

PETER KRIEGER

György Ligeti (1923-2006)

Creatividad rebelde

Advertencia

LA INNOVACIÓN MUSICAL siempre se enfrenta con el obstáculo del inajuste acústico a las costumbres estéticas establecidas en las redes neuronales del público contemporáneo. Ya en el siglo XIX, el autor vienés Johann Nepomuk Nestroy se había burlado de la música moderna (de su tiempo): “Saben ustedes, ella no tiene nada para el oído”.¹ Durante la segunda mitad del siglo XX se extremó esa problemática de la incompreensión (por parte del público en general) y de la incomunicabilidad (por parte del compositor). Con el auge de la música serial y electrónica en los años cincuenta, en un momento cuando apenas se establecía la vanguardia atonal y dodecafónica de Schönberg, Berg y Webern en la programación de conciertos en Europa occidental, gran parte de los oyentes interesados se sentían agobiados por la radicalidad de las nuevas posturas, extrañas para el oído. Parte de esa incompreensión e incluso del rechazo, que hasta la fecha prevalece en contra de la música vanguardista, se debe a un mecanismo epistemológico, al que teóricos de sistemas como el neurofisiólogo Humberto R. Maturana han descrito con la fórmula: no entendiendo lo que no quiero entender; es decir, el problema de comprensión es un problema de acep-

1. Cita de Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862) en alemán, escrito en el dialecto vienés: “Wissen S’, es hat halt nix fürs Ohr”, en Jörg Drews (ed.), *Das zynische Wörterbuch. Ein Alphabet harter Wahrheiten*, Zürich, Diogenes, 1978, p.101 (traducción del título en alemán: El diccionario cínico. Un alfabeto de verdades duras).

tación.² Escuchar una composición de György Ligeti, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen u otros compositores de la vanguardia del siglo pasado, requiere un aumento de esfuerzos neuronales, un trabajo mental adicional a la “satisfacción garantizada” de un concierto de Mozart o Beethoven. De hecho, en las carteleras mundiales de conciertos sinfónicos todavía dominan los clásicos y románticos tardíos, y si el director artístico incluye una obra vanguardista en el programa, lo coloca normalmente después de un clásico y casi nunca después del receso para que el público en la sala de conciertos no pueda huir sin vergüenza de sus butacas.

Parece que el problema de la *Neue Musik* (música nueva, vanguardista) consiste en pedir a los oyentes un esfuerzo intelectual excesivo, al que sólo una minoría es capaz de acceder. La estética musical de la contradicción, descrita por Theodor W. Adorno³ —el filósofo mismo compuso música vanguardista—, y el extremo de la disonancia que caracterizan muchas de las obras vanguardistas, son principios que requieren un amplio aparato externo de explicación; en el medio estético mismo, la creación de sonidos según esquemas compuestos no permite transmitir por completo el contenido que desea expresar el compositor. Parecido a la incomunicabilidad de las artes plásticas a principios del siglo XXI, especialmente al refrito del arte conceptual setentero,⁴ una obra vanguardista musical tiene que apoyarse en esquemas explicativos escritos en anexos, mismos que en muchas ocasiones se construyen con esquemas y terminologías inaccesibles y que hasta terminan en palabrería. Sin la parte constitutiva del comentario, muchas obras vanguardistas de música o artes plásticas se mantienen en el estado autorreferencial de un sistema cerrado, o en palabras provocativas: se reducen a la manifestación de mitologías privadas de artistas autistas.

Potencial

Existen excepciones, alternativas a este mecanismo constatado de autoexclusión artística. Una revisión de la producción acústica vanguardista durante la segun-

2. Cfr. Humberto R. Maturana y Bernhard Pörksen, *Vom Sein zum Tun. Die Ursprünge der Biologie des Erkennens*, Heidelberg, Carl-Auer-Systeme Verlag, 2002.

3. Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1995, (7a ed.).

4. Por ejemplo Francis Alÿs o Santiago Sierra; véase al respecto Peter Krieger, “*Words don’t come easy*—comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales”, *Universidad de México*, octubre/noviembre de 2000, núms. 597-598, pp. 25-29.

da mitad del siglo pasado revela un potencial considerable de composiciones con fuerza teatral y de compositores comprometidos con los temas y problemas de su tiempo. Igual que la pintura o arquitectura, también la música contemporánea vive de la innovación y no de la reproducción permanente de esquemas antiguos, establecidos. Modificando una frase célebre de Ernst Bloch: componer es rebasar.⁵ Sin duda, una ópera de Georg Friedrich Händel todavía, a pesar de su lenguaje musical barroco anacrónico y su revestimiento con temas de la mitología antigua, contiene bastante material para la reflexión cultural y política actual —ni hablar del gusto acústico innegable—, pero los grandes temas del siglo xx, la violencia industrializada de las dos guerras mundiales o la mecanización y digitalización de la vida cotidiana, cuentan con correlativos musicales contemporáneos, del *War Requiem* (1961) de Benjamin Britten o de *Einstein on the Beach* (1976) de Philip Glass, por ejemplo.

Incluso, lo que la ópera tradicional pretende —generar un diálogo artístico entre música, espacio construido (de la escenografía), movimiento (de los actores) y poesía (del guión)—, en el siglo xx, se expresa con nuevas formas que generan un enorme potencial sinestésico para interpretar el *Zeitgeist*, el espíritu del tiempo. En este sentido cabe mencionar como ejemplo sobresaliente la obra de Iannis Xenakis, cuyas modulaciones acústicas experimentales construyeron espacios virtuales de alto impacto estético.⁶ O, no debe faltar en aquel panteón de los compositores ilustres de la vanguardia del siglo xx, György Ligeti. También la obra de este compositor caracteriza cierta capacidad sinestésica que intermedia entre el espacio físico y acústico, entre arquitectura y música, lo que Paul Valéry ha capturado como “dos artes que encierran al ser en su obra y alma en sus actos y en las reproducciones de sus actos, [...] Dos artes lo envuelven, de dos maneras, con leyes y voluntades interiores, figuradas en una materia o en otra, la piedra o el aire.”⁷

Mientras Xenakis manifestó ese espíritu transdisciplinario en su proyecto para la instalación acústica del pabellón Philips de la Expo Mundial en Bruselas (1958), Ligeti aun logró promover su propuesta musical vanguardista en el medio masivo del cine. Cuando Stanley Kubrick en 1969 dirigió la película *2001: Odisea*

5. Ernst Bloch, “Denken heißt überschreiten” (pensar es rebasar).

6. Peter Krieger, “Iannis Xenakis”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXII, núm. 76, primavera de 2000, pp. 335-336.

7. Paul Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, Mario Pani (trad.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Arquitectura, 2000 (original en francés *Eupalinos ou l'Architecte, précédé de l'Âme et la Danse*, París, 1923), p. 44.

en el espacio no recurrió a la típica *kitschificación* hollywoodense de Wagner, sino que escogió tres obras de György Ligeti —*Requiem* (1963-65), *Atmosphères* (1961) y *Lux aeterna* (1966)— para crear justamente la atmósfera deseada en una sinestesia y sinergia creativa de espacio visual y acústico. Aquella “puesta en música” apoyó de manera determinante la integración del cinéfilo al mundo virtual presentado en la pantalla; fue una correlación fructífera de tono e imagen para secuestrar al público de la película a los espacios infinitos extraterrestres. La música de Ligeti desplegó un efecto sugestivo, además, en este caso, “educó” a un público masivo del cine, de manera inconsciente, en la música vanguardista. La vanguardia salió de su torre de marfil, de su aislamiento sociocultural.

No obstante, la “popularidad” de la música ligetiana en la película *2001* se limitó más bien a un perfil social del europeo occidental ilustrado, ya que el consumidor promedio estadounidense rechazó esa película por su alta complejidad; y el verdadero éxito económico de las películas de ciencia ficción lo logró *Star Wars*, cuyo diseño musical es la monumentalidad banal de siempre, un *kitsch* funcional como opio acústico para las masas.

Parecido al caso de *2001*, también la última película de Kubrick utiliza una obra de Ligeti, la *Musica ricercata* núm. 2 (1950-1953), como sinergia musical, y en ambos casos el compositor creó amplios y complejos espacios acústicos, con tonalidades, timbres y sonidos que generan un “estética de ilusión”.⁸ Ya en su obra para clavecín *Continuum* (1968), Ligeti introdujo esa específica estética musical, donde el tono aislado ya no es identificable, sino que crecen patrones acústicos de sonidos rápidos, superpuestos, que configuran una estructura continua, casi dibujos acústicos de rompecabezas, una música plurívoca, oscilante, atornasolada, en todo caso: espacial.

Un principio determinante en la obra de György Ligeti es la llamada “micropolifonía” —que entreteje las diferentes voces de manera compleja hasta llegar a figuras musicales superiores—,⁹ principio comparable a la composición de películas por un sinnúmero de imágenes relacionadas, acumuladas. Cuando Ligeti en 1961 estrenó su obra *Atmosphères*, desencadenó una verdadera revolución en la historia de la música occidental: por primera vez un compositor renunciaba

8. Christian Wildhagen, “Nur die Phantasie muss gezündet werden. Zum Tod des Komponisten György Ligeti”, *Neue Zürcher Zeitung*, 13 de junio de 2006.

9. Ejemplos clave de la micropolifonía en la obra de Ligeti son *Apparitions*, *Atmosphères* y *Volumina*.

al desarrollo, a la dinámica, a las tensiones y a la dramática musical¹⁰ para crear atmósferas acústicas.

Inspiraciones

György Ligeti aprovechó una gran diversidad de fuentes de inspiración para sus creaciones musicales, desde las ciencias naturales hasta la lingüística, la historia o la política. En especial, son bien conocidas las relaciones entre las matemáticas y la música, por lo menos desde la *Estética* de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, quien disertó sobre la base numérica de las artes acústicas y constructivas.¹¹ No sorprende que un compositor vanguardista retome la geometría fractal de Benoit Mandelbrot como un desafío de creación, pero en éste y otros procesos de transferencia de conocimientos matemáticos a la composición musical ya no tiene validez el *dictum* de Hegel, quien observó que la armonía numérica hace más comprensible la obra. No sólo porque la armonía fractal es diferente a los conceptos antiguos de la estética numérica, sino también porque muchas veces surgen en las composiciones complejidades que el oído y el cerebro humano ya no pueden procesar. Surge aquí un momento crítico en la obra de Ligeti, y de algunos de su colegas vanguardistas: el amor a las matemáticas se convierte en una pendertería compositora,¹² hipercompleja e incomprensible.

No obstante, György Ligeti siempre logró escapar de ese callejón sin salida, al cultivar el cambio permanente como máxima de su creación estética. Retomó y procesó influencias del jazz, de la minimal music y también de la etno-musicología,¹³ hasta el extremo de declararse aficionado a los Beatles. En suma, la obra de Ligeti revela un proceso creativo no ortodoxo, y es precisamente con lo que se construyó la fama del compositor.

10. Wolfgang Sandner, "Pionier aus der Tiefe der Tradition", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 de junio de 2006.

11. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (obra completa editada por Karl Markus Michel y Eva Moldenhauer), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1986, vol. 14, pp. 305-306.

12. Claus Spahn, "Die Fantasie im spitzen Bleistift. In Wien ist der Jahrhundertkomponist György Ligeti gestorben-ein Nachruf", *Die Zeit*, núm. 25, 2006.

13. A partir de los años ochenta Ligeti estudió la música popular centroafricana y las percusiones de los pigmeos; véase Frieder Reininghaus, "Letzte Wellen. Stille über dem Wasser: Zum Tod von György Ligeti, Skeptiker der Geschichte, Optimist der Komposition", *Tageszeitung*, 14 de junio de 2006.

Con la obra anteriormente citada, *Atmosphères*, Ligeti rompió con el pensamiento estructural de la escuela dodecafónica y serial de los años cincuenta, que se había petrificado a principios de los años sesenta. Aunque sin duda, la obra vanguardista de György Ligeti se debe en sus inicios a la orientación hacia Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez, nunca mantiene una rutina, un esquema como marca registrada en el reducido mercado de la música experimental. Con la pieza *Apparitions* (1958-1959), Ligeti superó el principio serial reemplazándolo por la composición de “superficies tonales”, donde se superponen estructuras polirrítmicas, y sistemas no temperados polifónicos¹⁴ que generan “paradojas laberínticas” acústicas, a veces con “contornos disueltos”¹⁵ o rupturas drásticas en las atmósferas musicales. Según un crítico de música, Ligeti exploró en sus composiciones el “momento en que la sistematización corrió poseído de locura homicida y cambió bruscamente hacia lo poético y lleno de imaginación”.¹⁶ Él combinó el cálculo racional en la composición con una capacidad imaginativa ilimitada, y el resultado de ese esfuerzo no lineal de sus actividades neuronales fue un “pluralismo creativo”.¹⁷

Raíces

Gracias a ese potencial rebelde, Ligeti adquirió la fama del innovador, ocupando un lugar sobresaliente a nivel internacional en la evaluación —todavía relativa— de la música vanguardista de la segunda mitad del siglo xx. Su “independencia de dogmas compositivos” e ideologías musicales,¹⁸ como la de Adorno, su rechazo a las mitologías privadas como las cultivó Stockhausen y su espíritu rebelde e independiente tienen un trasfondo biográfico: su sufrimiento con la dictadura nazi y el régimen estalinista.

György Ligeti nació el 28 de mayo de 1923 en la ciudad transilvana de Dicsöszentmárton (hoy: Tîrnăveni, Rumania). Durante la dictadura nazi, que

14. Concierto para piano de 1996-1997 y concierto para violín de 1990-1992.

15. Términos (en traducción libre del alemán) “labyrinthische Paradoxien” y “schwimmende Konturlosigkeit” de Hans-Klaus Jungheinrich, “Das Teuflische der Rationalität”, *Frankfurter Rundschau*, 13 de junio de 2006.

16. Spahn, *op. cit.*

17. Wildhagen, *op. cit.*

18. Por ejemplo cuestionó las normas de la vanguardia con su obra *Hommage à Brahms* (Trio für Violine, Horn und Klavier, 1982).

a lo largo de la segunda guerra mundial se expandió a grandes partes de Europa central, la familia judía Ligeti sufrió la deportación a los campos de concentración. El joven György perdió a su padre en Bergen-Belsen y a su hermano en Mauthausen; sólo la madre sobrevivió la tortura nazi en Auschwitz-Birkenau. He aquí una experiencia profunda y dolorosa con las consecuencias que trae un fundamentalismo político inhumano, en este caso fascista.

Después de la segunda guerra mundial, Ligeti sufrió otro tipo de represión ideológica, la del estalinismo, que determinó la vida política en Hungría, entonces un país satélite de la poderosa Unión Soviética. A partir de 1950 estudió música en la Academia Franz Liszt de Budapest, también un lugar del control ideológico estalinista. Probablemente por razones ideológicas impuestas se dedicó a investigar la música folclórica de “los pueblos”, pero no para comprobar la superioridad acústica de la clase obrera y campesina, sino para abrir su horizonte musical eurocentrista; una capacitación que tres décadas después profundizó en el estudio de la música de la isla de Java.

Durante su primera fase profesional, Ligeti enseñó teoría de música en la Academia y se dedicó también a conceptualizar la educación musical en las escuelas de Hungría. A pesar de ese exitoso intento de establecerse en el campo profesional, sufre el rechazo de sus primeras composiciones, ya que la omnipotente burocracia cultural las descalifica con el criterio “formalista”, es decir, lo acusa de carecer del compromiso de elaborar obras entendibles para las masas de trabajadores —una figura típica del pensamiento estalinista para descalificar obras vanguardistas de música, literatura o pintura; en México este problema también es conocido por las polémicas de Diego Rivera contra el arte abstracto, por ejemplo.

Cuando en 1956 una insurrección popular en contra del sistema político húngaro falla por la intervención militar soviética, Ligeti, a la edad de 33 años, toma la decisión de emigrar a Europa occidental, primero a Viena, luego a Colonia y Hamburgo —una experiencia determinante con el totalitarismo que también afectó profundamente su concepto estético, en concreto: un rechazo de todo patetismo falso, de ideologías represivas, y una gran simpatía por toda producción artística rebelde y crítica, o sea, por los *collages* de Kurt Schwitters y la literatura de Franz Kafka.¹⁹

A partir de su fase como exiliado en Viena, Ligeti empezó a dedicarse con pasión y escrupulosidad a la música moderno-vanguardista occidental, que tuvo

19. Wildhagen, *op. cit.*

un gran auge en la República Federal de Alemania durante los años cincuenta, posiblemente también por la codificación política —parecida al arte abstracto— de ser una presunta expresión de libertad. Uno de los centros donde se reunieron compositores musicales de la entonces vanguardia fue el Estudio de Música Electrónica de WDR, la estación de radio del estado de Renania del Norte-Westfalia, en Colonia. También la ciudad de Darmstadt y el pueblo de Donaueschingen al suroeste ofrecieron, en estas décadas de la posguerra en Alemania occidental, importantes foros para producir y estrenar *Neue Musik*. En 1961, a la edad de 38 años, György Ligeti, en las jornadas musicales de Donaueschingen (*Donaueschinger Musiktage*), finalmente se abrió paso como estrella de la vanguardia, con la obra clave *Atmosphères*.

Siguió una carrera exitosa culminando con la condecoración *Pour le Mérite* para la ciencia y el arte (1975) y el nombramiento como miembro asociado de la Academia de Bellas Artes en París. Incluso Ligeti logró obtener el mérito no oficial —y no completamente comprobable— de haber sido uno de los compositores más presentes en la cartelera de los conciertos y en los programas de radio.

Como profesor de composición en la Escuela Superior de Música de Hamburgo, entre 1973 y 1989, además de sus estancias en las escuelas y universidades de Viena, Estocolmo y Stanford, entre muchas más, Ligeti confirmó su postura rigurosa del análisis musical racional para evitar cualquier clasificación de “bienhechor” o “salvador” de la humanidad o cualquier otro dogmatismo. Esa lucha fue una constante en su vida, basada en sus experiencias con dos facetas del totalitarismo.

Descomposición

Según sus cercanos contemporáneos, Ligeti casi siempre fascinó y entusiasmó a sus alumnos y colegas con una energía “mefistofélica” imponente.²⁰ Pero durante los últimos años de su vida, que terminó el 12 de junio de 2006, esa vivacidad exaltada se había convertido en demencia senil. Tristemente, la continua descomposición biológica afectó la mente del famoso compositor. Por ejemplo, cuando en 2003 recibió el Premio Adorno de la ciudad de Fráncfort, descalificó con arrogancia a la escuela de Fráncfort, en la cual se funda ese premio. El estímulo rebelde y creativo, que caracterizó la personalidad de Ligeti como un hilo conductor biográfico, se había convertido en una obstinación senil.

20. Jungheinrich, *op. cit.*

Trágicamente, después de haber compuesto “su” *Requiem* en 2001 —¡en el año de la fantasía cinematográfica de Kubrick!— Ligeti cada vez más se encerró en sus mundos internos, incomunicables. A partir de 2005 permaneció en cama, sin disposición a comunicarse con su ambiente, sin empujes de creatividad, a diferencia de su también muy enfermo contemporáneo, el compositor Alfred Schnittke.²¹

Ya en 1978, Ligeti había presentado al público su trabajo creativo con el tema de la inevitable muerte, con la “anti-ópera” *Le Grand Macabre*, una obra grotesca, quijotesca, cuyo protagonista es la muerte. Esa ópera, recompuesta en los siguientes años, un *work in progress*, fue una obra más que exigió cierta tolerancia y capacitación del público. Por su carácter apocalíptico y sarcástico, *Le Grand Macabre* incluso perfila a su autor como “maestro de la farsa”.²²

Son obras incómodas —según Nestroy “nada para el oído”— cuya última consecuencia es el silencio mortal. Por ello no sorprende que Ligeti en 1961, en una ponencia sobre “El futuro de la música” se haya mantenido completamente callado. Fue una actitud rebelde que exige la reflexión y que activa la sensibilidad acústica. Al final de cuentas conviene tomar en cuenta lo que Nikolaus Harnoncourt²³ escribió en torno al “año de Mozart”, 2006, año de la defunción de Ligeti. En lugar de participar, como productor o consumidor, en la obscena comercialización de Mozart, que llega hasta el extremo —sabroso— de las *Mozartkugeln* (bolas de chocolate Mozart), conviene *escuchar* simplemente la obra de ese compositor celebrado y detectar la sublime expresión musical más allá de todas las superposiciones turísticas y sobreexcitaciones burguesas *kitschificadas*.

Seguro que Ligeti no compuso armonías tan “bellas” como Mozart, apreciado por un gran público aún después de más de dos siglos; tampoco enviarán una composición de Ligeti al espacio exterior, como la NASA lo hizo con el “Himno a la Alegría” de Beethoven, que viaja actualmente en un satélite hacia otros sistemas solares para documentar el nivel cultural de la Tierra a los extraterrestres. A Ligeti sólo le quedó immortalizarse en una película clásica de ciencia ficción, en el espacio ficcional.

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*.

23. Nikolaus Harnoncourt, “‘Wir müssen ganz still und aufmerksam zuhören’. Wolfgang Amadeus Mozart, seine Musik und unsere Zeit”, *Neue Zürcher Zeitung*, 28 de enero de 2006.

Su música parece ofrecer poco “para el oído”, pero mucho para la reflexión y el redescubrimiento integral de la *aisthesis*, operada por inesperadas conexiones neuronales. Contiene un potencial para futuras generaciones cuya cultura musical posiblemente oscile entre la eterna reproducción de los clásicos y el nirvana electrónico. Una obra ligetiana como *Lux aeterna* (1966) ha demostrado que existen alternativas interesantes en estos dos extremos. ✿