

## Considerações de performance na escritura pianística de György Ligeti

MODALIDADE: Comunicação

*Luciana Sayure Shimabuco*  
*Universidade de São Paulo - lucianasayure@uol.com.br*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo investigar o posicionamento artístico de György Ligeti acerca da consideração de aspectos de performance em sua escritura instrumental. Após ressaltar a não equivalência entre notação e resultados de performance, aborda a escritura instrumental de Ligeti e sua opção por uma consideração de fatores de performance pautada não na dilatação das margens interpretativas, mas na minúcia e no determinismo notacional. Como resultado, reafirma a escritura instrumental de Ligeti como ação conciliatória diante de embates entre escritura e performance.

**Palavras-chave:** György Ligeti. Escritura Instrumental. Performance musical.

### Regarding performance aspects in György Ligeti's pianistic writing

**Abstract:** This paper aims to explore György Ligeti's artistic posture regarding performance aspects in his instrumental writing. For that, it starts from the conflicting articulation between writing and performance in Western concert music. Then, it looks at Ligeti's instrumental writing and his option by considering aspects of performance based on the details and determinism of notation instead of the dilation of interpretive boundaries. As a result, it reaffirms Ligeti's instrumental writing as a conciliatory action in face of clashes between writing and performance.

**Keywords:** György Ligeti. Instrumental music. Musical performance.

### 1. Introdução

A música, independentemente de época, cultura, tradição e meios, é uma expressão artística fundamentalmente performativa que não propõe como resultados últimos objetos concretos e finalizados. Se pretendemos visualizar resultados últimos nas atividades e práticas musicais, reconhecemos eventos efêmeros – as performances – ou textos musicais, as partituras, as quais se apresentam também como promessas de performances.

A qualidade performativa da música afasta dela os riscos de estaticidade, caracterizando-a como expressão dinâmica e positivamente instável. Não por acaso, teria dito o compositor Luciano Berio que a

música não pode ser fixada na parede. Música é tocada, está constantemente em movimento, eternamente “em progresso”, especialmente porque não há nada realmente permanente para garantir a continuidade entre a mente de um compositor e as mãos de um performer, entre a estrutura musical e os níveis de articulação tal qual são ouvidos<sup>1</sup> (BERIO, 2006: 62).

Este dinamismo correlato a aspectos performativos tem se manifestado de maneira particular na chamada música de concerto ocidental, a qual se efetiva por meio de uma sucessão de atividades criativas. Em *Musical Performance: a philosophical study*, Stan Godlovitch (1998: 2) reconhece que, há algum tempo, dois fatores principais têm definido muito da arte musical ocidental: (1) a composição, ou a criação de obras musicais e (2) a performance, ou a apresentação sonora de tais obras. Reconhece ainda um terceiro fator – a escuta, ou a apreensão ativa dos sons em performance. São fatores, segundo o autor, indispensáveis, e seus agentes interdependentes (ainda que suas ações possam ser efetuadas por um único indivíduo). Tal consideração explicita um dos mais distintivos aspectos da música de concerto ocidental, a saber: sua manifestação tripartite, definida pela sucessão ou mesmo sobreposição das ações de seus três agentes – compositor, intérprete e ouvinte – socialmente envolvidos em uma cadeia co-criativa. São agentes que se articulam por meio de interfaces: a partitura (que conecta compositor e intérprete) e o instrumento / voz (que conecta intérprete e ouvinte).

Este paradigma se fortaleceu durante o século XIX, quando emergiu progressivamente a força do individualismo composicional, da assinatura autoral, e da cristalização da noção de obra musical. Data também deste período um grande incremento no detalhamento notacional, quando a notação expande a sua tradicional ênfase nas alturas e durações para olhar mais atentamente aos demais parâmetros musicais, tais como intensidades, agógicas, instrumentação, timbres e modos de ataque (BOULEZ, 1972: 35-36). O incremento do detalhamento notacional teve, sem dúvida, a explícita intenção de abarcar de maneira cada vez mais completa o universo sonoro, mas também refletiu o anseio composicional por restringir as margens interpretativas e, diga-se, a instabilidade e multiplicidade dos resultados performativos.

Entretanto, sabemos que a notação musical – por mais detalhada – não corresponde à expectativa de determinação absoluta de todos os aspectos sonoros e musicais. É justamente da precariedade da notação musical, de seu caráter sumário, que emergem as atribuições mais preciosas da interpretação e da performance musical, concernentes ao preenchimento e adensamento do tecido musical e ao tratamento de aspectos contínuos do universo sonoro que a notação segmenta, sumariza ou mesmo omite. Esta situação é reconhecida por de Tristan Murail, que considera

vantajoso para um compositor ouvir interpretações às vezes muito diferentes mas, no entanto, coerentes de suas obras. É a prova de tudo que ainda escapa à notação – embora com a evolução musical tenha-se a tendência a notar os

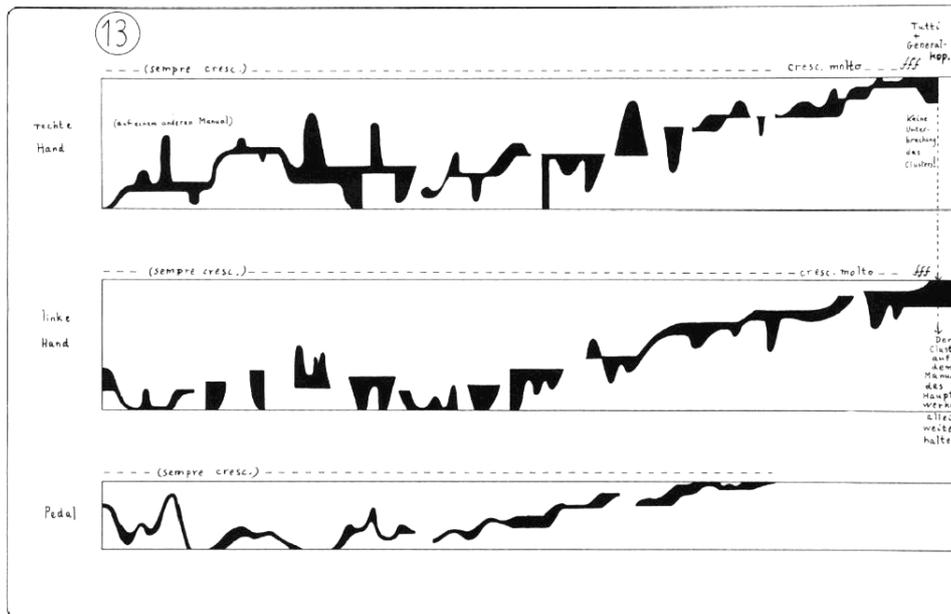
parâmetros do som cada vez mais precisamente. Resta ainda o não-dito, ou muito mais o não-escrito (...) (MURAIL apud CERVINI, 1999, p.26).

A não equivalência entre notação e resultados de performance estabelece um auspicioso, ainda que por vezes conflituoso, terreno de articulação entre escritura<sup>ii</sup> e performance (e, portanto, entre compositor, intérprete e ouvinte) no qual as ambiguidades podem ser inventivamente exploradas ou, em caso de certa forma inverso, a busca por um maior determinismo pode abarcar uma consideração de performance que, sem ser restritiva, concilia aspectos composicionais a factibilidades de performance.

## **2. A escritura instrumental de György Ligeti**

Podemos, portanto, reconhecer que a consideração, por parte da escritura e do planejamento composicional dos fatores de performance pode assumir duas manifestações: (1) a deliberada fragilização de definições estruturais e detalhamentos notacionais com vistas a resultados de aleatoriedade e/ou indeterminação e (2) a consideração de aspectos intrínsecos à relação instrumento / instrumentista (ergonômicos, táteis, anatômicos, psico-motores, expressivos, cognitivos). Esta segunda manifestação nos interessa mais, pois nela se insere a escritura instrumental de György Ligeti. Aliás, devemos salientar que Ligeti – em seu artigo *Metamorfose da Forma Musical*<sup>iii</sup> – teceu críticas austeras às ditas obras abertas, aleatórias ou indeterminadas, acusando-as de transferir à interpretação musical aspectos decisórios que – a seu ver – seriam atribuições e responsabilidades inalienáveis do compositor<sup>iv</sup>.

Por conta da desconfiança diante da aleatoriedade e da indeterminação, em que pese os recursos de indeterminação notacional aplicados em obras como *Volumina* para órgão (Exemplo 1), a exploração que Ligeti efetuou do instrumentista enquanto organismo vivo se deu, portanto, em um âmbito muito mais convencional, afeito ao determinismo notacional e reafirmador do paradigma que define os tradicionais papéis do compositor, da notação e do intérprete na música ocidental.



Exemplo 1: Fragmento de *Volumina* (1961-1962), obra não contém traços de notação convencional (TOOP, 1999: 91).

Em seus Estudos para piano, Ligeti efetuou uma notação extremamente minuciosa e determinista, revelando uma escritura que considera sempre a performance não com o intuito de dilatar suas margens, mas sim de relevar em todos os momentos tanto sua factibilidade física como sua resultante sonora, acolhendo instrumento, instrumentista e ouvinte em seu processo criativo.

A preocupação de Ligeti com o ouvinte e sua escuta foi evidenciada por Yara Caznok:

Esse contato íntimo, prazeroso e permanente com a escuta mais “concreta”, por assim dizer, levou-o a uma forma de trabalho rigoroso e artesanal cujos objetivos foram sempre os resultados auditivos. Em nenhum momento ele sacrificou os horizontes perceptivos que uma obra pode proporcionar, em nome de uma teoria, de uma experimentação ou de um modismo. Os estímulos que lhe vieram de inúmeras outras artes e mesmo do pensamento científico nunca foram transpostos de forma direta, justamente porque seu critério primeiro sempre foi a presença do ouvido na obra (CAZOK, 2003: 134-135).

Quanto ao instrumentista, a abordagem efetuada por Ligeti se dá, como vimos, prioritariamente por meio da notação tradicional<sup>v</sup>. Certamente, ao assumir esta postura, o compositor estava ciente do risco ao qual Pierre Schaeffer alertou: o risco de, ao empregarmos a notação tradicional, exprimiremos nossas idéias em função de estereótipos (SCHAEFFER, 1998: 249). Os *Estudos para piano* de Ligeti se estabelecem dentre os principais legados musicais do século XX justamente por, dentre tantos outros méritos, se

livrarem deste impasse, acatando um método notacional tradicional e ainda assim efetuando abordagens composicionais e instrumentais absolutamente inventivas e renovadoras.

Para Ligeti, a exploração dos limites das possibilidades instrumentais tinha um objetivo expressivo que não a pura virtuosidade ou o confronto iconoclasta aos padrões tradicionais de performance. Comentando as peças solistas de suas *Dez Peças para Instrumento de Sopros*, as quais – por seu caráter *concertino* – criam a tradicional expectativa de demonstração de virtuosidade instrumental, o compositor clarifica suas reais intenções:

Ao escrever as cinco pequenas peças concertino, eu usei todo o meu conhecimento sobre os cinco instrumentos de sopros, checando a maioria das passagens desafiadoras em ensaios para conferir se realmente poderiam ser tocadas. Cortejando o perigo, eu escrevi peças que expandiam os limites da possibilidade. Isto não é virtuosidade como um fim, mas sim a serviço de planos formais de tensão e expressão extremas. Meu objetivo era criar algo novo, não em termos de prática de performance (tais como novas vestimentas de concerto ou nova disposição dos instrumentistas) mas sim em relação à sonoridade da música<sup>vi</sup> (LIGETI, 1998 :11).

O mesmo cuidado permeou a criação dos *Estudos para piano*. Por meio deles, Ligeti concretizou a aspiração por escrever estudos verdadeiramente pianísticos quanto à adequação das peças à realidade física do intérprete, favorecendo assim a performance e, acima de tudo, o resultado musical. Sobre eles, declarou o compositor (LIGETI, 1996: 9):

Para a peça ser bem escrita para piano, conceitos táteis são tão importantes quanto os acústicos, portanto eu me apoiei em quatro grandes compositores que criaram pianisticamente: Scarlatti, Chopin, Schumann e Debussy. (...). Uma obra bem construída para piano produz prazer físico<sup>vii</sup>.

Em seu processo criativo, a conexão entre as ações psico-motoras da prática instrumental e a imagem composicional é manifesta. Segundo relato do próprio compositor, seu processo criativo foi permeado pelas suas próprias sensações ao instrumento, estabelecendo um amplo diálogo entre o pensamento composicional abstrato e a realidade concreta das ações físicas e promovendo uma engrenagem auto-criativa:

Eu posiciono meus dez dedos no teclado e imagino música. Meus dedos copiam essa imagem mental enquanto eu pressiono as teclas, mas essa cópia é muito inexata: um *feedback* emerge entre a ideia e a execução motora. Esse *feedback* se repete várias vezes, enriquecido por esboços: uma roda de moinho gira entre meu ouvido interior, meus dedos e as anotações no papel. O resultado soa completamente diferente das minhas concepções iniciais: a realidade anatômica das minhas mãos e a configuração do teclado no piano transformaram minha construção imaginária<sup>viii</sup> (LIGETI, 1996: 8).

A ampla consideração que Ligeti efetua da concretude e materialidade do instrumento e do instrumentista tem um objetivo claro: proporcionar a plena efetividade física e sonora da peça. Trata-se de um objetivo que concilia escritura e performance ao anular a noção idealista de que a concretude da prática musical – os corpos dos músicos e de seus instrumentos e as respectivas possibilidades sonoras – restringem e condicionam o livre pensamento composicional<sup>ix</sup>. Ao contrário, Ligeti insere a concretude e a factibilidade físicas no seu planejamento composicional de maneira positiva e conciliatória. Foi fundamentado nessa particularidade de sua postura composicional que lançou a seguinte consideração: “o conteúdo espiritual e poético [da composição] e a natureza concreta do instrumento e das mãos não criam restrições ou contradições, pois minha imaginação composicional está inconscientemente pré-programada para estes fatores técnicos e anatômicos”<sup>x</sup> (LIGETI, 1988: 6).

Quanto a isso, seus Estudos para piano são emblemáticos, dos quais citaremos *Désordre* e *Touches Bloquées*, como breves ilustrações. Em *Désordre* (Exemplo 2), Ligeti traduziu às possibilidades de realização humana a obstinação inumana das máquinas, considerando o que podemos definir como uma pragmática pianística, a qual envolve aspectos como a tatilidade e a topografia do teclado. A divisão do total cromático em duas coleções complementares de alturas (a diatônica das teclas brancas e a pentatônica das teclas pretas) distribuídas pelas duas mãos do pianista oferece relevantes vantagens, dentre as quais a possibilidade de as duas mãos do pianista poderem ser consideradas agentes performativos autônomos. Assim, os materiais de ambas as mãos podem se desenvolver livremente e até mesmo compartilhar as mesmas regiões do teclado, sem que as mãos se conflitem, assumindo grande independência quanto ao desenvolvimento temporal e possibilitando contínuas defasagens<sup>xi</sup>.

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico,  $\text{♩} = 63$

Exemplo 2: *Désordre* (comp.1-4), demonstrando a contínua sobreposição de escalas complementares.

Em *Touches Bloquées* (Exemplo 3), o compositor explora o piano de modo não convencional, por meio do recurso anunciado pelo título<sup>xii</sup>. Esse procedimento se vale do bloqueio de teclas, pressionadas silenciosamente e sustentadas por uma das mãos do pianista, enquanto a outra realiza figurações melódicas que se desenvolvem na mesma região das teclas bloqueadas, de maneira que a sucessão de ataques em teclas soltas e bloqueadas cria inusitadas combinações de sons e silêncios e, com isso, as mais variadas configurações rítmicas e melódicas, ainda que o pianista realize invariável e sucessivamente uma única figura de valor. Tradicionalmente utilizado para produzir sons, aqui o teclado é explorado também em seu revés, a saber, para bloquear a produção sonora. A observação dos impactos deste recurso à performance reconhece que ele possibilita resultantes altamente complexas por meio de elementos triviais na prática pianística, a saber: a escala cromática e a reiteração ininterrupta e invariável de um único valor duracional. As resultantes rítmicas em *Touches bloquées* são literalmente ilusórias, posto que não são visualmente verificáveis nem na notação nem na performance. O que se vê na partitura não é o que se ouve, e tampouco as ações que visualizamos do instrumentista correspondem ao resultado sonoro. Talvez seja esta a maior dificuldade que a peça impõe ao pianista: ele ouve o que não toca, e vice-versa. A mais desafiadora atribuição do instrumentista é, portanto, a de articular dois universos – o sonoro e o visual – que, neste caso, estão pouco conectados. É ter que equilibrar-se “entre o audível e o visível”<sup>xiii</sup>.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). Above the staff, the instruction *sempre legato* is written. Below the staff, the text "stuttering" / „stotternd“ is written. The lower staff is in bass clef and contains a line of notes that are mostly blocked, indicated by vertical dashed lines. Below this staff, the instruction *senza ped. (sempre)* and a dynamic marking of *p* are present.

Exemplo3: Notação musical utilizada em *Touches bloquées* (comp. 1 - 5).

### Considerações Finais

A condição fundamentalmente performativa das artes musicais tem sido, em boa medida, problematizada na tradição da chamada música de concerto ocidental e sua ênfase no texto musical (a partitura) enquanto elemento documental da obra e regulatório da performance. Esta condição fomenta conflitos entre o pensamento composicional (o qual

muitas vezes assume um ideal de obra fixa e imaculável) e as contingências e variáveis de performance, conflitos estes que conduzem também a embates entre compositores e intérpretes. Neste contexto, emerge com excelência a obra instrumental de György Ligeti, a qual, sem se ater a procedimentos de consideração de performance vinculados às poéticas do acaso e da indeterminação, assume um determinismo de escritura e notação que se propõe exploratório das ainda expansíveis limitações de performance, mas jamais hostil a elas. Trata-se de uma qualidade que, de certa forma, reflete aspectos biográficos do compositor: tendo vivido infância e juventude em um país vítima de tensões étnicas e, posteriormente, de uma feroz ditadura comunista, Ligeti assumiu uma personalidade pouco afeita a ideologias dogmáticas, sectarismos e intolerâncias. Sua postura conciliatória manifestou-se em sua própria escritura instrumental, a qual reflete uma consideração sempre humana do instrumentista. Nesta postura, a fisicalidade de instrumento e instrumentista revela-se não como restrição, mas como incitação a um pensamento efetivamente inventivo. Instrumentos e instrumentistas não são obstáculos à expressão musical. Ao contrário, a exploração criativa de seus limites é justamente o que faz com que sua escritura instrumental proporcione obras tão impactantes.

### Referências:

- ALMEIDA, A. Z; SHIMABUCO, L.S. O embate entre György Ligeti e as supostas liberdades interpretativas em *Troisième Sonate* de Pierre Boulez e *Klavierstück* de Karlheinz Stockhausen. In: PERFORMA, Aveiro, 2009. Acesso: [http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2009/01\\_Zamith\\_Almeida\\_e\\_Shimabuco.pdf](http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2009/01_Zamith_Almeida_e_Shimabuco.pdf)
- BERIO, L. *Remembering of future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- BOULEZ, P. *A música hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972.
- CAZNOK, Y.B. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2003.
- CERVINI, L. *Continuum, Processo e Escuta em Territórios de l'Oubli: concepção de uma interpretação*. Campinas, 2008. 233p. Tese de Doutorado em Música. Universidade Estadual de Campinas.
- GODLOVITCH, S. *Musical Performance: a Philosophical study*. London: Routledge, 1998.
- GOEHR, L. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- GRIFFITHS, P. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LIGETI, G. Chamber music. *Sony György Ligeti Edition*, SK 62309, v. 7, p. 7-20, 1998. 1 CD.
- LIGETI, G. *Études pour piano - premier livre*. ED 7989. Mainz: Schott, 1986. Partitura.
- LIGETI, G. Evolution de la forma musicale. *Contrechamps*, Genève, p.127-146, 2001.
- LIGETI, G. On my Etudes for piano. *Sonus*, vol. 9, n. 1. Cambridge, p. 3-7, 1988.
- LIGETI, G. Works for piano. *Sony György Ligeti Edition*, SK 62308, v. 3, p. 7-13, 1996. 1 CD.
- SCHAEFFER, P. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza Editorial: 1998.
- TOOP, R. *György Ligeti*. London: Phaidon Press, 1999.

## Notas

<sup>i</sup> “(...) music cannot be hung on the wall. Music is performed, is constantly in motion, forever in ‘progress’, especially since there is nothing really permanent to guarantee continuity, between the mind of a composer and hands of a performer, between the musical structure and the levels of articulation, as they are heard” (BERIO, 2006: 62).

<sup>ii</sup> Com o intuito de prevenir equívocos, salientamos nosso entendimento do termo *escritura* como diverso de *notação*, contemplando o pensamento composicional que concorreu para a configuração de determinada obra registrada em partitura.

<sup>iii</sup> Título original *Wandlungen der musicalischen Form*. Artigo redigido entre novembro e dezembro de 1958 e publicado no *Die Reihe*, n. 7, 1960.

<sup>iv</sup> No final do seu artigo, Ligeti retoma o tom crítico às obras abertas, relacionando-as a uma suposta aversão a toda repetição e à ânsia pela irrepetibilidade da própria obra musical (LIGETI, 2001: 146). Desta maneira, os questionamentos lançados por Ligeti se fundamentam em três considerações: 1) a liberdade conquistada pelo relaxamento serial não deveria ser lançada ao acaso ou ao intérprete, mas sim a decisões posteriores do próprio compositor; 2) a liberdade concedida ao intérprete seria ilusória, pois supõe-se que todas as interpretações possíveis tenham sido previstas pelo compositor, 3) a mobilidade formal decorreria da aversão a qualquer repetição, que bloqueia a repetição da própria obra. Cf. ALMEIDA, A, Z; SHIMABUCO, L. S. (2009).

<sup>v</sup> Notação ortocrônica, com a tradicional fixação de alturas e durações.

<sup>vi</sup> “In writing the five short concertino pieces, I used all my knowledge of the five wind instruments, checking the most adventurous passages in rehearsal to see if they could be played. Courting danger, I wrote pieces that pushed the boundaries of possibility. This is not virtuosity for its own sake, but rather in the service of formal plans of tension and extreme expression. My goal is to create something new, not in terms of performance practices (such as novel concert dress or unusual placement of the performers) but rather from *within* the very sound of the music” (LIGETI, 1998: 11).

<sup>vii</sup> “For a piece to be well-suited for the piano, tactile concepts are almost as important as acoustic ones; so I call for support upon the four great composers who thought *pianistically*: Scarlatti, Chopin, Schumann, and Debussy. (...) A well-formed piano work produces physical pleasure” (LIGETI, 1996b: 9).

<sup>viii</sup> “I lay my ten fingers on the keyboard and imagine music. My fingers copy this mental image as I press the keys, but this copy is very inexact: a feed-back emerges between idea and tactile/motor execution. This feedback loop repeats itself many times, enriched by provisional sketches: a mill wheel turns between my inner ear, my fingers and the marks on the paper. The result sounds completely different from my initial conceptions: the anatomical reality of my hands and the configuration of the piano keyboard have transformed my imaginary constructs” (LIGETI, 1996b: 8).

<sup>ix</sup> Posições como a de Charles Ives, ao perguntar se o compositor tem culpa pelo fato de o homem só possuir dez dedos (GRIFFITHS, 1998: 52), ou a de Arnold Schoenberg, sobre a suposta necessidade de um sexto dedo para que o violinista possa executar seu Concerto para violino Op.36: “Eu posso esperar”, são manifestos do quão conflituosa é esta fronteira entre pensamento composicional e condições físicas de performance. Reciprocamente, grandes instrumentistas demonstram indisposição aos novos desafios da música nova, encerrando um ciclo nocivo de hostilidades mútuas entre compositores e intérpretes. Testemunho é a declaração do violinista Jascha Heifetz, que informava seu público de que ele ocasionalmente tocava obras de compositores contemporâneos por duas razões: primeiro, para desencorajar os compositores a continuarem a escrever; segundo, para lembrar a si mesmo do quanto apreciava Beethoven (GOEHR, 1992: 251).

<sup>x</sup> “the spiritual and poetic content and the concrete nature of the instrument and hands do not form constraints or contradictions as my compositional imagination is unconsciously pre-programmed by these technical and anatomical factors” (LIGETI, 1988a: 6).

<sup>xi</sup> Cf. SHIMABUCO, 2013.

<sup>xii</sup> Na partitura de *Touches bloquées*, Ligeti cita um artigo de Henning Siedentopf, datado de 1973, como a fonte que forneceu a ideia desta técnica.

<sup>xiii</sup> Aqui aludimos ao título do livro de Caznok (2003).