

■ GYÖRGY LIGETI. ENTRE TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

JUAN ORTIZ DE ZÁRATE

Pontificia Universidad Católica Argentina - Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
ortizdezarate.j.r@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo busca bucear en las tensiones que se produjeron entre tradición y renovación en la época heroica de la vanguardia de la segunda posguerra, y en la primera generación de los post serialistas. En particular centrado en la figura de György Ligeti, un compositor en el cual se refleja especialmente esta tensión. La hipótesis que se intenta demostrar es que, si bien en sus declaraciones los jóvenes revolucionarios, en una postura mayormente ideológica, proclamaban la renovación total del lenguaje musical, en el fondo no lograron despegarse completamente de la tradición. En el caso de Ligeti, a pesar de la aparente vanguardia de su música perteneciente a su segundo período compositivo, este compositor mantuvo en su producción fuertes lazos con la tradición. Los modelos históricos de creación musical que parecían haber sido dejados de lado en este período, en verdad se mantuvieron, subterráneos, pero muy vigentes.¹

Palabras clave: Modelos históricos, Vanguardia, Tradición, Post serialismo.

¹ En cuanto a la metodología de la investigación, por las características históricas de este trabajo, esta se basará en la investigación documental. Se organizarán y analizarán las fuentes primarias y secundarias de información (que son muchas y muy variadas), se las confrontará y comparará, y sobre el final se extraerán las conclusiones pertinentes.

GYÖRGY LIGETI. BETWEEN TRADITION AND RENOVATION

ABSTRACT

98

This work seeks to delve into the tensions that occurred between tradition and renewal in the heroic avant-garde era of the second postwar period, and in the first generation of the post-serialists. In particular focused on the figure of György Ligeti, a composer in whom this tension is especially reflected. The hypothesis that we are trying to demonstrate is the following. Although in their statements the young revolutionaries, in a mainly ideological position, proclaimed the total renewal of the musical language, deep down they did not manage to completely detach themselves from the tradition. In the case of Ligeti, despite the apparent avant-garde of his music, belonging to his second compositional period, this composer maintained strong ties with tradition in his production. The historical models of musical creation that seemed to have been put aside in this period, in truth remained, underground, but very current.

Keywords: Historical Models, Avant-Garde, Tradition, Post Serialism.



Los conceptos de ‘tradición’ y ‘modernidad’, con todas sus implicancias históricas, estéticas e ideológicas, estaban muy presentes en la conciencia (y en las discusiones) de los jóvenes creadores de la segunda postguerra. Sin embargo, no todos enfrentaban este conflicto de la misma manera. El término modernidad implicaba un concepto que estaba claro en el espíritu de la época, no así el término ‘tradición’. Detengámonos un poco en ese concepto.

Muchos pensadores han reflexionado sobre la tradición relacionando dicho concepto con el de ‘tonalidad’.

Una primera acepción en lo referente a la tonalidad, la más obvia, refiere al sistema tonal (pantonal-politonal-modal). Sin embargo, muchos pensadores utilizaron dicho término cargándolo de un sentido mucho más amplio que el específico relativo al sistema tonal.

El término ‘tonalidad’ deja de hacer referencia a un sistema en el cual un reservorio de herramientas —y sus respectivas reglas— se aplica a una constelación estilística emergente de un momento histórico-social definido; y pasa a ser una cualidad que ilumina la obra y le da un lugar en el devenir de la historia del arte. En otras palabras, ‘tonalidad’ en términos de la Historia del Arte reflejándose —y dándole un carácter de unicidad— a una obra determinada. La obra, no como emergente cultural de un determinado momento histórico (línea argumental de Theodor Adorno) sino como cristalización —en cierta forma, y en un caso ideal, la síntesis— de un devenir histórico. La obra enraizada en la Historia de la Música.

El musicólogo Carl Dahlhaus (1928-1989) en su escrito *El concepto de la tonalidad en la nueva música*² define cinco motivos para utilizar el término ‘tonalidad’:

- 1) Apologético. Tonalidad como idea de orden por oposición a atonalidad, como idea de destrucción.
- 2) Una función ‘polémica’. Ante el argumento del dodecafonismo como una necesidad histórica se le opone el concepto de continuidad histórica que se evoca con el término ‘tonal’.
- 3) Un motivo teórico. Tonalidad como término genérico que deja planteado un problema a la discusión.
- 4) Un motivo heurístico. Cuando uno se enfrenta a lo desconocido, lo que va a encontrar, dependerá ineluctablemente de desde dónde se esté mirando. La tonalidad como un gran espacio sobre el cual uno de una forma u otra, en algún lugar, se va a parar para observar el fenómeno que quiere comprender.
- 5) Un motivo gramatical. ‘Tonalidad’, tomado como un término cerrado en sí mismo, como sistema, se abre transformándose en adjetivo ‘tonal’. (Dahlhaus, 2004: 28).

Como vemos, en ninguna de las cinco acepciones que nos ofrece Dahlhaus se hace referencia al ‘sistema tonal’ en su sentido estricto.

En “Sobre la composición”³, Helmut Lachenmann (1935-) escribe:

“[...] ‘tonalidad’, en su análisis último, representa todo aquello que caracteriza al ‘aparato estético’ que se encuentra frente a nosotros. El mismo está determinado por nuestra tradición musical y por lo que nosotros

² *Le concept de tonalité dans la nouvelle musique*. De acá en adelante todas las traducciones del francés, inglés y alemán fueron hechas por el autor.

³ *Über das Komponieren*.

hacemos de ella: un producto marcado no sólo por el respeto fiel sino también por los tabúes que ella nos impone, una fidelidad angustiada. [...] una estimulación excitante en el interior de un sistema funcionando sobre la tensión consonancia/disonancia”⁴ (Lachenmann, 1996: 75).

En “Condiciones del Material”⁵ Lachenmann hace referencia el aspecto tonal de los materiales

100

“Cada medio musical tiene —consciente o inconscientemente— su valor en relación a lo tonal, atado a las categorías centrales de la tonalidad, a través de la historia e ideológicamente a través de los múltiples énfasis gestuales. [...] En ese sentido el pensamiento tonal se mantiene en toda forma de atonalidad” (Lachenmann, 1996: 35).

Otros compositores, sin aludir específicamente al concepto de ‘tonalidad’, hacen referencia en sus escritos a la cuestión de la tradición en su música.

Pierre Boulez (1925-2016) en “Idea, realización, oficio”⁶ escribe:

“Entre la transubstanciación de lo que se transmite y la irreductibilidad de lo que se inventa existe una ósmosis permanente. La trama constantemente tejida entre lo adquirido y lo desconocido es lo que se llama ‘el oficio’” (Boulez, 1989: 54).

O sea que para Boulez la creación está ineluctablemente enraizada en la tradición y en la renovación, lo que en su período de mayor radicalismo chocó con sus objetivos. En su escrito “La composición y sus diferentes gestos”⁸ al referirse a su obra *Estructures pour 2 pianos*, este autor quiso llegar a un *non plus ultra*⁹, a lo que él define como un “nivel cero” del lenguaje (Boulez, 1989: 119).

⁴ Con algo de amargura, Lachenmann acota: “...la supuesta ruptura del serialismo ha quedado corta, y fue respetuosamente integrada como simple choque episódico. El salto sobre el muro de la tonalidad no ha tenido éxito -el muro salta al mismo tiempo-; los cursos de Darmstadt no son otra cosa, para la opinión pública, que una dominante un poco más disonante que precede a la tónica del festival de Salzburgo” (Lachenmann, 1996: 75).

⁵ “Bedingungen des Materials”. Una traducción menos literal pero más fiel sería “Exigencias de los materiales”.

⁶ “Idée, Réalisation, Métier”.

⁷ “El ejemplo del prójimo puede enseñarnos a transgredir los códigos, pero de ninguna manera puede enseñarnos *cómo* transgredirlos” (la itálica es de Boulez), (Boulez, 1989: 54). Nuevamente el autor vuelve sobre el conflicto entre la tradición —lo recibido de los maestros— y la necesaria renovación.

⁸ “La composition et ses différents gestes”.

⁹ “Hay que tener cuidado con la intuición porque ahí lo que funciona es la memoria”. Extraído de una charla radial dada por Boulez (la cita es de memoria).

Las *Estructuras* no solo buscaban romper con la tradición desde el punto de vista del sistema tonal, sino que el compositor también apuntaba contra el *pathos* mismo de los parámetros tradicionales. En otras palabras, no buscaba crear una melodía atonal, sino que cuestionaba el concepto mismo de “melodía” como una forma de crear ligada a la tradición. Lo mismo con la armonía y con el ritmo. Es interesante como una forma renovadora —revolucionaria— de pensar la creación trae como consecuencia necesariamente una nueva forma de enfrentar los parámetros musicales.¹⁰

101

Luigi Nono afirma en su escrito “Presencia histórica de la música de hoy”¹¹ (1959) que:

“No solamente se niega toda inscripción en la historia, sino que también se niega la historia y su proceso evolutivo y constructivo. [...] Los que se imaginan poder [...] comenzar ex abrupto una nueva era, donde todo será programáticamente nuevo, y que quisieran darse la posibilidad cómoda de colocarse como principio y fin, verbo evangélico” (Nono, 2007: 71).

En todo caso hay que aclarar que la relación de Nono con la tradición era conceptual, no se proyectaba sobre la técnica compositiva. Sobre esto volveremos más adelante.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) escribe “Invención o descubrimiento: un artículo sobre la génesis de la forma”¹² (1961) donde diferencia entre la creación ‘con’ y ‘sin’ historia.

Muy resumidamente explica que ‘invención’ es la resultante de un largo proceso de reflexión mediante el cual uno resuelve un problema de la forma. Por el contrario ‘descubrimiento’ consiste en encontrar una solución que estaba previamente escondida. Invención y descubrimiento son conceptos temporales, lo ‘inventado’ no estaba previamente a disposición, mientras que lo ‘descubierto’ existía previamente pero no estaba consiente (Stockhausen, 1963: 223).

Veamos qué pasaba en la Europa occidental por esos años, digamos, en la primera década posterior a la guerra. Luego de la Segunda Guerra Mundial el concepto de renovación y el consecuente de vanguardia adquirieron un carácter ideológico que

¹⁰ “[...] volver independiente cada plan de información (altura, duración, dinámica, perfil) lo que me iba a llevar hacia una definición no ya de puntos, sino de campos. [...] Fue necesario [...] generalizar un empleo de los parámetros, al mismo tiempo que disociarlos, volverlos móviles, darles la capacidad de engendrar una forma” (Boulez, 1989: 209).

¹¹ “Présence historique dans la musique d’aujourd’hui”.

¹² “Erfindung u. Entdeckung. Ein Beitrag zur Form-Genese”.

no poseían con anterioridad. La búsqueda de 'lo nuevo' en la música pasó de ser una necesidad estética a transformarse en un posicionamiento político. Con esta actitud los artistas daban la espalda a una sociedad decadente, la suya propia, que con sus valores llevó a la civilización a la catástrofe mundial. Por otro lado, si bien los cursos de Darmstadt gozaban de una relativa autonomía artística, en la Alemania ocupada por los aliados luego del fin de la guerra había tres listas de artistas: la lista blanca, la gris y la negra, en función del compromiso —y cercanía— que los artistas habían tenido con el régimen nazi. Esta realidad obviamente también definía qué compositores podían ser programados y cuáles no.¹³ Esta lista estuvo vigente hasta 1948, año en que incluso los artistas más comprometidos con el nazismo volvieron a ser programados.

En los años y las décadas que siguen al fin de la guerra, los escritos que relacionan 'estética' con 'sociedad decadente' se multiplican. En 1958 Theodor Adorno (1903-1969) escribe en su artículo "Ideas sobre la sociología de la música" que "así ocurrió bajo el fascismo [...] 'Movimiento Musical del Pueblo y de la Juventud', con su culto a los 'vínculos' sociales, de la colectividad como tal, de la inclusión en la actividad laboriosa" (Adorno 2006: 11).

En tanto Pierre Boulez en su escrito "¡Tengo horror del recuerdo!" realiza un sentido obituario en ocasión de la muerte del director de orquesta Roger Désormière. Escribe:

"[...] nunca incurrió en esas 'ideologías' retrógradas justificadas por el milagro del dictador —llamado luego culto de la personalidad—, que acusaban de cosmopolitismo y de otras taras vergonzosas por el estilo: putrefacción de la cultura, a los compositores más importantes de la época contemporánea" (Boulez, 1984: 348).

Por otro lado, en su conferencia de agradecimiento por haber recibido el Premio Fundación BBVA Fronteras del conocimiento 2012, Boulez afirma:

"[...] yo vengo de la generación de 1945, una generación que salía de la guerra y que veía el mundo con ojos diferentes. No queríamos volver a caer en las dificultades y problemas de la '*intelligenza*' anteriores a 1945, queríamos crear un mundo nuevo [...] Sí, queríamos redefinir el mundo

¹³ Inmediatamente después de la guerra en la lista negra había 31 compositores, entre los más notorios estaban Karl Orff y Richard Strauss. (Iddon, 2013: 18) "Introduction: music after catastrophe".

[...] Rehacer el mundo es algo completamente utópico pero esta utopía es verdaderamente necesaria cuando queremos realmente producir”¹⁴

Luigi Nono (1924-1990) utiliza en su primera obra, las *Variazioni canoniche*, la serie de la *Oda a Napoleón* Op. 41, de Schönberg, violento alegato contra Hitler¹⁵, como una toma de posición estética (a diferencia de sus colegas, él no renegaba del legado de Schönberg) e ideológica (en contra de los fascismos).¹⁶

Finalmente, podemos mencionar por su contundencia el fragmento de Helmut Lachenmann del año 1976. Haciendo referencia a los primeros tiempos de postguerra, escribe en su artículo “Sobre el problema de la belleza en la música de hoy”¹⁷:

“Nada podía molestar más ese impulso general que la cuestión de la belleza, cuestión sospechosa porque convocaba nuevamente todos los valores e ideales sobre las ruinas de los cuales se erguía el mundo de entonces. [...] ese ‘momento cero’ donde se estaba persuadido de poder hacer una *tabula rasa* y de recomenzar ¿nuevamente? con valores neutros, vírgenes de toda connotación [...] Históricamente ese positivismo se justifica en cierta forma como la liquidación [...] de un concepto de belleza vuelto sospechoso, en tanto que representación social de valores que habían naufragado” (Lachenmann, 1996: 104).

El surgimiento de una nueva estética, y el consecuente nuevo lenguaje de la posguerra, no fueron sin embargo ni instantáneos ni lineales. La tensión entre tradición y renovación se mantuvo todavía por varios años, incluso en varios jóvenes compositores esa tensión se ve en su propia producción. En todo caso les llevó algunos

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=iDFmQ5RU'TVM&t=77s>. Última visita, 23/07/21.

¹⁵ En agosto de 1934 Arnold Schönberg se instala en Los Ángeles. Dos años antes, el Ministro de Cultura del III Reich, Joseph Goebbels, había ordenado su despido como docente en la Academia Prusiana de las Artes de Berlín. En 1942 como consecuencia de un encargo de la *League of Composers*, escribe la *Oda a Napoleón*. La obra está compuesta para recitador, cuarteto de cuerdas, y piano; y utiliza un texto de Lord Byron muy crítico de Napoleón. Esto sirvió al compositor para realizar un paralelismo entre ambas personalidades, como una metáfora de los dictadores de su época. El texto, que prefigura la caída de Hitler, comienza con la siguiente frase: “¡Todo ha terminado! Aunque ayer fuiste rey, y armado para rivalizar con los reyes, ahora no eres más que una cosa sin nombre; tan perverso, ¡y aún vivo! ¿Y este era el hombre de los mil tronos, que alfombró nuestras tierras con los huesos de sus enemigos para poder sobrevivir él mismo?”. A través de toda la pieza se suceden alusiones musicales relacionadas a la temática del texto. Solo por mencionar una, cuando el recitador expresa “la voz sísmica de la victoria”, la música cita combinadamente los motivos de *La Marsellesa* y la *Quinta Sinfonía* de Beethoven.

¹⁶ En ocasión de una retrospectiva del compositor Luigi Nono en el Festival de Otoño en París, Philippe Albera escribe en el diario *Le Monde*: “Sensible desde sus comienzos a la posibilidad de unir el lenguaje musical nuevo de su generación a un nuevo humanismo y a una perspectiva democrática para la Europa que salía del fascismo [...]”. Este escrito posteriormente lo retoma y amplía en el texto introductorio al libro *Luigi Nono – Écrits* (Nono 2007: 8).

¹⁷ “Zum Problem des musikalisch Schönen heute”.

años a la nueva generación de jóvenes revolucionarios¹⁸ el imponerse ante los ‘viejos maestros’¹⁹ que en su mayoría estaban en plena vigencia y aun produciendo música.²⁰

En este sentido es paradigmático el caso de Paul Hindemith (1895-1963). En el año 1946 se ejecutaron durante los cursos de Darmstadt las siguientes obras de este autor: 2 sonatas para piano; 2 sonatas para flauta; una sonata para corno; una sonata para violín; el *Ludus tonalis*; 4 cantos extraídos de las *Marienleben* y su Cuarteto para cuerdas en Mi menor. Tres años más tarde, en 1949 Willy Strecker, el Director de la editorial *Schott* le escribe a Hindemith “Lamentablemente, hay un buen número de gente joven que está totalmente confundida y no sabe que hay que hacer y que ahora tira su más reciente música [...], por ejemplo su sonata para cello y su Concierto para piano, en la pila de la basura”²¹(Iddon, 2013:26).

Como fue dicho más arriba, el surgimiento de una nueva estética y la formación de una ‘escuela Darmstadt’, con todo lo relativo y cuestionable que ese término conlleva²², llevó varios años. Veamos en el cuadro 1 la cronología de la llegada de los más importantes músicos²³ (compositores, instrumentistas y conferencistas) a los primeros años de los cursos de verano (Iddon, 2013: XV-XXII):

¹⁸ Las figuras principales eran Karlheinz Stockhausen; Pierre Boulez; Luigi Nono; Bruno Maderna; Karel Goeyvaerts y Henry Pousseur, entre otros.

¹⁹ Las figuras principales de la ‘vieja escuela’ eran Olivier Messiaen; Boris Blacher; Paul Hindemith; Igor Stravinsky; Arnold Schoenberg; Ernst Krenek; Darius Milhaud; Arthur Honegger; Dimitri Shostakovich; Serguei Prokofiev; Bela Bartók Edgar Varèse y Kurt Weill, entre otros.

²⁰ Es necesario aclarar que la influencia de los ‘viejos maestros’ sobre los jóvenes compositores no era uniforme. Simplificando el tema diremos que había dos grandes grupos, aquellos compositores que inspiraban a las nuevas generaciones con el respeto que esto conlleva, Messiaen; Webern; Schönberg y Varèse, por ejemplo; y aquellos compositores despreciados por los jóvenes, Blacher y Hindemith por ejemplo.

²¹ Hindemith responde: “Cursos de Darmstadt, jajaja, Eso es exactamente lo que pienso. Estar en la pila de la basura es un emblema de honor”.

²² En verdad no conformaban una escuela. Más allá de algunas constantes en las herramientas utilizadas, en la mayoría de los casos sus estéticas eran muy diferentes.

²³ La finalidad de este cuadro se limita a mostrar la progresión estética que se iba dando en Darmstadt año tras año, en función de los creadores que se iban sumando a los cursos. Por eso se omiten detalles que no coadyuvan a este fin. Por ejemplo, se menciona solo la primera vez que los músicos estuvieron, luego la gran mayoría volvió en los años siguientes. Tampoco se aclara en cada caso si su presencia fue física o no. Por dar un ejemplo, Cage figura en el año 1954 porque se trató acerca de su música en una conferencia de Wolfgang Rebner: “Música Americana Experimental”, pero recién participa en persona en el año 1958. Tampoco se toma en cuenta en la cronología el hecho de que ya en 1950 Heinz-Klaus Metzger y Dieter Schnebel (un compositor que será muy influyente en las décadas posteriores) participaron en el curso de composición que dio Edgar Varèse. Al participar como alumnos se supone que no influenciaron la estética dominante en ese año.

Año	Compositores, instrumentistas, conferencistas
1949	Olivier Messiaen, Bruno Maderna.
1950	Theodor W. Adorno ²⁴ ; Edgar Varèse; Luigi Nono, Hermann Scherchen (director de orquesta).
1951	Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Karel Goeyvaerts, Herbert Eimert, Pierre Henry, Werner Meyer-Eppler.
1952	Pierre Boulez, Camillo Togni, Severino Gazzelloni (flauta).
1953	Luciano Berio, Yvonne Loriod (piano).
1954	Henry Pousseur, John Cage, Michel Fano.
1955	Hans Rosbaud (director de orquesta).
1956	Stefan Wolpe, David Tudor (piano).
1957	Earle Brown, Aloys y Alfons Kontarsky (pianos), Heinz-Klaus Metzger.
1958	Morton Feldman, Christian Wolff.
1959	Cornelius Cardew, Mauricio Kagel, Cathy Berberian (mezzo soprano) Christoph Caskel (percusión), Sylvano Bussotti, György Ligeti. ²⁵

Cuadro 1

Hacia fines de 1956 Ligeti (1923-2006) emigra a occidente desde su Hungría natal. Como puede observarse en el cuadro precedente, para ese año la nueva estética vanguardista ya estaba bien establecida en Darmstadt.

²⁴ Obviamente Adorno participa como filósofo en los cursos. Se lo menciona acá por la gran influencia que tuvo su pensamiento en los jóvenes compositores de la época.

²⁵ Desde 1959 es docente en los cursos de verano de Darmstadt (Nordwall, 1971: 221).

Es un hombre adulto, de 33 años de edad, y con una sólida formación técnico-musical. Esta formación no obstante estuvo condicionada a la realidad político-social de su país natal. Una formación muy tradicional donde Bela Bartok (1881-1945) principalmente, y también Zoltan Kodaly (1882-1967), eran las grandes ‘figuras nacionales’ donde reflejarse y su estética era la novedad a seguir.²⁶ Hungría había quedado detrás de la cortina de hierro y la información artística proveniente de occidente llegaba en cuantagotas y muy filtrada por la censura²⁷. Ligeti escribe en el ‘48 un artículo titulado “Novedades desde Budapest: música dodecafónica o ‘nueva tonalidad’²⁸”, ahí afirma que “el acontecimiento más importante del año pasado (1947) fue la ejecución de la *Petite symphonie concertante* de Frank Martin, y en ese año (1948) se ejecutaron la *Misa* y la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski”. Por otro lado se lamenta que “la sinfonía *Matías el pintor*, de Paul Hindemith, se ha cancelado” (Ligeti-I 2007: 58).

Su producción musical era considerable. Ya había compuesto, entre muchas otras, las obras *Piezas para piano* (1938-43)²⁹; *Piezas para flauta y piano* (1938-43)³⁰; *Piezas para violín y piano* (1938-43)³¹; *Piezas para cello y piano* (1938-43)³²; *Symphonie* (1938-40); *Piezas para coro a cappella* (1941-43); *Cantata N° 1* (1944-45); *Dos Caprichos para piano* (1947); etc.³³ La influencia de Béla Bartók en este período de juventud salta a la vista. Esto se refleja no solo en las herramientas compositivas utilizadas por el joven Ligeti, sino también por las temáticas a las que echa mano: muchas de sus obras están basadas en melodías tomadas de canciones folclóricas húngaras.³⁴

En 1950 se incorpora como docente en la academia Franz Liszt de Budapest, que a la sazón dirigía Zoltán Kodály. De esta época es el *Concert românesc*, (1951), una obra en 4 movimientos de unos 14 minutos. La mencionamos por dos razones, por un lado porque es un ejemplo paradigmático de un estilo convencional y académico que este compositor desarrollaba en esa época, por otro lado es un ejemplo de lo que

²⁶ “Yo conocía la ‘Nueva música’ solo a través de la obra de Bela Bartok. Yo creía que sus composiciones tardías (Concierto para Orquesta; Concierto para piano N° 3) representaban el ‘camino verdadero’. Por otro lado, la ‘Nueva música’ era raramente ejecutada y desde 1948, con algunas excepciones, no lo era en lo absoluto”. (Ligeti-I, 2007: 49).

²⁷ “Yo fui a Colonia en 1957 [...] sin la más mínima idea acerca de no solo la música electroacústica, sino tampoco del desarrollo compositivo de la posguerra en Europa del oeste. Hungría, donde yo vivía, estaba casi completamente aislada de los nuevos desarrollos [estéticos de occidente]” (Ligeti-II, 2007: 86)

²⁸ “Neues aus Budapest: Zwölftonmusik oder ‘Neue Tonalität’”.

²⁹ Manuscrito parcialmente perdido.

³⁰ Manuscrito perdido.

³¹ Manuscrito perdido.

³² Manuscrito perdido.

³³ Ove Nordwall en su libro *György Ligeti – Eine Monographie* enumera 81 obras en el período 1938-1956. Incluye obras con manuscritos perdidos y obras no terminadas. (Nordwall, 1971:186-200).

³⁴ “Entre los años 1949 y 1956 surgieron diversos tipos de reelaboraciones de canciones populares: por un lado yo mismo reelaboré recopilaciones de canciones folclóricas húngaras, y por el otro, canciones folclóricas rumanas”. (Ligeti-II, 2007: 149).

sucedió con mucha de su música de juventud: el manuscrito original en parte se perdió y algunas *particellas* orquestales fueron llevadas por Ligeti a Viena cuando emigró en 1956. A partir de esa realidad de reconstruyó la obra (Nordwall, 1971: 197). En el caso de los compositores que quedaron en el lado socialista de la ‘cortina de hierro’ siempre hay que considerar el aspecto político de la creación. Ligeti, al mencionar el *Concert românesc*, escribe en un texto introductorio para un folleto de un CD titulado “*Sobre mi Concert românesc y otras obras tempranas de Hungría*”³⁵ que “esta composición orquestal fue una de las ‘obras camuflaje’ con las cuales yo intenté abstraerme de las imposiciones de la dictadura de Sozrel”³⁶ (Ligeti-II, 2007: 153).

107

Por otro lado Ligeti afirma en su escrito *Obras tempranas de Hungría*³⁷ que:

“[...] antes (entre el ‘45 y ‘47) la dictadura no estaba organizada. A partir de 1948 valió la total represión del estalinismo. [...] La *Sonata para Cello* pudo ser transmitida por la radio, por el contrario, a causa de su segundo movimiento ‘formalista’, no se le permitió ser ejecutada en concierto”³⁸ (Ligeti-I, 2007: 143).

Cuando llega a occidente en 1956 se produce en él una rápida evolución en su estética compositiva. Solo como dato indicativo de esta evolución remarquemos que las tres primeras obras que compone en occidente son obras electroacústicas: *Glissandi* (1957); *Artikulation* (1958) y *Pièce électronique N° 3*³⁹ (fin de 1957-58). Esta evolución no está exenta de una crisis, producto del shock que le causó el enfrentarse con un mundo musical tan diferente al que dejó en Hungría.⁴⁰ En varios de sus escritos se puede adivinar que no comprendió cabalmente la estética a la que se encontró al llegar a occidente.

³⁵ “Über mein Concert românesc und andere Frühwerke aus Ungarn”.

³⁶ Para mayor información sobre la relación de Ligeti con la política, leer su escrito “A propósito de la música y la política” (*Apropos Musik und Politik*), en “26. Internationale Ferienkurse für NeueMusik” (pp. 42-46).

³⁷ Frühwerke aus Ungarn.

³⁸ La actividad de Ligeti se divide en dos tendencias diferentes: una consiste en adaptaciones de cantos populares y en composiciones basadas en materiales folclóricos, el *Concert românesc* es un ejemplo, y la otra, secreta, corresponde a las aspiraciones de Ligeti a las nuevas sonoridades [...]. Esta última no tiene sin embargo ninguna chance de realizarse y las obras más originales de los últimos años en Hungría del compositor no serán ni ejecutadas ni publicadas (Kunkel, 1985: 23).

³⁹ Con el título *Pièce électronique N° 3* no debe entenderse que hay dos piezas electrónicas anteriores (la N°1 y la N° 2). Ligeti cuenta sus piezas electrónicas como un solo género musical. O sea que *Glissandi* es su pieza N°1; *Artikulation* es su pieza N°2 y luego viene la *Pièce électronique N° 3*. Vale mencionar que desde el punto de vista cronológico su *Pièce électronique N° 3* es en verdad la N° 2.

⁴⁰ “El encuentro con los compositores en Colonia [...] con Stockhusen, Koenig, Evasngelisti, Helms, Kagel y otros, significó un shock para mí [...]” (Ligeti-II, 2007: 86).

En su artículo “*Metamorfosis de la forma musical*”⁴¹, (escrito en 1958-59, o sea poco después de su arribo a occidente) este creador analiza con ironía el serialismo en boga por esos años; lo define como ‘la recientemente instalada república cromática que necesitó su propia legislación’. Un poco más adelante afirma que ‘la música se tornó en un producto de la superposición de ordenamientos prefabricados’. En definitiva su conclusión consistía en que la música serial era esencialmente débil porque el automatismo implícito en el sistema bloqueaba decisiones inalienables del compositor, por ejemplo, la verticalidad de los sonidos: la armonía. Lo que para los jóvenes revolucionarios de la época era un paso hacia adelante, para Ligeti era un signo de debilidad, porque su visión estaba aún anclada en los modelos históricos de complementación melodía/armonía. Ligeti afirmaba que quedando abolidas las relaciones jerárquicas en los diferentes parámetros de la obra a través del serialismo, se produce un proceso de nivelación que hace que cada vez sea más difícil producir contrastes en el discurso musical⁴² (Ligeti-I, 2007: 85/86). Observamos en este escrito un conflicto entre su formación de juventud y la ‘nueva música’ a la que se enfrentaba por esos años.⁴³ Esto no impidió que Ligeti utilizara la técnica serial en varias de sus obras. En su pieza *Artikulation*, por ejemplo, menciona que “toda la composición está basada en principios seriales” aunque cree necesario aclarar que “fueron utilizados (los principios seriales) en forma no-dogmática” (Ligeti-I, 2007: 168).

La incompreensión con respecto a la vanguardia era muy común en los compositores que llegaban desde ‘afuera’, o sea los que no pertenecían al grupo fundador de Darmstadt. No solo los que venían de una formación tradicional, como era el caso de Ligeti, sino también aquellos que venían de algún tipo de vanguardia.⁴⁴ Mencionemos como ejemplo el caso de Morton Feldman (1926-1987), un compositor norteamericano que, con una estética muy personal, pertenecía a la vanguardia de su época. Tres citas de sus escritos nos relevan de toda aclaración:

⁴¹ “Wandlungen der musikalischen Form”.

⁴² Pierre Boulez lo contradice en su escrito “*penser la musique aujourd’hui*”, ahí afirma exactamente lo contrario: “La serie es —de una forma muy general— el germen de una jerarquización fundada sobre ciertas propiedades psico-fisiológicas acústicas, [...] con la finalidad de organizar un ensamble FINITO de posibilidades creativas [...] ese ensamble de posibilidades se deduce de una serie inicial a través de un engendramiento FUNCIONAL” (las mayúsculas son del original) (Boulez, 1963: 35) Como se puede observar lo que para Ligeti significaba ‘nivelación’, para Boulez era ‘jerarquización’.

⁴³ Así se expresaba Ligeti en el año 1969: “Al final de los años ’50 yo estaba en una situación compositiva crítica. La generalización de la técnica serial conllevó una nivelación armónica, el carácter de los intervalos individuales se volvió cada vez más indiferenciada” (Ligeti-II, 2007: 174).

⁴⁴ Un ejemplo de alguien insospechado de conservadurismo es Edgar Varèse. Transcribimos una observación de Mauricio Kagel en su artículo *Aus USA* (desde USA). “A propósito. Yo me encontré en New York con Varèse. Como siempre él tenía a punto una afilada e ingeniosa observación: ‘La tragedia es que hay 12 sonidos, pero los compositores solo tienen 10 dedos’” (Kagel, 1975, 105).

“Los muchachos hablan de serialismo. El serialismo duró 6 meses. Una pieza o quizás un poco más. En realidad todo eso no duró más de 6 meses” (Feldman, 1998:85).

“Boulez es la quintaesencia de lo que yo creo que no debe ser el arte. Boulez más que cualquier otro compositor le ha dado a la noción de sistema un nuevo prestigio (op. cit: 142). «Para la mayor parte de los compositores Boulez es Napoleón, ¿no?»” (op. cit: 155).

“¿Cómo puede ser que haya gente que tenga la idea que un Mi b en el registro medio suena como un Mi b una octava abajo? ¿De dónde vino eso? Yo sé muchas cosas pero nunca supe de dónde se ha sacado eso”⁴⁵ (op. cit: 34)

El conflicto de Ligeti con la modernidad occidental se observa tanto en sus opiniones como también en su música. Con respecto a lo primero son muy reveladores sus escritos donde explicita cuáles son sus modelos y fuentes de inspiración para sus obras. En estos casos casi constantemente hace alusiones de una forma u otra a la historia. Por ejemplo al hablar acerca de su pieza para órgano *Volumina* (1961-1962, revisado en 1966) comenta que “esta, por debajo de la superficie, consiste en los restos de toda la literatura para órgano; y más adelante aclara que “uno puede sentir ciertas figuraciones barrocas subsumidas en el todo, Liszt y Reger, y el sonido romántico del órgano también juegan un papel subliminalmente”. Más adelante afirma “[...] sus comentarios (los comentarios musicales de la obra) hacen referencia a las consecuencias de la historia [...]” (Edwards, 2015: 241). Nada de esto aparece, en la superficie al menos, cuando uno escucha *Volumina*. Lo relevante en este caso es la necesidad de Ligeti de referir una pieza ‘masiva’ como es esta a modelos extraídos de Liszt, Reger y ¡el barroco!

Veamos cómo explica el compositor su obra *Lux Aeterna*:

“Una armonía *quasi* diatónica que no es ni tonal ni atonal [...] donde aparecen rastros de tradición. Uno no puede decir que es tonal porque no hay centros tonales ni desarrollos tonales, pero tampoco es atonal porque la conducción de las voces es predominantemente diatónica, pero no exclusivamente diatónica, pero se inclina hacia lo diatónico” (Ligeti-II, 2007: 234).

⁴⁵ Nótese cómo Feldman, con su usual ironía, arremete contra uno de los principales tabúes de la vanguardia de Darmstadt, cual es el rechazo al intervalo de octava.

En su escrito “Sobre mi desarrollo como compositor”⁴⁶ afirma que:

“[...] yo comencé a explorar nuevas posibilidades de utilización de escalas diatónicas y regiones armónicas más consonantes y claras las que se manifestaron por ejemplo en *Lux Aeterna* (1966) y *Lontano*⁴⁷ (1967)” (Ligeti-II, 2007: 119).

110

En su escrito “Reflexiones rapsódicas sobre música especialmente sobre mis propias composiciones”⁴⁸ afirma que:

“En mi fase ‘micropolifónica’ mis modelos fueron los artistas de los Países Bajos del tardío siglo XV y comienzos del XVI, mientras que en los años ‘80 me atrajo cada vez más la complejidad rítmico-métrica del período anterior, el tiempo de la notación mensural” (Ligeti-II, 2007: 130).

En *Lux Aeterna* (1966) Ligeti explica que “Las articulaciones rítmicas constituyen una suerte de ‘construcción-secreta’ que se asemeja a las Taleas de los Motetes isorrítmicos” (Ligeti-II, 2007: 234).

En todo caso, la influencia de la historia no se limita al pasado remoto. Hablando de su segundo Cuarteto de cuerdas afirma que:

“la influencia subversiva de la música del pasado está presente: [...] Bartok está ahora combinado en un mix de gestos volátiles con erupciones de energía [...] Hay también afinidades expresivas con el *Allegro Misterioso* y el *Largo desolato* de la Suite Lírica, de Berg, mientras que el final del 4º movimiento recuerda la *Danza de la tierra* de la *Consagración de la Primavera*, de Stravinsky”. (Edwards, 2015: 250⁴⁹)

Veamos qué escribía en el año 1965, o sea en su plena época vanguardista, en referencia al *Dies Irae* de su *Requiem*:

“Mucha gente quedó decepcionada con mi *Dies Irae*, dicen que es conservador a causa de su dramatismo y expresividad, y que yo no soy más

⁴⁶ Über meine Entwicklung als Komponist.

⁴⁷ Tanto *Atmosphères* como *Lontano* poseen densas estructuras canónicas [...] Yo he retenido líneas melódicas en el proceso de composición, ellas están gobernadas por reglas tan estrictas como las de Palestrina o las de la escuela Flamenca [...] (Edwards, 2015: 249) Extrae la cita de: *Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*.

⁴⁸ “Rhapsodische Gedanken über Musik besonders über meine eigenen Kompositionen”.

⁴⁹ Extrae la cita de: *Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*.

un vanguardista. Solo tengo para decir que me da lo mismo pertenecer a la vanguardia o a la reacción. La categoría 'Modernidad' me deja, al igual que Stravinski, totalmente indiferente" (Ligeti-II, 2007: 127).

Nos detenemos acá con las citas pero los ejemplos en sus escritos se multiplican acerca de la cercana relación de Ligeti con los modelos históricos de creación musical. En este punto podríamos comparar lo más arriba desarrollado, con el caso de Luigi Nono, un compositor en tantos sentidos en sus antípodas. Nono fue un compositor furiosamente vanguardista. No obstante, en unas pocas obras explicita modelos históricos pero esto no conlleva consecuencias en términos de recursos compositivos (materiales y procesos) —audibles o no— en el producto final, sino que estos modelos son resignificados para su utilización.

En *Contrappunto dialettico alla mente* (1968) no hay ningún vestigio de procesos lineales contrapuntísticos en la obra. El mismo Nono aclara que utilizó dicho término por un lado, por el hecho de que los textos utilizados provienen de dos fuentes: el texto de la obra *Il festino nella sera del giovedì grasso avanti cena*, de Banchieri (1608), y un texto del propio compositor. Por el otro, por el hecho de que Nono utiliza voz y cinta magnetofónica. En definitiva, el 'contrapunto' se da entre dos textos alejados cinco siglos entre sí y entre dos fuentes sonoras diferentes (voz y cinta). Ningún proceso compositivo está en juego. Incluso el mismo Nono aclara que "yo he transpuesto todo al día de hoy. Para evitar un juego neoclásico siempre posible, y por el cual yo tengo una verdadera aversión (Stravinsky, el peor Casella...)"⁵⁰ (Nono, 2007: 644). El mismo criterio se aplica a la obra *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer* (1988). Nono aclara que "las bandas magnéticas como voces de madrigales se unen al violín solista" (op. cit.: 690). O sea que el proceso 'madrigalístico' se limita al diálogo entre el violín y los sonidos pregrabados.⁵¹

Volviendo a Ligeti, no analizaremos ni su estética de juventud ni su último período compositivo, en ambos momentos su anclaje en los modelos históricos es explícito. Pero incluso en su período más radical la influencia de la tradición emerge, si bien de una forma menos explícita. Esta se manifiesta a través de dos vías: por el desarrollo de 'procesos compositivos' y la utilización de 'materiales', ambos extraídos de la historia (sin que sean mutuamente excluyentes). A diferencia de Nono, en Ligeti dichas influencias sí se reflejan en el producto final. Veamos.

⁵⁰ Nono prohibía a sus alumnos el uso de los *trinos* en sus trabajos, ya que para él significaban un claro símbolo de tradición (Comunicación hecha al que esto escribe por Helmut Lachenmann, uno de los más conspicuos alumnos de Nono).

⁵¹ Lo más cercano a la tradición que encontramos en la obra de Luigi Nono en lo referente a técnica compositiva es *Variazioni canoniche sulla serie dell'op.41 di Arnold Schönberg* (1950), ya mencionada más arriba. Una obra de relativa juventud del compositor (26 años) donde se observan procedimientos canónicos de escritura, tomados con mucha libertad.

Procesos compositivos. Ligeti tiene una especial predilección por el uso de los cánones, en muchas de sus expresiones: canon simple; cánones múltiples; canon en espejo; canon doble; etc. Veamos algunos ejemplos.

En *Atmosphères* (1961) —compases 48 a 51— Ligeti afirma que “se encuentra una estructura canónica en espejo. Los 28 violines construyen un canon en espejo con las voces que descienden y las 20 cuerdas inferiores construyen un canon en espejo con las voces ascendientes” (Ligeti-I, 2007: 257-261).

En el *Kyrie* del *Requiem* (1963-65) afirma que “las 20 voces se dividen en 5 grupos de 4 voces y construyen cada uno un canon micropolifónico a 4 voces (canon de alturas, no rítmico)” (Ligeti-I, 2007: 260).

En *Lux Aeterna* (1966) Ligeti explica que “las 16 voces individuales están relacionadas a través de un canon no estricto” (Ligeti-II, 2007: 234).

Estos cánones no son audibles a la escucha, son procesos constructivos subterráneos, que el compositor considera necesarios para el desarrollo de su discurso musical.

Elección de materiales. Estos consisten en la utilización de ‘signos tonales’, entre otros, octavas vacías, acordes tríada, acordes de séptima y diferentes escalas tonales. Estos materiales no reconstruyen el sistema tonal porque no están utilizados en términos de sus funciones tonales, su funcionalidad es en algunos casos tímbrica y en otras estructural, en tanto que quiebre de un determinado discurso musical. Incluso muy a menudo estos materiales no son reconocidos a causa de la velocidad con la que se los ejecuta.⁵² Vale aclarar que la sistematicidad en la aparición de estos signos tonales hace que esté lejos de ser casual o aleatorio. Veamos como ejemplo (habrá otros más adelante) el caso del Cuarteto de cuerdas N° 2 (1968). En el 5° Movimiento, Comp. 56, Ligeti echa mano a un gesto retórico muy usado por él mismo en muchas obras, acordes veloces arpegiados. Estos, que podrían desarrollar cualquier tipo de acorde atonal (e incluso microtonal), construyen los siguientes acordes tríadas.

⁵² Salvo recursos muy obvios, como las múltiples octavas, en general Ligeti tiende a enmascarar sus materiales y procesos ligados a modelos históricos. Estos son recursos constructivos que como tales quedan sumergidos en la estructura de la obra.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Each instrument part is written on a single staff in treble clef. The music consists of a sequence of chords. The Violin I part starts with a G major chord (G, B, D) and moves through several other chords, including some with accidentals. The Violin II part starts with a D major chord (D, F#, A) and moves through various chords, including some with accidentals. The Viola part starts with a G major chord (G, B, D) and moves through several other chords, including some with accidentals. The Cello part starts with a G major chord (G, B, D) and moves through several other chords, including some with accidentals. The chords are written in a way that shows their structure and the movement of the notes.

Ejemplo 1

Para su más clara comprensión, en el Ejemplo 1 se expresan los acordes resultantes de la ejecución en forma cerrada y en el registro central. Como podemos observar en elejemplo 2, correspondiente al violín 1°, en la partitura los acordes se presentan abiertos.

The image shows a musical score for Violin I in 4/4 time. The music consists of a sequence of chords. The chords are written in a way that shows their structure and the movement of the notes. The chords are open, meaning they are spread across a wide range of the instrument's register. The first chord is a G major chord (G, B, D) and the second is a D major chord (D, F#, A). The third chord is a G major chord (G, B, D) and the fourth is a D major chord (D, F#, A). The fifth chord is a G major chord (G, B, D) and the sixth is a D major chord (D, F#, A). The seventh chord is a G major chord (G, B, D) and the eighth is a D major chord (D, F#, A). The ninth chord is a G major chord (G, B, D) and the tenth is a D major chord (D, F#, A). The chords are written in a way that shows their structure and the movement of the notes.

Ejemplo 2

Es difícil no ver en semejante sucesión de acordes tríadas no solo un espejo de su relación con la tradición sino, por extensión, una toma de posición ideológica con respecto a la historia.

En *Apparitions* (1959) Ligeti finaliza la obra (minuto 8:14 aprox.), luego de todo un desarrollo textural, con un gesto melódico en los bronce totalmente alejado de la lógica seguida hasta ese momento.⁵³

The image shows a musical score for two instruments: Horn in F and Trumpet in C. Both parts are in 4/4 time. The Horn part is in F major and has a rest in the first measure, followed by a triplet of eighth notes in the second measure. The Trumpet part is in C major and has a quintuplet of eighth notes in the first measure, followed by a quintuplet of eighth notes in the second measure. The dynamic marking is pppp. The text 'mit Dpf. (Karton)' is written above the Trumpet part in the first measure.

Ejemplo 3

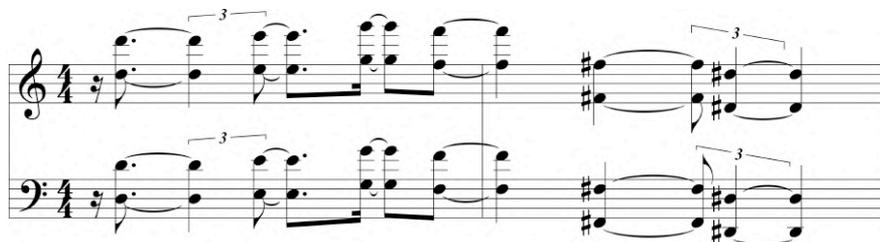
Pablo Fessel, en su escrito *Forma y concreción textural en Apparitions (1958/59) de György Ligeti*, hace especial mención del carácter histórico del gesto arriba mencionado: “Hay en el segundo movimiento una representación de la memoria histórica [...]. Este motivo [...] tiene reminiscencias atonales, se presenta como un elemento proveniente de otro tiempo histórico.” (Fessel, 2007: 82)

Como fue dicho más arriba, la utilización de octavas vacías es un recurso recurrente en la producción de Ligeti, este creador tiene una especial predilección por dicho material. En casi todos los casos las utiliza como un recurso de ruptura de un discurso musical hasta entonces homogéneo. Veamos:

En el *Lacrimosa* del *Requiem* Se produce una cuádruple octava (comp. 20 a 27), triple octava (comp. 43), quintas y octavas tenidas (comp. 51 a 60).

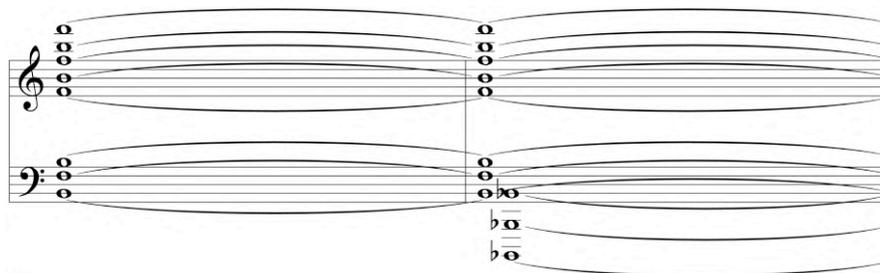
En el *Concierto de Cámara* —primer movimiento— aparecen las octavas en las letras M (comp. 38), P (comp. 49), R (comp. 54). En la Letra P (comp. 49), no se limita a romper el discurso con un *tutti* de octavas sino que realiza una melodía completa.

⁵³ [el sector] significa una deconstrucción que se opone al orden pancromático [...] El trombón [...] con su perfil interválico característico [...] significa una vuelta a una fase previa con respecto a la idiomática dominante de indiferenciación interválica. [...] La constelación típicamente expresionista es un recurso singular. (Kunkel, 1998: 26).



Ejemplo 4

En el segundo movimiento, letra P (comp. 35), realiza una superposición de cuarta aumentadas en octavas y después le agrega octavas en el piano, el clarinete bajo y el trombón.



Ejemplo 5

En el cuarto movimiento el compositor cambia el criterio. Ya no aparecen octavas que rompen el discurso, pero aparecen dos señales también típicas de Ligeti. Por un lado aparece en la letra P una melodía franca del corno que se despega del contexto textural que se desarrollaba hasta ese momento; y por el otro aparecen en la letra W los arpeggios de acordes tríadas que ya hemos visto que son una constante en este período. En referencia a este último material (los arpeggios) Robert Piencikowski afirma que “Ligeti no teme echar mano a estereotipos de escritura, clichés instrumentales que desarrollan trayectorias cerradas describiendo arpeggios en derredor de una armonía estática” (Piencikowski, 1987: 214).

4º Movimiento - Letra P - Comp 24-25



4º Movimiento - Letra W - Comp 42

116

Ejemplo 6

Para finalizar tomaremos el caso de *Continuum* (1968) para *celesta*. Muchos investigadores han escrito sobre esta obra, especialmente refiriéndose al ritmo y las densidades que desarrolla (Petersen (2008); Nordwall (1971)-(2001); Levy (2017)). Emilios Cambouropoulos y Costas Tsougras en su análisis mencionan la suerte de definición estructural que significa la utilización de los acordes de Si mayor (fin de la sección II) en los compases 87-88 y Si menor (comienzo de la sección III) en los compases 89-91, pero sin extraer ninguna conclusión en términos de utilización de modelos históricos (Cambouropoulos y Tsougras, 2009: 133).

El propio Ligeti parece haber tenido una especial predilección por esta obra. Existen muchos escritos donde este creador aborda esta pieza —“Autocuestionamiento” (1971); “Balance provisorio desde Toronto” (1973); “Sobre mi desarrollo como compositor” (1989); “Reflexiones rapsódicas sobre música, especialmente sobre mis propias composiciones” (1991); etc.⁵⁴—. En algunos casos la mención se da en forma más o menos tangencial, en otros hay un desarrollo más profundo de la obra, su técnica y su significado. En ningún escrito menciona la estrategia de alturas que utiliza.

Aquí encontramos una suerte de culminación de la paradoja *ligetiana* en cuanto a vanguardia y tradición. En esta obra, como en tantas otras, se da el caso de una ejecución extremadamente veloz, en este caso en un teclado⁵⁵, que esconde una

⁵⁴“Selbstbefragung; Zwischenbilanz in Toronto”; “Über meine Entwicklung als Komponist”; “Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen”; etc.

⁵⁵ La indicación al comienzo de la obra dice: “Prestissimo. Extremadamente rápido de forma que las notas individuales no puedan apenas ser percibidas, sino más bien que se fundan en un continuum. Tocar muy

cantidad inusual de signos tonales. Dichos signos ya no rompen una lógica textural, como hemos visto en tantos ejemplos anteriores, sino que estos están imbricados en el devenir del discurso musical. No significan ruptura sino continuidad. El hecho de que el *cembalo* posea dos manuales contribuye decisivamente al oscurecimiento de las estructuras tonales utilizadas. Toda la pieza es un continuo sonoro que avanza en función de su densidad y amplitud sonora, el término amplitud tomado en el sentido de bordes superior e inferior de la textura, no en el sentido acústico de decibeles.

La pieza comienza con un bicordio que poco a poco se va ampliando hasta completar en el compás 27 una textura cromática que abarca una cuarta aumentada. Poco a poco esa textura se va ‘limpiando’ hasta desembocar en las siguientes estructuras de alturas:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains three segments: 'Tetracordio menor' (measures 62-67, 1°), 'Escala mayor' (measures 67-68, 1°), and another 'Escala mayor' (measures 68-72, 2° and 1°). The second staff contains three segments: 'Escala bimodal' (measures 72-75, 2°), 'Escala bimodal armónica' (measure 76), and 'Escala menor armónica' (measures 77-71, 1°).

Ejemplo 7

Evidentemente todo ese juego de estructuras tonales, oscurecidas por el tipo de ejecución, no es casual. Ligeti está jugando con los signos tonales en forma consciente. Avanzando en la obra las escalas tonales dejan lugar a los acordes:

The image shows a single staff with two chords. The first is 'Si mayor' (measures 87-88) and the second is 'Si menor' (measures 89-91).

Ejemplo 8

igual, sin ningún tipo de articulación. El Tempo correcto se alcanza cuando la pieza dura menos de 4 minutos (sin contar el calderón final) [...]”.

Como se ve: Si mayor y Si menor. A diferencia de los gestos anteriores (ejemplo 7) en los que la velocidad de ejecución casi funde las estructuras de alturas en un *cluster*, en este caso ya no hay posibilidad de oscurecimiento. Es difícil justificar estos gestos más que como una toma de posición ideológica en términos de la paradoja tradición-modernidad.

A medida que avanza la obra aparecen los siguientes acordes.

118

Ejemplo 9

No hacen falta demasiados comentarios a lo ya dicho. Solo mencionaremos que estos signos tonales (y otros, como escalas por tonos) se multiplican a través de toda la obra, por supuesto intercalados con estructuras masivas de tipo cromático.

Como dijimos más arriba, hay en *Continuum* un constante ir y venir entre ambos tipos de estructuras, no ya una ruptura con una lógica compositiva como ocurre en tantas de sus otras obras de este período.

Se produce un ‘doble continuo’ en este pieza, el fluir de densidades y amplitudes por un lado, y por el otro un ir y venir histórico en términos de tradición y vanguardia. Un conflicto nunca totalmente resuelto. Una gran metáfora (muy probablemente involuntaria) de toda la producción *ligetiana*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Th. W. (2006). *Escritos Musicales I – III*. Obra Completa. Madrid. AKAL.
 Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd’hui*. Paris. Gallimard.
 _____ (1989). *Jalons (pour une décennie)*. Paris. Christian Bourgeois Éditeur.
 _____ (1984). *Puntos de referencia*. Barcelona. Editorial Gedisa.

- Boulez, P. (2012) Conferencia de agradecimiento al Premio Fundación BBVA Fronteras del conocimiento <https://www.youtube.com/watch?v=iDFmQ5RUTVM&t=77s> (Última visita, 23/07/21).
- Cambouropoulos, E. y Tsougras, C. (2009). Auditory Streams in Ligeti's Continuum: A Theoretical and Perceptual Approach. *Journal of interdisciplinary music studies*. Turkey-Online edition <http://www.musicstudies.org>
- Dahlhaus, C. (2004). *Essais sur la Nouvelle Musique*. Genève. Éditions Contrechamps.
- Edwards, P. (2015). Convergences and discord in the correspondence between Ligeti and Adorno. *Music & Letters*, Vol. 96 No. 2
- Feldman, M. (1998). *Écrits et paroles*. Paris. L'Harmattan.
- Fessel, P. (2007). Forma y concreción textural en Apparitions (1958/59) de György Ligeti. *Revista del Instituto Superior de Música* - Núm. 11.
- Iddon, M. (2013). *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. New York. Cambridge University Press
- Kagel, M. (1975). *Tamtam-Dialoge und Monologe zur Musik*. München. R.Piper & Co. Verlag.
- Lachenmann, H. (1996). *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel.
- Levy, B. R. (2017). *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*. Oxford. Oxford University Press,
- Ligeti, G. (2007). *György Ligeti Gesammelte Schriften*. Bände I und II. Lichtenfeld, Monika (editora) Mainz. Schott Music GmbH & Co. KG – Paul Sacher Stiftung (Basel).
- Michel, P. (1985). *György Ligeti Compositeur d'aujourd'hui*. Paris. Éditions Minerve.
- Nordwall, O. (1971). *György Ligeti Eine Monographie*. Mainz. B. Schott's Söhne.
- _____ (2001). Ligeti's Harpsichord. *Contemporary Music Review*. Vol. 20, Part 1, pp. 71-78.
- Nono, L. (2007). *Luigi Nono – Écrits*. Genève. Éditions Contrechamps.
- Petersen, P. (2008). *Jede zeitliche Folge von Tönen, Klängen, musikalischen Gestalten« hat Rhythmus. Über die Rhythmik in Ligetis Cembalostück Continuum*. Internetveröffentlichung auf www.saitenspiel.org
- Piencikowski, R. (1987). Les points sur les i – Le Concerto de Chambre de Ligeti. *Harmoniques – Musiques, Identités*. IRCAM. Paris. Christian Bourgeois Éditeur.
- Stockhausen, K. (1963) *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Band 1. Köln. Verlag DuMont Schauberg.
- 26 Internationale Ferienkurse für NeueMusik. (1973). Mainz. B. Schott's Söhne.
- Varnai, P., Hausler, J., Samuel, C. y Ligeti, G. (1984). *Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*. Boston. Da Capo Press.



JUAN ORTIZ DE ZÁRATE

120

Profesor Superior de Música (Conservatorio Provincial de Música J. J. Castro); Licenciado en composición (UCA) y Ph.D. en Composición (Edinburgh University). Estudió además en el IRCAM-París, y en la Stuttgarter Musikhochschule con Helmut Lachenmann. Obtuvo 9 becas nacionales e internacionales de perfeccionamiento y ganó 13 premios nacionales e internacionales de composición musical. Actualmente es investigador en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. En el año 2018 fundó una revista científica especializada en música contemporánea (*Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*) y en el año 2019 un *Catálogo de Compositores Argentinos*. Desde el año 2021 conduce un programa de radio por Radio Nacional Clásica. Es profesor e investigador en la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”. Desde el 2022 es Director del área Composición del Doctorado en Música en la UCA.