, e o nível neutro, na compreensão das configurações imanentes da obra, Nattiez, aponta para a possibilidade de seis situações analíticas, que são: (1) a **análise imanente**, a

⁶⁵ No original: “it does not seem likely that my system is destined to be supplanted by others in the future. On the contrary, I am convinced that in respect to grounding all chords in the three functions of tonic, subdominant, and dominant, (even in assigning them numbers) my work has provided the definitive view on the subject” (RIEMANN, 1887, p. xii *apud* NATTIEZ, 1990, p. 182).

⁶⁶ No original: “many of those endowed with the philosophical spirit have understood that the doctrine set forth in my work is nothing more than a revelation of the secret of musical Art, the fundamental law: without this law works of musical art, of sort created during the last centuries, would not exist” (FÉTIS, 1844, p. 1 *apud* NATTIEZ, 1990, p. 182).

⁶⁷ Brevemente apresentada em *A obra musical como fato simbólico*.

qual é restrita ao nível neutro da obra, como é o caso da teoria dos conjuntos de Allen Forte; (2) a **poiética indutiva**, que parte de uma análise imanente para, posteriormente, traçar conclusões sobre a poiética; (3) a **poiética externa**, direcionada por um documento acerca da *poiesis* da obra, tal como cartas, esquemas ou esboços; (4) a **estésica indutiva**, fundamentada na percepção das estruturas musicais, seja ela baseada na experiência pessoal ou num quadro mais geral da percepção musical; (5) a **estésica externa**, que parte de informações coletadas de ouvintes para abordar a percepção da obra musical; (6) uma situação analítica mais complexa, **holística**, na qual a análise imanente é igualmente relevante tanto para a poiética como para a estésica, como é o caso da teoria de Schenker. Observando as seis situações analíticas propostas por Nattiez, vemos que, além da aspiração holística da tripartição semiológica, no exame de como as três dimensões podem ser articuladas na abordagem de uma obra, ela é útil também na delimitação do escopo da análise musical, demarcando seus limites.

Diante de tais situações analíticas, é possível que os objetivos da análise, o problema de pesquisa, ou os documentos disponíveis ao autor, demandem que a análise parta de outro ponto que não o nível neutro. Nattiez, no entanto, enfatiza a necessidade inevitável de um olhar mais atento para as estruturas imanentes da obra, durante algum momento do processo analítico, tendo em vista a parcialidade das abordagens poiéticas e estésicas: não conhecemos todas as estratégias composicionais, tampouco as estratégias perceptivas com exatidão. Para um entendimento mais global da obra, compreendendo como processos poiéticos ou estésicos estão interligados na obra musical, faz-se necessária a descrição de suas estruturas, mediante a análise no nível neutro. Outro ponto a ser considerado é que a própria análise musical, como atividade que se baseia em um fato simbólico, possui uma dimensão poiética, posto que tem um autor, como também possui uma dimensão estésica, sendo objeto de leituras e de interpretações. Nesse aspecto, Nattiez menciona a necessidade de que o autor do texto analítico teça um comentário crítico a respeito das análises de outros autores sobre a obra analisada, posicionando-se diante delas, e que ele explicithe os critérios analíticos que forjaram a sua própria análise, delimitando os seus objetivos e métodos. Essa necessidade se justifica pelo fato de que a dimensão estésica da análise musical é fortemente ativa, impulsionando novas análises, problemas e teorias, além de intervir ativamente na evolução própria das *obras* e das *práticas* musicais,

atribuindo-lhes novos significados e reorientando a linguagem musical. Mantendo o enfoque dialógico, pode-se dizer que, também na análise musical,

Não há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limites para o contexto dialógico (este se perde num passado ilimitado e num futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). Sempre se modificarão (renovando-se) no desenrolar do diálogo subsequente, futuro. Em cada um dos pontos do diálogo que se desenrola, existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos, porém, num determinado ponto, no desenrolar do diálogo, ao sabor de sua evolução, eles serão rememorados e renascerão numa forma renovada (num contexto novo). Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento. (BAKHTIN, 1997, p. 413-4).

3.2 Uma proposta modular em análise musical

Como ferramenta metodológica para a análise do nível imanente do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, empregaremos a proposta metodológica publicada pelo professor da Universidade de Rosario, Dante Grela, em 1985, como resposta crítica frente aos métodos de análise “tradicionais”, a qual vem sendo aprimorada desde a década de 1970. Em seu modelo, Grela propõe a delimitação de cinco áreas de análise, cujos resultados parciais específicos conduzirão a uma fase posterior, de cunho interpretativo, dedicada ao estabelecimento de inter-relações entre os resultados obtidos em cada uma das áreas. O estabelecimento de tais inter-relações atende a dois objetivos principais: interpretar a obra, identificando quais são os processos que se interconectam para produzir determinadas resultantes na obra analisada, e recompor a obra, observando o funcionamento de cada um de seus componentes em relação à totalidade da mesma. Compõem o quadro das áreas analíticas propostas por Grela as análises estatística, paramétrica, articulatória, comparativa, funcional e a análise de inter-relações. O autor ressalta que a “realidade sonora” deve ser estabelecida como ponto de referência durante todas as etapas do trabalho analítico, o qual deverá ser praticado em dois grandes níveis: o nível macroestrutural, relacionado à percepção auditiva direta, e o nível microestrutural, preocupado com os elementos que dificilmente são apreendidos pela escuta. Faremos uma exposição de suas ideias para, posteriormente, procedermos à abordagem analítica do primeiro movimento do *Concerto de Câmara* para treze instrumentistas.

A **análise estatística**, ponto de partida do trabalho analítico, ocupa-se das tarefas relacionadas à contagem, classificação e tabulação tanto de dados elementares, como a contagem das notas que compõem um acorde, quanto de relações, como a classificação dos intervalos que compõem determinada melodia. Irrelevante por si própria, tal área tem como função subsidiar as demais áreas analíticas. Para citar alguns exemplos, através da simples contagem de compassos observamos (FERREIRA; LANNA, 2011, p. 215) o uso da seção áurea como elemento articulador da forma no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, ou ainda, através da contagem das alturas utilizadas em cada uma das *Dez Peças* para quinteto de sopros, Claudio Vitale (2008, p. 89), posteriormente, concluiu que a gradação,⁶⁸ importante ferramenta de estruturação da linguagem na peça, nela não ocorre de maneira linear, mas repleta de descontinuidades.

A **análise paramétrica**, ainda elementar, é dedicada ao estudo das especificidades de cada um dos parâmetros sonoros, como altura, duração, intensidade e timbre, além de suas combinações em texturas, modos de articulação e modos de ataque. Dentro do quadro específico da música de Ligeti, a análise paramétrica desperta maior interesse com a ênfase em novos parâmetros, tais como velocidade, permeabilidade, densidade, distribuição no registro e superfície das texturas (ZUBEN, 2005, p. 129-130). Como exemplo de análise paramétrica dentro do modelo proposto por Grela, apresentamos o esquema articulatório referente ao parâmetro andamento da Peça IX (*Béla Bartók in memoriam*) de *Musica Ricercata*.

⁶⁸ Termo usado pelo autor ao se referir aos processos graduais, às modificações bastante lentas e progressivas às quais o tecido sonoro é submetido, dando a sensação de continuidade e estatismo.

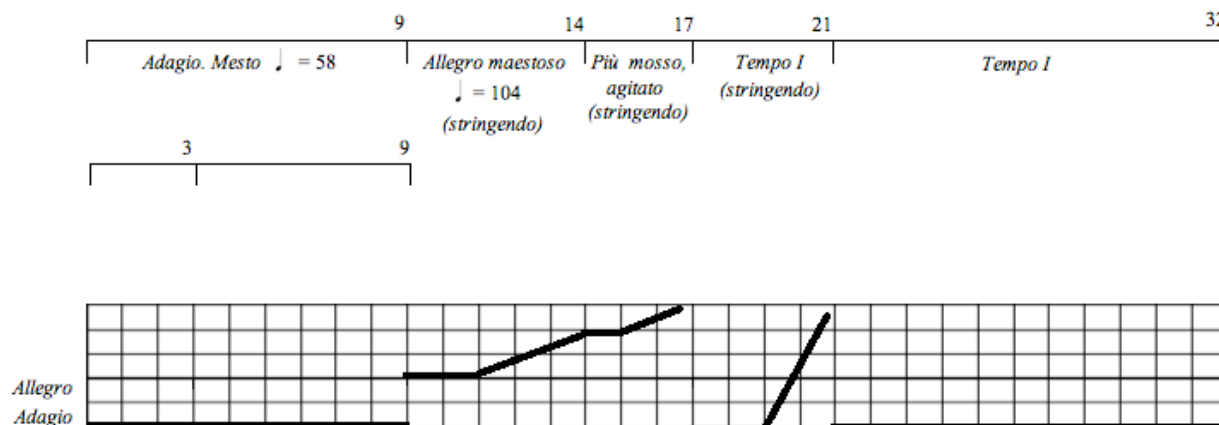


FIGURA 21: Esquema articulatório referente ao andamento em *Musica Ricercata IX*.⁶⁹

Compondo o quadro das áreas analíticas propostas por Dante Grela está a **análise articulatória**, tendo como objeto a articulação da obra no tempo, desde a macro até a microforma. Oferecendo uma alternativa frente à falta de homogeneidade na nomenclatura dos métodos de análise tradicionais,⁷⁰ o autor propõe uma terminologia genérica e flexível, designando como “unidade formal” cada uma das partes em que a forma é articulada e distinguindo os diversos níveis articulatórios como “graus”. Entendendo a unidade de primeiro grau como correspondente à totalidade da obra, observamos, no esquema articulatório relacionado ao parâmetro velocidade em *Musica Ricercata IX*, que a primeira unidade formal de segundo grau foi subdividida em duas unidades formais de terceiro grau, visto que a partir do c. 4, somam-se ao pedal grave motivos em intervalos de terça. Interessa à área da análise articulatória compreender de quais maneiras acontece a articulação entre uma unidade formal e outra e qual é a magnitude da articulação. Essas maneiras são os modos de articulação: separação, justaposição, elisão, superposição e inclusão. Na separação, existe um silêncio entre o final de uma unidade formal e o início da outra, como acontece na passagem da terceira para a quarta unidade formal da Peça IX. Na justaposição, ao contrário, duas unidades formais se sucedem sem que haja

⁶⁹ Vide partitura em anexo.

⁷⁰ Como é o caso da confusão terminológica entre “frase” e “período”, segundo os autores Joaquín Zamacois e Arnold Schoenberg. Enquanto Zamacois (2004, p. 9-10) define “frase” como ideia melódica completa, reservando o termo “período” para as principais articulações da frase, Schoenberg denomina “frase” as partes do “período” (2008, p. 48).

descontinuidade sonora entre o final de uma e o começo da outra, como acontece na passagem da primeira para a segunda unidade formal da Peça IX. Apesar da clareza da escrita, o compositor enfatiza a sua intenção de que, durante a execução, tais unidades sejam justapostas, com a indicação “tocar sem cesura” ao final do c. 6. Na elisão, o elemento final de uma unidade serve também como início da unidade subsequente, como acontece, por exemplo, no c. 66 de *Musica Ricercata I* e no c. 29 do *Concerto de Câmara*.

14

2
4 I

29 30 senza tempo, ca. 16"

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. basso

Cor.

Trbn.

Clavichord.

PF.

Vn. 1
senza tempo (*Prestissimo*)
alla punta p o c c o a
sempre *pp*

Vn. 2
senza tempo (*Prestissimo*)
alla punta p o c c o a
sempre *pp*

Vla.
senza tempo (*Prestissimo*)
alla punta p o c c o a
sempre *pp*

Vc.
senza tempo (*Prestissimo*)
alla punta p o c c o a
sempre *pp*

Cb.
via sord.

FIGURA 22: Articulação por elisão no c. 29 do *Concerto de Câmara*.

As articulações por inclusão e por superposição acontecem em texturas constituídas por mais de um plano sonoro. Na inclusão, uma dada unidade formal referente a um plano sonoro começa depois e termina antes das unidades formais referentes aos

demais estratos, enquanto na superposição, uma unidade começa num desses planos sonoros antes que a unidade anterior tenha chegado ao final nos outros planos. Um exemplo de articulação por inclusão pode ser observado nos c. 22 e 23 do *Concerto de Câmara*, a seguir:

FIGURA 23: Inclusão dos sopros nos c. 22 e 23 do *Concerto de Câmara*.

Texturas cujas articulações ocorrem predominantemente por superposição provocam o surgimento de zonas de articulação, dentro das quais os diversos planos sonoros se articulam em pontos não coincidentes. As considerações, por um lado, de aspectos tais como as durações dos silêncios ou os elementos composicionais contrastantes entre duas unidades formais e, por outro lado, a possibilidades da existência de zonas ou pontos de articulação, dizem respeito à “força” articulatória, cuja análise compete à sub-área dedicada à magnitude da articulação. Tomando os dois exemplos seguintes como ilustração, dizemos que, em ambos os casos, a passagem de uma unidade a outra é fortemente articulada: no primeiro caso, mediante a suspensão que separa as unidades, e, no segundo caso, devido ao forte contraste entre os parâmetros que compõem uma unidade e outra, como registro, intensidade, velocidade e modos de ataque. Neste segundo caso, o processo comparativo desempenha papel fundamental para a identificação do ponto – ou zona – articulatório e da magnitude de articulação.

stringendo (wie in Panik / as if panicking) Tempo I (Adagio) Maestoso ♩ = 58

cresc. molto poco a poco tre corde ff ff tutta la forza (ff) con ped. (ff)

FIGURA 24: Articulação por separação entre os c. 17 e 18 de *Musica Ricercata IX*.

Allegro maestoso ♩ = 104 stringendo

ff sub. tre corde con ped. sim. (ff) (ff) (ff)

*) An beiden Stellen sofort weiterspielen, ohne Zäsur! On both occasions play on without a caesura.

FIGURA 25: Articulação por justaposição entre os c. 9 e 10 de *Musica Ricercata IX*.

A magnitude da articulação é mais complexa quando, em vez de ponto de articulação, como ocorre, por exemplo, no caso da separação por silêncio, tem-se uma zona de articulação. Exemplo disso é a articulação por superposição, da qual encontramos inúmeros exemplos no *Concerto de Câmara*, em que o final de uma unidade formal e o início da seguinte criam um terreno comum de convivência, como acontece entre os c. 9 e 12 do *Concerto de Câmara*.

The image displays a page of a musical score for a chamber concerto, specifically focusing on measures 8 through 13. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl. b.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trbn.), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is a large box that encloses the staves for measures 9 and 10, highlighting a specific area of articulation. Above the staves, measures are numbered from 8 to 13. The score contains several performance instructions in Italian, including 'ppp non esp', 'ppp', 'p dolce, esp', 'legato', 'sord', 'ord, sempre', 'vib', and 'ord vib, sempre legato'. The overall presentation is that of a professional musical manuscript.

FIGURA 26: Zona de articulação entre os c. 9 e 12 do *Concerto de Câmara*.

A **análise comparativa** se ocupa em estabelecer relações de identidade, semelhança, dessemelhança ou oposição entre unidades formais. Na identidade, Grela trabalha com unidades formais idênticas com relação ao conteúdo e sua distribuição no espaço e no tempo, de modo que a existência de qualquer diferença entre duas unidades formais, por menor que seja, as coloque em relação de semelhança. Nesse caso, a semelhança, as unidades formais são idênticas em certos aspectos, mas diferentes em outros. Considerando a amplitude do campo da semelhança, Grela propõe a seguinte sub-classificação: (a) semelhança tendente à identidade, dotada de um grau mínimo de diferença, (b) semelhança propriamente dita, localizada no entremeio entre a identidade e a dessemelhança, (c) semelhança tendente à dessemelhança, cujo grau de semelhança entre duas unidades formais é tão pequeno que se tende a classificá-las como dessemelhantes. A dessemelhança é o caso em que duas unidades formais não possuem aparentemente nada em comum. A oposição, por fim, constitui um caso híbrido particular, relacionado por um lado à semelhança, como uma espécie de complementaridade, e por outro à dessemelhança, pelo fato de que, na oposição, duas unidades formais refletem total ou parcialmente o oposto uma da outra. Lanna aponta para a importância da análise comparativa ao mencionar que “o grau de diferença entre duas unidades vai determinar, por exemplo, se se trata de

uma simples variação ou de um processo de elaboração mais complexo, como o desenvolvimento” (2005, p. 101). No caso da música de Ligeti, a análise comparativa pode contribuir, por exemplo, para a percepção das sutilezas que compõem suas texturas.

A classificação da função que uma determinada unidade formal desempenha na totalidade da forma compete à **análise funcional**. Para tanto, Grell aponta oito tipos de funções: exposição, transformação, transição, introdução, interpolação, extensão, conclusão e interjeição. Desempenham a função de exposição as unidades formais que se encarregam da apresentação de estruturas sonoras, mantendo-se estáveis durante toda a sua extensão, como é o caso do tema na música europeia clássica-romântica. A função de transformação ocorre através do aproveitamento total ou parcial de componentes de estruturas sonoras apresentadas anteriormente. Grell distingue dois tipos de transformação: a variação, referente ao tipo de transformação que ocorre ao longo de toda a extensão e mantendo a distribuição temporal do tema original e, mantendo a distribuição temporal original, e a elaboração, baseada na transformação parcial da unidade formal original ou, quando baseada no aproveitamento total dos componentes de tal unidade, apresenta esses mesmos componentes permutados no tempo. Ainda dentro do repertório clássico-romântico, o primeiro tipo é relacionado, por exemplo, às variações sobre um tema e o segundo tipo à elaboração comum ao *Allegro* de sonata. Propondo uma leitura do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 2*, de Ligeti, como uma forma do tipo sonata, Rogério Barbosa propõe o esquema funcional a seguir.

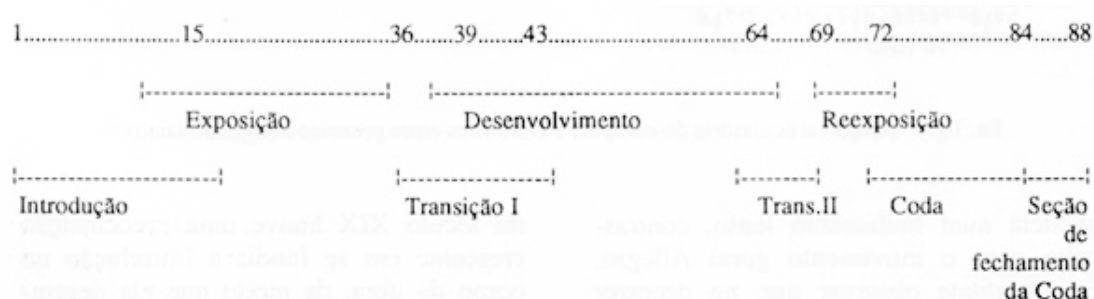


FIGURA 27: Esquema funcional do primeiro movimento do *Quarteto de cordas n° 2*.⁷¹

⁷¹ BARBOSA, Rogério Vasconcelos. Análise formal do quarteto de cordas n° 2 (primeiro movimento), de G. Ligeti. *Cadernos de Estudo*, São Paulo, Atravéz, Análise Musical, 1988.

Para assim abordar uma peça do século XX, como o *Quarteto de Cordas n° 2*, o autor levou em consideração a permanência de características estruturais comuns a grande parte das sonatas compostas desde o século XVIII, como é o caso da “noção de desenvolvimento como um processo formal de derivação em sequência de estruturas, umas das outras” (1988, p.). Entretanto, se a presença de tais características tornou possível a abordagem formal desse movimento como sendo uma forma sonata, nele, pontua o autor, todo o passado se encontra transformado, sendo a relação de transformação do passado, neste caso, determinante do caráter expressivo da música.

Compondo o quadro dos tipos de funções, estão, ainda, as funções de (a) transição, a qual conduz paulatinamente uma unidade formal, com determinadas características, a uma outra, com características diversas; (b) a função de introdução, que, mediante sua instabilidade, precede a unidades formais com outro tipo de função; (c) a interpolação, que interrompe uma unidade formal que retoma seu percurso logo após o término da interpolação; (d) a interjeição, que também interrompe o discurso musical, mas não tem consequências ao longo da peça, (e) a extensão, que tem como função o prolongamento de outras unidades formais; (f) a conclusão, cuja finalidade consiste em reafirmar um processo conclusivo, através da redundância de alguma característica da unidade precedente. A conclusão pode ser de três tipos: transição conclusiva, extensão conclusiva e conclusão propriamente dita. Mesmo que os diversos tipos ocorram em *codas* de sonatas de Beethoven, chamam atenção as seções conclusivas dotadas da elaboração ou do desenvolvimento final de ideias expostas. Dentro da análise funcional, Grela considera, ainda, dois outros aspectos relacionados à ambiguidade funcional e à mudança de função dentro de uma mesma unidade formal. São eles a polifuncionalidade e a modulação de função. Na polifuncionalidade, uma unidade formal pode desempenhar, simultaneamente, mais de uma função, enquanto na modulação de função, certa unidade muda de função paulatinamente, até terminar cumprindo uma função diversa daquela com a qual começou.

A **análise de inter-relações**, etapa final e mais importante do trabalho analítico, é dedicada à articulação dos resultados obtidos nas etapas anteriores –

paramétrica, articulatória, comparativa e funcional – a fim de inferir interpretações sobre a obra em questão. Através da análise de inter-relações podemos observar de que modo os processos de articulação múltipla compõem a complexidade da forma musical, produzindo, muitas vezes, ambiguidade na segmentação formal.⁷² Ocorre que a consideração das tendências múltiplas de segmentação do material sonoro pode ser feita também no interior de cada área analítica. Assim, por exemplo, examinamos os processos de aceleração em *Musica Ricercata* I como consequência da interação entre as mudanças de andamento e as durações dos sons e dos silêncios.

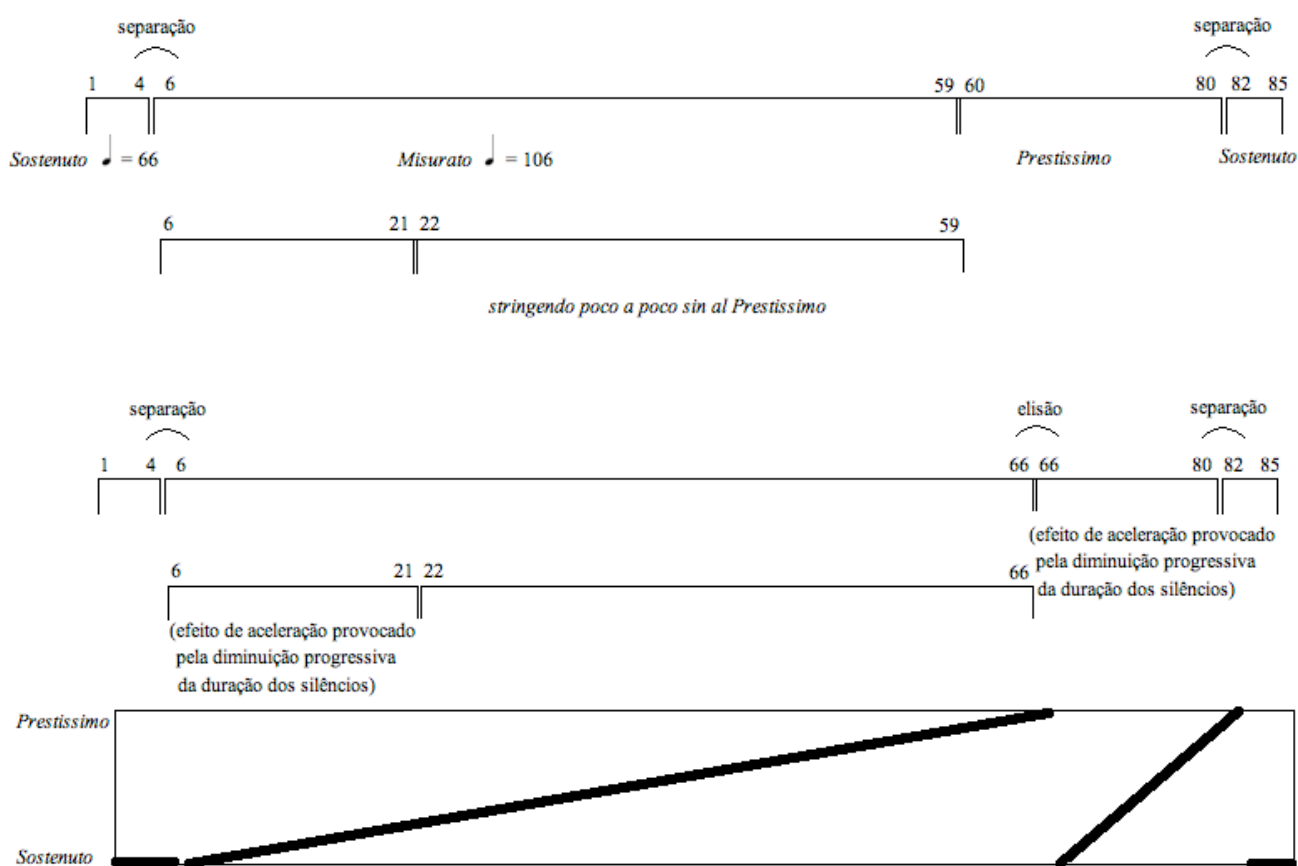


FIGURA 28: Sobreposição dos esquemas articulatórios referentes às mudanças de andamento e às durações dos sons e silêncios em *Musica Ricercata* I.

⁷² Como exemplo, Grell demonstra o processo de articulação múltipla na *Invenção a duas vozes* nº 4, de Bach, resultante da articulação entre os resultados obtidos nas áreas de análise harmônica, comparativa e funcional.

Apesar da mudança súbita de andamento no c. 6, de *Sostenuto* ♩ = 66 para *Misurato* ♩ = 106, a ocorrência das pausas, com duração paulatinamente reduzida até a sua extinção num fluxo ininterrupto de colcheias iniciado no c. 12, provoca, desde o c. 6, um processo de aceleração que se estende até o c. 66.



FIGURA 29: György Ligeti, *Musica Ricercata I*, c. 6 a 13.

Sobrepondo os dois esquemas, observamos ainda um processo de articulação múltipla entre os c. 60 e 66. Se considerarmos o esquema relacionado com as mudanças de andamento, tal unidade pertence ao início do *Prestissimo*, contudo, se observarmos a distribuição dos sons e silêncios, a unidade compreendida entre os c. 60 e 66 corresponde ao ponto culminante do processo de aceleração inicial, sendo o c. 66, articulado por elisão, o ponto de partida para um novo processo de aceleração que se estende até o c. 80.



FIGURA 30: György Ligeti, *Musica Ricercata I*, c. 66 a 71.

Através do estabelecimento de inter-relações entre os resultados fornecidos por diferentes áreas de análise podemos interpretar quais são os fatores responsáveis pela produção de processos de articulação múltiplos e, portanto, ambíguos, dentro da continuidade obtida pelo uso de uma única altura, Lá, distribuída em diferentes registros, durante a maior parte da peça (c. 1 a 80). Tendo a proposta metodológica de Dante Grela como ferramenta para a análise do nível neutro, passaremos à abordagem do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, visando tratar a obra musical como um concerto de multivozes.

3.3 Dialogismo constitutivo do primeiro movimento do *Concerto de Câmara* para treze instrumentistas

Diante do refinamento de escrita e do universo de sutilezas que compõem o primeiro movimento do *Concerto de Câmara* e da infinidade de relações dialógicas possíveis, delimitamos o alcance de nosso olhar analítico para o exame de dois parâmetros importantes na estruturação da peça, passando pelo planejamento das alturas e pela distribuição das texturas, com a intenção de inferir sobre as possíveis relações dialógicas que os constituem. Partindo de documentos que tratam da *poiesis* ligetiana, de uma maneira mais ampla, confrontamos o texto musical com as informações coletadas em ensaios, artigos e entrevistas do compositor, buscando traçar pontos de contato entre os procedimentos composicionais empregados no primeiro movimento e a multiplicidade de vozes com as quais Ligeti teria dialogado, ao longo de sua trajetória composicional. Nesse sentido, situamos o trabalho analítico no nível da poiética externa, de Jean-Jacques Nattiez, anteriormente exposta. Vale mencionar que um trabalho analítico que assuma a aventura dialógica não se pretende

porta-voz de uma verdade acerca do processo poético de uma obra, mas redimensiona o olhar analítico para a constituição dialógica de toda obra musical e para a multiplicidade de interações através da qual o compositor transita e de onde emerge a singularidade de sua obra.

3.3.1 A forma resultante

O *Concerto de Câmara* para treze instrumentistas⁷³ (1969-1970), em quatro movimentos, foi composto numa fase caracterizada pela intenção de elaborar texturas menos *brouillés* do que aquelas construídas em obras anteriores como *Apparitions* (1959) e *Atmosphères* (1961), possibilitando uma maior percepção das melodias e dos valores de duração, através da “enunciação de timbres solistas, acordes e de motivos e células rítmico-melódicas identificáveis em seus perfis intervalares, expressivos e dinâmicos” (CAZNOK, 2008, p. 161). Se por um lado, o segundo e o quarto movimento apontam para a exploração de novos procedimentos, por outro, o primeiro e o terceiro representam um ponto de culminância de várias tendências presentes na música de Ligeti, como a micropolifonia e a música mecânica. Com relação ao primeiro movimento, Michael Searby cita o nível de sofisticação da escrita micropolifônica que o compositor alcança no *Concerto de Câmara*, sendo este movimento dotado de um interessante nível de “complexidade e sutileza” no que diz respeito ao uso da micropolifonia (1989, p. 34). Escolhemos, portanto, abordar a maneira como relações dialógicas são estabelecidas no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, já que, nele, processa-se uma espécie de síntese da linguagem ligetiana (Op. cit., p. 34), revelando traços comuns a diversas obras do compositor.

O *Concerto* começa com uma densa e emaranhada teia sonora, nos sopros, secundada pela ressonância das cordas, até que, nos c. 6 e 7, o tecido dos sopros se rompe momentaneamente com a inclusão de uma nova textura nas cordas, fortemente direcionada pelo adensamento rítmico e pela transformação do timbre que, antes com surdina, passa para *sul ponticello*, culminando na sonoridade da celesta.⁷⁴ Mais à

⁷³ Flauta e *piccolo*, oboé, oboé *d'amore* e corne inglês, clarinete em si bemol e clarinete baixo, trompa e trombone tenor, cravo, órgão Hammond ou harmônio, piano e celesta, quinteto de cordas e contrabaixo.

⁷⁴ Embora diversos dos exemplos que se seguem estampem fragmentos da partitura, acreditamos ser essencial, ao leitor, tê-la em mãos para melhor compreensão da análise que ora se inicia.

frente, as cordas assumem a micropolifonia, agora sem surdina, provocando uma zona de articulação, entre os c. 9 e 12, que corresponde a uma “modulação” de timbres, com a passagem gradativa da micropolifonia dos sopros para as cordas. No c. 14, a *tenuta* da trompa, com ataque dobrado pelo violoncelo, anuncia, com a inserção do si natural, um novo conjunto de alturas, indicando o lento processo de ascensão que culminará no Mi bemol sustentado, no c. 38, articulando a estrutura formal a partir da proporção áurea.⁷⁵ Segundo Yara Caznok, é através do timbre que podemos discernir, auditivamente, as articulações entre as tramas sonoras do *Concerto de Câmara*, sendo os timbres “isolados ou agrupados ora de maneira convergente (facilitando a identificação do naipe) ora divergente (individualizando os instrumentos pelo contraste ou fundindo-os em uma mescla timbrística)” (2008, p. 169). O procedimento de oposição *concertino versus ripieno*, geradora de contraste no concerto grosso barroco, é reinventado por Ligeti através do embate entre massas sonoras, no *Concerto de Câmara*.

O processo de transição entre a textura micropolifônica inicial e as texturas cadenciais ocorre através de um segundo processo de aceleração dos ataques, desta vez conduzido pelos sopros, superposto à micropolifonia das cordas, no c. 18, e bastante variado do ponto de vista da dinâmica e da articulação. Ainda no interior deste mesmo compasso, celesta, trombone e trompa, além de contribuírem para a articulação timbrística, antecipam o elemento cadencial, cuja primeira aparição integral ocorrerá logo em seguida, no c. 19, no cravo e na celesta. Tais *cadenzas*, predominantes na sequência do primeiro movimento, dialogam com o virtuosismo instrumental das cadências próprias ao concerto clássico-romântico, na maioria das vezes concluídas com um trinado, como acontece no final da primeira unidade formal da peça. Após a inclusão de uma textura mecânica no c. 22, os sopros assumem, no c. 25, o tetracorde de Sol menor em notas longas sustentadas, enfatizando a harmonia resultante das *cadenzas* nas cordas, à semelhança dos pedais nas cordas pontuando a harmonia subjacente dos sopros no início do concerto, embora, no c. 25, com um som mais presente. Logo em seguida, no c. 26, tais notas longas culminarão numa

⁷⁵ A hipótese a respeito da articulação formal segundo a proporção áurea se faz possível considerando o número de compassos como unidade de medida. No total de 62 compassos, a principal articulação do primeiro movimento, marcada pelo mi bemol sustentado, ocorre no c. 38.

atividade rítmica mais intensa, gerando uma textura mecânica, como é comum ao longo do primeiro movimento.

A primeira grande unidade formal segue, predominantemente, com os tecidos sonoros constituídos pelas *cadenzas* nas cordas. No c. 27, o fio parece se romper, mas é logo retomado por elisão no c. 29, num processo de constante transformação timbrística e de modos de ataque, em direção à sua diluição num trinado que encerra esta unidade formal, no c. 37. Cooperava para tal percurso uma inclusão nos sopros, no c. 31, que, à semelhança de outras inclusões, é fortemente direcional, sobretudo na dinâmica e na ascensão ao Dó sustenido e Ré, resumindo parte do percurso em direção ao Ré 4⁷⁶ e, ao mesmo tempo, antecipando a conclusão da ascensão das cordas ao trinado final. Podemos concluir que as inclusões, no primeiro movimento do *Concerto de Câmara* funcionam comentando, antecipando, resumindo, desempenhando importantes funções nos processos de transformação do material. Se o trinado que antecede o Mi bemol, nos c. 34 a 37, dialoga com o próprio concerto clássico-romântico no que se refere à conclusão da cadência, por outro lado, ele gera uma expectativa mediante a sua duração anormalmente longa. O Mi bemol, ponto de chegada deste trinado, é também um elemento surpresa fortemente articulador, o qual servirá como moldura para a longa harmonia coral que parece dele emanar, nos c. 39 a 47. Esta harmonia, responsável pelo preenchimento do total cromático, com a inclusão das notas Mi e Fá, culmina também numa textura mecânica. A exemplo de outras passagens, harmonias longas ou notas sustentadas desembocam no movimento rápido das texturas mecânicas, como também ocorre nos c. 14, 18 e 31.

A textura original densa, compacta e mais homogênea com relação ao timbre, predominante no curso da primeira grande unidade formal da peça (c. 1 a 37), passa, na segunda unidade formal (c. 38 a 62), para uma textura mais expandida em relação à distribuição no registro e timbristicamente mais heterogênea, ou divergente. O material do c. 47, textura mecânica com interválica ampla e direcionada para o registro grave, é articulado por superposição à textura coral, quando, logo em seguida, outro estrato sonoro é superposto, na flauta e na celesta, em *cadenzas senza tempo*. A noção de complementaridade entre as duas principais unidades formais da peça se

⁷⁶ Adotando a convenção para a definição das alturas que denomina Dó 3 o chamado Dó central da escala geral.

manifesta em relação ao âmbito que, de Sol a Ré na primeira unidade formal, passa para Ré a Sol em oitavas, eliminando o registro central onde a música estava fixada antes. Nos c. 49 e 50, tem-se uma configuração de articulações mais complexas, com a inclusão de uma melodia nos sopros, cujo procedimento de oitavas com orquestração organística havia sido instaurado pelo Mi bemol, do c. 38. Do c. 51 ao 55, o âmbito de Ré a Sol fica restrito ao registro grave, tendo uma forte articulação, no c. 54, pela adição de massa através do timbre e intensidade do trombone e do acréscimo da oitava grave no piano e no contrabaixo, somados à ressonância da clarineta *dolce* que conduz ao gesto rápido no c. 56. Neste compasso, tem início a seção final da peça, com um caleidoscópio dinâmico que encontra antecedentes em momentos como os c. 6 e 19. Tal seção, fortemente direcionada para o agudo e para o grave, tem a ampla configuração dos intervalos, já antecipada pelo clarinete baixo no c. 47, atingindo rapidamente o ponto culminante, no c. 59, e em tempo também muito breve, retoma o registro central, junto a um processo de filtragem do total cromático em direção ao intervalo de sétima maior, e de desaceleração rítmica, que conclui o primeiro movimento, após um *tutti* agitado.

Tendo tecido uma breve apresentação do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, e apresentado, sucintamente, sua organização morfológica, concentraremos nas questões próprias à organização das alturas e à distribuição das texturas, a fim de observar as sutilezas que estão submersas na macroestrutura sonora, como num “mundo microscópico escondido”.

3.3.2 O planejamento das alturas

Em relação ao planejamento das alturas no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, observamos, no nível da macroforma, dois processos principais: (1) um percurso paulatinamente ascendente de um material com âmbito reduzido em direção ao inesperado corte, expressivo, marcado pelo Mi bemol sustentado em oitavas, no c. 38, (2) e, após o preenchimento do total cromático, no c. 47, um processo de abertura do *cluster* de quarta justa, para o grave e para o agudo, com registro extenso, seguido de seu retrocesso em direção ao intervalo de sétima maior, no registro central, onde a peça é concluída.

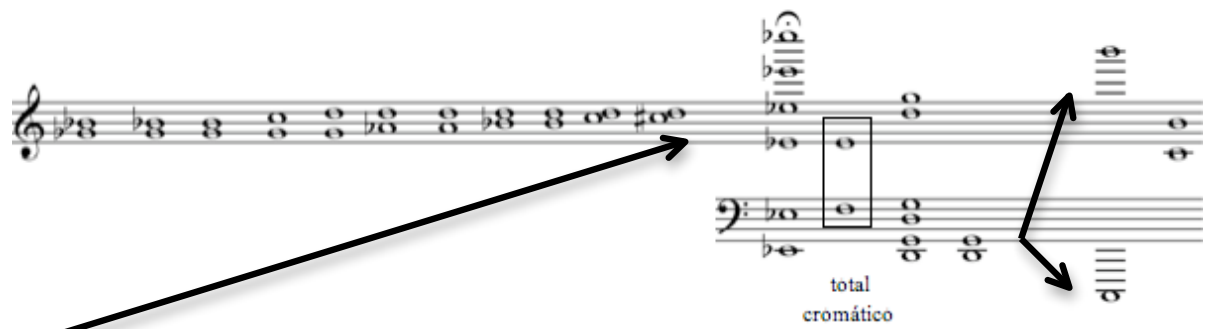


FIGURA 31: Plano geral das alturas no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*.

A evolução lenta dos materiais constitutivos da textura em direção ao ponto culminante, marcado pelo longo Mi bemol, articulando a estrutura formal a partir da proporção áurea, tem paralelo com a estruturação formal da fuga do primeiro movimento da *Música para cordas, percussão e celesta* (1936), de Béla Bartók, cuja sonoridade teria sido exemplar para Ligeti (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 168). A fuga do primeiro movimento segue uma lenta evolução da textura organizada simetricamente, a partir de sucessivas entradas de um Sujeito de âmbito restrito – uma quinta justa – polarizado sobre a nota Lá, sendo fortemente articulada, conforme a proporção áurea, no seu contra-pólo, Mi bemol.⁷⁷

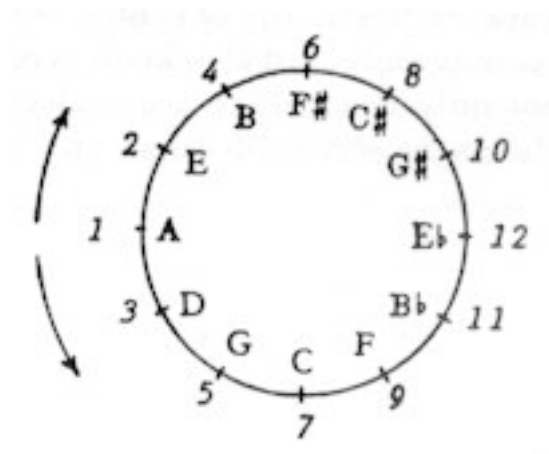


FIGURA 32: Entrada simétrica das vozes da fuga inicial da *Música para cordas, percussão e celesta*, de Béla Bartók.⁷⁸

⁷⁷ A natureza bipolar do total cromático foi abordada pelo musicólogo húngaro Ernő Lendvai (2003) ao analisar a obra de Béla Bartók.

⁷⁸ FONTE: <http://www.mi.sanu.ac.rs/vismath/lends/ch5.htm#f98> Acesso em 09 out. 2012.



FIGURA 33: Principal articulação formal, com o Mi bemol sustentado em oitavas.⁷⁹

Tendo estabelecido uma primeira relação dialógica, no nível da macroforma, demonstraremos as sutilezas de que os dois grandes percursos do primeiro movimento de *Câmara* são constituídos, através da descrição dos conjuntos de alturas distribuídos nos níveis inferiores do esquema articulatório a seguir, começando por aqueles conjuntos derivados da primeira unidade formal de segundo grau que se estende do c. 1 ao 38.

⁷⁹ FONTE: <http://www.mi.sanu.ac.rs/vismath/lends/ch5.htm#f98> Acesso em 09 out. 2012.

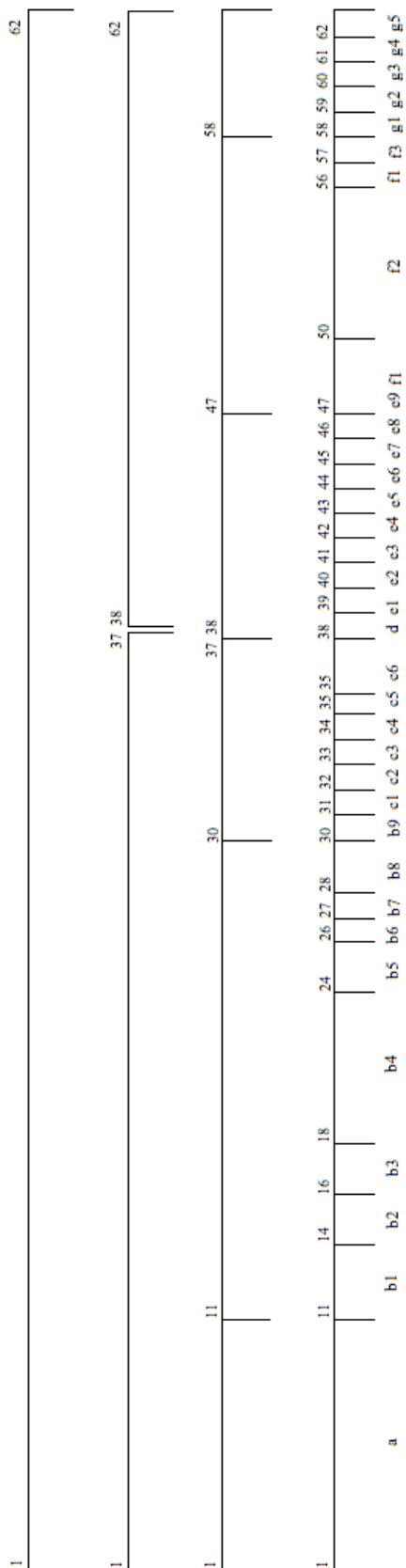


FIGURA 34: Esquema referente à distribuição dos conjuntos de alturas no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*.

Nos c. 1 a 10, permanece um único conjunto de alturas, um *cluster* com âmbito de terça maior, Sol bemol a Si bemol, a que chamamos de conjunto **a**.⁸⁰

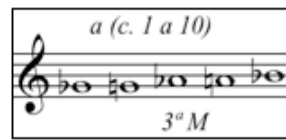


FIGURA 35: Conjunto de alturas **a**.

Do c. 11 ao 30 começa o processo de ascensão das alturas, mantendo a nota mais grave, Sol, enquanto nos compassos subsequentes as notas mais graves são paulatinamente subtraídas, mantendo a nota mais aguda, Ré, a qual servirá posteriormente ao trinado que culminará no Mi bemol do c. 38. Aos conjuntos unificados pela nota mais grave, Sol, chamamos de conjuntos **b**, enquanto chamamos àqueles que tem em comum a nota mais aguda, Ré, de conjuntos **c**. No quarto nível formal, observamos procedimentos de adição, subtração e permutação de alturas em relação às alturas do conjunto anterior, além de processos de alargamento e estreitamento do âmbito, conforme demonstraremos a seguir.

FIGURA 36: Levantamento dos conjuntos de alturas **b** apontados no quarto nível do esquema articulatório do primeiro movimento do *Concerto de Câmara* (c. 11 ao 30).

No conjunto **b1**, é subtraída a nota Sol bemol, reduzindo o âmbito a uma terça menor; no conjunto **b2**, adiciona-se o Si natural, sublinhado pela trompa no c. 14, retomando o âmbito de terça maior e iniciando o movimento ascendente em direção

⁸⁰ Antes de passar a outro conjunto de alturas, o compositor esgota todas as possibilidades de combinações de intervalos, gerando uma série de alturas, a qual apresentaremos em *A distribuição das texturas*.

ao Mi bemol; no conjunto **b3**, é adicionada a nota Dó, expandindo o âmbito para uma quarta justa; nos conjuntos **b4** e **b5**, o âmbito permanece inalterado, mas, enquanto no **b4** o Lá bemol é suprimido, no **b5** subtrai-se o Si, produzindo uma sonoridade harmônica no modo eólio. Embora o conjunto de alturas **b5** seja fixado somente no c. 24, tal conjunto tem início no c. 22, na viola e no violoncelo, produzindo, neste trecho, uma zona de articulação. No conjunto **b6**, além do acréscimo da nota Ré, estendendo o âmbito para o intervalo de quinta justa que permanece até o conjunto **b9**, a nota Lá é substituída por Lá bemol, produzindo uma sonoridade harmônica no modo frígio, sobretudo nas madeiras. No conjunto **b7**, adiciona-se o Ré bemol; no conjunto **b8** adiciona-se o Lá, e, finalmente, com a adição da nota Si, no conjunto **b9**, o *cluster* de Sol a Ré é preenchido. Cabe mencionar que o conjunto **b9** é articulado na indicação *poco a poco sul ponticello*, sendo a articulação dos conjuntos de alturas conforme os modos de ataque, os pontos de contato do arco nas cordas, a região e a velocidade do arco, uma prática recorrente nos conjuntos **c**.

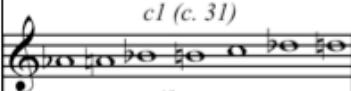
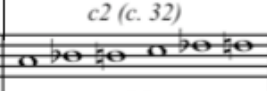
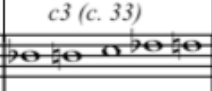
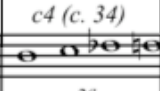
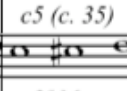
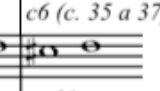
<i>poco a poco ord.</i>	<i>poco a poco sul tasto</i>	<i>alla punta</i>	<i>ord.</i>	<i>sul tasto</i>	
<i>c1 (c. 31)</i>	<i>c2 (c. 32)</i>	<i>c3 (c. 33)</i>	<i>c4 (c. 34)</i>	<i>c5 (c. 35)</i>	<i>c6 (c. 35 a 37)</i>
					
<i>4ª aum</i>	<i>4ª J</i>	<i>3ª M</i>	<i>3ª m</i>	<i>2ª M</i>	<i>2ª m</i>

FIGURA 37: Levantamento dos conjuntos de alturas **c** apontados no quarto nível do esquema articulatório do primeiro movimento do *Concerto de Câmara* (c. 31 a 37) articulados aos modos de ataque.

Nos conjuntos **c**, observamos um processo de filtragem do *cluster* Sol a Ré, mediante a omissão da nota mais grave: no conjunto **c1**, subtrai-se a nota Sol; no conjunto **c2**, é suprimido o Lá bemol; no conjunto **c3**, a nota Lá; no conjunto **c4**, o Si bemol; no conjunto **c5**, a nota Si; no **c6**, o Dó, restando somente o trinado Dó sustenido e Ré, que antecede o conjunto **d**, constituído pelo Mi bemol disposto num registro de seis oitavas. Nota-se que a articulação de um conjunto de alturas a outro coincide, precisamente, com a mudança de modo de ataque.

FIGURA 38: Conjunto de alturas **d**.

O aparecimento do conjunto **d** é fortemente articulado pela larga distribuição no registro, mas também pela duração – nota longa sustentada – e pelo timbre, constituído através da combinação entre *piccolo* no registro sobreagudo, clarineta, harmônicos nas cordas e a “sonoridade cristalina” da celesta, evocando um timbre organístico.

Apresentaremos, em seguida, os conjuntos de alturas derivados da segunda unidade formal de segundo grau, c. 39 a 62.⁸¹

FIGURA 39: Levantamento dos conjuntos de alturas e apontados no quarto nível do esquema articulatório do primeiro movimento do *Concerto de Câmara* (c. 39 ao 47).

Ocorre, nos conjuntos **e**, uma importante mudança de registro, para o grave, “turvando”, paulatinamente, a “sonoridade límpida” do Mi bemol, com a exposição das novas alturas pelo órgão, trompa e trombone. Assim, dá-se um processo de preenchimento do total cromático, com o acréscimo do Mi natural no conjunto **e1** e, finalmente, da nota Fá, no conjunto **e5**.

⁸¹ Como o âmbito dos conjuntos que compõem essa grande unidade formal deixa de ser reduzido como aqueles que são característicos da primeira, indicamos os vários registros sobre os quais estão dispostas as alturas que compõem esses conjuntos através das oitavas acrescidas à primeira nota de cada um deles.

The image shows a musical score snippet with four measures. The first measure is labeled 'f1 (c. 47 a 50)', the second 'f2 (c. 50 a 55)', the third 'f3 (c. 56)', and the fourth 'ff (c. 57)'. The notation includes treble and bass clefs and various note values.

FIGURA 40: Levantamento dos conjuntos de alturas **f** apontados no quarto nível do esquema articulatório do primeiro movimento do *Concerto de Câmara* (c. 47 a 57).

No entanto, o tempo de permanência no total cromático é bastante curto, ficando as alturas restritas ao *cluster* Ré bemol a Lá, grupo **f1**, no interior do mesmo c. 47. Cabe pontuar que a nota Lá é suprimida logo no c. 48, dando origem a dois estratos de conjuntos de alturas: enquanto o *cluster* Ré bemol a Lá bemol é restrito à mão esquerda da celesta, o *cluster* Ré a Sol é predominante nos demais instrumentos. Antecedem o processo de abertura do conjunto **f1**, processos de redução do *cluster* que o constitui: no conjunto **f2**, o *cluster* é, de fato, reduzido de Ré a Sol, entregue aos registros graves do clarinete-baixo, órgão e violoncelo, e no conjunto **f3**, é fixado em Ré bemol a Lá bemol, enquanto, no piano, termina a apresentação do conjunto anterior. Com o retorno do conjunto **f1** começa o processo de abertura, para o grave e para o agudo, em direção ao intervalo de sétima maior, processo este bem mais rápido do que o processo de ascensão ao agudo observado na primeira unidade formal de segundo grau (c. 1 a 38), que está associado à estruturação segundo a seção áurea.

The image shows a musical score snippet with five measures. The first measure is labeled 'g1 (c. 58)', the second 'g2 (c. 59)', the third 'g3 (c. 60)', the fourth 'g4 (c. 61)', and the fifth 'g5 (c. 62)'. The notation includes treble and bass clefs and various note values.

FIGURA 41: Levantamento dos conjuntos de alturas **g** apontados no quarto nível do esquema articulatório do primeiro movimento do *Concerto de Câmara* (c. 58 a 62).

No conjunto **g1**, é adicionada a nota Dó, enquanto as notas Mi e Fá são subtraídas; no conjunto **g2**, adicionam-se as notas Si bemol e Si, enquanto suprimem-se Mi bemol, Sol bemol e Sol; no conjunto **g3**, subtraem-se o Lá bemol e Lá; no conjunto **g4**, Ré e

Si bemol; e no conjunto **g5**, o Ré bemol. Após a expansão no registro observada nos conjuntos anteriores, o conjunto **g5** é limitado ao intervalo de sétima maior, no registro central, com o qual a peça é concluída.

Observando os âmbitos dos conjuntos de alturas, ao longo da peça, desenvolvemos o esquema geral do parâmetro superfície,⁸² no qual observamos a ampliação súbita da textura inicial, compacta e densa, para uma superfície rarefeita, em seis oitavas, no c. 38. Logo em seguida, estende-se um paulatino processo de ampliação da superfície, que se abre, numa textura também densa, mas expandida e móvel, em direção a uma superfície compreendida entre Dó -1 e Si 5, com uma pequena descontinuidade nos c. 50 a 55, concluindo o movimento com o intervalo de sétima maior, no registro central.

⁸² Com a intenção de desenvolver ferramentas que tornem a análise textural quantificável e qualificável, Sílvio Ferraz define, no artigo *Análise e percepção textural: Peça VII*, de 10 peças para quinteto de sopros de György Ligeti (1990), dois parâmetros complexos, permeáveis à textura, que são a densidade e a superfície. A densidade diz respeito ao volume, referindo-se à quantidade de elementos formantes de uma textura, de forma que, numa textura polifônica ou homofônica, a densidade corresponda ao acúmulo vertical de sons, relacionada ao número de estratos sonoros, enquanto, numa textura monódica, é referente ao acúmulo horizontal, aos processos de continuidade e descontinuidade, às velocidades de fluxos sonoros. A superfície é relacionada à configuração do bloco textural, referindo-se aos seus limites externos, resultantes da distância e das relações intervalares entre as vozes que compõem uma textura, mas também à distribuição interna de seus elementos formantes.

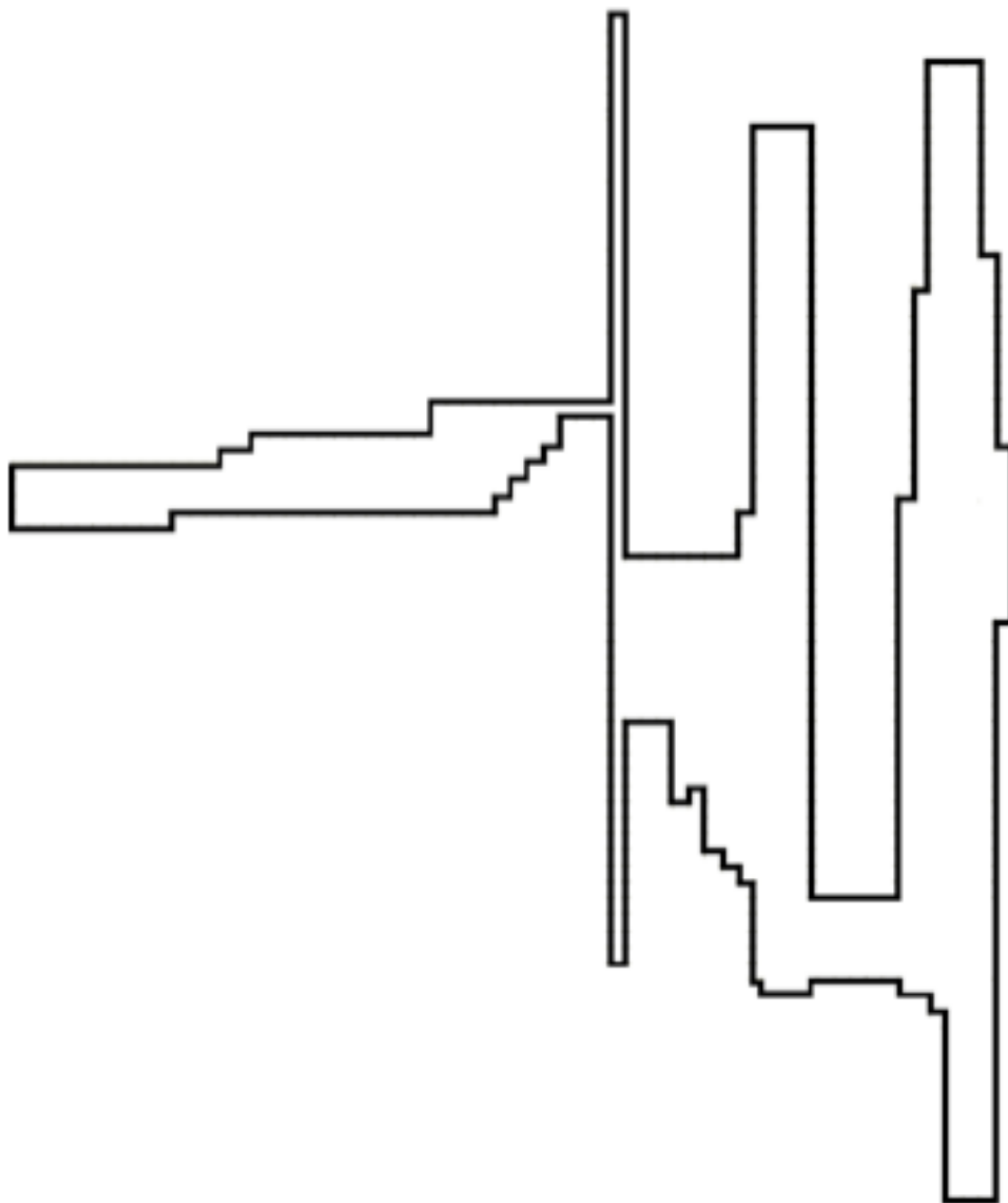


FIGURA 42: Processos de ampliação e redução da superfície ao longo do primeiro movimento.

Tendo descrito o planejamento das alturas, passaremos à abordagem da textura, outro parâmetro importante no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*.

3.3.3 A distribuição das texturas

Apresentamos, no esquema a seguir, uma segmentação baseada na distribuição dos tipos texturais, que, em comparação ao esquema da distribuição das alturas, é mais rico do ponto de vista articulatorio, considerando-se, particularmente, a diversidade de superposições e inclusões. Definimos como textura **a** a textura referente à micropolifonia; a textura **b1** àquela relacionada ao aspecto rítmico⁸³ da *música mecânica*, a qual, segundo Clendinning (1993, p. 194-195), é composta através da superposição de vários padrões de ataques muito curtos em diferentes velocidades, caracterizada pela interação simultânea de várias linhas regulares individuais com subdivisões diversas da unidade de tempo; a textura **b2** referente aos virtuosísticos gestos cadenciais *senza tempo*, enquanto as texturas **c1** são relacionadas às linhas melódicas permeáveis à textura e a textura **c2** referente à textura coral, ambas predominantemente seguidas pelas texturas mecânicas **b1**, como demonstra a figura a seguir:

⁸³ Uma vez que a organização das alturas constitutivas da textura **b1** não segue a reiteração de padrões repetitivos característica da música mecânica de Ligeti.

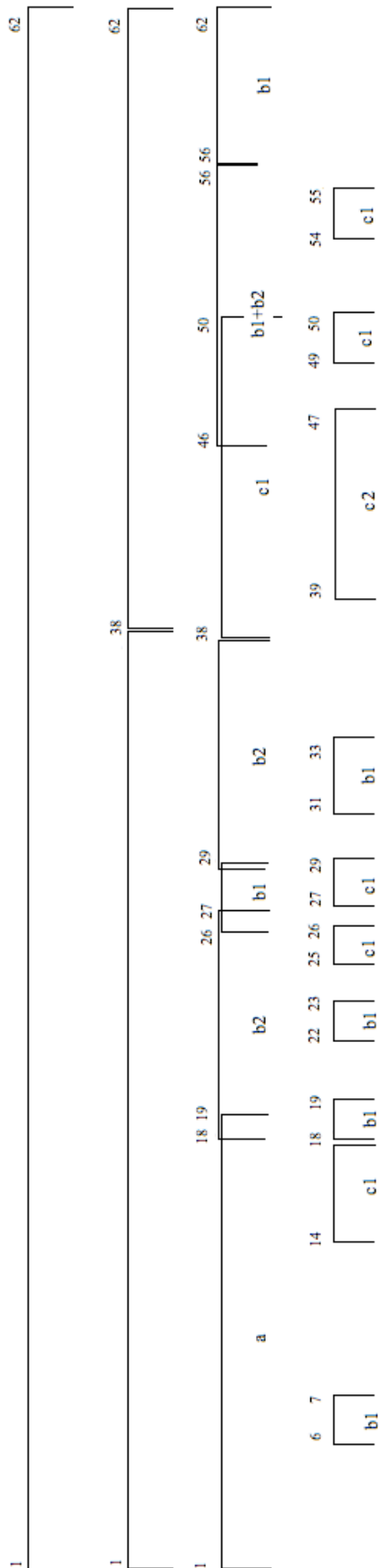


FIGURA 43: Esquema referente à distribuição dos tipos texturais no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*.

Como observamos no terceiro nível do esquema acima, a peça se inicia com a textura **a**, micropolifônica, que se estende do c. 1 ao 19. Sabemos que na micropolifonia, importante técnica composicional ligetiana, *clusters* cromáticos são gerados através do cânone saturado, elaborado basicamente a partir de uma densa superposição de vozes, cujas linhas melódicas são predominantemente constituídas de intervalos de segundas maiores e menores, com durações “elásticas”, anulando a identidade das linhas individuais e cooperando para a percepção de uma massa sonora complexa, de caráter estático,⁸⁴ dotada de transformações texturais bastante lentas. Segundo Michel (1985, p. 24), o uso da técnica canônica na micropolifonia serviria a dois objetivos principais: (1) suprimir do ouvinte a noção de tempo por uma articulação rítmica que não observa a acentuação métrica e (2) gerar trechos em *brouillage*⁸⁵ nos quais o ouvido perceba muito mais um conjunto, ou um *cluster* em movimento, do que alturas bem definidas. Em entrevista a esse autor, Ligeti justifica o uso do cânone em suas obras:

Por que o cânone? Se eu quero preencher um espaço pouco a pouco, gradualmente, não com um cluster, mas com uma sonoridade muito espessa, o cânone em uníssono é um meio muito apropriado, pois se eu tenho uma sucessão de certos sons, como uma linha melódica, e faço dessa sucessão um cânone, logo haverá uma segunda linha melódica que a imita, depois uma terceira e assim sucessivamente. (...) Isso significa que o que eu tenho como sucessão vai tornar-se simultaneidade. Existe então unidade entre simultaneidade e sucessão. (...) Eu utilizei o cânone a fim de estabelecer uma unidade entre o sucessivo e o simultâneo. (...) Se você me pergunta "por que o

⁸⁴ O termo *estático* é empregado muitas vezes por Ligeti ao se referir à micropolifonia. Para o compositor, “a característica formal dessa música [micropolifônica] é parecer estática. A música parece estar imóvel, mas isso é meramente uma ilusão: dentro dessa imobilidade, dessa qualidade estática, há mudanças graduais: eu poderia pensar aqui numa superfície de água na qual uma imagem é refletida; então essa superfície de água é gradualmente perturbada e a imagem desaparece, mas muito, muito gradualmente. Subsequentemente a água se acalma novamente e nós vemos uma imagem diferente. Isso é, claro, meramente uma metáfora ou associação” (LIGETI *apud* HÄUSLER, 1998, p. 390). No original: “The formal characteristic of this music is that it seems static. The music appears to stand still, but that is merely an illusion: within this standing still, this static quality, there are gradual changes: I would think here of a surface of water in which an image is reflected; then this surface of water is gradually disturbed, and the image disappears, but very, very gradually. Subsequently the water calms down again, and we see a different image. That is, of course, merely a metaphor or association” (LIGETI *apud* HÄUSLER, 1998, p. 390).

⁸⁵ “Em música, é o resultado sonoro da superposição cerrada de uma quantidade muito grande de vozes que anula a percepção das linhas individuais e das alturas, realçando o timbre do conjunto. Os efeitos de *brouillage* introduzem o ouvido nos chamados ‘campos sonoros’, nos quais se percebem massas de sons que se movem e se transformam em seu aspecto global e não em seus detalhes internos” (CAZNOK, 2008, p. 146).

cânone?" eu responderei "para a unidade horizontal/ vertical" (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 151–152).⁸⁶

Para que a estrutura canônica que coordena essas vozes, predominantemente em uníssono, não seja perceptível à escuta, sua construção é feita de modo a suprimir a autonomia expressiva de cada linha melódica. Cooper para isso a submissão de uma mesma série de alturas a diversas subdivisões da unidade de tempo, cuja superposição acaba por diluir a percepção da pulsação e gerar uma grande densidade temporal devido à quantidade significativa de ataques, ocasionando sua fusão numa superfície fluida e flutuante, tal como essa textura se revela na escuta. Essa diluição, no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, deve-se à sobreposição das diversas configurações rítmicas às quais as subdivisões da pulsação são submetidas, além do emprego de ligaduras que unem uma figuração rítmica a outra, conforme observamos nas figuras a seguir: a figura 44 demonstra as subdivisões da pulsação catalogadas no primeiro movimento, enquanto a figura 45 destaca, no fragmento da partitura, dez configurações rítmicas derivadas somente da subdivisão em quintina, como ilustração da variedade dessas configurações.



FIGURA 44: Subdivisões da pulsação no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*.

⁸⁶ No original: "Pourquoi le canon ? si je veux remplir un espace peu à peu, graduellement, pas avec un cluster, mais avec une sonorité assez épaisse, le canon à l'unisson est un moyen très approprié, car je peux avoir une succession de certains sons, donc une ligne mélodique, et si je fais de cette succession un canon, il y a alors une deuxième ligne mélodique qui l'imité, puis une troisième, etc. (...) Cela signifie que ce que j'ai comme succession va devenir simultanété ; il y a alors unité entre simultanété et succession. (...) J'ai utilisé le canon afin d'établir une unité entre le successif et le simultané. (...) Si vous me demandez : « pourquoi le canon ? », je vous répondrai pour l'unité horizontal/vertical » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 151–152)

4/4 $\text{♩} = 60$
 I
 Corrente (Fließend)

Flauto
 Oboe
 Clarinetto
 Clarinetto basso

p dolce, espr.

FIGURA 45: Diferentes configurações rítmicas nos compassos iniciais do *Concerto de Câmara* (c. 1 a 3).

Em entrevista a Pierre Michel (1985, p. 141), Ligeti aproxima a construção canônica presente na micropolifonia do contraponto, do moteto isorrítmico ou de uma polifonia extremamente refinada, como a de Johannes Ockeghem, os quais, somados aos blocos sonoros da música eletrônica (Op. cit., p. 149), contribuiriam, segundo o compositor, para a concepção das teias sonoras micropolifônicas. Tendo isso em vista, faremos uma breve incursão sobre esses dois aspectos, antes de dar sequência à descrição dos tipos texturais presentes no decurso do primeiro movimento.

Em depoimento gravado em documentário (FOLLIN, 1993), Ligeti emprega a mesma imagem referente à superfície da água, com a qual descreve o estatismo de suas texturas micropolifônicas, à música de Ockeghem, fazendo um cotejamento com sua própria linguagem. Para o compositor, tanto na polifonia de Ockeghem quanto na micropolifonia encontramos uma aparente discrepância entre o que é ouvido e o que está anotado na partitura, posto que, se a resultante sonora parece estática para a percepção – ou dotada de transformações muito lentas –, um olhar mais atento para a escritura revela “as construções ‘secretas’ que ‘sustentam a cúpula da forma’” (LIGETI, 1966, p. 157). Quanto a essa aparente contradição, Michel observa que, se por um lado esses elementos não devem ser percebidos separadamente, exceto em casos pontuais, de acordo com a intenção do compositor, por outro lado cada detalhe é importante para a construção de uma estrutura global determinada pela combinação desses microcomponentes (MICHEL, 1985, p. 219). Na música de Ockeghem, um exemplo de complexidade da escrita canônica pode ser representado pela *Missa*

Prolationum, na qual o compositor trabalha as vozes superpondo diferentes velocidades, procedimento sugerido pelo próprio título da obra. Num tratamento canônico desse tipo, o *cânone mensurado*, as relações entre as vozes podem ser de aumento ou de diminuição simples, quando em relação de dobro ou metade, ou complexa, se estabelecida relação temporal diversa. Tais relações eram indicadas “mediante a anteposição de dois ou mais sinais mensurais a uma única melodia escrita” (GROUT & PALISCA, 2007, p. 196), como observamos no *incipit* do *Kyrie I*, a seguir, onde são antepostos os sinais mensurais referentes a: (1) tempo perfeito com prolação menor, no soprano, (2) tempo imperfeito com prolação menor, no contralto, (3) tempo perfeito com prolação maior, no tenor, e (4) tempo imperfeito com prolação maior, no baixo. Transpostos para a notação moderna, tais sinais mensurais corresponderiam, respectivamente, aos compassos ternário simples, binário simples, ternário composto e binário composto.

FIGURA 46: Cânone mensurado no *Kyrie I* da *Missa Prolationum*, de Johannes Ockeghem, (c. 1 a 3).

Como observamos no exemplo anterior, todas as seções da *Missa* são construídas em cânones duplos mensurais – enquanto uma mesma melodia serve às vozes agudas, outra serve às vozes graves – sendo somente a imitação do *Kyrie I* em uníssono, posto que a organização canônica da *Missa* segue um percurso crescente em direção a todos os intervalos naturais: o *Kyrie I* é imitado em uníssono, o *Christe*, à segunda, e assim por diante. Como mencionamos, na textura micropolifônica do primeiro

movimento do *Concerto de Câmara* uma mesma linha melódica⁸⁷ é submetida a diversas subdivisões da unidade de tempo, gerando um tempo “estático”, semelhante ao que observamos no cânone mensurado de Ockeghem. Ocorre que, na música de Ligeti, todos os parâmetros estão submersos num “universo microscópico”: as durações são mais curtas, os intervalos e a superfície mais reduzida, causando um aumento da densidade textural. Nesse ponto recorreremos à outra forte influência na concepção das teias micropolifônicas: a experiência no Estúdio de Música Eletrônica de Colônia.

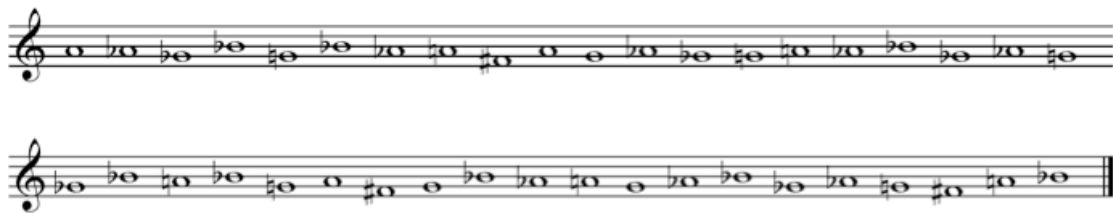


FIGURA 47: Série de alturas na textura micropolifônica do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*.⁸⁸

Em artigo apresentado ao XV Congresso da ANPPOM (2005), Tatiana Catanzaro aponta que o pensamento advindo do estúdio, com relação ao uso do timbre de movimento e da superposição de diversas camadas sonoras concebidas separadamente, não só influenciou Ligeti tecnicamente, mas também metafórica e poeticamente, sendo o estúdio um elemento “catalisador, uma ferramenta metafórica que lhe deu as condições de chegar à estética pretendida” (Op. cit., p. 1254). Nas palavras do compositor:

As experiências que eu havia feito no estúdio de música eletrônica utilizando a fusão de sucessividade e superpondo um grande número de sons e de seqüências sonoras concebidos separadamente me tinham levado a imaginar um tipo de polifonia complexa feita de tramas e redes musicais. Eu chamava essa forma de compor "micropolifonia" pois os diferentes elementos rítmicos desciam abaixo do limite de fusão na trama polifônica. O tecido alcança tal densidade que as vozes não são mais perceptíveis em sua individualidade e apenas podem ser apreendidas globalmente, em um nível de percepção

⁸⁷ A fim de evitar o uníssono inicial, cada linha começa por uma nota diferente da série: clarinete baixo começa pela primeira nota, lá, violoncelo pela segunda, lá bemol, flauta pela terceira, sol bemol e clarinete pela quarta nota, si bemol.

⁸⁸ Havendo discordância em relação à delimitação da série entre os autores (MICHEL, 1985; SEARBY, 1989; ZUBEN, 2005), optamos por manter as hipóteses de Zuben e Searby.

superior (LIGETI, 1980, p. 199).⁸⁹

A “fusão de sucessividade”, a que o compositor se refere no fragmento do ensaio *Musique et Technique*,⁹⁰ corresponde ao *timbre de movimento*,⁹¹ fenômeno através do qual se obtém não somente um efeito de simultaneidade dos ataques que de fato são sucessivos, como também uma nova qualidade sonora, ao lidar com durações inferiores ao limite de fusão que corresponde a um vigésimo de segundo. Isso significa que um fenômeno rítmico – uma sequência sonora muito rápida de valores inferiores ao limite de fusão – se transforma em fenômeno timbrístico, de modo que o ritmo não é mais percebido como movimento, mas como estado estacionário (Op. cit., p. 187). A transposição do fenômeno do timbre de movimento do estúdio eletrônico para a orquestra acabou ainda por implicar em intensificação timbrística, posto que os instrumentos produzem sons complexos, diferentes dos sons sinusoidais habitualmente empregados nas composições eletrônicas da época. Ligeti tinha a intenção de compor para orquestra utilizando esse fenômeno enquanto meio voluntário de expressão, a fim de obter transformações conscientes da textura e não flutuações fortuitas como ele tinha observado em obras do século XIX – embora não se tivesse consciência desse fenômeno nessa época –, como no final da *Walkyrie* de Wagner, onde o timbre de movimento, segundo Ligeti, não passa de um sub-produto da orquestração (Op. cit., p. 199). No primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, não somente o espectro dos instrumentos, como também o seu posicionamento, cooperam para a fusão dos timbres, intensificando-a significativamente.

Dissemos que a estrutura canônica que sustenta os compassos iniciais do primeiro movimento do *Concerto de Câmara* é estabelecida através da sobreposição de uma mesma série de alturas. Sobreposta em quatro instrumentos, formando pares

⁸⁹ No original: « Les expériences que j’avais faites au studio de musique électronique en utilisant la fusion de successivité et en superposant un grand nombre de sons et de séquences sonores conçus séparément, m’avaient amené à imaginer une sorte de polyphonie complexe faite de trames et de réseaux musicaux. J’appelais cette façon de composer « micropolyphonie » car les différents éléments rythmiques descendaient au-dessous du seuil de fusion dans la trame polyphonique. Le tissu atteint une telle densité que les voix ne sont plus perceptibles dans leur individualité et que l’on ne peut l’appréhender que dans son ensemble, à un niveau de perception supérieur » (LIGETI, 1981, p. 199).

⁹⁰ In: LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Éditions Contrechamps, 2001, p.181-209.

⁹¹ Conforme nomeado pelo compositor Michel Koenig, com quem Ligeti colaborou na elaboração de *Essay* (1957), no Estúdio de Colônia.

relativamente homogêneos quanto ao timbre – flauta e clarinete, clarinete-baixo e violoncelo –, tal série de alturas é obtida através da exploração de dezesseis possibilidades de permutação dos intervalos do conjunto de alturas *a*, *cluster* Sol bemol a Si bemol, conforme demonstra a figura 47.

A estruturação da série a partir de todas as combinações dos intervallos do *cluster* inicial tem paralelo com a estrutura combinatória da série dodecafônica do *Concerto Op. 24*, de Anton Webern. Enquanto a série de quarenta notas utilizada nos compassos iniciais do *Concerto de Câmara* é construída a partir da permutação das notas contidas no *cluster* Sol bemol a Si bemol, a série dodecafônica do *Concerto Op. 24*, de Webern, é constituída a partir das permutações da estrutura intervalar do primeiro fragmento de três notas. Vale mencionar o apreço que Ligeti mantinha pela construção formal da música de Webern, gerada, segundo ele, assim como um processo de crescimento orgânico: “a forma, que não é construída esquematicamente, nem forçosamente livre, nasce, como alguma coisa viva, de crescimento e de declínio, depois crescendo novamente até que enfim o campo harmônico cromático se rompa” (LIGETI, 1984, p. 48).⁹²

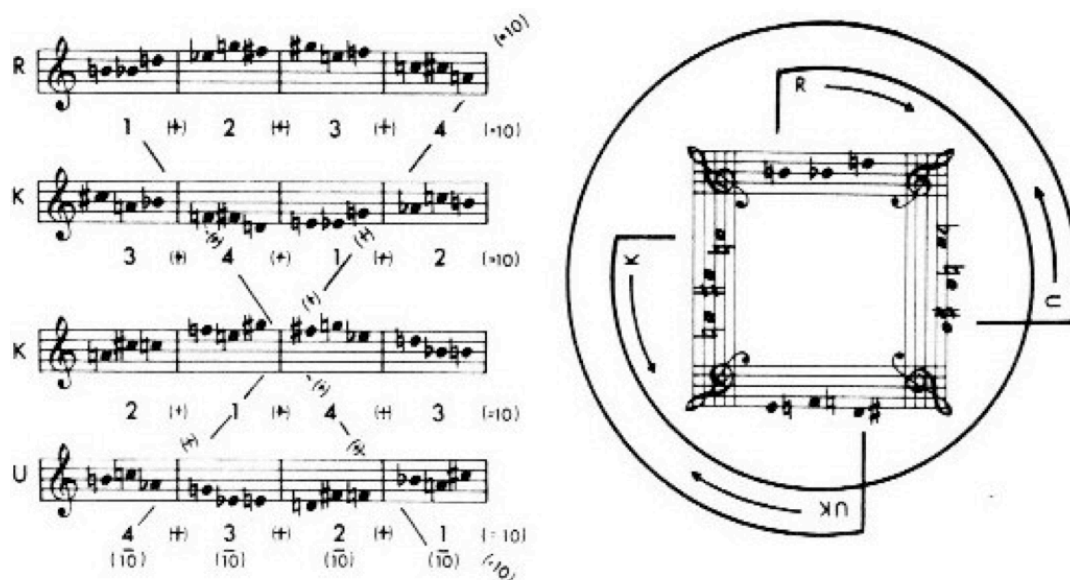


FIGURA 48: Construção da série dodecafônica no *Concerto Op. 24*, de Anton Webern.

⁹² No original: « la forme, qui n'est ni construite schématiquement, ni libre de toute contrainte, naît, comme quelque chose de vivant, de croissance et du repli, puis en grandissant à nouveau jusqu'à ce qu'enfin le champ harmonique chromatique se déchire » (LIGETI, 1984, p. 48).

O cotejamento com a organização de alturas da série ainda pode ser estabelecido com a estruturação bartokiana do Sujeito da Fuga inicial da *Música para cordas, percussão e celesta*. Embora oriente os diversos incisos do Sujeito em direção ao ponto culminante, Mi bemol, Bartók o faz com um grau de circularidade melódica que tem paralelo com a estruturação melódica micropolifônica.

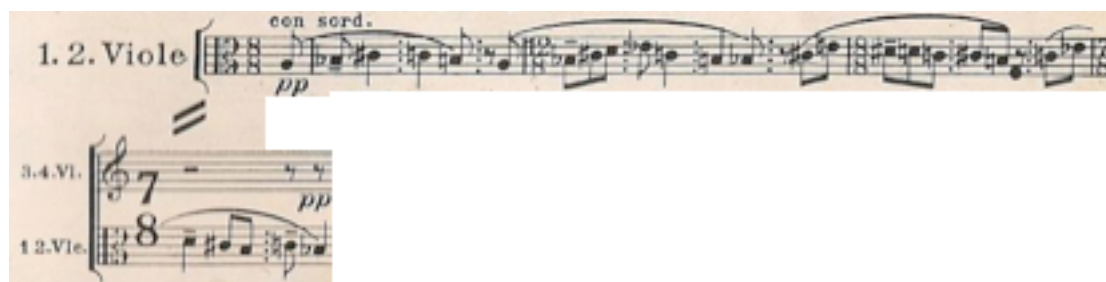


FIGURA 49: Sujeito da fuga inicial da *Música para cordas, percussão e celesta*, de Béla Bartók, c. 1 a 4.

As ideias de saturação, estatismo e circularidade, presentes na série de alturas do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, podem ainda encontrar paralelo com a estruturação melódica do *Deo gratias a 36 vozes*, de Johannes Ockeghem, compositor ao qual Ligeti se referiu em diversas ocasiões, particularmente para comentar aspectos texturais de sua música.

FIGURA 50: Compassos iniciais do *Deo Gratias a 36 vozes*, de Johannes Ockeghem.

Apontar a presença da referida série de alturas como elemento gerador da forma na primeira grande unidade formal do primeiro movimento (c. 1 a 37) não significa dizer que Ligeti tenha aderido ao serialismo dodecafônico da Segunda Escola de Viena, tampouco à serialização de parâmetros proposta pelo serialismo integral. No ensaio *Évolution de la forme musicale* (1960),⁹³ o compositor tece algumas das suas reflexões em torno do serialismo integral, apontando de que maneira seus questionamentos influenciaram a sua concepção da forma musical. Neste ensaio, Ligeti discorre sobre questionamentos a respeito do pensamento serial tanto no que se refere à primazia do pré-planejamento sobre o ato real de composição quanto à organização de todos os parâmetros musicais – como durações, intensidades e ataques – dentro de um plano unificado, geralmente estruturado a partir das alturas, explicando que a unificação dos parâmetros musicais acaba por gerar uma enorme discrepância entre o pré-planejamento e a resultante sonora, já que cada um dos parâmetros é apreendido de forma diferenciada pela nossa percepção. O compositor acrescenta ainda que o rebaixamento da resultante sonora a uma condição de subproduto acabaria por levar a uma diminuição da sensibilidade dos intervalos e ao aumento da permeabilidade das estruturas, de modo que quanto mais integral a pré-formação das relações seriais, maior a entropia da estrutura resultante (Op. cit., p. 134). Nesse processo de nivelamento dos intervalos, Ligeti observa na música serial uma predominância do uso de sequências intervalares homogêneas, especialmente o material cromático, cuja superposição resultaria num empilhamento de graus conjuntos, produzindo um certo “achatamento” da forma global.

Pensando a perda da sensibilidade dos intervalos e o nivelamento da forma musical, Ligeti decide engajar-se diretamente sobre as qualidades que acreditava serem aquelas efetivamente determinantes da resultante sonora, em vez de investir em métodos composicionais através dos quais não se poderia controlar essas qualidades não mais que parcialmente ou ao acaso (BERNARD, 1987, p. 209). Mediante essa preocupação, Ligeti experimenta, em obras como *Apparitions* e *Atmosphères*, as possibilidades do que poderia ser feito caso os intervalos fossem totalmente suprimidos enquanto componentes estruturais, construindo teias sonoras tão densas que os intervalos perdessem sua identidade individual. Nesse ponto, são estabelecidas

⁹³ In: LIGETI, György. *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Contrechamps, 2001, p. 127-146.

duas questões interessantes do ponto de vista dialógico: a apropriação crítica do problema do serialismo integral e a preocupação do compositor com a recepção auditiva de sua obra. Relacionamos a primeira questão, semelhante à negação na linguagem, em que dois pontos de vista contraditórios se fazem presentes – o do locutor e aquele avesso à sua negação –, com a abordagem que faz Deliège sobre a questão da apropriação crítica do problema serial por Ligeti enquanto um “não-serialismo”, o qual deve ser entendido, segundo este autor, como uma negação por excedente de um estado de coisas cujas bases – ou ao menos seu espírito – são conservadas” (DELIÈGE, 2003, p. 501). A preocupação de Ligeti com a escuta, ou a forma como o compositor imaginava a recepção da sua obra, por sua vez, é refletida na escolha dos procedimentos composicionais, tal como a escolha dos recursos linguísticos necessários para a sua concepção é determinante na elaboração de um enunciado.

No primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, Ligeti trata serialmente⁹⁴ apenas as alturas, assim como Webern, que ao tratar os timbres e as durações com maior liberdade (LIGETI, 1984, p. 68), controla as qualidades da resultante sonora, gerando diversos fluxos, velocidades de fluxos e mudanças na cor sonora. Esta mesma série de alturas predomina, rigorosamente, no decurso de toda a textura inicial da peça, sendo sutilmente transformada conforme a mudança de conjunto de alturas: se nos c. 11 a 13 o Sol bemol é subtraído da série, nos c. 14 a 19 ele é substituído pela nota Si, enquanto nos c. 16 e 17 o Lá é substituído pela nota Dó e nos c. 18 a 19 o Dó substitui o Lá bemol.

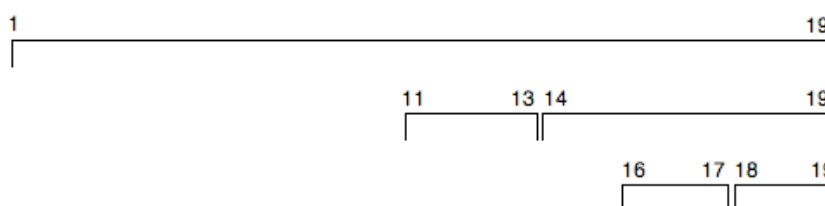


FIGURA 51: Esquema articulatório referente às transformações na série de alturas (c. 1 a 19).

⁹⁴ No sentido de que um conjunto de quarenta notas é submetido a um processo rigoroso de permutações.

Apesar da transformação constante, ocorre, no interior da série, a recorrência de padrões melódicos que proporcionam uma certa “sensação de afinidade” (ZUBEN, 2005, p. 142), produzindo uma afinidade motivica no interior da série, como no decurso de suas transformações, conforme as mudanças nos conjuntos de alturas catalogadas na seção anterior.

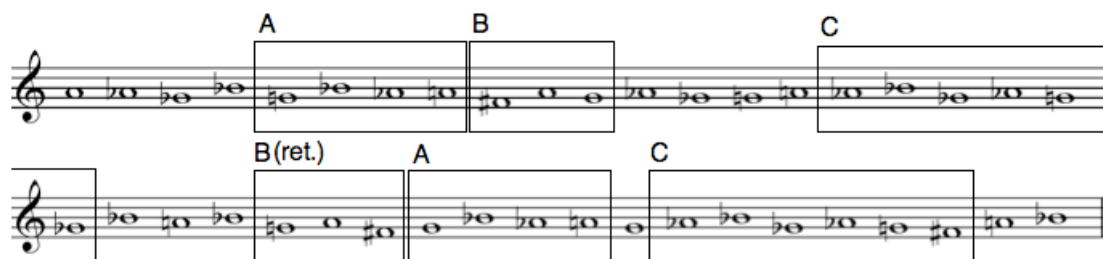


FIGURA 52: Presença de padrões motivicos na série original da peça.

Observando o percurso da série pelos diferentes instrumentos, ao longo da textura **a**, chegamos ao diagrama analítico a seguir, que demonstra a inter-relação entre a exposição da série e o timbre, estabelecida através da contínua mudança de instrumentação das alturas da série, cuja sobreposição acaba por produzir um emaranhado sonoro, como demonstramos no diagrama a seguir:

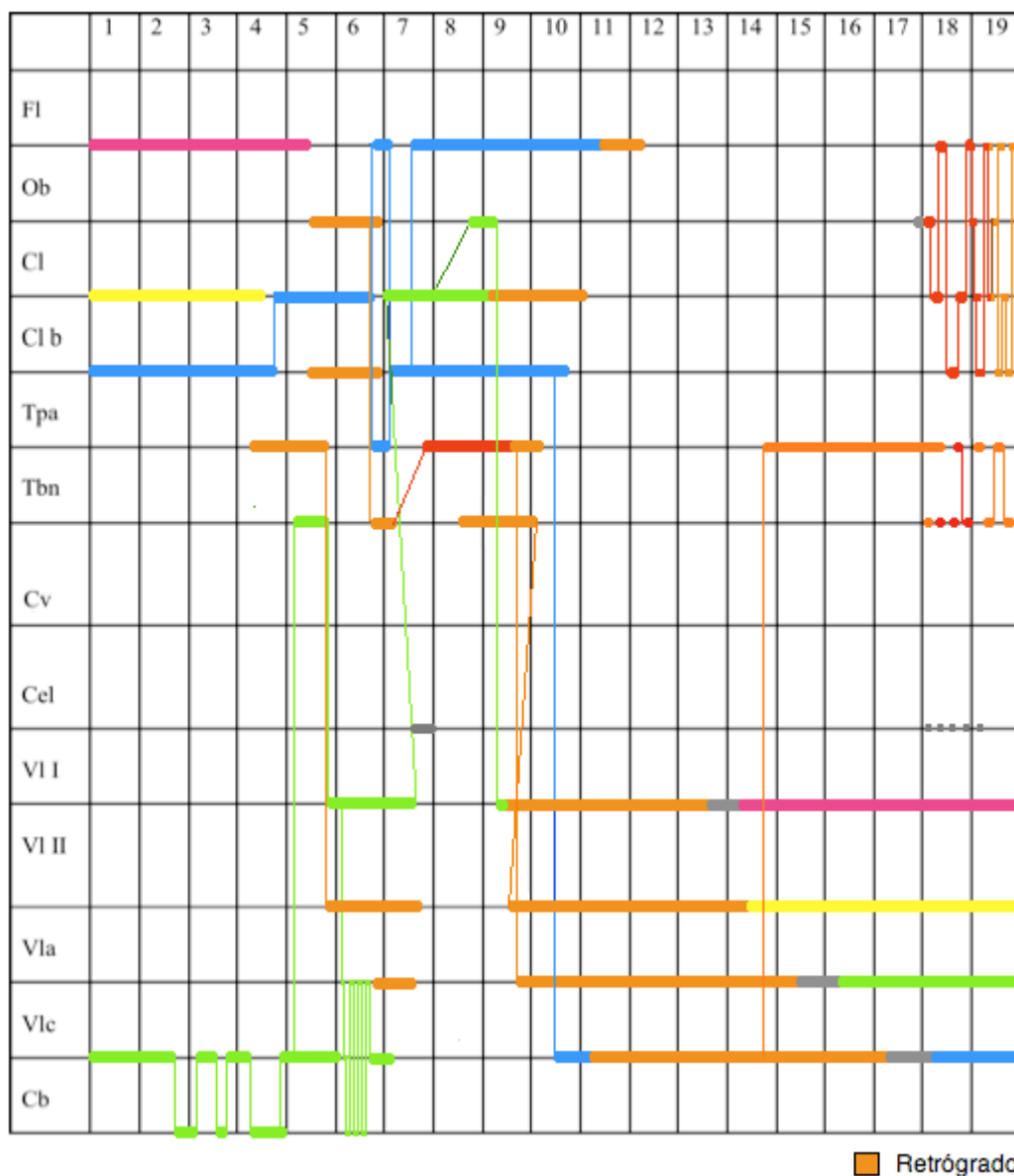


FIGURA 53: Textura a: diagrama analítico da condução das vozes em cada instrumento (c. 1 a 19).⁹⁵

Descreveremos, em seguida, o caminho percorrido pela série iniciada no clarinete-baixo, em azul, apenas como exemplo da renovação constante da instrumentação no decurso da série de alturas, lembrando que, no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, o timbre não é tratado serialmente. Ao tratá-lo com maior liberdade, Ligeti controla as qualidades da resultante, gerando mudanças na cor sonora.

⁹⁵ À exceção da cor laranja, que representa a série retrógradada, a diferenciação de cores serve apenas para uma melhor visualização de cada percurso.

The musical score is organized into ten numbered sections, each enclosed in a box:

- Section 1:** Clarinetto basso, measures 1-8. Instruction: **p dolce, espr.*
- Section 2:** Cl. (measures 9-13) and Cl. basso (measures 14-15). Instruction: *pp (non espr.)*
- Section 3:** Fl. (measures 16-18), Cl. (measures 19-21), Cl. basso (measures 22-24), and Cor. (measures 25-26). Instructions: *pp non espr.*, *ppp*, *pp (non espr.)*, *pp non espr.*
- Section 4:** Fl. (measures 25-26), Ob. (measures 27-28), Cl. (measures 29-30), Cl. basso (measures 31-32), and Cor. (measures 33-34). Instructions: *pp non espr.*, *ppp*, *pp (non espr.)*, *ppp*, *pp*
- Section 5:** Fl. (measures 28-30), Ob. (measures 31-32), Cl. (measures 33-34), Cl. basso (measures 35-36), and Vc. (measures 37-39). Instructions: *pp non espr.*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp dolce, espr.*
- Section 6:** Fl. (measures 37-39), Ob. (measures 40-42), Cl. (measures 43-45), Cl. basso (measures 46-48), and Vc. (measures 49-51). Instructions: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp dolce, espr.*
- Section 7:** Fl. (measures 38-40), Ob. (measures 41-43), Cl. (measures 44-46), Cl. basso (measures 47-49), and Vc. (measures 50-52). Instructions: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp dolce, espr.*
- Section 8:** Fl. (measures 39-41), Ob. (measures 42-44), Cl. (measures 45-47), Cl. basso (measures 48-50), and Vc. (measures 51-53). Instructions: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp dolce, espr.*
- Section 9:** Fl. (measures 40-42), Ob. (measures 43-45), Cl. (measures 46-48), Cl. basso (measures 49-51), and Vc. (measures 52-54). Instructions: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp dolce, espr.*
- Section 10:** Fl. (measures 41-43), Ob. (measures 44-46), Cl. (measures 47-49), Cl. basso (measures 50-52), and Vc. (measures 53-55). Instructions: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp dolce, espr.*

Additional performance instructions for the Vc. part include: *senza sord.*, *ord. viol., sempre legato*, *unmerklich einsetzen*, and *attack imperceptibly*.

FIGURA 54: Percurso da série de alturas iniciada no clarinete baixo (c. 1 a 10).

Ou, ainda, descreveremos o percurso da série pelas madeiras no fragmento da partitura, a seguir, lembrando que, neste compasso, o Fá sustenido é substituído pela nota Si e o Dó substituí o Lá bemol.

The image shows a musical score for woodwinds, starting at measure 18. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. basso). The score is in 4/4 time. The notes are grouped into boxes with numbers above them, indicating a series of heights. The Flute part has boxes for measures 13-18 and 23-27. The Oboe part has boxes for measures 5-9 and 20-25. The Clarinet part has boxes for measures 6-13 and 17-22. The Bass Clarinet part has boxes for measures 8-13 and 17-22. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *mf*. There are also markings for *espr.* and *pp sempre*. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

FIGURA 55: Percurso da série de alturas em fragmento da partitura (c. 18).

É com a música de Anton Webern, conforme abordada por Ligeti nos ensaios *L'Harmonie dans la premiere cantate de Webern* (1960)⁹⁶ e *Aspects du langage musical de Webern* (1984),⁹⁷ que estabeleceremos as relações dialógicas subsequentes. Em *Aspects du langage musical de Webern*, Ligeti chama atenção para o emprego da melodia de timbres na obra composicional de Webern, cuja orquestração da *Fuga (Ricercata)* da *Oferenda Musical* de Bach é referencial na aplicação integral da ideia de melodia de timbres. No ensaio citado (Op. cit., p. 61), Ligeti descreve o percurso das três formas da série de alturas nos compassos iniciais das *Variações para orquestra Op. 30*, articulada em três grupos de quatro notas: a série original, a partir do trombone, o retrógrado da inversão desde a viola e o retrógrado da série original a partir dos primeiros violinos, conforme a figura abaixo. Nesse processo, a estrutura canônica é absorvida pelas constantes trocas de instrumento e pela disposição fixa das notas no registro, gerando um emaranhado de

⁹⁶ In: LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Éditions Contrechamps, 2001. p. 71-88.

⁹⁷ In: LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Éditions Contrechamps, 2001. p. 37-70.

séries dodecafônicas e de timbres, segundo Ligeti, semelhante a uma teia de aranha, apesar de diferentemente das massas sonoras ligetianas, Webern construir uma textura mais transparente, onde cada intervalo é claramente perceptível. Ao partir da ideia weberniana de melodia de timbres, Ligeti avança em direção à fusão timbrística que caracteriza as suas massas sonoras.

FIGURA 56: Percurso da série dodecafônica nas *Variações para orquestra Op. 30, (c. 1 a 10)*, de Anton Webern.

No interior da textura micropolifônica no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, ocorre, ainda, uma importante zona de articulação entre os c. 9 e 12, onde observamos mudanças significativas na instrumentação, cuja predominância dos sopros passa para as cordas, ao mesmo tempo em que a série passa a ser apresentada predominantemente em sua forma retrogradada.

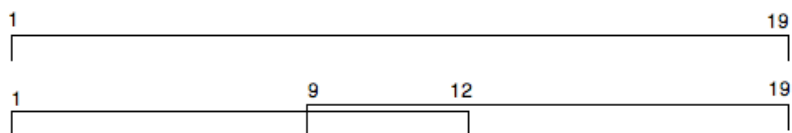


FIGURA 57: Esquema articulatório referente à “modulação” de timbres entre os c. 9 e 12.

Sabemos que o *Concerto de Câmara* foi composto numa fase marcada pela preocupação do compositor em construir texturas menos densas, ou seja, com maior permeabilidade do que os tecidos micropolifônicos característicos das obras compostas no início da década de 1960, proporcionando uma maior percepção das linhas individuais. Isso acontece no decorrer de todo o primeiro movimento. No decurso da textura estendida do c. 1 a 19, observamos a inclusão de duas unidades formais de quarto grau que saltam à percepção, sendo, portanto, permeáveis à textura. Tais unidades correspondem ao processo de aceleração dos ataques, nos c. 6 e 7, e a um fragmento melódico, propriamente dito – correspondente às alturas 17, 16 e 15 da série – em notas longas sustentadas na trompa, nos c. 14 a 18. Segundo Carol Gubernikoff, estas breves linhas melódicas “funcionam como uma lupa de aumento dos movimentos internos do corpo granulado do primeiro movimento”, (1994, p. 67), sendo “estes movimentos internos amplificados que se tornam os esboços de melodias” (*ibidem*), como veremos em outras aparições de *c* ao longo do primeiro movimento. A noção de permeabilidade às massas sonoras é relacionada pelo compositor, num plano metafórico, a um sonho que conta ter tido durante a infância, no qual se sentia impedido de chegar até a sua cama porque todo o quarto havia sido preenchido por uma densa e emaranhada teia que prendia tanto a ele quanto a objetos e a pequenos seres vivos cujos movimentos faziam tremer toda a teia gigante, transformando a sua configuração interna de maneira irreversível, de modo que nenhum estado anterior ocorresse novamente. Para Ligeti, havia algo indescritivelmente triste nesse processo: “a desesperança do tempo decorrido e do passado irrecuperável” (Op. cit., p. 165),⁹⁸ e, considerando a conversão involuntária de sensações táteis e visuais para sensações acústicas como algo comum ao compositor, Ligeti aponta para a influência decisiva que a memória desse sonho teria exercido sobre a música que compôs no final da década de 1950. Assumir essa

⁹⁸ “There was something inexpressibly sad about this process: the hopelessness of elapsing time and of the irretrievable past” (LIGETI, 1993, p. 165).

influência, contudo, não significa que esses elementos extra-musicais tenham servido como conteúdo para as suas obras numa perspectiva programática ou ilustrativa, mas que configuravam um ponto de partida metafórico de um processo criativo organizado em três estágios: (1) representação ingênua – musical ou extra-musical, (2) fase racional do trabalho de realização após os primeiros esboços e (3) elaboração da partitura final (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 43). Ligeti conclui o artigo relacionando o sonho com o primeiro movimento de *Apparitions* (1958-1959), cuja estruturação é baseada na relação entre estados e eventos, da seguinte forma: os estados, ou a teia de filamentos, se compõem de *clusters* aparentemente estáticos, mas dotados de movimentos internos muito sutis, enquanto os eventos correspondem a materiais de natureza dinâmica capazes de “perturbar” a teia sonora, influenciando sobre a sua configuração interna. Podemos dizer que, assim como em *Apparitions*, Ligeti trabalha, no primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, diretamente com a permeabilidade das texturas aos parâmetros sonoros, explorando a ideia de que, se os eventos têm a capacidade de alterar os estados, estes estados alterados, por sua vez, têm o potencial de influenciar a natureza dos próximos eventos, de modo que cada transformação resultante dessas relações se torne um fenômeno irreversível,⁹⁹ como é o caso da antecipação de um novo conjunto de alturas pela trompa no c. 14.

Embora a estrutura canônica permaneça nos compassos subsequentes, é evidente a mudança de tipo textural na unidade formal compreendida entre os c. 18 a 27 para a textura **b2**, caracterizada pela superposição de figurações cadenciais *senza tempo*, predominantemente nas cordas.

⁹⁹ Ligeti acrescenta ainda que essa relação causal é um mero elemento imaginário de sintaxe musical (LIGETI, 1993, p. 170).

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 7/8 time. The Violin parts have markings for *sim. sul tasto, legato* and *pp*. The Viola and Cello parts have a similar *pp* marking. The music consists of dense, rhythmic patterns with many beamed notes, characteristic of Ligeti's style.

FIGURA 58: Textura **b2** no primeiro movimento do *Concerto de Câmara* (c. 23 e 24).

Michel Searby relaciona o tipo textural **b2** a uma possível “versão ‘granulada’ do desenvolvimento em *cluster*” (1989, p. 31), dialogando, portanto, com a própria textura micropolifônica. Esses gestos cadenciais encontram paralelo em repertório referido por Ligeti. Embora esse compositor não tenha explicitado a importância de gestos cadenciais em obras de Chopin e Liszt para a sua música, podemos inferir que, a partir do interesse de Ligeti pela música de piano desses autores, essas passagens cadenciais tenham chamado a sua atenção.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Em entrevista a Claude-Henri Chouard, Ligeti mencionou o seguinte: “O maior compositor para piano é Chopin. Frédéric Chopin é um pianista para o qual a sensação tátil tem um papel quase igual à dimensão acústica. Eu segui Chopin nessa direção. Todos os compositores que pensam piano, Couperin, Scarlatti, Chopin, Debussy, Rachmaninov, são exemplos disso. Eu não citei Bach, Mozart e Beethoven porque eles pensam música e não especificamente piano. Eu escrevi estudos porque eu amo o virtuosismo porque aí o sentido de tocar toma uma importância muito grande. É sempre uma combinação de impressões, de pressão sobre as mãos, e nos dedos, com a imaginação musical, o que se aplica na minha forma de trabalhar o piano. Mesmo minha melodia é formada taticamente como em Chopin”. (LIGETI *apud* CHOUARD, 2001, p. 42-43). No original: « Le plus grand compositeur pour piano c’est Chopin. Frédéric Chopin est un pianiste chez lequel la sensation tactile joue un rôle presque égal à la dimension acoustique. J’ai suivi Chopin dans cette direction. Tous les compositeurs qui pensent piano, Couperin, Scarlatti, Chopin, Debussy, Rachmaninov, en sont des exemples. Je n’ai pas cité Bach, Mozart et Beethoven parce qu’ils pensent musique, et pas spécifiquement piano. J’ai écrit des études, parce que j’aime la virtuosité, parce que là le sens du toucher prend une très grande importance. C’est toujours une combinaison d’impressions, de pression sur le mains, et dans les doigts, avec l’imagination musicale, ce qui s’applique à ma façon de travailler le piano. Même ma mélodie est formée tactilement comme chez Chopin » (LIGETI *apud* CHOUARD, 2001, p. 42-43).

FIGURA 59: Gesto cadencial na *Rapsódia Húngara n.º 14*, de Franz Liszt.

No fragmento da partitura do *Noturno Op. 15 n.º 2*, de Chopin, abaixo, mesmo a configuração interválica se assemelha àquela observadas nos gestos cadenciais do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*.

FIGURA 60: Gesto cadencial no *Noturno Op. 15 n.º 4*, de Frédéric Chopin, c. 11.

Entre os c. 18 a 27, com textura **b2**, a série de alturas é imitada na sua forma original e retrógrada, como em espelho, conforme demonstramos no diagrama que se segue.

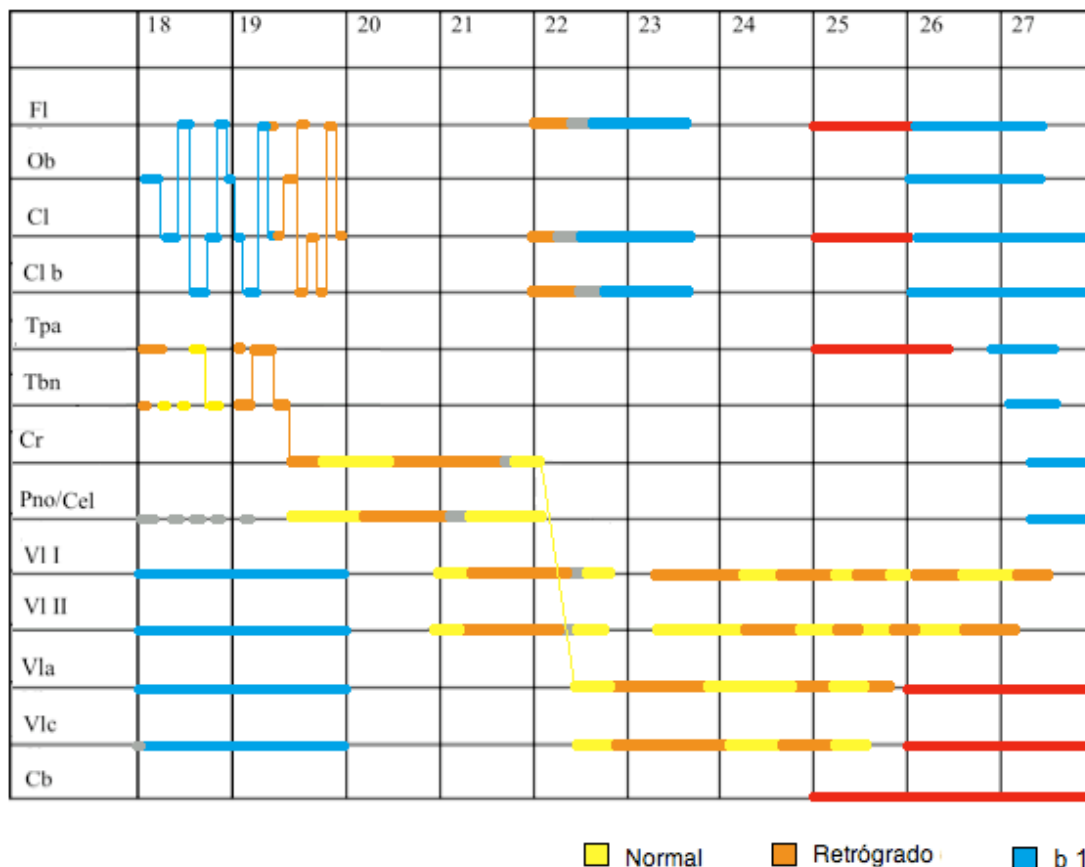


FIGURA 61: Textura **b2**: diagrama analítico da condução das vozes em cada instrumento (c. 18 a 27).

É permeável¹⁰¹ à textura **b2**, nas cordas, a inclusão da textura **b1**, c. 22 e 23, nas madeiras, antecipando a predominância dessa mesma textura, nos c. 26 a 29, no clarinete baixo, cravo e piano.

¹⁰¹ No ensaio *Évolution de la forme musicale* (1960, p. 132), Ligeti aplica o conceito de permeabilidade à sensibilidade de uma determinada estrutura harmônica perante as possibilidades de combinações intervalares. Nesse sentido, quanto mais alta a permeabilidade de uma estrutura harmônica, menos os intervalos estranhos serão percebidos como desvios do contexto, sendo assimilados por ele; e, quanto mais baixa a permeabilidade de uma estrutura harmônica, com as possibilidades de combinações intervalares altamente definidas e fixadas, menos será permitida qualquer ambiguidade nas relações, como acontece nas obras de Palestrina. Neste trabalho, estendemos o conceito de permeabilidade a outros parâmetros sonoros, como a duração, a intensidade e o timbre.

The image shows a musical score for three instruments: Cl. baixo (Bass Clarinet), Clavi-cemb. (Clavichord), and PF. (Piano). Each instrument has a staff with a treble clef. The Cl. baixo staff contains a series of eighth notes with various subdivisions (7, 9, 10) indicated below. The Clavi-cemb. staff has a similar pattern of eighth notes with subdivisions (7, 9, 10) and rests. The PF. staff also features eighth notes with subdivisions (9, 10, 9) and rests. The overall texture is dense and rhythmic.

FIGURA 62: Textura **b1** no primeiro movimento do *Concerto de Câmara* (c. 28).

Na textura **b1**, caracterizada pela superposição de diversas subdivisões da pulsação,¹⁰² predominante entre os c. 26 a 29, nota-se a extensão do padrão original-retrógrado para a organização dos ataques, na figura a seguir.

Clb	7	8	9	10	9	8	7	8
Cr	9	8	7	8	9	10	9	8
Pno	8	9	10	9	10	9	8	9

The table illustrates the original-retrograde pattern for the attacks of three instruments: Cl. baixo (Clb), Clavi-cemb. (Cr), and Piano (Pno). The numbers represent the subdivisions of the pulse. Arrows indicate the direction of the pattern: Clb and Cr show a retrograde pattern (7-8-9-10-9-8-7-8), while Pno shows an original pattern (8-9-10-9-10-9-8-9).

FIGURA 63: Padrão original-retrógrado na organização dos ataques (c. 27 a 29).

Após a breve passagem pela textura **b1**, a textura **b2** é retomada pelas cordas, nos c. 29 a 37, com a constante renovação dos modos de ataque, como demonstramos na parte anterior, na qual tratamos do planejamento das alturas. Ocorre, no interior desta unidade formal, uma inclusão de **b1**, entre os c. 31 e 33, que salta à percepção como gesto melódico, em virtude do uso do uníssono em nota longa sustentada e, na sequência, em quintinas, no início, sendo paulatinamente diluído com a sua sobreposição em diferentes subdivisões da pulsação. Como mencionamos

¹⁰² Expostas no início desta seção.

anteriormente, o tipo textural **b1** está relacionado, do ponto de vista rítmico, a uma outra faceta importante da linguagem ligetiana, denominada *música mecânica*. Ligeti relaciona sua obsessão por padrões mecânicos, entre outros fatores, à leitura, em sua infância, de um conto de Gyula Krudy, cujo enredo consiste na história de uma viúva que, apesar de viver numa casa repleta de relógios e outros instrumentos de medição tiquetaqueando sem parar, assistia ao melancólico decorrer do tempo sem que nada ocorresse na história (LIGETI *apud* CLENDINNING, 1993, p. 193).

16

*) 4/4 J

31) *a tempo* ($\text{♩} = 60$)

sehr weich einsetzen
attack very gently

pp

sehr weich einsetzen
attack very gently

pp

sehr weich einsetzen
attack very gently

pp

sehr weich einsetzen
attack very gently

pp

sehr weich einsetzen
attack very gently

(sempre con sord.)

pp

(sempre con sord.)

pp

Clavi-
cemb.

Pf.

poco a poco ord.

Vn. 1

poco a poco ord.

Vn. 2

poco a poco ord.

Vla.

poco a poco ord.

Vc.

poco a

Cb.

FIGURA 64: Inclusão da textura **b1** (c. 31).

Entre os c. 29 a 37, observamos alterações de altura na série, bastante significativas, necessárias ao processo de dissolução do *cluster* até o trinado Dó sustenido-Ré 4, que conduzirá ao longo Mi bemol sustentado em seis oitavas. Para Gubernikoff, “o grande unísono do compasso 38 ressoa e repercute todos os sons longos e sustentados do movimento. Ele tem função de (anti?) ponto culminante, que suspende todos os eventos” (1994, p. 65). Como mencionamos anteriormente, na seção sobre alturas, uma importante função da textura **c2**, coral, nos c. 39 a 47, consiste no preenchimento do total cromático, com a inclusão das alturas Mi e Fá. Observamos entre os c. 46 e 56, a apresentação de uma nova série de alturas, cujas alterações, nos compassos subsequentes, serão estabelecidas a partir de um eixo de simetria que coincide com as novas notas apresentadas pela textura coral.



FIGURA 65: Segunda série de alturas no primeiro movimento do *Concerto de Câmara* (c. 47 e 48).

Conforme aponta Pierre Michel (1985, p. 216), a peça é concluída com o alargamento do âmbito da nova série de alturas a partir do eixo de simetria Mi – Fá, elevando, paulatinamente, as notas mais agudas do que Fá e abaixando as notas mais graves do que Mi (Op. cit., p. 216). Entre os c. 57 e 58, as transformações da segunda série de alturas partem da vigésima quarta nota, em movimento retrógrado, indicado na figura abaixo pela cor laranja, e, após alcançar a primeira nota da série, seguem a forma original até a nota 31, indicada pela cor verde.



FIGURA 66: Modificações da série de alturas a partir do eixo de simetria Mi –Fá (c. 57 e 58).

Rica do ponto de vista da superposição de diferentes texturas, observamos, a princípio, a sobreposição das texturas **b1** e **b2**, compondo um processo imitativo da série em sua forma original e retrogradada, conforme demonstra a figura seguinte.

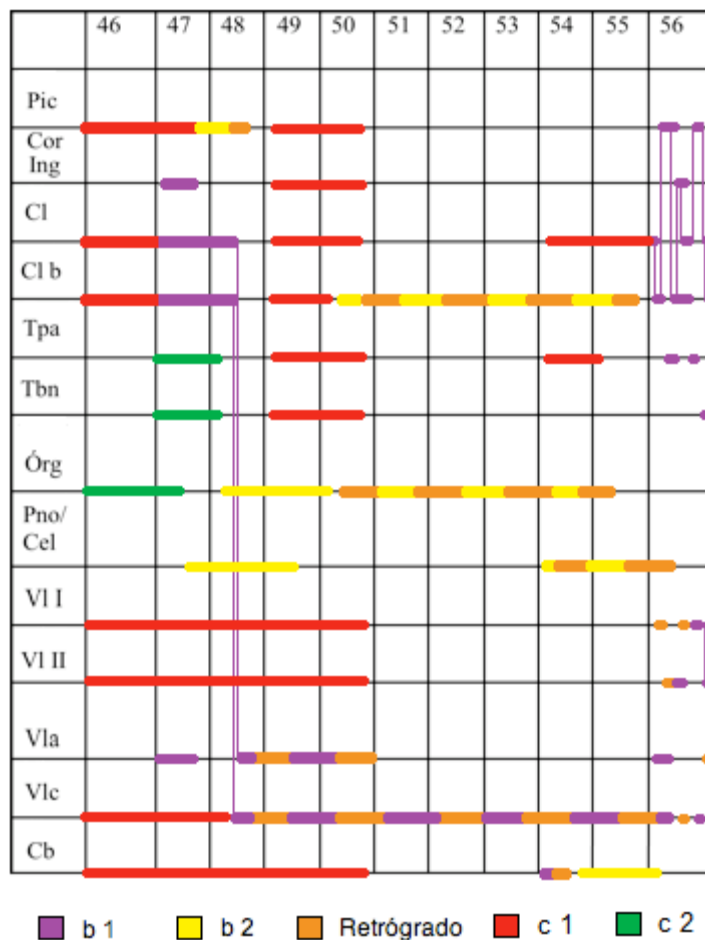


FIGURA 67: Textura **b1** + **b2**: diagrama analítico da condução das vozes em cada instrumento (c. 46 a 56).

Compõem ainda a variedade textural desta unidade formal a inclusão de dois eventos importantes: nos c. 49 e 50, uma linha melódica disposta em seis oitavas, com coloração constantemente renovada, a qual se torna permeável à textura pela distribuição no registro, pela intensidade, *subito forte*, pela homogeneidade do timbre, pelo modo de ataque, acentuado, e pelas durações, significativamente mais lentas do que aquelas encontradas nos demais estratos sonoros; e, nos c. 54 e 55, um som longo, *brutale*, permeável pelo timbre, clarinete e trombone, e pela intensidade, *subito fortissimo*.

The image displays a musical score for measures 49 and 50. The score is arranged in two systems, with measures 49 and 50 highlighted in a central box. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Cor Anglais (Cor. Ingl.), Clarinet (Cl.), Clarinet Basso (Cl. basso), Coro (Cor.), Trombone (Tbn.), Orgão (Org. (Arr.)), Celso (Cel.), Violino 1 (Vn. 1), Violino 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), Violoncelo (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *sub. mf*, *mf*, *sub. f*, *sub. pp*), articulation (e.g., *morendo*, *sempre sfz*), and performance instructions (e.g., *sempre sord.*, *senza tempo*, *allegro*, *rit.*). The melodic line is permeable, appearing in different parts of the ensemble across the two measures.

FIGURA 68: Linha melódica permeável à textura (c. 49 e 50).

Na última unidade formal (c. 56 a 62) do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, o uso de **b1** é diferenciado: se, no decorrer da peça, contribui para a construção de texturas homogêneas, tendendo à fusão timbrística e à indiferenciação dos ataques, aqui o contraste de intensidades, a diversidade de modos de ataque, os saltos melódicos e a presença das pausas cooperam para a diferenciação do timbre e das velocidades dos eventos, dando a sensação de que o tempo passa mais depressa.

Tendo cumprido essa etapa, gostaríamos de nos reportar ao percurso analítico aqui empreendido. A investigação das relações dialógicas no primeiro movimento do *Concerto de Câmara* demonstrou que, mesmo uma obra caracteristicamente ligetiana, já numa fase de consolidação de linguagem composicional, é constituída por um concerto de multivozes, considerando o amplo diálogo que estabelece com o contexto em que se insere e cujos fios dialógicos a permeiam, sendo portanto, a obra musical, uma arena do embate de vozes.

4

Considerações finais

A leitura dos textos produzidos pelo compositor György Ligeti conduziu esta pesquisa na direção de uma compreensão dialógica da obra musical. Tratando-a como um enunciado, desenvolvemos a ideia de que uma obra musical também responde a obras anteriores, refutando-as, assimilando-as, baseando-se nelas, sendo perpassada pelos ecos das obras com as quais se vincula, como também é concebida, desde o início, em função de uma resposta, que constitui o objetivo central de sua elaboração, sendo a maneira como cada obra estabelece esse diálogo o que lhe confere sua singularidade. A natureza dialógica de uma obra musical pode tanto ocultar-se sob a própria voz do compositor como ser intencionalmente por ele mostrada. Reservamos, neste trabalho, o termo polifonia discursivo-musical para um uso específico do dialogismo, que dá a perceber, intencionalmente, a multiplicidade de vozes de que uma obra é constituída. Mediante a apresentação de alguns exemplos, pinçados ao longo de um percurso histórico, buscamos elucidar o nosso entendimento em relação às maneiras como um compositor pode incorporar a voz do outro em seu próprio discurso musical, elencando, como procedimentos polifônicos a citação, a paráfrase, a paródia e a estilização, termos que tomamos emprestado dos estudos sobre a Linguagem.

Após traçar um panorama do percurso composicional ligetiano, enfocando as relações dialógicas que o constituem, buscamos confrontar as informações coletadas, prioritariamente, em textos escritos pelo compositor em ensaios, artigos e entrevistas, com o material musical do primeiro movimento do *Concerto de Câmara*, buscando nele encontrar os fios de um interdiscurso tecido por processos de assimilação ou refutação, incorporação de vozes diversas que se ocultam no processo de concepção da linguagem musical ligetiana. Resultaram do trabalho analítico os paralelos estabelecidos com o gênero concerto, na oposição entre timbres solistas e massas sonoras; com a estruturação formal da *Música para cordas, percussão e celesta*, de Béla Bartók; com o cânone mensurado e com as ideias de circularidade, saturação e estatismo presentes na música polifônica de Johannes Ockeghem; com a transposição do fenômeno do timbre de movimento do estúdio eletrônico para a música

instrumental; com a resposta crítica ligetiana frente à crise da música serial durante os anos 1950; com a melodia de timbres e a economia de meios característicos da música de Anton Webern; e com o virtuosismo da música para piano de Liszt e Chopin. Sendo uma obra de síntese, o primeiro movimento do *Concerto de Câmara* dialoga ainda com tendências centrais da própria linguagem do compositor, como a micropolifonia e a música mecânica. Sendo uma obra de transição, aponta para uma nova fase de produção, marcadamente aberta para as músicas de outras culturas, em *San Francisco Polyphony* (1973-1974), como para o uso de materiais e elementos tradicionais, nas três peças para dois pianos *Monument, Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* e *In zart fliessender Bewegung* (1976).

Cientes de que são apenas parciais os resultados aqui obtidos, sabemos que uma multiplicidade de outros paralelos ficou ainda por ser estabelecida. Abrindo perspectivas para um vasto campo investigativo, esta pesquisa aponta para a necessidade do desenvolvimento de uma abordagem particular da atividade analítica, gerada a partir da articulação dos domínios envolvidos – análise musical, teoria tripartite da semiologia musical e dialogismo bakhtiniano. Cada um desses domínios, já vasto em si mesmo, deverá ser tratado como módulo de um sistema metodológico de análise que permita iluminar o objeto sob ângulos particulares para, só então, passar à etapa de integração e inter-relação entre os resultados “isoladamente” obtidos. Outro desdobramento possível do trabalho aqui empreendido seria a análise da polifonia discursivo-musical em obras que contenham texto literário, como *Lux eterna* para coro misto *a cappella*, nas articulações texto/música, ou a ópera *Le grand macabre*, no que se refere ao tratamento musical aplicado aos discursos das personagens – discursos produzidos e representados.

Sabemos que esta pesquisa inscreve-se em uma rede, com características aparentemente paradoxais. Como um enunciado, lida com a incompletude, mas busca um acabamento interno; responde e interroga. Faz parte de uma imensa rede, à qual Ligeti se referiu ao falar da forma musical. Entretém uma ligação secreta com o passado, retoma os fios de muitos discursos, mesmo em pontos em que o tecido da História parece romper-se. Nasce imersa em um entretecido semântico e se inscreve na rede dialógica, revivendo enunciados na esperança de que ecoe em pesquisas futuras, celebrando nelas a festa de seu renascimento.

5

Referências bibliográficas

AGUIAR, Carol; PECCININI, Dayse. *Arte do Século XX / XXI: Visitando o MAC na web*. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html> Acesso em: 19 ago. 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tradução de Tatiana Bubnova. 2 ed. México: FCE, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi. 12 ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BARBOSA, Rogério Vasconcelos. Análise formal do quarteto de cordas nº 2 (primeiro movimento), de G. Ligeti. *Cadernos de Estudo*, São Paulo, Atravéz, Análise Musical, 1988.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Tradução J.J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Editora da UFPR, 1996. p. 21-42.

_____. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2. ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005. p. 27-87.

_____. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da USP, 2003. p. 1-9.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Tradução de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

BERNARD, Jonathan W. Inaudible structures, audible music: Ligeti's problem and his solution. *Music Analysis*, Vol. 6, n. 3, p. 207-236, out. 1987.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 191-200.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2. ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005. p. 91-103.

BRAIT, B.; MELO, R. Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 61-78.

CATANZARO, Tatiana Olivieri. Do descontentamento com a técnica serial à concepção da micropolifonia e da música de textura. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005, p. 1246–1255.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

CHAILLEY, Jacques. *Cours d'histoire de la musique*. Vol. 1. Paris: Alphonse Leduc, 1967.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

CHOUARD, Claude-Henri. *L'oreille musicienne: les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*. [s.l.]: Éditions Gallimard, 2001.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

CLENDINNING, Jane Piper. The pattern-meccanico compositions of György Ligeti. *Perspectives of new music*, Vol. 31, Nº 1, p. 192-234, 1993.

DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'Ircam - contribution historiographique à une musicologie critique*. Sprimont : Mardaga, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. Bakhtin: a aventura dialógica. In: PAZ, F. M. (Org.). *As aventuras do pensamento*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1993, p. 189-202.

_____. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Editora da UFPR, 1996. p. 21-42.

FERRAZ, Silvio. Análise e percepção textural: Peça VII, de 10 peças para quinteto de sopros de G. Ligeti. *Cadernos de Estudo*, São Paulo, Atravéz, Análise Musical, n. 3, p. 68-79, 1990.

FERREIRA, T. O.; LANNA, O. J. Relações dialógicas no primeiro movimento do *Concerto de Câmara* de György Ligeti. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXI, 2011, Uberlândia, MG. *Anais...* Uberlândia, MG: [s.n.], 2011. p. 214-220.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FOLLIN, Michel. *Ligeti: Portrait Documental*. Autores: Judit Kele, Michel Follin, Arnaud de Mezamat. Co-Produção: Abacaris Film, Artline Films, La Sept Arte, RTBF, Magyar Televizio, Productions du Sablier, Centre Georges Pompidou. 1993. 64 min. Disponível em: <http://ubu.artmob.ca/video/Follin-Michel_Gyorgy-Ligeti-un-portrait_1993.avi>. Acesso em: 13 out. 2008.

- GRELA, Dante. Análisis musical: una propuesta metodologica. *Serie 5*, Rosário, Universidad de Rosário, p. 1-14, jul. 1985.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy e Boulez*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. *The contemporary composers: György Ligeti*. London: Robson Books, 1983.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.
- GUIRAUD, Pierre. *La semiologie*. 4 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- GUBERNIKOFF, Carol. György Ligeti: Concerto de Câmara para 13 Instrumentos. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 56-72, maio 1994.
- HÄUSLER, Josef. An interview with Josef Häusler. In: SCHUWARTZ, E.; CHILDS, B. (Eds.). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Da Capo Press, 1998.
- HODEIR, André. *As formas da música*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- JEPESSEN, Knud. *Conterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. Tradução de Glen Haydon. New York: Dover Publications Inc., 1992.
- LANNA, Oiliam José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Orientadora: Prof^a. Dr^a Maria Sueli de Oliveira Pires. 2005. 178 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- _____. Expressões da paródia: polifonia em Carmina Burana. In: MACHADO, I. L. et all. *Ensaio em análise do discurso*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG: 2002.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók: an analysis of his music*. Tradução de Enric Canals. Barcelona: Idea Books, 2003.
- LIGETI, György. *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Contrechamps, 2001.
- _____. States, Events, Transformations. *Perspectives of New Music*, v. 31, n. 1, p. 164–170, 1993.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. vol 1. Paris: Alphonse Leduc, 1944.
- MICHEL, Pierre. *György Ligeti: compositeur d'aujourd'hui*. Paris: Minerve, 1985.
- MOLINO, Jean. Analyser. *Analyse Musicale*, Paris, p. 11-13, jun. 1989.
- NASCIMENTO, Guilherme. *Música menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d' une Sémiologie de la Musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

_____. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Tradução de Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

ROULET, Eddy. Polyphony. In: VERSCHUEREN, Jef et al. (Eds.). *Handbook of Pragmatics*. Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 1-18 1996.

SABBE, Herman. Illusions and allusions. *Interface*, Vol. 8, p. 11-34, 1978.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SEARBY, Michael. Ligeti's Chamber Concerto – summation or turning point? *Tempo*, New Series, N° 168, p. 30-34, mar. 1989.

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

SZIGETI, Istvan. A Budapest interview with György Ligeti. *New Hungarian Quarterly*, fev. 2003.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 219-228.

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

VITALE, Claudio Horacio. *Dez peças para quinteto de sopros de György Ligeti: a gradação como uma ferramenta para a construção do discurso musical*. 2008. 94 f. Orientador: Ronaldo Coutinho de Miranda. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. *Discurso na vida e discurso na arte*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. [s.d.].

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. Tradução de Carlos Kater. 2 ed. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Idea Books, 2004.

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

Partituras

BARTÓK, Béla. *Mikrokosmos* Vol. 6. Boosey & Hawkes Publishers Ltd., 1987.

_____. *Musique pour instruments a courdes, percussion et celesta*. Wien: Universal Edition, 1937.

BERIO, Luciano. *Sinfonia*. London: Universal Edition, 1972.

BERG, Alban. *Lyrische suite*. Universal Edition, 1927.

CHOPIN, Frédéric. *Nocturne Op. 15 n° 2*. New York: G. Schirmer, 1881.

DEBUSSY, Claude. *The children's corner*. Paris: Durand, 1908.

DES PREZ, Josquin. *Missa Pange Lingua*. Wolfenbütel: Möseler Verlag, 1929.

LIGETI, György. *Atmosphères*. Wien: Universal Edition A. G., 1963.

_____. *Continuum*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1970.

_____. *Fünf Stücke für klavier zu vier Händen*. Mainz: Schott Muzic International, 1999.

_____. *Hungarian Rock (Chaconne) für Cembalo*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1979.

_____. *Kammerkonzert*. Mainz: Schott, 1974.

_____. *Lontano*. Mainz: Schott Music, 1997.

_____. *Lux Aeterna*. Frankfurt: Henry Litolff Verlag, 1968.

_____. *Macabre Collage from the opera Le Grand Macabre*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1992.

_____. *Musica ricercata*. Mainz: Schott Music, 1995.

_____. *Streichquartett n° 1 (Métamorphoses nocturnes)*. Mainz; New York: Schott, 1972.

_____. *Trio für violine, horn und klavier*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1984.

LISZT, Franz. *Rapsódia Húngara, n° 14*. Leipzig: Edition Peters, s.d.

OCKEGHEM, Johannes. *Deo gratias a 36 voci*. SMC, 1997.

_____. *Missa Prolationem*. Espoo, Finland: Fazer Music Inc., 1992.

SCHOENBERG, Arnold. *Fünf Orchesterstücke*. Op. 16. C. F. Peters, 1922.

WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.d.

WEBERN, Anton. *Konzert Op. 24*. Wien: Universal Edition A.G., 1948.

_____. *Variationem für sinfonieorchester*. Leningrado: Muzyka, 1983.

Anexo

28

IX

(Béla Bartók in memoriam)

Adagio. Mesto ♩ = 58

wie tiefe Glocken / like low-sounding bells
pp una corda

8b. Haltepedal / sustaining ped.

Allegro maestoso ♩ = 104 stringendo - -

8 *ff* sub. tre corde *sim.* (*ff*) (*ff*)

con ped. *sim.* *fff* *ff* *fff*

(string.) - Più mosso, agitato

8 (*ff*) *pp* sub. una corda

ff *fff* *ff* senza ped. (*)

*) An beiden Stellen sofort weiterspielen, ohne Zäsur / On both occasions play on without a caesura.

stringendo (wie in Panik / as if panicking)

Tempo I (Adagio) Maestoso ♩ = 58

cresc. molto poco a poco tre corde

ff

ff tutta la forza (**ff**)

con ped.

Più mosso, stringendo molto
(wie in Panik / as if panicking)

ff

(m.d.) **fff**

ff

fff

ped.

non string. **fff**

Tempo I. Mesto ♩ = 58

fff

pp
una corda

con ped.

senza ped.

p

pp

dim.

(**pp**)

(*dim. molto*)

pp

(m.d.)

PPP

ped. _____ ped. _____ ca. 2'30"

ped. allmählich aufheben / lift pedal gradually