

# Concerto para violino de György Ligeti: sua relevância enquanto obra representativa do estilo tardio “Não- Atonal” do compositor<sup>1</sup>

Ivan Paula Santos Machado Dantas<sup>2</sup> | Alexandre Roberto Lunsqui<sup>3</sup>

Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Brasil

**Resumo:** O presente trabalho busca discutir a importância do Concerto para Violino de György Ligeti e sua relevância dentre as obras do estilo tardio do compositor. Para isso são apontadas as principais características da música de Ligeti em suas diversas fases, desde sua música textural em peças como “Atmosphères” até seu recente “Hamburg Concerto”, e as peculiaridades do que o próprio Ligeti chama de estilo “não-atonal”. Uma análise do Concerto permite, então, criar relações com as características e singularidades deste estilo tardio, tais quais a utilização de tríades fora de um contexto tonal, uso simultâneo de sistemas de afinação distintos, uso de formas tradicionais como Passacaglia e Hoquetus, e trazer um entendimento mais amplo e contextualizado da obra. A análise divide-se por movimentos do concerto e tenta mostrar aspectos diversos da construção da obra, não se fixando a uma única ferramenta analítica ou teoria. Esta análise do material, da instrumentação e da textura podem servir ao propósito da interpretação da obra.

**Palavras-chave:** György Ligeti. Concerto para Violino. Análise Musical. Estilo “não-atonal”

---

<sup>1</sup> György Ligeti's Violin Concerto: its Relevance as a Representative Work of his late “Non-atonal” Style. Submetido em 01/05/2015. Aprovado em 02/06/2015

<sup>2</sup> Ivan Dantas é Bacharel em Música com Habilitação em Composição, formado pela UNESP. Além de compositor atua como violonista, tendo estudado na EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo). Email: [ivanpsmd@gmail.com](mailto:ivanpsmd@gmail.com)

<sup>3</sup> Dr. Alexandre Lunsqui nasceu em São Paulo em 1969. Estudou na Unicamp, University of Iowa, Columbia University e Ircam. Suas obras foram tocadas em mais de vinte países por grupos como o Ensemble Aleph, Arditti Quartet, Argento Chamber Ensemble, Camerata Aberta, New York Philharmonic, Nieuw Ensemble e International Contemporary Ensemble, entre outros. Recentemente, Lunsqui foi compositor em residência do Chelsea Music Festival de Nova York e artista em residência do Civitella Ranieri Foundation, na Itália. É professor de composição e teoria na UNESP. Email: [alunsqui@yahoo.com](mailto:alunsqui@yahoo.com) [www.lunsqui.com](http://www.lunsqui.com)

**Abstract:** This paper discuss the importance of György Ligeti's Violin Concerto, and its relevance among the composer's late style works. The main characteristics of Ligeti's music are described, from his textural music, such as "Atmosphères", to his recent "Hamburg Concerto". The singularities of what Ligeti calls his "non-atonal" style are of special interest and are particularly discussed, such as the use of triadic formation in a non-tonal context, the simultaneous use of diverging intonation systems, the use of traditional forms like the passacaglia and hocket. Then, a more detailed analysis of the Violin Concerto allows us to establish relationships between these singularities, bringing a better and more contextual understanding of the piece that can be used in performance. Detailed analysis of each movement is presented, using an eclectic analytical approach.

**Keywords:** György Ligeti. Violin Concerto. Music Analysis. "Non-atonal" style.

György Ligeti, inquestionavelmente, figura dentre os nomes do panteão dos mais importantes compositores da segunda metade do século XX. Apesar do grande reconhecimento e ampla divulgação, é notável o fato de que o grande número de artigos, teses e livros se concentra, quase que unicamente, no estudo da produção Ligetiana dentre os anos finais da década de 50, época na qual ele abandonou sua terra natal, e o ano de 1978, ano da estreia de sua única ópera "Le Grand Macabre". Os trabalhos de Ligeti nestes anos possuem as características que geralmente são associadas ao estilo do compositor. A mais marcante dessas características é o uso de texturas de grande densidade, formadas por uma sobreposição de linhas em cânone, que geralmente abrangem o total cromático, e cuja movimentação dificilmente pode ser discernida auralmente, dando à harmonia uma qualidade estática, apesar da movimentação interna. Esta técnica composicional foi denominada "micropolifonia" por Ligeti.

Fora deste período composicional, uma peça que recebeu grande atenção de musicólogos é o "Trio para Violino, Trompa e Piano". Esta obra é muitas vezes tida como marco inicial da fase tardia da produção de Ligeti e foi escrito após um hiato de quatro anos, nos quais Ligeti escreveu somente algumas peças de curta duração, que serviram de esboço para a solidificação de seu novo estilo, em especial no que tange à linguagem harmônica, tais como "Passacaglia Ungherese" e "Hungarian Rock". O Trio é sua primeira peça de grandes proporções desde a ópera "Le Grand Macabre" e talvez o primeiro trabalho no qual Ligeti utiliza amplamente referências diretas do passado, tais quais o emprego de tríades (mas em um contexto não-tonal), forma ternária e o uso de melodia, no sentido tradicional do termo. De acordo com o próprio compositor em uma entrevista: "Meu Trio para Trompa marcou uma quebra radical com o atonalismo. Agora eu tenho a coragem para ser 'antiquado' (...) no final da

década de 1970 eu havia desenvolvido uma linguagem ‘não-atonal’ que se tornou óbvia no Trio para Trompa.” (SZITHA, 1992 p. 17 apud SEARBY, 2001, p. 19, tradução nossa)

Esta linguagem harmônica “não-atonal” pode ser, de maneira breve, definida como a subversão da tríade (ou téttrade) a partir da sua utilização num contexto na qual a sintaxe tonal não está presente, portanto o acorde não carrega consigo uma relação funcional à progressão harmônica. Frequentemente, as linhas melódicas contradizem a harmonia que está sendo sugerida por outras vozes, criando assim uma ambiguidade e nunca estabelecendo claramente uma tonalidade. Esse dispositivo é amplamente empregado no “Trio para Trompa”. Outro procedimento adotado no Trio é o uso simultâneo de diferentes sistemas de afinação: neste caso especificamente, o temperamento do piano contrasta com o uso de harmônicos naturais na parte da trompa. Esse artifício, recorrente na obra tardia de Ligeti, é utilizado de maneira eficaz no Concerto para Violino.

Como mencionado anteriormente, as obras posteriores ao “Trio para Trompa” receberam pouca atenção dos analistas. Os poucos artigos escritos sobre o estilo tardio de Ligeti tendem a focar nos procedimentos que caracterizam esta fase composicional sem nunca se aprofundarem na análise de trabalhos específicos. Essa escassez de trabalhos científicos de maneira alguma pode ser justificada por uma queda na qualidade das composições, uma vez que peças desse período incluem obras-primas como o “Concerto para Piano”, os livros de “Estudos para Piano”, o já mencionado “Trio para Trompa” e o próprio “Concerto para Violino”. Ao revisar a bibliografia disponível sobre Ligeti constatamos que, se ela é escassa em termos de trabalhos que discutam sua fase tardia, ela é praticamente inexistente em termos de análises específicas sobre o “Concerto para Violino”. A partir do levantamento das principais obras sobre o compositor podemos encontrar em relação ao “Concerto para Violino” apenas algumas linhas dedicadas à obra nas principais biografias e somente uma dissertação especificamente sobre este concerto: “The Music of György Ligeti and his Violin Concerto: A Study in Analysis, Reception and the Listening Experience”, defendida na Universidade de Oslo em 2005, de autoria de Peter Edwards.

Tendo em vista o alto grau de qualidade artística do “Concerto para Violino” e sua relevância enquanto obra representativa do estilo tardio de Ligeti e também sua importância dentro do repertório contemporâneo violinístico, o presente artigo se propõe à análise da peça, visando ajudar a preencher a lacuna bibliográfica existente e contribuindo para a divulgação do Concerto no meio acadêmico.

## **1. LIGETI E A TRANSFORMAÇÃO DE SUA POÉTICA**

O presente trabalho não se pretende a uma biografia de György Ligeti, tampouco a um estudo aprofundado das diferentes obras ao longo de sua carreira. No entanto, para melhor compreensão de

seu Concerto para Violino, mostra-se necessário expor brevemente o percurso criativo do compositor, em especial no que se refere às características da sua produção após 1977 e suas diferenças em relação às obras anteriores.

É preciso apontar que esta divisão em períodos, assim como o estilo tardio “não-atonal”, é muito proveitosa para melhor compreender a evolução de sua escrita, porém, não é rígida e não se trata de forma alguma de uma ruptura ou rejeição às obras anteriores. Há muitos elementos em comum entre estas obras, por exemplo, o tratamento denso da textura, principal foco das obras de Ligeti nos anos 1960, é muitas vezes retomado em obras posteriores. Por outro lado, o uso simultâneo de afinação justa e temperada, uma técnica recorrente em obras como o “Trio para Trompa, Violino e Piano” e “Hamburg Concerto” já se apresenta, ainda que de maneira pontual, em “Concerto Romanesc” de 1951, quando é pedido para que as trompas toquem sem a mão na campana, fazendo com que soem os harmônico naturais do instrumento.

## **Música Textural**

Ligeti é conhecido principalmente por suas composições do final dos anos 1950 e anos 1960. Peças como “Atmosphères”, “Apparitions” e “Lontano” figuram com relativa frequência nos programas das principais orquestras do mundo. Antes de entrar em detalhes das técnicas empregadas nas obras deste período é interessante notar que parece haver uma transformação entre estas obras.

Ligeti rompe com os parâmetros de harmonia, melodia e ritmo com suas primeiras peças texturais, a fim de focar exclusivamente em timbre, registro e, obviamente, textura. Sua linguagem harmônica passa a se tornar mais complexa à medida em que, em peças como “Lux Aeterna” ou “Lontano”, o compositor passa a evitar o total cromático, criando *clusters* com diferentes características intervalares. Em seu “Concerto de Câmara”, Ligeti ressalta por vezes linhas que fazem parte da estrutura micropolifônica, gerando um material melódico que está diretamente relacionado ao tecido polifônico textural. Vemos assim uma progressiva reincorporação de elementos musicais que haviam sido rejeitados, demonstrando que o processo de criação de Ligeti é amplamente baseado na experimentação e não segue doutrinas estéticas dogmáticas, ao contrário de muitos de seus contemporâneos.

A estadia de Ligeti em Colônia, após deixar a Hungria, foi fundamental para o desenvolvimento de sua linguagem, pois lá entrou em contato com a música eletrônica no estúdio da WDR (Westdeutscher Rundfunk). O compositor pode experimentar ideias de texturas complexas que ele já pensara, simulando-as através da síntese aditiva. A possibilidade de modificar um timbre de forma contínua e de acelerar o ritmo a ponto de transformá-lo em altura influenciaram composições como

“Atmosphères” e “Continuum”. Com esta última, Ligeti conta que buscou escrever uma peça que paradoxalmente soasse como um contínuo, porém fosse formada por fatias muito finas. O cravo possibilita uma grande agilidade, quase alcançando o nível em que não se torna mais possível reconhecer notas individuais (de 18 a 20 notas por segundo), e acrescenta ao som o ruído percussivo do plectro beliscando a corda. Essa série de impulsos sonoros em rápida sucessão de complexos padrões acaba por criar a impressão de um contínuo.

Característico também deste período composicional é a impressão de uma massa sonora estática, que gradualmente evolui em termos de timbre e registro. Se utilizarmos como exemplo “Atmosphères”, temos um cluster que lentamente se expande por meio de cânones cromáticos e por fim alcança alturas extremamente agudas. Esses cânones (quarenta e oito vozes no início) não são percebidos pelo ouvinte e sua existência se percebe apenas ao olhar a partitura.

A esta construção supersaturada dá-se o nome de micropolifonia, que Ligeti descreve como: “[...] uma textura impenetrável, como uma densa malha, construída a partir de linha melódicas, que seguem regras tão estritas quanto as de Palestrina ou da Escola Flamenga, porém criadas por mim. A estrutura polifônica não aparece, permanecendo escondida em um mundo microscópico, submarino, a nós inaudível.”(VARNÁI, 1983, pp. 14-15, tradução nossa)

Estruturas em rede (*net-structures*), termo cunhado pelo compositor, é outra técnica recorrente que surge nos meados dos anos 1960. Miguel A. Roig-Francolí (1995, p. 244), em seu artigo sobre o assunto, define o termo como uma rede de linhas entrelaçadas ou padrões repetidos em um constante processo de transformação de um ou mais de seus parâmetros, como altura, ritmo, textura, timbre ou dinâmica. Essas transformações acontecem por um processo sistemático de expansão e contração intervalar, muitas vezes a partir de um centro, a partir do qual há um desdobramento em ambas direções. Este tipo de construção é de especial interesse para nós, pois, como veremos, será utilizado no Concerto para Violino.

### **Microtonalismo em Ligeti**

Ligeti não faz parte dos compositores reconhecidos por adotarem o microtonalismo sistematicamente, enquanto linguagem musical, no entanto o uso de recursos microtonais é frequente em sua produção. Muitas vezes, este uso está diretamente relacionado à afinação justa e frequências encontradas na série harmônica. Outras vezes, se trata de um recurso colorístico, diferente da utilização por certos compositores, que incorporam às suas entidades harmônicas a microtonalidade de maneira estrutural.

Charles Corey traz em sua tese de doutorado<sup>4</sup> uma extensa lista de todas as obras em que Ligeti emprega microtonalismo e os diversos recursos que o compositor utiliza para fazê-lo. Sem entrar em tantos detalhes, creio que seja interessante citar alguns usos em peças específicas, uma vez que muitos destes artifícios se repetirão no Concerto para Violino.

A primeira peça de Ligeti que apresenta elementos de microtonalidade é “Concert Românesc”, de 1951. Nela, como já dito foi anteriormente, a trompa executa em alguns momentos harmônicos naturais, com o instrumentista deixando a mão fora da campana. Estes harmônicos se chocam com a orquestra, que utiliza apenas notas temperadas. O mesmo recurso é amplamente utilizado no Concerto para Violino, mais de quarenta anos mais tarde.

O “Requiem”, de 1963, embora não seja pensado enquanto obra micro-tonal, provou-se quase impossível de ser executado com perfeita fidelidade à partitura. Ligeti reagiu a estas imperfeições nas vozes do coral positivamente, determinando que pequenos desvios na altura e ritmo eram não só aceitáveis, como talvez adicionassem ao efeito geral da obra, resultando em uma “sujeira” microtonal. Estatisticamente, duas performances diferentes ainda soariam praticamente iguais pois, se há um número suficiente de vozes, as aproximações feitas acabam por se compensar umas às outras. Este tipo de imprecisão na afinação pode ser comparado ao uso das ocarinas no segundo movimento do Concerto para Violino.

O Concerto para Violoncelo, de 1966, é de especial interesse para nós, pois utiliza harmônicos naturais das cordas — sonoridade na qual boa parte do Concerto para Violino se baseia. Estes harmônicos estão sempre no violoncelo solo e alcançam até o décimo quinto parcial harmônico.

No segundo quarteto de cordas, Ligeti escreve microtons, porém sem grandes detalhes da distância exata dos intervalos. Esses desvios microtonais tem uma função mais ornamental e não são estruturais à peça.

“Ramifications” traz o primeiro uso de scordatura na obra de Ligeti. Escrita para orquestra de cordas ou doze solistas, o conjunto instrumental é dividido em dois grupos: o primeiro utiliza a afinação normal (Lá a 440 Hz), já o segundo é afinado a partir de um Lá a 453 Hz, mais de um quarto de tom acima.

A “Passacaglia Ungherese” é uma peça problemática em relação ao seu uso do temperamento mesotônico. Este tipo de afinação privilegia as terças e sextas, enquanto as quintas são rebaixadas por um quarto de coma. Porém, há um momento em que esta diferença na quinta tem de ser compensada, fazendo com que o intervalo de uma delas seja muito maior, a chamada “quinta do lobo”. Como a

---

<sup>4</sup> Corey, C. Pitch and Harmony in György Ligeti`s Hamburg Concerto. 2011 Tese, University of Pittsburgh

Passacaglia é cromática e utiliza todas as doze notas, não é possível esconder esse intervalo, como seria feito em uma peça renascentista ou do início do barroco.

O “Trio para Trompa, Violino e Piano” retoma o uso dos harmônicos naturais da trompa que haviam sido utilizados em “Concert Românesc”, porém de maneira muito mais enfática. Esse recurso aparece em muitas outras peças do estilo tardio de Ligeti, como nos concertos para violoncelo, trompa e violino. Corey comenta que o Concerto para Violino traz um dos mais complexos usos de microtonalidade nas obras de Ligeti, pois utiliza vários dos recursos comentados de maneira simultânea.

Por fim, temos a “Sonata para Viola” que utiliza setas de diferentes tipos para indicar diferentes desvios na afinação (de 14, 31 e 49 cents) e também explora extensivamente harmônicos naturais da corda Dó da viola, chegando no fim ao décimo sexto parcial.

## O Estilo Não-Atonal

“Le Grand Macabre”, única ópera escrita por Ligeti, é um marco na produção do compositor diferindo grandemente da sua linguagem anterior. Nesta obra são utilizados abertamente diversos elementos ecléticos, retirados de contextos geográficos e históricos completamente diferentes. O uso de tríades e a forma *passacaglia* são notáveis. Há um trecho que utiliza um baixo da sinfonia “Eroica” sobreposto, à maneira de uma colagem, a *ragtime*, *flamenco* e um hino ortodoxo grego. Temos música tonal sendo utilizada juntamente com micropolifonia como se, nota Mike Searby (2001, p.17), Ligeti estivesse parodiando a si mesmo.

Esta ópera foi libertadora e transformadora para Ligeti nesta fase, tanto quanto a experiência em estúdio foi importante para ele nos anos 1950. Talvez, por se tratar de uma obra dramática, o compositor se permitiu mais liberdade em utilizar um vocabulário que normalmente não estava presente em suas peças instrumentais. Ele se viu livre para utilizar certas sonoridades, como alusões à música tonal.

Seguiu-se à ópera um hiato de cinco anos na produção de Ligeti, nos quais só duas pequenas peças para cravo foram escritas. Estas peças serviram como uma espécie de laboratório para esta nova linguagem pessoal, que Ligeti tentava encontrar naquele momento. São elas a “Passacaglia Ungherese” e “Hungarian Rock”. Pelos títulos podemos logo perceber que ambas fazem referência à terra natal do compositor. Ambas utilizam formas de variação contínua, muito similares entre si, retiradas da música barroca: a passacaglia, obviamente, e a chaconne no caso de “Hungarian Rock”. Por ser a primeira obra escrita neste estilo tardio de Ligeti é interessante gastar algumas poucas linhas discutindo a “Passacaglia Ungherese”.

Como já foi mencionado anteriormente, o cravo é afinado em temperamento mesotônico. Isso faz com que as terças e sextas, que no sistema de temperamento igual não soam tão naturais, estejam em perfeita afinação às custas de quintas mais curtas e a já discutida “quinta do lobo” que soa desafinada. Ligeti vai basear toda a peça em uma sequência de intervalos que aparecem nos compassos três a quatro. Como mostram as Figuras 1 e 2, a peça abre com uma só voz e em seguida entra uma segunda voz formando díades sempre de terça maior e sexta menor em relação à primeira voz que se repete e nos dois compassos seguintes os intervalos se invertem. Esta segunda voz nada mais é do que um cluster, aberto horizontalmente, de Mi a Dó sustenido, transposto no compasso seguinte para um cluster de Si a Sol sustenido. No compasso cinco, último tempo, uma terceira voz, mais melódica, entra e ocorrem verticalmente muitas tríades, intercaladas por dissonâncias às vezes.

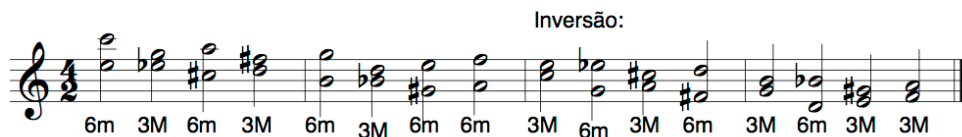


Fig. 1 – Passacaglia Ungherese, compassos 3-6

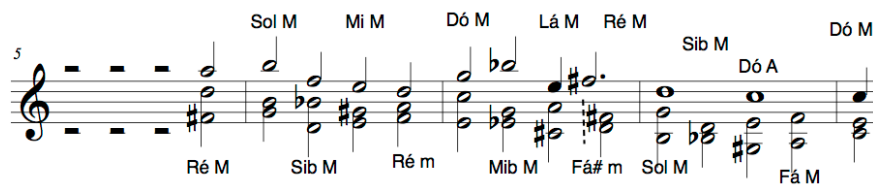


Fig. 2 – Tríades nos compassos 5-9 (ritmo simplificado)

Embora haja claramente um vocabulário tonal sendo utilizado, Ligeti não permite que nosso ouvido estabeleça uma hierarquia entre os acordes, devido à rápida troca entre eles. O sistema de temperamento mesotônico também contribui para isso. Searby (2001, p. 17) aponta o fato de que Ligeti utiliza o vocabulário, porém não a sintaxe tonal, tratando as tríades como qualquer outro agregado de notas.

O “Trio para Trompa, Violino e Piano” é a primeira peça de grande escala realizada neste novo estilo de Ligeti. É até hoje uma das peças mais discutidas do compositor, há várias gravações em CD e muitos trabalhos teóricos foram escritos sobre ela. Como já foi discutido, esta obra é tida como um marco na produção do compositor e ela utiliza muitos dos elementos que se tornariam característicos de sua linguagem deste ponto em diante. Para citar alguns, há o uso de tríades, forma ternária e passacaglia e uma melodia “expressiva”, no sentido mais tradicional do termo — todos esses elementos se fazem presentes também no Concerto para Violino.



Há uma dedicatória a Brahms, pois este foi o primeiro a escrever um trio usando esta instrumentação, no entanto o próprio Ligeti afirma que musicalmente ele tem muito mais relação com Beethoven tardio do que com Brahms. Para entender a mudança da linguagem composicional de Ligeti que significou o Trio, basta lembrarmos mais uma vez de suas próprias palavras, já citadas no presente trabalho. Esta quebra radical com a atonalidade e esta coragem para ser “antiquado” possibilitaram o surgimento deste novo estilo.

Assim como o primeiro movimento do Concerto para Violino, o Trio para Trompa está estruturado em uma forma ternária bastante simples, com uma exposição, uma seção contrastante e uma recapitulação da primeira seção. O Trio para Trompa abre com notas em cordas duplas do violino e um contraponto na trompa, com o piano realizando somente algumas intervenções nos finais de frase. Como podemos ver na Figura 3, com o ritmo simplificado e algumas notas de passagem excluídas, as díades do violino formam ou deixam implícita uma série de tríades e tétrades com a linha da trompa. Como elas se movem em tempos diferentes as notas vão tomando lugares distintos nas formações verticais, por exemplo, o primeiro Dó da trompa é terça do acorde de Lá diminuto e terça do acorde de Lá bemol maior que se segue; as notas Lá bemol e Dó primeiro formam a tríade de Lá bemol maior, mas quando a trompa toca um Fá, estas mesmas notas se tornam a terça e quinta do acorde de Fá menor. Para borrar estas tríades Ligeti adiciona notas dissonantes como podemos ver nos três últimos compassos com o Sol, Si e Mi contradizendo as tríades implícitas na parte do violino. Desta forma é construído quase todo o primeiro movimento.

The image shows a musical score for Violino and Trompa, measures 1-5, simplified. The Violino part is in treble clef, 4/4 time, and the Trompa part is in bass clef, 4/4 time. The Violino part shows chords: Sol M, Lá dim., Láb M, Lá M, Sol m7M. The Trompa part shows notes: Sol M, Lá dim., Láb M, Lá M, Sol m7M. There are also notes Mib M and Sib M above the Trompa staff in the final measure.

Fig. 3 – Trio para Trompa, Violino e Piano, c. 1-5, simplificados

A linha da trompa é horizontalmente construída, principalmente por arpejos de acordes, geralmente de dominante com sétima ou nona, mas que dificilmente são percebidos por causa das notas do violino que delineiam outras tríades. Na Figura 4, verificamos que, com exceção das notas Sol sustenido e Dó sustenido no compasso cinco que chegam a Fá sustenido por uma sequência de quintas, todas as demais notas na trompa dos compassos 1-14 formam tétrades.

Comp. 1-3                      3-5                      5-7                      12-14

Fá M 7                      Mi m 7                      quintas                      Ré M 7                      Mi M 9

Fig. 4 – Arpejos na linha da trompa, c. 1-14

Toda a primeira parte deste movimento é estruturada em frases curtas que chegam a um ponto de *stasis*, quase como cadências. Esses pontos, que são articulados pelos motivos do piano, normalmente são tríades, porém abaladas por uma ou mais notas dissonantes. O primeiro exemplo disso é no quinto compasso onde o Si bemol maior do violino é simultâneo a um Mi natural na trompa.

Com o conhecimento dos principais recursos e técnicas utilizados por Ligeti, tanto em sua música textural quanto em seu estilo tardio não-atonal, podemos agora iniciar a análise do Concerto para Violino, comparando a linguagem e ideias aplicadas nesta obra com suas composições anteriores e entendendo melhor o percurso de sua poética.

## 2. O CONCERTO PARA VIOLINO

Saschko Gawriloff trabalhou pela primeira vez com Ligeti quando este escreveu o já citado Trio para Trompa, Violino e Piano. Gawriloff descreve o processo em que se deu a composição do Concerto para Violino em um artigo para a revista *Neue Zeitschrift Für Musik*<sup>5</sup>. O violinista escreve que inicialmente, Ligeti teria recusado o pedido de Gawriloff para que lhe escrevesse um concerto, alegando falta de tempo. No entanto alguns dias depois ele, não sem surpresa, recebeu um telefonema de Ligeti dizendo que o Concerto era uma boa ideia e que o compositor se sentia estimulado a escrevê-lo, porém o projeto demoraria alguns anos para ser escrito.

A *première* da primeira versão do Concerto se deu a 3 de Novembro de 1990, em Colônia, com a *Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester*, sob regência de Gary Bertini. O solista, como não poderia ser diferente, foi Saschko Gawriloff, a quem Ligeti havia dedicado o Concerto.

Após dois anos, Ligeti completou a segunda versão do Concerto. Esta versão de 1992, a definitiva, trazia uma extensa revisão, em especial do Praeludium, e a adição de dois novos movimentos. A estreia desta versão se deu em 1992 também em Colônia, com Saschko Gawriloff ao violino e Peter Eötvös à frente do Ensemble Modern.

A orquestração final utiliza, além do violino solo, uma orquestra de câmara, que consiste em 2 flautas (dobrando piccolo, flauta contralto, flauta doce soprano e flauta doce contralto), 1 oboé

<sup>5</sup> Gawriloff, S. Ein Meisterwerk von Ligeti, *Neue Zeitschrift Für Musik*, No.1 1993, pp. 16-18

(dobrando ocarina soprano), 2 clarinetes (dobrando clarinete em Mi bemol, clarone, ocarinas sopranino e contralto), 1 fagote (dobrando ocarina soprano), 2 trompas, 1 trompete em Dó, 2 percussionistas, 1 violino com scordatura, 1 viola com scordatura<sup>6</sup>, 4 violinos, 2 violas, 2 violoncelos e 1 contrabaixo.

Ligeti conta em uma entrevista um pouco sobre seu processo composicional. De acordo com ele, há primeiro uma ideia, uma visão geral de como a totalidade da obra irá soar. Ele então, passa a criar uma linguagem capaz de trazer à tona esta ideia da maneira que subjetivamente a experimenta. Como não temos acesso a essa ideia geradora cabe ao ouvinte ou analista tentar, subjetivamente, reconstituí-la a partir da experiência da escuta.

A obra em sua totalidade possui uma qualidade cristalina. Os sons de harmônicos naturais nas cordas, utilizado em abundância, nos dá a impressão de pedaços de vidro, que parecem às vezes se chocar e se fundir quando os instrumentos que utilizam scordatura tocam harmônicos separados por apenas alguns poucos *cents* daqueles dos instrumentos com afinação normal. Há também uma instabilidade, uma incerteza, que nos é apresentada pelas trompas utilizando afinação justa e as ocarinas. Por fim, há a dialética do frágil contra o agressivo das furiosas passagens em *stacatto* em cordas duplas, acordes, percussões e metais, que culminam na cadenza do último movimento, momento do clímax desta agressividade.

A nota de rodapé, que o compositor escreve na primeira página da partitura, parece nos confirmar esta impressão: “se os harmônicos não soarem propriamente, harmônicos artificiais não devem ser utilizados, pois a qualidade de vidro, cintilante, é baseada nos harmônicos naturais, e as notas que “nem sempre soam corretamente” criam a impressão de fragilidade e perigo.”<sup>7</sup>

## Gravações

Um fato que serve para provar a qualidade da peça e a aceitabilidade de Ligeti para o público, em comparação com outros compositores contemporâneos é o inusual número de gravações que foram feitas da obra. Há ao menos cinco registros diferentes que podem ser encontrados em CD, além de gravações ao vivo, como por exemplo, um vídeo do BBC Proms de 2001.

A gravação em que este trabalho se baseia na maior parte das vezes é a do primeiro registro feito em 1994, com Pierre Boulez à frente do Ensemble InterContemporain e Gawriloff ao violino. O conhecido rigor analítico de Boulez prova-se perfeito para uma análise como a que se pretende este projeto. Outro motivo para a escolha desta gravação como principal é o fato de ao violino termos o

---

<sup>6</sup> Para evitar dúvidas, doravante os instrumentos solistas de corda que fazem parte da orquestra e utilizam scordatura serão chamados de violino e viola com scordatura. O violino principal será o único chamado de solista ou solo, seguindo as denominações utilizadas por Ligeti na partitura.

<sup>7</sup> Ligeti, G. *Konzert für Violine und Orchester*. Schott, Mainz, p. 1, 1992

próprio Gawriloff, que além de ter colaborado na escritura do concerto é o autor da cadenza no último movimento na versão impressa pela editora Schott. Ligeti pede para que cada solista escreva sua própria cadenza a partir dos materiais do concerto, dando apenas indicações muito gerais: “(...)deve estar de acordo com o movimento, continuando o *appassionato agitato molto*, porém pode incorporar material melódico dos outros cinco movimentos ad. lib. perto do fim o tempo deve ser *prestissimo* e alternando entre arco e pizz. de mão esquerda em extrema virtuosidade. Não há um término claro e a cadenza é abruptamente interrompida na letra R”. (LIGETI, 1992, p. 93, tradução nossa)

Se no aspecto analítico a gravação de Boulez e Gawriloff nos satisfaz, existem momentos nos quais, especialmente no aspecto violinístico, o timbre possui uma certa frieza metálica. Um exemplo é na abertura do segundo movimento, na qual o solista é extremamente econômico com o vibrato e o fraseado. Por isso, é interessante ouvir também outras gravações, como o excelente registro que faz parte da derradeira coleção “The Ligeti Project” lançada pela Teldec Classics e que foi a última coletânea a receber aval do compositor. Neste CD de 2001, o terceiro volume da coleção, Frank Peter Zimmermann, aluno de Gawriloff, nos traz uma interpretação também rigorosa, porém mais calorosa e com um timbre mais condizente com o que Ligeti pede nas seções *cantabile*.

Creio que estas duas gravações bastem ao propósito do trabalho, uma vez que, ambas de extrema qualidade, nos mostram aspectos diferentes da peça e são complementares uma à outra. Quanto às outras gravações, embora não tragam nada de relevante ou extremamente diferente para nosso propósito, merecem ser brevemente citadas: Thomas Dausgaard, Danish National Symphony Orchestra, Chistina Astrand ao violino, 2000; Peter Eötvös (que regeu a *premiere* da segunda versão do concerto), Frankfurt Radio Symphony Orchestra, Patricia Kopatchinskaja ao violino, 2012; Hannu Lintu, Finnish Radio Symphony Orchestra, Benjamin Schimd ao violino, 2013.

### **Scordatura, Afinação Justa e Instrumentos de Afinação Instável**

Os sistemas de afinação que Ligeti emprega simultaneamente são talvez um dos principais fatores responsáveis por criar o clima de fragilidade e perigo mencionado pelo compositor. Como já foi mencionado, há na orquestra dois instrumentistas que tem seus instrumentos afinados de maneira diferente da usual. São eles o violino com scordatura e a viola com scordatura. Ligeti explica como se deve dar o processo de afinação desses instrumentos nas notas de performance. Ambos utilizam harmônicos do contrabaixo. O violinista afina sua corda mi a partir do 7º harmônico da corda Sol do contrabaixo, um fá que soa 45 cents abaixo do fá normal, e a partir dele afina as outras cordas em quintas justas. O violista por sua vez utiliza o 5º harmônico da corda Lá do contrabaixo, um Dó

sustenido que soa 14 cents abaixo do normal. O violista desce sua corda Ré até chegar nesta altura e afina as demais cordas em quintas justas. As scordaturas destes instrumentos são indicadas na Figura 5:

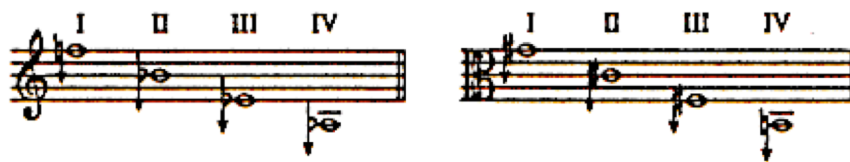


Fig. 5 – Scordatura do violino e da viola

Ligeti acrescenta: “Para diminuir desvios na afinação, ambos instrumentistas com scordatura tocam sempre non vibrato, e tem o cuidado de não ajustar as notas dedilhadas<sup>8</sup> com o resto da orquestra.” (1992, p. 1, tradução nossa). Na partitura, ambos os instrumentos são escritos como soam, com uma seta abaixo de suas claves indicando os desvios de 45 cents no violino e de 14 cents na viola. Nas partes individuais, eles estão escritos como instrumentos transpositores, para facilitar a execução. Portanto, nas respectivas partes, o violino com scordatura está escrito um semitom abaixo do que soa e a viola com scordatura um semitom acima do que soa.

Um ponto, que foi omitido em todos os trabalhos de outros analistas sobre o Concerto consultados, é que o uso da scordatura gera, além dos desvios na afinação, uma mudança grande no timbre. Mahler em sua 4ª Sinfonia utiliza um violino solo afinado meio tom acima do normal e, mesmo tocando no mesmo sistema de afinação que o resto da orquestra, a diferença timbrística é gritante. Ao subir a afinação do violino, Ligeti reforça sua característica brilhante e metálica. Já ao descer a afinação da viola, o compositor está tornando o instrumento mais escuro e sóbrio. Creio que esta informação é relevante, uma vez que ele faz o seguinte comentário, no qual compara o timbre de ambos os instrumentos, fazendo uso de termos enológicos, no prefácio da Sonata para Viola Solo:

A viola é aparentemente apenas um violino grande, afinado uma quinta abaixo. Na realidade os dois instrumentos estão em mundos diferentes. Ambos possuem três cordas em comum, a Lá, Ré e Sol. A corda Mi do violino lhe concede uma poderosa luminosidade e um penetrante e metálico som que inexiste na viola. O violino lidera, a viola permanece na sombra. Em compensação a corda Dó dá a viola um amargor único, compacto, um tanto rude, com sobregosto de madeira, terra e ácido tânico. (LIGETI, 2001, s/ p., tradução nossa)

Outro recurso pelo qual Ligeti abala a afinação geral da peça é o uso da afinação justa, amplamente explorado no Trio para Trompa, Violino e Piano. Ligeti pede, em certos momentos, para que as trompas toquem somente notas naturais, sem corrigi-las com as mãos. Especialmente no Segundo e

<sup>8</sup> No original em inglês “stopped notes”, isto é, as notas que são pressionadas contra o espelho do instrumento, em oposição aos harmônicos e cordas soltas.

Terceiro movimentos, essa sobreposição de sistemas de afinação amplia o espectro sonoro e adiciona uma nova palheta de cores à disposição do compositor. Por fim, ainda sobrepõem-se a isso os instrumentos com afinação instável: as ocarinas e flautas doces. O efeito que temos é similar ao das obras vocais dos anos 60, como o Requiem, no qual uma certa instabilidade na afinação dos cânones era não só tolerada como desejada.

No encarte do CD<sup>9</sup> de 2001, pela Teldec, The Ligeti Project 3, o compositor nos dá uma ideia do que desejava com sobreposições de afinações diferentes: “Combinando estas notas ‘desafinadas’ e harmônicos com as cordas afinadas normalmente, eu consigo construir um número de espectros harmônicos e não-harmônicos”.(LIGETI 2001, s/ p., tradução nossa)

## I - “Praeludium”

O Concerto inicia-se com uma textura mínima, apenas o violino solo aparece tocando um motivo rápido, sempre em semicolcheias em um andamento “vivacissimo luminoso”. Ligeti escreve como dinâmica *pppppp* (seis *p*) e uma longa ligadura no qual o intérprete tem a liberdade de mudar o arco quando necessário. Este motivo de semicolcheias apresenta o primeiro intervalo no qual baseia-se quase a totalidade do movimento: uma quinta justa entre os harmônicos de oitava das cordas Lá e Ré.



Fig. 6 – I mvmt. “Praeludium”, c. 1 e 2

Esta maneira de começar uma obra é recorrente em Ligeti, podemos pensar em “Lontano” ou no “Concerto para Cello” que começam com uma nota e aos poucos se expandem intervalarmente. O “Continuum” para cravo abre com uma simples terça menor que vai sendo apagada pela presença de outros intervalos. O próprio compositor descreve que essa progressão do simples para o complexo, tanto rítmica quanto intervalarmente, é uma técnica composicional que substitui o tradicional desenvolvimento temático.

Após três compassos de violino solo temos a entrada da viola com scordatura e em mais quase três compassos o violino com scordatura aparece, uma semínima antes da letra A. Os três instrumentos estão fazendo figuras semelhantes, tocando os harmônicos de oitava das três cordas superiores e,

<sup>9</sup> Ligeti, G. The Ligeti Project III, Violin Concerto with F. P. Zimmermann (violin) and the Asko/Schöenberg Ensemble under Reinbert de Leeuw. Teldec, Berlin, 2001.

quando esta aparece, a IV corda solta. Portanto, nesses nove primeiros compassos Ligeti utiliza como material apenas as notas que correspondem às afinações dos instrumentos, tanto o violino afinado normalmente quanto os dois instrumentos com scordatura. O que torna esse material aparentemente simples tão interessante é justamente o choque entre afinações. As cordas em comum destes instrumentos estão separadas por 55 cents entre o violino solo e o violino com scordatura e 114 cents entre a viola com scordatura e o violino solo. Portanto entre a corda I, afinada em Sol sustenido, da viola com scordatura e a corda IV, afinada em Lá bemol, do violino com scordatura existe uma diferença de apenas 31 cents. Essa proximidade (menos do que 1/6 de tom) causa o que o nosso ouvido reconhece como um estranho choque entre duas notas muito próximas.

A partir de A, outros instrumentos de corda começam a aparecer com gestos rápidos e pontuais, não mais contínuos. Somente o violino solo mantém a movimentação incessante de semicolcheias, que irá durar até o compasso 56.2<sup>10</sup>. Estes gestos são, de maneira geral, figurações ascendentes e descendentes da mão esquerda transitando pelos harmônicos de uma corda. Este gesto, inconscientemente, nos remete à figura utilizada no ballet “O Pássaro de Fogo” de Igor Stravinsky, embora não exista nenhuma anotação que prove que Ligeti premeditou esta relação. Essa textura, com as figurações em harmônicos e o continuum de notas do violino solo, continua inalterada até a letra de ensaio F, quando o caráter muda para uma figuração de staccatos e pizzicatos. Com base no material que aparece neste trecho, podemos concluir que Ligeti está utilizando basicamente apenas as notas das cordas soltas dos instrumentos e seus respectivos harmônicos naturais. Quando levamos em conta os instrumentos com scordatura, isto concede ao compositor um espectro harmônico muito rico e variado, que ele utiliza sem precisar adicionar outras notas e perder a característica cintilante e frágil que diz buscar.

A partir da letra de ensaio B, o intrincado tecido polifônico que Ligeti constrói ganha uma importante adição textural. Pela primeira vez, podemos ouvir uma sequência melódica, que acontece com outro timbre e em um ritmo muito mais lento do que os outros motivos e, deste modo, pode ser percebida pelo ouvido como uma linha, contendo unidade e direção. Ligeti emprega nesta linha a Marimba tocando em uníssono com o violino solo. Este, por sua vez, não interrompe o fluxo contínuo de semicolcheias, porém as notas com a marimba são enfatizadas de três modos: recebem a indicação de *f* (ou *ff* mais adiante) somente nelas, sendo que a dinâmica retorna a *pp* na nota seguinte; há um acento escrito sobre estas notas; para reforçar ainda mais este acento o compositor indica que estas notas são tocadas em um arco separado e para baixo. As notas que constituem esta sequência do

---

<sup>10</sup> Ligeti sub-divide os compassos em até 4 partes utilizando linhas pontilhadas. Portanto 56.2 refere-se à segunda sub-divisão do compasso 56.





A partir das três notas centrais desta construção escalar (o Si, o Dó e o Fá) vemos que todos os intervalos são espelhados, com exceção do intervalo de terça maior (Dó e Mi graves) que aparece como terça menor (Dó e Mi bemol) no registro agudo. Organizando esses intervalos numericamente em número de semitons, do Sol grave em direção ao agudo, chamando atenção para os intervalos não simétricos em vermelho e com o sinal “[ ]” indicando os dois intervalos centrais ao eixo de simetria temos a seguinte sequência:

$$3 - 2 - 4 - 2 - 4 - 1 [ 2 - 4 ] 1 - 4 - 2 - 3 - 2 - 3$$

Esse desdobramento gradual e expansivo de um conjunto de notas nos remete a uma técnica utilizada por Ligeti desde os anos 1960: “Estruturas em Rede”. No entanto ao invés de trabalhar com uma simples expansão cromática de um cluster ele parece adaptar a técnica a uma construção escalar previamente definida.

Uma vez que conseguimos compreender o padrão pelo qual esta sequência melódica se estrutura e se expande, é interessante pensar numa hipótese também para a razão destas notas terem sido as escolhidas para construir a sequência. Uma vez que todo o material até este ponto aparenta ser derivado diretamente das notas das cordas soltas do instrumento solista e dos dois instrumentos com scordatura, nos parece lógico partir do pressuposto de que com esta melodia não seria diferente. De fato verificamos que, omitindo repetições e desconsiderando os desvios de afinação, quase todas as notas correspondem às cordas dos instrumentos como mostra a Figura 9 :

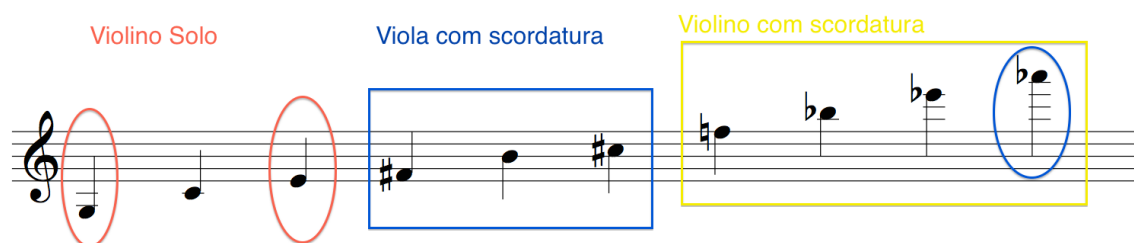


Fig. 9 – Notas da sequência melódica que correspondem às cordas soltas dos instrumentos solo.

Todas as cordas do violino e da viola com scordatura se encontram na sequência melódica (considerando o Lá bemol também como o Sol sustenido da viola). Temos as notas Sol e Mi que correspondem respectivamente à IV e I corda do violino solo. A única nota que está um pouco deslocada é o Dó natural. No entanto basta pensarmos na orquestra e nos lembraremos da IV corda Dó das violas e violoncelos.

Resta agora a indagação de porque Ligeti teria omitido desta sequência justamente as notas Lá e Ré, cordas centrais do violino e, devemos lembrar, as duas notas que iniciam o concerto. O compositor

aparenta fazer uma distinção entre o material das cordas soltas e suas séries harmônicas e o material desta sequência melódica, com notas acentuadas e dedilhadas. À medida que nos aproximamos da letra de ensaio F (compasso 34) as notas dessa melodia, antes muito espaçadas, vão se comprimindo no tempo e, do compasso 31 até o 33, são separadas entre si por no máximo apenas uma semicolcheia. Estas notas, em corda solta e não acentuadas, que tem a função de separar as notas da sequência melódica são, nos três últimos compassos antes de F: um Sol, um Mi, nove Ré's e dezessete Lá's. Com isso, concluímos que Ligeti reserva estas duas notas, o Ré e o Lá, para criar uma distinção entre o material anterior e a sequência melódica, que a partir do compasso 33.2 passa a acontecer numa movimentação de semicolcheias levando para a mudança de textura na letra F.

Para entender a força desta mudança e o contraste que ela cria para o ouvinte, vale a pena também analisar ritmicamente o tecido polifônico que Ligeti constrói na primeira seção do movimento. Analisando os três compassos anteriores a F, isto é, os compassos de número 31 a 33 vemos as camadas responsáveis por formar a polirritmia. O exemplo abaixo mostra a marimba e o violino, que executam a sequência melódica já descrita, em vermelho; a viola com scordatura, em verde, acentua a primeira nota de cada grupo de 4 notas; os primeiro violinos da orquestra, juntamente com o xilofone, em azul, agrupam-se acentuando uma de cada cinco notas; por fim os segundos violinos, em amarelo tocam acentos a cada três notas. Todas estas camadas estão demonstradas na figura 10. Edwards (2005, p. 92) aponta indícios nas anotações e rascunhos de Ligeti de que estes padrões rítmicos teriam sido derivados de polirritmias africanas.

31

Perc.

Xylophon

Marimba

Violino solo

pp ff pp ff pp ff pp ff pp ff pp ff pp ff pp ff pp

VI. con scord.

bow change ad lib.  
Bogenwechsel ad lib.

sempre pp

sim. IV III

VI. 1

pp ff pp ff pp ff pp ff pp

VI. 2

f pp f pp f pp f pp f pp f pp f

sim.

Va. con scord.

f pp f pp f pp f pp f pp f pp

sim.

Fig. 10 – I mvmt. “Praeludium”, c. 31, © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

O compasso 34 é marcado por uma série de mudanças. A métrica se altera para 4/2 e o andamento aumenta ligeiramente, a mínima vai de 60 para 76 bpm. A textura geral se torna predominantemente homofônica, com uma orquestração muito mais densa. Os sopros passam a tocar colcheias continuamente, em linhas paralelas e acentuando-as sempre no mesmo padrão: [(3+2+2+2) + (3+2+2)], ou seja, temos como subdivisão do compasso de 4/2 um 9/8 + 7/8. A esse padrão de

acentuação adiciona-se o pizzicato nas cordas da orquestra, que tocam apenas nestes acentos e fazem pausa nos outros tempos. As cordas também executam movimentos paralelos.

O violino solo passa a executar um trecho inteiramente de semicolcheias em staccato, em cordas duplas e sempre acentuado, com a indicação “*molto ritmico, feroce*”, Ligeti ainda escreve um acento duplo em determinadas notas. No compasso 38.2 se juntam homorritmicamente ao solista o violino e a viola com scordatura e também o vibrafone (que toca somente nos tempos duplamente acentuados, em uníssono com o violino solo). O trio de solistas executa a mesma linha em transposições diferentes: o violino com scordatura toca um tom abaixo do violino solo (desconsiderando o desvio de 45 cents na afinação) e a viola com scordatura toca uma quinta diminuta (que na verdade está apenas 31 cents da quinta justa) acima do violino com scordatura.

O que cria grande interesse rítmico nesta seção é que apesar da textura predominante ser homofônica, ainda existem duas camadas internamente paralelas, mas que se movem de maneira independente entre elas. O trio de solistas, juntamente com o vibrafone, tem como unidade de tempo a semínima pontuada enquanto o restante da orquestra se baseia na mínima. Em outras palavras; a orquestra toca 16 colcheias (4 mínimas) por compasso enquanto o grupo de solistas toca 12 colcheias (4 semínimas pontuadas) no mesmo espaço de tempo, como se tocassem em uma subdivisão tercinada. Soma-se a isso o fato de Ligeti utilizar um outro padrão de acentuação (ou dupla acentuação no caso do violino solo), que corresponde ao seguinte em semicolcheias:  $[(3+2) + (3+2+2) + (3+2) + (3+2+2)]$ .

Em relação às notas empregadas, não parece haver grande novidade. Na linha do violino solo, vibrafone e dos instrumentos com scordatura Ligeti continua derivando o material da sequência melódica e dos harmônicos das cordas soltas. No entanto, devido aos paralelismos entre as vozes, temos diversas transposições destes materiais ocorrendo simultaneamente. Na orquestra, podemos nos guiar pelo picollo e os violinos 3 e 4 (que tocam somente nos acentos). Suas notas, até o compasso 41, são exclusivamente três das quatro notas centrais da sequência melódica, o Si, o Dó sustenido e o Fá sustenido (o Fá natural não aparece) e as notas que correspondem às quatro cordas do violino: Sol, Ré, Lá, Mi. Os demais instrumentos tocam as seguintes transposições desta linha, em semitons, desconsiderando mudanças de oitava: Flauta t-2; Clarinete t+3; Clarinete baixo t-4; Fagote t-4(a partir do compasso 38); Violinos 1 e 2 t=0 (a partir do compasso 38); Violinos 3 e 4 t=0, até o compasso 38, depois t-2; Violas 1 e 2 t-2; Violoncelo 1 t+3; Violoncelo 2 e Contrabaixo t-4.

Na letra I inicia-se uma retransição para o que vem a ser uma seção A'. Os gestos com harmônicos começam a reaparecer, primeiramente nos instrumentos com scordatura e depois nas demais cordas. O violino solo passa a realizar movimentos descendentes cromáticos e depois microtonais em um grande *crescendo* que dura até o compasso 52.4, momento em que ele chega à quinta justa Sol e Ré das duas cordas soltas inferiores do violino. Nesse compasso, a dinâmica tem seu ápice

no movimento com *ffffff* (seis *f*). A partir de K, temos uma reiteração da textura inicial do concerto, com as cordas realizando movimentos de harmônicos, mas desta vez predominantemente ascendentes. O compasso 56.2 marca a primeira vez em que o solista para o fluxo de semicolcheias e sustenta um Si agudo, harmônico da corda Mi, por dois compassos.

O que se segue é uma longa coda. O material é principalmente o mesmo da seção A, mas agora muitos instrumentos sustentam notas longas e a textura não é mais tão movimentada. A partir do compasso 70.3, o violino solo inicia um longo movimento de figuras descendentes como o que encerrou a seção B, mas agora em progressivo *diminuendo*. A terminação deste movimento se dá em seis *p*, ao que se segue um glissando descendente do tímpano e o bumbo sinfônico, tocado apenas com os dedos, encerra o movimento em um diminuendo *al niente*.

## II. “Aria, Hoquetus, Choral”

O segundo movimento do Concerto para Violino abre em grande contraste com a movimentação intensa e o caráter brilhante do *Praeludium*. O violino solo executa uma sóbria e longa melodia inteiramente na IV corda, Sol, que dura quarenta e dois compassos. O longo cantabile, que recebe do compositor a indicação “simples, mas expressivo” e mais adiante “com tom caloroso”, parece querer invocar no violino o sabor amadeirado e terreno da corda Dó da viola, no comentário de Ligeti já citado anteriormente<sup>11</sup>. É impossível não comparar este movimento ao primeiro movimento da Sonata para Viola, *Hora Lungă*, que foi a obra seguinte de Ligeti a ser estreada, em 1994. O primeiro movimento é executado inteiramente na IV corda da viola e também se inicia com uma melodia com aspectos modais, evoluindo depois para a exploração de harmônicos naturais que se encontram no limite do exequível em um instrumento de corda.

A melodia que serve de tema para a ária provém, de acordo com o próprio compositor, da terceira das *Bagatelles for Wind Quintet*, que por sua vez, trata-se de uma adaptação de alguns dos movimentos da *Musica Ricercata*, originalmente para piano, para quinteto de sopros. Nesta obra Ligeti impôs como restrição que o primeiro movimento utilizaria apenas uma nota (um Lá no caso), o segundo duas notas, o terceiro três e assim sucessivamente, sendo, portanto, o sétimo movimento o único a utilizar uma escala diatônica. Um ostinato na voz inferior, que deve ser tocado ritmicamente independente, inicia o movimento seguido pela melodia, quase idêntica ao tema da ária do Concerto. Há uma diferença importante no modo utilizado: ao contrário do concerto que utiliza a melodia em modo Lídio, aqui ela se encontra em Fá Mixolídio, com o sétimo grau rebaixado em um semitom (Mi

---

<sup>11</sup> p. 15 deste artigo.

bemol). Esta melodia passa a receber um tratamento contrapontístico primeiramente a duas vozes e mais tarde a três vozes enquanto o ostinato continua. Por fim, o movimento se encerra somente com mão esquerda executando o ostinato. A melodia pode ser vista na Figura 11:



Fig. 11 – Melodia dos c. 1-18, Musica Ricercata, VII mov.

A textura inicial de monodia na Ária progressivamente começa a se adensar de forma contrapontística com entradas imitativas do tema. O segundo instrumento a entrar são as violas no compasso 28, realizando uma espécie de contracanto que, embora fundamentado no tema, não é uma imitação. Suas notas longas sugerem uma espécie de pedal para as frases do violino. No compasso 43, entram a flauta e a flauta contralto com o que é claramente uma variação do tema. Edwards (2005, p.99) aponta que Ligeti apenas altera a ordem dos motivos do tema e utiliza a inversão e a retrogradação para construir o material temático. Temos o motivo **A**, que na primeira exposição do violino é seguido por sua inversão **Ai** e pelo motivo **B**. Na entrada da flauta **B** é utilizado para intercalar **A** da sua forma retrógrada, **Ar**. Podemos ver esta construção nas Figuras 12 e 13.



Figura 12, Violino, c. 1-8



Fig. 13 – Flautas, c. 43-49

Embora a sonoridade modal seja marcante ao ouvido, Ligeti torna difícil definir em uma primeira escuta em que nota está se iniciando a escala. Nos primeiros compassos, como a melodia realiza uma série de bordaduras ao redor de Ré, ouvimos esta nota como a principal e assumimos uma escala de Ré

Mixolídio em função do Dó natural. No entanto alguns compassos mais para frente, o Sol acaba por se estabelecer em função da sensível Fá sustenido e pelo fato de a tessitura da melodia se restringir ao intervalo de oitava de Sol a Sol até o compasso 43. Apesar da quarta aumentada contida nos três intervalos de tom inteiro que definem o modo Lídio ser facilmente reconhecível, Ligeti, ainda assim, consegue confundir o ouvinte ao intercalar Dó sustenido e Dó natural. Confirmando a polarização da nota Sol, na letra B, juntamente com a entrada das flautas, a viola e o contrabaixo tocam a quinta Sol e Ré em um longo pedal de 13 compassos. Cinco compassos depois de B o violino, que havia feito uma pausa na entrada das flautas, retoma o tema ainda na IV corda, porém uma quinta acima. As flautas seguem com uma variação da melodia, criando um contraponto com o violino solo até a letra C.

O compasso 65 é marcado por uma mudança métrica na orquestra, que de ternária passa a quaternária, mas o solo continua com um compasso ternário. As trompas fazem sua aparição neste mesmo compasso. Ligeti reforça o pedido de que se use os parciais da série harmônica (no caso de Fá sustenido) sem corrigi-los com a mão. A linha das trompas também deriva do tema, mas ao invés de se manter em um único registro ela ascende em direção aos harmônicos mais altos da trompa.

Em D, compasso 75, temos a primeira grande mudança de textura com a entrada das quatro ocarinas. Elas realizam uma variação do tema homofonicamente, em uma textura coral, cada linha está em uma transposição diferente e movimentam-se paralelamente. A partir da ocarina contralto, a mais grave, que inicia na nota ré temos: ocarina soprano uma quinta acima; ocarina soprano uma sexta maior acima; ocarina sopranino uma décima maior acima. Durante o coral de ocarinas, as cordas seguram notas pedais formando uma tríade de Fá sustenido maior (Fá sustenido, Dó sustenido e Lá sustenido). O violino solo executa, em ritmo sincopado, uma série de acordes de quatro sons em pizzicato. É interessante notar que, talvez por uma questão de equilíbrio, Saschko Gawriloff opta por realizar rápidos acordes com o arco ao invés de executá-los em pizzicato. Isso é coerente, pois Ligeti de fato pede para que a nota da corda mi seja sempre destacada e que, apesar da dinâmica fortíssimo das ocarinas, seja claramente escutada, algo difícil de ser alcançado em pizzicatos no registro muito agudo do instrumento. Essa dinâmica das ocarinas faz com que o som se sature e a afinação se torne instável, como um foto cuja exposição à luz excedeu o tempo necessário. Através deste recurso Ligeti perturba de uma nova maneira as relações de afinação, trazendo mais uma cor ao espectro harmônico da obra.

## Hoquetus

É recorrente a utilização e renovação de formas e técnicas musicais antigas na obra de Ligeti. Observamos isso desde, por exemplo, o uso de cânones para criar texturas super saturadas nas suas obras dos anos 60, até o uso de formas como o Moteto e a Passacaglia (utilizada no IV movimento do

Concerto para Violino). Para entendermos esta seção devemos, portanto, discutir o conceito de Hoquetus. Trata-se de uma técnica que tem suas origens na música polifônica vocal da *Ars Antiqua* durante os séculos XIII e XIV. A técnica consiste, basicamente, em dividir uma melodia em duas ou mais vozes, enquanto uma voz tem a nota da melodia a outra está em pausa, gerando uma constante alternância entre as vozes.

A sessão que utiliza esta técnica se inicia no compasso 84, logo após o coral de ocarinas. Esta seção volta ao compasso ternário e tem um andamento mais rápido (semínima = 152), além dos tremolos e notas rápidas, com indicação "*molto ritmico*", no violino e piccolo tornarem o caráter mais agitado. Ligeti escreve *Cantus Firmus* sobre a parte do trompete, que recebe o tema da ária transposto uma terça menor acima e muito alongado, acompanhado homofonicamente pelo trombone e pelas cordas da orquestra em pizzicato. O hoquetus se dá entre a linha do violino solo e do piccolo e, ocasionalmente, estas linhas são dobradas pelos vibrafone e *glockenspiel* em alguns compassos. A flauta contralto toca em uníssono com o piccolo, mas pianíssimamente (*ppp*). De maneira semelhante, o violino e a viola com scordatura tocam transposições da linha do violino solo, mas numa dinâmica muito mais baixa, de acordo com o compositor “quase inaudível, apenas uma nuance de cor”. Ainda em relação ao balanço, Ligeti pede que o trompete seja claramente audível, porém sem cobrir o violino solo e o piccolo, estes por sua vez devem ser sempre ouvidos igualmente bem. Isso irá fazer com que suas linhas alternadas acabem se misturando no ouvido, sem que se possa discernir claramente entre os dois instrumentos.

As linhas do violino e do piccolo são construídas, aparentemente, a partir de fragmentações motivicas do tema em diversas transposições. O modo Lídio é sempre ressaltado através de muitas delineações do intervalo de quarta aumentada dentro destas linhas fragmentadas. As indicações de acidentes que Ligeti utiliza nos dão a ideia de que às vezes duas transposições do modo lídio são utilizadas simultaneamente, como em uma bi-modalidade. Nos compassos 89-90 podemos, por exemplo, identificar uma linha que vai de Dó bemol a Fá natural e outra que vai de Dó natural a Sol bemol. Mas claramente estas rápidas alusões ao modo Lídio não duram o bastante para que possamos definir uma única transposição do modo. Essa simultaneidade de transposições do modo é verificada na Figura 14:



Legend:

- Red box: Notas pertencentes ao modo Lídio em Dó natural
- Blue box: Notas pertencentes ao modo Lídio em Dó bemol
- Yellow arrow: Intervalo de quarta aumentada entre o 1º e 4º grau do modo Lídio

Fig. 14 – II mvmt “Aria, Hoquetus, Choral”, violino solo e piccolo, 2º tempo do c. 89 ao c. 90

Saschko Gawriloff em toda esta seção ignora os tremolos e executa as notas em seu valor pleno com pequenas arcadas na ponta e *sul ponticello*. Sem os tremolos, que estão presentes nas demais gravações, o som do violino parece se fundir ainda mais com o som do piccolo. Podemos conjecturar, embora não haja evidência disto, que esta alteração, assim como o uso do arco ao invés de pizzicatos, foi autorizada pelo compositor, uma vez que este mantinha uma relação de amizade com Gawriloff e participou de ensaios do concerto.

### Terceira Seção

Segue-se imediatamente ao *hoquetus*, sem qualquer tipo de cesura, o que poderíamos chamar de uma recapitulação, a partir da letra J. Retomamos o andamento original, mas a métrica se inverte, com o violino escrito em compasso quaternário contra o ternário da orquestra. O violino executa uma variação do tema disposta inteiramente em acordes que devem ser executados *quasi legato*. O acompanhamento da orquestra é muito parecido com o início do movimento com entradas dos instrumentos de metais tocando linhas derivadas do tema na seguinte ordem: trompas (sempre tocando harmônicos naturais), trombone e trompete. A escrita inteiramente acordal nos lembra aquela utilizada por Bach em suas Seis Sonatas e Partitas para Violino Solo, em especial a abertura da Chaconne, quinto movimento da Partita II em Ré menor. As figuras 15 e 16 demonstram esta semelhança:

**Chaconne.**

Fig. 15 – Chaconne, c. 1-3

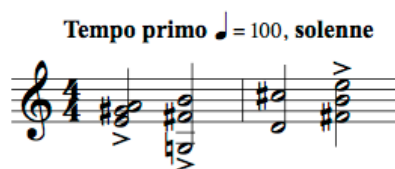


Fig. 16 – Concerto para Violino, II mvmt. “Aria, Hoquetus, Choral”, c. 130 e 131

Na letra M, temos o retorno das ocarinas em uma passagem muito semelhante à sua primeira aparição. Juntam-se ao coral, porém, as flautas e dois *swanee whistles*, enquanto as violas e violoncelos marcam cada mudança de nota em pizzicatos. O violino tem acordes sucessivos em pizzicato e é auxiliado pelos violinos da orquestra que dividem as notas dos acordes em quatro partes, cada uma delas tocando apenas duas notas de cada vez. Esses pizzicatos são executados *a la chitarra*, intercaladamente do grave para o agudo e também do agudo para o grave, como em um violão.

Após um coral apenas com os instrumentos de metal, o violino solo retorna com o tema transposto um trítono acima, enquanto um longo pedal do contrabaixo e dos metais soa. Após algumas notas em corda dupla o violino segura um trítono, entre Mi bemol e Lá, e a flauta contralto traz a última variação do tema. Após vinte e dois compassos o violino toca uma sexta maior entre a corda solta Sol e Mi e no mesmo momento a flauta alcança um Dó, fazendo com que o movimento acabe de forma inesperada em uma simples tríade de Dó maior em primeira inversão.

Como já foi apontado, em termos formais podemos dividir o movimento em três grandes seções: ária e coral; hoquetus; recapitulação. No entanto a primeira seção e sua recapitulação podem ser divididas em muitos outros fragmentos. Há uma ideia de constante variação e transformação deste tema por meio de monodia, imitação, coral e hoquetus. É relevante mencionar que nos rascunhos, o título deste movimento aparece como sendo “Aria, Hoquetus: Andante con variazioni”. Ligeti decidiu retirar do título o “Andante con variazioni” na versão final da partitura, mas curiosamente, na gravação de 1994, esta indicação é mantida na listagem das faixas. Saber deste fato traz uma nova luz à análise e nos ajuda a compreender as súbitas mudanças em andamento, textura e caráter.

### III. “Intermezzo”

O Intermezzo é o movimento mais curto de todo o Concerto, durando apenas cerca de dois minutos e meio. Ele já abre com uma textura que irá se manter durante todo o movimento: enquanto alguns instrumentos mantêm longas notas pedais que vão se alterando lentamente, os violinos da orquestra (e mais tarde outros instrumentos) realizam rápidas escalas cromáticas descendentes de forma canônica, criando uma textura polifônica muito densa. As entradas destas vozes são separadas por cinco semicolcheias, garantindo que no compasso (nove por oito) nenhum tempo seja destacado. Ligeti

escreve que neste movimento as linhas de compasso são apenas para que se possa sincronizar as partes, não querendo indicar nenhuma acentuação.

Sobre estas camadas o violino solo realiza uma melodia no registro agudo e sempre em posições muito altas. A primeira nota, por exemplo, é um Dó acima na primeira linha suplementar superior que deve ser executado na III corda. O trítone e as sétimas parecem ser intervalos privilegiados, muitas vezes indicando início de uma nova frase. A textura vai se adensando aos poucos com instrumentos de sopro se juntando às figuras cromáticas das cordas e eventualmente executando curtos gestos mais melódicos.

Podemos identificar o início de uma nova seção na letra F, quando o violino passa a executar uma linha mais rítmica e acentuada, inteiramente em harmônicos artificiais. Esta seção nos lembra o Hoquetus do movimento anterior pois a flauta dobra a linha do violino e há frases contrapontísticas em outros instrumentos como o oboé, as trompas e o clarinete. Em K temos uma recapitulação do início com o violino voltando a uma melodia “cantabile”, porém com uma textura cada vez mais densa com a entrada dos metais e percussão. Pouco antes do fim, o violino passa a utilizar tremolos em cordas duplas em fortíssimo. Um longo crescendo e uma série de movimentos descendentes em todos os instrumentos nos dirigem ao abrupto e violento final do movimento, com a indicação a três compassos do fim: “*Precipitoso: come un cataclisma*” que vemos na Figura 17:



#### IV. “Passacaglia”

A Passacaglia, enquanto forma, pode ser definida como variações contínuas feitas a partir de um tema, normalmente um baixo. Logo, podemos perceber uma relação entre este movimento e o segundo, uma vez em que ambos se baseiam na variação. No entanto, o “tema” deste movimento, ao contrário da ária, é muito menos melódico e se trata apenas de uma expansão entre duas linhas que partem de uma segunda menor e alcançam uma sétima — a linha superior se movendo cromaticamente até uma terça maior. Embora a movimentação horizontal se altere em várias das repetições do tema, os intervalos verticais entre as duas vozes são normalmente mantidos, em especial a segunda menor, a terça menor e a quinta. Podemos ver como este tema aparece primeiramente no clarinete e no clarinete piccolo, com os números que indicam o intervalo entre as vozes em semitons, na Figura 18:

The figure shows a musical score for two instruments: Clarinet piccolo (top staff) and Clarinet (bottom staff). The music is in 7/8 time. The Clarinet piccolo part consists of six measures, each containing a dotted quarter note followed by an eighth note. The Clarinet part consists of six measures, each containing a dotted quarter note followed by an eighth note. Red numbers are placed between the staves to indicate the interval in semitons between the two instruments in each measure: 1, 3, 5, 7, 5, and 10.

Fig. 18 – IV mvmt. “Passacaglia”, c. 1-6

A dinâmica em toda a primeira parte é pianíssimo, com os instrumentos realizando suas entradas de forma imperceptível. O violino solo toca apenas notas longas no registro extremamente agudo do instrumento. É interessante notar que sua primeira frase delineia um trítono, tocando as quatro primeiras notas do modo Lídio. Na nota de rodapé da página 59 da partitura do Concerto, Ligeti pede para que todo o movimento seja executado sem cesuras, como um *continuum*, os sopros devem alternar a respiração, todas as mudanças de notas feitas *legatissimo* e os acentos devem ser estritamente executados somente onde indicados.

Este tipo de textura nos remete às obras de Ligeti dos anos 1960, como *Lontano* e *Atmosphères*, fazendo com que este movimento seja o mais parecido com o que geralmente se associa à linguagem de Ligeti: uma textura que se move lentamente, quase estática, com movimentos horizontais próximos (geralmente de tom ou semitom). A textura, apesar de começar da forma mais transparente possível, com apenas dois clarinetes, vai se tornando mais complexa com as entradas canônicas dos instrumentos chegando a um ponto em que se torna difícil perceber as movimentações individuais das vozes e se tem uma apreensão mais geral da massa sonora. No entanto, devemos ressaltar que a textura ainda assim não alcança a extrema densidade e saturação das obras desta fase da produção Ligetiana.

A partir do compasso 35, letra F, temos uma nova seção que é introduzida por uma frase fortíssima e acentuada das cordas. O violino solo adere a estes gestos cinco compassos depois, tocando o que parece ser uma condensação do tema da passacaglia: a uma nota Ré, movimenta-se de forma oblíqua uma linha descendente com as notas Dó sustenido, Si e Sol, formando intervalos centrais do tema (segunda menor, terça menor e quinta justa). Às cordas se juntam alguns dos metais e madeiras em fortíssimo, enquanto outros mantêm a movimentação lenta em pianíssimo do início, criando duas camadas sonoras distintas. Ligeti consegue um timbre muito interessante, que parece quase que gerado em sintetizador, ao unir o violino solo, que executa notas acentuadas em fortíssimo, a todas as cordas (inclusive o violino e viola com scordatura) que dobram o solo em diferentes transposições, tocando tremolos em pianíssimo.

As cordas chegam a um ápice de intensidade no compasso 79 e passam a tocar longos pedais em harmônico, porém o violino segue num extremo com a máxima intensidade possível até o fim do movimento. Além de escrever oito *f*s, Ligeti acrescenta indicações como: *con forza extrema al fine; ancora crescendo; più chi possibile*. Isso nos dá uma ideia da intensidade que o compositor busca do intérprete. As cordas voltam a se juntar ao violino solo a partir do compasso 90, compartilhando as mesmas indicações de dinâmica. Nestes últimos compassos, toda a orquestra executa uma dinâmica com máxima intensidade e todos os instrumentos, com exceção das trompas, do trombone e do contrabaixo, tocam no máximo agudo da tessitura de seus instrumentos.

Em T, quatro compassos antes do fim, todos os instrumentos cessam e soam apenas o violino solo, os violinos da orquestra, violino e viola com scordatura e xilofone. Como já foi dito, todos compartilham a dinâmica fortíssima e tocam no registro mais agudo. Embora as notas escritas sejam Lá bemol, Ré, Ré bemol, Mi bemol, Sol e Si, em função da própria imprecisão neste registro e da microtonalidade dos instrumentos com scordatura temos a impressão auditiva de um cluster. À violência deste cluster acrescenta-se o extremamente pungente trinado do xilofone.

Assim como em obras dos anos 1960 de Ligeti, se mostra útil à análise deste movimento o uso de um gráfico do espectro sonoro. Nele podemos ver claramente como o movimento se estrutura expandindo gradualmente sua tessitura, as letra em vermelho correspondendo às letras de ensaio da partitura. Observamos também, tanto na intensidade do espectro (mais claro significa maior dinâmica) quanto no nível do sinal sonoro (representado em bege, na parte superior), o quase constante crescendo. No final dele vemos por fim os quatro últimos compassos, onde o espectro se torna vazio, à exceção do registro agudo, o que mostra a Figura 19:

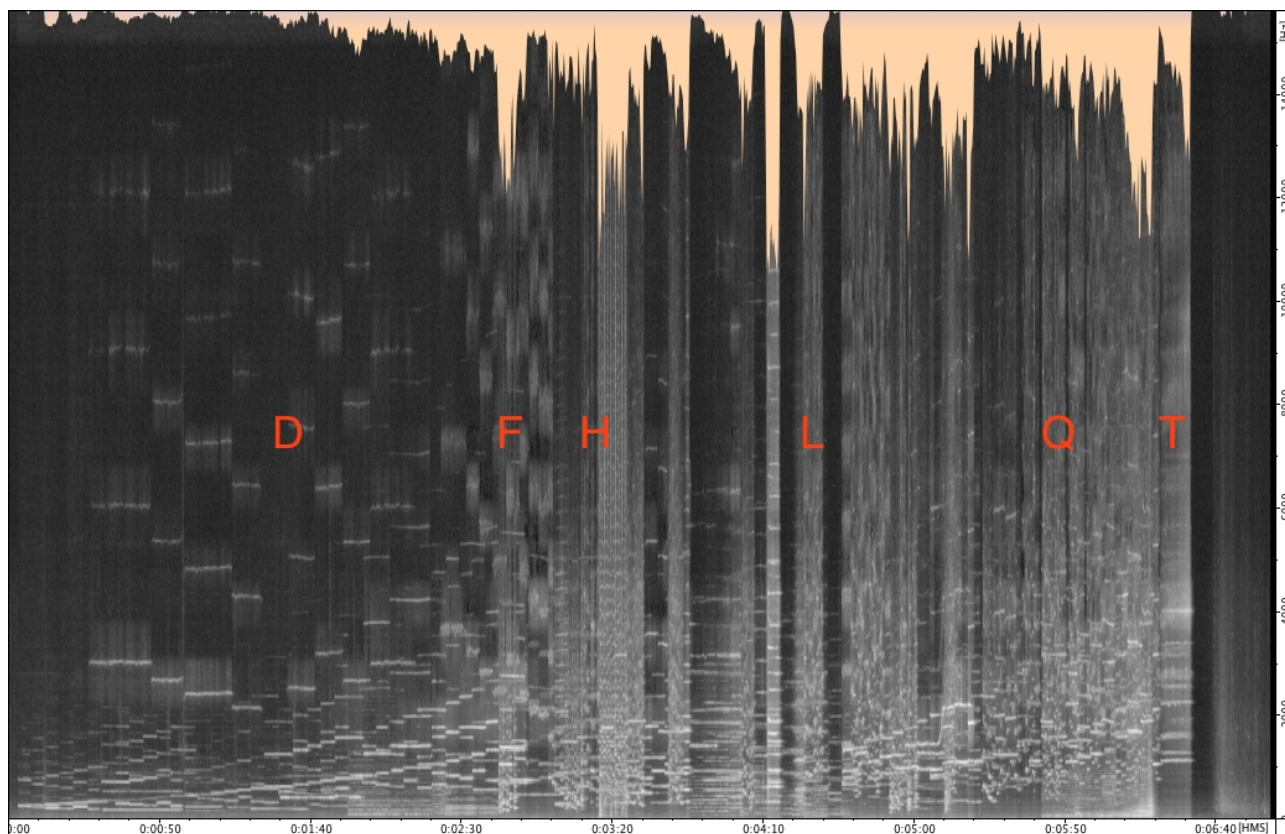


Fig. 19 – IV mvmt. “Passacaglia”, Gráfico do espectro sonoro

## V. “Appassionato”

O último movimento do Concerto, de caráter agitado e frenético, aparenta funcionar como uma espécie de conclusão, utilizando ideias remanescentes dos demais movimentos, com muitas seções curtas, quase justapostas. É um movimento que utiliza texturas de alta densidade, há poucos momentos em que a dinâmica não é fortíssimo. A virtuosidade do solista é exigida no mais alto nível, ainda mais do que nos outros movimentos, pois há passagens de grande dificuldade técnica, em grande velocidade e o movimento culmina na *cadenza*.

A abertura do movimento nos remete imediatamente ao começo do primeiro movimento. Os dois instrumentos com scordatura executam rápidos harmônicos de corda solta, alternando entre a I e II corda, formando o intervalo de quinta. O piccolo e o oboé aparecem no compasso 2.4 tocando uma linha melódica mais lenta, que começa, mais uma vez, descendente com o tetracórdio do modo Lídio, reafirmando a importância do intervalo de trítone. O violino solo começa no compasso 4.1, com gestos descendentes em corda dupla e acentuados, nos lembrando da passagem semelhante na seção B do primeiro movimento.

No compasso 12 já temos uma nova sub-seção que se caracteriza por um contraponto entre a linha dos sopros e uma versão dela executada em oitavas no violino solo, enquanto o fagote, o





Segue-se uma seção *legato* em cordas duplas, com o tema da ária na voz superior. A alternância entre cordas se repete e temos uma seção inteiramente em harmônicos naturais em movimento ascendentes e descendentes, como aqueles do primeiro movimento. A seguir, duas semi frases numa estrutura de antecedente e consequente, mais uma vez derivadas do tema da ária e com trítonos proeminentes. Por fim, uma movimentação em sextinas dirige-nos a um acelerando e um trecho de virtuosismo extremo com muitas cordas duplas, harmônicos e pizzicato de mão esquerda.

A *cadenza* não tem uma terminação, sendo interrompida repentinamente por algumas poucas notas da orquestra. Esse final rarefeito de pouca densidade pode ser visto claramente no exemplo abaixo. As últimas notas, sempre *staccatíssimo* e fortíssimo, são tocadas na percussão, cordas em pizzicato, trompas, trompete e trombone e são seguidas por um glissando do tímpano. O movimento se encerra com um ataque em uníssono da nota Mi em pizzicato pelo violino solo, violinos, violas e cellos, simultaneamente a um *frullato* de ambas as flautas. Esse abrupto anti-clímax concede ao concerto um final que poderíamos chamar de *non-sense*, quase esquizofrênico, como conferimos na Figura 21.

95

**R**

**4/4 più mosso, violent**  
♩ = 176

93

Fl. (2) only take one breath  
nur einmal anblasen

Fl.c. (1) only take one breath  
nur einmal anblasen

Fig. *staccatissimo*  
*fortissimo possibile*

Cr. 1/2 *staccatissimo*  
*sim.*

Tr. *senza sord.* *staccatissimo* *sim.*  
force the intonation of the C-trumpet  
down to F and play as loud as possible  
die Intonation der C-Trompete nach unten  
zum F zwingen und so laut spielen wie möglich

Trb. *staccatissimo* *sim.*

Pk. damp immediately  
sofort abdämpfen  
molto secco like an explosion  
wie eine Explosion  
*fortissimo estremo* *lasciar vibrare*

Perc. Woodblock very high  
sehr hoch Woodblock low  
tief  
Gran cassa  
damp immediately  
sofort abdämpfen  
molto secco

Violino solo *pizz.* *lasciar vibrare*  
*fortissimo possibile*

**4/4 più mosso, violent**  
♩ = 176

VI. 1/2/3/4 damp immediately  
sofort abdämpfen  
secco *a4 pizz.* *lasciar vibrare*  
*fortissimo possibile*

Va. 1/2 damp immediately  
sofort abdämpfen  
secco *a2 pizz.* *lasciar vibrare*  
*fortissimo possibile*

Vc. 1/2 damp immediately  
sofort abdämpfen  
secco *a2 pizz.* *lasciar vibrare*  
*fortissimo possibile*

Cb. damp immediately  
sofort abdämpfen  
secco *pizz.* *lasciar vibrare*  
*fortissimo possibile*

909

Fig. 21 – V mvmt. “Appassionato”, c. 93-99, © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou trazer uma visão e uma análise geral do Concerto para Violino de Ligeti, dentro das limitações impostas pelo tamanho e escopo de um artigo. Para tanto, uma ênfase maior foi dada aos elementos estruturais da obra, assim como pontos particulares que fossem ilustrativos da abordagem composicional. Um trabalho que focasse por demais nos detalhes da construção do concerto poderia facilmente perder a visão geral da peça e deixar de estabelecer as relações existentes tanto entre os movimentos quanto entre as outras obras de Ligeti. A escolha por uma abordagem ampla e meios analíticos ecléticos mostrou-se bastante frutífera para a compreensão do Concerto.

Com esta escolha é natural que se tenha deixado em aberto muitos pontos e, obviamente, uma obra desta dimensão pode ser abordada por muitos ângulos diferentes. O que se espera ter demonstrado é a altíssima qualidade artística do Concerto para Violino e a importância desta obra, não só dentro do catálogo de peças de Ligeti, mas também como uma das mais importantes adições ao gênero de concerto para violino feita em tempos recentes. As recentes gravações e performances apontam para o fato de que esta peça está em processo de consolidar seu espaço dentro do repertório para o instrumento. É uma obra que, com seu lirismo e artifícios colorísticos, consegue cativar até uma plateia que normalmente seria avessa à música de concerto contemporânea. Porém Ligeti alcança isto sem comprometer-se esteticamente ou utilizar uma linguagem neo-romântica.

O que torna sua música tão singular é o fato de Ligeti haver encontrado com sua poética uma linguagem composicional própria, que não adere nem a tendência de alguns pós-modernistas de retomar uma música tonal do passado e tampouco a estética dogmática dos serialistas, com quem Ligeti conviveu e escreveu textos sobre os problemas dessa música. Espero ter apontado que a diferença na linguagem da música textural de Ligeti para a Ária do Concerto, por exemplo, que parece à primeira vista uma ruptura drástica, é na verdade um desdobramento natural de sua estética e que foi possível graças ao fato do compositor não aderir a dogmas e buscar em sua composição uma abordagem experimental, que está sempre aberta a um novo tipo de sonoridade. Desta forma, Ligeti tornou-se um compositor que consegue obter cores únicas e que com certos recursos, como por exemplo o uso simultâneo de sistemas de afinação divergentes, constrói uma nova dimensão de profundidade em sua música.

György Ligeti chegou a um patamar raramente alcançado por compositores de nosso tempo, tendo inclusive certa popularidade entre o público de música de concerto. Poucas obras tiveram, como o Concerto para violino, cinco gravações comerciais em seus primeiros vinte anos de existência. Isso nos mostra que a música contemporânea pode ter um alcance e uma abertura maiores do que o



## REFERÊNCIAS

- COREY, C. *Pitch and Harmony in György Ligeti's Hamburg Concerto*. 2011 Tese, University of Pittsburgh
- EDWARDS, P. *The Music of György Ligeti and his Violin Concerto: A Study in Analysis, Reception and the Listening Experience*. 2005 dissertação (*candidatus philologiae*) Department of Musicology, University of Oslo
- GAWRILOFF, S. Ein Meisterwerk von Ligeti, *Neue Zeitschrift Für Musik*, No.1 1993, pp. 16-18
- LIGETI, G. *Musica Ricercata Schott*, Mainz, 1969
- \_\_\_\_\_. *Konzert für Violine und Orchester Schott*, Mainz, 1992<sup>12</sup>
- \_\_\_\_\_. *Passacaglia Ungherese Schott*, Mainz, 1978
- \_\_\_\_\_. *Sonata for Solo Viola Schott*, Mainz, 1994
- \_\_\_\_\_. *Trio Schott*, Mainz, 1982
- ROIG-FRANCOLÍ, M. A. Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structures Compositions. *Music theory Spectrum*, Vol. 17, No. 2, pp. 244-267, 1995
- SEARBY, M. *Ligeti's Stylistic Crisis: transformations in his musical style 1974-1985*. Lanham: Scarecrow Press, 2010
- \_\_\_\_\_. Ligeti's "Third Way": "Non-Atonal" elements in the Horn Trio. *Tempo, New Series*, Cambridge, Cambridge University Press, No. 216, pgs. 17-22, Abril de 2001.
- \_\_\_\_\_. Ligeti The postmodernist?. *Tempo, New Series*, Cambridge, Cambridge University Press, No. 199, pgs. 9-14, Janeiro de 1997.
- SZITHA, T. A Conversation With György Ligeti. *Hungarian Music Quartely*, vol. 3, pg 17, 1992 in: Searby, M. Ligeti's "Third Way": "Non-Atonal" elements in the Horn Trio.
- VARNÁI, Péter *et al.* Ligeti in Conversation. London: Eulenburg Books, 1983

## Discografia

- Concertos for Cello / Violin / Piano. G. Ligeti (compositor), Saschko Gawriloff (violino), Pierre Boulez (regente), Ensemble InterContemporain. Deutsche Grammophon, 1994 1 CD
- Ligeti Project vol. 3. G. Ligeti (compositor), Frank Peter Zimmerman(violino), Asko/Schoenberg Ensemble. Teldec Classics, 2001 1 CD

---

<sup>12</sup>© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany. Excertos reproduzidos com autorização da Editora Schott.