

CRISIS Y PRODUCTIVIDAD

TRABAJO PARA EL SEMINARIO " *GYÖRGY LIGETI:
KOMPONIEREN IN DER 2. HÄLFTE DES 20.
JAHRHUNDERTS*"

Andrés Fernández Rodríguez
Sommersemester 2013

ÍNDICE :

6 - Introducción

9 - Biografía y Obra

25- El concierto para piano

34- Fuentes

INTRODUCCIÓN:

El presente trabajo no pretende ser más que una breve compilación de las fuentes a las que he podido acceder en este semestre, tratando de poner orden en todo lo aprendido. Lo titulo además “crisis y productividad”, por diversos motivos:

-Productividad, porque de todas las cosas que considero dignas de admiración en un compositor, encuentro especialmente significativa la capacidad para sintonizar las cuestiones vitales con las técnicas, creando una estética que sea a la vez personal y universal. Si bien Ligeti no es el único caso, es uno de los más significativos por su compromiso con tan diversas fuentes: vanguardia, tradición, sinestesia, folklore e interdisciplinaridad se dan la mano en su obra, conformando una de las voces más ricas del siglo XX.

-Crisis, porque cualquier compositor debe enfrentarse continuamente a infinidad de dudas en torno a su propia música: qué, porqué y cómo. Si bien encontrar una respuesta satisfactoria es ya de por sí una ardua tarea, igual de difícil es mantenerla. Ligeti alcanza el Olimpo con *Atmosphères* (1961), considerada una obra clave del siglo XX, y también su obra clave. Precisamente este último pensamiento generaría un progresivo malestar en la conciencia del compositor, que entrados los años 70 se enfrenta a una progresiva crisis compositiva (*1), culminando en 1978 con un período de casi 4 años en los que no compone nada.

Dicha crisis propicia una reflexión que se centrará sobre todo en los materiales empleados en su música y, a pesar de mantener muchas de sus características, supondrá una notable renovación de estilo. De los excepcionales resultados con los que Ligeti aborda esta renovación es algo de lo que los estudiantes de composición

podemos y debemos tomar nota. Es por esto que el presente trabajo incidirá en algunos de los aspectos de su nuevo estilo, y repasará su presencia en el *Concierto para Piano*, obra que el propio Ligeti consideraría paradigma de su "credo estético" (*2) en las notas de programa el día de su estreno en la Wiener Konzerthaus el 28 de febrero de 1988 (debido a esto y la limitación cronológica de las fuentes el presente trabajo verá limitada su cobertura a partir de esa fecha).

En cualquier caso valorar la legitimidad del cambio es algo que está más allá de nuestras posibilidades: el sentimiento de identificación del compositor con su obra es independiente de la claridad con que dicha obra se adscriba al mismo, y cada autor deberá encontrar su camino en la marea de información que es el mundo contemporáneo. El debate entre interpretar dicho cambio como síntoma de debilidad, o como muestra de dinamismo se atenderá a la opinión de cada uno. En este sentido es oportuno citar las palabras que Luigi Nono dirigió a Wolfgang Rihm en el estreno de su ópera "Tutuguri" (1982). Desmenuzaba este último durante horas los distintos aspectos de su música con profunda satisfacción, cuando la interrupción cayó como una losa:

*"Wolfgang, necesitas una crisis".(*3)*



Lista de obras (abajo) extraída de la web oficial (*4)

BIOGRAFÍA Y OBRA:

György Ligeti nace el 28 de mayo de 1923 en Dicsöszenmárton (actualmente Tîrnăveni, Rumanía), en el seno de una familia de ascendencia húngaro-judía. El conocido ateísmo de su padre, comunista convencido, no fue suficiente para evitar el drama: Ligeti pierde en los campos de concentración nazis a toda su familia cercana menos a su madre, que sobrevive. Por si fuera poco, tiene que soportar además las humillaciones de alguno de sus compañeros de instituto, bajo la permisividad de determinados profesores. Pero el espíritu creativo del joven Ligeti es fuerte: a la edad aproximada de 10 años comienza su interés por la composición, produciendo ya a los 15 años obras y bocetos para diversas formaciones (piano, cuerda, vientos, cuarteto de cuerda, trío para piano, e incluso sinfónica). Asimismo siente un profundo interés por la ciencia: con 17 años se imaginaba que podía llegar a ser tanto compositor como científico (*5).

En 1941 realiza el examen preparatorio para la Universidad. Se interesa por la Física, pero dada la nueva política de *numerus clausus* impuesta por los nazis (1 judío por semestre/carrera) le fue imposible. Sí pudo hacer la prueba en el Conservatorio de Cluj, cuyo director, Viktor Vaszy, actuaba en contra de dicha política racista. Entre 1941 y 1943 asiste regularmente a clases de composición con Ferenc Farkas, y en verano recibe también clases particulares de Pál Kadosa en Budapest. En 1944 es reclamado para servir al ejército en durísimas condiciones, pero el 10 de octubre de 1944 aprovecha una ocasión para desertar y regresar a casa. Allí, en abril de 1945, recibirá de nuevo a su madre que regresaría con vida de Auschwitz (*6).

En ese mismo año comienza sus estudios superiores en la Academia de Budapest, teniendo como profesores a Sándor Veress, Pál

Járdányi, Ferenc Farkas y Lajos Bárdos (a cuyos cursos de teoría y análisis sigue asistiendo durante su etapa como profesor), y encontrándose György Kurtág entre sus compañeros. Veress no sólo había sido alumno de Bartók en piano y Kodály en composición, sino que además compartía con Ligeti y Kurtág la ideología de izquierdas, por lo que en palabras de Ligeti era "nuestro ideal" (*7). Ligeti recibirá en la Academia una formación orientada en gran medida a la tradición, estudiando con especial rigor las distintas formas de contrapunto. Esto es algo que más adelante el propio Ligeti valoraría como crucial: "Sin lugar a dudas dichas disciplinas no pueden ser directamente aplicadas hoy en día, pero [...] cuando se tiene conocimiento de las mismas, la aplicación indirecta puede ser de incalculable valor" (*8). Obras posteriores como el *Lux Aeterna* pueden dar prueba de ello.

La figura de Bartók ocupa asimismo una posición central, tanto que en 1948, ante el riesgo de perder el contacto con su música Ligeti rechaza una beca para estudiar en París con Darius Milhaud. Más tarde sería sin embargo el intento de emanciparse de la tradición Bartokiana lo que le llevaría a componer su *Musica Ricercata* (1953): "en 1951 comencé a experimentar con sonidos y estructuras rítmicas muy sencillas para construir un nuevo tipo de música a partir de cero, por decirlo así [...] me propuse tareas como: ¿Qué puedo empezar con una nota? ¿Qué con dos intervalos? [...] así se formaron varias miniaturas, principalmente para piano" (*9).

En 1949 se gradúa e inicia una investigación etnomusicológica en Rumanía, recopilando canciones populares de la región de Transilvania. Tras esto, comienza un período de relativa estabilidad en el que, como docente en la Academia de Budapest da clases de Armonía, Contrapunto y Formas, y compone una serie de piezas que sintonizan con la doctrina socialrealista imperante desde la caída del Telón de Acero en 1950. Es decir, casi todas ellas vocales, de base musical folclórica y temática laica y regionalista. Notables excepciones son la ya mencionada *Musica*

Ricerca (1953), *Seis Bagatelas para Quinteto de Vientos* (1953) y el *Cuarteto de Cuerda n°1*, "*Métamorphoses nocturnes*" (1954), que como vimos dan muestra de su búsqueda de un estilo personal. Prueba de ello es además la censura parcial que afectaba a alguna de ellas, por su "*excesiva disonancia*"(*10).

Las restricciones políticas desde 1950 no hicieron más que crecer, y el contacto con las nuevas corrientes artísticas se convirtió en tarea casi imposible: volúmenes olvidados en bibliotecas, exposiciones casi clandestinas y radiodifusiones distorsionadas procedentes de Europa Occidental eran las únicas fuentes de las que Ligeti podía disponer (*11). Las tensiones políticas mientras tanto fueron creciendo: a principios del año 1956, la facción liberal húngara se revela contra la política estalinista. En ese año, la mayor apertura favorece iniciativas como el *Petőfi-Klub* (círculo de debate al que tanto Ligeti como Kurtág se unieron) y el contacto con la música occidental, siendo especialmente reveladora para Ligeti la emisión de *Kontra-Punkte* y *Gesang der Jünglinge* el 7 de noviembre (*12). Pero la tensión sigue aumentando y culmina con una revuelta popular a finales de noviembre. Es tras esta revuelta cuando Ligeti emprende la aventura de huír del Bloque Soviético: tras numerosas dificultades llega a Viena el 13 de diciembre (más tarde, en 1967, obtendría la nacionalidad Austríaca). Pronto comienza a trabajar como revisor para le editorial *Universal*, y entabla amistad con Hanns Jenilek y Friedrich Cerha. Asimismo, se cartea con Eimert y Stockhausen, que le invitan a Colonia: "Herbert Eimert, un hombre de gran corazón, se esforzó por hacerlo posible, a pesar de que no conocía mis composiciones"(*13). Ligeti se refiere a una beca de 1000 marcos durante 4 meses, que recibiría por colaborar en el estudio de la WDR de Colonia y con la que se las arreglaría para vivir allí durante año y medio. Dicho y hecho, el 1 de febrero de 1957 Ligeti pasó su primera noche en Colonia, concretamente en la casa de los Stockhausen donde le acogieron durante 6 semanas.

El período de Colonia marca un punto de inflexión en la producción musical de Ligeti: el ambiente y nivel creativos, las charlas con los compositores que allí se encontraban (Kagel, Maderna, Evangelisti, B. A. Zimmermann) y el trabajo en el estudio con Gottfried Michael Koenig pronto dieron sus frutos: en 1958 Ligeti produce *Artikulation*, una pieza electrónica de 4 minutos que más tarde reconocerá como su única obra electrónica válida (*14). El motivo es significativo: para cuando abandona su trabajo en el estudio en 1959, ya habría alcanzado los límites de lo realizable con los medios técnicos de la época (así su *Pièce électronique* de 1958 para 48 canales no pudo ver la luz hasta su reconstrucción en 1996 por el Instituto de Sonología de La Haya(*15)). Y más tarde, con su *Concierto para Violín* (1992) declarararía: "No tengo prejuicios contra la tecnología, pero la nobleza de un *Stradivarius* o un *Steinway* no puede ser simulada por un aparato electrónico. No es lo mismo, es como *Skay* y piel natural, y yo necesito piel natural como sensación bajo mis dedos" (*16).

Otro aspecto muy importante de esta época es su asistencia a los cursos de Darmstadt: una beca en 1957 posibilita su primera asistencia (allí conocería a figuras como Boulez, Nono, Cage, Tudor, Posseur...), y a partir de 1959 pasaría de recibir lecciones a impartirlas: como docente de los cursos compartiría micrófono con teóricos como Adorno, Metzger y Dahlhaus en sus sucesivas visitas en 1960,



Ligeti im Gespräch mit Carl Dahlhaus (links) und Rudolf Stephan (rechts) über das Thema der 23. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik: »Ist das 19. Jahrhundert tot?«, Darmstadt 1968.

70, 72 y 76; y se ganaría un nombre no sólo como compositor sino también como teórico. En la colección de escritos publicada por Schott podemos encontrar (entre otras cosas) numerosos análisis,

muchos de ellos realizados con motivo de estos cursos. Legendario es entre ellos su análisis de la *Structure Ia* de Boulez (*17), en el cual, contando con la partitura solamente, "decodifica" el complicado proceso creativo, encontrando los puntos en los que Boulez abandona el proceso estructural y toma decisiones arbitrarias: no en vano se titula "Decisión y automatismo en la *Structure Ia* de Pierre Boulez".

La colaboración de Ligeti en el Estudio de la WDR llegó a su fin en 1959, año en el que recibe algunas ofertas privadas de Estocolmo. En 1961 se le ofrece el puesto de profesor en la *Musikhogskolan*. Dadas las circunstancias, Ligeti estaría más que encantado de quedarse a vivir en Colonia. Así se lo expuso a Stockhausen en el año 1961, cuando se planeaba la creación de un "Instituto para la Nueva Música". Acordaron que Stockhausen le propondría como profesor de Instrumentación para el mismo, pero habría que esperar hasta ponerlo en marcha. Ligeti acepta entonces en 1961 el puesto en Estocolmo (más tarde, cuando el Instituto comienza a funcionar en 1963, se llevaría una gran decepción al no figurar su nombre por ninguna parte) (*18).

Pero fue en estos últimos años de Colonia cuando dos obras clave de su nuevo estilo ven la luz: *Apparitions* (1959) y *Atmosphères* (1961). La idea de la "*Pseudomorphose an Malerei*" que Adorno expone en su "*Philosophie der Neuen Musik*" (el compositor sería un pintor que trabaja directamente con el material sonoro) encuentra para Ligeti un claro paralelismo en la música electrónica (*19), y la aplicación de esta idea a la música instrumental será la idea principal tras estas obras. En palabras de Koenig: "Es evidente el impacto producido por la nueva instrumentación en las obras orquestales *Apparitions* y *Atmosphères*, a las que Ligeti adscribe sus experiencias con la música electrónica, especialmente el "*Bewegungsfarbe*" o "color del movimiento" (*20 y *29). En esta música el rol del compositor cambia considerablemente respecto de la música serial, asumiendo nuevas responsabilidades y

desestimando otras: La obra se convierte en parte de un contexto temporal teóricamente infinito, en el cual una serie de formas (representadas por *clusters* originados a través del tratamiento micropolifónico de las voces aplicado a la gran orquesta) son diseñadas con gran minuciosidad moviéndose en espacio, intensidad, frecuencia y color, en base (según Erkki Salmenhaara) a 4 principios: anulación de la dialéctica musical y de la causalidad, evitación de la repetición y de la periodicidad (*21). (Respecto del contexto temporal, merece la pena citar al propio Ligeti: "Es una música que revive la impresión, como si fluyera de forma continua, como si no tuviera ni principio ni fin; lo que oímos es realmente una parte de algo que lleva desde siempre sonando y seguirá sonando siempre. Típico de estas obras es: apenas hay cesuras, la música avanza por tanto de forma realmente fluida. La característica formal de esta música es la estatividad" (*22)).

En el curso de Darmstadt de 1959, John Cage reivindicaba la "acción experimental", la emancipación del sonido originada a través de aleatoriedad e indeterminaciones en la interpretación. Ligeti estaba sin embargo convencido de que el compositor debía aprender a recuperar el control sobre las formas de su imaginación, abandonando las técnicas seriales predominantes en la década en favor del trabajo compositivo (*23). Este concepto de "trabajo compositivo" es sin duda uno de los pocos que podemos aplicar de manera transversal al variado conjunto de la obra de Ligeti. Encontramos que ya desde pequeño, "Ligeti aplicaba a su tarea creativa el ideal del *individualismo intelectual* heredado de su padre" (*24): así, la dimensión poética del autor reforzada con un intenso y variado aprendizaje actuaría entonces como catalizador de sus intereses personales, dotando a su obra de una visión personal intensa y elaborada, y el rol del compositor sería por tanto proponer y defender dicha visión. En cualquier caso su propia opinión de lo que el arte debe ser es imprescindible: "Quiero hacer aquí un paréntesis para describir muy breve y prosaicamente mi credo estético. Yo creo que el arte debe mentir.

O sea, mucha gente dice que el arte debe ser verdadero. Yo creo lo contrario. El arte debe ser mentira, es decir, debe reflejar algo que en sí mismo no es, el arte debe ser algo aparente, simulado. Entiendo por mentira no una mentira moral, sino la simulación de algo que no existe [...] así intenté imitar la voz en mis *Sprachkompositionen* -por primera vez en *Artikulation*-. Es como si fuera voz; no es voz sino música electrónica, pero se disfraza de voz, acepta el rol del habla, y a través de ello se vuelve (así lo espero y lo digo con la boca pequeña) una forma de arte" (*25).

A partir de esta década de los 60 la figura y obra de Ligeti alcanzan una proyección internacional, siendo requerido para realizar colaboraciones y cursos por todo el mundo y recibiendo premios y honores al más alto nivel. Entre sus composiciones de este período encontramos muchas que sintonizan con *Atmosphères*, como el *Lux Aeterna* o el *Requiem* (que Ligeti escribe no por ser religioso sino por el impacto estético que obras como el *Dies Irae* o las pinturas del Bosco le producirían desde la niñez, aparte de por solidaridad con la Iglesia, perseguida por el comunismo (*26)), *Lontano* (de fuerte dimensión sinestésica), *Volumina* (como incursión en la notación de clusters) o el *Concierto para Violoncello y Orquesta* (1966) (un ejemplo de su visión de la música concertante).

Si bien es cierto que el estilo de Ligeti en esta época gravita fuertemente en torno a *Atmosphères*, no menos cierto es que su capacidad para asimilar y aplicar otras facetas en su música permanece siempre activa, dando como resultado obras que presentan posturas alejadas e incluso dialécticamente opuestas. El hecho de que esto haya sido totalmente eclipsado por *Atmosphères*, y por tanto ignorado por una gran mayoría es una de las causas de la irritación que se despierta en Ligeti, citada en *1 (y, presumiblemente, acicate para la renovación de su estilo). Además, es especialmente en *Atmosphères* y *Volumina* donde esta técnica de la "*Klangfarbentransposition*" juega un papel dominante, estando

Lux Aeterna, *Lontano* y el *Concierto para Cello* más basadas en la "micropolifonía", la diferencia (en palabras de Ligeti) consiste en que: en lugar de una única forma armónica en movimiento, tienen lugar "varios diseños simultáneos en distintas velocidades, que se entrecruzan, superponen y a través de multiformes refracciones y reflejos dan lugar a una perspectiva imaginaria" (*27). La idea tras dicha perspectiva múltiple será generar la percepción de la "música tras la música", concepto que será muy importante más adelante.

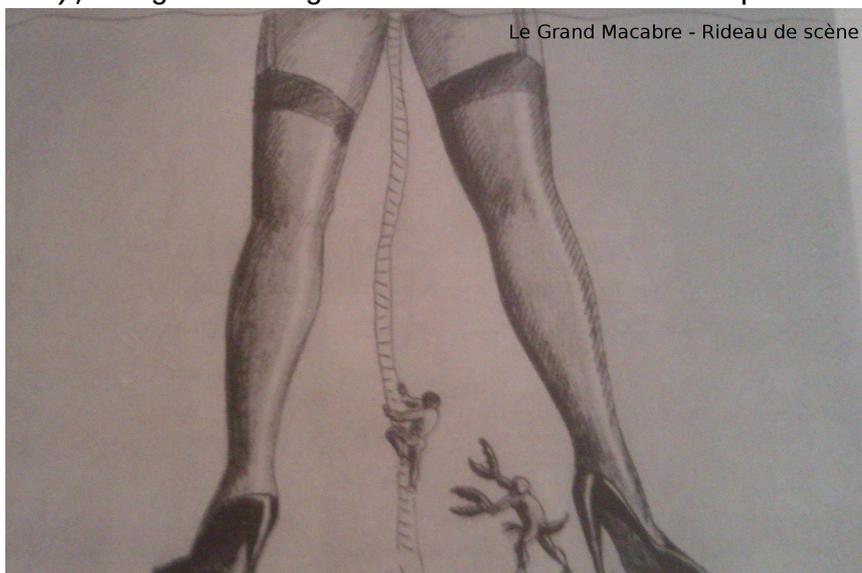
Otra de las facetas que Ligeti incorpora es la mecanicidad: "Ligeti siempre había estado fascinado por las máquinas que no funcionan correctamente, y por el mundo del automatismo y la tecnología"(*2). su *Poème Symphonique* (1962) para 100 metrónomos representa esta fascinación y refleja una idea del proceso compositivo totalmente distinta, en la que el concepto gana terreno. El resultado sonoro es muy distinto también, dado que en algunos parámetros el control es absoluto, en otros se renuncia totalmente al mismo. En cualquier caso, la "continuidad granular" que se genera (*28) pasará a formar parte del corpus sonoro de Ligeti, como él mismo expone en su obra *Clocks and Clouds* (1973), en la que toma la frase de Karl Popper como base metafórica para exponer esas dos texturas representativas (*29): relojes (*Poème*) y nubes (*Atmosphères*). Un interesante papel juega también la obra *Continuum* (1968), que puede ser vista también como un compromiso entre ambas texturas, en el sentido de que la mecanicidad puede ser aplicada a una textura de nube, "digitalizándola": "En *Continuum* la dimensión rítmica juega un papel de fondo en nuestra percepción, pero en realidad se ve eliminada porque la pieza debe ser tocada tan rápido como sea posible, de manera que cada nota por separado sea apenas reconocible [...] nuestra percepción se concentra entonces en las formas [...] una cualidad que Gottfried Michael Koenig llamaba "Bewegunsfarbe" (color de movimiento) en el tiempo en que Ligeti trabajó con él en el WDR Studio de Colonia" (*30).

La tradición juega también para Ligeti también un papel fundamental, aunque contradictorio: por un lado la reniega y defiende que sus composiciones se alejan en principio de los lenguajes tradicionales, pero por el otro admite en sus piezas restos o alusiones a obras de la tradición [...] pero no citando sino apenas acariciando determinados "tipos" musicales del pasado (*31), en lo que se podría denominar el "aura" de la tradición (*32). En todo caso para Ligeti anular toda convención es igual de sinsentido que la pura adscripción a las normas de la convención. Se confiesa partidario de una renovación de las Artes que "en todo caso parta de una modificación gradual de lo ya existente" (*33), una visión darwinista de la evolución en el campo creativo, que se deja ver claramente en la siguiente afirmación, también de Ligeti: "Solo se puede reaccionar contra *algo*, y para saber lo que se quiere, hay que saber también lo que *no* se quiere" (*34).

En el marco del presente trabajo cabe destacar el hecho de que a partir de los años 60 sus composiciones incorporan cada vez más alusiones a la tradición, hasta que finalmente, a finales de los años 70, en las piezas para cembalo *Passacaglia Ungherese* y *Hungarian Rock*, (ambas 1978) así como en su ópera *Le grand Macabre* (1977) la tradición aparece en sentido literal, usando sus formas y procedimientos (*33). Este proceso coincide totalmente con el descrito en la pág. 6 del presente trabajo: la crisis compositiva que comienza con el éxito de *Atmospheres* y culmina en el año 1978; por lo que se podría afirmar que la solución (o el reflejo) de Ligeti ante las propias dudas creativas es recurrir a dichas formas y procedimientos tradicionales.

En todo caso cabe citar a Stravinsky, que en su *Poética musical* precisa: "La tradición es algo muy distinto a la costumbre, y se muestra por sí misma, dado que la costumbre es (la ilustración de) lo adquirido inconscientemente, que tiene la tendencia de volverse mecánico, mientras que la tradición se sustenta sobre una preferencia plenamente consciente y reflexionada" (*33).

Pero quizá lo más representativo de esta diversidad de facetas en la música de Ligeti sean las obras *Aventures* (1962) y *Nouvelles Aventures* (1965). En palabras de Salmehaara, "mayor contraste entre dos obras del mismo autor apenas se deja ver como entre *Atmosphères* y *Aventures*. La oposición se debe no sólo a factores externos (obra orquestal/música de cámara y vocal) sino que se extiende a todas las áreas de la forma y la expresión musical. *Atmosphères*: una masa estática [...] que no presenta contrastes o cambios repentinos. *Aventures*: un caleidoscopio extremadamente dinámico y cambiante, formado a partir de los más variados elementos; rico en contrastes, histérico y nervioso a la vez, que pasa de un sentimiento extremo a otro sin transición alguna. *Atmosphères*: material homogéneo en una forma equilibrada. *Aventures*: una música rematadamente intranquila, una forma sin un solo balance" (*35). Y sigue: "En la música de *Aventures* las estructuras primarias no son de tipo musical: sentimientos, afectos, estados espirituales, se ven conjugados con los elementos musicales" (*36). Se incide también por tanto en los elementos extramusicales, que gozan de un primer plano en la perspectiva del compositor. Las facetas "concreta" y surrealista del texto musicalizado serán también trabajadas más adelante en los *Nonsense Madrigals* (1993), y también tendrán una fuerte presencia en su ópera *Le grand Macabre* (1977): "Tras ver la anti-ópera de Mauricio Kagel *Staatstheater* (1970), Ligeti llega a la conclusión de que no es posible escribir ninguna anti-ópera más, así que resuelve escribir una anti-anti-ópera" (*37). Así es como decide Ligeti dar solución al conflicto entre música y texto; y aunque tanto sus motivos como sus conclusiones



Le Grand Macabre - Rideau de scène

puedan ser discutidas, el resultado es una obra sólida y atrevida, divertida y profunda a la vez: "la música debería ser inmediata, cómicamente exagerada, colorida y loca [...] personajes y escenas deberían ser directas, improvisadas, no-psicológicas e increíbles: la novedad de este teatro musical no se debería manifestar en la superficialidad de la interpretación sino en el interior de la música y a través de la misma [...] desvinculado de cualquier tradición, incluida la tradición de la vanguardia" (*38).

Hasta aquí las características generales de su música entre los años 60 y 70. Entre 1961 y 1978 Ligeti compone también muchas otras obras de bella factura que incorporan éstos y otros conceptos como la sinestesia o la tematización de la interpretación (como veremos en el apartado del *Concierto para piano*), y su personalidad siempre curiosa e inquieta le mantiene en contacto continuo y atención permanente con el mundo que le rodea: de hecho, no menos importante fue para Ligeti la labor de enseñanza y aprendizaje por igual que desarrolló en Estocolmo entre los años 1961 y 1971: no sólo formó a varias generaciones de compositores suecos, siendo artífice directo de la integración del centro y del país en el panorama musical actual, sino que aprendió de ellos, y enseñarles le sirvió para conocerse mejor a sí mismo y depurar la experiencia como profesor que comenzó en Budapest, además de preparar indirectamente su etapa como profesor en Hamburgo. También recibió importantes encargos de las instituciones musicales de Estocolmo: el *Requiem*, las *Diez piezas para quinteto de viento* y su ópera *Le grand macabre* (cuyo estreno sería 12 años más tarde en esa misma ciudad). También fue muy fructífera su amistad con el joven musicólogo sueco Ove Nordwall, el cual dedicó diversas publicaciones a su música (*39).

De hecho Ligeti llevaba un tiempo negociando un puesto de profesor de composición con las *Musikhochschule* de Viena, Essen, Colonia, Berlín y Hamburg: "Yo quería un puesto estable. Mi concepto era muy egoísta. Recibí muchísima información y estímulo de mis

estudiantes en suecia. Mi idea era dar clase a un número de estudiantes en pequeños grupos" (*40). Finalmente, en el año 1973, Ligeti acepta el puesto de profesor en Hamburg. Comienza entonces un período de relativa estabilidad que le conducirá hasta 1978 , momento en el que Ligeti decide tomarse un respiro para redefinirse.

Es justamente a partir de entonces cuando entra en contacto con los elementos que diferenciarán su música de después de la década de los 80: desde 1979 se incorporará un alumno de Puerto Rico, Roberto Sierra, que a los encuentros semanales de la clase llevaría folklore caribeño, cuya rítmica desacostumbrada sería discutida en detalle y fascinaría a Ligeti, que a principios de los 70 ya se había interesado por la tradición de la Samba brasileña, "y desde entonces fui sensible al origen africano de esa música". Sierra trajo también un disco titulado *Polyphonie instrumentale de la Pépublihe Central-Africaine*, y Ligeti conocería a mediados de los 80 al etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik, en cuya obra se describiría la música del África subsahariana y su inusual polifonía, también la técnica de las "inherent patterns" que le fascinaría especialmente por su estrecha conexión con el concepto de música tras la música. Los extremadamente virtuosos diseños de esta música para Xilófonos, sobre los cuales cada uno de los numerosos intérpretes tocaría diferentes patrones generarían en la percepción del oyente nuevos ritmos y melodías como elementos principales, a pesar de no estar estos presentes en ninguno de los patrones generadores (de ahí el nombre de patrones inherentes).

Asimismo, en febrero de 1980 leyó Ligeti en el catálogo "*Für Augen und Ohren*" de la *Berliner Akademie der Künste*, un ensayo de René Block, "La suma de todos los sonidos es el gris", en el cual se presentan uns encuentros con el compositor americano-mexicano Conlon Nancarrow. En el texto se incluía una página de su *Study Nr. 36 for Playerpiano*, un canon a 4 voces cuyas complejidad en

las relaciones métricas 17/18/19/20 sorprendió a Ligeti, y cuyas posibilidades de extrema virtuosidad mecánica ya había intentado formular en su obra para dos pianos *Monument* (1976) pero más tarde cobraría forma en sus *Études* para piano (1985 el libro I) (*41). En opinión del propio Ligeti, "el mayor descubrimiento desde Webern y Ives... algo grande e importante para toda la historia de la música! Su música es absolutamente original, disfrutable, perfectamente construída pero al mismo tiempo emocional... para mí es la mejor música de cualquier compositor vivo hoy en día" (*42).

Cabría añadir también que (entre otras muchas actividades) Ligeti es invitado como *composer in residence* por la Universidad de Stanford en el año 1972. Allí entra en contacto con el minimalismo americano de Reich y Rilley, cuya mecanicidad sin duda despierta su interés. La relación de Ligeti con dicha música quizá se pueda desprender de la siguiente afirmación: "yo apuesto por la complejidad, pero no por el garabato superfluo" (*40). Ligeti no abraza las ideas minimalistas, pero valora que la complejidad se despliegue de manera limpia y directa, como en el caso de la música de Nancarrow.

Muchísimas otras fuentes merecerían también ser citadas con mayor precisión: en Stanford Ligeti conoce a John Chowning y Jean-Claude Risset, tras este encuentro se replantea seriamente (para su decepción no le fue posible) volver a la música electrónica y montar un estudio similar al de Stanford en Hamburg (*43), (dado que las fronteras técnicas se habían visto por entonces enormemente ampliadas con la invención del algoritmo de FM por chowning en el año 1966). El jazz encuentra su lugar también en obras como el *Étude "Arc-en-ciel"*, o la *Sonata para viola*. Los diseños fractales son en la obra de Ligeti una fuente de inspiración y polémica por igual: por un lado habla de la auto-similaridad y de la presencia de dichos conceptos científicos en su música, y por otro, la presencia de los mismos nunca deberá ser tomada al pie de la letra, llegando a poderse considerar que,

independientemente de la fuente de inspiración, los resultados de la misma no son precisamente distintivos. En palabras del compositor nórdico Rolf Wallin: "Cuando uno investiga la supuestamente "fractal" música de Ligeti, por ejemplo sus Études de 1985, encuentra que esa música podría ser perfectamente escrita sin haber oído hablar de la teoría del caos o haber visto las imágenes de Peitgen-Richter. Las técnicas que utiliza derivan exclusivamente de la práctica compositiva tradicional, y su música no es ni más ni menos fractal que los ritmos de tambores africanos o un cuarteto de cuerdas de Bartók (*44). Sólo cabe añadir unas palabras de Ligeti acerca del 4º movimiento de su Concierto para piano: "La completa estructura de la pieza es auto-similar y la impresión que obtenemos es la de una gigantesca red interconectada... esta vasta pista de autosimilaridad puede ser - indirectamente- seguida hasta ideas musicales que fueron propiciadas por las hermosas imágenes fractales de los sets de Mandelbrot y Julia... no es que haya utilizado cálculos iterativos cuando compuse la pieza... más bien se origina una correspondencia sinestésica a nivel poético" (*45).

En el ámbito de la armonía cabe añadir varias cosas a lo ya mencionado en *32: Peter Petersen tiene un completísimo artículo publicado en el cual compara la música de Bartók, Lutosławski y Ligeti a nivel armónico (*46). Incluye: "Las composiciones de Ligeti muestran que se limita voluntariamente en el campo de la altura sonora (como en todas las demás capas compositivas y expresivas). Con este fin establece primero los límites, para atenerse a ellos a la hora de plantear cuestiones al intérprete y al oyente. [...] La microinterválica de Ligeti es un componente de su microcosmos compositivo. Este viene dictado por la finura de su sentido y las resultantes diferenciaciones de su imaginación sonora. La música de Ligeti se nos muestra como un sistema energético, que está conectadode forma inmediata a nuestro sistema nervioso y sensitivo. Desde ahí se controlan todas las actividades humanas, ya sean estas somáticas, psíquicas o de naturaleza

espiritual[...]" . Ligeti se interesa progresivamente por la microinterválica a partir de los años 80, culminando su empleo con el *Hamburgisches Konzert* en 1999, en el cual se tematizan los distintos sistemas de afinación entre trompa de válvulas y natural a través de la oposición solista-grupo jugando por tanto la microinterválica un papel transversal en la composición de la obra. Y por otro lado una tendencia relativamente opuesta: "después de *Le Grand Macabre*, Ligeti abandonaría el uso del pastiche incorporando cada vez más armonías consonantes" (*2).



Mit Conlon Nancarrow (Mitte)

Por último a nivel formal, cabría considerar la progresiva compartimentación del discurso a todos los niveles como una característica formal clásica, en contraste con lo citado en *22. Sin embargo, en Burde encontramos una afirmación que parece indicar lo contrario: el nuevo sistema de las "inherent patterns"

le permite, en obras como los *Études* o el *Concierto para Piano*, el paso directo de estructuras individuales a otro tipo de estructuras más globales: desde finales de los años 50, desde *Apparitions* y *Atmosphères*, buscó siempre nuevas soluciones para realizar esta idea (*47). Quizá ambas consideraciones sean compatibles, la primera referida a las obras en su conjunto y la segunda a cada uno de sus movimientos, partes o secciones.

Como cierre a sus datos biográficos basta señalar que la tranquilidad de su etapa en Hamburg le acompañará hasta su jubilación en 1989, y se prolongará hasta sus últimos años en Viena, donde muere en 2006.

Una vez definidas las pautas estéticas que (*grosso modo*) conforman la obra de Ligeti, diferenciando en la medida de lo posible las anteriores a 1978 de las posteriores, trataremos de confirmar la presencia de las mismas en el *Concierto para piano y orquesta*.

EL CONCIERTO PARA PIANO:

"Concierto es para mí: uno o varios instrumentos conducidos de forma extremadamente virtuosa, en conexión estructural con otros instrumentos, ya sea al mismo nivel o con un fondo homogéneo como un acompañamiento orquestal" (*48).

La presente sección surge principalmente a raíz de la declaración de Ligeti citada en *2: *el Concierto para piano* como paradigma de su estilo. Tras el repaso biográfico entendemos que algunos de los elementos que Ligeti puede considerar parte de su credo estético todavía no tienen lugar en el *Horntrio* (1982). La otra posible alternativa sería el libro I de los *Études* para piano (1985), y ciertamente la analogía entre éstos y el concierto es enorme, pero suponemos que el concierto puede representar de manera más amplia dicho estilo al ser la plantilla orquestal un elemento muy importante para entender la obra de Ligeti en su conjunto. El *Concierto para violín* y el *Hamburgisches Konzert* vendrían más tarde, y también podrían encajar en esta descripción: en él la microtonalidad juega un papel más transversal dada la mayor predisposición del instrumento a la misma. No puedo dejar de echar en falta la lectura del artículo de Ligeti "*Zu meinem Klavierkonzert*" (publicada en el Vol. II de sus *Gesammelte Schriften*), cuyo acceso me fue desgraciadamente imposible. Es una lectura que en todo caso consideraría imprescindible para abordar esta sección con garantías, siendo la voz del autor siempre un punto de lectura obligado.

El *Concierto para Piano y orquesta* de György Ligeti fue compuesto a lo largo de 3 años (1985-1988) y estrenado en su versión completa el 29 de febrero de 1988 en la *Wiener Konzerthaus* por la ORF-Symphonieorchester, con Anthony di Bonaventura al piano y Mario di Bonaventura a la batuta. La duración aproximada es de 24

minutos, y consta de 5 movimientos, que son:

- I. Vivace molto ritmico e preciso - attacca subito (4:00 aprox)
- II. Lento e deserto (6:30 aprox)
- III. Vivace cantabile (4:30 aprox)
- IV. Allegro risoluto, molto ritmico - attacca subito (4:30 aprox)
- V. Presto luminoso, fluido, constante, sempre molto ritmico (3:30 aprox)

Esta disposición formal se aparta de la tradición de tres movimientos (rápido-lento-rápido, primer movimiento como principal, heredada de los *concerti* de Vivaldi y desarrollada por Mozart, Beethoven y Liszt, y cuya pista podemos seguir hasta el propio Bartók) y se aproxima más al modelo de *sonata da camera/chiesa* barroco, en el cual los movimientos (normalmente cinco) rápidos y lentos se alternan.

Asimismo, las partes se suceden una tras otra anulando la idea de proceso, algo que ya veíamos en atmósferas (ver *21), pero que en este caso percibimos como una enumeración de elementos, dado que los movimientos están compartimentados en cuanto a materiales y agógica, entre otros. En este sentido esta idea de concierto se opone diametralmente a la de la *forma cíclica* que Liszt desarrolla en su *Klavierkonzert* nº 2, en la cual la temática se transforma en un proceso continuo de principio a fin. Sin embargo, la idea de unidad permanece al margen de dicho proceso. Esto es posible según lo explicado en *47.

Respecto a la construcción interna de cada movimiento, es necesario aclarar lo ya descrito en la página 24 del presente trabajo: si bien es cierto que el conjunto de movimientos no forman un proceso, dentro de cada movimiento sí puede haber procesos. El discurso está compartimentado, pero no de manera absoluta (algo que por otra parte no sería posible).

La plantilla también tiene poco que ver con la tradición clásico-romántica basada en la cuerda que Bartók sigue en sus conciertos,

y más con la tradición neoclásica: pequeña orquesta, casi *ensemble*, con percusión abundante y variada. El rol de la percusión es también muy particular: por ser el piano también un instrumento de percusión, se limita tradicionalmente el empleo de los mismos dado que la similaridad de algunos timbres disiparía la oposición entre solista y orquesta propia de una obra concertante. En este concierto la orquesta entera comparte el material con el solista, y la percusión especialmente se integra con la parte del piano, pudiéndose ver como una "expansión" rítmica y tímbrica del mismo.

La relación solista-grupo es asimismo muy variada: al inicio del primer movimiento la orquesta se comporta como una expansión tímbrica del piano, todos forman un único instrumento (ver imagen a).

4 Tomtoms

Percussione

ppp sempre secco

mf ppp mf ppp mf ppp mf

ppp mf ppp

mf ppp

Pianoforte solo

mf pp mf pp sim.

pp mf mf pp mf pp mf pp mf pp mf pp sim.

poco ped.

$\frac{4}{4}$ **Vivace molto ritmico e preciso** ♩ (♩.) = 138

Violino I

pizz.

mf secco

Violino II

pizz.

mf secco

Viola

pizz.

mf secco

Violoncello

pizz.

mf secco

imagen a

En el segundo movimiento, sin embargo, el piano es un instrumento más de la orquesta, que se define aquí como la suma de todas las

partes individuales, en un proceso de adición de elementos iniciado con el flautín. El piano se incorpora en el compás 22 de forma totalmente orgánica. Cabe destacar, exceptuando la parte de contrabajo, el empleo estricto del modo de transposiciones limitadas número 3 de Olivier Messiaen (ver imagen b).

The image shows a page of a musical score for a symphony. The staves are labeled as follows: Fl. picc., Fg., Tr., Trb., Perc., Pianoforte solo, and Cb. The score includes various performance instructions such as 'con sord. (harmon mute, stem out)', 'ppp', 'poco port.', 'sim.', 'pp non vibrato, esitando (= pp Fl. picc.)', 'senza ped.', and 'poco a poco sul pont.'. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, and rests.

imagen b

En el inicio del tercer movimiento, la orquesta es instrumentalizada por el propio piano, que la utiliza como *loop pedal*. Hasta el compás 15 el piano será la fuente de nuevos ritmos, que irán pasando a las partes de la orquesta (ver imagen c).

En el quinto movimiento tenemos un ejemplo de lo que se podría entender como "aura" de la tradición en la obra de Ligeti (ver *31 y *32). En el compás 50 comienza un proceso de escalas ascendentes (material similar al de *Melodien*, de 1971) que, al irse incrementando y culminar en la cadencia solista del compás 63, funciona como preparación de dicha cadencia en claro paralelismo con el papel del acorde de sexta y cuarta cadencial en el concierto clásico (ver imagen d).

Del cuarto movimiento nos remitimos a la cita *45: el concepto de red fractal encuentra en esta música correspondencia, pero a nivel sinestésico y poético, por lo que mostrar ejemplos en la partitura sólo confirmaría este hecho.

Hasta aquí un breve repaso a la organización del material en relación con la plantilla y la forma. Respecto a los materiales, añadiremos a lo brevemente expuesto ejemplos de la conexión del *Concierto* con su obra *Continuum*, descrita en *30 (ver imagen c), así como de la presencia explícita de ritmos africanos en la parte de bongós del compás 61, tercer movimiento (imagen e).



imagen e

La tradición romántica está también muy presente en algunas partes de cuerda, como la del primer movimiento, compás 43, mostrada en la imagen f.

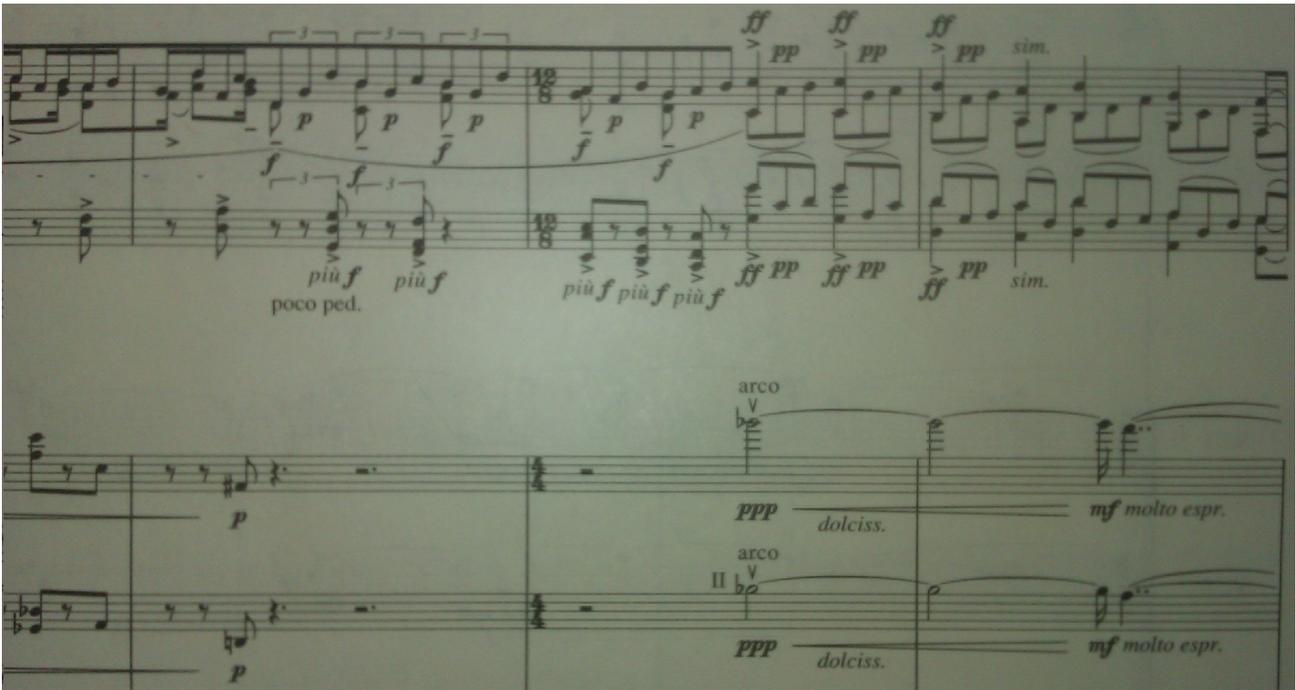


Imagen f

Finalizaremos la breve exposición del material, y con ello el presente trabajo, con unas palabras de Ligeti referidas a sus *Études* de 1985, y una serie de ejemplos que las corroboran: "El *Libro I* fue principalmente escrito como una preparación para el *Concierto para piano*, que contiene una serie de elementos motivicos y melódicos similares" (*2).

-Inicio del *Étude I* <-> inicio del 1º mov (imágenes g<->a)



imagen g

-Final del *Étude* I <-> final del 1º mov (imágenes h<->i)

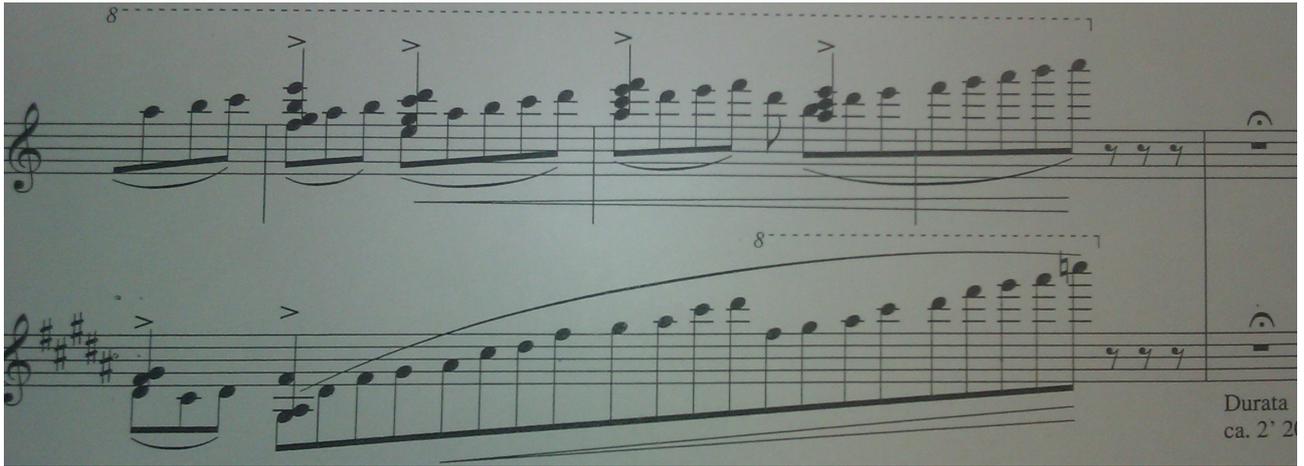


imagen h

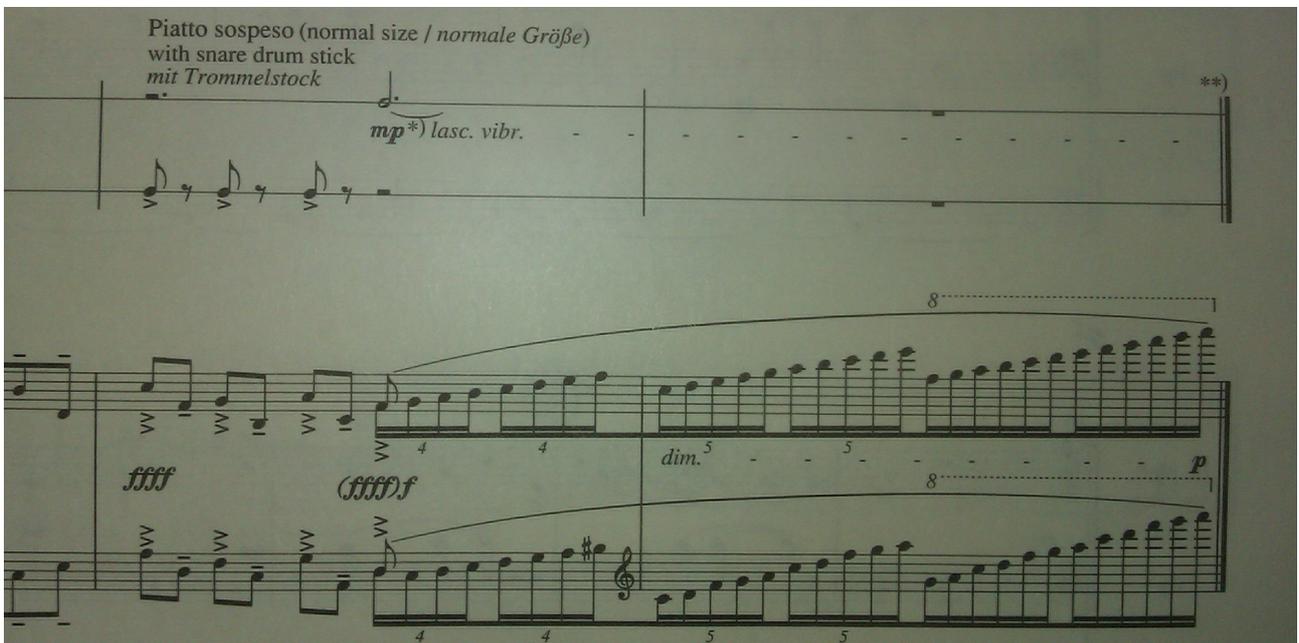


imagen i

-Final del *Étude* II <-> final del 3º mov (imágenes j<->k)

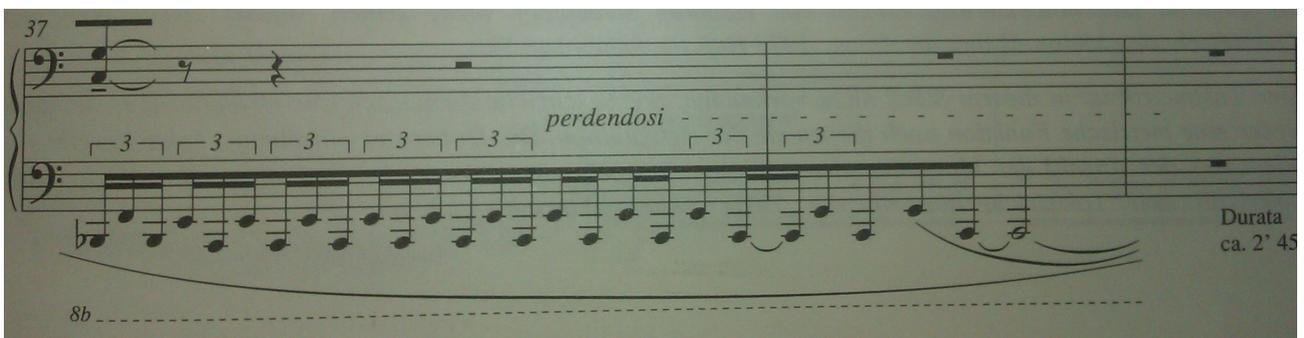


imagen j

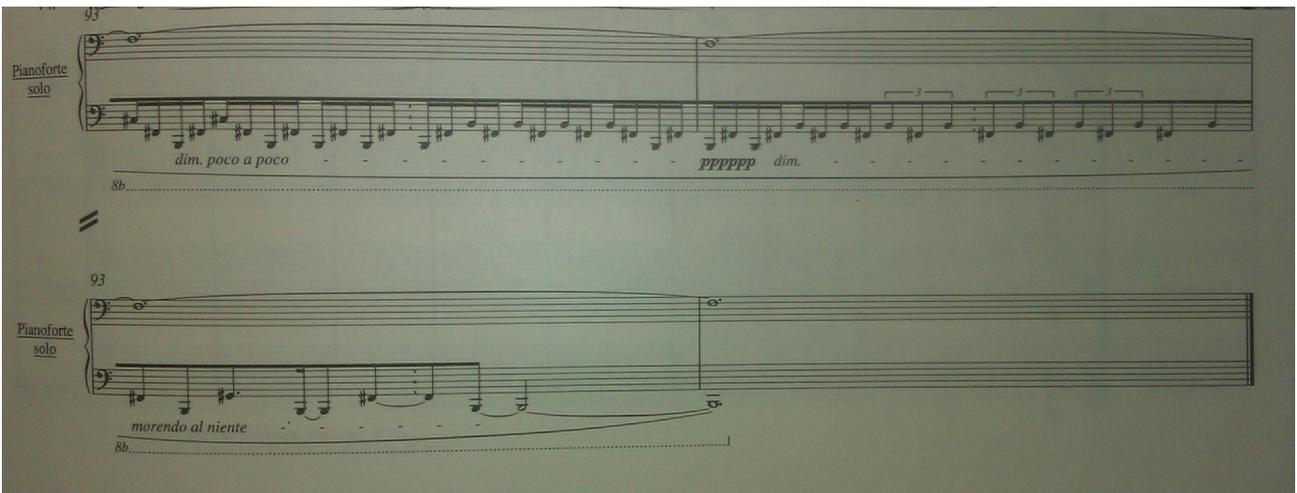


imagen k

-Compás 55 del Étude V <-> inicio del 2º mov (imágenes l<->b)

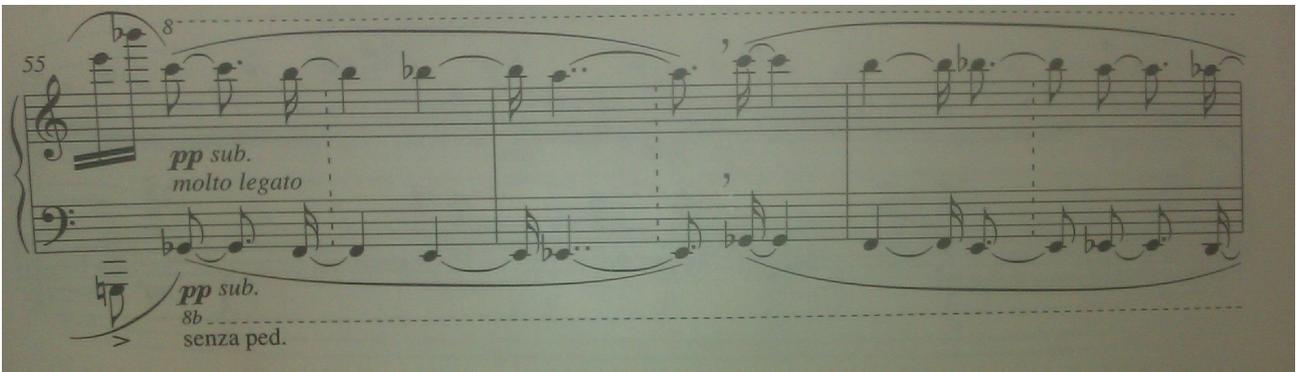


imagen l

FUENTES:

- (*1) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.70 (Atlantis)
- (*2) http://en.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti
- (*3) <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8UUVT-1.256915>
- (*4) <http://www.gyorgy-ligeti.com>
- (*5) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.21 (Atlantis)
- (*6) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.30 (Atlantis)
- (*7) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.32 (Atlantis)
- (*8) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.74 (Atlantis)
- (*9) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.92 (Atlantis)
- (*10) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.52 (Atlantis)
- (*11) http://de.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti
- (*12) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.57 (Atlantis)
- (*13) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.59 (Atlantis)
- (*14) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.61 (Atlantis)
- (*15) <http://www.sonoloco.com/rev/bvhaast/bv060701/sonology.html>
- (*16) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.204 (Atlantis)
- (*17) György Ligeti- *Gesammelte Schriften (Band I)*, p.413 (Schott)
- (*18) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.64 (Atlantis)
- (*19) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.69 (Atlantis)
- (*20) Varios- *György Ligeti/Personalstil-Avantgardismus-Popularität*, p.12 (Universal)
- (*21) Erkki Salmenhaara- *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*, p.71 (Gustav Bosse)
- (*22) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.83 (Atlantis)
- (*23) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.245 (Atlantis)
- (*24) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.22 (Atlantis)
- (*25) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.88 (Atlantis)
- (*26) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.12 (Atlantis)
- (*27) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.84 (Atlantis)
- (*28) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.169 (Atlantis)

- (*29) Varios- *György Ligeti/Personalstil-Avantgardismus-Popularität*, p.134 (Universal)
- (*30) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.172 (Atlantis)
- (*31) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.84 (Atlantis)
- (*32) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.85 (Atlantis)
- (*33) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.90 (Atlantis)
- (*34) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.75 (Atlantis)
- (*35) Erkki Salmenhaara- *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*, p.101 (Gustav Bosse)
- (*36) Erkki Salmenhaara- *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*, p.103 (Gustav Bosse)
- (*37) http://en.wikipedia.org/wiki/Le_Grand_Macabre
- (*38) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.219-220 (Atlantis)
- (*39) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.76 (Atlantis)
- (*40) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.79 (Atlantis)
- (*41) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.79-82(Atlantis)
- (*42) http://en.wikipedia.org/wiki/Conlon_Nancarrow
- (*43) Varios - *György Ligeti: of foreign lands and strange sounds*, p.132 (Duchesneau)
- (*44) www.rolfwallin.org/articles/c_5165b8ec1e98c045d02be0b3/
- (*45) Varios - *György Ligeti: of foreign lands and strange sounds*, p.103 (Duchesneau)
- (*46) Varios - *GHamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Vol.11*, p.303-304(Laaber)
- (*47) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.82(Atlantis)
- (*48) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, p.206(Atlantis)

