



## Reconsiderações sobre suposta ruptura composicional advinda da chegada de György Ligeti ao Ocidente

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Helder Danilo Capuzzo*

*Universidade de São Paulo – heldercapuzzo@gmail.com*

*Luciana Sayure Shimabuco*

*Universidade de São Paulo – lucianasayure@usp.br*

**Resumo:** O pressuposto de que a saída de György Ligeti da Hungria em direção a Europa Ocidental, em dezembro de 1956, teria significado uma ruptura em seu desenvolvimento artístico permeou a literatura sobre o compositor até boa parte dos anos 1980. No entanto, o objetivo deste artigo, que integra pesquisa de Mestrado em andamento sobre considerações de performance em *Musica ricercata* (1951-53), é reconhecer um reposicionamento composicional efetuado ainda sob a Cortina de Ferro, identificado em um conjunto de obras das quais fazem parte também o Quarteto de Cordas nº 1 *Métamorphoses nocturnes* (1953-54). Nesse sentido, propomos o entendimento do êxodo de Ligeti em direção à Áustria e a Alemanha não mais como ruptura em seu processo composicional, mas sim como um caminho catalizador de seus anseios musicais já renunciados.

**Palavras-chave:** György Ligeti, *Musica ricercata*, *Métamorphoses nocturnes*, ruptura composicional, procedimento composicional

**Title of the Paper in English** Reconsidering The Supposed Compositional Break Aroused From György Ligeti's Arrival In The West

**Abstract:** The assumption that György Ligeti's exit from Hungary to Western Europe, in December 1956, would have meant a break in his artistic development permeates the literature on the composer until the 1980s. However, the purpose of this article, which is part of a Master's ongoing research on performance considerations in *Musica ricercata* (1951-53), is to recognize a compositional repositioning made under the Iron Curtain, identified in a group of works which also includes the String Quartet nº1 *Métamorphoses nocturnes* (1953-54). Thus, we propose the understanding of Ligeti's exodus towards Austria and Germany not as a break in his compositional process, but as a catalyst way for his musical aspirations already shown beforehand.

**Keywords:** György Ligeti, *Musica ricercata*, *Métamorphoses nocturnes*, compositional break, compositional procedures

### 1. Êxodo como ruptura

Já contam pelo menos duas décadas desde que o repertório composto por György Ligeti (1923-2006) na Hungria, antes de sua emigração para o Ocidente, começou a receber crescente atenção por parte de músicos, de pesquisadores, e do público. Após a metade da década de 1980, começaram a surgir informações referentes à sua atividade inicial e, conseqüentemente, sobre as origens de seu estilo pessoal (Michel, 1985; Burde, 1993). Até

então, sabia-se que Ligeti havia escrito uma quantidade significativa de obras em sua terra natal durante os anos que sucederam a 2ª Guerra Mundial, mas tais composições eram pouco valorizadas<sup>1</sup>.

Para além de um divisor de águas do ponto de vista biográfico, a fuga de Ligeti pouco tempo após o desfecho da Revolução Húngara foi, na maioria das vezes, interpretada como a grande ruptura de seu desenvolvimento composicional. Vejamos a colocação de Paul Griffiths no livro *György Ligeti*, publicado primeiramente em 1983:

Ligeti, assim como muitos de seus conterrâneos, (...) deixou a Hungria para o Oeste, e o compositor do Leste – a figura misteriosa que ensinava na Academia, realizava arranjos de canções folclóricas e que, na clandestinidade, lutava para viver musicalmente no presente e não na *terra do nunca* folclórica da música oficial – tornou-se de repente, aos 33 anos de idade, o Ligeti “real” (GRIFFITHS, 1996: 4)<sup>2</sup>.

A ideia de que Ligeti teria recomeçado “do zero” após cruzar a fronteira da Áustria em direção à Alemanha ganhou ampla repercussão na crescente literatura escrita sobre o compositor. Em meados da década de 1960, Ulrich Dibelius (2004: 154-156) afirmava: “A decisão de abandonar seu país colocou um ponto final em toda uma etapa”<sup>3</sup>. O autor referia-se a uma suposta rigidez dos métodos tradicionais que embasaram sua formação. De seu aprendizado sistematicamente voltado ao repertório tradicional à influência tanto da música folclórica como da obra de Béla Bartók (1881-1945), tudo o que teria sido escrito em sua terra natal seria menos relevante quando comparado às suas realizações na Europa Ocidental. Em uma análise a esse juízo, Friedemann Sallis (1996: 200) reconhece um pressuposto amplamente difundido entre musicólogos que definiria as obras pré-1957 como datadas e primitivas em sua concepção<sup>4</sup>.

O próprio compositor, logo após chegar no Ocidente, contribuiu para reforçar tal entendimento. Em 1957, ao comentar o trabalho ainda incompleto em torno de *Apparitions* (1958-59), Ligeti afirmava sentir como se esta fosse sua primeira obra (SALLIS, 1996: 201). Sob o impacto que a vanguarda musical de Colônia e Darmstadt lhe causara, ele tomou suas composições até então, em especial os experimentos no piano, como ingênuas, imaturas e cruas. “Considerava minha velha música de nenhum interesse”, afirmou a Richard Steinitz (2003: 74), anos mais tarde.

O contexto de sua fuga de Budapeste pode explicar o motivo pelo qual a enorme maioria de suas composições foi deixada na Hungria. Conforme salientou, em 1968, o musicólogo sueco Ove Nordwall (*apud* STEINITZ, 2003: 74), Ligeti teria levado consigo

apenas os manuscritos completos de *Musica ricercata* (1951-53), das *Sechs Bagatellen* [Seis Bagatelas] (1953), do Quarteto de Cordas nº 1 *Métamorphoses nocturnes* (1953-54), de *Éjszaka - Reggel* [Noite - Manhã] (1955) e da *Chromatische Phantasie* [Fantasia Cromática] (1956)<sup>5</sup>, entre outros possíveis fragmentos – provavelmente o manuscrito de *Viziók* (1956), até hoje não localizado.

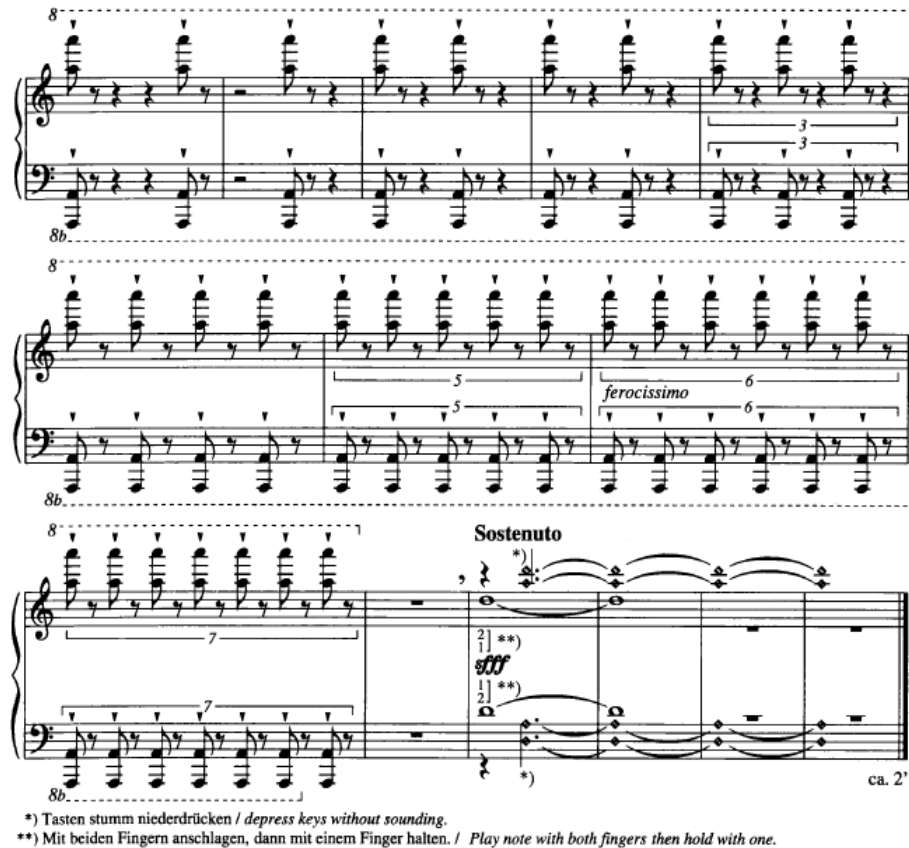
## 2. Música do êxodo<sup>6</sup>

O conjunto de obras que Ligeti teria levado consigo através da fronteira reflete, no entanto, uma obra com interesses composicionais já alinhados a questões que seriam retomadas ou desenvolvidas em sua produção madura. Naturalmente, assim como aponta Márton Kerékfy (2008: 204), tanto a coerência quanto a relevância desses trabalhos são efetivamente evidenciadas no contexto de seu desenvolvimento composicional. A “radicalidade” de obras como *Musica ricercata* e o Quarteto de cordas nº 1 *Métamorphoses nocturnes*, por exemplo, servia a uma profunda reorientação de sua condição político-artística.

Fica claro para mim, por volta de 1950, que prosseguir com o estilo pós-bartokiano, no qual eu havia composto até então, não me faria progredir. Eu tinha vinte e sete anos de idade e vivia em Budapeste, completamente isolado de todas as ideias, tendências e técnicas de composição que emergiram na Europa Ocidental do pós-guerra. Em 1951, comecei a experimentar estruturas muito simples de sonoridades e ritmos como se eu fosse construir uma “nova música” a partir do nada. Considerei toda a música que eu conhecia e amava como sendo, para o meu propósito, irrelevante. Me perguntei: o que posso fazer com uma única nota? Com sua oitava? Com um intervalo? Com dois intervalos? Com determinadas relações rítmicas? Assim nasceram várias peças curtas, especialmente para piano (LIGETI, 2013: 155)<sup>7</sup>.

Como resultado dessa auto-avaliação, surgem, entre outras obras, as onze peças que compõem *Musica ricercata*, de onde emprestaremos breves ilustrações que evidenciam um tratamento musical tipicamente ligetiano. Tanto as peças individuais quanto o ciclo como um todo são construídos de maneira bastante sistemática, na qual a distribuição gradativa das alturas figura como uma das características principais da obra. Na primeira delas, por exemplo, é notável a busca de certa estaticidade musical, em que um elemento é submetido a constante evolução. Escrita sobre praticamente apenas uma classe de altura, elabora “uma espécie de contínuo sonoro no qual nenhum estado precedente é recuperável e, sim, transformado ininterruptamente” (CAPUZZO e SHIMABUCO, 2014: 9). Em cópia manuscrita

mantida pela Fundação Paul Sacher, Ligeti evidencia textualmente essa procura ao indicar o termo *estático* onde, na versão editada, decidiu-se por *ferocíssimo* (compasso 79, Exemplo 1)<sup>8</sup>.

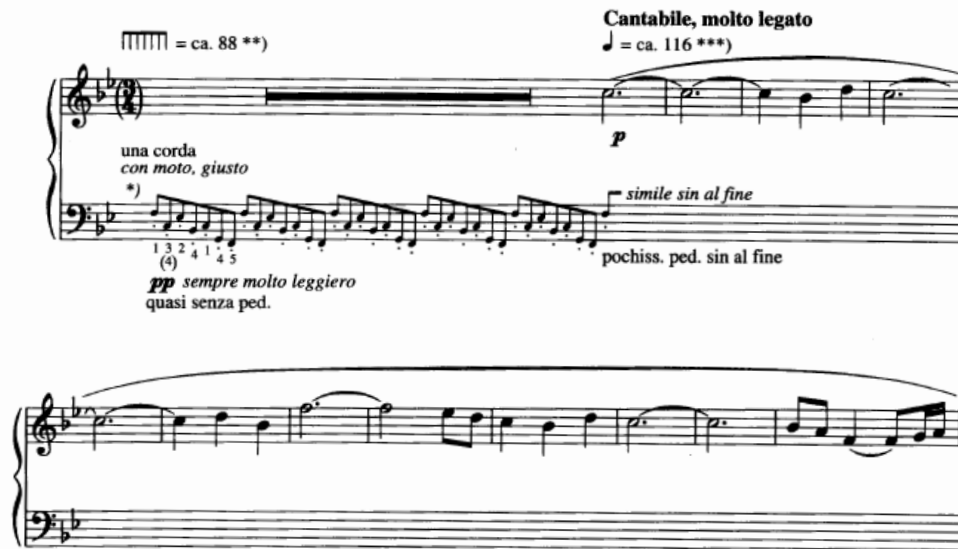


\*) Tasten stumm niederdrücken / depress keys without sounding.  
 \*\*) Mit beiden Fingern anschlagen, dann mit einem Finger halten. / Play note with both fingers then hold with one.

Exemplo 1: *Musica ricercata I* c. 72-85.

A peça de número sete, por sua vez, retoma o interesse na estaticidade sob perspectiva diferente da investigada no exemplo anterior. Aqui, a música apresenta duas camadas principais não sincronizadas: uma melodia baseada em temas folclóricos na mão direita e um ostinato na esquerda. O compositor elabora o material musical a ponto de articular, simultaneamente, imobilidade e dinamismo. Conforme apontou Kerékfy (2008: 212), a independência entre as camadas traz duas importantes consequências: a melodia perde seu rigor e torna-se ritmicamente mais livre e declamatória, enquanto o ostinato, em *pianissimo*, resiste “como um murmúrio de fundo estático” (Exemplo 2).

## VII



[||||| = ca. 88 \*\*)

**Cantabile, molto legato**  
 ♩ = ca. 116 (\*\*\*)

***p***

una corda  
 con moto, giusto

***pp*** sempre molto leggero  
 quasi senza ped.

simile sin al fine

pochiss. ped. sin al fine

1 3 2 4 1 4 5  
 (4)

 Exemplo 2: *Musica ricercata VII* c. 1-12.

Ao demonstrarem uma elaboração inventiva da qual Ligeti se tornaria conhecido a partir dos anos 1960, essas breves inserções ilustram o período a partir do qual ele começou a imaginar e a trabalhar em direção ao que ficou conhecido como seu “estilo pessoal”. Ao comentar sobre outra peça do começo da década de 1950, o Quarteto de Cordas nº1, *Métamorphoses nocturnes* (Exemplo 3), Yara Caznok (2008: 146) identificou algumas das preocupações musicais fundantes de seu pensamento composicional:

o aspecto rítmico, ainda que bartokiano, já introduz o ouvinte à questão da irregularidade e da supressão de pontos de referência temporais; o cromatismo horizontal e vertical que questiona o conceito de melodia e de acorde; o rigor e a precisão da escrita; e o que será mais tarde sua “marca registrada”: o princípio canônico de relacionamento das vozes que se transformam em *brouillage*.



Exemplo 3: Quarteto de cordas *Métamorphoses nocturnes*, c. 7-19

*Métamorphoses nocturnes* foi a primeira desse conjunto de obras “húngaras” de Ligeti a ser conhecida do público ocidental – sua estreia ocorreu em Maio de 1958, em Viena (Áustria). As demais estreias ocorreriam apenas no final da década de 1960, a saber: *Éjszaka - Reggel* teve sua *première* em Março de 1968, em Estocolmo (Suécia). *Musica ricercata*, por sua vez, em Outubro de 1969, em Sundsvall (Suécia). *Sechs Bagatellen* também recebeu sua primeira performance completa em Outubro de 1969, em Södertälje (Suécia) – ironicamente, nove meses depois da estreia das *Dez peças para Quinteto de Sopros* (1968).

Uma observação atenta desse repertório, portanto, sugere que a eventual ruptura do desenvolvimento composicional de Ligeti não ocorre com sua mudança em direção ao Ocidente, mas sim enquanto ele ainda vivia na Hungria. Além do fato dessas obras terem sido gradativamente descobertas e diversos autores reconhecerem, a partir dos anos 1980, procedimentos composicionais recuperados e desenvolvidos posteriormente, o conjunto de obras apontadas nesse artigo já enuncia Ligeti como um compositor independente.

Eu comecei a pensar na música estática encontrada em *Atmosphères* e *Apparitions* em 1950; uma música inteiramente fechada em si mesma, livre de melodias, em que há partes separadas mas elas não são discerníveis, uma música que iria mudar por meio da transformação gradual quase como se mudasse de cor a partir de seu interior. Antes de escrever de fato uma composição, primeiramente eu sempre imagino o que ela deve ser; eu posso praticamente ouvir os vários instrumentos tocando. Por volta de 1950, eu

poderia ouvir a música que eu imaginava mas não possuía a técnica da imaginação colocada no papel<sup>9</sup> (LIGETI *apud* ROURKE, 1989: 533).

O início da década 1950 define-se, portanto, como decisivo para Ligeti ao apontar para uma mudança significativa em seu estilo com base em diversos fatores, dentre os quais se destacam a situação política e as perspectivas de uma carreira inimaginável naquele país. Musicalmente, Ligeti dá início à busca em direção a uma música radicalmente nova, com uma abordagem do material sonoro alternativa às técnicas amplamente enraizadas na sua produção até então, tomada principalmente por arranjos corais de temas folclóricos. Vale notar que sua produção deixa de ser majoritariamente para voz e, a partir de 1951, as obras instrumentais se equiparam às vocais<sup>10</sup>. Conforme apontou Sallis (1990), o advento do realismo socialista na Hungria parece ter convencido Ligeti a questionar as certezas adquiridas durante seus estudos na Academia Franz Liszt.

### 3. Considerações finais

Apesar da significativa relevância de Ligeti durante a segunda metade do Século XX, a literatura sobre o compositor escrita até a metade dos anos 1980 praticamente ignorava o período anterior à sua emigração para o Ocidente, em dezembro de 1956. Conforme observamos, declarações do próprio compositor contribuíram por valorizar a ideia de ruptura com o passado húngaro no momento em que começa a trabalhar no Ocidente. Publicações mais recentes, no entanto, começaram a abordar seus trabalhos escritos ainda sob a Cortina de Ferro – é o caso das pesquisas pioneiras de Michel (1985), Burde (1993) e Sallis (1996), além de Steinitz (2003), Shimabuco (2005), Caznok (2008) e Kerékfy (2008).

Além de reconhecer procedimentos composicionais que serão retomados em obras escritas no Ocidente<sup>11</sup>, o estudo de sua produção húngara revela, principalmente a partir de 1950, sua independência composicional e artística sinalizada ainda em sua terra natal. Não por acaso, no prefácio para a segunda edição de seu livro *György Ligeti*, Griffiths (1996: xii) irá reconhecer, portanto, a relevância das obras do período húngaro, ao afirmar que o resgate das obras do passado, à época revelado ao grande público por meio dos projetos de gravações da integral do compositor, é “quase tão maravilhoso” quanto o florescimento de novos trabalhos.

À medida que se tornaram conhecidas, obras como *Musica ricercata*, *Sechs Bagatellen*, *Métamorphoses nocturnes* e *Éjszaka - Reggel*, escritas na primeira metade dos anos 1950, revelam em Ligeti uma eclosão a partir de profundo questionamento a respeito do

caminho a seguir enquanto compositor. Essa indagação, aliás, estará presente em sua trajetória na Europa Ocidental, tendo em vista sua independência em relação a qualquer tipo de dogmatismo ou “escola” de composição definida. Sob essa perspectiva, o êxodo de Ligeti representa não mais a ruptura de um projeto composicional, mas sim um caminho finalmente favorável aos seus anseios artísticos.

### Referências:

- BURDE, Wolfgang. *György Ligeti: Eine Monographie*. Zurich: Atlantis Musikbuch, 1993.
- CAPUZZO, Helder Danilo e SHIMABUCO, Luciana Sayure. Interações entre escritura, notação e performance na primeira peça de *Musica ricercata*, de György Ligeti. In: *Performa Clavis Internacional*, 3., 2014, São Paulo. *Anais*: São Paulo, ECA/USP p. 66-75.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- DIBELIUS, Ulrich. *La Musica Contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004.
- LÁSZLÓ, Ferenc. Ligeti a hídon: a Musica ricercata és a Hat bagatell: az exodus zenéi. *Magyar zene*, Budapeste, 41(2003) 4, S. 361-375, 2003.
- GRIFFITHS, Paul. *György Ligeti*. 2ª edição. London: Robson Books, 1997.
- KERÉKFY, Márton. ‘A “New Music” from Nothing’: György Ligeti’s *Musica ricercata*. *Studia Musicologica*, Vol. 49, No. ¾ (Sep. 2008), pp. 203-230, 2008.
- LIGETI, György. *L’atelier du compositeur*. Genève: Éditions Contrechamps, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Musica ricercata*. Mainz: Shott Musik International, 1995. Partitura.
- \_\_\_\_\_. *Streichquartett No.1 (Métamorphoses nocturnes)*. Mainz: Schott Musik International, 1972. Partitura.
- MICHEL, Pierre. *Compositeur d’aujourd’hui*. Paris: Minerve, 1985.
- ROURKE, Sean. Ligeti’s Early Years in the West. *The Musical Times*, Londres, v. 130, n. 1759, p. 532-535, 1989.
- SALLIS, Friedemann. *An Introduction to the early works of György Ligeti*. Köln: Studio, Verl. Schwewe, 1996.
- \_\_\_\_\_. 1950 - un tournant décisif pour Ligeti?. *Contrechamps* n°12/13, p.14-27, 1990.
- SHIMABUCO, Luciana Sayure. *A forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de Estudos para piano*. 316f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.
- STEINITZ, Richard. *György Ligeti: Music of imagination*. Boston: Northeastern University Press, 2003.
- TOOP, Richard. *György Ligeti*. London: Phaidon Press Limited, 1999.

### Notas

---

<sup>1</sup> Segundo Sallis (1996: 12), Ligeti produziu ao menos 114 obras na Hungria. Esse conjunto, iniciado em 1938, não caracteriza um todo homogêneo: de um lado, encontramos peças bastante rudimentares presentes de seu cadernos de composição e, de outro, o Quarteto de Cordas n°1 *Métamorphoses nocturnes* (SALLIS, 1996: 12).

<sup>2</sup> No original: *Ligeti, like many of his countrymen, (...) left Hungary for the west, and the eastern composer – the still mysterious figure who taught at the academy, made folksong arrangements and struggled clandestinely to live musically in the present day instead of in the folksy never-never land of official music – that composer suddenly at the age of thirty-three became the ‘real’ Ligeti.*



---

<sup>3</sup> No original: *La decisión de abandonar su patria puso un punto final a toda una etapa.*

<sup>4</sup> A tese de doutoramento de Sallis (1996), defendida na *Technische Universität Berlin* em 1992, publicada em livro quatro anos depois, foi um dos primeiros trabalhos que temos notícia a lidar exclusivamente com as obras escritas antes da emigração de Ligeti. Sua pesquisa teve início em 1984 e enfatizou uma parte específica desta produção: as obras compostas entre 1950 e 1956.

<sup>5</sup> Tal obra permanece não publicada até os dias de hoje. Seu manuscrito, contudo, faz parte do acervo da Fundação Paul Sacher, na Basileia (Suíça).

<sup>6</sup> Aqui, aludimos ao título do artigo de Ferenc László (2003), *Ligeti a hídon: a Musica ricercata és a Hat bagatell: az exodus zenéi* [*Ligeti sobre a ponte – Musica ricercata e Seis bagatelas: uma música do êxodo, tradução nossa*].

<sup>7</sup> No original: *Il devint clair pour moi vers 1950 que la poursuite du style postbartokien, dans lequel j'avais composé jusque-là, ne me ferait plus progresser. J'avais vingt-sept ans, je vivais à Budapest, complètement isolé de toutes les idées, de tout les courants et techniques de composition qui s'étaient développés en Europe occidentale après la guerre. En 1951, je commençai à faire des expériences avec de simples structures rythmiques et sonores dans le but de construire une « nouvelle musique » quasiment à partir de rien. Je considérai que toute la musique que j'avais connue et aimée jusque-là devenait sans importance pour moi. Je me demandai ce que je pouvais faire avec un seul son, avec son octave, avec un intervalle, avec deux intervalles, avec certaines proportions rythmiques. Ainsi virent le jour plusieurs pièces brèves, surtout pour piano.*

<sup>8</sup> Visita realizada por nós na Fundação Paul Sacher entre os dias 30 de novembro e 5 de dezembro de 2014.

<sup>9</sup> No original: *I first began to think of static music you find in Atmosphères and Apparitions in 1950; music wholly enclosed within itself, free of tunes, in which there are separate parts but they are not discernable, music that would change through gradual transformation almost as if it changed its colour from the inside. Before writing down a composition, first I always imagine what it would should like; I can practically hear the various instruments play. Around 1950, I could hear the music I imagined but I did not possess the technique of imagining it put on paper.*

<sup>10</sup> Entre 1945 e 1950, Ligeti produziu 40 composições vocais; esse número cai para 13 durante 1951 e 1956 (Sallis, 1996: 15).

<sup>11</sup> Tarefa considerada vã por Richard Toop (1999: 27). Para ele, a primeira obra realmente característica de Ligeti começou a ser escrita com *Viziók*.