

«EN SUSPENS» DE LIGETI. UNA INTERPRETACIÓN EN PERSPECTIVA.

IGNACIO BRASA GUTIÉRREZ

33

cresc. poco a poco

poco rall. più rall.

f

dim.

pp

8^{va}

4

5

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats. The score starts at measure 33. The top staff has a series of notes with accents and slurs. The bottom staff has a series of notes with slurs and fingering numbers (4, 5). There are dynamic markings: *cresc. poco a poco*, *f*, *dim.*, and *pp*. There are also performance instructions: *poco rall. più rall.* and *8^{va}*. The score is enclosed in a white box with a shadow.



En suspens de Ligeti.
Una interpretación en perspectiva.

Ignacio Brasa Gutiérrez

INDICE

1.	ESTUDIOS DE EJECUCIÓN TRASCENDENTE.....	2
2.	COSMOS PARALELOS.....	6
3.	VARIACIONES	9
4.	GLOSA (CONCLUSIÓN).....	15
5.	COROLARIO	17
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	18





***En suspens* de Ligeti. Una interpretación en perspectiva.**

Ignacio Brasa Gutiérrez.

Resumen

Este artículo presenta algunas consideraciones de orden técnico, estético e histórico sobre *Étude 11: En suspens* de Ligeti, con el fin de trasladar una interpretación posible de la obra. Aquí, la interpretación se entiende de manera amplia, no solo como una realización particular sino también como la identificación de posibles antecedentes musicales y contextos (el marco genérico, las influencias de las técnicas isorrítmicas, de la música de Bartók, del jazz, etc.) que aporten un sentido trascendente, desde una concepción materialista del término, a la composición. El propósito es informar al compositor, el intérprete y el musicólogo y, en última instancia, derivar reflexiones sobre la creatividad.

Palabras clave: Ligeti, estudio para piano, transcendencia, Bartók, jazz.

Abstract

This article presents some technical, aesthetic and historical considerations about *Étude 11: En suspens* by Ligeti, in order to convey a possible interpretation of the work. Here, interpretation is understood broadly, not only as a particular performance, but also as the identification of possible musical antecedents and contexts (the generic framework, the influences of isorhythmic techniques, Bartók's music, jazz, etc.) that provide a transcendent meaning, from a materialist conception of the term, to the composition. The purpose is to inform the composer, the performer and the musicologist; and, ultimately, derive reflections on creativity.



Ascoltati fuori del contesto di origine, i nostri esempi acquistano evidenza e noi riusciamo a riconoscere i processi nonostante diversità d'epoca e stile: la storia si comprime dinanzi a noi, e improvvisamente i nostri antenati ci sembrano contemporanei.¹

1. ESTUDIOS DE EJECUCIÓN TRASCENDENTE.

La referencia a un género particular en el título de una obra, difícilmente se puede reducir a una cuestión puramente nominal. Las obras anteriores y coetáneas que están identificadas con ese mismo género establecen un contexto, unos antecedentes que, por similitud o contraste, proporcionan información valiosa para comprender la composición. De este modo, los estudios para piano de Chopin, por ejemplo, adquieren una significación particular en relación con los de Cramer, Czerny o Moscheles, en cuanto a las innovaciones técnicas que proponen y la pericia artística que demuestran. Los *Studies for Player Piano* de Nancarrow, por su parte, al proponer un virtuosismo que excluye la participación del pianista y, por lo tanto, se centra ante todo en los procesos compositivos, se desmarcan de una tradición centenaria y cobran parte de su sentido por contravenir la misma.

Si atendemos a la exploración sistemática de técnicas compositivas en los estudios de Ligeti y a las dificultades pianísticas con las que están asociadas, podemos establecer una relación directa con los estudios de concepción tradicional. Excepcionalmente, *Étude 14A: «Coloana fără sfârșit»* constituye un caso fronterizo: el propio compositor señala en la partitura que es preferible interpretarlo con un piano mecánico aunque, con la preparación adecuada, matiza, también podría ser interpretado por un pianista. Ligeti se acerca así a la concepción de Nancarrow² y opta más tarde, en una segunda versión más abordable técnicamente (*Étude 14: «Columna infinită»*) por adaptar el impulso creativo al hecho interpretativo, sin mediación de la máquina, por más que signifique una modificación sustancial de la textura, que se ve aligerada considerablemente.

¹ Salvatore SCIARRINO: *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*. Milán: Casa Ricordi, 1998, p. 67.

² El propio compositor ha reconocido su fascinación por los *Studies* de Nancarrow. György LIGETI: *Notas al CD Donatoni/Ligeti/Tema/Cadeau-Études/Trio*, Alemania: Erato, 2292- 45366-2, 1990, pp. 20-21.





En ocasiones, el título genérico de un estudio o de una colección de estudios viene acompañado de otros términos que definen las intenciones del compositor. Al margen de la propensión romántica a la grandilocuencia y de las conveniencias editoriales se puede establecer una relación plausible entre el adjetivo *transcendente* y el contenido de las composiciones que Liszt tituló empleando este término. Los *Études d'Exécution Transcendante*, en comparación con la práctica totalidad de sus precursores, se elevan sobre las dificultades conocidas y traspasan los límites establecidos, por expresarlo en concordancia con la etimología³.

Además, por *transcendencia* podemos entender la voluntad de ir más allá de la mera destreza pianística y de la inmediatez de la notación musical. En este sentido, la teoría de un filósofo como Marcuse nos puede servir como referencia para hacer uso del término sin recurrir a explicaciones metafísicas, es decir, como una abstracción necesaria para efectuar una crítica sobre las organizaciones fijadas, ya sea mediante la notación, la tradición musical o el *statu quo*. El pensador alemán, en relación con su teoría, explica que «tal abstracción, que se niega a aceptar el universo dado de los hechos como el contexto final de la validez, tal análisis “transcendente” de los hechos a la luz de sus posibilidades detenidas y denegadas, pertenece a la estructura misma...»⁴.

En todo caso, Marcuse se refiere a una teoría social, mientras que lo que aquí nos ocupa es una teoría musical. Esa «negatividad» o «denegación» se puede trasladar a la particularidad de la obra de Liszt en forma de no aceptación de unas fronteras técnicas predeterminadas y, en un estrato más profundo, en tanto que cuestionamiento de la condición unidimensional de los medios pianísticos mismos. También, de la notación musical con la que se representan: la especulación técnica y el virtuosismo son medios para representar un *ethos* diferenciado, que solo a través de unos recursos renovados puede ser manifestado plenamente. Desde esta perspectiva, la transcendencia de Nancarrow, como se manifiesta en sus *Studies*, consistiría en negar el virtuosismo del

³ La raíz de *transcendente* se encuentra en los morfemas latinos *trans* y *scando*, que significan respectivamente «a través de» y «subir». El verbo *transcendēre* se empleaba, por ejemplo, para expresar el paso a Italia a través de los Alpes o la acción de escalar un muro. *Diccionario Vox ilustrado latino-español, español-latino*. Barcelona: Bibliograf, 19ª edición, 1993.

⁴ Herbert MARCUSE: *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Traducción de Antonio Elorza. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985, p. 21.





Ignacio Brasa Gutiérrez

pianista como medida pragmática del virtuosismo compositivo, es decir, de la imaginación sonora.

Por otra parte, la indicación de carácter con la que Ligeti encabeza *Étude 11: En suspens*, «avec l'élégance du swing», aporta un contexto intencional y estilístico que trasciende una lectura objetivista de la notación musical entendida como código de determinación inmediata. Para interpretar el estudio, es necesario aceptar el marco ampliado, la «negatividad» ejercida por el compositor sobre la representación de los sonidos en la partitura. Esto no tiene nada de excepcional en la historia de la música, y un ejemplo sencillo puede servir para ilustrar algo evidente: que la contextualización implícita y explícita; apoyada sobre la notación, las explicaciones textuales y las tradiciones interpretativas; modifica el marco inmediato de la partitura:

Wann, o lä - cheln-des Bild, wel - ches wie Mor - gen - rot
a tempo
durch die See - le mir strahlt, find ich auf Er - den dich?

Ejemplo 1. J. Brahms: *Lied Op 43, n° 2, Die Mainacht*, cc. 33-38.

En estos compases, la ausencia de plicas diferenciadas y reguladores para señalar la presencia de dos voces implícitas en el pentagrama superior de la parte de piano, no puede deberse a una decisión prescriptiva por parte del compositor: no hay una justificación musical sustancial para que esas dos voces no tengan continuidad hasta el compás treinta y ocho. El compás y medio que cuenta con la notación más detallada



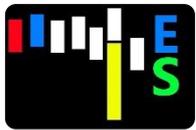


constituye, por tanto, un nuevo marco interpretativo para una frase completa de seis compases. Análogamente, la indicación textual de Ligeti, por más que sea concisa y encabece una composición compleja, de notación detallada, también constituye un marco interpretativo propio.

Las anotaciones de los compositores se pueden entender como licencias o límites que anticipan y compensan algunas propensiones de los intérpretes: Brahms debió considerar, por una parte, que la hemiola subyacente en su acompañamiento no resultaría evidente para todo el mundo y, por otra, que una notación exhaustiva resultaría paternalista o poco práctica. Ligeti, que la minuciosidad de su partitura podría tomarse equivocadamente como un compromiso rítmico inflexible, neutro, sin *swing*⁵. Y que la evocación del *jazz*, por medio de escalas modales, juegos rítmicos complejos y acentos irregulares, deliberada o sobrevenida en el proceso compositivo, requería una explicación textual.

En última instancia, el pianista puede preguntarse en qué grado la indicación textual de carácter de Ligeti describe la organización sonora y la consecuente atmósfera o, más bien, sugiere una modificación sutil de los sonidos para conseguir una interpretación con *swing*. A este respecto, volviendo al peculiar *Étude 14*, la indicación de carácter que lo acompaña al inicio es la misma en ambas versiones, y puede resultar reveladora: «*tempestuoso con fuoco*». ¿Qué sentido tendría proporcionar una descripción textual de carácter para una composición concebida para ser ejecutada mecánicamente? La posibilidad de que un pianista la interprete es determinante: se trata de plantear un *ethos* que, suscitando el uso de recursos adecuados, no explícitos en la notación, permita al ejecutante transmitir la obra de una forma óptima.

⁵ Las descripciones que el propio compositor realiza de sus obras, resultan ilustradoras en este sentido: «en mi música no se encuentra ni lo que podríamos llamar “científico” ni lo “matemático” sino más bien una síntesis de lo constructivo con la imaginación poética, emocional».» György LIGETI: Notas al CD *Donatoni/Ligeti/Tema/Cadeau-Études/Trio*, Alemania: Erato, 2292- 45366-2, 1990.



2. COSMOS PARALELOS

Si nos encontramos ante una posible evocación del *jazz*, ¿a partir de cuál de las acepciones musicales del *swing* aludido por el compositor se manifiesta? ¿O es a partir de una síntesis de todas ellas?

El compositor, con su indicación textual, proporciona un marco –por más que sea ambiguo–, no muy distinto del que tiene lugar en otros estilos. Sin ir más lejos, las palabras «*sehr langsam und ausdrucksvoll*», al comienzo de *Die Mainacht* de Brahms. Como en la mayor parte de las indicaciones de carácter, no se trata de una referencia a recursos técnicos concretos, sino del establecimiento de unos márgenes que, por ejemplo, excluirían una interpretación rápida y neutra en el caso del *lied* de Brahms; y una estática en el caso del estudio de Ligeti.

El término inglés *swing*, cualquiera que sea el modo en que se entienda, excluye el estatismo, remite literalmente a la oscilación (a la oscilación de una materia suspendida, si queremos expresarlo de una manera más apropiada para este caso). Y, a partir de las características del tipo de *jazz* que así se denomina, a las modificaciones rítmicas implícitas en patrones que son iguales en apariencia⁶. Y, a partir de la viveza interpretativa de la acepción que impregna transversalmente otros tipos de *jazz*, modificaciones diversas, no definidas detalladamente de antemano, que en todo caso aportan movilidad a la realización musical⁷.

Por otra parte, se puede establecer una relación entre los términos *swing* y agógica. El segundo de ellos, tal como se manifiesta en sustantivos de raíz similar, como *demagogia* o *pedagogía*, contiene etimológicamente un significado de transporte, de

⁶ En este estilo, siguiendo un procedimiento análogo al *inégal* del Barroco francés, una sucesión de corcheas, por ejemplo, sería interpretada con aire de *swing*, es decir, de manera desigual, hasta el punto de convertir cada dos corcheas seguidas en negra y corchea de tresillo, respectivamente.

⁷ En *The New Grove Dictionary*, se define *swing*, en su primera acepción, como «...una cualidad atribuida a las interpretaciones de *jazz*. Aunque se trata de un rasgo básico para la percepción y la interpretación del *jazz*, el *swing* elude definiciones o descripciones concretas. La mayor parte de las veces se describe como un fenómeno ante todo rítmico que resulta del conflicto entre un pulso fijo y la amplia variedad de acentos y *rubato* que el intérprete de *jazz* genera contra aquél». Sin embargo, se matiza más adelante que «otras propiedades están igualmente presentes, una de las cuales es probablemente la propulsión de cada nota a través de la manipulación del timbre, el ataque, el *vibrato*, la entonación u otros medios, por parte del intérprete de *jazz*». J. BRADFORD ROBINSON: «Swing (i)» en Stanley Sadie and John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan, 2001.



movimiento. La elegancia a la que se refiere el compositor dependería del dinamismo explícito que aflora en la fricción entre las diversas capas rítmicas (isorritmias, hemiolas) y armónicas (bitonalidad). Pero, también, de un dinamismo implícito que proviene de una práctica interpretativa particular, asociada a alargar o acortar determinados sonidos.

Además, la concreción morfológica y estructural de la obra delimita los recursos que son apropiados para su ejecución: solo así se pueden emplear términos como «mal o buen gusto» o «musicalidad» sin incurrir en la opinión gratuita, inane. Si la complejidad extrema de la primera versión de *Étude 14* concede necesariamente una relevancia limitada al sintagma «*tempestuoso con fuoco*» en relación con la responsabilidad del intérprete, en el caso de *Étude 11*, el entramado de isorritmias y hemiolas establece límites para la libertad agógica del pianista, si es que éste no está dispuesto a distorsionar inapropiadamente las estructuras.

El jazz proporciona una referencia plausible para explicar algunas características estéticas de este estudio. Desde otra perspectiva, la obra de Bartók puede ofrecer una genealogía distinta para rasgos comunes o similares⁸. Por ejemplo, en relación con la bitonalidad de la composición. La ascendencia jazzística ofrecería una explicación en términos de una inicial serendipia, fruto de la improvisación y del *outside playing* que condujo a la superposición de dos planos armónicos con sendos centros tonales⁹. Esta interacción entre planos, una vez fue consolidada como un hallazgo válido, mediante la réplica o la sistematización, alcanzó autonomía y entidad. Por su parte, la ascendencia de Bartók supondría situar el origen indirecto en la música tradicional (aquí también sería posible remitirse a una interpretación extravagante –en su sentido etimológico, de vagar

⁸ Ligeti ha reconocido una marcada influencia de Bartók en sus inicios como compositor que, llegado un momento, como consecuencia de una voluntad de distanciamiento del trabajo temático, experimentó cambios: «Durante mi gradual separación interior de Bartók en la primera mitad de la década de 1950, todavía componía principalmente bajo su influencia: al principio no podía asimilar las formas musicales estáticas no bartokianas, estaba demasiado absorto pensando en el ritmo.». Sin embargo, la deriva compositiva personal de las décadas de los años ochenta y noventa, le llevaría de nuevo a encontrarse con algunos modelos iniciales. György LIGETI: «*Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen*», *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg.154, no.1 (1993).

⁹ «Muchos de los mejores ejemplos de tocar “afuera” son en realidad ejemplos de bitonalidad... El pianista o el guitarrista puede estar acompañando (“*comping*”) en un tono, mientras que el solista se sale afuera y toca en otro tono». Mark Levine: *Teoría del jazz*. Traducción de Judith Berlowitz. Petaluma, California (Estados Unidos): Sher Music Company, 1995, p. 184.



fuera de los límites– y espontánea, a otro tipo de *outside playing*), así como en la experimentación pianística. El siguiente ejemplo es, en este sentido, ilustrador:

Ejemplo 2. Béla Bartók: *Mikrokosmos*, pieza nº 70, «Melodía contra notas dobles», cc. 1-4.

La relación de esta pieza de Bartók con *Étude 11* de Ligeti, en cuanto a su concepción general armónica y pianística, es tan evidente que difícilmente se podría considerar casual: dos espacios modales distintos, superpuestos, son asignados respectivamente a las teclas blancas y negras del piano. Incluso la distribución de intensidades (al comienzo, las voces superiores son más intensas que las inferiores; hacia el final, se igualan), que conduce a un equilibrio sonoro particular, es manejada de un modo muy parecido en ambas composiciones. Sin embargo, la complejidad rítmica del estudio supera con mucho a la pequeña pieza de *Mikrokosmos*: la marcada independencia de los dos planos predominantes remite, como ya hemos visto, a técnicas isorrítmicas¹⁰. También, aunque en un grado dispar de elaboración; a la superposición de dos o más líneas que, a partir de un desarrollo espontáneo (como el que se da con frecuencia en el *jazz* y en algunas músicas de África central), se basan en pulsos distintos, o generan una pulsación nueva al integrarse. Desde este punto de vista, resulta significativo que el propio Ligeti declare lo siguiente sobre la posible originalidad de sus composiciones:

Lo que es eminentemente nuevo en mis estudios para piano es la posibilidad de que un *solo* intérprete sea capaz de producir la ilusión de

¹⁰ En relación con sus experimentos de los años ochenta del s. xx, que le condujeron a la exploración de la isorritmia, Ligeti ha escrito: «cada vez me sentí más atraído por la complejidad rítmico-métrica... de la notación mensural: comencé a interesarme por la música de Machaut, Solage, Senleches, Ciconia, Dufay, y aprendí de este interés –indirectamente, porque no se trataba de influencias estilísticas, sino de procedimientos técnicos– que tuvo mucho uso, por ejemplo, en mis estudios para piano...». György LIGETI: «*Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen*», *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg.154, no.1 (1993).





Ignacio Brasa Gutiérrez

varias capas simultáneas de diferentes *tempi*. Es decir, que nuestra percepción puede verse refinada al imponer un acento «europeo» sobre una pulsación «africana» no acentuada¹¹.

El sentido de novedad provendría, por tanto, de integrar, en una gramática musical individual, técnicas análogas que proceden de estilos dispares; y de hallar un nuevo medio técnico-interpretativo para su transmisión.

Las siguientes palabras del compositor húngaro, también relacionadas con sus estudios para piano, remiten a una concepción de la creatividad como arte combinatoria de asociaciones y transgresiones:

A menudo uno llega a algo cualitativamente nuevo unificando dos terrenos conocidos pero separados. En este caso, he combinado dos procesos de pensamiento musical distintos: la hemiola subordinada al compás, tal como era usada por Schumann y Chopin, y el principio de pulsación aditiva de la música africana.¹²

3. VARIACIONES

Si la concepción pianística, armónica, y rítmica de esta composición no puede ser explicada como un impulso «ex nihilo»; sino como una manifestación derivada de antecedentes artísticos reconocibles; lo mismo sucede con su dimensión estructural y etológica¹³. La construcción formal de *En suspens* y sus consecuentes particularidades de carácter, pueden ser explicadas –al menos en parte– en términos de las modificaciones de los elementos recurrentes que proporcionan coherencia y unidad a la obra. De otro modo: el estudio es el resultado de un impulso creativo transformador que ejerce su fuerza sobre la repetición más o menos manifiesta de elementos. Si expresamos esto mismo por medio

¹¹ LIGETI: Notas al CD *Donatoni/Ligeti... op. cit.*

¹² LIGETI: Notas al CD *Donatoni/Ligeti... op. cit.*

¹³ Podemos referirnos a una concepción etológica si admitimos la homología entre el comportamiento humano y el carácter musical. En este sentido, cabría abordar el asunto tanto desde la perspectiva científica –etología– como desde la psicológica –caracterología–. Aunque este asunto excede el propósito de este artículo, la distinción entre ambos términos podría servir para diferenciar, por ejemplo, las características que dimanen de la propia construcción musical en sus distintos niveles (rítmico, armónico, estructural, etc.) y las que lo hacen de elaboraciones o marcos ulteriores.





de los referentes formales y técnicos que se pueden identificar, nos encontramos con una síntesis de isorritmia, variaciones y forma ternaria A-B-A'.

La primera sección del estudio (cc. 1-17) se puede explicar esquemáticamente como la doble presentación de un mismo tema a dos voces que es transportado a una octava inferior la segunda ocasión en que aparece.

Andante con moto, ♩ = 98, "avec l'élégance du swing"

6 (12) 4 (8) *p* *grazioso* *mp* *p*
ppp sempre

5 *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

Ejemplo 3. Ligeti: *Étude 11: En suspens*, cc. 1-9.

En sí mismo, este tema de melodía cambiante está constituido por dos partes isorrítmicas. Simultáneamente, las dos voces inferiores se desenvuelven hasta el compás doce sobre una isorritmia distinta (las flechas del ejemplo 3 acotan la repetición de patrones isorrítmicos al comienzo de la composición). La superposición de estos dos procesos, además de crear un complejo entramado polirrítmico enriquecido por las hemiolas y los acentos, proyecta una cualidad cambiante sobre los elementos iguales. Desde este punto de vista, la construcción de la primera sección del estudio se distancia sustancialmente de posibles antecedentes (tonales o no) en los que la transposición a la octava de un mismo material supone un ingenio económico para constituir un período direccional.



En suspens de Ligeti.
Una interpretación en perspectiva.

Ignacio Brasa Gutiérrez

Esto se acentúa hacia el final de la sección (cc. 12-17), cuando los elementos musicales asignados a la mano izquierda, por más que delineen contornos simétricos, constituyen un marco distinto que modifica la percepción de los elementos repetidos.

Ejemplo 4. Ligeti: *En suspens*, cc. 9-17.

Difícilmente se puede percibir el gran *glissando* descendente que cierra el período como un gesto accidental, desligado de su función cadencial.

Otros ejemplos ayudan a entender las implicaciones sintácticas (y, por tanto, estructurales) de la modificación de algunos de los elementos en una repetición:



Ignacio Brasa Gutiérrez



Ejemplo 5. J. S. Bach: *Sonata para flauta y clave BWV 1030*, primer movimiento, cc. 21-22.

Si bien en este caso no se trata de la repetición exacta de un mismo fragmento melódico, puesto que la segunda vez se presenta abreviado y modificado, resulta posible establecer algunos paralelismos con la primera sección del estudio. Ante todo, en lo que se refiere a la transformación de elementos subsidiarios¹⁴ para otorgar un nuevo sentido a elementos principales que, en su mayor parte o en su totalidad, ya se habían presentado. Aunque los acordes que vertebran estos dos compases son muy similares entre sí (en ambos existe una semejante gravitación hacia la tónica y la dominante), la armonización de la segunda corchea del compás veintidós como una subdominante, y la sustitución de la cadencia imperfecta por una perfecta, bastan para crear un impulso más direccional y conclusivo en el segundo caso.

La segunda sección de *En suspens* (cc. 18-26) goza de una entidad propia. Por una parte, viene enmarcada por el retórico final de la sección precedente y por la «reexposición» variada que distingue la siguiente. Por otra, cuenta con características texturales y armónicas distintivas, por más que sus elementos estén directa o indirectamente derivados de los de la primera sección. Esta imbricación formal contribuye a crear un orden complejo que adquiere aún mayor profundidad en los compases finales.

La tercera sección (cc. 27-36), diferenciada de las dos anteriores por el movimiento continuo en corcheas¹⁵, está dividida a su vez en dos partes. En la segunda de ellas (cc. 31-36), tres modificaciones sustanciales dan lugar a un nuevo *ethos*: una

¹⁴ De esta manera, al menos desde un punto de vista melódico, se pueden considerar tanto las voces asignadas al teclado en la obra de Bach como las asignadas a la mano izquierda del pianista en la de Ligeti.

¹⁵ En todo caso, la nueva continuidad de corcheas se podría entender, de nuevo, desde dos perspectivas diferentes: como recurso emparentado con la «pulsación aditiva» de algunas músicas africanas, y como recurso simple de variación.



«modulación» súbita –que ya había tenido lugar en el compás veintiuno y había sido revertida en el veintisiete¹⁶–, el distanciamiento del modelo temático inicial, y un gran ascenso melódico en los últimos tres compases que, contradiciendo la tendencia de casi todo el estudio, supone un gran impulso direccional conclusivo hacia el sobreagudo.

Aunque anteriormente, como hemos visto, las inflexiones formales tienen lugar al cabo de ocho o nueve compases, en esta última sección se produce un cambio notorio que admite una subdivisión en partes de cuatro y seis compases, respectivamente. Es posible entenderlo así: la densificación de la textura, por medio del incremento de voces desde el compás veintiséis, produce una percepción diferenciada del tiempo y de los eventos musicales que permite –o requiere, desde la posición del compositor– una distribución en fragmentos más breves, y coincide con una voluntad de aceleración e impulso que alcanza su paroxismo en los compases treinta y cuatro y treinta y cinco:

Ejemplo 6. Ligeti: *En suspens*, cc. 33-35.

La aceleración implícita en el empleo de duraciones cada vez más breves (que además coincide con un engrosamiento de la textura y con el ascenso melódico culminante), refuerza, en el ámbito de una distinta proporción de las unidades formales, la percepción de un tiempo transformado.

Si bien, como ya se ha visto, un modelo posible para este estudio es la forma tripartita A-B-A', la variación de la primera sección (A) que tiene lugar a partir del compás veintisiete (A'), se distancia de procedimientos como el siguiente, cuyo influjo

¹⁶ Ese cambio armónico se produce al invertir los centros tonales. Expresado en términos pianísticos, la mano derecha pasa a tocar sobre teclas blancas solamente, mientras que la izquierda pasa a tocar sobre teclas negras predominantemente.



estructural y transformador, sobre todo si tenemos en cuenta las proporciones generales y el carácter del movimiento, es más limitado:

Andante

Ejemplo 7. Schubert: *Sonata para piano D 784*, segundo movimiento, cc. 1-4 y 29-34.

En este movimiento, la presentación de los tresillos que acompañan el retorno del tema inicial (c. 31) no tiene un carácter meramente ornamental: también supone una imbricación de la sección que se inicia (A') con la precedente (B). Sin embargo, esto no conduce a una modificación explícita de las proporciones; en todo caso, esa modificación sería implícita, sutil, y supondría un cambio en la percepción del tiempo como resultado de la nueva tonalidad (el tema inicial se reexpone en la dominante) y de la imbricación ya mencionada.

Un ejemplo más próximo, al menos desde el punto de vista de la transformación del comportamiento musical (*ethos*) y de las duraciones, sería el segundo movimiento de la *Sonata op. 111* de Beethoven. El tema de dieciséis compases que da origen a las variaciones sufre cambios que conducen, en escasos compases (a partir del número



setenta y dos) al alargamiento relativo de la sección¹⁷ y a la disolución del material temático en un pasaje simple y direccional de trinos en el registro agudo. Aquí también las duraciones a pequeña escala (duración de las notas) y gran escala (de las frases y períodos) son transformadas para conseguir una aceleración progresiva y una nueva percepción del tiempo y del carácter. La diversidad de luces (las variaciones) que se proyectan con notable periodicidad sobre un mismo objeto (el tema) y la recurrencia misma de ese objeto, proporcionan un marco aparentemente estable que, una vez roto y observado en su totalidad, da lugar a una imagen clara y distinta de la composición y su transfiguración final.

4. GLOSA (CONCLUSIÓN)

El lema al comienzo de este artículo (la cita de Sciarrino) puede ahora interpretarse con un sentido más concreto en relación con *En suspens* de Ligeti:

«Escuchados fuera del contexto de origen, nuestros ejemplos se vuelven evidentes y podemos llegar a reconocer los procesos a pesar de la diversidad de épocas y estilos: ...»

Los ejemplos son, en efecto, escuchados fuera de su contexto original y, al confrontarlos con una composición que muestra concomitancias, nos ayudan a tomar consciencia de la inmanencia de algunos impulsos musicales. Estos, trascendiendo disparidades de estilo –invalidando la consideración de las construcciones musicales como compartimentos estancos, por completo autónomos–, derivando de técnicas y procesos análogos, enriquecen potencialmente la comprensión, la experiencia y la imaginación del músico.

Es decir, que al superar el nivel de comprensión morfológica (las manifestaciones inmediatas de los impulsos y los procesos; por ejemplo, el empleo de unos intervalos determinados) y alcanzar estratos funcionales (los análogos propósitos cadenciales que

¹⁷ En ese momento cabría esperar una nueva variación de dieciséis compases consecuente con el tema y con las variaciones anteriores. Sin embargo, la introducción alterna de un nuevo elemento produce un desarrollo y una transformación inesperados.



hemos observado en Bach y en Ligeti, v.g.), el estudio y la práctica musical cuentan con apoyos más sólidos que, ante todo, sirven para dirigir la atención a algunos aspectos esenciales de la música.

(...la historia se comprime ante nosotros, y de improvviso nuestros antepasados nos parecen contemporáneos.)

La actualidad paradójica de los antepasados no se debe sólo a su similitud parcial con modelos actuales o recientes: la genealogía de los estilos y los compositores permite descubrir características que, lejos de ser manifestaciones superficiales, infiltran los procesos y las estructuras y los dotan de una profundidad histórica.

Desde otro punto de vista podríamos decir que, tras la observación del devenir estético y la continuidad de algunos procedimientos, los contemporáneos nos parecen antiguos. En el caso de *En suspens*, esto ha servido para tratar, en resumen, los siguientes aspectos:

- El contexto genérico de la obra, que la sitúa alineada con la transcendencia de algunos estudios románticos de concierto. Esa cualidad transcendente se ha interpretado también desde la concepción materialista de Marcuse y ha servido para derivar reflexiones sobre las limitaciones de las convenciones musicales.
- A partir de dicha concepción de la transcendencia, la relación con tradiciones interpretativas del *jazz*, y la música tradicional y culta. A la luz de esa relación, las modificaciones agógicas equilibradas constituyen un recurso interpretativo plausible.
- La genealogía multidimensional de las construcciones armónica, rítmica y formal del estudio, que encuentra sus raíces en orígenes diversos: la música tradicional africana, el *jazz*; la música renacentista, de Beethoven, de Bartók. Esta red de influencias proyecta sus particularidades sobre la composición influida y enriquece potencialmente su sentido y las posibilidades interpretativas.



Ignacio Brasa Gutiérrez

- La identificación de recursos sintácticos y formales que resultan útiles para definir la estructura y el *ethos* de la composición en relación con algunas tradiciones musicales centro-europeas de los siglos XVIII y XIX.

5. COROLARIO.

Al reconocer que, en gran medida, la originalidad del estilo de Ligeti, y en particular de *En suspens*, se puede explicar como la síntesis de técnicas e influencias heteróclitas, renunciamos a una explicación mistificada de la creatividad. Ésta, más bien, se manifiesta como una combinación audaz –consciente o no– de ideas y estilos que, aun siendo dispares, convergen como resultado de un entramado de influencias y asociaciones, o de la evolución a partir de estímulos y recursos similares.



6. BIBLIOGRAFÍA

BRADFORD ROBINSON, J.: «Swing (i)» en Stanley Sadie and John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan, 2001.

Diccionario Vox ilustrado latino-español, español-latino. Barcelona: Bibliograf, decimonovena edición, 1993.

LEVINE, Mark: *Teoría del jazz*. Traducción de Judith Berlowitz. Petaluma, California (Estados Unidos): Sher Music Company, 1995.

LIGETI, György: Notas al CD *Donatoni/Ligeti/Tema/Cadeau-Études/Trio*, Alemania: Erato, 2292- 45366-2, 1990, pp. 20-21.

_____: «*Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen*», *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg.154, no. 1 (1993), pp. 20-29.

MARCUSE, Herbert: *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Traducción de Antonio Elorza. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.

SCIARRINO, Salvatore: *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*. Milán: Casa Ricordi, 1998.



IGNACIO BRASA GUTIÉRREZ

(León, 1981) ha obtenido primeros premios en los concursos internacionales de composición «Jean Sibelius» de Finlandia (2015) y «Sofia» de Bulgaria (2019). Además, ha sido dos veces finalista en el concurso internacional «Mauricio Kagel» de Viena, logrando una mención honorífica en la edición de 2019. En 2005 fue distinguido con el premio de composición «Brian Dennis» de la Universidad de Londres (Departamento de Música de Royal Holloway). En estos contextos, algunas de sus obras han sido valoradas y elogiadas por compositores de referencia de todo el mundo como Kaija Saariaho, Mark André, Magnus Lindberg, Liza Lim, Jukka Tiensuu, Marco Stroppa, Robert HP Platz, Georgi Minchev y Pēteris Vasks.

Sus composiciones han sido estrenadas e interpretadas en Finlandia, Austria, Bulgaria, Inglaterra y España. Destaca la programación de sus obras en el Festival de Piano de Mänttä, la sala «Clara Schumann» de Viena, el auditorio «Turner Sims» de Southampton, el Palau de la Música de Barcelona y la Fundación «Juan March» de Madrid. Otras interpretaciones han tenido lugar, por ejemplo, en la Fundación Mapfre de las Palmas de Gran Canaria, el Centro Cultural «Can Balaguer» de Mallorca, el Festival EMA de Madrid, el Festival de Primavera de Salamanca y la Sinagoga del Tránsito de Toledo. Algunos intérpretes de sus obras han sido «Sofia Soloists», el trío «Alborada», Darragh Morgan, Juhanni Lagerpetz, David Palanca, Hara Alonso y Adriana Viñuela. Su colección de seis piezas para piano *Tacto* ha sido publicada por Universal Edition junto a las composiciones de otros autores reconocidos en el concurso «Mauricio Kagel».

Desde los inicios de su formación como músico a los dieciséis años (antes había centrado sus intereses en las artes plásticas), ha obtenido títulos de Piano en el Conservatorio Superior de Salamanca; de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de ese mismo lugar; de Máster en Estudios Musicales Avanzados en Royal



En suspens de Ligeti.
Una interpretación en perspectiva.

Ignacio Brasa Gutiérrez

Holloway, Universidad de Londres; y de Doctorado en Composición en la Universidad de Southampton, Inglaterra. Durante esta etapa formativa, dos de las personas que ejercieron una influencia más importante en su actividad musical son el compositor Michael Finnissy y el pianista Claudio Martínez-Mehner.

Actualmente es profesor de Piano en el Conservatorio «Cristóbal Halffter» de Ponferrada, y publica sus composiciones con la editorial Impromptu.

brasagutierrez.ignacio@gmail.com