

## Estados, eventos e transformações em *Cordes à vide*, estudo nº2 para piano de György Ligeti: reconhecimento e implicações interpretativas<sup>1</sup>

Luciana Sayure  
Departamento de Música ECA/USP  
lucianasayure@usp.br

### Sumário:

Partindo das premissas expostas no texto *Estados, Eventos, Transformações*, o presente trabalho pretende reconhecer os procedimentos composicionais explorados por György Ligeti em *Cordes à Vide*, obra que encerra em si um alto grau de singularidade musical, tanto por sua proposta composicional quanto por sua abordagem pianística. Tal reconhecimento fundamenta as considerações sobre procedimentos do estudo pianístico e sugestões interpretativas apresentadas neste artigo.

**Palavras-Chave:** Ligeti, Estados, Eventos, Transformações, Interpretação

### Introdução

Em *Estados, Eventos, Transformações*, György Ligeti (1923-2006) propõe a noção de forma musical como consequência de uma relação continuamente recíproca entre estados e eventos, na qual os estados são afetados por eventos que os transformam de maneira irreversível. Essas transformações são incorporadas pelos estados posteriores, que, por sua vez, terão efeito sobre os novos tipos de eventos, suscitando uma evolução contínua na qual nenhum estado precedente é recuperável. Segundo Ligeti, dado este vínculo entre a alteração de estado e a extensão do ataque dos eventos, “a impressão criada é de uma relação causal entre evento e alteração de estado. É claro que essa relação causal é somente aparente: é meramente um elemento de sintaxe musical imaginária” (Ligeti, 1993: 170).

Em seu processo composicional, Ligeti lança mão de diversas associações, incluindo as de ordem sinestésica: “a involuntária conversão de sensações ópticas e táteis em acústicas é habitual para mim: eu quase sempre associo sons a cor, forma, e textura; e forma, cor e qualidades materiais a toda sensação acústica. Mesmo conceitos abstratos, tais como quantidades, relações, conexões e processos parecem tangíveis para mim e têm seus lugares em um espaço imaginário” (Ligeti, 1993: 165). Apesar das associações de ordem sinestésica ou mesmo lúdica – Ligeti fala mesmo de sonhos como estímulo criativo – o compositor estabelece um compromisso direto e incondicional com a concretude sonora da obra. Em outras palavras, tais associações são estímulos valiosos no processo composicional, mas não servem como seu “conteúdo”. Ele comenta: “Nada poderia estar mais afastado da minha intenção do que criar uma arte ilustrativa ou totalmente programática” (Ligeti, 1993: 165).

---

<sup>1</sup> Este artigo desenvolve aspectos analíticos apresentados na tese *A forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de Estudos para piano*, defendida na Universidade Estadual de Campinas, em 2005.

Para explicar este processo, Ligeti descreve, em Estados, Eventos, Transformações, trechos de sua obra orquestral *Apparitions*<sup>2</sup> que, embora antecedendo em mais de 20 anos sua primeira série de estudos para piano (1985), revela um pensamento reconhecível também em *Cordes à vide*. A partir disso, o presente trabalho pretende demonstrar as relações entre esta obra e o pensamento exposto no citado artigo, bem como apresentar alternativas que contribuam para uma melhor performance da obra, respaldadas em informações oferecidas pela partitura e em conclusões extraídas da reflexão sobre estados, eventos e transformações.

### ***Cordes à vide***

Também conhecido como Estudo de quintas, a obra explora progressões que apresentam sucessões de quintas ou sujeitam este intervalo a evoluções cromáticas. É justamente a utilização do intervalo de quinta justa como objeto musical prioritário na confecção da obra que – em uma alusão à afinação dos instrumentos de cordas – remete o título da peça.

Ligeti não concebeu *Cordes à vide* como um estudo típico de notas duplas, visto que a obra não apresenta textura homogênea, nem propõe uma figuração inicial a ser desenvolvida por toda a peça. Ao invés disso, trabalha os intervalos de quinta horizontal e verticalmente, com ampla variedade textural. Isso suscita a pergunta: é um estudo pianístico ou composicional? Trata-se das duas coisas, conforme declaração do compositor sobre seus estudos: “Estas são peças virtuosísticas para piano, estudos no sentido pianístico e composicional. Elas procedem de uma simples idéia central e caminham da simplicidade à grande complexidade: são como organismos em crescimento” (Ligeti, 1996: 12).

### ***Sobre os estados, eventos e transformações***

A obra delinea uma forma por meio de sucessões de estados que são delimitados pelas ocorrências de eventos e consequentes transformações.

ESTADOS	A	B	C	D	E
COMPASSOS	1 - 11	11 - 21	21 - 26	26 - 32	32 - 39

Figura 1: Quadro formal de *Cordes à vide*

O estado inicial (A) de *Cordes à vide* se caracteriza por uma textura homogênea, para a qual contribui: a predominância de baixa intensidade sonora (*p*), toque *sempre legatissimo*, indicação “*with much pedal*”, distribuição das alturas por meio do intervalo de quinta e utilização da colcheia como única figura duracional. Dessa textura emerge, no compasso 11, um evento (salientado na figura 2) com características que o destacam do estado.

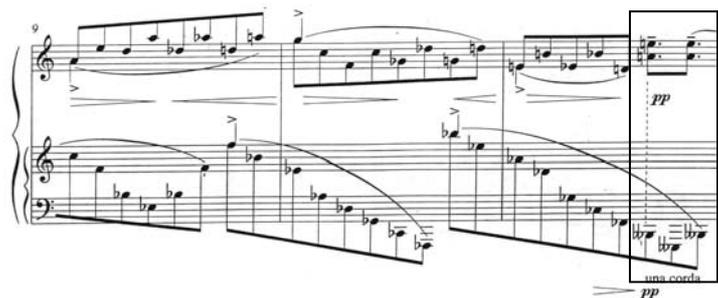


Figura 2: *Cordes à vide* (comp. 9-11)

<sup>2</sup> *Apparitions* teve sua estréia em Colônia, em 16 de junho de 1960. A obra se revelou extremamente evasiva aos ditames da vanguarda européia – fundamentados, nessa época, prioritariamente no pensamento serial – e anunciavam a independência estética de um compositor avesso a qualquer tipo de dogmatismo. Foi esta conduta artística que fez com que o compositor questionasse aspectos do serialismo e buscasse alternativas a preceitos musicais tão predominantes na Europa dos anos 50 e 60. Segundo Bryan Simms: “Uma das mais ricas alternativas ao serialismo rigoroso foi proposta no final dos anos 50 por György Ligeti (1923). Em seu artigo ‘Metamorfoses da Forma Musical’ (1960), ele observou que o serialismo e o uso de texturas pontilhistas reduziram a importância da precisa configuração de intervalos, durações, dinâmicas, e outros elementos. Como Pousseur, ele lamentou que estas especificidades foram vencidas pela entropia, tornando a composição serial auditivamente idêntica à composição aleatória” (Simms, 1986: 354-355).

Este evento encerra o estado do qual emerge e deste se difere pela densidade vertical, duração, intensidade e extensão de registro. Ele estabelece: a primeira aparição de 5ª como intervalo harmônico; a quebra da seqüência de colcheias com a introdução da colcheia pontuada, inserindo a proporção duracional 3:2; a indicação de intensidade *pp*, também ocorrente pela primeira vez e ratificada pela indicação do pedal *una corda*.

A proporção 3:2, em sua disposição tradicional, apresenta a coincidência do primeiro ataque da sobreposição das subdivisões ternária e binária (ver linha pontilhada vertical na figura 2). No entanto, esta disposição sofrerá diversas mutações nos estados subseqüentes, conferindo à peça grande flexibilidade agógica que se preserva mesmo em uma realização rigorosamente metronômica. Este efeito é causado pela não coincidência dos ataques iniciais das subdivisões ternária e binária, aliada à disposição de acentos, pausas e ligaduras de valor. Como resultado destes recursos, a sensação de flutuação rítmica e métrica atinge um grau tão elevado que o compositor insere – na partitura – linhas verticais pontilhadas como suporte à leitura (figura 3).

The image shows two systems of musical notation for piano and bass. The first system covers measures 12-17. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and dotted rhythms, marked with dynamics like *p*, *pp*, and *sempre pp*. The bass part has a more melodic line with slurs and accents. Vertical dotted lines connect specific notes between the staves. The second system covers measures 15-17, continuing the piano part's intricate texture and the bass part's melodic development. Dynamics like *pp* and *espr.* are used throughout.

Figura 3: Fragmento do estado B de Cordes à vide (comp. 12-17)

O estado B é caracterizado por um discurso musical pontuado por interrupções que são, na verdade, reiterações do primeiro evento. Estas interrupções (salientadas na figura 3) apresentam figurações de maiores valores duracionais e menor intensidade sonora, propondo momentâneas estaticidades que se intercalam a segmentos de movimentação interna progressivamente maior.

O próximo evento estabelece o início do estado C, o qual define o único momento da obra no qual um padrão rítmico é exposto e persistentemente repetido (figura 4).

The image shows two systems of musical notation for piano and bass. The first system covers measures 21-22. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and dotted rhythms, marked with dynamics like *p*, *pp*, and *sempre sim*. The bass part has a more melodic line with slurs and accents. Vertical dotted lines connect specific notes between the staves. The second system covers measures 21-22, continuing the piano part's intricate texture and the bass part's melodic development. Dynamics like *pp* and *espr.* are used throughout.

Figura 4: Estado C de Cordes à vide (comp. 21-22)

As transformações geradas por este novo evento têm como principais características um aumento de densidade – gerado pela introdução de valores duracionais cada vez menores, notas duplas e acordes – e por uma direcionalidade ao registro extremo agudo associada a um grande *crescendo* e um *stringendo*. Neste

momento (comp. 26), toda a textura é submetida a um choque (o típico rasgo ligetiano) que interrompe o fluxo sonoro, transformando irrevogavelmente o estado.

The image shows a musical score for 'Cordes à vide' (comp. 26-27). It consists of two systems of staves. The top system includes a string section (labeled '(string.)') and a piano accompaniment. The string part starts with a 'crescendo molto' and a 'poco a poco string.' marking. The piano part has a 'pochiss. cresc.' marking. A box highlights a section from measure 26 to 27, where the string part changes from a complex, dense texture to a simpler, more regular pattern. The piano part also changes, with a 'sotto voce una corda' marking and a 'pp' dynamic. The tempo marking 'a tempo' is present above the string part.

Figura 5: Transição do Estado C para D de Cordes à vide (comp. 26-27)

Imediatamente após este ponto culminante, uma pausa pontua uma drástica mudança de registro, valorizada por uma súbita queda de intensidade (figura 5). Inicia-se, então, o estado **D**, no qual a polirritmia é trabalhada de forma mais simples e habitual, de maneira a não haver mais a necessidade das linhas pontilhadas verticais. Porém, apesar de a proporção 3:2 ser desenvolvida em uma configuração tradicional, o contorno melódico dissimula quaisquer pontos de apoio. Este estado é envolvido por uma grande turbulência, em virtude da quantidade de pequenos eventos que inserem contrastes de registro, ampla exploração de intensidades e definição de vozes internas.

O último estado (**E**) tem como particularidade uma grande transparência textural: um inesperado evento (comp. 32) expõe uma melodia – em figurações longas e destacada pela indicação *mf in relevo* (*cantabile quase um corno da lontano*) – sobre um acompanhamento em fusas na região grave com a indicação *ppp mormorando*.

Ao analisar a evolução e interação de intensidades, durações, texturas, densidades e registros em *Cordes à vide*, pode-se reconhecer um processo de configuração formal no qual os estados são transformados a partir das ocorrências de eventos. Com base neste reconhecimento, são propostos, a seguir, procedimentos de estudo e sugestões interpretativas.

## Considerações sobre procedimentos de estudo e sugestões interpretativas

Desde o primeiro contato com a partitura, o pianista deve evitar qualquer tendência a um metro regular, lembrando sempre que as barras de compassos servem apenas como orientação à leitura e sincronização das mãos e que, portanto, não definem uma hierarquia de pulsações, o estabelecimento de um metro ou qualquer sensação de ciclicidade.

A indicação de andamento, *Andantino rubato*, *molto tenero* podem, a princípio, sugerir uma interpretação que goze de liberdade agógica desde o processo de leitura. Deve-se lembrar que o estudo já apresenta “*rubatos* escritos” por meio do tratamento diversificado conferido à proporção 3:2. Faz-se necessária, portanto, uma leitura rítmica absolutamente precisa e prudente que não assuma liberdades excessivas e não afaste o resultado rítmico daquele minuciosamente previsto pelo compositor. Os acentos indicados na partitura devem ser realizados com clareza, sendo recomendável exagerá-los durante o processo de leitura.

Nenhuma das duas edições dos estudos apresentam quaisquer indicações de dedilhado. Sugere-se a opção por dedilhados que evitem complexas e excessivas passagens e substituições de dedos, posto que o *legato* não é – nesse estudo – totalmente factível com a articulação digital, mas viabiliza-se apenas por meio do imprescindível auxílio de uma pedalização adequada. Dedilhados que estabelecem moldes de

posicionamento de dedos relativos a acordes por quintas são mais apropriados: além de auxiliarem a memória digital e visual, oferecem a possibilidade de explorar a utilização do chamado “pedal de mão”.

Ainda que a edição tipografada seja visualmente mais organizada, a consulta regular à edição fac-símile é importante, não apenas para uma análise comparativa mas, sobretudo, pelo fato de a edição fac-símile oferecer sugestões musicais e expressivas por meio da escrita manuscrita do compositor. O compasso 26 (o rasgo ligetiano) é um exemplo: embora a edição fac-símile não ofereça a indicação *stringendo*, seria possível supor que um intérprete que disponha apenas dessa edição venha a ser induzido ao *stringendo* pela grafia do compositor, gradualmente mais condensada e turbulenta<sup>3</sup>. Certamente, especulações como esta podem dar margem a equívocos, mas, se realizadas com cautela, representam um exercício bastante estimulante.

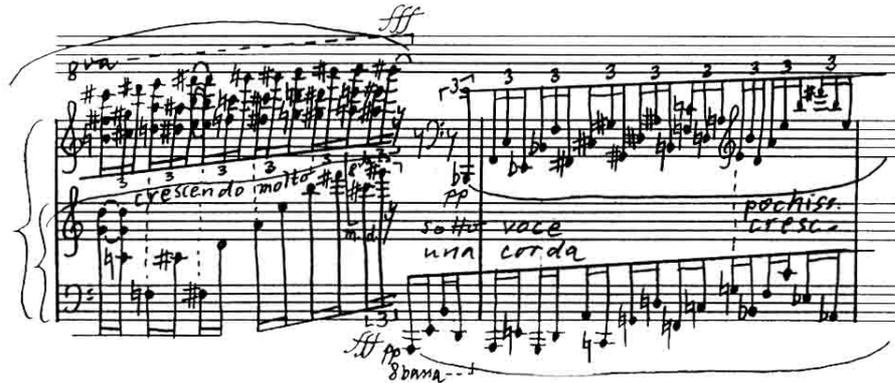


Figura 6: *Cordes à vide*, edição fac-símile (comp. 26–27)

**ESTADO A:** deve-se clarificar a distinção entre os planos sonoros, muito favorecida por uma realização absolutamente nítida de todas as semínimas com acentos que indicam mais pontuações sonoras esparsas do que linhas melódicas propriamente ditas. Muitas gravações definem grandes linhas melódicas formadas pelas notas agudas da mão direita, sem distinção entre as notas acentuadas e as sem acento. As claras indicações da partitura são suficientes para inibir qualquer tendência dos intérpretes por impor um sentido melódico a notas cujo enfoque deve ser apenas textural.

**ESTADO B:** é caracterizado por um discurso musical que sofre três interrupções (figura 3), as quais devem ser realizadas de maneira a imprimir estaticidade. Recomenda-se explorar matizes de intensidade que não ultrapassem o nível *mf* estabelecido pelo compositor.

**ESTADO C e D:** apresenta um padrão rítmico marcante e persistente que sugere uma métrica mais definida (figura 4). No entanto, este efeito deve ser dissimulado pela valorização da mão esquerda, cujas figurações arpejadas não obedecem às sugestões métricas impostas pela mão direita. Recomenda-se manter a intensidade *pp* até o compasso 24 e, somente a partir deste ponto, iniciar o *crescendo*. O curto espaço de apenas três compassos para que a gradação de *pp* a *fff* seja percorrida potencializa um vigoroso *crescendo*, valorizado pelo *stringendo*.

Imediatamente após o ponto culminante da obra ser atingido em intensidade *fff* e no registro extremo agudo, ocorre o rasgo ligetiano para que, em seguida, em intensidade *pp* e no registro extremo grave, ocorra o início de um novo estado. Uma curta pausa de semicolcheia tercinada pontua essa drástica mudança. É comum, em performances e gravações, a realização de fermata sobre esta pausa seguida ou não por uma cesura. Porém, sugere-se que esta pausa seja realizada dentro do limite de tempo necessário à mudança de registro no piano, ou seja, da locomoção das mãos do agudo ao grave do instrumento, sem exageros ou liberdades. No compasso 29 deve haver uma grande distinção entre planos sonoros: as figurações em fusas na mão direita devem soar leves e cristalinas, proporcionando maior evidência sonora às movimentações de quintas ocorrentes na mão esquerda.

**ESTADO E:** apresenta textura transparente. Trata-se de uma assumida melodia acompanhada, na qual as fusas na mão esquerda não devem soar como notas individualizadas, mas compor uma textura sobre a qual deve emergir com evidência a linha melódica da mão direita.

<sup>3</sup> A edição tipografada e revisada pelo compositor apresenta a indicação *poco stringendo* no comp. 25 (ver figura 5).

## Considerações finais

Com uma notação rítmica rigorosamente precisa, *Cordes à vide* alcança um efeito de liberdade temporal por meio da utilização diversificada da proporção rítmica 3:2. Esta proporção se faz presente também na estruturação das alturas, uma vez que o intervalo sobre o qual o estudo se desenvolve – a quinta – estabelece uma proporção de 3:2 entre as frequências fundamentais de suas duas alturas. Desta maneira, o compositor submete dois parâmetros – duração e altura – à citada proporção.

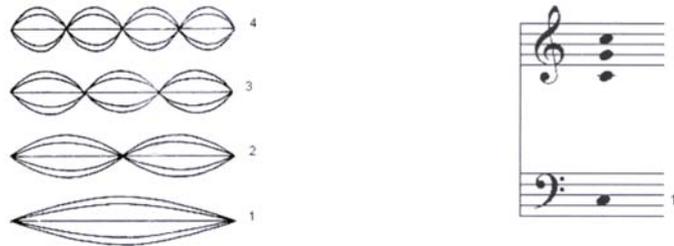


Figura 7: Representação gráfica das frequências e notação tradicional dos quatro primeiros sons de uma série harmônica

*Cordes à vide* apresenta um processo de “aceleração” e “desaceleração” efetivamente escritos, por meio da sucessiva introdução de colcheias, tercinas de colcheias, semicolcheias, tercinas de semicolcheias e fusas, seguido por uma desaceleração – no final da peça – que segue o caminho inverso, de maneira mais condensada. O próximo quadro demonstra estes processos por meio das figuras utilizadas.

ESTADO A	ESTADO B	ESTADO C	ESTADO D	ESTADO E

Figura 8: Processos de aceleração e desaceleração

Neste estudo, o enfoque no intervalo de quinta não se revela apenas como uma proposta de dificuldade pianística a ser abordada, mas, sim, como um interesse nas implicações e possibilidades melódicas e harmônicas desse intervalo. Observamos que as alturas referentes às cordas soltas dos instrumentos de cordas estão presentes nos extremos de cada estado e, ao término da peça, são expostas exatamente as alturas referentes às cordas soltas da viola<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> As próximas páginas do estudo de *Cordes à vide* para violino (1989-1993) e para cordas: o *Concerto para*

*Figura 9: últimos compassos de Cordes à vide (comp. 36-39)*

A notação empregada em *Cordes à vide* é extremamente minuciosa. No entanto, a interpretação musical dessas informações oferece espaço para significativas variações, uma vez que resvala na subjetividade e é submetida ao gosto, à formação e à individualidade musical de cada intérprete. Considerando a subjetividade inerente a qualquer prática interpretativa, as opiniões quanto a procedimento de estudo e interpretação musical que foram oferecidas são apenas sugestões. Porém, acredita-se que a consciência dos estados, eventos e transformações ampliam os horizontes da percepção musical e propiciam uma compreensão ao mesmo tempo mais profunda e abrangente desta obra.

### **Referências Bibliográficas**

LIGETI, György, 1996. *Keyboard works*. Sony György Ligeti Edition: SK 62307, 7-20.

\_\_\_\_\_, 1993. States, events, transformations. *Perspectives of New Music*. Volume Nº 31, 164-171.

SHIMABUCO, Luciana Sayure, 2005. A forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de Estudos para piano, Tese de Doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas.

SIMMS, Bryan R., 1986. *Music of the twentieth century: style and structure*. New York: Schirmer Books.