

György Ligeti, 1923-2006

### **Atmósferas**

*El 12 de junio murió, a los 83 años, György Ligeti, uno de los más importantes, prestigiosos y conocidos compositores de música erudita que actuaron en la segunda mitad del siglo XX.*

Entre muchas cosas impresionantes en la película **2001: Odisea del espacio** de Stanley Kubrick estaba el uso de las músicas (“Danubio azul”, **Zarathustra** de Richard Strauß, **Gaiané** de Jachaturián). En mi caso personal (que calculo que haya sido el de miles de otras personas), fue sólo cuando tuve el disco con la banda de sonido (tenía 13 años), oí la música sin las imágenes y leí la información de contratapa, que me di cuenta de que algunos ambientes que había tomado por “efectos sonoros” eran en realidad composiciones musicales preexistentes, de autoría de un tal György Ligeti. Escuchar esas piezas me llevaba a recrear escenas: los sucesivos encuentros de homínidos y hombres con el monolito (fragmentos del **Requiem** para solistas, coro y orquesta, 1965), el paseo lunar (**Lux aeterna** para coro, 1966) y el viaje interdimensional cerca del final (**Atmosphères** para orquesta, 1961). Aunque en ese entonces mi contacto con la “música contemporánea” era mínimo, esas obras pronto empezaron a tener sentido para mí, se constituyeron en experiencias envolventes y fascinantes y fueron una de las puertas de entrada hacia un mundo musical nuevo. Esos sonidos no tardaron en independizarse de la película, y ganaron para mí el poder de una película. Su sustancia era diáfana: puras manchas o nubes de sonido, una sucesión de espacios, sin melodía, sin perfiles rítmicos reconocibles. Eso que, descrito así puede parecer que es la nada, en realidad estaba hecho con base a una genial habilidad para diseñar sonoridades y ensamblarlas con un privilegiado sentido de *timing* dentro de esa temporalidad sin puntos de referencia. Las piezas tenían sus golpes dramáticos que pronto aprendí a esperar, como cuando, en **Atmosphères**, toda la sonoridad se concentra en un haz de luz angosto (cuatro pícolos y los violines cerca del extremo agudísimo de sus registros) para luego caer repentinamente en la oscuridad más total de los graves profundos de los contrabajos. O en **Lux aeterna**, cuando luego de varios minutos de una sonoridad tenue en que sólo participa la mitad del coro, estallan todos los cantantes en un fuerte súbito.

**La vida.** Ligeti nació en 1923 en Dicsőszentmárton (actual Târnăveni), en la Transilvania, Rumania. Su familia era judía, su comunidad húngara (ésta fue su primera nacionalidad). Estudió música en el conservatorio de Cluj, Transilvania, hasta que en 1943, bajo el gobierno pro-nazi de Antonescu, fue condenado, por judío, a los trabajos forzados. Su familia fue deportada al campo de concentración de Auschwitz, donde murió casi toda su familia (sólo su madre sobrevivió). Terminada la guerra, se estableció en Budapest, donde concluyó sus estudios de composición y de etnomusicología con algunos de los mejores docentes disponibles (entre ellos Zoltán Kodály).

Empezó a componer regularmente en 1947, en el período más feroz de las purgas culturales en el bloque soviético. Algunas de sus obras fueron prohibidas, y pronto Ligeti aprendió a ni siquiera mostrar producciones que sabía que no serían aprobadas. Se terminó escapando en 1956, poco después de la invasión soviética. Cruzó a pie y de noche la frontera con Austria. Más adelante adoptó la nacionalidad austríaca.

Tuvo buena acogida de parte de sus colegas de Europa occidental y pronto se familiarizó con la obra de sus coetáneos y con procedimientos recientes, como el serialismo integral y la electroacústica. Su composición orquestal **Apparitions** (1959) ocasionó un pequeño escándalo en 1960, fijando el nombre de Ligeti en la agenda de los “nuevos nombres” atendibles. Preparó así el surgimiento de **Atmosphères**, el gran divisor de aguas en su carrera, saludada como la más grata y relevante novedad del

Festival de Donaueschingen de 1961. A partir de ese momento Ligeti pasó a ser generalmente encarado como uno de los principales compositores activos. Su fama se amplió considerablemente con la inclusión de **Atmosphères** y otras obras suyas en **2001** (1968). Más adelante Kubrick incluiría más composiciones de Ligeti en **El resplandor** (1980) y **Ojos bien cerrados** (1999).

Ligeti enseñó en universidades de Budapest (antes de huír), Estocolmo, Hamburgo, Berlín y Stanford. Aparte de ello, se dedicó constantemente a la composición. Se renovó siempre y hay frescura hasta en sus últimas obras (las más recientes que se conocen son del 2001). Fue el único de los compositores de su generación homenajeado, desde 1996, con una edición en CD de la integral de su obra, en grabaciones realizadas especialmente, con la supervisión del autor y excelentes intérpretes, en un proyecto repartido entre dos sellos de primera línea (Sony y Teldec).

**El período húngaro.** Desde niño Ligeti estuvo expuesto al folclore rumano. Le encantaba escuchar características especiales de instrumentos como el *bucium* (corno alpino), que sonaba “desafinado” con respecto al temperamento usado en las orquestas. Para él “*es ese sentido de ‘erradez’ lo que en realidad está ‘bien’ en el instrumento, ya que representa su encanto específico.*” En sus estudios con Kodály fue influido por la interacción entre composición y etnomusicología, una faceta que había sido modernizada y dinamizada en especial por Kodály y por Béla Bartók. Dedicó casi un año a la transcripción respetuosa y detallista de viejos cilindros de cera con grabaciones de melodías folclóricas rumanas. Con esos antecedentes y gustos (y una familiaridad privilegiada con las composiciones de Bartók, justo antes de que la mayor parte de ellas fueran banidas en Hungría en 1950), las prerrogativas de la estética oficial “realista socialista” no podían resultarle menos que penosas. El realismo socialista pregonaba el uso de fuentes folclóricas, pero éstas debían aparecer debidamente lavadas de los procedimientos “raros” usados por campesinos ajenos a la tradición musical burguesa. Además debían ser obligatoriamente optimistas y funcionales a una prédica patriota.

Ligeti se dedicó sobre todo a componer para el cajón de su escritorio. Sin permiso para viajar, con las transmisiones radiofónicas desde Europa occidental interferidas con ruidos, y con las obras de sus coetáneos más progresistas prohibidas, la información era muy escasa. Logró obtener clandestinamente ejemplares de **Doktor Faustus** de Mann y **Filosofía de la nueva música** de Adorno, pero mayormente los planteos estéticos de su producción húngara “privada” tuvieron que basarse en lo que tenía a mano (la música europea del pasado, el folclore real, Bartók y Kodály) y con los productos de su propia imaginación. Desarrolló un enfoque sinestésico, basado en asociaciones visuales con colores y luminosidad, y asociaciones táctiles con textura, densidad, volumen y espacio (factores que, como observó el teórico Philip Tagg, son inherentes a la forma en que la música significa y actúa aun en ámbitos musicalmente mucho más “normales”, y en especial en bandas de sonido: por algo fue que la música de Ligeti luego se mostró tan apta a desempeñar esa función, y que aun sus obras más experimentales tienen un poder de comunicación más inmediato que el de la mayoría de sus colegas de ámbito y generación).

Actualmente la obra más conocida de esa fase húngara es el Cuarteto de cuerdas nº 1 **Métamorphoses nocturnes** (1954). Es como si fuera el “séptimo cuarteto” que Béla Bartók no llegó a escribir. Aunque aquí las exploraciones con timbres y texturas siguen siendo la vestimenta de melodías o motivos, hay momentos en que cobran una importancia tal que se convierten en lo más atractivo o llamativo. Eso ya ocurría en pasajes de algunos de los cuartetos más radicales de Bartók, y Ligeti no hace más que seguir adelante en el mismo camino. La música de Bartók y la que Ligeti haría en los años 1960 son experiencias sensibles totalmente distintas entre sí, y sin embargo esa

etapa de Ligeti deja en claro los eslabones entre ambas, la forma como una derivó orgánicamente en la otra.

Incluso sus piezas más “oficiales” del período húngaro dejaron posteriormente algún sedimento. Obras intrascendentes aunque muy agradables, le valieron a Ligeti una vivencia con abordajes tradicionales de composición (basados en melodía, armonía, motivos rítmicos, compás y un manejo codificado de los afectos). Este basamento le resultaría muy útil más tarde y fue una de sus ventajas sobre sus colegas de generación confinados a la composición de vanguardia.

**Rastro de atmósfera. *Atmosphères*** (1961), ya compuesta en el Oeste, fue la obra que definió el “estilo Ligeti”. Siguiendo a su coetáneo Iannis Xenakis (1922-2001), Ligeti escribía para cada instrumento individual de la orquesta, con el objetivo de obtener el control sobre cada “partícula” que va a constituir el resultado global. Tal como lo trabajaba Ligeti, y en la medida en que se superponen todas las partes, lo que toca cada uno se vuelve indiscernible, y el oyente acompaña simplemente la evolución de las borrosas configuraciones generales. La realización de esas obras presuponían (y no hubo quien no se diera cuenta de ello) un máximo de refinamiento técnico y un oído privilegiado. Ese “estilo Ligeti” se sumó a la cantidad de metáforas igualitarias que predominaron en las prerrogativas estéticas de las vanguardias de su generación (que se empeñaron en abolir la jerarquización entre notas, entre tiempos fuertes y débiles, entre figura y fondo, entre subjetividad y objetividad, entre sonido “musical” y ruido, entre sonido y silencio). Pero ***Atmosphères*** se diferenciaba de la producción de los colegas del grupo de Darmstadt (Maderna, Nono, Berio, Boulez, Stockhausen, Pousseur) en prescindir del serialismo, del puntillismo, y en conceder en un título impresionista-paisajístico (totalmente adecuado, dicho sea) e incluso, eventualmente, en permitir la presencia ostensiva de alguna consonancia. Era radicalmente nueva, pero esquivaba en forma brillante cualquiera de los clisés de “música contemporánea” del momento y lograba una comunicatividad inmediata que no dependía en absoluto (como tanto de lo que hicieron Cage o Stockhausen) de un discurso conceptual paralelo para justificar o guiar la escucha. La inclusión de sus músicas en **2001** (sin autorización del compositor) refuerza y aclara algunas conexiones con el espíritu de los sesentas: ***Atmosphères*** puede ser vista como una refinadísima manifestación de música viajante, “espacial”, una de las grandes experiencias sonoras sicodélicas.

Ligeti dedicó la década del 1960 a explorar la veta abierta con ***Atmosphères*** y compuso en ese estilo para órgano, cuarteto de cuerdas, coro a capela, coro con orquesta, orquesta de cámara, etcétera. A cada tanto incorporaba algún procedimiento nuevo, como el trabajo con superposiciones de pulsos mecánicos disímiles, que va a aparecer por doquier en sus composiciones, pero en forma más exorbitante en el ***Poème symphonique*** para cien metrónomos (1962).

**Posmodernidad.** El advenimiento del minimalismo a mediados de los años 1960 dejó mal parados a los compositores de Darmstadt: la mayor parte de los jóvenes y de la crítica empezaba a sentir que “la novedad” estaba en otro lado, y los *ex-enfants terribles* se vieron en la contingencia de proponer obras nuevas fuera de la excitante (y a veces complaciente) situación de “vanguardia”. Ligeti fue uno de los pocos que asimilaron los cambios con naturalidad, sin convertirse él mismo en un compositor conservador y aburguesado (que fue en lo que terminaron cayendo, por ejemplo, Penderecki y Górecki) o sin quedar anclado en versiones cada vez más vastas y poco interesantes de lo que ya habían hecho antes (como Boulez y Stockhausen). Muchas de las obras de Ligeti de a partir de los años 1970 encajan bastante bien en lo que podría llamarse un estilo posmodernista, con su amalgama de referentes estilísticos dispares (fue uno de los pocos músicos que adoptaron una tal estética sin perder el rigor o embobecer).

**Hungarian Rock** (1978), por ejemplo, combina un ritmo alusivo al rocanrol con folclorismo húngaro, la forma barroca de la chacona, todo eso tocado en un clavecín. Sus *Piezas para dos pianos* (1976) incluían un “Autorretrato con Reich y Riley (y Chopin en el fondo)”, en referencia a dos de los principales compositores minimalistas. Además él mismo pudo ser visto como uno de los precursores del minimalismo con el redescubrimiento de su ciclo de piezas para piano **Musica ricercata** (1953), compuesto en Hungría.

Mucho de la nueva música de Ligeti pasó a ser fuertemente rítmica. Aparte de los minimalistas (en pequeña medida), incorporó entre sus nuevas influencias músicas africanas (de tambores y especialmente la música vocal de los pigmeos) y los trabajos para piano mecánico de Conlon Nancarrow (a quien ayudó a revelar). En sus obras de los años 1960 Ligeti había recurrido a formaciones instrumentales o a instrumentos individuales con un enfoque meramente práctico (una vez que existen cuartetos de cuerdas u orquestas sinfónicas dispuestos a ejecutar sus obras, componía para esas formaciones), pero luego ignoraba totalmente las costumbres musicales vinculadas a dichas formaciones. **Volumina** (1962) para órgano, o **Continuum** (1968) para clave, están escritos como si Bach nunca hubiera existido y Ligeti se encontrara con esos instrumentos liberado de cualquier “cultura”. En su última etapa, el *Concierto para violín* (1992), por ejemplo, sí tiene en cuenta a los violineros folclóricos de Europa central y a Paganini, así como algunas de las expectativas del género concierto (por más que no se priva de incluir pasajes para decenas de ocarinas y flautas dulces, o instrumentos en afinación natural que chocan contra el temperamento del resto de la orquesta). Sus **Études** para piano alternan momentos de virtuosismo trascendente y otros de un lirismo que deja un buen margen para una interpretación personal y sentida: son un regalo para los pianistas y se plantan dignamente en la descendencia de Chopin, Liszt, Debussy y Bartók.

Esta vitalidad se manifestó también en su ópera cómica **Le Grand Macabre** (1977), que combina elementos de absurdo dadaísta, grotesco, escatología, humor pavo e infantilismo, concentrado en una metáfora muy jipi (a lo **Submarino amarillo**) del embate entre las fuerzas de la oscuridad contra la buena onda. La ópera es muy divertida, pero además es notable cómo Ligeti desarrolló allí una original forma de virtuosismo vocal, además de un enfoque sonoro personal, con elementos de *hokum*. (Recientemente Ligeti reformuló la ópera, mejorando elementos dramáticos y de instrumentación, pero además autocensuró parte de la irreverencia de la pieza: la parejita romántica ya no se llama Spermando y Clitoria).

Es imposible predecir el futuro, y el tiempo es un juez tan caprichoso y poco confiable como los de carne y hueso que pueblan el sistema judicial. Actualmente parece que las vanguardias surgidas en el posguerra, más que convertirse en la música del futuro que en algún momento creyeron ser, están condenadas a ser vistas como una curiosa aberración momentánea de un período histórico particular (en analogía, por ejemplo, con el *Ars Subtilior* medieval). En todo caso, con su desbordante musicalidad, las obras maestras de Ligeti están más cerca que otras de sumarse a un repertorio “normal” (independiente de la militancia en pro de la música nueva), aunque exigente. En la peor hipótesis, permanecerá como un tesoro semi-oculto, pronto a ser desenterrado eventualmente por los oyentes aventureros.

Guilherme de Alencar Pinto