

Forma y concreción textural en *Apparitions* (1958/59) de György Ligeti¹

Pablo Fessel

1. Textura y forma en *Apparitions*²

El primer movimiento de *Apparitions* (*Lento*, negra = 40) comienza con dos contrabajos en *divisi*, tocando una segunda menor ($re\#^1 - mi^1$)³ en el registro grave, *pianissimo*, sobre el diapasón, con sordina y sin vibrato. Esa sonoridad se mantiene a lo largo de 5 compases.

The image shows a musical score for two double basses (Kb. 1 and 2) in 4/4 time, marked 'Lento' with a tempo of 40. The notes are G2 and A2. Performance instructions include 'mit Dämpfer am Griffbrett, non vibrato' and 'Bogenwechsel unauffällig, selten und alternierend'. A circled number 5 is at the end of the first staff.

Ejemplo 1: *Apparitions*, I, cc. 1-5.⁴

En estos compases iniciales se presentan ya algunos de los elementos sobre los que se construye la obra.

El intervalo de segunda menor no desempeña un papel diferencial en la obra: no se trata de las notas iniciales de una serie, ni representa forma alguna de disonancia. Acaso más que la segunda menor en tanto

¹ Publicado en la *Revista del Instituto Superior de Música* 11 (Universidad Nacional del Litoral, Argentina, 2007), pp. 49-86. ISSN 1666-7603.

² La obra cuenta con dos movimientos, tiene una duración de ca.9 minutos y está dedicada a Herbert Eimert. La orquesta incluye el siguiente instrumental: la sección de vientos se compone de 3 flautas, 3 piccolos, 3 clarinetes, clarinete en mib, 2 fagotes, contrafagot, 6 cornos, 3 trompetas, 3 trombones (uno de ellos tenor-bajo) y tuba. La sección de percusión emplea xilofón, timbal (agudo), bombo, Glockenspiel, castañuelas, 2 cajas chinas, maracas, tam tam (graves), 2 tambores (uno más chico y muy agudo), látigo, Temple Block, güiro, vajilla, tambor vasco, claves y crótalos. La sección de teclados incluye celesta, arpa, clavicémbalo y piano. Las cuerdas emplean 24 violines, 8 violas, 8 violonchelos y 6 contrabajos (2 con la 4ta. cuerda en do). Las cuerdas tocan en *divisi* siempre. A este orgánico se agregan fuera del escenario, 3 violines (detrás del público, lo más alto y lejos posible) y una trompeta (detrás del público, al costado). Cf. György Ligeti, *Apparitions für großes Orchester* (1958/59) Partitur, Wien, Universal Edition 13573, 1964. (Studienpartitur, Universal Edition, 2da. ed. revisada, 1971)

³ Para la indicación de la posición registral el número 4 refiere al *do* central y a su octava inmediata superior.

⁴ Los ejemplos musicales están tomados de la edición de Universal número 13573 (Wien, 1971), que reproduce la notación manuscrita del compositor. La aclaración 'fragmento' en algunos de los ejemplos indica que en éstos no se incluye la totalidad de los instrumentos activos en el lapso temporal correspondiente.

que intervalo, importa su contenido preciso de altura. Las notas *re#* y *mi* de los contrabajos representan un principio cromático que se manifiesta tanto en la constitución interválica de los materiales como en sus desplazamientos en el espacio de alturas. Los materiales se van conformar, desde el punto de vista de su contenido de altura, como clusters cromáticamente saturados.⁵

El principio cromático va a regular asimismo el desplazamiento de los materiales en el campo tonal: el cluster *re#*¹ – *mi*¹ de los contrabajos da lugar a dos procesos independientes, que se producen a distintas escalas temporales.

El primero está dado por un desplazamiento ascendente y continuo. Los materiales siguientes presentan clusters que se ordenan bajo la forma de un ascenso cromático: los violonchelos articulan un cluster *fa*² – *do*³ (cc. 6-7), el arpa un cluster *do#*¹ – *mi*¹ (*fab*). Dado que *fa* fue ya incluida como nota más grave de un cluster, el cluster que sigue al del arpa parte de un *fa#*¹ (contrabajos y violonchelos, cc. 9-11).⁶ El segundo proceso opera a una escala temporalmente discontinua y está dado por una transposición cromática descendente de la segunda menor. En los compases 51-52 vuelve a articularse la segunda menor en los contrabajos, ahora con las notas *re*¹ – *reb*¹ (anticipadas por el piano en cc. 49 ss.).



Ejemplo 2: *Apparitions*, I, cc. 49-55. (Fragmento)

La segunda menor se muestra por tercera vez en los compases 71 ss., esta vez como *do*¹ – *reb*¹, esta última nota desdibujada en c. 72 con un trino y la afinación apenas ascendida. Se alcanza aquí el extremo registral grave de los contrabajos.⁷

⁵ Mantengo deliberadamente cierta inespecificidad del concepto de material en términos de su naturaleza estructural (motivico-temático) o concreta (como timbre, sonoridad, etc.) para no presentar como una distinción teórica lo que interpreto como una transformación histórica.

⁶ La aplicación del principio en Ligeti nunca es mecánica, sino que se adapta a la naturaleza particular de los materiales. Véase el análisis detallado de las configuraciones de altura en la pieza en Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik* (Laaber, Laaber, 1993), p. 52.

⁷ Cf. respecto de este punto el análisis de Michael Kunkel, en su libro *Wandlungen der musikalischen Form. Über György Ligetis Formartikulation*. Saarbrücken, Pfau, 1998.

Ejemplo 3: *Apparitions*, I, cc. 68-72.

El estatismo de la sonoridad inicial, sin embargo, no es completo. La segunda menor, emplazada además en el registro grave, da lugar a un batido de armónicos, el cual produce una cierta forma de movimiento dentro de la esencial inmovilidad interválica de estos compases. La sonoridad instauro así, desde el comienzo mismo de la obra, una de las antinomias que la constituyen: la que se plantea entre dinamismo y estatismo. El material, idéntico a sí mismo durante todo el fragmento, produce, por sus mismas características, un elemento de dinamismo. Pero ese elemento de dinamismo se mantiene siempre en el plano espectral. Desde el punto de vista de la interválica, el material permanece invariable. Esa disociación entre los órdenes de la interválica y del espectro manifiesta a pequeña escala otra de las antinomias que caracterizan la obra: es la que se establece entre la tonicidad y el ruido.⁸

Importa asimismo el intervalo de segunda en cuanto da lugar a una sonoridad 'delgada' desde el punto de vista de la densidad. Esa sonoridad contrasta con el material siguiente, que supone una relativa densificación. Este está conformado por un cluster comprendido por un intervalo de quinta justa ($fa^2 - do^3$), a cargo de ocho violonchelos en *divisi*, tocando sobre el puente y en *pppp*.

⁸ Cf. más adelante la interpretación de esta antinomia.

las notas *fa*^{#1} – *sol*²), ejecutado sin sordina y *molto vibrato*. La sonoridad original se transforma así, por efecto de la perturbación del arpa, en una masa vibrante.¹²

Ejemplo 5: *Apparitions*, I, cc. 9-11.

El pasaje concluye con un silencio de un compás (c. 12).

En este breve fragmento se encuentran representados los dos tipos básicos de material musical que componen la obra. Ligeti los denomina *estados* [*Zustände*] y *acontecimientos* [*Ereignisse*] y los caracteriza del siguiente modo: el primero

“un descendiente de los ‘clusters’ [*Tontrauben*], se encuentra entre el sonido y el ruido, y se compone de varias líneas [*Stimmen*] superpuestas a distancia de semitono, o entrelazadas entre sí, las cuales renuncian de esta manera a su individualidad y se disuelven completamente en el complejo superior resultante. Estas delicadas ‘texturas’ sonoras son de diversa cualidad según su ubicación de altura, el tipo y la densidad de su entretrejo [*Verwebung*], y la naturaleza de sus líneas constituyentes individuales. Así, las líneas de las cuerdas dan lugar a texturas particularmente sensibles y delgadas; las de las flautas y clarinetes a texturas más voluminosas y blandas; y las de los metales, por último, a texturas todavía más voluminosas y completamente impenetrables. Diversas formas de movilidad producen una

¹² Cf. *ibid.*, p. 168.

diferenciación ulterior de los complejos: algunos son completamente estacionarios; otros, si bien en su conjunto inmóviles, presentan oscilaciones o corrientes internas producidas por la constante variación del entretejido; y aun otros se mueven como conjunto. Además existen complejos que se construyen o desintegran mientras suenan. Varios complejos, disímiles en amplitud y duración, entran en las siguientes relaciones entre sí: se relevan unos a otros, se superponen, o confluyen unos con otros hasta su completa fusión.”¹³

El segundo tipo de material

“consiste en agrupamientos más compactos de sonidos, que al igual que los del primer tipo pueblan el laberinto de ruido [*Geräuschlabyrinth*] resultante del primer tipo [de material]. Algunos de estos grupos se componen de una cantidad de sonidos que quedan atrapados entre las fibras de los materiales más blandos, otros se componen tan solo de algunos sonidos o ruidos, o hasta de una única astilla sonora [*Klangsplitter*] que perfora la red sonora. Todos los agrupamientos y sonidos individuales surgen de repente, como apariciones sonoras, y desaparecen también repentinamente las más de las veces. Dejan huellas, sin embargo, en las blandas texturas de ruido: éstas modifican su estado luego de cada ‘ataque’ de las huestes y astillas sonoras, y la magnitud de esta modificación se corresponde aproximadamente con la fuerza del ataque.”¹⁴

En los compases siguientes se extiende el desdibujamiento de la antinomia entre tonicidad y ruido: a la pausa siguen dos acentos breves y tenues. El primero está representado por un cluster a 16 partes (c. 13), articulado en *pizzicato molto vibrato* por los violonchelos y las violas.

¹³ Cf. *ibid.*, p. 167-68.

¹⁴ Cf. *ibid.*, p. 168.

Ejemplo 6: *Apparitions*, I, cc. 12-14.

El segundo, por un golpe cubierto del bombo (c. 14). La similitud entre las dos sonoridades rarifica la distinción entre materiales contruidos a partir de sonidos tónicos, como el cluster de las cuerdas, y materiales de baja tonicidad como el de la percusión.¹⁵ Ésta es una de las formas que asume otra de las antinomias que instaura la pieza y que caracterizan el ‘estilo’ compositivo de Ligeti de estos años. Esta antinomia resulta de una disparidad entre el modo de escritura y el resultado perceptivo. En este caso, se trata de un resultado perceptivo semejante producido a partir de sonidos tónicos y no tónicos. Más adelante, se tratará de la conformación de una textura fuertemente integrada, si bien compleja, a partir de una escritura rigurosamente canónica.¹⁶

A estos dos impulsos sigue, como anteriormente, un *estado*, a cargo ahora del contrafagot y los fagotes (cc. 15-16).

¹⁵ Sobre este punto véase el análisis de Erkki Salmenhaara en su libro *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken „Apparitions“, „Atmosphères“, „Aventures“ und „Requiem“ von György Ligeti* (Regensburg, Gustav Bosse, 1969), p. 52.

¹⁶ Cf. II, cc. 25 ss. Sobre el ilusionismo en la música de Ligeti cf. Alastair Williams, “Illusion and Space: Ligeti”, *New Music and the Claims of Modernity* (Aldershot, Ashgate, 1997), pp. 81-93; y Federico Monjeau, “Forma”, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. (Buenos Aires, Paidós, 2004), pp. 69-127.

Fig. 1.2

Kfg.

mit Dämpfer (Tuch) ***

mit Dämpfer (Tuch) ***

pppp (possibile)

pppp (possibile)

15

YYYY

Ejemplo 7: *Apparitions*, I, cc. 12-17. (Fragmento)

La primera sección del *Lento* concluye en el compás 30 con un cluster de piano y cuerdas articulado mediante un pizzicato Bartók extremadamente breve¹⁷ y en *sffff*.

¹⁷ El material dura una fusa; se trata del valor de duración más breve del repertorio, empleado antes por el bombo, el arpa, el cémbalo y el piano.

Este material introduce una conmoción que alcanza repercusiones a varios niveles.

En primer lugar en el plano de la forma: la conmoción es tan violenta, que produce lo que Michael Kunkel caracterizó como uno de los ‘desgarros’ [*Risse*] en la textura,¹⁸ y tiene como efecto inmediato el silencio. Este se extiende dos compases enteros y cuenta así como el más prolongado hasta el momento. El destacado contraste entre los materiales, sumado a la pausa, produce una articulación formal en el movimiento.¹⁹

En segundo lugar, la conmoción afecta a los materiales subsiguientes dejándoles, a modo de rastro, reminiscencias. Los *estados* se caracterizaban, en la primera sección, por su completa homogeneidad: se componían de sonidos articulados simultáneamente, con dinámicas y modos de articulación constante. En la segunda sección los materiales se desgredan: aparecen trémolos (cuerdas, cc. 33ss.), trinos breves (violines 1 y 2, c. 36; contrabajos 1 y 2, c. 41)

¹⁸ Cf. Kunkel, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹ Hay dos ocurrencias más de conmociones análogas, con la misma función formal. Como consecuencia de ello el *Lento* se divide en cuatro secciones: cc. 1-32; 33-49; 49-73 y 73-99. Esa disposición formal cuenta como un homenaje a Haydn, al toque de timbal. Cf. Ligeti, en Wolfgang Burde, *György Ligeti. Eine Monographie* (Zürich, Atlantis, 1993), p. 116.

Ejemplo 9: *Apparitions*, I, cc. 32-39. (Fragmento)

Ejemplo 10: *Apparitions*, I, cc. 40-44. (Fragmento)

y *glissandi* (trombones y tuba, c. 44-45) que dinamizan la masa sonora.

Ejemplo 11: *Apparitions, I*, cc. 40-46. (Fragmento)

Los materiales, variables ahora dinámicamente, se desequilibran. Su constitución misma ya no es homogénea: los ataques se separan en el tiempo (cuerdas, c. 37 ss.; violas 5-8 y violonchelos 5-8, c. 40) y diferentes segmentos del material presentan intensidades divergentes, que evolucionan en sentido contrario (violas 5-8 y violonchelos 5-8, c. 40) y que alcanzan por otra parte niveles superiores a aquellos dados anteriormente.

Ejemplo 12: *Apparitions, I*, cc. 40-45. (Fragmento)

Un desequilibrio análogo experimentan los impulsos: al ataque del registro agudo del arpa (c. 39) siguen los *staccati secco* de los trombones y el contrafagot en el registro grave (c. 40).²⁰ La sección concluye con dos acentos suaves de las cuerdas (cc. 46-47) y un silencio.

²⁰ Véase el ejemplo 11. Hasta este punto de la sección los impulsos habían estado a cargo de la percusión y los instrumentos de teclado.

Handwritten musical score for strings, divided into sections: Gg.I.1., Br. 1., Vc. 1., and Kb. 1. Each section contains 8 staves. The notation includes rhythmic patterns (e.g., eighth notes), dynamic markings (e.g., *ppp*, *pp*, *p*), and performance instructions such as *c. legn. geschlagen* and *geschlagen*. The score is written in a system with multiple staves per section, showing a consistent rhythmic and dynamic structure across all parts.

Ejemplo 13: Apparitions, I, cc. 45-47. (Cuerdas)

La sección siguiente dialoga con las anteriores, en una variedad de registros. El primero tiene que ver con la contraposición de sus materiales. Al comienzo de la sección (c. 49) aparecen en forma simultánea dos materiales que en la primera sección eran objeto de cuidadosa disociación. Las cuerdas, por una parte, construyen un cluster a 58 partes ($re^1 - si^5$; el cluster llega a contar 60 alturas si se incluyen las que ataca simultáneamente el piano), el cual evoluciona, desde el punto de vista de la dinámica, en forma divergente. El cluster está registralmente dividido: los violonchelos y los contrabajos evolucionan de *pppp* a *mp/mf*, mientras que los violines y las violas lo hacen simultáneamente de *sffff - f* a *pppp*. El bombo, por otra parte, produce un ataque *secco* no cubierto, con la indicación '*tutta la forza - Wie eine Detonation (übertrieben laut)*'.²¹ De este modo, lo que en la primera sección representaban formas diversas de la atonicidad (una por saturación cromática del ámbito registral, la otra por riqueza de armónicos) se presenta ahora en forma simultánea.

El segundo registro se da en el plano de la forma. El cluster enmascara el ataque del piano (éste debe tocarse con una intensidad tal como para que en el compás siguiente se escuche su resonancia en *piano*), que articula una segunda menor $do^1 - re b^1$. Esa resonancia enmascara por su parte el ataque de un contrabajo en el compás 51, el cual ejecuta un re^1 en *pppp*, al que sigue en c. 52 otro contrabajo tocando un $re b^1$ en *p diminuendo*. El material remite al comienzo mismo del *Lento*, transpuesto una segunda hacia abajo.²²

²¹ Como una detonación, exageradamente fuerte.

²² Véase el ejemplo 1.

La tercera sección invierte, de este modo, la forma de la primera: comienza con una yuxtaposición entre un estado y un acontecimiento, del cual emerge, imperceptible como entonces, una reexposición del material inicial. Pero se trata de una ‘falsa reexposición’, en la medida en que los elementos ‘elaborativos’ continúan. Lo que en la primera sección se podía entender como una densificación progresiva de los materiales, se transforma en ésta en una densificación rítmica, que conduce a materiales de alta densidad de ataques, como los de los teclados y el arpa en cc. 61-62,

Ejemplo 15: *Apparitions*, I, cc. 56-62. (Fragmento)

o los metales en cc. 64-67.

Ejemplo 16: *Apparitions*, I, cc. 63-67. (Fragmento)

Algunos elementos que en la segunda sección aparecían en un segundo plano, se revelan retrospectivamente, por su desarrollo ulterior, como anticipaciones. Así, los *glissandi* de los trombones y la tuba²³ dan lugar a materiales de las cuerdas constituidos casi enteramente por *glissandi*. (cc. 54-57; cc. 62-64.)

²³ Véase el ejemplo 11.

Br. 1. 3/4

2. 3/4

3. 3/4 *pizz.^{te} sonore*
mf

4. 3/4

5. 3/4 *pizz.^{te} sonore*
mf

6. 3/4

7. 3/4 *pizz.^{te} sonore*

8. 3/4 *pizz.^{te} sonore*

Vc. 1. 3/4 *pizz.^{te} sonore*

2. 3/4 *pizz.^{te} sonore*

3. 3/4 *pizz.^{te} sonore*

4. 3/4 *pizz.^{te} sonore*

5. 3/4 *pizz.^{te} sonore*

6. 3/4 *pizz.^{te} sonore*

7. 3/4 *pizz.^{te} sonore*

8. 3/4 *pizz.^{te} sonore*

Kb. 1. 3/4 *pizz.^{te} sonore* *mp* *bl. (cetera inton. (ren) 3)*

2. 3/4 *mp*

3. 3/4 *pizz.^{te} sonore* *mp* *perdendosi*

4. 3/4 *pizz.^{te} sonore* *mp* *perdendosi*

5. 3/4 *pizz.^{te} sonore* *mp* *perdendosi*

6. 3/4 *pizz.^{te} sonore* *mp* *perdendosi*

Ejemplo 17: *Apparitions*, I, cc. 54-55. (Fragmento: violas 3-8, violonchelos y contrabajos)

Ejemplo 18: *Apparitions*, I, cc. 63-64. (Fragmento)

Los trémolos y trinos breves de la sección anterior dan lugar ahora a materiales compuestos de múltiples y breves articulaciones, métricamente heterogéneas (resultado de una diversidad de subdivisiones irregulares), pero cuya misma multiplicidad y concentración las vuelven más integrantes de una textura compleja que entidades de carácter individual. (cc. 61-62.)²⁴

²⁴ Véase el ejemplo 14. Kunkel identifica este tipo de materiales con uno de los que Gottfried Koenig supone derivados de la música electroacústica, la *Bewegungsfarbe*. Cf. Kunkel, *op. cit.*, p. 17. La referencia a Koenig es a su artículo “Ligeti und die elektronische Musik”, publicado en *György Ligeti, Personalstil, Avantgardismus, Popularität. Studien zur Wertforschung* 19 (Ed. por O. Kolleritsch. Wien, Universal, 1987), pp. 11-25.

Si el comienzo de la sección mitigaba la oposición entre estados y acontecimientos por adición, al integrarlos en una misma simultaneidad (bombo y cuerdas, c. 49.), con el devenir del fragmento la oposición se desarticula por transformación. Por una parte, los estados se vuelven más densos y dinámicos. (Cuerdas, c. 49.)²⁵ Por otra, los acontecimientos, antes individuales y temporalmente restringidos a ataques destacados y breves, se descomponen ahora en figuras puntuales y adquieren por ello cierta extensión. (Teclados, c. 61 ss.; metales, cc. 64-67.)²⁶

En el compás 73 tiene lugar la conmoción más destacada del movimiento. Ligeti la califica como una 'explosión metálica'.²⁷ Se trata, una vez más, de un cluster cerrado, pero ubicado ahora sensiblemente más arriba en el registro, en el cual coinciden parte de la sección de cuerdas (los segundos violines, las violas y los violonchelos), tocando un pizzicato violento, el piano, el cémbalo, el arpa y la celesta, la percusión (xilofón, Glockenspiel, látigo y tambor) y las flautas piccolo en un *sffff*. El ataque enmascara la articulación de un cluster igualmente agudo en *pppp* a cargo de los primeros violines, que se extiende hasta el final del movimiento.

²⁵ Véase el ejemplo 14.

²⁶ Véase los ejemplos 15 y 16.

²⁷ Ligeti, "Zustände", p. 169.

C 73

The image shows a page of a musical score for 'Apparitions, I, c. 73'. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Perc. 1-2:** Percussion parts with dynamic markings like *fff*.
- Sch. 1-4:** Four strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos/Double Basses) with dynamic markings like *fff*.
- Cel.:** Cello part with dynamic markings like *pppp*.
- Hf.:** Horn part with dynamic markings like *fff*.
- Cemb.:** Celesta part with dynamic markings like *pppp*.
- Klav.:** Piano part with dynamic markings like *fff*.
- Gg. I-2:** Trumpets I and II with dynamic markings like *pppp* and *fff*.
- Gg. II-2:** Trumpets III and IV with dynamic markings like *pppp* and *fff*.
- Bf.:** Trombones with dynamic markings like *pppp* and *fff*.
- Vc.:** Violas with dynamic markings like *pppp* and *fff*.

The score features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts, with many notes marked with *fff* (fortissimo) and *pppp* (pianissimo). There are also some performance instructions like 'geteilt' and 'Flag.'.

Ejemplo 19: Apparitions, I, c. 73. (Fragmento)

De acuerdo con la lógica de compensación mencionada arriba, el acontecimiento tiene repercusiones sobre los materiales siguientes. La

primera y más inmediata es un corrimiento general hacia el agudo, que divide el movimiento en dos grandes partes, distinguibles por su relativa ubicación registral.²⁸ La explosión actúa asimismo retrospectivamente: la forma revela una cualidad dramática; se constituye como un acrecentamiento dinámico por etapas cuyo nivel más alto está ubicado en este punto. A este momento sigue un decrecimiento gradual.

La segunda repercusión del acontecimiento se produce sobre la naturaleza de los materiales siguientes. Los segundos violines, violas y violonchelos presentan, durante apenas dos compases, un material que se convertirá en una de las marcas del estilo de Ligeti: se trata de una incipiente micropolifonía.²⁹ Una vez más se manifiesta la antinomia entre escritura y resultado perceptivo. La multiplicidad de partes instrumentales³⁰ y su emplazamiento compacto producen el efecto de una textura compleja pero finalmente integrada. (cc. 75-76.) (Ejemplo 20)

The image shows a page of a musical score for strings. It is divided into three sections: Violins II (Gg. II), Violas (Br.), and Cellos/Double Basses (Vc.). Each section has four staves, numbered 1.2, 3.4, 5.6, and 7.8. The music is written in a complex, dense style with many sixteenth notes and dynamic markings such as 'geteilt arco', 'wild', and 'fff'. The notation is highly detailed and occupies most of the page.

Ejemplo 20: *Apparitions*, I, cc. 74-77. (Fragmento)

El material de los compases 80-87, a cargo primero del piano, el cémbalo, el arpa, la celesta, los crótalos, el Glockenspiel, con el agregado luego del contrafagot, la tuba, los violonchelos y los contrabajos, constituye la presentación invertida de aquél que se conformara en cc. 57-62 y 64-66: si aquellos tenían la forma de una densificación rítmica, éste toma la forma de una simétrica reducción.

²⁸ Quedarán todavía, no obstante, reminiscencias del registro grave. La contraposición registral, que dispone el registro total en dos zonas temporalmente sucesivas, está tomada de una obra anterior que puede considerarse una versión previa de la pieza. Se trata de *Sötét'et világos* (Oscuridad y claridad) para gran orquesta. Véase la nota 51.

²⁹ Estos compases también anticipan de algún modo los materiales fundamentales del segundo movimiento de la obra.

³⁰ Erkki Salmenhaara enumera cincuenta melodías, cf. Salmenhaara, *op. cit.*, p. 56.

Sch. 2: Glsp.
Sch. 4: Crotals
Cel.
Hf.
Cemb.
Klav.

Ejemplo 21: *Apparitions, I*, cc. 79-82.
(Fragmento: *Glockenspiel*, crótalos, celesta, arpa, cémbalo y piano)

Kfg
Tb.
Cel.
Hf.
Klav.

Ejemplo 22: *Apparitions, I*, cc. 83-89. (Fragmento)

El cluster de los violines se deshilacha (Ligeti indica *perdendosi*).

Gg.I. 1-12

Ejemplo 23: *Apparitions, I*, cc. 83-90. (Fragmento)

El movimiento concluye, en el extremo agudo, con un material que se constituye como un eco, a cargo de tres violines y una trompeta, ubicados detrás del público, tocando con sordina y *pppp* en el umbral de la emisión misma, material que se articula en el compás 77 y se extiende durante veinte compases hasta los dos compases enteros de silencio con los que concluye el movimiento.



Ejemplo 24: *Apparitions*, I, cc. 77-78. (Fragmento)

Las interferencias que produce el cluster de armónicos forman un duplicado en el agudo de aquellas con las que comenzó el Lento. El movimiento sigue así un diseño ascendente, a la vez que queda enmarcado por simétricos batidos de armónicos.

2. La neutralización de la interválica

La distinción entre *acontecimientos* y *estados*, así como su desdibujamiento ulterior, constituyen los fundamentos compositivos sobre los que se asienta la obra. *Estados* y *acontecimientos* no representan temas, ni configuraciones seriales, sino texturas, cuyo contenido interválico se caracteriza por su homogeneidad. Los materiales en *Apparitions* se conforman como *clusters* compactos.³¹ Como consecuencia de esa saturación interválica, la naturaleza de los intervalos mismos se transforma. Estos pierden su estatuto diferencial: dejan de funcionar como fuente de distinciones en el interior de los materiales musicales, para desdoblarse en las categorías del ámbito y el espaciamiento. El ámbito refiere a la amplitud y disposición registral de los clusters; el espaciamiento, a su relativa densidad interior. El ámbito de los clusters en *Apparitions* es variable; tal variabilidad sigue una lógica de compensaciones.³² El espaciamiento es, en cambio, uniforme: los clusters se componen de segundas menores, lo que cuenta como la mayor densidad posible dentro del temperamento tradicional. Los intervalos que definen ámbitos y espaciamiento representan así, más que entidades diferenciadas y diferenciales de relación musical, valores absolutos de la densidad.³³ Sin embargo, de la indiferenciación

³¹ Para una historia del *cluster* como categoría musical desde su origen con Henry Cowell hasta Ligeti, véase Rudolph Stephan, “Gyorgy Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester. Anmerkungen zur Cluster-Komposition”, *Die Musik der sechziger Jahre* (R. Stephan ed. Mainz, Schott, 1972), pp. 117-27. Estos clusters carecen de los agujeros que se presentan en la música de Ligeti a partir de *Atmosphères* (1961), y que Federico Monjeau interpreta como una crítica del cluster. Cf. Monjeau, *op. cit.*, p. 120.

³² Cf. nota 9.

³³ Cf. G. Ligeti, “Wandlungen der musikalischer Form”, *die Reihe 7* (1960), pp. 5-19, y Jonathan Bernard, “Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti’s Problem and his

interválica surge un campo nuevo de diferenciación: el de la textura. La diversidad tímbrica que resulta de la variedad del instrumental, de los modos de ataque y de articulación, así como de un número inusual de gradaciones dinámicas y rítmicas, confluyen en el despliegue de una considerable diferenciación textural.³⁴ Esa diferenciación no descansa en atributos abstractos como la interválica, sino que resulta de la conjunción de todos los atributos de los materiales. *Estados y acontecimientos* entendidos como texturas, se distinguen así por su carácter concreto.

Es sugestiva la neutralización de la interválica en la obra de Ligeti de esos años, su reducción al estatuto de un mero elemento constructivo, desprovisto de su significación musical tradicional. Esa neutralización, que puede interpretarse como un paso ulterior de la historia del intervalo esquematizada por Hans Curjel,³⁵ sería considerada en términos teóricos por el propio Ligeti en su ensayo “Metamorfosis de la forma musical” [*Wandlungen der musikalischen Form*], escrito poco después de la composición de *Apparitions*, y publicado en *die Reihe* en 1960. El ensayo expone una consideración crítica del estado de la composición musical hacia fines de la década del 50, crítica centrada en el desarrollo del serialismo, pero que se extiende asimismo a la indeterminación tanto norteamericana como europea.

3. Metamorfosis de la forma musical

Ligeti enumera una serie de procedimientos compositivos desarrollados durante la década del 50, procedimientos que irían a conducir finalmente a una irrelevancia de las disposiciones seriales.

Solution”, *Music Analysis* 6 (1987), pp. 207-36. Al respecto escribe Stephan: “La dimensión de la altura en tales composiciones – Stephan se refiere a *Apparitions* y *Atmosphères* – pierde importancia; (...) aparece como momento del timbre”. Cf. Stephan, *op. cit.*, p. 120. Sobre la interválica entendida como timbre en Ligeti, cf. Ove Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie* (Mainz, Schott, 1971), p. 132.

³⁴ La idea de Federico Monjeau de que los agujeros representan la introducción de un elemento de diferenciación en el interior de entidades indiferenciadas tales como los clusters vuelve sobre la dialéctica ligetiana de diferenciación e indiferenciación. En *Apparitions* los materiales carecen de la diferenciación tímbrica y dinámica con la que cuentan en *Atmosphères*. La primera se da en *Apparitions* en la relación entre los materiales, pero no como un atributo de cada uno de ellos. La segunda se presenta como resultado del desarrollo formal. (Véase el ejemplo 14, c. 49.) Sí ocurre en el segundo movimiento de *Apparitions* un procedimiento análogo al de los agujeros, que se ha denominado ‘ventanas’: se trata de un procedimiento de sustracción repentina, que opera como un descubrimiento: se produce la ilusión de oír algo que habría quedado oculto, enmascarado en la densidad de la textura. Cf. *Apparitions*, II, cc. 31-33.

³⁵ La dinámica histórica del intervalo amplio planteada por Hans Curjel consiste esencialmente en una progresiva neutralización de sus funciones agógicas y expresivas, que culmina con su transformación en un elemento constructivo inmediato, despojado de sus atributos retóricos convencionales. Cf. H. Curjel, “Das große Intervall”, [1959] en *Synthesen. Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik* (Hamburg, Claassen, 1966), pp. 65-81.

En primer lugar, el carácter individual de los ordenamientos seriales se desfigura como resultado de la superposición de varias series horizontales. Los intervalos que resultan de esta superposición no guardan ya relación con la disposición original. Cuando el procedimiento se asocia a un ordenamiento serial de las duraciones, el compositor ya no prevé los intervalos que resultarán.³⁶

En segundo lugar, el carácter de las series de altura se debilita por la creciente preferencia por secuencias homogéneas de intervalos, particularmente la escala cromática. Ligeti menciona como ejemplos de esa práctica el *Klavierstück II* de Karlheinz Stockhausen e *Il canto sospeso* y *Cori di Didone* de Luigi Nono. No son ya los intervalos, que han perdido su función, los que conforman primordialmente la estructura, sino relaciones de densidad, distribuciones de registros y desplazamientos en el montaje y desmontaje de los complejos verticales.³⁷

En tercer lugar, la sucesión de notas resulta objeto de disposiciones compositivas de un nivel más alto, las cuales tienen la prerrogativa de alterar, en mayor o menor medida, la serie original de alturas. En *Gruppen für drei Orchester* de Stockhausen, por ejemplo, los grupos individuales se caracterizan, entre otros aspectos, por los ámbitos específicos de los sonidos involucrados, cuyos límites en cada caso se encuentran controlados por una serie de nivel más alto. Allí donde los ámbitos son menores que la octava, la serie sufre una compresión que la transforma en sus atributos esenciales. Las series se identifican entre sí tanto más cuanto más reducido es el ámbito en el cual se despliegan.

En cuarto lugar, la función de la serie de alturas se transfiere a otros parámetros. En el Quinteto para clarinete, clarinete bajo, piano, violín y violonchelo de Henri Pousseur, los intervalos que constituyen la serie básica son objeto de un completamiento cromático. La serie de alturas se transforma así en una serie de densidades.³⁸

Tomadas en conjunto, sigue el argumento de Ligeti, estas tendencias conducen a una erosión de los perfiles interválicos. Las secuencias de notas y los complejos verticales devienen en gran medida indiferentes respecto de los intervalos de los cuales se componen. Los conceptos de ‘consonancia’ y ‘disonancia’ no pueden ya aplicarse; la tensión y la distensión se subordinan a propiedades estadísticas de la

³⁶ Ligeti había formulado esta observación en su análisis de *Structure Ia* de Boulez, cf. G. Ligeti, “Pierre Boulez – Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*”, *die Reihe* 4 (1958), pp. 38 ss.

³⁷ Cf. “Wandlungen”, p. 6. Luciano Berio se había referido en un artículo de 1956 a la “superación de la sensación de la serie de alturas focales y de intervalo en favor de una sensación de cualidad sonora y de registro, considerando esta última como elemento activo y determinante de la estructura formal”. Cf. L. Berio, “Aspetti di artigianato formale”, *Incontri Musicali* 1 (1956), p. 62.

³⁸ El procedimiento está descrito en H. Pousseur, “Outline of a Method”, *die Reihe* 3 (1957), pp. 44-88.

forma, tales como las relaciones de registro, la densidad y el entramado de la estructura.³⁹

El serialismo, de acuerdo con Ligeti, encuentra así su disolución en un proceso de creciente indiferenciación que, del plano de la interválica, se extiende al de la forma misma.

“Esa indiferencia tiende a extenderse más allá de las relaciones interválicas, a las otras dimensiones musicales. Abolidas las relaciones jerárquicas, relevadas las pulsaciones métricas regulares, los valores de duración, grados de intensidad y timbres objeto de una distribución serial, es cada vez más difícil obtener la formación de contrastes; comienza un proceso de nivelación que impregna la forma musical entera. Cuanto más integral la preformación de las relaciones seriales, es cada vez mayor la entropía de la estructura resultante; ya que, de acuerdo con la mencionada relación de indeterminación, el resultado del entrelazado de encadenamientos de relaciones dispuestas separadamente resulta víctima del automatismo en la [misma] medida de su predeterminación.”⁴⁰

La neutralización de la interválica supone también un cambio en la constitución de la forma.

“Dado que la función constituyente de forma, que antiguamente estaba reservada a líneas melódicas individuales, motivos o estructuras acórdicas, se confirió en la música serial a categorías complejas como grupos, estructuras o texturas, el tipo de su entretrejado [*Verwebung*] asume un papel eminente en la formación compositiva.”⁴¹

En este pasaje del ensayo Ligeti establece una distinción entre la ‘textura’ [*Textur*] y la ‘estructura’ [*Struktur*], entendidos como tipos de material musical. La *estructura* está caracterizada como un entramado [*Gefüge*] cuyos elementos constitutivos son distinguibles, y que se conforma como producto de las interrelaciones entre aquellos. El concepto de *textura* designa en cambio un complejo más homogéneo, menos articulado, en el cual apenas pueden discernirse sus elementos constitutivos. Mientras que la estructura se analiza en términos de sus

³⁹ Ligeti menciona el tratamiento por parte de Adorno de la tendencia hacia la indiferenciación melódica y armónica en la composición dodecafónica tradicional. Cf. Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften* 12. R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck-Morss y K. Schultz eds. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975. Trad. de A. Bixio: *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires, Sur, 1966. 2da. ed. en español: *Filosofía de la nueva música* Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2003, pp. 68 ss.

⁴⁰ Cf. “Wandlungen der musikalischen Form”, p. 9.

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

componentes, la textura se describe en términos de rasgos estadísticos generales.⁴²

La textura remite así a un material ubicuo en la música de Ligeti. Se trata de la masa sonora, una entidad que proyecta las propiedades matéricas de los sonidos a una formación compleja que se compone de éstos y al mismo tiempo los disuelve en su individualidad. Ligeti reconoció en los siguientes términos su dilema ante la situación planteada por esa indiferenciación: se trataba de

“retornar a métodos de composición en los cuales la especificidad de los intervalos mantenía su vigencia, o desarrollar aun más el estado de indiferenciación que ya había llegado tan lejos y renunciar completamente al carácter del intervalo.”⁴³

4. Textura y música informal

La discusión de “Metamorfosis de la forma musical” retoma algunos temas de *Filosofía de la nueva música* de Theodor W. Adorno,⁴⁴ un ensayo que Ligeti había podido leer antes de su partida de Budapest, temas tales como el objetivismo de la composición dodecafónica y sus implicancias sobre la naturaleza de la temporalidad musical, el isomorfismo de la música espacializada con la pintura y la entropía de los elementos en la composición. Adorno volvería sobre algunos de estos temas en su crítica de la producción compositiva reciente, tanto de la estética de la indeterminación como del serialismo. En 1961 Adorno pronunciaba en Darmstadt una conferencia que tituló en francés “*Vers une musique informelle*” (Hacia una música informal).⁴⁵ Su intervención ponía el acento sobre las aporías del serialismo, una de las cuales estaba dada ahora por la enajenación mutua entre construcción compositiva y resultado sonoro:

⁴² La contraposición entre estos conceptos encontró una elaboración posterior en los ensayos de Helmut Lachenmann, “Klangtypen der neuen Musik”, *Zeitschrift für Musiktheorie* I/1 (1970), pp. 20-30; y de Gianmario Borio, “Überlegungen zu Struktur und Textur”, en *op. cit.*, pp. 92-101. Sobre los usos del término ‘estructura’ en el pensamiento musical alemán, cf. Erhard Karkoschka, “Was heißt strukturell?”, *Melos* 31/6-7 (1964), pp. 220-26; y “Zum Terminus ‘Strukturell’”, *Terminologie der neuen Musik*. Berlin, Merseburger, 1965; y Klaus Kropfinger, “Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes ‘Struktur’ in der Musik”, *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts* (H. H. Eggebrecht, ed. Stuttgart, Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1974), pp. 188-204.

⁴³ G. Ligeti, *Apparitions*. Programa de mano para el Festival de la Sociedad Internacional de la Nueva Música (IGNM), Köln, 1960.

⁴⁴ Véase las referencias bibliográficas de la nota 39.

⁴⁵ Cf. Theodor W. Adorno, “Vers une musique informelle”, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 4 (1962), pp. 73-102. Reimpreso en *Quasi una fantasia* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963), pp. 365 ss.

“El sonido se presenta a la interpretación musical [*musikalischen Auffassung*] como evidencia inmediata; pero lo que está disponible además compositivamente, la trama [*Gewebe*], carece de tal evidencia inmediata, conclusión impensada [*uneinsichtig*] del sistema según el cual se ordenan los parámetros. Sonido y música divergen. El sonido adquiere nuevamente por su propia existencia una cualidad culinaria, inconciliable con el principio constructivo. La densidad de la disposición compositiva [*Satz*] y el timbre no cambió el carácter disociado y extrínseco de la estructura respecto del fenómeno.”⁴⁶

Esa divergencia entre construcción musical y resultado sonoro es expresión para Adorno de un relegamiento del sujeto.

“Lo aporético del estado que demanda una verdadera música informal se resume en la conclusión de que si bien las organizaciones estructurales, cuanto más urgen su propia necesidad por medio de la configuración, tanto más reconocen también su contingencia, extrínseca frente al sujeto, éste, sin embargo, que ansiaba escaparse de ello, desciende incluso en lo efímero arbitrario hasta frente a las mismas reglas organizadas. ... El sujeto, en el cual el arte creía poseer durante el nominalismo occidental su sustancia, su imperdible [*Unverlierbar*], se deshojó finalmente a sí mismo como efímero.”⁴⁷

Adorno introduce la idea de una música informal, una música que

“eche por la borda todas las formas extrínsecas, abstractas, rígidas, a las que estaba enfrentada, una música que, aunque completamente libre de lo heterónimo impuesto y ajeno a ella, sin embargo objetivamente obligada en el fenómeno, no se constituya en esas legalidades extrínsecas [*auswendigen*].”⁴⁸

“Con esto se actualiza la pregunta – concluye Adorno – acerca de cómo debiera estar constituida una música cuyos momentos concretos, células monádicas, se movieran en conjunto o enfrentadas, sin contagiarse de los residuos dimitidos de idiomática orgánica.”⁴⁹

Ligeti refiere haber escuchado a Adorno explicar a Boulez sus ideas acerca de una *música informal* antes de escribir el texto de su conferencia, sin decirle que él había compuesto ya una música con esos

⁴⁶ Adorno, “Vers une musique informelle”, p. 97.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 77-79.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 96.

atributos.⁵⁰ *Apparitions* había resuelto de un modo singular el problema de construir una forma musical como proyección a gran escala de las propiedades de sus materiales musicales; una forma cuya misma lógica temporal se siguiera de aquellos. Esa solución había descansado en la introducción de una noción relativamente nueva para el pensamiento musical: la textura, entendida como representación de los materiales musicales en su carácter concreto.

5. Memoria y subjetividad

Si “Metamorfosis de la forma musical” constituye una crítica teórica de las aporías de la composición serial, *Apparitions*, finalizada poco tiempo antes de la escritura del artículo, representa una intervención crítica en el plano mismo de la composición.⁵¹ Allí, Ligeti procede por fuera del marco de los ordenamientos seriales, pero sin renunciar a su espíritu racionalista.⁵² La premisa de que el compositor pueda a cada momento tomar una decisión que altere el curso ulterior de la composición,⁵³ supone para Ligeti la recuperación de un elemento de subjetividad.⁵⁴

⁵⁰ Cf. W. Burde, *op. cit.*, pp. 139 ss. Sobre la identificación por parte de Ligeti de su música de entonces con el manifiesto adorniano, cf. Ligeti en Roeckler, *Träumen Sie in Farbe? György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*. Wien, Paul Zsolnay, 2003. Sobre la recepción del concepto adorniano de música informal en la década del 60, cf. Martin Zenck, “Auswirkungen einer ‘musique informelle’ auf die Neue Musik. Zu Theodor Adornos Formvorstellung”, *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 10/2 (1979), pp. 137-66; y Gianmario Borio, *op. cit.*

⁵¹ *Apparitions* fue compuesta en Alemania entre 1958 y 1959. Existen, no obstante, bocetos que corresponden a versiones previas. En 1956 Ligeti compuso en Budapest *Víziók* (Visiones) para orquesta, un primer esbozo de lo que terminaría por ser el primer movimiento de *Apparitions*. (Nro. 74 del Catálogo II [1953-56] de Ove Nordwall. Cf. Nordwall, *op. cit.*, p. 200.) Ese mismo año compuso *Sötét'et világos* (Oscuridad y claridad) para gran orquesta. (Nro. 5 del apéndice del Catálogo II de Nordwall. Cf. *ibíd.*, p. 201.) Cf. un análisis de estos esbozos en Erkki Salmenhaara, *op. cit.* La conjunción entre el carácter crítico de la obra y su papel en el desarrollo compositivo posterior de Ligeti llevaron a Gianmario Borio a considerarla su op. 1 ‘ideal’. Cf. G. Borio, “*Apparitions*, un pezzo di musica auratica”, en E. Restagno ed., *Ligeti* (Torino, EDT, 1985), pp. 69-74. Friedemann Sallis, en una posición revisionista, destaca tanto los lazos entre la obra terminada en Alemania y sus versiones y obras previas, compuestas antes del contacto de Ligeti con el serialismo, como las relaciones entre algunas ideas formuladas en el ensayo “Wandlungen der musikalischen Form” y otras publicadas en húngaro años antes. Cf. Friedemann Sallis, *An introduction to the early works of György Ligeti*. Berliner Musik Studien 6. R. Cadenbach, H. Danuser, A. Riethmüller, y Ch. M. Schmidt eds. Köln, Studio, 1996.

⁵² Cf. su crítica a los resultados ‘atávicos’ de la música entregada a la libre ‘fantasía’ compositiva en “Wandlungen”, p. 12.

⁵³ Una premisa que Ligeti toma del concepto de ‘verificación’ de Pousseur. Cf. Pousseur, *op. cit.*, citado en “Wandlungen”, p. 12.

⁵⁴ Ligeti habló de un ‘expresionismo congelado’ en su música. Cf. *Ligeti in Conversation*, p. 15 ss. Alastair Williams señala que Ligeti, como Adorno, puede haber sentido que la expresión directa en la música contemporánea era falsa. “El concepto de expresión congelada sugiere que la subjetividad está codificada a un nivel profundo

Ese elemento de subjetividad opera no sólo en el plano de la génesis compositiva y su manifestación en la obra, sino que está también tematizado en ella. *Apparitions* se conforma a partir de la oposición entre dos clases de configuraciones texturales y de su ulterior transformación. En un artículo breve cuyo título resume la dinámica en la que estos elementos entran en juego en la pieza, “Estados, acontecimientos, transformaciones” [*Zustände, Ereignisse, Wandlungen*],⁵⁵ Ligeti la caracterizó como expresión de un sueño infantil.

“En mi temprana infancia soñé una vez que no lograba llegar hasta mi pequeña cama (provista de rejas y que contaba como refugio seguro) porque toda la habitación estaba llena de un tejido finamente entrelazado pero denso y muy enmarañado, semejante a la secreción de los gusanos de seda, con la que hilan todo el interior del cajón en el cual se crían para transformarse en crisálidas. Además de mí, otros seres y objetos permanecían colgados en la enorme red: mariposas nocturnas y escarabajos de toda clase que habían querido alcanzar la luz tenue de algunas velas encendidas; grandes, húmedas y sucias almohadas, cuyo relleno podrido asomaba a través de desgarros de sus fundas. Cada movimiento de los seres aprisionados originaba un temblor que se comunicaba a todo el sistema, de manera que los colchones pesados se tambaleaban hacia delante y hacia atrás en forma continua, y hacían por su parte que todo ondulara una vez más. En ocasiones los movimientos, que se influían entre sí, alcanzaban tal intensidad que la red se desgarraba en algunos lugares y algunos escarabajos se liberaban inesperadamente, sólo para perderse nuevamente poco después, con un zumbido ahogado, en el entramado ondulante. Tales acontecimientos súbitos que ocurrían acá y allá modificaban poco a poco la estructura del tejido, que se volvía cada vez más enmarañado: en algunos lugares se formaban anudamientos inextricables, en otros se producían cavernas en las cuales algunos retazos provenientes del entramado original flotaban por todas partes como hilos de telaraña [*Sommerfäden*]. Las transformaciones del sistema eran irreversibles; no podía repetirse ningún estado anterior. Había algo inefablemente triste en ese proceso, la desesperanza del tiempo perdido y de un pasado irreparable.”⁵⁶

Hay un motivo proustiano inconfundible en esa evocación del tiempo perdido y en la tristeza. La continuidad de la textura en *Apparitions*, en contraste histórico con la fragmentación de la textura serial, evoca el

en las demandas objetivas del material, donde encuentra un refugio.” Cf. A. Williams, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁵ Cf. Ligeti, “Zustände”.

⁵⁶ Cf. Ligeti, *op. cit.*, p. 165.

fluir de la conciencia, del cual se destacan breves y fugaces apariciones imprevistas – los acontecimientos –, que recuerdan la *mémoire involontaire*.⁵⁷ Estos acontecimientos sugieren una referencia multiplicada e igualmente triste a la aparición de Mallarmé:

« ... dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, ... »⁵⁸

« ... en la calle
y por la noche, te me apareciste riendo
y creí ver el hada del sombrero hecho de claridad,
que en otros tiempos, sobre mis bellos sueños de niño mimado
pasaba, ... »⁵⁹

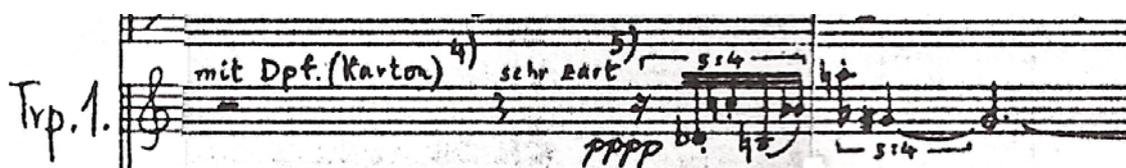
Apparitions, en particular la representación del impacto de los acontecimientos sobre la dialéctica entre orden y desorden, se constituye así como alegoría de la memoria. Hay en el segundo movimiento una representación de la memoria histórica: en el compás

⁵⁷ La referencia a Proust sigue las interpretaciones de Gianmario Borio y Martin Zenck. Cf. Borio, “*Apparitions*”, y Zenck, “Die ich rief, die Geister/Werd ich nun nicht los’. Zum Problem von György Ligeti’s Avantgarde-Konzeption”, en *György Ligeti: Personalstil—Avantgardismus – Popularität* (Otto Kolleritsch ed. Wien, Universal, 1987), pp. 153-178. Klaus Kropfinger le atribuye a la música de Ligeti de esta época una cualidad aurática. Cf. Kropfinger, “Ligeti und die Tradition”, en *Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein. Neun Versuche* (R. Stephan ed., Mainz, Schott, 1973), pp. 131-42.

⁵⁸ S. Mallarmé, «Apparition», *Œuvres complètes*. Vol. I (Paris, Gallimard, 1998), p. 7. El poema completo es el siguiente: « La lune s’attristait. Des séraphins en pleurs / Rêvant, l’archet aux doigts dans le calme des fleurs / Vaporeuses, tiraient de mourantes violettes / De blancs sanglots glissant sur l’azur des corolles / - C’était le jour béni de ton premier baiser. / Ma songerie aimant à me martyriser / S’enivrait savamment du parfum de tristesse / Que même sans regret et sans déboire laisse / La cueillaison d’un Rêve au cœur qui l’a cueilli. / J’errais donc, l’œil rivé sur le pavé vieilli / Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue / Et dans le soir, tu m’es en riant apparue / Et j’ai cru voir la fée au chapeau de clarté / Qui jadis sur mes beaux sommeils d’enfant gâté / Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées / Neiger de blancs bouquets d’étoiles parfumées. »

⁵⁹ Pablo Mañé Garzón, en Mallarmé, *Poesía completa* (Barcelona, Río Nuevo, 1979), pp. 78-81, traduce el poema como sigue: “La luna se entristecía. Serafines en lágrimas/soñaban, con el arco entre los dedos, en medio de la serenidad de las flores / vaporosas y extraían de moribundas violetas / blancos sollozos que se deslizaban por el azur de las corolas. / - Fue el día bendito de tu primer beso. / Como a mi ensueño le agrada martirizarme / se embriagaba sabiamente con el perfume de tristeza que ni siquiera con pesar o sinsabor deja / la cosecha de un sueño al corazón que lo ha cosechado. / Yo vagaba, pues, con ojo clavado al pavimento envejecido / cuando el sol en los cabellos, en la calle / y por la noche, te me apareciste riendo / y creí ver el hada del sombrero hecho de claridad, / que en otros tiempos, sobre mis bellos sueños de niño mimado / pasaba, dejando nevar siempre de sus manos mal cerradas / blancos ramilletes de estrellas perfumadas.”

44, la primera trompeta destaca de la descomposición en fragmentos del tutti orquestal un motivo breve, muy delicado (“*sehr zart*”), compuesto de séptimas mayores y novenas menores.



Ejemplo 25: *Apparitions*, II, cc. 44-45. (Fragmento: trompeta)

El motivo se transfiere al corno y el trombón, para ser imitado por una trompeta ubicada entre el público, que debe mantener la última nota hasta perderse imperceptiblemente. Ese motivo, que se distingue por su perfil interválico de las texturas homogéneas conspicuas en la obra y que tiene reminiscencias atonales, se presenta como un elemento proveniente de otro tiempo histórico. Borio, que encuentra en ese motivo un típico gesto mahleriano, lo califica como “la quintaesencia de la aparición”, una aparición que

“históricamente señala la presencia del pasado musical en el presente de la vanguardia.”⁶⁰

Un elemento de temporalidad se introduce en el interior de la música espacializada. No se trata de una restitución del devenir, sino de la temporalidad propia de la evocación. Esa representación de la memoria instaura una recuperación de la subjetividad en un plano temático en la obra. *Apparitions* conjura de este modo la condena adorniana a la objetivación de la música serial.⁶¹ Si el elemento dinámico del principio serial, en su generalización, terminaba cancelado, Ligeti radicaliza en *Apparitions* la espacialización, la vuelve resultado inmediato de la conformación de los materiales. Sin embargo, al hacer de esas sonoridades objetivadas escenario de una representación de la memoria, trasciende a la objetivación.

6. La metáfora en Ligeti

Esa reintroducción de la subjetividad, que en obras posteriores se iría a extender a una nueva relación con la tradición, tiene marcas en el plano del discurso analítico del propio Ligeti. Éste aparece poblado de metáforas. Las obras, los materiales, los procedimientos compositivos, son objeto de una representación metafórica. De sus entrevistas, de su

⁶⁰ Cf. Borio, *op. cit.*, p. 73.

⁶¹ Cf. T. W. Adorno, *Filosofía de la Nueva Música*, Madrid, pp. 166 ss. Cf. asimismo T. W. Adorno, “Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei”, *Musikalische Schriften III. Gesammelte Schriften*, vol. 16 (R. Tiedemann ed. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978), pp. 628-45. Trad. de M. Tafalla González: “Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura”, en *Sobre la música* (Barcelona, Paidós, 2000), pp. 41-55.

correspondencia, de las notas introductorias a los programas de conciertos, de los títulos de sus obras,⁶² así como de las indicaciones para su ejecución, surge una característica amalgama de términos técnico-musicales y expresiones metafóricas. Las metáforas hacen alusión tanto a aspectos de forma y procesos musicales como a materiales, los cuales son objeto de asociaciones visuales y táctiles.⁶³ Algunas de estas metáforas, como las que refieren a las nubes o a los cristales, cuentan con antecedentes en la historia de la música. Liszt tituló una pieza como *Nuages Gris* (1881), Debussy compuso “Nuages” en *Nocturnes* (1899), Busoni habla en su *Esbozo de una nueva estética de la composición* (1907) de música como nubes.⁶⁴ La metáfora de los cristales fue empleada tanto por Stravinsky para aludir a la música de Webern, como por Varèse para caracterizar la suya propia. En Ligeti, ese orden metafórico de discurso opera en el plano de la estructura musical misma, como un imaginario que no sólo representa objetos y formas musicales sino que también los produce.

Hay una diferencia esencial entre el estatuto de las metáforas que introduce Ligeti para *Apparitions*, y el de metáforas institucionalizadas en la terminología musical como las de *tensión y reposo*, en el campo de la tonalidad tradicional. La tensión armónica tiene su correlato técnico-musical en la categoría de la dominante. Ésta sigue siendo, no obstante, una categoría todavía abstracta. La traducción de metáforas como las de acontecimiento o estado en términos específicos de terminología musical requiere en cambio hacer mención de todos los atributos que singularizan las texturas asociadas a cada una en la obra. Lo mismo ocurre en el plano de la ‘pseudo-sintaxis’ sobre la cual se funda la obra. *Estado, acontecimiento, transformación, compensación e impulso* representan nociones que sólo adquieren especificidad en el ámbito concreto de la pieza. El discurso metafórico opera así en forma directa, sin mediaciones, tanto en el plano de la representación analítica, como en el de la composición misma.

La composición de *Apparitions* a partir de configuraciones texturales cuya conformación interválica es consistentemente homogénea, y por lo tanto irrelevante, así como la representación metafórica de tales texturas no constituyen elementos extraños entre sí. Ese despliegue metafórico se hace posible una vez que la interválica queda neutralizada en tanto que orden fundante de relaciones musicales. Representa la consecuencia directa del abandono de un pensamiento categorial basado en lo interválico.⁶⁵

⁶² *Atmosphères*, 1960; *Lontano*, 1967; *Ramifications*, 1968/69; *Clocks and Clouds*, 1982, por mencionar sólo unas pocas.

⁶³ Cf. la tipología elaborada por Gerhard Winkler en su artículo “György Ligeti’s Metapherwelt und ihre strukturellen Bezüge”, *Noema* 1 (1984), pp. 42-48.

⁶⁴ Cf. Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest, Schmidt, 1907. Ed. aumentada y comentada de M. Wiendel: Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Willhelmshafen, Noetzel, 2001.

⁶⁵ La transformación de categorías interválicas en atributos de la textura, tal como se realiza en Ligeti, repite un proceso análogo ocurrido con la recepción medieval de la

El intervalo, resultado de una racionalización de la altura y en tal sentido fundamento de la sintaxis musical tradicional, posibilitaba cierta inmanencia en la caracterización de los materiales musicales. Perdida ésta, se vuelve necesaria una nueva dimensión metafórica.⁶⁶

7. Textura y nominalismo

La pérdida de la capacidad diferencial del intervalo, su nivelación, conduce a la neutralización de la interválica en tanto que categoría compositiva. Ésta se sustituye en *Apparitions* por la noción de textura, una noción abierta – rasgo que la distingue de una categoría – y concreta – en la medida en que pone en juego la totalidad de los atributos musicales. Ese desplazamiento de un pensamiento musical basado en categorías abstractas como la de intervalo a uno fundado en nociones concretas como la de textura representa una de las formas que asumió el proceso histórico que Adorno caracterizó como una dirección nominalista en el arte de la modernidad. Se trata, de acuerdo con Adorno, de la primacía de la categoría de lo particular por sobre la de lo general, lo cual lleva implícita la crítica inmanente de la última. El presupuesto nominalista tradicional de acuerdo con el cual los conceptos son lógicamente posteriores a las realidades que designan asume en el desarrollo histórico del arte una forma según la cual los elementos ligados a lo individual se colocan en contradicción con las categorías generales, dadas previamente por la tradición. La sustitución de un pensamiento categorial para dar cuenta de la simultaneidad musical, con lo que las categorías estilísticas tenían de posibilidades preformadas para la disposición de materiales que le eran compositivamente anteriores, por un pensamiento textural, da cuenta de la manifestación de esa tendencia en el plano de la conformación compositiva y la representación teórica de la simultaneidad y los materiales musicales.⁶⁷

Rudolph Stephan caracterizó lo nuevo de la Nueva Música por el hecho de que en ésta no se realiza simplemente la pérdida de elementos normativos de un lenguaje musical particular y su sustitución por

teoría de la música de la antigüedad clásica. Categorías como las de homofonía, parafonía, sinfonía y antifonía fueron entendidas hasta comienzos del siglo XX como modos de escritura musical: se trataba de categorías proto-texturales vistas desde el punto de vista de la *poiesis* compositiva. Para la teoría de la música de la antigüedad clásica se trataba en cambio de categorías armónicas. Es verosímil asumir que esa transformación se produjo una vez que el contenido armónico preciso de tales categorías se volvió secundario, o acaso irrelevante.

⁶⁶ 'Nueva' en el sentido en que el término mismo de 'altura' musical debió funcionar metafóricamente alguna vez, para convertirse luego en un término 'técnico' musical. Winkler (*op. cit.*) sugiere, de hecho, la posibilidad de considerar las metáforas ligetianas como categorías analíticas, proyecto que supone por su parte cierta reducción. Se les impone una univocidad de sentido que éstas no pretenden.

⁶⁷ Cf. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970), pp. 296 ss.

otros, sino una pérdida del carácter vinculante en sí de toda norma exterior a la obra misma. Es la generalidad del lenguaje musical lo que se disuelve.⁶⁸ La sustitución de la interválica por la textura en *Apparitions* establece para la segunda una relación vinculante con un pensamiento concreto de los materiales. La textura y sus transformaciones se vuelven una materia compositiva primaria, desprovistas de las mediaciones de categorías abstractas, y dan lugar a una forma que se sigue de ellas. El principio formal se deriva de la misma naturaleza que conforma los materiales musicales. *Apparitions* se proyecta históricamente más allá del marco de la crisis del serialismo: realiza la idea adorniana de una forma construida desde abajo, a partir de los atributos concretos de los materiales. La modernidad en *Apparitions* se presenta como crítica de un pensamiento abstracto de la música.

⁶⁸ Cf. Rudolph Stephan, "Das Neue der Neuen Musik", *Das musikalisch Neue und die Neue Musik* (Mainz, Schott, 1969), pp. 47-64.