

György Ligeti: innovador en la música del siglo XX

Las orígenes del estilo particular del compositor húngaro presentadas a través de su *Réquiem*.

por Claude Ferrier

György Ligeti, lo sabemos, es un personaje clave de la música del siglo que acaba de terminar. Pocos como el han influenciado el desarrollo de la música contemporánea de forma tan profunda. El estilo de composición „revolucionario” que desarrolló en las décadas del 50 (concepción) – 60 (realización) abrió nuevos caminos musicales que aún no han sido totalmente explorados. Estas innovaciones son el fruto de una gran madurez artística, cuyos alcances son ahora visibles en muchos aspectos de la producción musical actual: „...*Nueve ensayos sobre la música* de György Ligeti permite apreciar la influencia impresionante del compositor sobre los jóvenes músicos de hoy” (François-Gildas Tual, *Revue Musicale de Suisse Romande*, n°2 - juin 2002, Suiza).

Nacido en Hungría en 1923, de origen judío pero de habla alemana, Ligeti realiza estudios de música en Kolosvar y en Budapest. Profesor de teoría en Budapest entre 1950 y 1956, queda, a causa de la situación política, casi totalmente aislado culturalmente de Occidente (mismo Bartók es para el casi un desconocido...); recuerda que sus cursos de análisis no fueron más allá de Debussy...En síntesis, sabe poco o nada de los nuevos (algunos ya „viejos” de 20 – 30 años...) caminos marcados antes por Schönberg y la Escuela de Viena, y luego por los creadores del serialismo integral como Boulez, Berio y Stockhausen, o de la aleatoria de Cage. Esta situación tiene para él una ventaja y una desventaja: puede desarrollar un estilo totalmente propio y original, pero está „atrasado” respecto a los compositores occidentales. En este período concibe sus obras futuras, que no sabe todavía como realizar.

En 1956 huye a Austria. Recibe rápidamente una bolsa de estudio de dos años para trabajar en el estudio de música electrónica de la *WDR* (Westdeutsche Rundfunk, Radio Alemana) en Colonia. Época fundamental, ya que las posibilidades del Estudio (acústica, subdivisiones rítmicas complejas, etc.) y encuentros personales con compositores como Boulez y Stockhausen abren nuevos horizontes al joven compositor. Sin embargo, terminada esta experiencia a causa de los límites técnicos del Estudio (imposible sobreponer más de 48 voces a la vez), Ligeti todavía no puede realizar lo que tiene desde varios años en su cabeza; poco después, logra por fin poner en partitura la música que había concebido hace tiempo. A través del estudio (a veces casi obsesivo, ver su análisis de *Structure Ia* de Boulez) de obras de los grandes maestros occidentales, y de los cursos que el mismo propone en los famosos veranos de Darmstadt a partir de 1959, forma definitivamente su estilo propio y especifica sus concepciones hasta ponerlas en práctica.

En realidad, Ligeti no está „convencido” por ninguna de las corrientes de composición de su época, es decir el serialismo integral de Stockhausen, Pousseur o Nono, la aleatoria de Ives o el neoclasicismo de Hindemith, y hasta cierto punto de Stravinsky (sabemos que en la última época de su vida, este compositor se interesa mucho a la música serial y hasta produce composiciones dodecafónicas). Quiere ser original („Mi credo artístico es: quiero ser libre, individualista, hacer lo que me gusta, y rechazo cualquier tipo de regla. Pero no puedo componer sin una reglamentación adecuada a la idea: antes la música, *prima la música, dopo la regola*” *György Ligeti*, Pierre Michel, Ed. Minerve, Francia) y proponer una alternativa, y lo hace „a lo grande”, con *Athmosphères*, pieza que revoluciona el panorama musical europeo de los primeros años 60: „Evidente en su esencia y su principio, lograda en su realización, todos pudieron percibir su sentido musical e histórico. Y lo que anunciaba: la música de timbres, lo que denunciaba: la complejidad excesiva e ineficaz.” (Marc Texier, presentación de *Athmosphères* para la *Deutsche Grammophon*).

Veamos ahora más de cerca de que se trata. Resumiendo, las ideas de Ligeti son las siguientes: - borrar la percepción de los intervalos horizontales (melodía) mediante el uso de una *micropolifonía* (contrapunto) muy densa (por ejemplo cánones melódicos cromáticos al unísono) -borrar la percepción de los intervalos verticales (armonía) usando abundantemente de clusters cromáticos -borrar la percepción de una pulsación regular a través de la sobreposición de estratos rítmicos complejos (por ejemplo sobreposición de treceillos, semicorcheas y quintillos)

El resultado es una música fundamentalmente estática, donde los elementos principales son: el color, el timbre, la intensidad, la ocupación del espacio sonoro, etc. El compositor precisa que la estática solo es una ilusión, ya que se van fluyendo transformaciones casi imperceptibles al interno de esta estática: „Es una música que da la impresión de correr continuamente, como si no tuviera ni comienzo ni fin. Lo que escuchamos es un punto de algo que ya comenzó desde siempre. Hay muy pocas pausas, la música sigue corriendo. Es solo una impresión. Al interior de esta estagnación, de esta estática, hay transformaciones progresivas.“ (*Conversación entre György Ligeti y Josef Häusler*, Musique en jeu, Seuil 1974, Paris-Francia).

El *Réquiem* (1965) para 2 soli (soprano y mezzosoprano), 2 coros y orquesta, es una obra clave del compositor, en la cual encontramos ilustradas todas las principales preocupaciones musicales de Ligeti en aquella época (entre otra una nueva individuación de los intervalos después de una temporal „eliminación“ de los mismos). Requiere un efectivo enorme: 2 coros (coro I: 60 cantantes, coro II: 120 cantantes), una orquesta comparable a la de la *8ª sinfonía* de Gustav Mahler (*sinfonía de los miles*), además con el uso de instrumentos raros como el clarinete contrabajo, la trompeta baja y el trombón contrabajo. Para facilitar la lectura del director y de los estudiosos, todos los instrumentos están escritos en *sonidos reales* (menos los contrabajos).

Antes de pasar a analizar ejemplos de esta obra monumental, cabe decir que se trata de una música increíblemente humana, que, a pesar de su complejidad, nos llega directo al corazón. Recordaremos además que la música del *Réquiem* ha sido utilizada magistralmente por Stanley Kubrick en su película *2001 Odisea del espacio*; efectivamente, esta música se adapta a la vez para ilustrar un pasado primitivo y un futuro hipermoderno... El otro aspecto que vamos a desarrollar paralelamente a una rápida análisis del Requiem, es ver cuales piezas del pasado han inspirado o influenciado Ligeti en su concepción moderna de composición. El mismo compositor menciona a dos obras donde la estática es el parámetro principal: los preludios del *Oro del Rin* de Richard Wagner y del *Príncipe de madera* de Bela Bartók.

El prelude del *Oro del Rin* presenta 136 compases en 6/8 contruidos sobre el acorde de Mib mayor (notaremos la presencia del numero 3 en los 3 bemoles de la tonalidad y en la subdivisión ternaria del ritmo: símbolo mágico, que se relaciona con todos los mitos de las orígenes (*La Flauta mágica* de Mozart también está en Mib mayor...), con la Trinidad, etc. Wagner utiliza aquí los artificios del contrapunto (canon, disminuciones...), la serie de los armónicos para construir su tema y su acompañamiento (sonidos 1-2 contrabajos, sonido 3 fagotes, sonidos 2-3-4-5-6-8-10, más adelante 12, cuernos). Hay también una jerarquía en la organización de las alturas, ya que los grados II, IV y VII de la escala de Mib son introducidos de a poco, mientras que hay una exclusión del VI° grado, que aparece solamente en la rápidas escalas finales del prelude, donde ya no es perceptible... todos elementos que volvemos a encontrar de una forma u otra en el *Réquiem* de Ligeti, lo vamos a ver.

Después de una introducción donde se „instala“ el pedal de tónica (contrabajos) y quinta (fagotes), comienza un canon (8 cuernos), con entradas cada vez más cercanas (4 compases, 2 compases, 1 compás, 1/2 compás: „stretto“). La estática se produce mediante la ausencia de desarrollo armónico, y la sobreposición de melodías (polifonía, contrapunto). A nivel rítmico podemos mencionar una suerte de lenta aceleración a lo largo de los 136 compases (negras con puntillo, luego corcheas, y por fin semicorcheas). Mencionaremos que el prelude, construido supuestamente sobre la tónica de Mib mayor, desemboca en un Lab mayor, lo que nos hace por lo menos dudar sobre la función real de tal acorde (que podría haber sido una larguísima dominante...)

R. Wagner: El oro del Rin, Preludio, 1-40

Ruhig heitere Bewegung.

1 Fl. 2^a
FAGOTT.
3^a
4 erste
CONTRABASSE.
4 zweite
8 HÖRNER, in Es.
6^a
7^a
8^a
3 Fag.
8 Cr.Bs.
1^a 8 HÖRNER.
2^a
3^a
4^a
5^a
6^a
7^a
8^a
3 Fag.
8 Cr.Bs.

*Die 4 zweiten Contrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt.

K 1016

El prelude del *Príncipe de madera* de Bartók, 80 compases en 3/4, presenta elementos similares, ya que también está construido sobre un pedal de Do, y también sobre la serie de los armónicos (pero que contrariamente al *Oro del Rin* aparecen „en desorden“). Estos 2 elementos parecen reforzar considerablemente la sensación de estática. Rítmicamente el prelude queda también estático, ya que Bartók, durante esos 80 compases, solo utiliza blancas y negras. Notaremos la importante subdivisión de las cuerdas (violines I y II en 4, violas y celos en 3), y el hecho de dar importancia a algunos intervallos melódicos (la 4a en el comp. 1 en los contrabajos, la 6a mayor a partir del comp. 6 en los celos, la 7a mayor comp. 14 violines II, la 7a menor en 36 con el corno), elementos que también volvemos a encontrar en Ligeti (*Lacrimosa*, intervallos armónicos). Se alcanza al final un total cromático (que no confundiremos con la serie dodecafónica), ya que a partir del sonido 16 los armónicos producen una escala cromática más o menos regular.

B. Bartók: El príncipe de madera, Preludio, 34-42

The image shows a page of a musical score for Bartók's 'The Wood Prince' Prelude, measures 34-42. The score is written for a full orchestra and includes parts for Clarinet in E-flat (Cl. (sib)), Flute (Fl.), Horn in F (Cor. (F)), Timpani (Timp.), Arpa (Arpa), Violins I (Vi. I), Violins II (Vi. II), Violas (Ve.), Cellos (Cb.), and Contrabass (Cb.). The score is in 3/4 time and features a tempo marking of quarter note = 100. The music is characterized by a static, rhythmic quality with a focus on specific intervals. Key annotations in red include '2ª 7a menor' in the Horn part, '7a mayor' in Violin I, '6a mayor' in Violin II, and '4a justa' in Cello. Dynamic markings such as 'molto dim.', 'pp', and 'ppp' are used throughout. A box containing '-DE' with a downward arrow is positioned above the first measure. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 36.

Ahora, volviendo al *Réquiem* de Ligeti, analicemos la primera parte, el *Introitus*, que presenta los elementos siguientes: - clusters estáticos (eliminación de la percepción del armonía), en los cuales se producen cánones (retrógrados, en espejo...) melódicos o rítmicos móviles en su interior), utilización de la *Talea* (*Ars Nova* del siglo XIV), célula rítmica de base ♩ ♪ y de sus transformaciones:

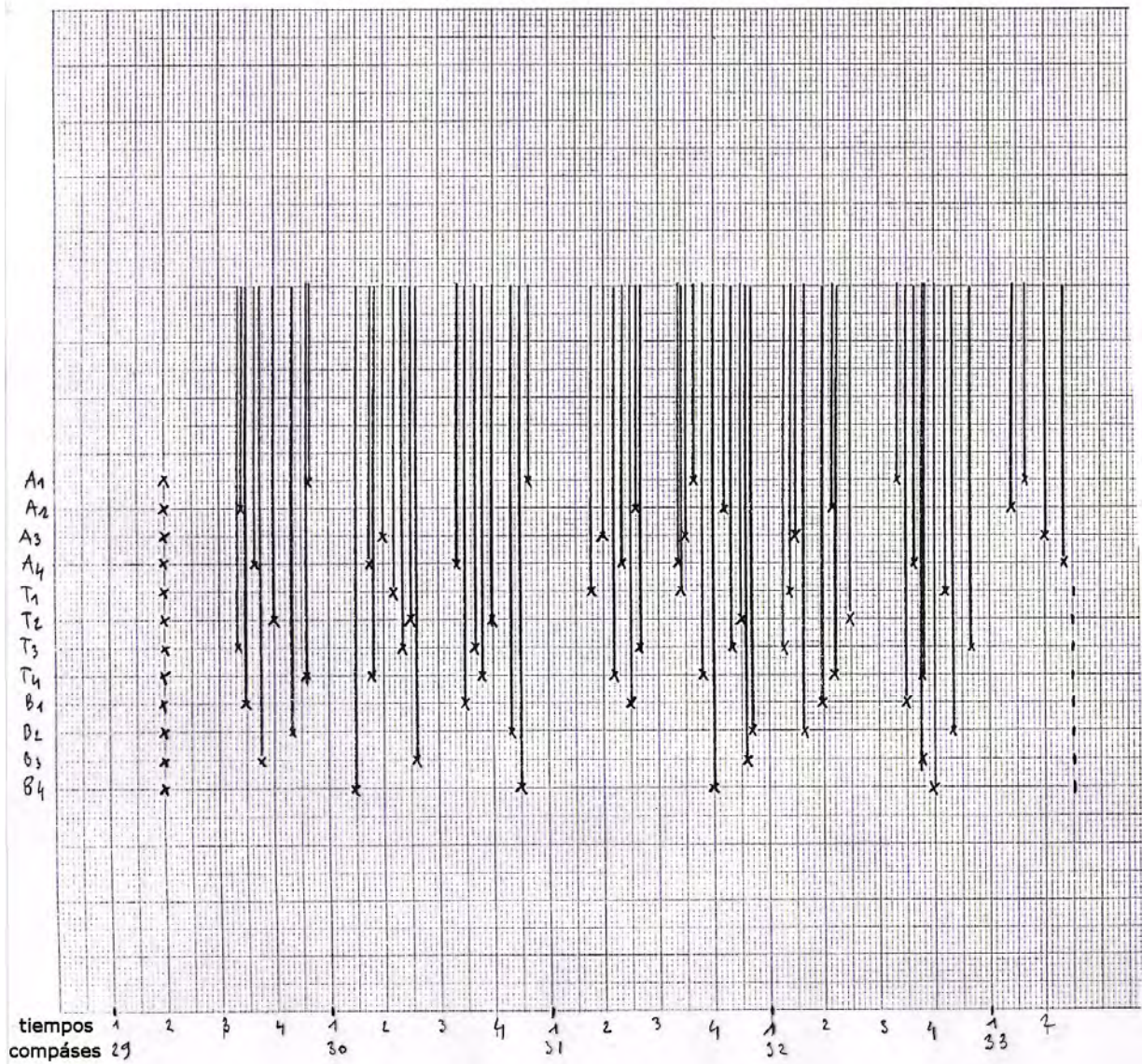


capas rítmicas (trecillos, quintillos), que hacen un juego de relleno, borran la sensación de pulsación y crean paralelamente clusters como en una suerte de „estática en movimiento“:



-Ausencia de impulsos en los tiempos fuertes (siempre para borrar la sensación de pulsación):

Introitus, coro, impulsos rítmicos (29-33)

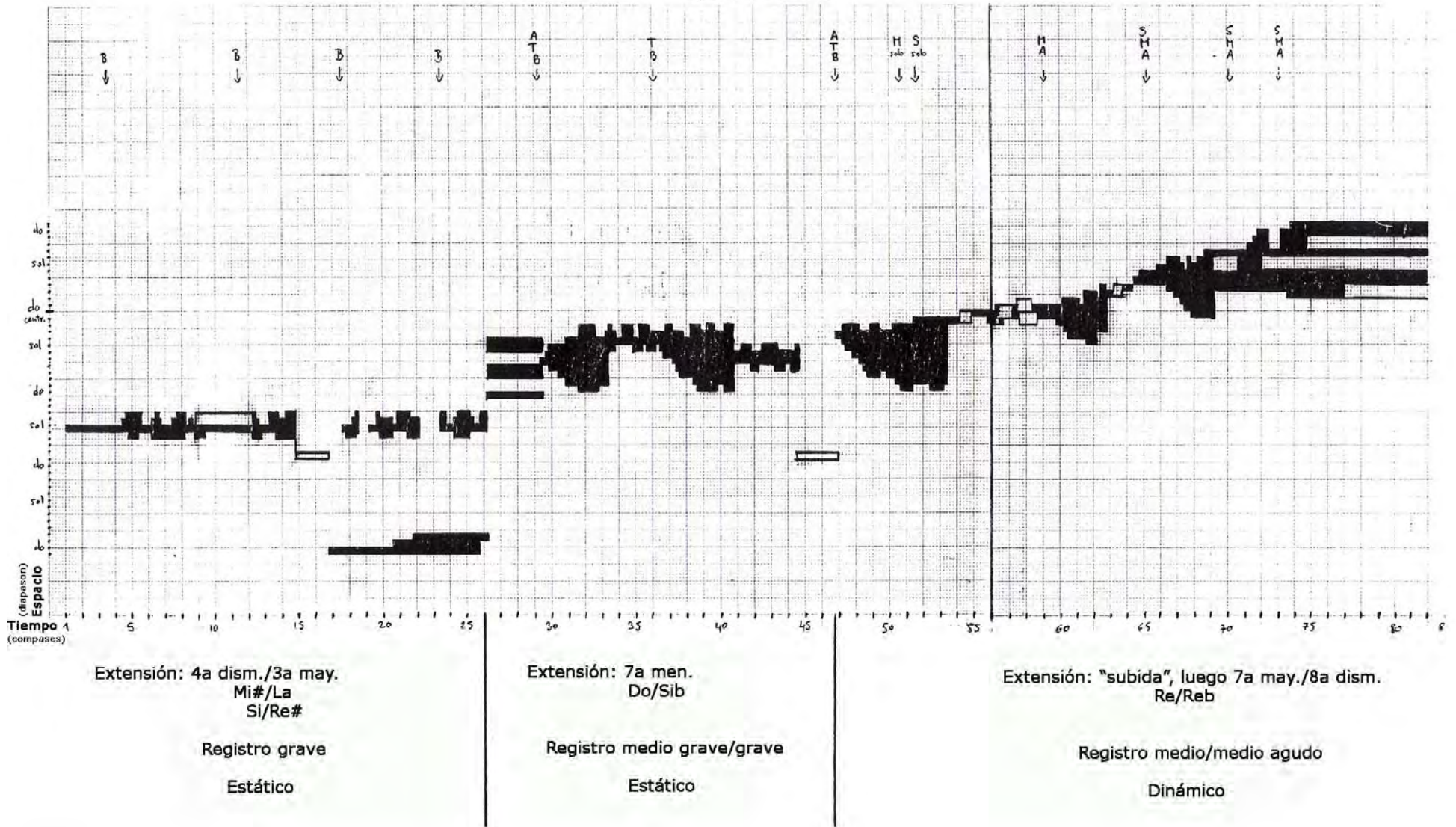


-Lenta disminución de los valores de \downarrow a \downarrow , es decir una „aumentación”, pero que gracias a la multiplicación del número de voces (que lleva a una lenta „densificación”) no se percibe como tal.

La orquesta es relativamente independiente (notaremos la gran división de las cuerdas en *solí*, es decir 10 voces de violines I, 8 voces de cellos, etc.), aunque sugiere las entradas al coro (siempre simultáneas, al unísono), que, después de haberse quedado en el grave, se abre lentamente en abanico, con las 2 voces externas que „dibujan” el contorno del cluster; termina evitando las notas repetidas (regla de contrapunto riguroso, no olvidemos la formación de Ligeti en este sentido, que recuerda: „Estudiábamos primero el contrapunto de Palestrina, luego el contrapunto vocal del libro de Jeppesen, luego Bach, con invenciones, cánones, fugas”, *György Ligeti*, op. cit.)

Presentamos ahora un gráfico (el „espacio” corresponde a las alturas, el „tiempo” a los compases) de este *Introitus*, que nos muestra una lenta ascensión de las profundidades hacia una cierta claridad:

INTROITUS



Llegamos a las conclusiones siguientes:

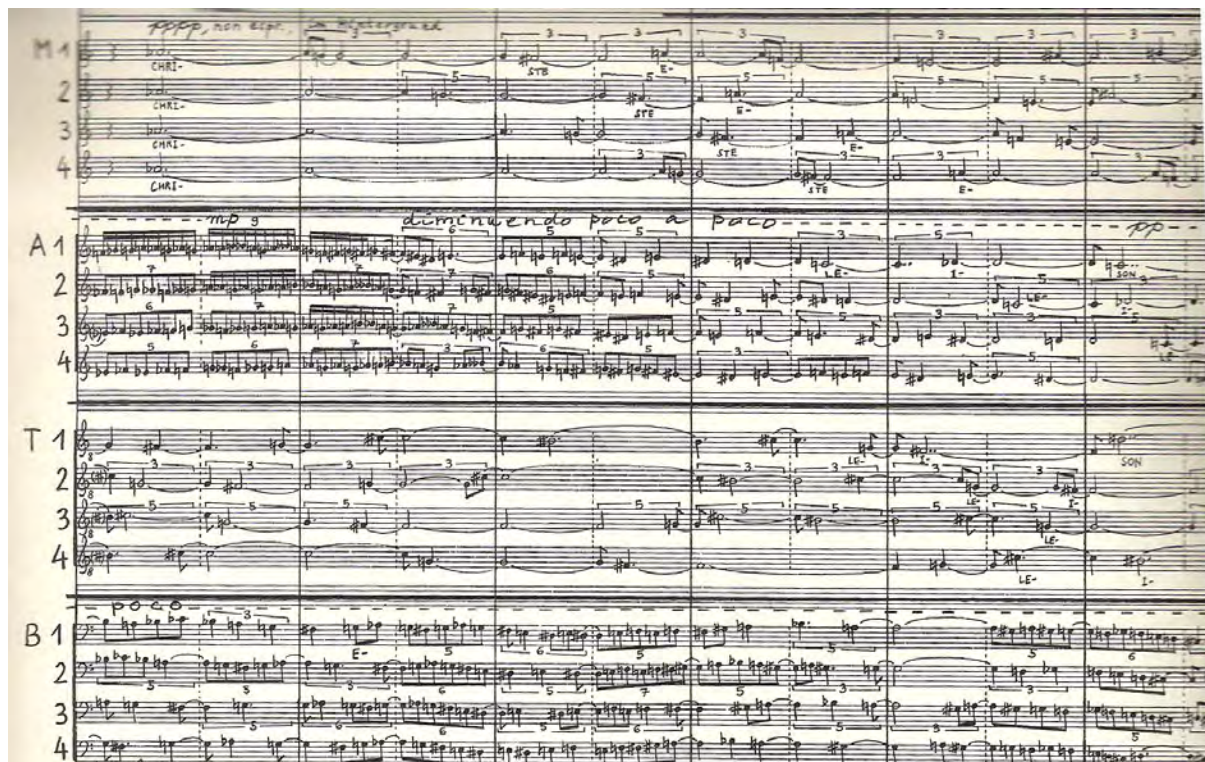
- Primera intervención de los bajos (B)(compás 3 a 9): **11** „entradas“ en cada voz
- Nueva entrada de los bajos en el compás **11**
- Entrada de tenores (T) y altos (A) en el compás 29 (2+9)=**11**
- La nota Sib (numero „11“ de la escala cromática) forma el primer total cromático de la obra
- Los bajos y tenores concluyen su intervención en el compás 33 (3x11)
- Punto culminante de la segunda parte (cluster completo de Do3 a Sib3) en 38 (3+8=**11**)
- Comienzo de la tercera parte en 47 (con alzar) (4+7=**11**)
- Interrupción del coro en 74 (7+4=**11**)
- Numero total de compases del Introitus: 83 (8+3=**11**)
- Numero de entradas de las voces: **11**:

B	B	B	B	BTA	BT	BTA	MA	AMS	AMS	AMS
3	11	17	23	29	36	47	59	65	70	73
				2+9= 11		4+7= 11		6+5= 11		

La presencia obsesiva del número **11** es evidente, y podemos llegar a la conclusión que Ligeti pone su firma de diferentes maneras a lo largo de la pieza como la ha hecho J.S. Bach, y además utilizando el mismo alfabeto: en el alfabeto latín, ya que I y J son una sola letra, la letra L(igeti) es la letra n° **11**.

La segunda parte del *Réquiem*, el *Kyrie*, es sin duda el punto culminante de la obra. La forma de la pieza recuerda la de una doble fuga, con dos temas en contraste, *Kyrie eleison* (tema cromático, se desarrolla a menudo por grado conjunto, utilizado frecuentemente en espejo, con anulación de la percepción rítmica mediante una división progresiva de la hasta 9, (notar en el ejemplo siguiente como los altos alcanzan el punto cumbre del desarrollo de *Kyrie eleison* con la negra dividida por 9, compás 13, mientras que los bajos están todavía en la „aceleración“), que da al final la ilusión del sonido continuo, ya que hay más de 18 ataques por segundo (límite para tener esta sensación) sumando las 16 voces presentes, observar el compás 13)

Kyrie, coro 13-18 (Bajo y alto *Kyrie eleison*, mezzosoprano y tenor *Christe eleison*)



y *Christe eleison*, suerte de „serie“ o mejor dicho total cromático que se abre en abanico, desde una 2a menor hasta una 7a mayor, escrita en valores más largos que no se modifican substancialmente (con una evolución melódica constante), contrariamente al *Kyrie eleison* que se transforma continuamente rítmicamente, mientras que melódicamente no varía mucho.

Notamos también como Ligeti llega a utilizar materiales del serialismo, pero libremente, exclusivamente para fines expresivos y sin regla alguna:

Kyrie, *Christe eleison*, soprano, 40-47



Este *Kyrie* es una serie impresionante de cánones más o menos estrictos, sin embargo organizados de tal manera que aparece una clara voluntad de borrar estas mismas estructuras canónicas....aunque cada una de las 22 (11x2) entradas de los dos temas es audible.

Hay dos niveles:

- gran estructura polifónica a 5 voces (doble canon)
- micro estructura a 4 voces (cada registro dividido por 4).

Según las palabras mismas de Ligeti, la idea de esta gran estructura que es el *Kyrie* se encuentra en el motete de Bach *Singet dem Herrn ein neues Lied*. Las relaciones entre las dos piezas se encuentran a nivel del flujo continuo y de la gran arquitectura.

Este motete, música de año nuevo de 1726, escrita para coro a 8 voces, presenta una primera parte libre, con técnica del doble coro alternado y en eco. A partir de la repetición (compás 75), comienza una fuga a 4 voces (coro 1) que se sobrepone a la parte libre (coro II, que termina sin embargo participando también en la fuga a partir de 96).

J.S. Bach: *Singet dem Herrn ein neues Lied*, 102-105



Ya hemos mencionado la importancia de la numérica en Ligeti, no podemos evitar de recordar una importancia no menos grande en Bach. A partir de los resultados sorprendentes presentados en el libro *Bach y el número*, de los holandeses Kees van Houten y Marinus Kasbergen, hemos podido establecer la siguiente interpretación numérica de la primera parte del motete *Singet dem Herrn ein neues Lied*: Interpretación numérica (A=1, B=2, etc., compases 1 - 151)

- Entradas del tema: **14** (2 „falsas“, 1 „stretto“ alto, 3 „stretto“ sopr., 8 completas) = **BACH**
 - Parte „libre“: **75** compases = **21 März** (marzo) (21 + 54) = **fecha de nacimiento de Bach**

- Fuga: **76** compases = **2.1.38** = **BACH**

- Palabra Herrn (Señor)

Parte libre: **28** veces „escrita“, **7** veces „perceptible“ (porqué varias veces la pronuncian juntas)

28 7 = **fecha de muerte de Bach**

Fuga: **41** veces „escrita“ = **J. S. BACH**, **20** veces „perceptible“ (por el mismo motivo) = **ich** („yo“)

Total „escrita“: **69** = cangrejo, espejo, círculo, vuelta al punto de partida

Total „percibible“: **27** = **Tag** („día“)

Total „escrita“ coro I: **28** (**día de la muerte de Bach**)

Total „escrita“ coro II: **41** = **J.S. BACH**

Para terminar este paralelo, mostraré mediante los dos ejemplos siguientes, lo parecido que es hasta la escritura del tenor en dos pasajes cumbre del *Kyrie* de Ligeti y del motete de Bach:

Kyrie, tenores 37-40

J.S. Bach, motete *Singet dem Herrn ein neues Lied*, tenores 110-113

Otro autor que ha influenciado mucho Ligeti es Ockeghem: „Mi gusto para el canon no viene solamente de mi estudio del contrapunto, sino también del gran interés que tengo hacia la música de Ockeghem. En su música, existen imitaciones semilibres y semiorganizadas. En mi música, los cánones son semicánones. Hay imitación estricta de las alturas, pero no de los ritmos“ (*György Ligeti*, op. cit.).

He escogido, para estudiar las relaciones que existen entre este autor flamenco y Ligeti, la *Missa prolotionum*, uno de los trabajos más ingeniosos de Ockeghem: dos voces son escritas (en tiempo perfecto O), las otras dos, en tiempo imperfecto, son derivadas de las dos primeras, e interpretadas en canon respecto a aquellas; resulta un doble canon.

El intervalo en el cual hay que realizar en canon (del unísono hasta la octava según la parte de la misa) está indicado por la posición de la indicación rítmica, y cuando es posible, por la posición de las llaves de Do (en el caso del unísono, de la tercera, quinta y séptima). El comienzo de cada canon es interesantísimo, y presenta una aumentación irregular: se trata de escribir cada comienzo como doble canon con el par inferior en prolación mayor, y el superior en prolación menor. En cada par, una voz canta en tiempo perfecto (ternario), la otra en imperfecto (binario). La *prolación* es la relación de tiempo entre la semi-breve y la mínima.

Las secciones escritas en tiempo perfecto dan un resultado rítmico diferente, las secciones escritas en tiempo imperfecto dan el mismo resultado. Esto implica que con valores largos la versión „perfecta“ se va a mover más lentamente que la imperfecta. Ockeghem utiliza regularmente valores largos al comienzo, para permitir a la voz „imperfecta“ poder alcanzar la „perfecta“, ya que los cánones comienzan simultáneamente. Cuando el *dux* y el *comes* están a la distancia requerida, el canon sigue en valores cortos, y se transforma en un canon normal.

Con Ockeghem, aparecen generalmente cánones melódicos rigurosos, pero rítmicamente libres. Hay abundancia de sincopas, como en Ligeti hay una cierta aversión hacia una regularidad rítmica: Ockeghem utiliza todos los medios a su disposición en su época para obtener más desplazamientos y sobreposiciones rítmicas posibles:

Kyrie

The image shows a musical score for the Kyrie, featuring four vocal parts: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - san, Ky - ri - e e - lei - san, Ky - ri - e e - lei - san. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamics.

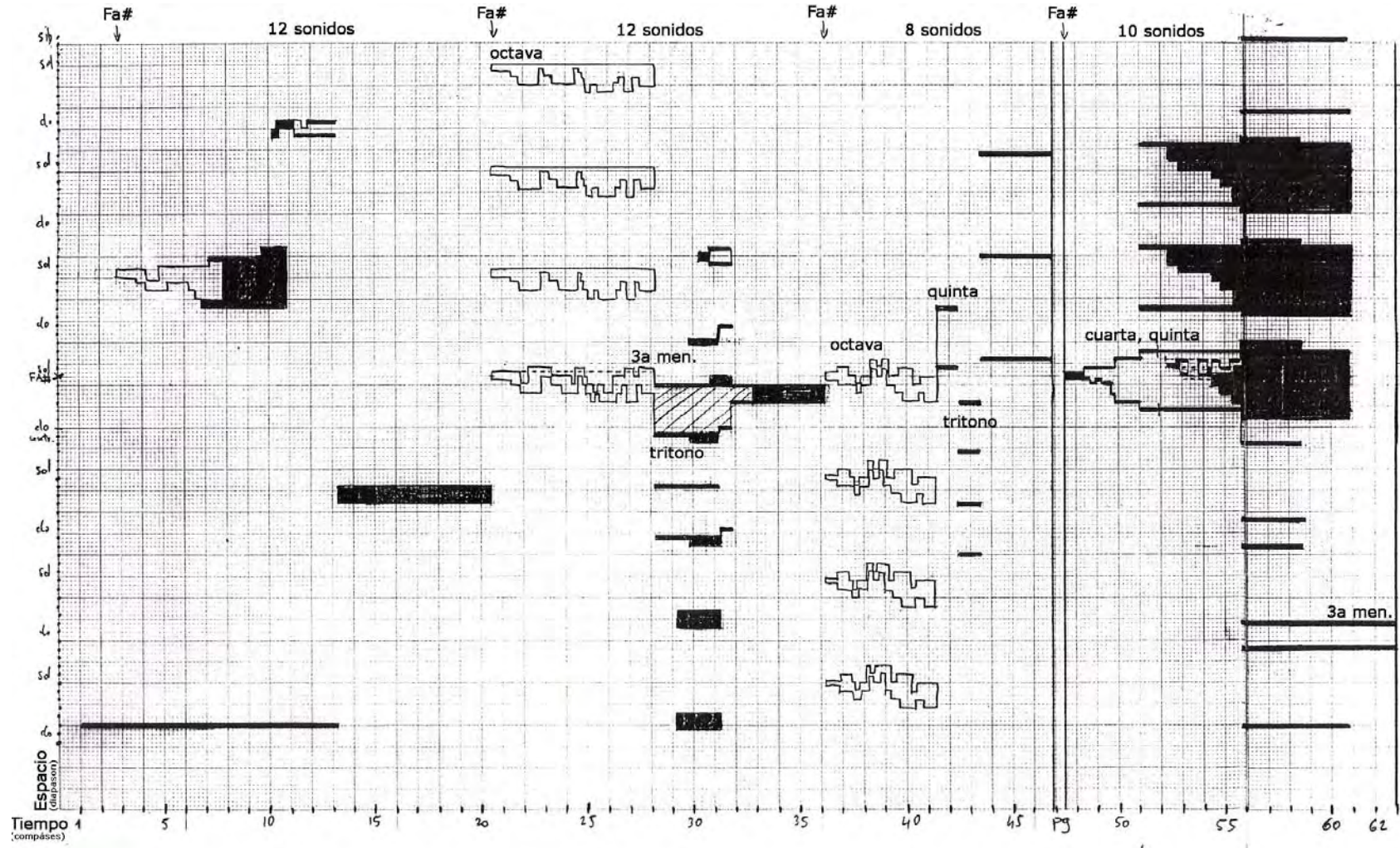
La cuarta y última parte del *Requiem* (no he mencionado la tercera parte, el *Dies Irae*, cuyo análisis iría más allá del marco del presente artículo), el *Lacrimosa*, recuerda el *Introitus* por la dinámica y la densidad, sin embargo el lenguaje musical utilizado es diferente. Los coros desaparecen, después de los *fff* del Kyrie y del *Dies Irae*, la dinámica queda en *p* o al máximo en *mf*, las infinitas posibilidades de la orquesta a disposición son utilizadas con mucha parsimonia.

Se hacen ahora perceptibles algunos intervalos verticales (cosa imposible e impensable en las dos primeras partes del *Requiem*), sobre todo intervalos perfectos de 8a, 5a (y 4a), (sin olvidar el disonante tritono, símbolo de la música del siglo XX) ver diagrama siguiente.

Clara intención del compositor, que a lo largo se una misma obra va evolucionando en su camino musical y compositivo.

Idea de base de la construcción de la pieza: partir 4 veces de una nota (en este caso Fa#/Solb) para alcanzar de a poco un total cromático (las dos primeras veces), como notamos en el diagrama siguiente, Ligeti excluye algunas notas en los últimos „totales cromáticos“, que consecuentemente ya no son tales... Como en el *Kyrie* aparecía la nota Sib (11) en los momentos cumbre de la pieza (compás 47, $4+7=11$), aquí es el Fa# 3, (armónico 11), que es el eje de todo el *Lacrimosa*:

Lacrimosa



Como hemos visto a través de este análisis, la técnica de Ligeti tiene raíces profundas en la tradición musical occidental; como Schönberg, el también trata de crear un puente entre antiguo y moderno, para mostrar que se trata de un *todo* que no se puede despedazar, es decir la evolución perpetua del un multifacético lenguaje musical.

Después del *Réquiem*, Ligeti sigue trabajando en la misma dirección, con evidenciaciones de intervalos (*Lux Aeterna*), trabajos sobre el cluster (*Lontano*, *Concierto para chelo*), eliminación o juego con la percepción rítmica (*Continuum*).

A partir de 1968, se da cuenta que ha terminado en un callejón sin salida: "Si hoy siguiera componiendo *Athmosphères* y *Volumina* y trabajando con la armonía totalmente neutralizada, que encontraría? Siempre lo mismo, es decir que me copiaría a mi mismo." (*Conversación entre...*, 1968, op. cit.); cambia decididamente de estilo, volviendo tal vez a algo más „tradicional", y sigue regalándonos obras maestras como la opera *Le Gran macabre*, los *Conciertos para piano y para violín*, los *Madrigales*, etc. Sin embargo estas obras, necesarias en el desarrollo personal del compositor, no tienen el impacto que tuvieron las de la primera época occidental, las que abrieron nuevos caminos en la composición y la percepción de la música contemporánea.

En algunas décadas, con una visión más objetiva, podremos dar un juicio más pertinente sobre todas las influencias de este gran compositor sobre nuestra atormentada época musical.

Zürich, octubre 2002

Claude Ferrier (CH, 1963) es compositor y profesor de teoría
<http://www.swiss-music.net/ferrier/>