

Primeiras investigações acerca de *Musica Ricercata*, de György Ligeti

Helder Danilo Capuzzo

Universidade de São Paulo – heldercapuzzo@gmail.com

Luciana Sayure Shimabuco

Universidade de São Paulo – lucianasayure@uol.com.br

Resumo: O artigo apresenta observações a respeito da primeira peça do ciclo *Musica Ricercata*, de György Ligeti, com objetivo de favorecer alternativas a uma interpretação atenta às potencialidades sonoras expressas na partitura. Após situá-la em seu contexto sócio-político, o trabalho observa a maneira com que o compositor explora o material musical da primeira peça do ciclo. O referencial teórico acatado se fundamenta em registros do próprio compositor e em autores que se dedicaram ao estudo da obra de Ligeti e a performance, a saber: Steinitz (2003), Almeida (2011) e Shimabuco (2005, 2013).

Palavras-chave: György Ligeti; *Musica Ricercata*; Performance musical.

Preliminary investigations on György Ligeti's *Musica Ricercata*

Abstract: The article presents observations about the first piece of György Ligeti's *Musica Ricercata* cycle, in order to encourage alternatives for a careful interpretation of all sonic possibilities expressed in the score. After placing it in its social political context, the paper study the way in which the composer explores the musical material of the cycle's first piece. The theoretical reference is based on the composer's own records and authors who have studied the works of Ligeti and musical performance, namely: Steinitz (2003), Almeida (2011) and Shimabuco (2005, 2013).

Keywords: György Ligeti; *Musica Ricercata*; Musical Performance.

1. Introdução

O presente artigo aborda a primeira peça do ciclo para piano denominado *Musica Ricercata*, de György Ligeti (1923–2006), com intuito de favorecer alternativas a uma interpretação que explore as diversas potencialidades sonoras expressas na partitura. A obra, composta entre 1951 e 1953, é reconhecida como uma das mais significativas de seu período húngaro (STEINTZ, 2003: 53), que compreende a segunda metade da década de 40 e o início dos anos 50 – época em que Ligeti vivia na Hungria e lecionava na Academia Franz Liszt, em Budapeste. Tal período é caracterizado, entre outros aspectos, pela divergência entre composições destinadas à performance pública e trabalhos mais experimentais que, por conta da grave repressão cultural imposta por autoridades húngaras naquela época, eram proibidas de serem editadas ou até mesmo executadas publicamente. Essa conjuntura política obrigava Ligeti e outros artistas a “criar para a gaveta”, uma vez que qualquer manifestação que apresentasse algum grau de experimentação era censurada e denunciada. Esse cenário teria

sido determinante para imigração de Ligeti, em 1956, à Áustria e, finalmente, à Alemanha (STEINITZ, 2003: 36).

O projeto composicional de *Musica Ricercata* se relaciona diretamente com alguns dos aspectos que influenciaram toda a carreira do compositor, como por exemplo: os regimes ditatoriais que marcaram sua juventude e a consequente rejeição a dogmatismos e imposições ideológicas, sua formação e prática didática ligadas a aspectos tradicionais da música de concerto ocidental e sua relação com a música tradicional húngara, entre outros. (SHIMABUCO, 2013: 72).

Nossa investigação explora alguns dos aspectos musicais fundamentais que geraram a obra – altura, ritmo, forma, textura, dinâmica, tessitura, entre outros – e leva em consideração a organização entre os mesmos e sua articulação no tempo. Além disso, entende a prática musical como um processo aberto e colaborativo que, em situação de performance, contempla de maneira igualitária seus diversos agentes (ALMEIDA, 2011).

2. *Musica Ricercata* como campo exploratório

As onze peças que compõem o ciclo são de curta duração. Ligeti as construiu de modo a extrair o máximo de resultados “a partir de um mínimo de materiais, baseada em regras e limites rígidos, desenvolvendo um discurso musical que respeita uma severa disciplina composicional” (SHIMABUCO, 2005: 92). Uma de suas características mais relevantes é a escolha em utilizar um número pré-determinado de classes de alturas¹ em cada uma de suas peças. Sobre essa condição, o compositor comentou:

Em 1951, comecei a experimentar estruturas muito simples de sonoridades e ritmos como se eu fosse construir um novo tipo de música começando do nada. Minha abordagem foi francamente cartesiana, em que eu considerava toda a música que conhecia e amava como sendo, para o meu propósito, irrelevante e até mesmo inválida. Eu me coloquei problemas tais como: o que consigo fazer com uma única nota? Com uma oitava? Com um intervalo? Com dois intervalos? O que eu posso fazer com específicas inter-relações rítmicas que poderiam servir como elementos básicos em uma formação de ritmos e intervalos? (LIGETI *in* STEINITZ, 2003: 54)

Assim, a primeira peça apresenta somente duas classes de alturas. A segunda peça apresenta três, a terceira emprega quatro, e assim progressivamente. As específicas classes de alturas utilizadas em cada peça são mostradas na tabela a seguir:

Peça	Notas utilizadas
I	Lá, Ré
II	Mi#, Fá#, Sol
III	Dó, Mib, Mi, Sol
IV	Lá, Sib, Fá#, Sol, Sol#
V	Láb, Si, Dó#, Ré, Fá, Sol
VI	Lá, Si, Dó#, Ré, Mi, Fá#, Sol
VII	Láb, Lá, Sib, Dó, Ré, Mib, Fá, Sol
VIII	Lá, Si, Dó, Dó#, Ré, Mi, Fá#, Sol, Sol#
IX	Lá, Lá#, Si, Dó, Dó#, Ré, Ré#, Fá, Fá#, Sol#
X	Lá, Lá#, Si, Dó#, Ré, Ré#, Mi, Fá, Solb, Sol, Sol#
XI	Lá, Sib, Si, Dó, Réb, Ré, Mib, Mi, Fá, Fá#, Sol, Sol#

Tabela 1: Classes de alturas utilizadas em cada uma das peças de *Musica Ricercata*, de György Ligeti.

3. Peça I: Sostenuito – Misurato – Prestissimo - Sostenuito

A primeira peça da série pode ser entendida como a abertura de todo o ciclo. Utilizando-se somente das alturas lá e ré, sendo a que última aparece no extremo final (compasso 82), Ligeti investiga as possibilidades de criação musical com somente uma nota em uma estimulante obra de caráter vigoroso, em que explora gradualmente o ritmo, a intensidade e os diversificados timbres dos oito registros da nota lá ao piano tocados sozinhos ou em até quatro alturas diferentes.

A introdução (Ex. 1), que compreende os primeiros cinco compassos, utiliza-se de seis registros da nota, sob a marcação de “Sostenuito”². Os dois primeiros compassos anunciam, com oitavas em *fortíssimo*, o caráter enfático e até mesmo violento que será explorado ao longo da peça, principalmente em seu desfecho. Em seguida, Ligeti determina que o intérprete simplesmente abaixe as teclas da oitava mais grave, de maneira a liberar seus harmônicos. Aqui, o efeito é produzido por um gesto oposto à atitude corrente na música para piano até então, que privilegiava a ressonância de harmônicos mais agudos.

Exemplo 1: *Musica Ricercata*, mov.1: cc. 1-4.

A preparação para a realização desta abertura já implica em decisões que devem ser tomadas de acordo com as convicções do intérprete. Uma consulta às gravações realizadas por Liisa Pohjola³, Pierre-Laurent Aimard, Alberto Rosado, Fredrick Ullén e Erika Haase, para citar alguns pianistas que já registraram *Musica Ricercata*, revela resultados bastante diversificados. Em relação somente ao tempo, os três primeiros se estendem mais no *trémolo* para chegar no terceiro tempo, enquanto os dois últimos alcançam o acento mais rápido. Cada um deles valoriza aspectos que não são indicados na partitura, nenhum é estritamente metronômico.

Este pequeno exemplo ilustra a ampla diversidade interpretativa que permeia a atividade musical. Não por acaso, Luca Chiantore afirma, em seu livro *História de la técnica pianística*:

Nunca esqueçamos: a interpretação “correta” não existe (...) o estudo da história da interpretação é uma autêntica lição de vida, um exercício diário de tolerância capaz de recordar-nos que a “verdade” da música reside em sua capacidade de contemplar as opções mais diversas. (CHIANTORE, 2001: 573)

Após esta introdução, a partir do compasso 6, sob a marcação “Misurato”, Ligeti constrói um ostinato na mão esquerda do pianista por meio de uma progressão a partir da compressão rítmica na qual o intervalo entre os ataques regride do valor de 6 para o de 1 colcheia (Ex. 2). O ostinato irá começar no segundo tempo do compasso 12 e permanecerá até o compasso 59, como exemplificado a seguir:



Exemplo 2: *Musica Ricercata*, mov.1: cc. 6-13.

Sobreposto a este ostinato, o intérprete se depara com a elaboração de três padrões rítmicos (Ex. 3) que serão explorados de diversas formas, em diferentes oitavas, inclusive com expansão e fragmentação de elementos.



Exemplo 3: Da esquerda para direita, padrões rítmicos 1, 2 e 3.

Faz-se necessária a absoluta distinção entre os três tipos de articulação que Ligeti lançou mão em cada um desses padrões. O músico deverá distinguir seu toque ao piano para poder diferenciar a marcação de *accento*, *tenuto* e *staccato* – tal sequência sugere um *decrescendo* escrito sem apoio de chaves de som ou outra marcação de dinâmica.

Cada padrão será manipulado com repetição ou alternância entre eles de forma com que cada um possa começar em qualquer tempo. As barras de compasso, nesse caso, não sugerem uma hierarquia de pulsações ou estabelecimento de uma métrica. Em alguns momentos, pequenas alterações – como a supressão da pausa de semínima ou colcheia – alteram a direção da escuta. O próprio compositor comenta essa exploração da flexibilidade intrínseca ao material sonoro:

Foi nessa época [*por volta de 1950*] que eu, pela primeira vez, concebi a ideia de uma música estática, independente (autocontrolada), sem desenvolvimento ou tradicionais configurações rítmicas. Essas ideias eram vagas no começo, e naquele tempo me faltava a coragem e habilidade técnico-composicional para colocá-las em prática. (LIGETI in STEINTIZ, 2003: 54)

Ligeti pontua, no início do “Misurato”, que o intérprete respeite rigorosamente o tempo mais lento e a menor dinâmica possíveis, a partir do metrônomo sugerido e da

marcação de *pianíssimo*. O compasso 22 (Ex. 4), no entanto, anota as marcações *stringendo poco a poco sin al Prestissimo* e *cresc. poco a poco (sin al ff)*, que transferem para o intérprete a responsabilidade de salientar o acréscimo nos parâmetros de tempo de intensidade, como mostra a figura a seguir:

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system is annotated with the instruction "stringendo poco a poco sin al Prestissimo" above the treble clef staff and "cresc. poco a poco (sin al ff)" below the bass clef staff. The notation features a complex rhythmic pattern with various note values and rests, including accents and slurs. The second and third systems continue this rhythmic and melodic development.

Exemplo 4: *Musica Ricercata*, mov.1: cc. 22-33.

O *fortissimo* a que a indicação na figura acima se refere acontece somente no compasso 56, onde Ligeti dá sequência à fragmentação do terceiro padrão rítmico e estreita cada vez mais o espaço entre suas repetições. O aumento da densidade rítmica favorece o acúmulo de som necessário para se alcançar o “*fff*” anotado a partir do compasso 60, início do “Prestissimo”.

Aqui, o ostinato que acompanhava o desenvolvimento rítmico na mão direita do pianista durante o “Misurato” desaparece e a textura mobiliza as duas mãos do intérprete. Após dez graves afirmações do fragmento do terceiro padrão rítmico (entre os compassos 60 e 65), Ligeti abruptamente quebra o discurso praticado até então. A próxima figura (Ex. 5) ilustra um procedimento que alude ao início do “Misurato”, uma compressão do intervalo entre os ataques entre os compassos 66 e 80. Com as duas mãos no extremo do piano juntamente com a marcação *tutta la forza*, o compositor dá início à progressão rítmica, um *acelerando* e *crescendo* escrito, que se encaminhará até o fim da peça, *ferocissimo*. Por fim, alcança a nota ré sob a marcação de “Sostenuto” no compasso 82.

Exemplo 5: *Musica Ricercata*, mov.1: cc. 66-85

4. Considerações finais

O estudo atento da primeira peça do ciclo *Musica Ricercata* reconhece a exploração de uma única classe de alturas, utilizando os oito registros da nota lá ao piano. A introdução da peça anuncia o caráter enfático que será percebido principalmente no final, depois de intensa elaboração rítmica e timbrística a partir da seção “Misurato”. Percebe-se que, nesta seção, Ligeti favorece o *crescendo* e *acelerando* de maneira gradual, utilizando-se da amplitude de tessitura e aumento da densidade rítmica. Embora em alguns momentos o compositor faça alusão a uma métrica estabelecida, podemos entender as barras de compasso presentes na partitura somente como elemento de sincronização das mãos do pianista.

Tais características, bem como a utilização tradicional da notação musical e a preferência por termos em italiano para indicação de andamentos refletem aspectos biográficos do compositor, cuja formação resultou em uma rejeição às imposições ideológicas ao mesmo tempo em que se observa seu profundo respeito às práticas da música de concerto ocidental e diálogo permanente com o folclore húngaro e romeno. Essa conciliação também

está presente nas considerações de performance que podem ser observadas a partir de sua escritura instrumental. Ligeti acata de maneira generosa instrumento e instrumentista ao levar em conta as possibilidades físicas de ambos, proporcionando assim ambiente inventivo favorável a exploração de todo o material musical.

Ligeti seria muito estudado em seu período ocidental, mas ainda há pouca bibliografia que compreenda sua produção húngara. Obras como *Musica Ricercata* e o Quarteto de Cordas nº1 *Métamorphoses nocturnes* (1953-54), por exemplo, proporcionaram um ambiente exploratório fundamental para que afirmasse seu estilo composicional, que viria apresentar alternativas para o cenário que se estabelecia na década de 1960.

Referências:

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

CHIANTORE, Luca. *História de la técnica pianística*. Madri: Alinza, 2001.

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

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

LIGETI, György. *Musica Ricercata* (partitura). Mainz: Shott Musik International GmbH & Co. KG, 1995.

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

SHIMABUCO, Luciana Sayure. Estímulos e resultantes musicais em Désordre, de György Ligeti. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n.1, p-71-110, jun. 2013.

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

Notas

¹ Segundo Joel Lester, “o termo classe de altura (ou seja, uma classe ou categoria de alturas) se aplica a todas as alturas que são duplicações de oitava uma das outras. O dó central, por exemplo, é uma altura. Mas todas as notas chamadas dó, si[#] ou ré^{bb} pertencem a uma mesma classe de altura”. (LESTER, 1989, p. 66).

² Em cada uma das onze peças de *Musica Ricercata*, Ligeti emprega sempre termos em italiano para as indicações de andamento. No entanto, no decorrer da obra, encontramos algumas marcações em alemão e inglês.

³ Liisa Pohjola foi a pianista responsável pela estreia mundial de *Musica Ricercata* em Sundswall, na Suécia, em 1969.