

O embate entre György Ligeti e as supostas liberdades interpretativas em *Troisième Sonate* de Pierre Boulez e *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen

Alexandre Zamith Almeida, Universidade Federal de Uberlândia
alexandrezamith@uol.com.br

Luciana Sayure Shimabuco, Universidade de São Paulo
lucianasayure@usp.br

O presente artigo tem por objetivo o reconhecimento das implicações interpretativas em obras ditas “abertas” como ponto de divergência entre os questionamentos acerca do serialismo integral inicial apresentados por György Ligeti e aqueles propostos por Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Para tanto, foi adotado como metodologia o estudo de textos e artigos produzidos pelos compositores em questão, visando a justaposição comparativa entre seus pensamentos e o reconhecimento de afinidades que possam estabelecer um território em comum sobre o qual se evidencia a divergência acima citada.

No artigo *Metamorfose da Forma Musical*¹, Ligeti criticou a “liberdade” concedida ao intérprete em *Klavierstück XI* de Stockhausen e *Troisième Sonate* de Boulez. Esta crítica emergiu de um contexto no qual Ligeti propunha reflexões acerca da forma musical, a qual via como sufocada por aspectos entendidos como nocivos da composição serial. É interessante observar que as preocupações de Ligeti se afinaram às dos próprios compositores das obras seriais criticadas, as quais – vale salientar – surgiram justamente de propostas composicionais cujos horizontes abrangiam a busca pela solução de problemáticas oriundas do método serial.

Questionamentos acerca do método serial

O rigoroso automatismo, a fragilização da chamada “artesanias” musical, a extrema diferenciação nos níveis elementares, a indiferenciação global e a impossibilidade de efetivação de um projeto formal perceptível são aspectos correlatos e freqüentemente apresentados como efeitos negativos do método serial. Para Ligeti, o automatismo se torna excessivo já na sobreposição de séries: “tal interpolação obscurece as linhas seriais individuais (especialmente quando todas as partes são tocadas em um único instrumento), e os intervalos resultantes têm pouco ou nada da organização original. Quando tal procedimento é unido a séries de durações, o compositor dificilmente pode interferir sobre os intervalos que irão resultar, desobrigando-se de determiná-los” (2001, p.128). Segundo Ligeti, as resultantes musicais decorrentes deste automatismo se aproximam das propostas composicionais como as de John Cage, oriundas de uma linha bastante diferente de pensamento. Delineia-se assim a aproximação que Ligeti faz entre o determinismo por automatismo e a indeterminação ou o acaso, sobretudo quando a permeabilidade e a indiferenciação avançam a diversos parâmetros musicais.

Diagnóstico bastante semelhante foi traçado por Boulez: “quando começamos a generalizar a série para todos os componentes do fenômeno sonoro, nós nos atiramos de

¹ Título original *Wandlungen der musicalischen Form*. Artigo redigido em 1958 e publicado no *Die Reihe*, n.7 (1960).

corpo inteiro – ou melhor de ponta-cabeça – nos números, abarcando atabalhoadamente matemática e aritmética elementar (...) finalmente, toda escolha não tinha senão uma importância relativa, chegando tão-somente a cortar uma fatia de acaso” (1986, p.23-24). Boulez reconhece ainda que muitas obras seriais foram resultados de projetos que priorizavam uma satisfação intelectual, e revelam “um tipo de dicotomia entre o projeto mental, o plano abstrato, a satisfação intelectual, mesmo a satisfação de manipular coisas, e o resultado final”(1976, p.59-60). É justamente o resultado final que, para Boulez, fragiliza algumas das primeiras experiências seriais, vinculadas ao denominado *estilo pontual*: “A variação perpétua – na superfície – gerava ausência total de variação a um nível mais geral. Uma monotonia exasperante tomava posse da obra musical, pondo em jogo, a todo momento, todos os meios de renovação” (1995, p.33).

Para Stockhausen, a fraqueza da música *pontual* também está na diferenciação a cada momento: “ela se torna muito monótona, pois a tentativa de ser diferente de elemento para elemento se torna algo que todos eles têm em comum” (1989, p.39). Mas levanta ainda um outro problema – a inconsistência entre composição serial e música instrumental, entre método e material: “A natureza pré-formada dos sons instrumentais (...) e a maneira como estes sons são produzidos – suas limitações físicas de respirações, dedilhados e velocidades – eram muito restritivas para o que queríamos fazer” (1989, p.37-38). A ânsia pela minuciosa determinação de todos os aspectos dos sons levou a um detalhamento notacional que se revelou impossível de se transferir à realização instrumental, dificuldade também detectada por Boulez (1976, p.32-33). Esta consideração conduziria a atração dos procedimentos seriais aos meios eletrônicos, mas proporcionaria logo após uma surpreendente renovação da visão acerca da música instrumental.

A crítica de György Ligeti

Uma das alternativas reconhecidas por Ligeti às problemáticas expostas é a aplicação dos princípios seriais não mais a categorias elementares, mas a categorias globais – densidade, registro, âmbito e textura – de maneira a restituir o detalhamento dos momentos individuais à determinação do compositor. Ainda que este posicionamento se afine aos de Boulez e Stockhausen, dele se desprende uma divergência essencial, a qual resulta na crítica de Ligeti às obras abertas:

Esta idéia é similar à desenvolvida por Boulez em seu artigo ‘Alea’. No entanto, eu não posso concordar com sua intenção de fazer uma rede de possibilidades se submeter ao método de ‘acaso controlado’. Qualquer liberdade conquistada pelo relaxamento da rede não deveria ser lançada ao acaso mas sim submetida a decisões posteriores, como eu disse antes, com o objetivo de reduzir a entropia da estrutura a um mínimo relativo. Delegar o projeto da forma resultante ao intérprete – como é o caso por exemplo de *Klavierstück XI* de Stockhausen e *Troisième Sonate* de Boulez – é um engodo. O intérprete recebe uma série de blocos mais ou menos constituídos e se vê numa posição confusa: supõe-se que ele auxilie a composição, mas não pode escapar do círculo de permutações possíveis que foi circunscrito pelo compositor (2001, p.136).

No final do seu artigo, Ligeti retoma o olhar crítico às aberturas, relacionando-as à aversão a toda repetição, que deságua na ânsia pela irrepetibilidade da própria obra musical (2001, p. 146).

Para uma avaliação da pertinência destas críticas de Ligeti, é importante a observação dos pensamentos e caminhos composicionais que conduziram a tais obras.

A proposta de *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen

Klavierstück XI (1956) ficou conhecida como um dos mais representativos produtos das pesquisas acerca de obra aberta que emergiram nos anos 1950. A obra apresenta 19 fragmentos musicais – chamados de ‘grupos’ – distribuídos espacial e descontinuamente por uma folha de cartolina, a serem aleatoriamente ordenados no momento da performance. No

entanto, o enfoque geralmente conferido a esta abertura formal acaba por desconsiderar profundas implicações de performance, oriundas das pesquisas de Stockhausen sobre forma, escritura instrumental e, sobretudo, tempo musical.

As implicações formais são profundas: o projeto da obra – com as múltiplas possibilidades de ordenação de seus grupos – se conjuga ao que Stockhausen compreendia como *forma lírica*: formas instantânea, constituída de momentos autônomos, os quais não estabelecem relações causais, senso de direcionalidade ou necessidade de seqüenciamento.

A respeito do conflito entre método serial e escritura instrumental, *Klavierstück XI* emerge como um dos melhores frutos de uma nova concepção de música instrumental, a qual valoriza as variáveis, imprecisões e nuances de performance:

Se, após um ano e meio trabalhando exaustivamente em composições eletrônicas, agora trabalho também em peças para piano, é porque nas composições mais fortemente estruturadas eu sou exposto contra fenômenos musicais essenciais que não são quantificáveis (...) Estes eu posso melhor clarificar – no momento – com a ajuda de um instrumento ou intérprete do que dos meios eletrônicos de composição (Stockhausen Apud Maconnie, 1990, p.71).

Mas as mais surpreendentes implicações de *Klavierstück XI* dizem respeito ao tempo musical. O ponto de partida é o entendimento de Stockhausen dos parâmetros altura e duração como manifestações temporais, e sobretudo a importância que confere ao tempo: a vibração como o único elemento universal (Coenen, 1994, p.206). Sua preocupação com a dimensão temporal é explicitada no artigo....*how time passes*....², o qual conduz à concepção de tempo contínuo conjugada à questão das flutuações inerentes à performance musical. Considerando e explorando as imprecisões de performance, Stockhausen chega à noção de “campos temporais”, ou seja, margens de imprecisão da performance, as quais tendem a ser mais amplas quanto mais complexos forem aspectos como a notação musical.

Com a noção de composição por “campos”, Stockhausen passa a acatar as variações de performance não mais como intromissões incidentais, mas sim como elementos a serem composicionalmente previstos e manipulados: “A princípio, a relação entre o grau de complexidade notacional e a exatidão da performance pareceu sem importância, mas após observá-la, nós chegamos a conclusões que são decisivas para um posterior desenvolvimento da música instrumental, e que abre um novo caminho, separado daquele da música eletrônica” (1959, p.26). Esta é, talvez, a maior implicação de performance proposta por *Klavierstück XI*.

A proposta de *Troisième Sonate* de Pierre Boulez

O primeiro aspecto a se destacar acerca da mobilidade proposta pela *Troisième Sonate* (iniciada em 1957), e com o intuito de eliminar qualquer equívoco, é a rejeição de Boulez aos procedimentos do acaso absoluto e da indeterminação, tão característicos das propostas de Cage. Isso não o impediu de reconhecer que, sendo a composição o “resultado de uma escolha constante, no correr dessa elaboração intervém, ainda e sempre, o acaso” (1995, p.46). Com isso, tal qual Stockhausen absorveu as inevitáveis imprecisões de performance, Boulez incorporou o acaso de maneira muito sagaz, buscando domesticá-lo e conjugá-lo à invenção.

Suas justificativas para a mobilidade proposta por esta obra foram: “a recusa de uma estrutura preestabelecida, a vontade legítima de construir uma espécie de labirinto com vários circuitos; por outro lado, o desejo de criar uma complexidade em movimento, renovada, especificamente característica da música executada, interpretada, por oposição à complexidade fixa e não-renovável da máquina” (1995, p.46). Sobretudo, a Boulez parecia que um desenvolvimento fixo não mais coincidia com o estado atual do pensamento musical (1963, p.32).

A obra é pensada em 5 movimentos, denominados *formantes*: *Antiphonie*, *Trope*, *Constellation* (e sua réplica *Constellation-miroir*), *Strophe* e *Séquence*, dos quais apenas *Trope* e *Constellation/Constellation-miroir* estão concluídos e publicados. Sua mobilidade consiste no fato de que estes *formantes* podem ser ordenados de oito maneiras, nas várias ordenações

² Título original...*wie die Zeit vergeht*..., *Die Reihe* n.3, 1957.

circulares possíveis dos fragmentos constituintes do formante *Trope*, e na possibilidade de omissão de trechos musicais impressos entre parênteses.

A obra faz do intérprete “uma espécie de condutor que possa seguir vias traçadas pelo compositor – a partir de sinais anteriormente colocados – em várias direções” (Ligeti, 1994, p.7). Neste ponto, pode-se argumentar que o intérprete é o único que usufrui desta multiplicidade, já que o ouvinte recebe sempre uma versão cristalizada da obra. A réplica de Boulez a este argumento é: “Para mim não é importante que o ouvinte possa perceber imediatamente a mobilidade de uma obra: o que é importante é que a obra possa ter um número infinito de possibilidades antes, por um tempo indefinido de tempo: em outras palavras, ela assumirá um aspecto ligeiramente diferente em cada vez que for ouvida em um diferente contexto” (1976, p.83). A liberdade que se transfere ao intérprete não emerge, portanto, com o *status* de efeito composicional desejado, mas sim como decorrência de um planejamento formal que se fundamenta na noção de multiplicidade.

Conclusão

Os questionamentos lançados por Ligeti às obras abordadas se fundamentam em três considerações: 1) a liberdade conquistada pelo relaxamento serial não deveria ser lançada ao acaso, mas sim a decisões posteriores do compositor; 2) a liberdade concedida ao intérprete é ilusória, pois supõe-se que todas as interpretações possíveis tenham sido composicionalmente previstas, 3) a mobilidade formal decorre da aversão a qualquer repetição, que bloqueia a repetição da própria obra.

A primeira consideração se fundamenta no legítimo desejo de Ligeti de que as tomadas de decisão retornassem ao âmbito composicional e, com isso, restituíssem o que classificou de “ofício musical”. No entanto, a segunda consideração é fragilizada pelo fato de que não se observa nas declarações dos compositores o interesse deliberado de se conceder “liberdade” ao intérprete. Tanto a natureza quanto o objetivo destes projetos formais polivalentes são de cunho composicional e não engendram qualquer ideal libertário, sendo a liberdade concedida ao intérprete decorrência, e não objetivo, da busca por resultados composicionais específicos.

Por fim, a terceira consideração perde seu efeito diante do reconhecimento de que qualquer obra musical, sobretudo instrumental, é irrepetível, e se revela não como objeto cristalizado, mas como acontecimento individual a cada performance. As obras citadas, mais do que pretenderem conceder novas liberdades ao intérprete, ressaltam justamente esta qualidade inalienável da obra musical.

Bibliografia

- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- _____. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- _____. *Conversations with Célestin Deliège*. London: Ernst Eulenberg, 1976.
- _____. “Sonate, Que me veux-tu?”, *Perspectives of New Music*, vol.1, n.2, (Spring, 1963), pp.32-44.
- COENEN, Alcedo. “Stockhausen’s Paradigm: a survey of his theories”. *Perspectives of New Music*. vol.32, n.2 (Summer, 1994), p.200-221.
- LIGETI, György, “à propos de la Troisième Sonate de Boulez”, *Musique en jeu*, n.16, 1974, pp.6-8.
- _____. “Évolution de la forma musicale”, *Neuf essais sur la musique*, Genève: Contrachamps, 2001, p.127-146.
- _____. *Ligeti in Conversation*. London: Ernst Eulenberg, 1983. p.124-137.
- MACONIE, Robin. *The Works of Karlheinz Stockhausen*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stockhausen on music: lectures & interviews*. Compiled by Robin Maconie. London: Marion Boyards Publishers LTD, 1989.
- _____. “.....how time passes.....”, *Die Reihe*, vol.3, Pennsylvania: Presser, 1959, p.10-40.

TRUELOVE, Stephen. The Translation of Rhythm into Pitch in Stockhausen's Klavierstück XI.
Perspectives of New Music, vol.36, n.1, (Winter, 1998), p.189-220.