

A tradição do termo “fuga” e o *Kyrie* de Ligeti

MODALIDADE: Comunicação Oral/ Teoria e Análise Musical

Ísis Biazoli de Oliveira

CMU/ECA/USP – isis.biazoli@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem por objetivo verificar de que modo referências da história da teoria a respeito do conceito de “fuga” aparecem no segundo movimento do *Réquiem* de Ligeti, o *Kyrie* (1964). Para tal empregaremos como base: 1) os escritos de Alfred Mann (1965) a respeito da história do termo “fuga”, 2) a biografia de György Ligeti realizada por Richard Toop (1999), citações onde o compositor fala de sua obra, além, é claro, 3) de nossos apontamentos analíticos a respeito da obra em questão. Para contextualizar nossos argumentos, levantaremos ainda alguns aspectos da discussão a respeito da dualidade entre tradição *versus* modernidade (Compagnon, 2010).

Palavras-chave: Fuga, *Kyrie*, György Ligeti, modernidade

The term “Fugue” and the *Kyrie* of Ligeti

Abstract: This paper aims to verify how references of the theory’s history regarding the concept of “fugue” appear in the second movement of Ligeti’s *Requiem, Kyrie* (1964). For such propose, we are based on: 1) the writings of Alfred Mann (1965) about the history of the term “fugue”, 2) the biography of György Ligeti by Richard Toop (1999), which quotes the composer talks about his work, and, of course, 3) our analytical notes about the work in question. To contextualize our arguments, raise still some aspects of the discussion about the duality of tradition *versus* modernity (Compagnon, 2010).

Keywords: Fugue, *Kyrie*, György Ligeti, Modernity

1. Introdução

Este trabalho é resultado parcial de uma pesquisa de mestrado fomentada pela Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP) e orientada pelo Professor Dr. Paulo de Tarso Salles a qual pretende analisar dois dos quatro movimentos do *Réquiem* (1963-65) de Ligeti, o *Kyrie* e o *Lacrimosa*.

Neste artigo apresentaremos aspectos da história do termo “fuga” a partir dos escritos de Alfred Mann em *The Study of Fugue* (1987) e relacionaremos alguns pontos levantados às manipulações empregadas por Ligeti em seu *Kyrie* (1964). A sugestão de que esse *Kyrie* poderia ser compreendido como uma fuga é levantada pelo próprio compositor ao descrever esse movimento de obra como uma “estranha fuga a vinte vozes” (Ligeti *apud* Clendinning, 1989: 47). Depois de trabalharmos algumas das diversas possibilidades de compreensão do termo, procuraremos entender o que é possível depreender da expressão ligetiana, “estranha fuga”. Assim, pretendemos nos aproximar ainda mais do *Kyrie* e compreendê-lo em meio à história da escrita (teórica e composicional) de fugas.

Antes de abordarmos as questões propostas nesse artigo, esbarraremos na relação de György Ligeti com a tradição que o precedia, mas também com suas escolhas que o levaram a ser considerado um compositor de vanguarda do século XX. De que maneira o compositor e sua geração pensavam e produziam arte em meio aos dilemas e paradoxos da modernidade?

Uma das motivações que levou Ligeti, pela única vez em três tentativas (Ligeti, In: Griffiths, 1997:14), a terminar um *Réquiem*, está associada a uma relação conflituosa com a **tradição moderna**. Convidado a compor uma obra em celebração aos dez anos da série de concertos da *Nutida Musik* (“Nova Música”), Ligeti se propõe a trabalhar em uma Missa Fúnebre (Toop, 1999: 100). Embora tivesse também outros estímulos para decidir escrever um *Réquiem*, Ligeti aparece aqui tão provocativo quanto Boulez, em 1952, no título de seu texto: *Schoenberg is Dead*.

Não apenas a “celebração” da morte soa irônica em uma comemoração de uma associação da Nova Música, como a escolha de um gênero sacro e fortemente vinculado às tradições da Música Ocidental também surge como uma forte crítica às vanguardas europeias de seu tempo. Um gênero tão carregado de história é mais uma das afrontas de Ligeti, só que agora às pretensões de Darmstadt que advogava pela criação de novas sintaxes que se adequariam melhor às novas semânticas surgidas desde o início do século XX¹.

Os paradigmas modernos parecem favorecer esse tipo de negação do passado, como acontece nas provocações de Ligeti e Boulez, acima citadas. A própria expressão que empregamos há pouco, “tradição moderna”, revela a constante busca pela ruptura, pelo novo. Uma busca tão recorrente em tempos modernos, que a própria ideia de ruptura já é tradição. A instigante expressão, “tradição moderna”, é discutida por Antoine Compagnon que a elege como um dos paradoxos da modernidade.

Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição. Mas uma tradição da ruptura não é, necessariamente, ao mesmo tempo uma **negação da tradição** e uma **negação da ruptura**? A tradição moderna, escrevia Octavio Paz, em *Ponto de Convergência*, é uma tradição voltada para si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico. (Compagnon, 2010: 10)

Toop também fala de provocações ligetianas nos processos composicionais empregados no *Réquiem* e o que eles suscitariam em relação às ideias de Darmstadt. Mas Toop aponta para uma questão interessante. Se Ligeti rompe com as últimas tendências vanguardistas, ao mesmo tempo, ele reafirma o passado um pouco mais distante, em outras palavras, ele faz uma “negação da ruptura”, relacionando o *Réquiem* com a Quarta Sinfonia de Sibelius (1910-1911).

[...] Vibrantes sinais intervalares que desencadeiam cada uma das entradas corais. Esses sinais envolvem o dobramento de múltiplas oitavas da mesma maneira que Ligeti, anteriormente, havia quebrado os tabus de Darmstadt em *Nouvelles Aventures*, mas que são usadas aqui de modo que faz lembrar as notas pedais de Sibelius (digamos, na Quarta Sinfonia), como faróis brilhando em brumas rodopiantes. (Toop, 1999: 102)

Esse duplo: negação da tradição (moderna) e negação da ruptura (retorno ao passado distante) perpassa vários âmbitos da obra: 1) o gênero: *Réquiem*; 2) os materiais empregados, “sinais [intervalares que] envolvem o dobramento de múltiplas oitavas” (Toop, 1999: 102); 3) a estrutura/textura do *Kyrie*: uma “fuga”, como discutiremos a seguir.

2. O conceito de “fuga” e sua apropriação no *Kyrie* de Ligeti,

Como já fora sugerido na introdução, parte de nossa especulação a respeito do *Kyrie* partirá das palavras do compositor a respeito de sua obra. Aqui também iniciaremos nossa apreciação ao segundo movimento do *Réquiem* de Ligeti a partir das palavras do compositor para investigar algumas de suas referências.

Nesse movimento [*Kyrie*] eu quis combinar a polifonia Flamenga com a minha micropolifonia. [...] É verdade que a fuga não existia no tempo de Ockeghem e, estruturalmente falando, esse movimento é uma estranha fuga a vinte vozes. (Ligeti *apud* Clendinning, 1989: 47)

Dois pontos, aparentemente divergentes, são levantados pela citação acima. A relação da obra com a polifonia flamenga, em específico com a poética de Ockeghem, e a “estrutura” desse *Kyrie*: “uma estranha fuga a vinte vozes”. Partindo de uma ideia pós-barroca sobre o que seja fuga, é bastante difícil conceber essa união anacrônica, como sugere a própria ressalva de Ligeti – “É verdade que a fuga não existia no tempo de Ockeghem [...]”.

Ambos os pontos de referência da obra, contudo, revelam de maneira mais do que contundente a importância da música pré-moderna na construção desse *Kyrie*. Dessa maneira,

a fala de Ligeti abre-nos a porta para compreensão desse movimento de obra a partir do ponto de vista de sua relação com as tradições ligadas à peça ⁱⁱ.

Nessa primeira história do termo, Mann aponta para a sua curiosa dubiedade. Por um lado, a palavra “fuga” aparece nos tratados da época para designar o que o autor considera ser uma textura. Por outro lado, Mann percebe que o termo referia-se também a diversas formas ou gêneros distintos.

Tanto em um caso como em outro, podemos perceber o termo “fuga”, nesse contexto, como um procedimento contrapontístico de imitação. Tal procedimento imitativo, portanto, poderia ser percebido como uma possibilidade textural, ou ainda, a imitação poderia ser estudada como um “*princípio composicional*” como, segundo Mann (1987: 11), explora Tinctoris em *Liber de arte contrapuncti* (1477). Nesse segundo sentido, o estudo da imitação, ou “fuga”, poderia ser um meio para a distinção dos vários gêneros e suas características.

Se tivermos em mente que essa significação bastante ampla da palavra “fuga” esteve, em sua história inicial, podemos chegar mais perto de todo o Renascimento e de boa parte da obra de Ligeti. Nesse sentido, Mann descortina uma importante relação entre o termo “fuga” e a obra de Ligeti. O compositor húngaro, geralmente ligado a buscas texturais, sugere ter escrito uma fuga para seu *Kyrie*. Esse movimento de obra está baseado na organização de dois temas (sujeitos ⁱⁱⁱ). Adensando os precedentes históricos da fuga, Ligeti realiza não um contraponto de linhas, mas de camadas. Cinco microcanônes ^{iv} a quatro vozes formam uma fuga no total de vinte vozes.

Isso quer dizer que cada uma das quatro vozes de cada microcanone seguirá em imitação estrita a sequência de alturas umas das outras durante toda a peça ao nível do uníssono, como mostra a figura 1.

Fig. 1: Primeiros compassos do *Kyrie*. Os retângulos de linha contínua indicam o início do Sujeito 1, na camada de contraltos entoando o verso *Kyrie eleison*. Os retângulos pontilhados apresentam o começo do Sujeito 2, na camada de tenores que pronunciam as palavras *Christie eleison*.

Se pensarmos na essência dos microcânones utilizados por Ligeti, podemos pensar que essa técnica composicional retorna, de alguma maneira, ao sentido original do termo “fuga”, descrito pelos estudos historiográficos de Mann, ou seja, o de procedimento contrapontístico de imitação. A própria distância intervalar entre as entradas imitativas escolhida para os microcânones, o uníssono, segue as sugestões de tratadistas renascentistas – Ramos de Pareja, 1482; Vincentino, 1555 e Zarlino, 1558 (Mann, 1987: 11, 17, 19). A preferência pelos intervalos perfeitos, inclusive, permitiu a Zarlino realizar a primeira distinção entre “fuga” e “imitação” (Mann, 1987: 19 e 23). Ainda nessa definição mais precisa do termo, os microcânones de Ligeti poderiam ser “fugas estritas”^v.

Embora as explorações apontadas ajudem a conectar a prática imitativa do Renascimento com a palavra “fuga”, as palavras de Ligeti limitam as referências do *Kyrie* à prática da Escola Flamenga, especificamente da poética de Ockeghem, e não genericamente da música imitativa que caracteriza toda a Renascença^{vi}.

Alfred Mann (1987: 9) relata que a história da técnica imitativa em música esteve associada antes à música secular que à música sacra. Apenas no século XIV a imitação

ganhou “proeminência e reconhecimento” aparecendo, mesmo que de “modo isolado” nos tratados de música (já que tais tratados evidenciavam, sobretudo, as práticas da música sacra, como lembra Mann). Durante todo o século XIV em diante, o termo “fuga” – ou seja, a imitação – foi cada vez mais sendo associado à prática de música sacra. É, justamente na geração de “Ockeghem e Obrecht”, que “a fusão entre o estilo imitativo e a música sacra é completada” (Mann, 1987: 10).

Interessante pensarmos que, mesmo sem saber, a referência a Ockeghem converge de duas maneiras distintas no *Réquiem* de Ligeti. A primeira delas é o interesse declarado de Ligeti pela música polifônica particularmente intrincada da Escola Flamenga ^{vii}. A segunda se refere ao período onde se deu a consolidação da prática imitativa (ou “fuga”) ligada à música sacra, exatamente como foi a escolha de Ligeti em unir a imitação do microcânone (e sua “estranha fuga”) a um gênero sacro, o *Kyrie*.

Entretanto, precisamos nos lembrar que a técnica microcanônica não é utilizada apenas no *Kyrie*. Se em *Lux Aeterna* (1966), a relação entre música imitativa (microcânone) e gênero sacro é mantida, o que dizer de Lontano, música puramente instrumental? Podemos pensar, então, que a relação entre microcânone e música sacra como releitura da obra de Ockeghem não estava prevista por Ligeti. Assim como a expressão “extranha fuga” não parece ser empregada por Ligeti no sentido exposto pelos tratados renascentistas. Embora as relações levantadas até aqui já nos pareçam bastante reveladoras, talvez a compreensão do *Kyrie* a partir das ideias pós-barrocas sobre o que seja “fuga” possa nos trazer ainda mais possibilidades de interpretação da peça.

Como mostra a figura 1, embora a imitação dos tenores seja levemente defasada em relação à camada de contraltos ^{viii}, podemos perceber esses dois blocos como concomitantes. Contando as notas sustentadas, ambas as camadas começam e terminam juntas (compassos 1 a 21). É assim que seguirá todo o movimento. A sobreposição do Sujeito 1 (*Kyrie eleison*) com o Sujeito 2 (*Christie eleison*) será ouvida por boa parte dos 117 compassos da peça (com exceção do trecho entre os compassos 60-80, onde apenas o Sujeito 2 é entoado pelos microcânonos de sopranos, mezzos e contraltos). Podemos citar importantes referências musicais que exploram dessa maneira a forma “fuga”. Parece-nos relevante, contudo, lembrarmos-nos de um importante caso dentro do gênero *Réquiem* que também sobrepõe os dois versos do texto sacro do *Kyrie*: o do *Réquiem* de Mozart (Fig. 2) ^{ix}.

The image shows a page of a musical score for the Kyrie of Mozart's Requiem in D minor, KV 626. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro'. It features a fugue between two subjects, 'Kyrie eleison' and 'Christe eleison'. The score is written for voice and piano. The lyrics are: 'Kyrie eleison, Heiligster erbarmer dich, erbarmer dich, erbarmer dich! Kyrie eleison! Heiligster erbarmer dich, erbarmer dich, erbarmer dich! Kyrie eleison!'.

Fig. 2: Compassos fuga no Kyrie do Réquiem em Ré menor KV 626 de Mozart. Note a sobreposição das linhas *Kyrie eleison* e *Christe eleison* em uma fuga.

Seguindo boa parte dos preceitos do contraponto tradicional, os dois sujeitos do *Kyrie* são complementares em muitos sentidos (Benjamin, 2003: 206) ^x. Enquanto o Sujeito 1 é construído a partir de um arco rítmico que sai da nota sustentada e tem, no seu ápice sobreposição de quíaltas de até 9, 7 e 6 semicolcheias (Fig. 3), o Sujeito 2 é construído ritmicamente de maneira mais homogênea, sempre por notas mais longas como mostra a figura 4. Seguindo o arco rítmico, o Sujeito 1 é indicado com um arco dinâmico que sai de *pp* *expressivo*, seguido de um *poco a poco cresc. e* que leva a um *mp* para retornar a *pp*. O Sujeito 2 contrasta significativamente ao primeiro com indicação constante de *pppp non* *expressivo, keep in background* (Fig. 4). Além do contraste bastante perceptível na separação da letra entre os dois versos do *Kyrie*, e dos contrastes rítmicos e expressivos, a complementaridade dos dois sujeitos é reforçada ainda pela organização intervalar: enquanto o Sujeito 1 é construído exclusivamente por segundas, sendo a maior parte dos intervalos, cromáticos; o Sujeito 2 está baseado na ampliação e contração intervalar, chegando a saltos maiores do que a oitava (Biazioli & Salles, 2012).



Fig. 3: Ápice do Sujeito 1 em uma de suas entradas, no comp. 13 (microcânone de contraltos). Note, no trecho, as rápidas figurações em sobreposição.

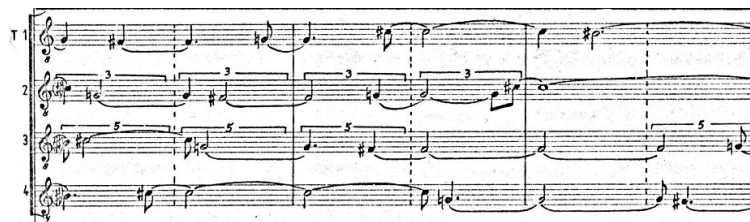


Fig. 4: Trecho do Sujeito 2 entre os comp. 13 e 15 (microcânone de tenores). Exploração de notas sustentadas.

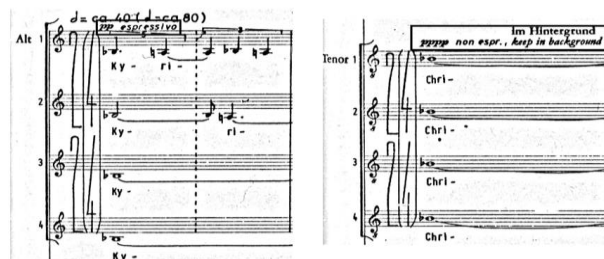


Fig. 5: Primeiro compassos dos dois sujeitos do *Kyrie* de Ligeti. (Sujeito 1 a esquerda e Sujeito 2 a direita). Note a diferença na marcação de dinâmicas e indicações de expressividade.

Ligeti também propõe para seu *Kyrie* uma interpretação pós-tonal para o que seria uma “fuga” segundo o ponto de vista formal, e assim distanciando-se das definições renascentistas trabalhadas aqui. Em projeção compositiva, a nota inicial de cada uma das entradas dos dois sujeitos desse movimento de obra já aparece anunciada com a sequência intervalar base do Sujeito 2, apresentada nos compassos 40-52 do microcânone de sopranos. Infelizmente não cabe ao escopo deste trabalho discutir com detalhes tal plano harmônico que será trabalhado em um artigo futuro de nossa pesquisa de mestrado.

3. Considerações Finais

Como tentamos demonstrar durante o artigo, Ligeti dialoga intensamente as práticas musicais anteriores à modernidade. Assim, ele relativiza as rupturas que a

modernidade criou com a música tonal (escrevendo um *Réquiem*), assim como relativiza a ruptura que a tonalidade estabeleceu com o sentido renascentista ao termo “fuga” (retornando a ele no sua técnica de microcânone). Negando a ruptura, ele mesmo rompe com os paradigmas do contexto em que estava inserido e confirma a contradição moderna apontada por Compagnon (2010).

Seus profundos conhecimentos em contraponto (Toop, 1999: 26) tornaram possíveis uma apropriação consistente e segura dessa tradição para que ele pudesse adaptá-la às buscas sonoras de seu tempo. Tentamos descortinar também relações entre o *Kyrie* de Ligeti e conceitos renascentistas. Relações estas, talvez ignoradas por seu autor, mas que se demonstraram bastante eficaz, ajudando-nos a compreender a união entre o conceito “fuga” e a poética de Ockeghem, duas referências declaradas de Ligeti nesse *Kyrie*.

Como já anunciado, nossos próximos passos na pesquisa de mestrado tentará abordar com mais profundidade as escolhas do compositor em relação às entradas dos Sujeitos, ou seja, investigando a obra sobre o ponto de vista formal e aproximando-a dos conceitos barrocos de “fuga”.

4. Referência bibliográficas

BIAZIOLI, Ísis; SALLES, Paulo de Tarso. Os dois sujeitos do 'Kyrie' de György Ligeti. In: *Anais do I Jornada Acadêmica Discente do Programa de Pós Graduação em Música*, São Paulo, 2012.

BENJAMIN, Thomas. *The craft of counterpoint*. 2 ed. Nova York, London: Routledge. 2003.

BOULEZ, Pierre. Série. In: *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, pp. 270-272.

CARRUTHERS, Mary J. *Varietas: a word of many colours*. Disponível em <<http://english.fas.nyu.edu/docs/IO/938/Varietas.pdf>>. Acessado em 4 de fevereiro de 2013.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Ligeti, György. Entrevista de Paul Griffiths em 01/12/1982. In: GRIFFITHS, Paul. *The contemporary composers: György Ligeti*. London: Robson Books, 1997, pp 3-18.

MANN, Alfred. *Study of fugue*. 1ª Reimpressão. Nova York: Dover, 1987.

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

VITALE, Claudio Horacio. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música, 2013.

ⁱ No verbete *Série* (1958), publicado primeiramente na *Encyclopédie de La Musique* e agregado à coletânea *Apontamentos de Aprendiz*, Boulez escreve: “O pensamento serial de hoje faz questão de sublinhar que a série deve não somente engenfrar o próprio vocabulário, como também aumentar a estrutura da obra; é portanto uma reação total contra o pensamento clássico cuja intenção é que a forma seja, praticamente, algo de preexistente, assim como a morfologia geral. Aqui não existem escalas preconcebidas, ou seja, não existem estruturas gerais onde se insere um pensamento particular; por outro lado, todas as vezes que o pensamento do compositor precisa se expressar, ele utiliza uma metodologia determinada, cria os objetos de que necessita e a forma indispensável para organizá-los” (Boulez, 1995: 271-272)

ⁱⁱ Não é nosso intuito ir à busca do que seriam as expectativas do compositor em relação à sua obra, já que acreditamos que esse movimento é tanto impraticável quanto inútil. O *Kyrie* é uma obra de arte completa em si e, como tal, está aberta a diversas interpretações que vão além das potencialidades lançadas por seu compositor. Contudo, as ideias lançadas pela citação anterior parecem-nos relevantes como ponto de partida para que possamos seguir a nossa investigação em relação à obra.

ⁱⁱⁱ Os padrões intervalares do Sujeito 1 e do Sujeito 2 desse *Kyrie* já foram abordados anteriormente por nós no artigo Os dois sujeitos do “Kyrie” de Ligeti (Biazioli & Salles, 2012).

^{iv} Ligeti usa o termo micropolifonia para se referir à técnica composicional trabalhada por ele a partir de *Apparitions* (1958-59), onde características da polifonia são comprimidas tanto na tessitura como no âmbito temporal. Assim, a percepção do fenômeno “neutraliza os intervalos em sua função melódica e os motivos rítmicos em sua função dinâmica.” (Caznók, 2003: 148-49). Clendinning (1989) diferencia dentro da escrita micropolifônica duas técnicas distintas: o microcânone (empregado no *Kyrie* do *Requiem*, em *Lux Aeterna* e em *Lontano*, por exemplo, onde grandes linhas seguem em cânone estrito de alturas, mas não dos padrões rítmicos) em oposição ao que a autora chamou de *pattern-meccanico* (utilizado nas peças *Continuum para cravo*, *Coulée para órgão*, *Segundo Quarteto de Cordas* e *Dez Peças para Quinteto de Sopros*, onde Ligeti emprega uma escrita similar às melodias compostas (*compound melody*) de Bach.

^v A única diferença entre a definição de “fuga estrita” de Zarlino e os microcânones de Ligeti é que para este, nenhum padrão rítmico é mantido em imitação. Isso permite a Ligeti, sobrepor inúmeras células rítmicas ao ponto de gerar tantos ataques quanto os necessários para atingir o limite perceptivo humano (20 ataques por segundo) e gerar o *timbre de movimento*. Assim, Ligeti propõe uma nova escuta quebrando os paradigmas da música acústica, onde “*elementos [...] como altura, ritmo, e harmonia, perdem sua relevância. A alta densidade de eventos permite anular a percepção individualizada dos intervalos e do ritmo e passar a uma percepção mais global e complexa onde a textura e o timbre se tornam categorias mais importantes.*” (Vitale, 2013: 154). Essa flexibilidade (variação rítmica) em meio a uma estrutura bastante rígida (o cânone) é apontada por Ligeti como mais uma de suas referências a poética de Ockeghem. “*Eu usei Ockeghem como o meu modelo e adotei seu princípio ‘varietas’, onde as vozes são similares, mas não idênticas. [...] As partes canônicas são idênticas em suas notas, mas suas articulações rítmicas são sempre diferentes e nenhum padrão rítmico é repetido em cânone. Eu acho que eu prossegui realizando o princípio de ‘varietas’ de Ockeghem. [...]*” (Ligeti apud Clendinning, 1989: 47) O termo *varietas*, utilizado por Ligeti, não se limita exclusivamente às obras de Ockeghem. Na verdade, ele é um conceito da retórica que perpassou todo o período Renascentista. Nas palavras de Mary J. Carruthers, “‘*varietas*’ is most often defined positively as a balance between two extremes: proper ‘variety’ is the mean between ‘bland’ and ‘chaotic’” (Carruthers, : 33)

^{vi} “Essa técnica de imitação que se tornou a característica mais marcante do estilo de composição Renascentista, provou ser a combinação ideal entre unidade e variedade [*varietas*], a mais forte forma de polifonia” (Mann, 1987: 4)

^{vii} O próprio compositor especifica o que o atraía na polifonia de Ockeghem : “*sua música não tende para pontos culminantes. Enquanto uma voz se aproxima do clímax, outra vem para contrariar isso, como ondas no mar. A continuação incessante da música de Ockeghem, um progresso sem desenvolvimento, era um ponto de partida para eu pensar em termos da impenetrabilidade da textura sonora.*” (apud Clendinning, 1989: 23-24)

^{viii} As quatro vozes de tenores se mantêm em nota sustentada até o compasso 3, quando todas as vozes do Sujeito 1 já estão em movimento.

^{ix} Não é nosso intuito aqui estabelecer qualquer relação direta de influência ou intertextualidade entre as Missas de W. A. Mozart e de G. Ligeti.

^x No trecho de *The Craft of Tonal Counterpoint* (2003), Thomas Benjamin fala da complementaridade entre o contrassujeito e o sujeito. Utilizamos aqui como referência porque, tanto no caso citado como na sobreposição de dois sujeitos o que se procura é o que o autor chama de “bom contraponto a duas vozes” (Benjamin, 2003:206), no caso de Ligeti, bom contraponto a duas camadas.