



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

FACULTAD DE MÚSICA

CENTRO DE CIENCIAS APLICADAS Y DESARROLLO TECNOLÓGICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

LOS *ESTUDIOS PARA PIANO* DE GYÖRGY LIGETI

TESINA

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN MUSICAL**

PRESENTA:

CÉSAR ANTONIO MANZO D'NES.

TUTORES:

DRA. VELIA NIETO JARA (†)

DR. MAURICIO RAMOS VITERBO

FACULTAD DE MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la Facultad de Música de la UNAM, por haberme dado la oportunidad de estudiar un posgrado y hacerme saber que hay mucho por aprender.

A mis maestros: Néstor Castañeda (QEPD) y Velia Nieto (QEPD), por haberme enseñado, a la par, el estudio teórico y práctico de la interpretación musical.

Al Dr. Mauricio Ramos Viterbo, por su invaluable ayuda en la realización de este trabajo.

DEDICATORIAS

A mis padres:

Teresa y Gustavo

A Verónica

A Sara, Alan, César y Elías

A la memoria de mis maestros

Velia Nieto y Néstor Castañeda

ÍNDICE

Contenido

INTRODUCCIÓN	5
1. CONTEXTO	8
1.1. LA MÚSICA PARA PIANO DE GYÖRGY LIGETI. PANORAMA GENERAL.....	9
1.1.1. LA OBRA PIANÍSTICA EDITADA	11
2. LOS ESTUDIOS.....	20
2.1. PRESENTACIÓN DE LOS <i>ESTUDIOS</i>	20
2.2. ESTUDIOS: PRIMERA EDICIÓN. ASPECTOS VISUALES	20
2.3. LOS <i>ESTUDIOS</i> COMO OBRA ÍNTEGRA	23
2.4. LA FUENTE DE INSPIRACIÓN.....	24
2.5. DESCRIPCIÓN ANALÍTICA DE LOS ESTUDIOS	29
2.6. CARACTERÍSTICAS GENERALES.....	44
2.6.1. LA POLIRRITMIA.....	44
2.6.2 SESQUIÁLTERA EN LOS <i>ESTUDIOS</i>	45
2.6.3 RÍTMICA ILUSORIA.....	47
2.6.4 LOS ASPECTOS PIANÍSTICOS.....	48
2.6.5 LA ESCRITURA PIANÍSTICA.....	50
2.6.6 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE ALGUNOS ESTUDIOS SELECCIONADOS	56
2.7. CÓMO ABORDAR LOS ESTUDIOS DE LIGETI	64
3. CONCLUSIONES	66
4. ENTREVISTA CON PIERRE LAURENT AIMARD.....	68
BIBLIOGRAFÍA.....	75
DISCOGRAFÍA Y PUBLICACIONES DIVERSAS	76

INTRODUCCIÓN

El estudio como género musical tiene un lugar relevante dentro de la literatura instrumental, es una herramienta en el trabajo artesanal del pianista y un cambio para el desarrollo técnico y musical del ejecutante o del compositor; que György Sándor Ligeti (Rumani, 1923 – Viena, 2006) se interese en él nos revela que buscaba un acercamiento con la historia y la tradición, pues su legado recoge, a su vez, el de grandes compositores que evolucionaron al género, como Chopin (1810-1849), Liszt (1811-1886), Debussy (1862-1918), Rachmaninov (1873-1943) y, en el caso específico de sus *Estudios*, el de Conlon Nancarrow (1912-1997).

Cuando observamos por primera vez un manuscrito, es decir, los textos originales del autor en los que, incluso, es posible encontrar apuntes hechos a mano, nos preguntamos cómo el compositor aborda el género, confronta a la historia, la renueva y pone directamente en juego la técnica instrumental; y cómo aborda el instrumento. El presente trabajo se centrará, principalmente, en estas dos últimas preguntas, y plantea ofrecer pautas sobre los recursos técnicos y el modo de abordar el piano para la interpretación de los *Estudios para piano* de György Ligeti. El propósito general es estudiar la música de este compositor desde finales de la década de los 50, para con esto tener una idea del desarrollo de su obra y de la evolución de su técnica de composición.

Esta investigación contiene una búsqueda de los antecedentes e influencias estilísticas en la obra de Ligeti y el contexto intelectual en el que vivió. Cabe destacar que sus obras escritas durante los años 80, el *Trío para corno violín y piano*, el *Concierto para piano y orquesta* y los *Estudios*, marcan una reorientación en su tarea compositiva.

Es necesario mencionar que los escritos en los que se basa principalmente esta tesina son fuentes de primera mano, ensayos, entrevistas y charlas con compositores e intérpretes; además de otros documentos de análisis al primer libro de *Estudios*, como el de Alessandra Morresi y Denys Bouliane. De la misma manera, se recoge la información obtenida del pianista colaborador de Ligeti, Pierre Laurent Aimard (1957), con quien tuve

oportunidad de entrevistarme a propósito del tema en cuestión. Debido a las características de la vida moderna, el acervo de materiales a los que se puede tener acceso se ha enriquecido de manera considerable en comparación con otras épocas.

La obra para piano de Ligeti, en especial sus *Estudios*, ocupa un lugar relevante dentro de la literatura nueva para el instrumento; su aporte en el campo rítmico y métrico, así como en la exploración de los extremos de sonoridad y registro del piano han sido algunas de las características con las que contribuye a la literatura preexistente. En un tiempo relativamente corto, los *Estudios* se han dado a conocer en el mundo por su interés compositivo e interpretativo, forman parte del currículo de estudios avanzados en interpretación pianística y, de la misma forma, pueden ser obligatorios en concursos internacionales.

El interés que suscitan los *Estudios* dentro del campo de la composición radica en la amalgama de distintas influencias musicales y extra-musicales fundidas en un estilo muy personal; asimismo, cada uno de los estudios muestra una escritura pianística adecuada y especialmente cuidada. En el pasado, el contexto creativo se limitaba sólo a las enseñanzas e influencias directas que los compositores reflejaban de sus antecesores. En el caso de Ligeti, podemos ver una serie de inquietudes que, en un principio, parecerían tener poco que ver con su trabajo compositivo. Tal es la situación de la música de África Central o la obra gráfica de Maurits Cornelis Escher (1898-1972): “Esos entrelazados aparentemente infinitos de motivos y de formas [...] al escuchar mis estudios para piano, se perciben ilusiones acústicas que nacieron por analogía con las ilusiones ópticas de Escher, como sus escaleras sin fin”.¹

En la obra de Ligeti se aprecia la sensibilidad a una serie de influencias que lo van marcando considerablemente, por ejemplo: algunas de las tempranas composiciones de Béla Bartók (1881-1945), como *Mikrokosmos*, y Zoltán Kodály (1882-1967), como su *Sonata para violonchelo y piano, Op. 4*, lo cual puede verse en su *Invenición*, los dos caprichos y *Música ricercata*, escritas para piano solo. Además, en la *Sonata para*

¹ György Ligeti. *Programa de teatro de Chatelet*, p. 13. Traducción del autor.

violonchelo solo del propio Ligeti, escrita entre 1948 y 1953, se encuentran reminiscencias de la sonata escrita por Kodály. Posteriormente, podemos ver una búsqueda constante de un lenguaje propio, mismo que se va gestando gracias a su espíritu incansable, lo que le permitió acercarse tanto a las nuevas tendencias como a la música del pasado. De igual manera, esta actitud lo lleva a plasmar en su obra elementos aparentemente ajenos a la música.

Ligeti manifestó intereses diversos como fuente de inspiración, se refirió a literatura, teatro, arte gráfico, ciencia y música de diferentes estilos y épocas. Esta actitud muestra cómo su ciclo de *Estudios para piano* resulta ser innovador, no sólo desde el punto de vista técnico sino desde la perspectiva de inventiva e imaginación. De esta manera, debido a la multiplicidad de elementos que los integran, los *Estudios* representan una puerta hacia el futuro. En el presente escrito, encontraremos básicamente:

La presentación general de los *Estudios*, donde se aprecian las particularidades del manuscrito y de los títulos, así como la unidad del conjunto.

La perspectiva analítica, teniendo como objetivo la unidad conceptual de cada estudio, la cual reside esencialmente en la polirritmia.

La escritura pianística, sus particularidades y el interés por el intérprete; el punto de vista del pianista sobre el desarrollo y la dificultad interpretativa.

La composición idiomática: una exploración del trabajo compositivo de Ligeti, quien asoció el pensamiento musical y los parámetros concretos de la realización pianística.

Creando una interpretación: cómo abordar los *Estudios* de Ligeti. Algunos consejos para emprender el trabajo interpretativo de manera efectiva.

Una entrevista a Pierre Laurent Aimard², intérprete de clase mundial, el cual trabajó con Ligeti en la preparación de la edición de sus obras completas en disco

² Realizada especialmente para este trabajo, en París, Francia.

compacto. La entrevista se centra exclusivamente en el trabajo que el pianista realizó en colaboración estrecha con el compositor sobre el estilo y la manera de acercarse a esta obra.

1. CONTEXTO

György Ligeti compuso sus *Estudios para piano* entre 1985 y 2001. Hoy en día, representan uno de los ciclos más importantes dentro de la literatura pianística de los siglos XX y XXI. Dicha obra es un ejemplo innovador de construcción pianístico-musical donde, como aparador de elementos múltiples tomados de diversos aspectos de la actividad humana, se muestra un abanico de influencias que vienen no sólo de la música sino también de la ciencia y del arte gráfico, integrándose en un ciclo de manera orgánica y coherente con la visión personal de Ligeti. En ese sentido, los *Estudios* reflejan claramente algunas tendencias de la música contemporánea, la cual se nutre de elementos inmersos en la globalidad.

Los 18 estudios para piano están repartidos en tres libros. Cada uno contiene una dedicatoria y se presenta como un homenaje a una personalidad del mundo musical cercano a Ligeti: compositores, pianistas y amigos. El gusto de compartir su obra con artistas de su tiempo da testimonio del interés personal por comunicar su arte.

Los tres primeros estudios están dedicados a Pierre Boulez (1925-2016), a propósito de su 60 aniversario. Su amistad con este compositor se remonta a finales de los años 50, después de que Ligeti huyó de Hungría. El primer estudio, *Désordre*, hace alusión a la noción de desorden organizado, propio en el estilo de Boulez. Dos más están dedicados a compositores a los que Ligeti estuvo ligado durante muchos años: *Vertige*, a Mauricio Kagel (1931-2008); y *En Suspens*, a György Kurtág (1926), de quien fue compañero en la academia de música de Budapest en la década de los 40, cuando le dedicó su única invención para piano.³

³ György Ligeti. "On My Études for Piano", *Sonus* 9, 1988.

Fanfares, *Fem* y *L'escalier du diable* fueron dedicadas a Volker Banfield (1944), a quien debemos la primera grabación de los *Estudios* realizada por la casa Wergo; *Der Zauberlehrling* y *Entrelacs*, a Pierre Laurent Aimard⁴, a quien Ligeti consideró su pianista predilecto y le confió la grabación de su obra íntegra para piano, realizada entre 1994 y 1996, dentro de las *György Ligeti Editions*, para la casa Sony.⁵

Ligeti rindió tributo a los intérpretes con los cuales tuvo una colaboración estrecha, y que contribuyeron a la difusión de su música mediante grabaciones y presentaciones públicas. Así, *Automme à Varsovie* está dedicado a sus amigos polacos, amigos personales y músicos que contribuían a la realización del festival de música contemporánea celebrado año con año en Varsovia. *Arc-en-ciel*, dedicado a Louise Sibourd (1955); *White on White*, a Etienne Courant; *Para Irina*, a Irina Kataeva (1950); *Sin aliento*, a Heinz-Otto Peitgen (1945); y *Canon*, a Fabienne Wyler (1949).

Existen ya otras grabaciones de los *Estudios*: la primera, a cargo del pianista sueco Frederik Ullen (1968), realizada en 1996; la segunda, grabada por la pianista alemana Erika Hase (1935), en 1997; la tercera, por la pianista turca Idil Biret (1941), en 2001. De la misma manera, en 2001, la pianista canadiense Lucille Chung (1976) graba la obra completa del compositor. La más reciente grabación de los estudios es la realizada por Thomas Hell (1970) en 2012. Igualmente, se encuentran otras grabaciones de algunos estudios por diversos pianistas, pero en este apartado sólo se nombran las grabaciones completas, ya sean del primer libro o de los otros dos.

1.1. LA MÚSICA PARA PIANO DE GYÖRGY LIGETI. PANORAMA GENERAL

Es oportuno hacer referencia a la obra de Ligeti, con el fin de observar los diferentes cambios y principios compositivos que se encuentran en ella y, de esta manera, entender cómo se fue transformando a lo largo de su vida. Como sucesor de Bartók, quien también priorizó el ritmo en su música, Ligeti trata este aspecto de una manera particular a lo largo

⁴ György Ligeti. *Woks of Piano: Études, Musica ricercata* (Pierre Laurent Aimard: piano), Sony Classical SK 62308, 1996.

⁵ Manzo D'nes, y César Antonio. Entrevista a Pierre Laurent Aimard. *Revista Intermezzo*, (18), 2009.

de sus distintas etapas como compositor. Su obra, armónica y melódicamente, se funde en el ritmo para conformar el todo de su creación.

Aunque desde el inicio de su formación musical Ligeti compuso obras para piano, muchas de ellas no figuran dentro de su catálogo de obras completas. Esto se debe a que, en algunos casos, sólo fueron ejercicios de composición o se perdieron durante su migración a Viena, en 1956. No obstante, existen manuscritos que serán publicados por la casa editorial Schott, y que a continuación se muestran en lista, basada en el escrito de *Ove Norwall*, en lo que concierne a las obras de juventud, y en el catálogo editado por la revista *Contrechamps*,⁶ el cual recupera obras perdidas, publicadas y en proceso de publicación:

Pieza para piano (1948-43). Manuscrito.

Cuaderno de ejercicios (1942-48), para piano u órgano. Manuscrito.

Corales variados en el estilo de Bach y Haendel; variaciones en el estilo de Schumann; motetes en el estilo de Palestrina; piezas diversas en el estilo de los clásicos vieneses y en el de Bach, Couperin, Rameau; invenciones y fugas en el estilo de Bach.

Vals (1946), para piano. Perdida.

Danza de Székl (1947), para piano, sobre danzas folklóricas húngaras. Perdida.

Balada (1947), para piano, sobre canciones folklóricas húngaras. Perdida.

Pequeñas piezas para piano 1, 2, 3... (1950). Perdida.

Tres danzas (1951), para piano, sobre textos folklóricos húngaros. Perdida.

Gran sonata militar Op. 69 (1951), para piano. Manuscrito.

⁶ György Ligeti /G. Kurtág. *Contrechamps. L'age d'homme*, pp. 153-165.

Cabe mencionar que en la presente lista únicamente figuran las obras para piano y un ejecutante, sin referirnos a las composiciones que Ligeti creó para piano a cuatro manos o a dos pianos, esto con el objetivo de concentrar el trabajo en la obra compuesta para un solo intérprete.

1.1.1. LA OBRA PIANÍSTICA EDITADA

Es importante no excluir el sentido del humor provocativo que Ligeti nos muestra en sus *Tres bagatelas para un pianista* (1961), donde una sola nota aparece para ser tocada una sola vez, lo demás son silencios. Es necesario comentarlo, ya que se trata de un experimento acústico en el que se aprecia la importancia de los silencios en la música. Además de ser una sátira a la obra 4'33" de John Cage (1912-1992), dicha obra se encuentra editada y grabada por el pianista sueco Frederik Ullen (1968).

Como ya se ha dicho, la formación musical de Ligeti fue esencialmente marcada por los modelos de Kodály y Bartók, específicamente en los modos antiguos eclesiásticos y en la música folklórica húngara que están presentes en estos compositores. Los elementos que toma de esta música son muy evidentes en las composiciones que escribe en los años cuarenta y a principio de los años cincuenta en Hungría. A este periodo pertenecen las obras *Capricho No. 1*, *Capricho No. 2*, *Invención* y *Música Ricercata*, piezas con la que se cierra el ciclo de composiciones para piano que creó Ligeti en sus años en Budapest. En ellas, se pueden apreciar las influencias musicales de György Kurtág, Bela Bartók, Ígor Stravinsky (1882-1971), y Johann Sebastian Bach (1685-1750) principalmente.

A continuación, se muestra una breve descripción de las piezas que conforman este ciclo, ya que para un intérprete de la música de Ligeti es muy importante conocer sus primeras composiciones pianísticas, de modo que pueda identificar los influjos de otros autores y la diversidad de recursos que emplea en ellas, lo que le permitirá comprender cómo se fue gestando el estilo de este compositor. La descripción que se presenta pone énfasis en los elementos fundamentales de estas composiciones, ya que el conocimiento de éstos servirá de apoyo a quienes deseen acercarse a la música de este compositor desde la mirada de un intérprete; es muy importante dejar claras tanto las características más obvias

como las más sutiles, a fin de que el intérprete novel pueda enriquecer sus ejecuciones con todos estos rasgos.

CAPRICHINO. 1

En 1947, Ligeti compuso su primer capricho para piano. Lo dedicó a Martha Kurtág, esposa de su amigo, el gran compositor György Kurtág. Es una pieza escrita en compás de 3/8, con un tema principal bien definido en 4 compases, mismo que se desarrolla a lo largo de 14 compases antes de atacar un nuevo tema o sección. Es una obra transparente, perfectamente equilibrada y pianísticamente bien lograda, donde se nota de forma clara la influencia de Bela Bartók, reflejada en el manejo del ritmo, la hechura de las frases y la tono-modalidad de la que hace uso.

CAPRICHINO.2 (1947)

Es una pieza con pulso inquietante y cambiante en la que el metro es cambiado de manera constante. En esta obra notamos la inquietud del compositor por la riqueza rítmica y métrica, se encuentra influenciada por la obra de Bartók y Stravinsky, por el estilo percusivo que hace del instrumento.

INVENCION (1948)

En palabras del compositor, esta es una pieza compuesta con influencia de Bach, pero con un estilo personal. El sujeto es imitado a la inversa, con variaciones rítmicas y melódicas.

MÚSICA RICERCATA (1952-1953)

Música *ricercata* es una obra de juventud que se remonta a mi época en Budapest. La influencia de Bartók y Stravinsky es muy perceptible. La primera pieza sólo contiene dos notas con transposiciones a la octava, la segunda tres, y así sucesivamente hasta llegar a las doce en la pieza XI (una fuga monótona). Una pieza rígida, casi sublime, ambigua en su carácter escolástico y en su profundidad: la seriedad combina con la caricatura.⁷

En esta época, Ligeti, quien se declara anticomunista, continuó produciendo arreglos para canciones con el estilo del folclor húngaro, pero también sintió la necesidad de escribir nueva música (prohibida por el régimen comunista, que en aquel tiempo impedía toda presentación de arte contemporáneo).⁸

Música ricercata es una colección de 11 piezas, cada una contiene sólo la indicación de *tempo*. El compositor las concibe como un ciclo indisoluble, sin embargo, es posible ejecutarlas de manera separada debido a las diferencias existentes entre cada pieza, el uso paulatino de notas y su carácter tan distinto.

Pieza No. 1. *Sostenuto-misurato-prestissimo*

Se construye primordialmente de un solo sonido: la. Formalmente, está construida en un movimiento que explora sobre todo la variedad rítmica, las combinaciones múltiples entre corcheas y negras (con excepción de la introducción y la coda). De igual manera, busca la extensión casi total de registros del instrumento. La nota re y su quinta (muda) son presentadas una vez como sonido final.

Sostenuto-misurato-prestissimo guarda similitud con *Preludio y Vals en Do* de György Kurtág, ya que en ambas piezas impera el sonido de una sola nota, por lo que puede entreverse en ella parte de la influencia de Kurtág en la música de Ligeti.

⁷ György Ligeti, Libro del disco *Woks of Piano : Études, Musica ricercata* (Pierre Laurent Aimard: piano), Sony Classical SK 62308, pp. 28, 1996.

⁸ György Ligeti y G. Kurtág. *Contrechamps*, núms. 12/13, L'age d'homme, Genève, pp. 153-165, 1990.

B

Prelúdium és valcer C-ben

Präludium und Walzer in C Prelude and Waltz in C

Kurtág: fragmento de *Preúidium és valcer C-ben*.

Pieza No. 2. *Mesto, rigido e ceremoniale*

Emplea en un principio sólo dos notas: mi sostenido y fa sostenido, que el compositor altera desde su armadura inicial. En la segunda parte de la pieza (compás 18), adjunta la nota sol y la indicación imperativa cambia a *piú mosso pesante*, comenzando por la nota sol en figura redonda, paulatinamente restándole duración a la misma, hasta hacer repeticiones de ésta tanto como sea posible y en una indicación *senza tempo*. En el compás 25, el compositor une los dos temas de la pieza hasta volver al *tempo I* en el compás 29, donde continúan cuatro compases de reexposición del tema principal y un compás *senza tempo* de coda final.

Pieza No. 3. *Allegro con spirito*

Con figuración rítmica de negras, corcheas y semicorcheas, el compositor explora elementos nuevos en comparación con los usados en los dos números precedentes. Escrita con cuatro notas: do, mi, sol y mi bemol, esta pieza se caracteriza por la alternancia constante entre los modos mayor y menor.

Pieza No. 4. *Tempo di valse (poco vivace- “á l’orgue de Barbarie”)*

“La indicación metronómica se refiere al tempo máximo que puede ser tocada, la pieza debe de ser interpretada libremente, un poco más lento con *rubatos*, *ritenutos* acelerados, *tal y como un organillero tocaría su instrumento*”.⁹ Construida con cuatro notas: fa, sol, la y si. La nota si se encuentra alterada a bemol y la nota fa alterada a sostenido. Cambio de compás a 2/4 para regresar a la frase principal. Es decir, se trata de un vals que usa un fragmento de escala (fa sostenido, sol, la y si bemol) y después, como contraste, utiliza sol sostenido. Pasa lo mismo que en la Pieza No. 2 con el sol natural (que también sirve como contraste rítmico, de textura).

Pieza No.5. *Rubato, lamentoso* *tocar muy libremente

Emplea cinco notas: do, re, fa, sol y la, y contiene tres secciones:

Sección I: *Rubato lamentoso*, hasta el compás 11.

Sección II: *Piú mosso, non rubato*. El grupo de corcheas cambia de 4 en 4, en lugar de 6 a 6 (como en la primera sección), para llegar al *tempo primo* entre el compás 20 y 21, haciendo más insistente el tema. Mientras que la primera sección es como una recitación libre, la segunda se trata de un tejido polifónico escrito en contrapunto a manera de *stretto*.

Sección III: *A tempo calmo*. Pasaje final, coda o final de frases.

Pieza No. 6. *Allegro molto capriccioso*

Escrita en modo *mixolidio*, a partir de la armadura de re mayor, comienza y termina en el segundo grado de la escala. Los primeros dos compases presentan el tema principal, mismo que repite hasta el cuarto. A partir del tercer compás existe una variante de sincronización

⁹ György Ligeti. *Música ricercata*, p. 13.

entre las dos manos: inicialmente el tema alterna cuatro corcheas en cada mano y la variante consiste en alternar en forma de canon.

Esencialmente es un mismo motivo de cuatro corcheas descendentes, los pequeños cambios rítmicos hacen variantes del tema pasando de corchea a negra y negra con puntillo. Las secciones de la pieza se pueden observar claramente cuando el compositor cambia el ritmo o de tema. Podemos señalar cinco secciones pequeñas y una reexposición del tema inicial.

Pieza No. 7 *Cantabile, molto legato*

Aquí, Ligeti experimenta con el concepto de poli-tempo: en un pentagrama tiene una indicación metronómica de 88 cada grupo de siete corcheas y en otro 116 cada negra. La oposición entre los dos *tempi* se acentúa debido al carácter de cada parte: mientras que la línea superior es muy lírica, la mano izquierda toca un *ostinato* que se desenvuelve de una manera mecánica, casi automática.

Al llevar al mismo tiempo dos metros distintos, la pieza se vuelve compositivamente interesante. Cabe mencionar que, en esta etapa, el compositor no conocía la obra de Conlon Nancarrow, misma que, en lo sucesivo, lo enriquecería enormemente en este aspecto:

Hoy sabemos cada vez mejor que Conlon Nancarrow se anticipó a su tiempo, creando en su música problemas inéditos acompañados de soluciones genuinas que, sólo después, surgieron aquí o allá dentro de corrientes aparentemente nuevas [...]. Considérese a guisa de ejemplo las más conocidas: Convivencia de varios tiempos metronómicos *-politempi-* dentro de texturas de tipo canónico.¹⁰

La primera sección de la parte ejecutada por la mano derecha es desarrollada por una sola voz, a la que se adjunta una segunda en forma de coral a partir del segundo compás. Al

¹⁰ Julio Estrada. Prólogo a la primera edición del libro *La Música de Conlon Nancarrow* de Kyle Gann, p.xviii.



Bartók: *Mikrokosmos No.152.*

Pieza No. 9 (*Béla Bartók in memoriam*) *adagio mesto-allegro maestoso*

Está escrita en dos secciones: la primera de ellas es solemne, semejando las campanas de iglesia o una marcha fúnebre; la segunda comienza a partir del compás 10 y contrasta notablemente con la primera. Sin ningún corte, súbitamente pasa de la dinámica *pianissimo* a *fortísimo* y del *adagio mesto* al *allegro maestoso*.

En la segunda sección predomina el uso del intervalo de tercera. Respecto al procedimiento compositivo –de la sonata para dos pianos y percusiones, por ejemplo–, destaca que es muy similar al de Bartók: se trata de un único intervalo que se contrapone a sí mismo, tanto por inversión de éste como por el choque armónico que se produce entre ellos (en el caso de esta pieza: la sostenido-do sostenido y fa-re), por lo que es clara su influencia. La recapitulación del *tempo primo* es una variante de la marcha fúnebre inicial.

Pieza No. 10 *Vivace. Capriccioso*

Danza enérgica, cromática, nuevamente muy al estilo de Bartók; contiene cambios de metro constantes y un canon en segundas mayores. El compositor explora también nuevas dinámicas que van desde dos hasta cuatro *sforzandos*.

Pieza No. 11 (*Omaggio a Girolamo Frescobaldi*) *Andante misurato e tranquillo*

Es una fuga donde el sujeto emplea los 12 sonidos de la escala cromática. Contiene muchos de los elementos tradicionales de la fuga: sujeto-respuesta, contrasujeto, divertimento, *stretto* y coda final.

2. LOS ESTUDIOS

2.1. PRESENTACIÓN DE LOS *ESTUDIOS*

Los 18 estudios para piano de Ligeti fueron publicados por la casa Schott.¹¹ El primer libro se publicó en forma de facsímil de la edición original y a partir de 2005 se encuentran disponibles en 3 libros.

El primero de estos libros se conforma de los seis estudios compuestos entre 1985 y 1986: *Étude 1: Désordre*, *Étude 2: Cordes à vide*, *Étude 3: Touches bloquées*, *Étude 4: Fanfares*, *Étude 5: Arc-en-ciel* y *Étude 6: Automne à Varsovie*; el segundo libro abarca los nueve estudios compuestos entre 1988 y 1994: *Étude 7: Galamb Borong*, *Étude 8: Fém*, *Étude 9: Vertige*, *Étude 10: Der Zauberlehrling*, *Étude 11: En Suspens*, *Étude 12: Entrelacs*, *Étude 13: L'escalier du diable*, *Étude 14: Columna infinitâ* y *Étude 14 A: Coloana fâra sfarcit*; y, finalmente, el tercer libro incluye las composiciones realizadas entre 1995 y 2001: *Étude 15: White on White*, *Étude 16: Pour Irina*, *Étude 17: À bout de soufflé* y *Étude 18: Canon*.

2.2. ESTUDIOS: PRIMERA EDICIÓN. ASPECTOS VISUALES

En principio, los *Estudios* fueron publicados en edición facsimilar. El pianista se enfrenta con un manuscrito que visualmente revela una dificultad peculiar. La escritura se encuentra tan condensada que es difícil para la vista y para el cerebro discernir la serie de instrucciones que Ligeti señala en la partitura. Por otro lado, se puede observar una gran cantidad de información en tan pocos compases, misma que se relaciona con cambios súbitos de dinámicas (que llegan a ser extremos en algunos momentos), articulación y acentuación. No obstante, toda esta complejidad en la partitura no es gratuita, sino que se encuentra directamente relacionada con el resultado sonoro que espera el compositor en la interpretación de sus piezas, por lo que es de gran utilidad para los intérpretes conocer y comprender las notaciones musicales de Ligeti. Gracias a éstas se puede percibir que el caos aparente que se aprecia al escuchar los *Estudios* ha sido planeado de una manera muy

¹¹ Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, Germany, 1986.

meticulosa, como lo haría saber el propio compositor: “Yo utilizo las superposiciones de la notación. Escribo la imprecisión tan precisamente como sea posible”.¹²

De tal modo, conocer la edición facsimilar de los *Estudios para piano* puede ser de gran ayuda para los intérpretes que deseen adentrarse en ellos, ya que, como se explica más adelante, tanto la forma de escritura de las notas como la letra misma del compositor parecen ofrecer pautas sobre el modo en que Ligeti imaginó la interpretación de sus piezas, algo que se pierde en la versión editada de estas partituras. Así, es recomendable para los nuevos intérpretes de los *Estudios* que primero se adentren en la edición facsimilar y después utilicen la versión editada, la cual se les mostrará más accesible, gracias a que ya habrán comprendido mejor la forma en que Ligeti realizó esas composiciones. Por un lado, la edición facsimilar permite observar directamente de qué manera compuso Ligeti sus *Estudios*, por el otro, la versión editada muestra con mayor claridad la composición misma, es decir, mientras la primera edición ayuda a conocer mejor al compositor, la segunda facilita la lectura de las piezas; ambas partituras enriquecen la ejecución de los *Estudios*.

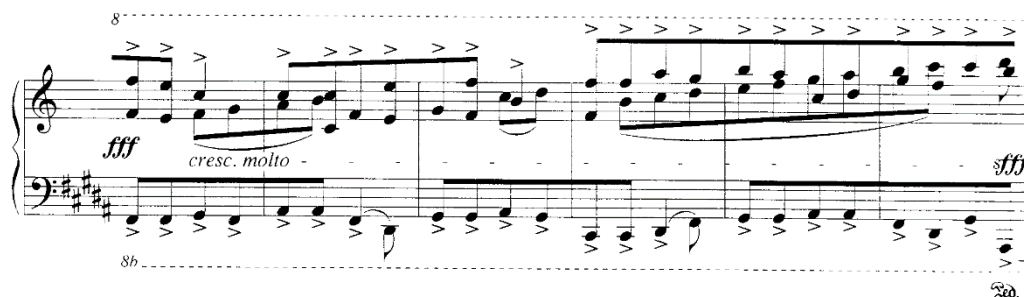
ÉTUDE 1: "DÉSORDRE" Dédicé à Pierre Boulez György Ligeti 1985
Molto vivace, vigoroso, molto ritmico o=76
sempre legatissimo possibile
sempre simile

Ligeti: fragmento *Étude I: Désordre*.

En el siguiente ejemplo de la partitura editada podemos observar más claramente la manera en la que el compositor agrupa las diferentes dinámicas aunadas al ritmo y a la polifonía compleja, además de la acentuación desfasada y la gradual organización hacia el clímax del episodio. En este ejemplo es posible observar un tipo de polifonía y polirritmia

¹² Pierre Michel. *György Ligeti: Compositeur d'aujourd'hui*, p. 179.

que implican una gran complejidad en la ejecución pianística, ya que, lo que en principio se interpreta como dos voces se va multiplicando de forma gradual gracias al desfase de las frases musicales. Para la vista y para la mente es poco más sencillo descifrar este proceso en la versión editada que en la facsimilar.



Ligeti escribe indicaciones entre las líneas del pentagrama, sobrecargando así la partitura, ya por sí sola densa. Cabe hacer notar que dichas indicaciones están escritas en varios idiomas. Al parecer el compositor no cesó de enredar las cosas en todos los ámbitos: las dedicatorias en francés, las indicaciones de *tempo* y carácter en italiano, las instrucciones generales en alemán y, en la nueva edición, también en inglés.

Ligeti fue políglota y su ambiente cultural múltiple, es por ello que sus indicaciones las realiza en diversos idiomas y por el propósito de separar la categoría de cada una. Casi todos los *Estudios* portan su título en francés, a lo que él mismo dice: “Yo tengo una preferencia por el francés, en razón a las connotaciones poéticas propios del lenguaje”.¹³

En ese sentido, podemos decir que imitó a Liszt, pues le dio títulos poéticos a sus estudios de ejecución trascendental (*Visions, Feux follets, Chasse neige*, etcétera) dando paso a la imaginación musical, poética y con referencia a la sonoridad requerida por la obra. La preferencia de Ligeti por nombrar a sus piezas en lengua francesa debido a “las connotaciones poéticas” de este idioma parece indicar particularidades estéticas que ocupaban al compositor, y que no deben ser olvidadas por los intérpretes. De igual forma, el hecho de emplear distintos idiomas durante el proceso creativo no sólo señala el carácter

¹³ György Ligeti. *Revista piano*, pp. 78.

políglota de Ligeti, sino que puede ser entendido como un indicador de la pluriculturalidad manifiesta en su obra.

2.3. LOS ESTUDIOS COMO OBRA ÍNTEGRA

Estas obras no contienen el sentido pedagógico del estudio, son piezas de concierto; cada una posee su carácter y su propio color; forman parte de un todo, de una gran obra a la que bien podríamos comparar con otros ciclos de grandes proporciones, como los 24 estudios de Chopin, los 12 estudios de ejecución trascendental de Liszt o los 12 estudios de Debussy, obras que, en su tiempo, evolucionaron para siempre la técnica de ejecución pianística.

El aporte de Ligeti en este campo se debe a su manejo de la polirritmia y a la unión de los extremos en lo referente a la dinámica y al uso de los registros del instrumento, todo esto guardando la escritura instrumental adecuada.

Se puede observar claramente una simetría en el interior de los tres libros:

Estudio No. 1 y Estudio No. 6:

El último compás del Estudio No. 1, *Désordre*, es llevado hasta el final del extremo agudo del instrumento y en el Estudio No. 6, *Automne á Varsovie*, termina en el extremo grave. De esta manera concluye el primer libro. Además de eso, se encuentran puntos en común en el plano de la utilización de la polirritmia.

El Estudio No. 2 y el Estudio No. 5 son piezas lentas.

El Estudio No. 3 y el Estudio No. 4 tienen la particularidad de un *ostinato*.

El ensamble del primer libro constituye globalmente una forma completa.

Los 6 estudios para piano pueden ser ejecutados individualmente o en ciclo; cuando se haga una ejecución completa, el orden prescrito debe ser respetado a fin de que la forma global se conserve. Con este propósito, el “colapso” final del estudio de Varsovia tiene forma de coda para todo el ciclo.¹⁴

También se observan similitudes con el segundo libro, que concluye con *Columna infinitâ*, el cual termina en el extremo agudo del instrumento, al contrario de *Automne á Varsovie* (Estudio No. 6 del primer libro).

Otras similitudes entre ambos libros son:

Fém y Cordes vides tienen en común el intervalo de quinta como base armónica.

Suspens y Arc-en-ciel, “la elegancia del *swing*”.

Désordre y Galamb borong, los primeros estudios del libro I y II, respectivamente, son obras bimodales.

El equilibrio formal de los tres libros forma un inmenso edificio que tiene ya un lugar en la literatura pianística y en el repertorio contemporáneo.

2.4. LA FUENTE DE INSPIRACIÓN

En mis *Estudios para piano*, usted va a encontrar capas de Chopin, Schumann, Rachmaninoff, Debussy. También va a encontrarse con la música virtuosa para piano del siglo XIX. No mencioné a Bartók porque Bartók no está allí, como sí suele estarlo en mis piezas tempranas. Y más allá de Chopin, Schumann y otros, también está la influencia de la polirrítmica de Nancarrow conjuntamente con una capa africana. Repito: no hay citas

¹⁴ György Ligeti. *Programa del Teatro de Chatelet*, p. 26.

africanas; lo que se puede percibir allí es mi conocimiento de las técnicas africanas de tocar el xilofón. Mis conocimientos de la rítmica africana compuesta de periodos asimétricos, la pulsación elemental, que es muy rápida. Aquí estoy aplicando técnicas dispares, pero nunca apelo a una cita directa.¹⁵

La principal preocupación o inspiración que llevó a Ligeti a componer sus estudios fue concebir un nuevo tipo de articulación rítmica. Con la creación del *Poema sinfónico para cien metrónomos*, en 1962, se interesa por primera vez en sobreponer estratos rítmicos de velocidades diferentes.

Fue en 1976 que desarrolló una rítmica ilusoria en su obra para dos pianos *Monumento*. En esta pieza, los pianistas tocan pasajes parecidos o iguales con metros diferentes, un piano a 2 y el otro a 3. El resultado es una polirritmia enredada: una estructura compleja producto de la superposición de dos pasajes simples.

Cuando Ligeti compuso sus obras para dos pianos, no conocía la obra de Conlon Nancarrow ni la música de África Central, elementos de inspiración muy importantes que más tarde se fundieron en su visión conceptual de creación para enriquecer su manejo de la polirritmia y de la polifonía, y para emplearlos en la composición de sus *Estudios para piano*.

A pesar de las múltiples influencias que menciona Ligeti, tales como el arte gráfico, la literatura, diferentes tipos de música, la ciencia, el arte pop, el teatro, entre otras, en sus *Estudios* se pueden encontrar de manera más explícita las siguientes:

La música para piano mecánico de Nancarrow, en lo que corresponde al lado mecánico, pero organizado, de sus *Estudios*: “La música de Nancarrow me incita a buscar un medio de producir tales enredos rítmicos con la ayuda de intérpretes vivos. Yo me pregunté si una polirritmia tan compleja podría ser confiada a un solo intérprete”.¹⁶ Como puede observarse en la partitura de *Otoño en Varsovia*, el tema

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ György Ligeti. *Mes études pour piano. 11 Analyse musical*, pp. 44 y 45.

principal de esta pieza es escrito a velocidades diferentes, lo que guarda semejanza con las composiciones de Nancarrow, ya que ésta es una característica importante en su obra.

La dimensión polirrítmica de la música de África Central (la música de los pigmeos). La influencia de esta música en los *Estudios* puede verse en el ritmo *ostinato* en canon con desfasamiento de acentos que se encuentra, por ejemplo, en *À bout de soufflé*, este tipo de ritmo es característico de la música de percusión de los Pigmeos Aka de África Central.

En lo que se refiere a la sonoridad del piano, Debussy fue una influencia importante, lo mismo que Bartók, como lo ha sido para todos los compositores húngaros. En relación con el influjo del primero, se pueden enunciar la sonoridad y los acordes de las quintas y las cuartas, los cuales son elementos importantes en los *Estudios*, sobre todo en piezas lentas como *En Suspens*. Sobre la influencia del segundo, ya se han mencionado algunas de ellas líneas arriba, pero para el caso particular de los *Estudios* se puede destacar la variación del *ostinato* que realiza Ligeti en *Fanfanes*, en donde divide los grupos en 3+2+3, en lugar de 3+3+2, como lo hace Bartók en la pieza 153 de *Mikrokosmos*.

A continuación, se muestran fragmentos de estas partituras para clarificar los ejemplos aquí enunciados.

43

This image shows three systems of a musical score for piano. The first system starts at measure 17 and includes dynamic markings of *mp*, *pp*, and *mp pp*. The second system starts at measure 19 and includes a *dim.* marking. The third system starts at measure 21. The score features complex rhythmic patterns and dense harmonic textures characteristic of Ligeti's style.

Ligeti: fragmento de *Otoño en Varsovia*.

ÉTUDE 17: „À BOUT DE SOUFFLE”
 commissioned by the BBC, dedicated to Heinz-Oldo Paschen
 György Ligeti 1971

Prosto con bravura!
con forza
con più forza
con più forza

This image shows a page of musical notation for Étude 17, 'À bout de soufflé'. It consists of seven systems of piano and bass clef staves. The score is highly rhythmic and complex, with many notes beamed together. The tempo is marked 'Prosto con bravura!' and there are several 'con forza' markings. The piece is dedicated to Heinz-Oldo Paschen and was commissioned by the BBC in 1971.

Ligeti: fragmento de *À bout de soufflé*.

dédié à György Kurtág
Étude 11: En Suspens
Commande du Festival «Musica», Strasbourg

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

Ligeti: fragmento de *En Suspens*.

Bartók: Fragmento de Mikrokosmos No.153.

2.5. DESCRIPCIÓN ANALÍTICA DE LOS ESTUDIOS

La mayoría de los estudios portan su título en francés. Ligeti denominó algunas de sus obras orquestales en esta lengua desde los años 50; entre ellas se encuentran: *Apparitions* y *Ramifications* (escrita para orquesta de cuerdas); posteriormente, en la década de los años 60, aparece *Atmosphères*. El nombre de cada estudio se encuentra en relación estrecha con la composición misma, por ejemplo: el Estudio No. 1: *Désordre*; el Estudio No. 2: *Corde á vide*; o el Estudio No. 3: *Touches bloquées*, que hacen referencia a un modelo de toque específico.

PRIMER LIBRO

ESTUDIO NO. 1: *DÉSORDRE*

El primer título, *Désordre*, es emblemático, pues revela un estilo muy característico en la música de Ligeti: el desorden organizado, orden que lleva al caos, mismo que toma su origen en la obra *Poema sinfónico para cien metrónomos* (1962). El desfase progresivo de dos secuencias melódicas inicialmente simultáneas justifica su nombre.

El estudio comienza con una estructura ordenada con grupos definidos, yéndose poco a poco hacia el caos, se observa compresión y dilatación del material primario, desordenando la estructura con una serie de acentos, desfasamientos, desincronización y disgregación de los materiales en extremo. A continuación, se muestran fragmentos de la partitura de esta pieza en los que se aprecia dicho proceso.

dédié à Pierre Boulez
Étude 1: Désordre

György Ligeti

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$



The image shows a musical score for Étude 1: Désordre by György Ligeti. It consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano) are used throughout. The tempo is marked 'Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, ♩ = 63'. The score is dedicated to Pierre Boulez.

Ligeti: inicio del Estudio No.1 *Désordre*.



Ligeti: Finalmente, aquí se muestra la dilatación del material en *Désordre*.

ESTUDIO NO. 2: *CORDES Á VIDE*

Es un *andantino*, el cual hereda un estilo impresionista. Ligeti hace referencia a las cuerdas al aire en instrumentos de cuerda, obtiene este efecto de sonoridad al sobreponer quintas en la estructura armónica de la pieza.

El común denominador de la obra es el desfasamiento de acentos. La melodía se desarrolla en canon a la segunda menor, dando con esto la impresión de escuchar cuatro elementos distintos simultáneamente: dos grupos melódicos y dos grupos armónicos alternados en ambas manos del intérprete.

ESTUDIO NO. 3: *TOUCHES BLOQUÉES*

Escrito como estudio para la escala cromática, con estilo virtuoso heredado del romanticismo. La mano izquierda comienza oprimiendo, sin sonar, 3 notas (do, re, mi), mientras que la mano derecha realiza escalas cromáticas a gran velocidad dentro del ámbito de las teclas bloqueadas por la izquierda, lo que da como resultado una configuración rítmica compleja. Ligeti utiliza esta forma pianística para crear una oscilación veloz de

síncopas virtuales, creando con ello un efecto métrico en constante movimiento y pulsaciones irregulares breves, como se observa en el siguiente ejemplo:

21

dédiée à Pierre Boulez
Étude 3: Touches bloquées

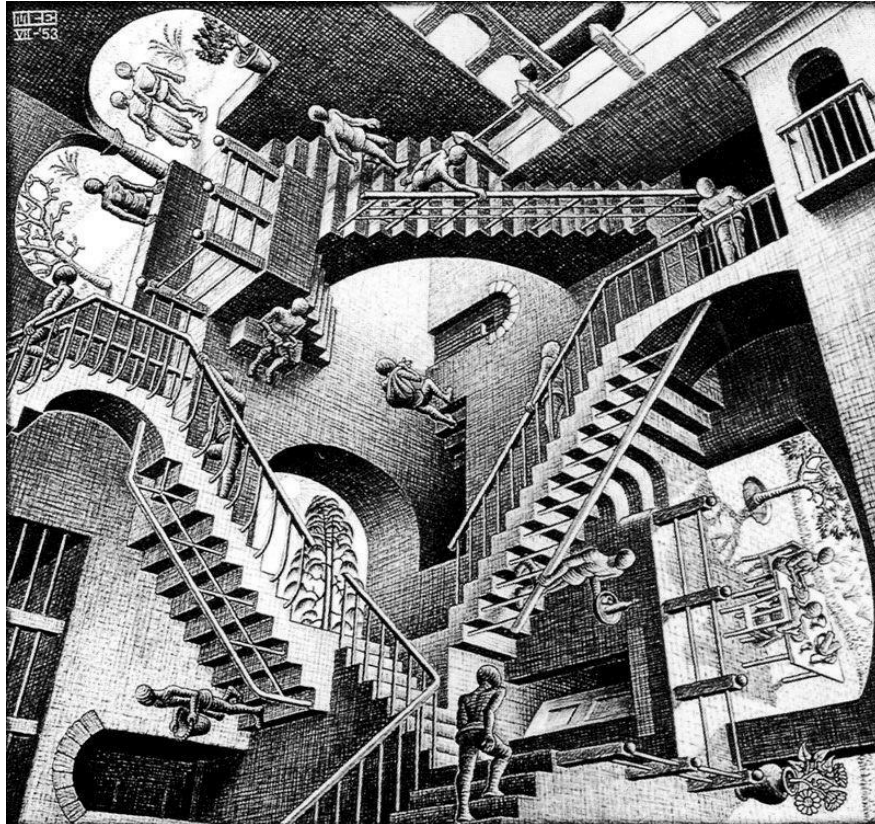
Vivacissimo, sempre molto ritmico
sempre legato

6
10
14

Ligeti: *Touches bloquées*.

ESTUDIO NO. 4: FANFARES

Construido sobre un *ostinato* de fondo, dos fanfarrias dialogan con una articulación bien construida al principio, pero rápidamente se transforman en un movimiento desordenado sin fin. El desarrollo de este estudio nos remite a la obra gráfica de Maurits Escher, a sus escaleras imposibles, que dan la impresión de no comenzar y no terminar.



Casa de escaleras (M. Escher, 1951)

ESTUDIO NO. 5: *ARC-EN-CIEL*

Aquí el compositor nuevamente hace referencia al impresionismo con una sonoridad coloridamente sutil. Ligeti se refiere a este estudio como “casi una pieza de jazz”: *andante*, con mucho *rubato*, elegancia y *swing*. Toma ecos de una música íntima, donde se pueden apreciar los colores de los arabescos impresionistas o de las piezas lentas de jazz de Bill Evans (1920-1980) o Thelonious Monk (1917-1982).

En *Arc-en-ciel*, el color armónico se basa en la progresión de acordes mayores y menores adicionados en séptimas y novenas. Estos acordes tienen su desarrollo de manera sincronizada y desincronizada, generando con esto nuevas estructuras armónicas que tienden a una forma de bitonalidad.

ESTUDIO NO. 6: AUTOMNE Á VARSOVIE

Otoño en Varsovia es el nombre de uno de los más renombrados festivales de música contemporánea en Europa. Ligeti dedicó con dos propósitos esta obra a sus amigos polacos: como ofrecimiento al festival y como un homenaje al sufrimiento de Polonia en la Segunda Guerra Mundial.

41

dédiée à mes amis Polonais
Étude 6: Automne à Varsovie Motivo Lamento

Presto cantabile, molto ritmico e flessibile, ♩ = 132 *p* ^{***)}

pp sempre legato
sempre con ped. (*pp*)

Ligeti: *Autonmne à Varsovie*.

Se trata de una melodía semicromática-semidiatónica que revela un sentimiento de dolor profundo. Cabe señalar que dicho motivo se encuentra en diversas obras de la literatura pianística, por ejemplo, en la ópera *Dido y Eneas*, del compositor inglés Henry Purcell (1659-1695), cuyo motivo en el *lamento* es una melodía cromática descendente.

When I Am Laid in Earth

from Dido and Aeneas

Henry Purcell

Adagio lamentoso

ESTUDIO NO. 8: FÉM

La pieza tiene un carácter duro y metálico, dominada armónicamente por la quinta, aunque incluya también otras fórmulas armónicas. *Fém* es metal en húngaro, idioma en el que la palabra posee un sentido emocional más intenso que su equivalente en español: “*Fém* tiene una sonoridad parecida a *fény*, que significa luz, y posee, para el que habla húngaro, una sonoridad más clara, más luminosa y más viva que la palabra metal”.¹⁹

Las asociaciones entre la sonoridad de las palabras, la sonoridad de los intervalos y de las armonías entre el lenguaje, las imágenes y la música son representativos del universo de Ligeti dada su manera de percibir las artes. En esta cita, por ejemplo, se aprecia la estrecha relación que tienen para Ligeti el lenguaje con el que da título a su pieza y los recursos técnicos con los que la compone; en *Fém*, el compositor busca que la claridad, la luminosidad y la viveza implícitas en esa palabra de contexto húngaro denoten en la pieza, lo cual se experimenta gracias a la sonoridad de los intervalos y de las armonías en el momento de la interpretación. Otra de las fórmulas armónicas a las que refiere Ligeti en este estudio es, principalmente, el acorde de quinta, mismo que se mantiene a lo largo de toda la pieza, sin embargo, aquí el elemento más importante que le da color a la sonoridad es la bitonalidad-atonalidad que se crea en la ejecución simultánea de acordes en ambas manos.

ESTUDIO NO. 9: VERTIGE

El título evoca directamente a la concepción musical deseada por el compositor. La pieza provoca la sensación de mareo e intoxicación propia del vértigo. Musicalmente, es un movimiento con flujo continuo, que consiste en una escala cromática descendente a gran velocidad, repitiéndose en el mismo registro de instrumento o intervalos irregulares.

En la memoria muscular del ejecutante, se siente el gesto de la escala cromática, porque Ligeti la usa como *ostinato*; sin embargo, acústicamente se pierde durante el

¹⁹ *Ibidem.*

desarrollo de la pieza. Esto se debe al número de veces que la escala entra a manera de *canon*, convirtiéndose en pasajes de notas dobles en ambas manos.

ESTUDIO NO. 10: DER ZAUBERLEHRLING

Algunos estudiosos de la música de Ligeti, y el propio compositor, están de acuerdo en que su música viene directamente de la fantasía, de la construcción y de su fuente de inspiración, no es producto de experimentos matemáticos ni de alguna ciencia exacta. *Der Zauberlehrling* o *El aprendiz de brujo* es una especie de autorretrato musical: Ligeti, como una especie de hechicero, logró nuevas formas de expresión con su imaginación y su conocimiento.²⁰

Pianística y compositivamente, el estudio se desarrolla en movimiento perpetuo, principia con cuatro figuras de tres notas por compás. Sin embargo, el material comienza poco a poco a descomponerse en 3 figuras de 4 notas, alternando en las manos 2 notas cada una; el ritmo y la acentuación comienzan a cambiar constantemente, en grupos de 3, de 4, de 2, de 5, 7 y 9 notas. En medio de la pieza, la mano derecha toca sólo teclas blancas, mientras la izquierda toca sólo teclas negras; al finalizar este episodio, antes de la recapitulación del material de inicio, ambas manos ejecutan teclas negras.

La novedad en cuanto a la forma de expresión reside en que Ligeti explora en esta pieza los extremos del instrumento en lo referente a dinámica, registro y velocidad de respuesta de la maquinaria del piano. Las manos se colocan de manera muy junta, casi pegadas al teclado, ya que el matiz y la rapidez requerida así lo exige. *Piano, prestissimo, staccatissimo legierissimo*, da la impresión de que las manos ejecutan algún tipo de encantamiento.

²⁰ György Ligeti. *Works for piano: Études, Musica ricercata (Pierre Laurent Aimard-piano)*, Sony Classical, SK 62308, 1996.

ESTUDIO NO. 11: *EN SUSPENS*

Pieza de carácter apacible y colorido, su título nos lleva a pensar que el autor la colocó a manera de *intermezzo* dentro del segundo tomo –en suspenso entre lo que viene y hacia lo que va–. Su forma aforística hace la excepción en el conjunto de los tres libros.

Se presenta como una miniatura expresiva, infantil e introspectiva. Es necesario, por parte del intérprete, tener un sentido del fraseo y del discurso poético a media voz: “*avec l’élégance du swing*”, es decir, tener control de la sonoridad, el elemento más complejo en la técnica pianística; lograrlo implica un lento y arduo proceso de práctica y estudio. Esta asociación indica el balance de la escritura polirrítmica, donde el pianista debe observar tal relajación interior, como en el Estudio No. 5: *Arc-en-ciel*, en el que su autor deja que el intérprete toque a su propio *tempo*.

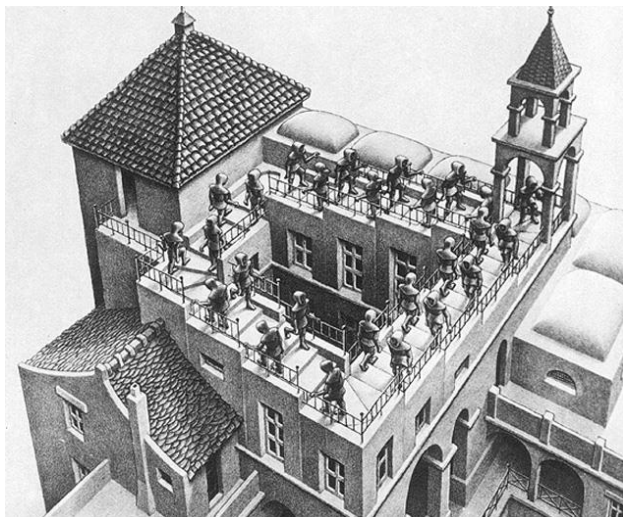
ESTUDIO NO.12: *ENTRELACS*

Traducido como *Entrelazados*, este estudio rebusca las uniones entre las diferentes capas polirrítmicas y las estructuras laberínticas de las cuales se compone. Pianísticamente, la pieza entrelaza, con una capa de semicorcheas (la cual se escucha siempre), valores distintos con voces de diferente duración y acentuación asimétrica; asimismo, entreteje el teclado tocando teclas blancas con la mano derecha y negras en la mano izquierda y viceversa.

Este título, como el de *Vertige*, *L’escalier du diable*, etcétera, nos lleva al mundo gráfico de Maurits Escher, cuyas ilusiones ópticas y falsas perspectivas han fascinado e influenciado a Ligeti: “esos entrelazados aparentemente infinitos de motivos y de formas [...]. Al escuchar mis estudios para piano, se perciben ilusiones acústicas que nacieron por analogía con las ilusiones ópticas de Escher, como sus escaleras sin fin”.²¹ De forma

²¹ *Ibidem* p. 13.

semejante, en *Entrelacs*, como también sucede en *L'escalier du diable*, las capas polirrítmicas se entrelazan en un continuo *crescendo* y generan la ilusión auditiva de que se escala de forma incesante. Por el contrario, la veloz repetición en forma descendente de la escala cromática de *Vertige* a intervalos irregulares provoca la sensación auditiva de una caída constante.



Subiendo y bajando, litografía, 1960.

ESTUDIO NO. 13: *L'ESCALIER DU DIABLE*

Una escalera sin fin, la que no comienza ni termina nunca, connotación que nos lleva a la inspiración mefistofélica, por su lado feroz, amenazante, perturbador, desmedido y expresivo. Al escuchar la pieza, se puede percibir la figura maléfica subiendo eternamente sin parar hacia el lugar del que alguna vez fue expulsado, sin llegar a ningún lado.

En matemáticas, la función de Cantor es un ejemplo de gráfica matemática continua, también llamada la escalera del diablo; es de esta gráfica de donde toma su nombre el estudio.²² Ligeti nombró a la ciencia como una de las influencias en sus

²² Juan Antonio Pérez. *Galería matemática*. Madrid: Grupo Editorial Iberoamérica, 2002.

composiciones, sin embargo, es sólo el concepto el que le atrajo, no traducir teoremas o ecuaciones matemáticas a su música.²³

ESTUDIO NO. 14: *COLUMNA INFINITĂ*

El título es tomado de la escultura homónima del artista rumano Constantin Brâncuși (1876-1957), que fue erigida en 1937 en la ciudad rumana de Targu Jiu y que mide 23 metros de altura. Ligeti se refiere a este estudio como una traducción de la plástica a la música.



Columna infinita (Constantin Brâncuși, 1937)

Musicalmente, son olas de acordes ascendentes, a gran velocidad y sonoridad estruendosa, que no cesan de subir; las manos se relevan el turno de comienzo de la cuesta. Al igual que *La escalera del diablo*, es un comienzo sin fin.

²³ György Ligeti. Works for piano: Études, Musica ricercata (Pierre Laurent Aimard-piano), Sony Classical, SK 62308, 1996.

ESTUDIO NO. 14: *COLOANA FARA SFARSIT*

Significa lo mismo que el estudio anterior. Es una versión para piano mecánico, que también puede ser tocada por un intérprete vivo. Una especie de homenaje a una de sus grandes influencias: Conlon Nancarrow. Es el último estudio del segundo libro.

TERCER LIBRO

ESTUDIO NO. 15: *WHITE ON WHITE*

El título procede directamente de su forma compositiva y de la manera de interpretarse. Es una pieza escrita casi exclusivamente para teclas blancas, con figuración rítmica en su primera sección con figuras blancas, con un solo matiz *piano*, un solo color sonoro y, yendo más allá, sobre papel blanco. Esta cualidad, la distingue del resto de los estudios. De escritura voluntariamente simplificada al extremo, es un *canon* de blancas monorrítmico y de apariencia estática, cuya parte melódica se repite varias veces.

La primera parte del estudio termina con un fraseo melódico conclusivo, el cual da una franca sensación de reposo, a manera de cadencia y, evitando toda consonancia perfecta, la preocupación del detalle compositivo está siempre presente. La escritura rítmica indica un *rallentando* medido, escrito con gran precisión. La segunda parte es un contraste *vivacissimo*, basado en una secuencia de corcheas, las cuales mezclan distribuciones irregulares de acentos. Hasta el final de esta sección, se sigue tocando sobre teclas blancas, aunque el matiz predominante es *ff* y *pp*, como si el color (blanco) se tornara más tenue.

ESTUDIO NO. 16: *POUR IRINA*

El nombre es evidentemente una dedicatoria, a imitación tal vez de la célebre página de álbum *Para Elisa*, de Beethoven (1770-1827). Irina Kataeva, pianista de origen ruso, es una

artista a la que el compositor tenía gran estima por su arte interpretativo. “Es una especie de homenaje que yo quiero hacerle, pues somos buenos amigos”.²⁴

En el tercer libro, se observa claramente una simplificación rítmica (no interpretativa) evidente y se deja entrever un desvío estilístico. *Pour Irina* presenta muchos puntos en común con el Estudio No. 15: *White on White*. Por una parte, en su forma: dos segmentos, uno lento y el otro rápido. Por otra, en la idea musical, la polirritmia desaparece por primera vez: la estructura rítmica y acentuación de la mano derecha se sincroniza con la mano izquierda, como si el compositor hubiera explotado todas las posibilidades polirrítmicas y polimétricas del instrumento a lo largo de los anteriores estudios, y por esta razón hubiera resuelto cambiar de estilo.

Como dato agregado, destaca que Irina Kataeva grabara los dos caprichos y la *Invencción* de Ligeti para las *György Ligeti Editions*;²⁵ y que, junto a su marido, Pierre Laurent Aimard, hiciera lo mismo con la música para dos pianos y cuatro manos.

ESTUDIO 17: *À BOUT DE SOUFFLE*

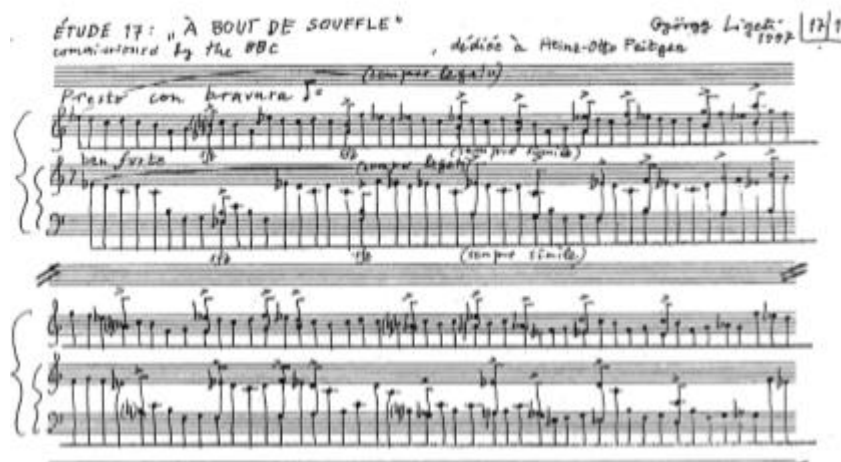
Su carácter de agitación desmedida y angustiada nos remite a la imagen del suspiro final: al filo de la muerte, después de una larga y tormentosa agonía, hasta que súbitamente se extingue. El estilo de composición es muy cercano al de las primeras piezas del ciclo. El resultado acústico es similar a *Désordre*, pero su escritura es diferente.

À bout de souffle es un *canon* a la octava. El resultado se crea cuando lo escrito en la mano derecha es imitado con una nota de diferencia por la izquierda. Es una secuencia de corcheas que intercala voces en dobles notas acentuadas, creando con esto la ilusión de percepción sonora. Lo que se escucha es una rápida secuencia de notas con voces insertadas caóticamente, lo que provoca que se oigan varios planos sonoros de forma simultánea, como si la pieza estuviese escrita para varios instrumentos.

²⁴ György Ligeti, *Programa del teatro Chatelet*, p. 14.

²⁵ CD. Sony classical, SK 62307.

Como se observa en la partitura, en medio de la pieza contrasta la dinámica de *ff* a *pp*. La secuencia de corcheas se queda en la mano izquierda como una tela de fondo para resaltar el canto a dos voces de la mano derecha hasta la reexposición de principio y, después, termina abruptamente.



Ligeti: fragmento de *À bout de soufflé*.

ESTUDIO NO. 18: *CANON*

Dado que se ha hablado de algunas similitudes observadas al interior de los tres libros de los *Estudios*, es preciso señalar en este punto que en el tercer libro hay una reorientación del estilo de composición, por ejemplo, piezas bi o tripartitas, como es el caso de los estudios 15 y 16, respectivamente. Asimismo, en los estudios 15, 17 y 18 la presencia del *canon* es constante (mismo que da nombre a este último).

Canon está escrito en dobles notas, predomina el intervalo de quinta, segunda, tercera, cuarta y octava. La polirritmia es inexistente en la escritura, sin embargo, nuevamente en la escucha, se percibe por medio de acentos desfasados y por una repetición al doble de rápido de la primera sección. El final se desprende con una coda escrita en acordes de séptima escritos con figuras de blancas.

2.6. CARACTERÍSTICAS GENERALES

2.6.1. LA POLIRRITMIA

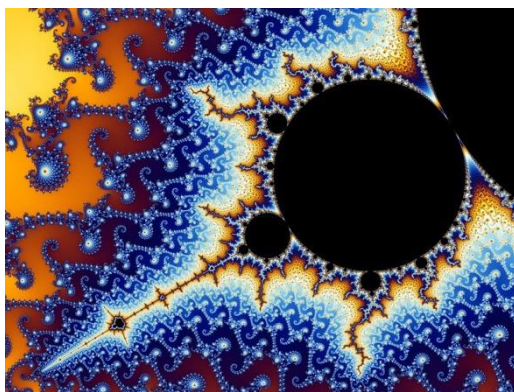
Lo que contribuyó a darle novedad al ritmo, a su carácter inhabitual y sorprendente, fue la conjunción de técnicas procedentes de diferentes disciplinas, cuyos elementos provienen de distintos momentos históricos y lugares. Ligeti los reúne en su obra y el resultado son creaciones con rítmica innovadora. Algunos de estos elementos empleados por Ligeti son los siguientes:

Las sesquiálteras de la literatura para piano del siglo XIX (Chopin, Schumann, Brahms).

La pulsación métrica de la música africana.

Algunos ritmos del folklore húngaro.

Combinaciones geométricas que producen ritmos ilusorios inspirados principalmente por las perspectivas imposibles de Maurits Escher y la geometría fractal de Benoit Mandelbrot.



El Conjunto de Mandelbrot (*Mandelbrot set*), 1975.

El politempo manejado por Nancarrow en sus *Studies for player piano* e integrado a los diferentes tipos de polirritmia en los *Estudios*.

El tratamiento rítmico está sostenido por la idea del orden que lleva al caos y de la armonía del desorden. En lo que respecta al concepto de “caos”, la ciencia explica:

Los fenómenos cuyo comportamiento depende de una gran cantidad de variables, presentan serias dificultades para su estudio, por tal razón en ocasiones nos parece que son caóticos. La matemática ha desarrollado herramientas para el estudio de tales fenómenos que se conocen como Dinámica Topológica o Teoría del caos.

La existencia de las herramientas de referencia indica que, aunque el comportamiento que llamamos caótico tiene carácter azaroso, está gobernado por estrictas leyes matemáticas. Así, el término matemático “caos” adquiere significado específico en el contexto de la ciencia, distinto de su acepción ordinaria de confusión y desorden.²⁶

De forma semejante, en las composiciones de Ligeti se encuentra implícita la impronta del caos. Por un lado, el autor integra en sus composiciones un crisol de influencias provenientes de distintos artistas y nichos culturales, es decir, variables que convergen en cada una de las piezas, y, por el otro, crea composiciones en las que el ritmo y las armonías recuerdan la idea de caos o de desorden en armonía. La reunión de estas múltiples influencias en comunión con las propias ideas Ligeti, además de los procedimientos y conceptos que asimiló a lo largo de su carrera, dieron forma a su estilo compositivo.

2.6.2 SESQUIÁLTERA EN LOS *ESTUDIOS*

La sesquiáltera o *hémiole* puede definirse como la interpretación de dos compases ternarios como si estuvieran anotados con tres compases binarios. Nació de la notación proporcional en la Edad Media y reposa sobre la ambigüedad métrica de un compás de 6 tiempos, que puede ser dividido ya sea en tres veces dos o dos veces tres tiempos; es producto de la

²⁶ Juan Antonio Pérez. *Galería Matemática*, p. 111.

combinación de acentos entre ritmo binario y ternario. Es frecuentemente utilizada en la música para piano del siglo XIX. El efecto producido por el reflejo de la división simultánea del mismo compás en dos o en tres partes constituye una de las atracciones más seductoras en la música de Chopin, Brahms (1833-1897) y Liszt.²⁷

En el caso de los *Estudios*, Ligeti reunió dos pensamientos musicales diferentes: las sesquiálteras de Schumann (1810-1856) y Chopin, las cuales reposan sobre un orden métrico de compases; y la pulsación métrica de la música centroafricana. En la música africana se desarrolla otro tipo de ambigüedad métrica: en ella no existen los compases en el sentido que conocemos de la música, más bien es un evento rítmico con dos niveles. El primer nivel sirve de base, formando una serie de pulsaciones iguales rápidas, con un ritmo *ostinato*; un nivel superior consiste en patrones simétricos fundados sobre un número de tiempos enteros, siempre en pares, pero cuya articulación rítmica resulta de la yuxtaposición de duraciones diferentes, que son todas múltiplos de valor más breve. Lo que da seguido, cada cuatro, cada seis o cada ocho períodos de la figura rítmica, la impresión de una estructura interna asimétrica. Esto también es un tipo de sesquiálteras, sólo que no existe una organización métrica de compases.

La ausencia de una organización métrica de compases es lo que caracteriza los *Estudios*: los compases y las subdivisiones sólo están para una ayuda óptica de la escritura. Esta misma “rítmica ilusoria” fue aplicada en la obra *Continuum* para clavecín, acercándose más a la concepción rítmica de la música de África Central.

Ligeti extiende el concepto de *hémiole* en sus *Estudios* para piano. El aspecto rítmico de la música africana es llevado a su obra partiendo de una unidad rítmica muy breve que se acentúa en patrones de 2, 3, 4, 5 y más notas. Se trata de una superposición de diversos múltiplos de una unidad rítmica.

²⁷ Le Petit Robert, *Diccionario en lengua francesa*; y Ligeti, György. “On My Études for Piano”, *Sonus 9*, 1988.

2.6.3 RÍTMICA ILUSORIA

La noción de presentar varios niveles de rapidez de manera simultánea, característica de los *Estudios*, no se había presentado en la música occidental de manera tan desarrollada hasta Conlon Nancarrow, quien fuera el primero en acceder a este tipo de problemas en su *Sonatina para piano* (1941), ¿en el *Tango?* (1983) y en sus *Studies for player piano* (1948), programando cilindros para piano mecánico. “Escribiendo para un intérprete vivo, fue posible desbaratar nuestra percepción injertándole un patrón ‘europeo’ de acentuación, sobre una sucesión rápida ‘africana’ de valores no acentuados”.²⁸

En el Estudio No. 6, *Automne á Varsovie*, el pianista toca en 4/4 un pasaje de notas iguales que contienen 16 valores rápidos por compás, es decir, sólo en la notación, pues los compases no son audibles como tales. Hay después un pasaje en el que la mano izquierda acentúa cada cinco valores y la derecha cada tres. Estas cadenas de acentos se vuelven percepciones para el escucha, como si dos melodías se desarrollan simultáneamente en velocidades diferentes: la acentuación a cinco produce una melodía más lenta y la acentuación a tres una más rápida.

En esta pieza hay pasajes que contienen tres y hasta cuatro velocidades diferentes de manera simultánea y los acentos están repartidos no sólo en las manos del pianista sino también entre los dedos de una misma mano. El pianista produce los acentos según la escritura y con ello produce las diferentes velocidades que él no habría podido realizar conscientemente con sus dedos.

“A causa de las limitaciones anatómicas, tuve que hacer música a partir de la posición de los 10 dedos sobre el teclado; mi modelo, Chopin, me ha ayudado en esto”.²⁹ Al analizar esta cita, nos damos cuenta de la forma en que el compositor escribe para el piano: los conocimientos técnicos y anatómicos de la mano y del instrumento son determinantes en su imaginación creadora, pues compone sin contradecir la naturaleza del instrumento y del intérprete.

²⁸ György Ligeti. *Mes études pour piano. 11 Analyse musical*, pp. 44 y 45.

²⁹ *Ibidem*.

En la producción de la ilusión de diversas velocidades simultáneas, la dificultad se enreda sin la intervención del intérprete, las transformaciones rítmicas son resultado de la distribución y de la frecuencia de los acentos, el patrón de distintas velocidades al mismo tiempo, y de orden y desorden se produce, por así expresarlo, automáticamente.

2.6.4 LOS ASPECTOS PIANÍSTICOS

La composición pianística de Ligeti no tiene nada en común con la música para piano escrita por compositores vanguardistas de los años 50, como Boulez o Stockhausen (1928-2007). Todos los elementos del serialismo de Boulez, así como las rupturas de dinámicas y superposición puntillista de Stockhausen, están ausentes.

Los aspectos pianísticos en los *Estudios* de Ligeti son una masa y textura sonora, arabescos, desplazamientos progresivos en las distintas tesituras, amplificación de registros estables o conducción progresiva de una dinámica a otra, y del llenado del espacio sonoro hasta llegar, en ocasiones, a la saturación.

The image shows a musical score for Ligeti's Étude 13: L'escalier du diable. It features a grand staff with five staves. The top staff is a treble clef with a complex, dense texture of notes. The middle two staves are also treble clef, with the second staff containing the instruction *tutta la forza, minaccioso e maestoso*. The bottom two staves are bass clef, with the first staff containing the dynamic marking *ffff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. At the bottom, there is a bracketed instruction: *(sostenuto pedal / Tonhaltepedal)*.

Ligeti : fragmento del *Étude 13: L'escalier du diable*.

Uno de los fenómenos más interesantes es lo que concierne a la relación entre el detalle y el ensamble, entre la rapidez y la inmovilidad, entre la polifonía y la armonía, resultado de la

estructura sonora, la cual, acabada y detallada en su interior, deja percibir el ensamble, la línea general y la globalidad del resultado.

Es importante hacer hincapié en esto de manera precisa, pues estas obras, a pesar de ser en su mayoría monotemáticas, conllevan múltiples aspectos que, uno a uno, dan forma completa a la composición. Por citar un ejemplo, el Estudio No. 10: *Der Zauherlehrling* es una pieza compuesta rítmicamente con corcheas, sólo contiene algunos valores más largos, como redondas, blancas y negras, en la melodía que se desprende del pulso principal del estudio a mitad de la pieza. Es una obra aparentemente simple en el material limitado que maneja, sin embargo, analizándola detenidamente, nos percatamos de que Ligeti logra un estudio de dimensiones compositivas y pianísticas mayores sólo con corcheas. Al principio del estudio, predomina el tresillo de corchea. Poco después, dicha figura cambia, no en su forma sino en su acentuación, lo que hace que se perciba de manera distinta. Enseguida, en medio de las corcheas, surgen, simultáneamente, una melodía con valores largos y un bajo a gran velocidad. El tresillo de inicio se transforma en grupos de 4, 5, 6, 7 y hasta 16 corcheas agrupadas; a esto se añade que ambas manos ejecutan los grupos desincronizadamente. Aquí se produce un fenómeno, por una parte, horizontal, en el que las manos tocan el pasaje con acentos desfasados, por lo que, en medio del flujo de corcheas a gran velocidad, se perciben acentos melódicos como si varios instrumentos tocaran partes distintas al mismo tiempo. Por otra parte, verticalmente, se producen armonías disonantes que se enriquecen de manera considerable cuando el material primario (corcheas) se comprime al extremo, es decir: el inicio en tresillos se convirtió paulatinamente en 4, 5, 6, etcétera, y volvió hasta comprimirse en un acorde, para disolverse y convertirse nuevamente en tresillo. Por último, en la coda, Ligeti usa hasta 4 voces: bajo, acordes, tresillo y melodía; termina virtuosamente con una escala cromática en movimiento contrario y un acorde de 9ª.

2.6.5 LA ESCRITURA PIANÍSTICA

Ligeti ha buscado una escritura pianística adecuada y manejable para la realización de sus ideas musicales. Para él, “en una música para piano idiomática, los conceptos táctiles son tan importantes como los conceptos acústicos”.³⁰ Escribió sus ideas musicales plasmándolas dentro de un molde pianístico. Encontramos en sus *Estudios* todo tipo de indicaciones de *tempo*, dinámica y matiz. Por ejemplo, toda la gama de *tempos* rápidos: *presto*, *prestissimo*, *molto vivace*, *vivacissimo*; así como matices que van desde *p* hasta *pppppppp* y de un *f* hasta *fffffff*. La dificultad se sitúa en el aspecto polirrítmico, por la complejidad de su escritura.

Para abordar los *Estudios*, es necesario el análisis de las líneas estructurales y de los horizontes de la técnica. El análisis interpretativo se realiza al mismo tiempo que el trabajo pianístico, pues se trata de volver audible e inteligente lo que a primera vista parece abstracto y sin estructura.

Una interpretación comprende siempre un análisis como parte complementaria de su alquimia, de hecho es más que un análisis, pues se trata de darle vida acústica y temporal a la obra. Esto supone jugar con el *tempo*, con la proyección sonora y, además, con las emociones, la energía, la teatralidad y todo lo que concierne al tiempo y al escenario de forma equilibrada.

Para obtener una interpretación impregnada y verdadera de los problemas que ella presenta, el análisis desarrollado, reflexivo, intuitivo, está siempre presente al interpretar una obra. Para presentar una obra de manera digerida, inteligente y bien organizada, el análisis es una herramienta indispensable.³¹

³⁰ György Ligeti. Texto de presentación del CD SK 62308.

³¹ Antonio Manzo D'nes. “Entrevista a Pierre Laurent Aimard”, *Revista Intermezzo*, p.36.

En este sentido, es importante que el intérprete realice primero un análisis de la forma de las piezas que desea ejecutar, en este caso los *Estudios*; después, deberá estudiar los elementos que la conforman para saber, por ejemplo, si se trata de una pieza lenta o rápida que requiera un tipo de toque específico. Posteriormente, hay que efectuar un análisis del ritmo y examinar las voces de la pieza, así como las digitaciones que requiere y la maestría de manos que exige. De este modo, el intérprete podrá conocer a detalle y afrontar todos los elementos propios de la composición, así como los retos que le presentará en tanto ejecutante, y podrá prepararse adecuadamente. Empezar este análisis es necesario para todo intérprete, aunque la forma de realizarlos puede y debe variar dependiendo de las propias estrategias de estudio del ejecutante.

En el caso de los estudios, el intérprete debe saber que son construcciones pensadas y elaboradas de acuerdo con el resultado rítmico, sonoro, musical e imaginativo deseado por el compositor. Por ello, el pianista debe encontrar un esquema preexistente para descubrir la dimensión rítmica.

El cerebro graba la información clara y estructurada recibida en el proceso de una observación rigurosa y detallada. Es necesario ordenar el desorden, desmontar y volver a armar la mecánica para, finalmente, perfeccionar todos los ámbitos de la obra. Todas las informaciones así digeridas serán transmitidas al cuerpo y la alquimia podrá moverse entre el ritmo escrito y el ritmo físico del intérprete.

En mi caso, lograr una comprensión sobre la ejecución de los *Estudios* ha implicado pensar cada pieza detalladamente durante varios periodos, y desarrollar un método propio de práctica y estudio. La mayor dificultad que me han presentado estas obras de Ligeti es la de acostumbrarme a ejecutar de manera natural los acentos en desfase; por ello, después de descifrar las piezas, practiqué por separado algunas partes de las frases que me resultaran más complicadas, también, me ejercité tocando sólo los acentos sin las demás notas y tocando pasaje de notas, pero sin acentos. De tal manera, al trabajar por separado los distintos aspectos que se me dificultaban conseguí un mejor dominio de los mismos. Considero que esta forma de trabajo puede ser de gran ayuda a intérpretes noveles que se enfrenten a composiciones tan complejas como los *Estudios*, ya que los retos propios que

implican estas piezas podrían conducirlos a frustrar rápidamente su proceso de aprendizaje, y, al asumirlos por separado, tienen la oportunidad de avanzar progresivamente en su ejecución.

Interpretar es un acto tanto mental como físico y espiritual. Para abordar estas obras, hay que apartar de sí toda pasividad mental. Esta es una regla obligatoria en el caso de Ligeti, sin embargo, no difiere en mucho al trabajo profundo de cualquier repertorio, sólo es necesario no caer en el trabajo mecánico y desconcentrado, ya que el resultado no sería satisfactorio.

La mayor parte del trabajo se articula alrededor de las dificultades engendradas por la polirritmia. Se puede apreciar que los problemas técnicos están ligados a los problemas rítmicos, los que a su vez se encuentran en empatía con el aspecto formal. Todo se encuentra en sintonía.

Lo que verdaderamente hace el rompecabezas son los desfaseamientos y sus disyunciones múltiples, el esquema sutil de la no simultaneidad de las voces, así como las diversas transformaciones rítmico-melódicas y la dilatación progresiva del material de inicio. Hay que tratar en lo posible de darle a este trastorno una traducción, de tal manera que se presente de forma clara a la apreciación de oyente.

Toda esta complejidad implica para el pianista la necesidad de integrar nuevos mecanismos, recurriendo a su imaginación y a su poder de adaptación, para encontrar las vías de acceso. Uno de los caminos más seguros en este trabajo es desarrollar independencia y vivacidad de percepción; esto quiere decir: tener la capacidad de percibir dentro de lo múltiple y entre la superposición de voces rítmicamente complejas, pensar, sentir, escuchar varias cosas a la vez, prever, anticipar y controlar.

La multiplicidad es un término acorde al universo de estos estudios. El intérprete se confronta a un texto polimétrico, polifónico y polimodal. Para hacerle frente a esta problemática, hay que estar siempre alerta y controlar el toque durante la ejecución, permanecer siempre con el pensamiento lúcido y, por así decirlo, con la cabeza fría; en

resumen, tener la concentración al 100 por ciento durante la ejecución, pues a medida del esfuerzo mental y muscular, se desarrolla una tensión constante.

Esto es equivalente al trabajo interpretativo de una fuga compleja de Bach o de un estudio de Chopin, Liszt, Debussy, etcétera. Sin embargo, a diferencia de las obras de los compositores mencionados, donde después de determinado tiempo de trabajo puede llegarse a tener un control más o menos completo de las obras, en los *Estudios* de Ligeti, además de la dificultad técnica, la emoción e inspiración interpretativa, existe el riesgo, siempre latente, de no controlar las polirritmia que convive con la creación interpretativa.

El problema principal en la ejecución es la dosificación de la energía. Es decir, hay que aprender a dosificarla de un pasaje a otro, para ejecutar la pieza y evitar la fatiga muscular y mental. Hay que tocar un estudio varias veces para aprenderlo. De esta forma, entra en la cabeza, en los dedos y en el cuerpo, además de ayudar a la condición física y al rendimiento requerido, ya que algunos presentan una dificultad continua y no ofrecen momentos de reposo (por ejemplo: *Désordre*, *Fanfares*, *Automne á Varsovie*, *Der Zaubrlehrling*, *L'escalier du diable* y *Columna infinitâ*).

Para llegar a una ejecución satisfactoria en su totalidad y al *tempo* indicado, es necesario haber resuelto todas las dificultades técnicas e impregnarse completamente del texto musical. Para resolver el problema de resistencia y del control de la motricidad, hay que estudiar de un *tempo* lento a un *tempo* medio y tocar el estudio de principio a fin con la conciencia quinésica y una máxima relajación muscular.

El tipo de trabajo a realizar en estas obras es muy particular, sin embargo, no difiere tanto al del trabajo pianístico tradicional.

Como toda música, en los Estudios de Ligeti hay que darle prioridad a la globalidad de la pieza, a su resultado formal y plástico. Todas las dimensiones virtuosas y digitales están solamente al servicio de esta visión general. Por otra parte, es necesario darle una importancia extrema a la dimensión rítmica, pues se trata de una música de tradición húngara, cuya gran parte del tiempo es esencialmente de pulso. Es una música que necesita

mucha articulación, como la música húngara en general. Es una música que necesita un gran relieve, pues seguido tiene diferentes planos y juega con la espacialidad. Es muy importante respetar dichos relieves.³²

“Yo aprendí de cuatro grandes compositores que piensan pianísticamente: Scarlatti, Schumann, Chopin y Debussy”.³³ La polifonía es uno de los recursos claves de la ejecución pianística, además de representar una dificultad particularmente especial. En efecto, las fugas de Bach o algunas piezas de Schumann o Rachmaninov son obras elaboradas desde ese punto de vista. Algunos contrapuntos de Ligeti tienen remembranza con los de Schumann, cuya escritura es a veces muy compleja: con la polifonía cerrada y densa; asimismo, con sus síncopas y sesquiálteras.

La polifonía en Ligeti es utilizada por su poder de espacio, gracias a la polirritmia y a sus múltiples líneas que se cruzan y se desfazan o desencajan, la materia sonora se agita y tiñe líneas imaginarias e ilusorias que dilatan el espacio y tienden finalmente a una inmovilidad aparente. Un ejemplo claro de esto se encuentra en el Estudio No. 10: *Der Zaubberlehring*.

Inmovilidad aparente:

30

dédiée à Pierre-Laurent Aimard
Étude 10: Der Zaubberlehring
Commande du Festival «Musica», Strasbourg

Prestissimo, staccatissimo, leggerissimo *)
sempre simile

4
sempre senza ped.

Ligeti: fragmento de *Der Zaubberlehring*.

³² Antonio Manzo D'nes. “Entrevista a Pierre Laurent Aimard”. *Revista Intermezzo*, p.36-38.

³³ György Ligeti. Texto de presentación del CD *Études* SK 62308.

Polifonía y polirritmia:

32

43

(sempre staccatissimo)

46

49

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 43-45) features a complex polyrhythmic pattern with multiple voices in both hands. The second system (measures 46-48) continues this pattern, with a 'sempre staccatissimo' marking above the right-hand staff. The third system (measures 49-51) shows a continuation of the polyrhythmic texture, with some melodic lines in the right hand becoming more prominent.

Ligeti: fragmento de *Der Zauherlehrling*.

En lo que concierne a la desestabilización métrica, los *Estudios* de Ligeti tienen la influencia de los *Studies for player*, de Conlon Nancarrow.

En el trabajo de ejecución, es necesario analizar los diferentes puntos de complejidad que presentan los estudios. La mano, como herramienta de creación, necesita encontrar diversos puntos de apoyo, buscar su equilibrio, los diferentes gestos posibles y adoptar las posiciones más cómodas.

De acuerdo con los principios básicos del comportamiento pianístico (mano en buena posición, firmeza del contacto de la última falange sobre la tecla, relajamiento de las articulaciones: muñeca, codo, hombros y su independencia), por su extensión y complejidad, para estos estudios se requiere desarrollar una memoria del gesto y del pulso.

Es preciso asociar la memoria muscular a la memoria auditiva, la una subordina a la otra; después, metabolizar el proceso, repitiendo y practicando el tiempo que sea necesario. El ejecutante debe saber exactamente lo que le sirve en el plan físico y mental, debe aprender a utilizarlos en función a las diferentes dificultades técnicas y musicales presentadas.

Repetición y continuidad del gesto:

The image displays five systems of musical notation for Ligeti's Étude 13: L'escalier du diable. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is highly complex, featuring dense chords and intricate rhythmic patterns. Dynamic markings are present throughout: the first system includes 'mp cresc. poco a poco', the second 'mf cresc.', the third 'f cresc.', and the fourth 'ff cresc.'. The fifth system continues the dense texture. The piece is in a minor key, as indicated by the key signature.

Ligeti : fragmento del *Étude 13: L'escalier du diable*.

2.6.6 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE ALGUNOS ESTUDIOS SELECCIONADOS

A continuación, se describen algunos aspectos relevantes desarrollados a lo largo de todo el ciclo.

El primer estudio de todo el Ciclo, *Désordre*, se toma como modelo ilustrativo el cual encierra mucha de las características encontradas a lo largo de la obra íntegra.

Désordre presenta pasajes muy característicos vistos a lo largo de los *Estudios para piano*, los cuales se pueden considerar arquetipos estilísticos en la obra de Ligeti.

La polirritmia-la poli modalidad-la polimétrica.

El aspecto mecánico: se refiere al material temático de cada estudio y al aspecto técnico a explorar.

La imagen del desorden: el orden que lleva al caos. En el Estudio No. 1 se puede observar, al principio de la obra, un material temático muy organizado que poco a poco se descompone de su forma original, de tal manera que da la impresión de estar completamente desarreglado y caótico, pero sólo en apariencia.

A continuación, una descripción detallada del proceso:

En este estudio, la mano derecha sólo ejecuta teclas blancas y toca una escala locria, la mano izquierda, sobre teclas negras, toca en modo pentatónico. La bimodalidad es empleada para obtener el tipo de color de la sonoridad y para crear un campo armónico en movimiento.

FORMA GENERAL

El estudio está compuesto por 14 ciclos repartidos en 2 secciones: la sección A, a la que le corresponden 10 ciclos; y sección B, 4 ciclos. Cada ciclo es transportado un grado a partir de la escala locria. La forma global de la sección A corresponde a la comprensión gradual del elemento inicial, hasta su destrucción. La sección B se reduce considerablemente y presenta analogías con la sección A. El elemento de inicio se disuelve en el agudo.

ESTRUCTURA MELÓDICA

La melodía de base está articulada en tres elementos que constituyen un ciclo.

Primer elemento: 4 compases de 8/8, agrupados en 3+5/3+5/5+3/8.

El segundo elemento presenta el mismo esquema que el primero.

Tercer elemento B: 6 compases agrupados en 3+5/3+5/5+3/3+5/5+3/3+5.

Al principio del estudio, la articulación rítmico-melódica de la mano derecha corresponde al de la mano izquierda. Las dos manos están sincronizadas. En el compás 4, la mano derecha pierde una corchea (de grupos de 8 pasa a 7), produciendo así un primer desfase. El grupo 1A se caracteriza por un desfase de una corchea entre las manos, en el grupo 1B ya existen dos corcheas de desfase, en el grupo 2A hay 3 corcheas desfasadas y así sucesivamente. Los desfases continúan hasta el compás 32 y dentro del ritmo de corchea persiste en todos los compases.

Las dos manos regresan a juntarse por un periodo de 4 compases, para volverse a desfasar en el compás 36. Esta vez, el desfase está acompañado de otro fenómeno: la comprensión gradual de la estructura melódica, que poco a poco se junta cada vez más. El ciclo de 14 compases se reduce a la mitad. De 8 corcheas, el compás pasa a 7 corcheas, luego a 6 y se reduce a 4. Las notas de la melodía continúan comprimiéndose.

CONSECUENCIA DE LA APRECIACIÓN AUDITIVA

Al escuchar estos procedimientos compositivos, se producen consecuencias directas:

Se pierde todo sentido métrico.

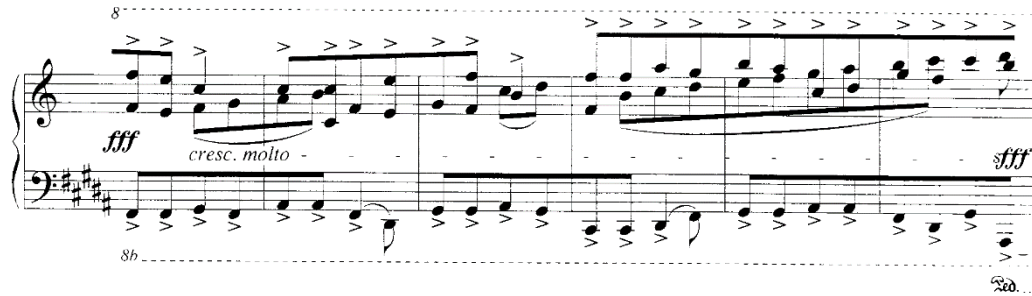
Da una clara impresión de aceleración global

Hay una imposibilidad de distinguir lo que viene, antes y después.

Las notas repetidas del motivo intermedio se encuentran tan juntas que aparecen como un *continuum* de vibraciones.

DESTRUCCIÓN DEL PROCESO

El mecanismo de desfase y comprensión de la estructura inicial es llevado al punto de la ruptura y termina por explotar en los registros extremos *ffff*, donde el proceso se autodestruye:



Ligeti: fragmento de *Désordre*.



Sección B, 4 ciclos.

El ciclo 11 se inicia por un *canon*.

Ciclos 12 y 13: desfases.

Hay una corchea que se junta cada tres compases en la mano izquierda.

Ciclo 14: la estructura de la mano izquierda se dilata (8, 9, 13, 12 corcheas) y alcanza a la mano derecha en el extremo agudo:



Ligeti: fragmento de *Désordre*.

El final, que se produce en el extremo agudo, es una especie de sello en Ligeti; casi el total de sus estudios terminan de esta manera, o a la inversa, en el grave.

ESTUDIO NO. 2: *TOUCHES BLOQUÉES*

Este estudio retoma la técnica empleada por el compositor en *Selbstoptrait mit Reich und Riley (und Chopin...)*,³⁴ obra para 2 pianos, compuesta en 1976. Es una forma de ejecución con bloqueo de teclas movible. La mano izquierda puede bloquear hasta 6 teclas con 4 dedos y ejecutar sonidos con el dedo libre, dentro de los silencios breves de la mano derecha. La dificultad se encuentra en la posición de las dos manos, que seguidamente se encuentran una encima de la otra en movimiento de va y viene. En la última página, el *ostinato* se dobla en segunda, terceras y cuartas, haciendo la ejecución más difícil.

Este tipo de ejecución desarrolla las sensaciones motrices. Hay que sentir el dedo que oprime la tecla bloqueada, es decir, desarrollar la vivacidad de la sensación independientemente de la percepción. Si se llega a perder el contacto con los dedos que bloquean las teclas, aparecen irregularidades, en un *ostinato* que ya por sí mismo es irregular.

³⁴ Autorretrato con Reich y Riley (y Chopin...).

El interés principal de este estudio reside en la dislocación entre la percepción auditiva y la percepción muscular. En efecto, se tocan muchas más notas de las que se escuchan. Es un ejemplo de interacción entre el pensamiento musical y la realización instrumental.

TRES ESTUDIOS LENTOS: ESTUDIO NO. 2: *CORDES A VIDE*, ESTUDIO NO. 5: *ARC-EN-CIEL* Y ESTUDIO NO. 11: *EN SUSPENS*

La característica principal que envuelve estos tres estudios es la búsqueda del color y belleza sonora; la calidad de timbre, preciso y dulce. Cada uno posee un color sonoro en particular que tiene relación con su tipo de escritura; por ejemplo:

1. La superposición de quintas en *Corde á vide* despliega esencialmente una textura sonora fina y transparente. Es el más abstracto de los tres y se encuentra cercano al estilo de Debussy.
2. *Arc-en-ciel* es un estudio polifónico, escrito a cuatro voces. Su escritura rítmica y agógica invita al pianista a liberar la frase musical, a tener cierta libertad, un poco como si se tratara de una pieza de jazz, como escribió el autor al principio de la partitura, “*avec l’elegance du swing*”.
3. *En suspens* es una pieza rítmicamente precisa, aunque por su escritura bimodal y su constante ambigüedad métrica (sesquiálteras), aunada también a la indicación del autor se perciba que sea muy libre en ejecución. La preocupación primordial del intérprete es la de darle prioridad a la calidad del sonido, a desarrollar los planos sonoros, que son producto de la polifonía, así como a la calidad del toque de los acordes (simultaneidad) y al agrandamiento de la paleta sonora.

ESTUDIO NO. 6: *AUTOMNE Á VARSOVIE*

En este estudio, el piano es utilizado con fines polifónicos y polirrítmicos. Todo es contrapuntístico. La dificultad se centra en las voces melódicas, las cuales se reparten entre los dedos. La escritura no es pensada en bloques sino en líneas; la utilización de tres pentagramas favorece la superposición de líneas. Las manos funcionan como en una fuga de Bach para cinco voces.

Las notas del motivo cromático no caen sobre los tiempos fuertes, se desarrollan a su propia velocidad e independientes del *ostinato* en dobles corcheas. Esta dificultad constituye la base del estudio y será multiplicada por la superposición de motivos cromáticos, cuatro voces presentadas en cuatro distintas velocidades, muy cerradas y sobrepuestas en un flujo rápido de notas repetidas.

Ejecutar esta pieza demanda un trabajo arduo, una actividad mental ágil y concentración total.

ESTUDIO NO. 10: *DER ZAUBERLEHRLING*

La técnica pianística de este estudio es cercana a la de los clavecinistas y al compositor Doménico Scarlatti: velocidad, ligereza, digitación, nerviosidad de los dedos, aligeramiento máximo de las manos. Manos alternadas, notas repetidas alternadas, *staccatissimo* y repeticiones de fórmulas de cinco dedos conforman la base general de su escritura pianística.

En la parte central, la mano derecha toca fórmulas repetitivas de cinco dedos sobre teclas blancas, mientras la izquierda toca sobre teclas negras. El material se comprime creando una superposición de dos campos armónicos y en movimiento, un caleidoscopio que aparece complejo a la percepción, pero que resulta simple en términos de la realización pianística. Ligeti logra la fusión entre la mano y la idea, lo que constituye la originalidad de su misión.

ESTUDIO NO. 13: *L'ESCALIER DU DIABLE*

Una de las principales dificultades de este estudio es mantener de principio a fin el pulso y el *tempo*. De ejecución verdaderamente trascendental, heredando de Liszt su temperamento inquietante y mefistofélico, esta obra contiene mezclados, a una escala ascendente cromática sin fin, una serie de elementos técnicos, como son: dobles notas, saltos, diferentes tipos de articulación simultánea, acordes en toda la gama sonora (desde *ppp* hasta *fffffff*), relieve de la polifonía y unión de los extremos sonoros *ppp* y *ffff* en ambas manos.

Además de las capacidades para vencer lo anterior, lograr el control de la polirritmia exige un gran entrenamiento físico y mental.

2.7. CÓMO ABORDAR LOS ESTUDIOS DE LIGETI

Como ya fue mencionado, estas obras forman parte del repertorio necesario para consolidar una formación instrumental completa. Podemos considerarlas descendientes en línea directa de los estudios de Chopin, Liszt, Debussy y Rachmaninov, en lo referente a su herencia virtuosística. Esto implica tener un conocimiento amplio de la técnica instrumental avanzada, por ejemplo, dominar todas las fórmulas de dobles notas (terceras, sextas, octavas), así como los acordes, y tener destrezas en saltos y pasajes veloces en el instrumento. Por consecuencia, el pianista interesado en emprender su aprendizaje deberá conocer las dificultades más emblemáticas de los autores arriba citados, es decir, tener un desarrollo interpretativo solvente de la música virtuosa del S. XIX, en donde entran elementos muy diversos, tales como el conocimiento del teclado en todas sus tonalidades y en todas sus formas (escalas, arpeggios de todo tipo), además de tener un conocimiento musical de las formas y poder ejecutar satisfactoriamente el repertorio tradicional, por nombrar algunos; esa es una buena base para el estudio de estas obras.

Sin embargo, pese a poseer una técnica pianística sólida, producto de un estudio serio y profundo de años, el instrumentista se confrontará con la dificultad polirrítmica, con los desfases de acentos y con el uso que hace el compositor de los extremos de sonoridad y registros del piano, dificultad no encontrada en los autores románticos e impresionistas. Estos puntos son difíciles de vencer y muchas veces son la causa por la cual se abandona la tarea a mitad del camino.

El pianista debutante en el aprendizaje de los *Estudios para piano* debe saber de antemano que estas obras toman mucho tiempo en ser asimiladas. Deberá ser paciente y sostenido con su trabajo; sólo de esta forma podrá llegar de manera satisfactoria a una interpretación adecuada.

Una sugerencia importante sería catalogar los estudios por grado de dificultad, para tener un punto de partida y no comenzar por uno de los más difíciles. Esto último traería consecuencias negativas, como el abandono del trabajo en poco tiempo. Por esta razón, he aquí una jerarquización aproximada por grado de dificultad:

Étude 11 : En Suspens

Étude 5 : Arc-en-ciel

Étude 18 : Canon

Étude 8 : Fém

Étude 2 : Cordes à vide

Étude 4 : Fanfares

Étude 16 : Pour Irina

Étude 15 : White on White

Étude 7 : Galamb Borong

Étude 3 : Touches bloquées

Étude 10: Der Zauberlehrling

Étude 17: À bout de soufflé

Étude 14 : Columna infinitâ

Étude 13 : L'escalier du diable

Étude 12 : Entrelacs

Étude 6 : Automne à Varsovie

Étude 9 : Vertige

Étude 1: Désordre

3. CONCLUSIONES

Para terminar, quisiera exponer los puntos más relevantes, a mi juicio, acerca de los *Estudios para piano* de György Ligeti. Según palabras del compositor, la idea de componer estudios le vino, en primer lugar, por reconocer las limitaciones de su técnica pianística. Ligeti comenzó a los 14 años de edad el estudio del piano y afirmó que si la técnica correcta del instrumento no se trabajaba antes de la pubertad, no sería posible adquirir tal conocimiento. Los 18 estudios para piano son pues fruto de su impotencia por no llegar a ser un virtuoso.³⁵

Como ya lo comentamos, Ligeti se dio a la tarea de componer pianísticamente, afirmando que los conceptos táctiles son tan importantes como los conceptos acústicos, pues decía que una composición para piano bien escrita procura también un placer físico. Por esta razón, aprendió de cinco grandes compositores que pensaban pianísticamente: *Scarlatti, Chopin, Liszt, Schumann y Debussy*.³⁶

La música de numerosas culturas de África sub-sahariana fue para él una fuente de placer acústico motriz; asimismo, la colaboración polifónica de varios músicos de Uganda en el xilófono, en la República Centrafricana, en Malawi y en otras partes, le incitaron a buscar posibilidades técnicas análogas en las teclas del piano.

Las perspectivas imaginarias, tomadas de los dibujos de Maurits Escher y la geometría fractal de Heinz Otto Peitgen y Benoit Mandelbrot, también jugaron un rol importante en la imaginación del compositor para crear sus estudios. Por ejemplo, la deformación de modelos salidos de la topología y las formas de autosimilaridad de la geometría fractal.

Los Studies for player piano, de Conlon Nancarrow, le enseñaron la complejidad rítmica y métrica. A su vez, el piano de jazz y, sobre todo, la poesía de Thelonius Monk y Bill Evans desempeñaron un papel fundamental en Ligeti. Sin embargo, sus *Estudios* no

³⁵ György Ligeti. *Works for piano: Études, Musica ricercata (Pierre Laurent Aimard-piano)*, Sony Classical, SK 62308, 1996.

³⁶ Alessandra Morressi. *György Ligeti: Études pour Piano (Premier Livre). Le Fonti e i Procedimenti Compositivi*. Turín: De Sono, 2003.

son jazz, ni Chopin ni Debussy, ni música africana, ni Nancarrow y mucho menos todavía construcciones matemáticas; son piezas virtuosas, estudios en el sentido pianístico del término y en el sentido de la composición propiamente dicha.

4. ENTREVISTA CON PIERRE LAURENT AIMARD

POR CÉSAR ANTONIO MANZO D'NES

Pierre Laurent Aimard (Lyon, Francia, 1957), aclamado como una de las figuras clave de la música contemporánea, es hoy en día uno de los más grandes intérpretes del repertorio pianístico. Estudió en el Conservatorio de París, con Yvonne Loriod, y en Londres, con Maria Curcio. Adquirió fama gracias a sus interpretaciones de la obra de Pierre Boulez, Olivier Messiaen y de su grabación de la obra íntegra de György Ligeti, así como por sus grabaciones de los conciertos de Beethoven y de recitales con música diversa.

Aimard colaboró estrechamente durante más de 15 años con Ligeti y ha participado en las principales orquestas del mundo bajo la batuta de directores como Pierre Boulez, Christoph von Dohnanyi, Christoph Eschenbach, Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Jonathan Nott, Seiji Ozawa, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen y Franz Welser-Most. Asimismo, aparece regularmente en los más importantes festivales de música, ejerce cátedra en la Hochschule für Musik en Colonia y en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, además de impartir conferencias y clases magistrales alrededor del mundo.

La fama mundial de Aimard comenzó a raíz de su grabación de los *Estudios para piano* de György Ligeti, en 1996. A propósito de esta obra, el pianista mexicano Antonio Manzo D'nes lo entrevistó en París, en septiembre de 2005.

Antonio Manzo D'nes: — *¿Recuerda cuál fue la primera impresión que le provocó la obra de Ligeti?*

Pierre Laurent Aimard: — No, hace mucho tiempo de eso, se pierden los recuerdos.

AMD: — *¿Ha tenido diferentes etapas, para usted, este conocimiento de la música de Ligeti a través de los años?*

PLA: — Sí, tuve una primera etapa como oyente cuando era muy joven, iba a conciertos de música contemporánea. Después tuve una etapa como profesional, cuando formé parte del

Ensamble Intercontemporáneo, donde trabajé bajo la dirección de Pierre Boulez y otros directores; finalmente, asumí el compromiso como solista y creador, pues tuve la oportunidad de estrenar sus obras y de trabajar directamente con él.

AMD: — En este tiempo, adquirió usted diversos elementos musicales de estas obras. ¿Cuáles fueron?

PLA: - Por supuesto, todo el tiempo. Es decir, al principio, el texto de una música parece como una selva virgen; poco a poco, se aprende a dominar los elementos y a abordar las dimensiones más importantes, como la identidad de la obra, el estilo y cierta libertad en el manejo del lenguaje.

AMD: — En su calidad de gran intérprete de esta música, ¿cómo sitúa usted la obra de Ligeti en el contexto de los siglos XX y XXI?

PLA: — Es una obra muy poderosa, de un creador completamente original; es, pues, irreductible y dice grandes verdades a su manera. El compositor creó un mundo aparte, que no es más que suyo, el cual no existiría si él no lo hubiera creado. Trató con grandes problemas de la época, es decir, su espacio, su tiempo y su tipo de trabajo, con las ideas son verdaderamente actuales. Por ejemplo, lo que hizo en el campo del *proceso* y *continuum* sonoro son manifestaciones fundamentales de nuestra época. Asimismo, lo que realizó en el campo del espacio y del timbre son también logros determinantes. Entonces, desde este punto de vista, él abrió una nueva ventana como compositor, pero lo hizo de una manera completamente personal, como un gran creador.

AMD: — Refiriéndonos concretamente a los Estudios para piano de Ligeti y sin hacer referencia a la literatura preexistente, ¿qué representa para usted esta obra, después de veinte años de tocarla, desde su creación hasta hoy?

PLA: — Es para mí un evento artístico mayor. De una parte, por el valor que contiene esta música; y de otra, por el rol que jugué al ser escogido como el principal testigo. Tuve la suerte de acceder al compositor mismo de una manera directa y en todas sus expresiones, lo que me permitió penetrar en esta música de forma privilegiada. Es decir, yo creo que si se tiene la suerte de hablar un lenguaje de manera familiar y de poder informarse directamente

de la fuente, se logra una actitud muy cercana a las obras y a su fuerza elemental. Son obras muy fuertes.

AMD: — *En lo que concierne a su lado clásico, sabemos por palabras del compositor que esta música contiene ciertos elementos de Chopin, Schumann, Rachmaninov, Bartók y Debussy, sin embargo, ¿se podría decir que es Bach –así como otros compositores de música contrapuntística– la primera influencia en Ligeti?*

PLA: — No creo, más bien él se informó mucho acerca de la literatura para piano antes de sus *Estudios para piano*, para escribir de una forma instrumental adecuada y para tener una conciencia de la herencia. Hizo lo mismo con el corno, el violín y otros instrumentos, pero yo creo que su obra es muy personal y las influencias más directas, en mi opinión, son la música de Conlon Nancarrow (es lo que él siempre decía), la música subsahariana, la música de los pigmeos y otras músicas, debido a su dimensión polirrítmica. En lo referente a la sonoridad del piano, Debussy fue, a veces, una influencia importante; también Bartók, ciertamente como lo es para todos los compositores húngaros. No obstante, la originalidad personal es superior en todo caso.

AMD: — *Ciertamente, los estudios de Ligeti han revolucionado la técnica de ejecución, como en su tiempo lo hicieran los de Chopin, Liszt, Debussy. Según su punto de vista, ¿cuáles son las novedades que esta música aporta a la técnica de interpretación en general?*

PLA: — Creo que es el hecho de integrar nuevos extremos de registro, de dinámicas y de calidad sonora del instrumento, componiéndolas en un proceso orgánico, un poco a la manera de Beethoven; también, por otro lado, es el hecho de administrar capas muy integradas pero muy divergentes, lo que obliga a una buena organización, a una especie de esquizofrenia musical en el control. Pienso que estas dos cuestiones son datos muy específicos que obligan al intérprete a reposicionarse mucho como tal. Para mí, estas son las principales aportaciones de esta música.

AMD: — *Para obtener una interpretación correcta solemos pensar que es necesario acudir a la fuente de inspiración del compositor, es decir, realizar investigaciones sobre*

música centroafricana, Nancarrow, jazz, geometría fractal, etcétera. También existe la opinión de que es más importante sentarse al piano durante horas, meses y años, para resolver de esta manera todas las dificultades que ahí se presentan. ¿En su opinión, qué actitud es más pertinente?

PLA: — La combinación de ambas. Es decir, es el hecho artesanal, paciente y arduo que sirve a una visión bien informada. Es el hecho de que el ejecutante sirve al intérprete y, asimismo, de que el hombre manual está al servicio del hombre de la cultura y del conocimiento. Es solamente bajo este punto de vista que se puede llegar a una interpretación satisfactoria, como con toda música... Como con toda gran música.

AMD: — *Personalmente, encuentro una pequeña alusión al jazz en la obra de Ligeti, ¿por qué cree usted que se refirió a Bill Evans y Thelonious Monk como una de sus múltiples fuentes de inspiración?*

PLA: — Pienso que fue una cuestión de gusto. Ligeti adoraba el jazz, él escuchaba muchísimo esa música. Es también el reflejo de un tipo de cultura, la cultura de un arte musical para el que no hay categoría y para el que la jerarquía de valores no es aquella de la “buena sociedad”. Creo que fue una especie de labor humanista muy contemporánea el integrar el jazz y otras músicas que forman menos parte del paisaje clásico o de la música clásica.

AMD: — *En su opinión, ¿cuál fue para Ligeti la importancia que tuvo la obra del compositor mexicano-americano Conlon Nancarrow en el trabajo de composición de sus estudios?*

PLA: — Como Ligeti mismo dijo, fue capital. Pienso que lo que le fascinó de Nancarrow fue la mezcla de organización y de locura. Su polifonía es canónica, una polifonía muy estricta sobre un material inhabitual para una polifonía compleja y a velocidades inhabituales y, más que mecánico, tiene un grado de virtuosismo casi inhumano, dando resultados fuera de toda norma. Pienso que esto fue lo que sedujo a Ligeti.

AMD: — *¿Cuáles son los elementos musicales más significativos en el estilo compositivo de Ligeti, concretamente en sus Estudios?*

PLA: — ¿En sus estudios? ¿Elementos musicales más significativos? (Aimard hace una gran pausa). Pienso que es la investigación a través de situaciones muy instrumentales, muy pianísticas, situaciones que fueron en Ligeti permanentes en la investigación, pero diferentes en los resultados. Por ejemplo, la búsqueda de algunas texturas, de cierta sonoridad que trabaja con el espacio, cierto tipo de actividad que juega con el mecanismo, el *continuum* sonoro, las ilusiones sonoras.

En resumen, son comportamientos musicales que encontramos de manera constante en él, pero diferentes en el resultado, en la presentación y en los medios. Pues, naturalmente, si se trata de componer para un grupo de músicos o para un cuarteto de cuerdas, no se compone como para piano solo. Fue el hecho de haber encontrado una escritura específicamente pianística, como una solución a las complicaciones que presentan cada estudio, una respuesta para la problemática que Ligeti constantemente se planteaba al componer.

AMD: — *¿Ha realizado usted algún análisis de los Estudios?*

PLA: — Claro, para mí, una interpretación comprende siempre un análisis como parte complementaria de su alquimia. Es más que un análisis, pues se trata de darle vida acústica y temporal a la obra. Esto supone jugar con el tiempo, con la proyección sonora y, además, con las emociones, la energía, la teatralidad y todo lo que concierne al tiempo y al escenario, de forma equilibrada. Pero para dar una interpretación impregnada y verdadera de los problemas que la obra contiene y para darle presencia, el análisis, de una manera desarrollada, reflexiva e intuitiva, está siempre presente al interpretar. Para presentar una obra de manera digerida, inteligente y bien organizada, el análisis es una herramienta indispensable.

AMD: — *¿Considera a Ligeti como un compositor intelectual o como un creador inspirado?*

PLA: — Fue un creador inspirado, muy organizado y muy inteligente. El impacto final de su obra no es aquel de un intelectual, en el sentido de que no es al cerebro reflexivo al que su obra habla. Su obra tiene un impacto inmediato, tan intuitivo, tan visual a veces; sin embargo, no debemos olvidar el dominio de la reflexión intensa y la extrema inteligencia

de este creador. Es decir, para mí, es un error oponer el mundo de la intuición y al mundo de la reflexión; evidentemente, una obra de arte es una osmosis entre estas dos dimensiones, es lo que Ligeti nos mostró en su obra.

AMD: — Hablando un poco de su faceta pedagógica, ¿cómo aborda la aproximación de un alumno a la obra de Ligeti?

PLA: — Eso depende del estudiante. Yo no tengo método pedagógico, me adapto a la personalidad del alumno. Con la obra de Ligeti es igual, cada vez es un acercamiento diferente.

AMD: — En general, ¿qué consejos daría usted para resolver los problemas más significativos que se encuentran al abordar los estudios de Ligeti?

PLA: — Como con toda música, hay que dar prioridad a la globalidad de la pieza y a su resultado formal y plástico. Todas las dimensiones virtuosas y digitales están solamente al servicio de esta visión general. Por otra parte, es necesario darle una importancia extrema a la dimensión rítmica, pues se trata de una música de tradición húngara, en la que una gran parte del tiempo es esencialmente de pulso. Es una música que necesita mucha articulación, como la música húngara en general; necesita un gran relieve y juega con la espacialidad, es muy importante respetar dichos relieves.

AMD: — ¿Cree usted que sea posible hacer con los estudios de Ligeti lo que hiciera en su tiempo Alfred Cortot con los de Chopin, con el fin de ayudar a los pianistas interesados en tocar estas obras?

PLA: — ¡Seguramente! Creo que es muy importante transmitir el testimonio de un compositor, sobre todo si la mayoría de las personas lo desconocen. Nos damos cuenta con Bartók, que realizó una cantidad de grabaciones extraordinarias de su obra, las cuales son muy poco estudiadas por tantos pianistas que tocan su música, por eso es importante dejar este tipo de testimonio. Cuando el compositor vivía, podía transmitir en primera persona su saber; pero los que trabajamos con él también somos testigos. Es en ese sentido que realicé la grabación de la edición Ligeti bajo su control artístico, trabajé mucho con él, anoté con

gran precisión todos los consejos que me dio. Por el momento, los transmito de manera oral, pero un día, tal vez, imagino posible transcribir todo esto de una manera diferente.

AMD: — Para terminar, ¿cuál es su experiencia más importante como gran intérprete de este repertorio?

PLA: —El hecho de haber conocido a un creador con un inmenso nivel de libertad, de independencia y de exigencia. Esto fue para mí la más grande lección.

BIBLIOGRAFÍA

- BOULIANE, Denys.** (1990). Les Six Études pour Piano de György Ligeti ou L'art Subtil de Créer en Assumant les Références Culturelles. *Revista Contrechamps*, (12-13).
- Drott, Eric.** (2004). Ligeti in Fluxus. *The Journal of Musicology*, (21), 201-240.
- ESTRADA, Julio.** (2004). Prólogo a la primera edición del libro. En Kyle Gann (Ed.), *La Música de Conlon Nancarrow*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- EXPLORE THE SCORE.** (2017). Stiftung Klavier-Festival Ruhr. www.explorethescore.org
- GANN, Kyle.** (1995). *The Music of Conlon Nancarrow*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MANZO D'NES, y César Antonio.** (2009). Entrevista a Pierre Laurent Aimard. *Revista Intermezzo*, (18).
- MICHEL, Pierre.** (1995). *György Ligeti: Compositeur d'aujourd'hui*. París: Minerve.
- Moore, Deanna.** (2012). Invention and Illusion: The Piano Music of György Ligeti. *MTNAe-Journal*, (Abril), 21-34.
- MORRESSI, Alessandra.** (2003). *György Ligeti: Études pour Piano (Premier Livre). Le Fonti e i Procedimenti Compositivi*. Turín: De Sono.
- PAUTA.** (1990). *Cuadernos de teoría y crítica musical*, (36).
- PÉREZ, Juan Antonio.** (2002). *Galería Matemática*. Madrid: Grupo Editorial Iberoamérica.
- PETAZZI, Paolo.** (1994). *Da Beethoven a Boulez. Il Pianoforte in Ventidue Saggi*. Italia: Ed. Longanesi.

Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, y Ligeti. (1983). *In Conversation with Ligeti*. London: Ernst Eulenberg Ltd.

STAHNKE, Manfred. (2003). *Un diálogo*. Recuperado de <http://www.manfred-stahnke.de>.

Steinitz, Richard. (1996). Music, Maths y Chaos. *The Musical Times*, (137), 14-20.

Steinitz, Richard. (2003). *György Ligeti: Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press.

Taylor, Stephen. (2003). Ligeti, Africa, and Polyrhythm. *The World of Music*, (45), 83-94.

Wörner, Karl H. (1973). *Stockhausen: Life and Work*. Berkeley: University of California Press.

DISCOGRAFÍA Y PUBLICACIONES DIVERSAS

LIGETI, György /G. KURTÁG. (1990). *Contrechamps*, núms. 12/13, L'age d'homme, Genève, pp. 153-165.

Ligeti, György. (1988) "On My Études for Piano", *Sonus* 9.

LIGETI, György. (1996). *Works for piano: Études, Musica ricercata* (Pierre Laurent Aimard-piano), Sony Classical, SK 62308.

LIGETI, György. (2001). *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Editions Contrechamps.

LIGETI, György. (1989/1990). *Programa del Teatro de Chatelet*. París.

LIGETI, György. (1995). *Musica ricercata*. Mainz: Ed. Schott.

LIGETI, György. (1997/1998). *Revista piano*, núm. 11, París.