

CICLO

LIGETI:

INTEGRAL DE SU OBRA PARA
PIANO Y CLAVE

Diciembre 1993



Fundación Juan March



CICLO
LIGETI:
INTEGRAL DE SU OBRA PARA
PIANO Y CLAVE

Diciembre 1993

ÍNDICE

| | Pág. |
|--|------|
| Presentación..... | 3 |
| Programa general..... | 7 |
| Introducción general: por Llorenç Barber..... | 13 |
| Notas al programa: | |
| • Primer concierto..... | 17 |
| • Segundo concierto..... | 21 |
| Participantes..... | 25 |

György Ligeti nació en Diciosanmartin (hoy Tirnaveni), en la Transilvania húngara (hoy rumana) el 28 de mayo de 1923. En este año que ahora finaliza toda la Europa musical ha celebrado con múltiples actividades y conciertos el setenta aniversario del compositor nacionalizado austriaco, uno de los creadores más importantes de la música de nuestro siglo. Parece, pues, una excelente ocasión para escuchar algunas de sus músicas, no demasiado frecuentes entre nosotros, recuperando algunas de sus obras juveniles y ofreciendo el estreno en España de algunas de las más recientes, como los últimos Estudios pianísticos.

Ligeti fue un músico desconocido mientras permaneció en su Hungría natal. Apenas instalado en Viena (1956), y tras empaparse en las nuevas corrientes de la música europea, una sola obra (Apparitions, 1959), presentada en el Festival de la SIMC celebrado en Colonia en 1960, le colocó en el vértice de todas las miradas. Con otra obra orquestal, Atmosphères, estrenada en el Festival de Donaueschingen en 1961, instaló su nombre en el repertorio de la música contemporánea. Desde entonces, no ha dejado de componer y de enseñar en los más prestigiosos foros, comenzando con los famosos cursos de Darmstadt. Obras como el Requiem (1965), Lux aeterna (1966), Lontano (1967), su Segundo cuarteto (1968) o la música teatral Le grand macabre (1978) son ya parte indispensable del patrimonio musical de nuestra época.

En este breve ciclo podremos repasar, a través de la integral escrita para piano solo, piano a cuatro manos, dos pianos, y clave, todas las etapas estilísticas de Ligeti.

De su etapa juvenil, que coincide con sus estudios de composición en el Conservatorio de Kolozsvar con el profesor Farkas, escucharemos tres obras para

piano a cuatro manos: El Allegro (1942?), la Heiterer Marsch (Marcha alegre, de 1942) y el Estudio polifónico de 1943.

De su etapa húngara (tras el final de la primera guerra mundial y hasta 1956 en que marcha a Viena), años en los que se gradúa en la Escuela Nacional de Música de Budapest (1949) donde luego es profesor de Armonía, Contrapunto y Análisis desde 1950, oiremos los dos Caprichos de 1947 y la Invención de 1948 (para piano solo), la Sonatina y las Drei Hochzeitstänze (Tres Danzas nupciales) escritas para piano a cuatro manos en 1950, y, sobre todo, las once piezas recogidas en el título de Música Ricercata (1951-1953), verdadero resumen de todo lo anterior y una de las más importantes obras del autor y de la música pianística de su tiempo.

De su etapa austríaca (en realidad, germánica internacional), que es la que le ha situado en la cúspide de la música de nuestro tiempo, escucharemos las tres obras destinadas al clave: Continuum (1968), Passacaglia ungherese y Hungarian Rock, ambas de 1978. Y el resto de la obra pianística: Las Drei Stücke (Tres piezas) para dos pianos de 1976, y la colección completa de los Doce Estudios pianísticos, es decir el bien conocido Primer cuaderno (1 a 6) de 1985, y el Segundo cuaderno, que comenzó a escribir en 1988 (Estudios 7 y 8), siguió luego en 1989 y 1990 (Estudios 9 y 12) y ha completado este mismo año (Estudios 10 y 11).

En resumen, más de medio siglo de actividad creativa, desde las primeras obras influidas por los nacionalistas, de Musorgsky a Bartok y Kodaly; las de su etapa de Budapest en la que, a través del Bartok más abstracto, Stravinsky o Alban Berg (Suite lírica) logra un oficio ya muy personal; y las de su larga y aún no finalizada etapa austríaca en la que

entronca con la nueva música europea sin perder un ápice de su personalidad.

Este conjunto de obras constituyen todo lo que ha escrito Ligeti para tecla y cuerda. Hemos sentido la tentación de programar también las cuatro obras organísticas (tres, en realidad, puesto que el Omaggio a Frescobaldi es una transcripción del n° 11 de Música Ricercata), pero diversas dificultades técnicas nos lo han impedido.

En algunos catálogos antiguos aparecen también dos obras triples que nos han planteado algunos problemas de identificación. Los Drei Objekte de 1976, para dos pianos, son en realidad las Drei Stücke con otro título pero el mismo contenido. Y las Trois Bagatelles de 1961, publicadas en Ligeti-dokument (ed. O. Nordwall, Estocolmo, 1968), constituyen en realidad una pequeña broma a los seguidores de Cage y a la moda del "happening". Dedicadas a David Tudor, la primera consiste en una única nota (do sostenido grave de mano izquierda) que con la indicación de «dolcissimo» y la precisión metronómica de corchea = 40-48, dura lo que el intérprete desee. La segunda es aún más escueta: silencio absoluto, pero "molto espressivo" y "l'istesso tempo" (a la misma velocidad). La tercera, por fin, tiene idéntico contenido pero a un tempo "Più lento" y con un gran calderón (lunga!) final. Si el intérprete se encuentra inspirado, puede ofrecer una cuarta bagatela como propina: también silenciosa, pero recuperando el "tempo primo"... Como el Poema sinfónico para 100 metrónomos, de 1962, se trata de bondadosas ironías sobre ciertos excesos de la vanguardia que, no sin el interés por observar sus resultados en el oyente, Ligeti desecha luego para proseguir su camino. Tienen tal vez sentido en otros contextos, pero no en el marco del pequeño ciclo que hemos organizado para festejar el setenta aniversario de uno de los clásicos del siglo XX.

György Ligeti

Continuum

Prestissimo *

The first system of musical notation for 'Continuum' by György Ligeti. It consists of two staves, a treble clef on the top and a bass clef on the bottom. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of 'p' (piano) is visible at the beginning of the first staff.

The second system of musical notation, continuing the piece. It features two staves with dense, rhythmic patterns characteristic of Ligeti's style.

The third system of musical notation, showing further development of the complex rhythmic texture.

The fourth system of musical notation, maintaining the intricate rhythmic structure.

The fifth system of musical notation, continuing the piece's complex rhythmic patterns.

The sixth system of musical notation, concluding the piece with dense rhythmic patterns.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

GYÖRGY LIGETI (1923)

I

Sonatina (1950) (piano a cuatro manos)

Allegro

Andante

Vivace

Drei Hochzeitstänze (Tres danzas nupciales) (1950)
(piano a cuatro manos)

Allegro

Andantino

Allegro

Música Ricercata (1951-1953) (piano solo)

Sostenuto. Poco a poco stringendo

Mesto. Parlando

Allegro con spirito

Tempo di Valse (poco animato)

Rubato. Lamentoso

Allegro un poco capriccioso

Quieto, poco rubato

Vivace energico

Adagio, mesto (Bartók in memoriam)

Vivace. Capriccioso

Andante misurato e tranquilo (Omaggio a Frescobaldi)

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

GYÖRGY LIGETI (1923)

II

Allegro (1942?) (piano a cuatro manos)

Estudio polifónico (1943) (piano a cuatro manos)

Heiterer Marsch (Marcha alegre) (1942) (piano a cuatro manos)

Capricho n.º 1 (1947) (piano solo)

Invención (1948) (piano solo)

Capricho n.º 2 (1947) (piano solo)

Tres piezas para dos pianos (1976)

Monument (*Monumento*)

Selbstporträt (*Autorretrato*)

Bewegung (*Movimiento*)

Intérpretes: Begoña Uriarte
y Karl-Hermann Mrongovius

Miércoles, 22 de diciembre de 1993. 19,30 horas.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO LIGETI

Segundo Concierto. 29.XII.1993

Hoy mismo nos comunica el pianista Volker Banfield que no puede interpretar los Estudios n°s. 10 y 11 anunciados en el programa. El n° 10 aún no ha sido terminado. El n° 11 ha sido entregado por Ligeti solo hace una semana y su complejidad hace aconsejable no interpretarlo hasta que el pianista lo haya estudiado a fondo con el autor.

Así pues, tras el Estudio n° 9 escucharemos el 12 y último.

Les rogamos disculpas.

Fundación Juan March

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

GYÖRGY LIGETI (1923)

I

Continuum (1968)

Passacaglia Ungherese (1978)

Hungarian Rock (1978)

Intérprete: M.^a Teresa Chenlo (clave)

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

GYÖRGY LIGETI (1923)

II

12 Études

Primer Cuaderno (1985):

1. *Désordre.*
2. *Cordes vides.*
3. *Touches bloquées.*
4. *Fanfares.*
5. *Arc-en-ciel.*
6. *Automne à Varsovie.*

Segundo Cuaderno (*) (1988-1993):

7. *Galamb Borong.*
7. *Fém.*
9. *Vertige.*
10. *(Sin título)*
11. *Entrelacs.*
12. *L'Escalier du Diable.*

(*) Estreno en España.

Intérprete: Volker Banfield (piano)

Miércoles, 29 de diciembre de 1993. 19,30 horas.

Hungarian Rock

(Chaconne)

György Ligeti
(Mai 1978)

Vivacissimo molto ritmico (Ein ganzer Takt - MM. 50)
(One whole bar = MM. 50)

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The first system begins with the word "Manuale" written in a large, stylized font across the staff. The tempo and performance instructions are "Vivacissimo molto ritmico (Ein ganzer Takt - MM. 50) (One whole bar = MM. 50)". The score is in 3/4 time and features a complex, rhythmic texture with many beamed notes and chords. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The piece is characterized by its driving, repetitive rhythmic patterns and dense harmonic structure.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Los espacios ilusorios de Ligeti

Suele repetir Ligeti que en su música no hay nada científico ni matemático, sino más bien una unión entre imaginación poético-musical y construcción. Y esta inestable concordancia opositorum entre lo irracional (la imaginación) y lo constructivo (se supone que racional) hace de la música de Ligeti una de las aventuras más apasionantes de la música de hoy.

Siempre pensé la música —dirá primero musicalmente, más tarde de manera constructiva, pero rápidamente aclara que sus construcciones son flexibles: una construcción concebida no como un edificio que se construye, sino más bien como una masa un poco líquida, como ocurre en *Atmosphères* o en *Volumina*, donde las formas ya no son cristalinas.

Y este húmedo concebir la música como masa un poco líquida le distancia de otras concepciones más rígidas (la línea Webern, Boulez, Stockhausen), y se emparenta con concepciones sónicas que llamamos minimalistas, o con músicas foragidas, como las practicadas por Conlon Nancarrow.

No en vano este artista transversal que es Ligeti sabe alimentar su rica textura micropolifónica formada de hilos ténues suspendidos (pero animados) de sabios contrastes, de oportunos puntos de apoyo de sentido común, lo que da a su música una verosímil volumetría que a otras músicas falta y eso nos atrae, y él lo sabe y lo explota.

El concepto de verosimilitud le cuadra bien a un músico que, rodeado de esquemas estructuralistas, y fascinado por ellos (números de oro, espejos), sabe (y nos lo hace saborear) que no existe equivalencia ni mecanicismos entre lo puramente físico del sonido y lo psicoacústico, porque entre los dos planos media lo que llamamos percepción. Y la percepción tiene sus lí-

mites y sus querencias (lo que demasiados músicos modernos y tardomodernos se empeñan en ignorar). Satisfacer y forzar estos límites y querencias es la cautivante tarea creativa de Ligeti. Por ello su búsqueda, a veces *naïv*, es de efecto y de la efectividad, pues Ligeti sabe y acepta gozoso (su buen humor es insobornable) que toda construcción musical que se precie ha de influir directamente sobre la sensibilidad.

De ahí que su música se pueble de *ilusiones* (la palabra que Ligeti más repite), alusiones, dobles sentidos, ambigüedades, telarañas, sombras; en el fondo, toda la música de Ligeti es una *música de programa sin programa*. De ahí sus semejanzas con las pinturas y las literaturas de signo suprarreal: de entre los pintores gusta citar a Escher, Mondrian, Magritte, y entre los escritores a Lewis Carrol, Franz Kafka, Boris Vian, Jorge Luis Borges.

Las alusiones de Ligeti son de muchos calibres:

a) "*Ilusiones armónicas*"; Ligeti amplía el concepto armónico mediante la neutralización del intervalo y la aceptación y el manejo constructivo de lo usualmente llamado inarmónico, lo que empuja a su masa musical a un estado de indiferencia al tiempo que la llena de un ilusorio carácter estático: una sucesión de eventos, de bloques, que adoptan formas y caracteres distintos según el momento y la intención compositiva.

b) "*Ilusiones rítmicas*": Quizás sea esta la preocupación que paradójicamente más veces aflora en Ligeti, de ahí su recurrir a la polimetría, sus ritmos de *máquina escacharrada* o, por contra, sus mecanismos de precisión o sus *quasi mecanique*, o sus monorritmias o su ritmo completamente neutralizado, convertido en un *paté sonoro* que mana dándonos la impresión de pasta viva que se ilumina y centellea de vez en cuando.

Serán precisamente estas ilusiones rítmicas las que se acercarán a las músicas repetitivas de Steve Reich o Thierry Riley y, ya en los 80, a la música de este extemporáneo que es Conlon Nancarrow, músico desgraciadamente desconocido entre nosotros (a pesar de que pasó dos años enteros como miembro de la Brigada Lincoln luchando por la legalidad republicana española) y cuya polifonía rítmica y su disonancia temporal (basada en el uso simultáneo de *tempi* distintos) cauti-

varán a Ligeti, pues no en vano Nancarrow plantea y resuelve, desde hace cinco décadas (gracias a su empleo de perfeccionadas pianolas) problemas compositivos que hoy comienzan a abordar algunos compositores, sin duda empujados por el uso musical de las computadoras.

c) "*Ilusiones espaciales*": Pero donde el virtuosismo ilusionista de Ligeti adquiere verosimilitudes fantásticas es en su original tratamiento de las ilusiones espaciales. Tanto del espacio que su música parece adquirir, con sus masas escultóricas moldeadas, su densidad y volumen, su ilusión de tridimensionalidad (como un *holosound*), como del espacio en que su música nos parece (nos da la impresión de) tener lugar. Una ilusión de que su música parece moverse, bailar, flotar y escurrirse en un espacio limpio, infinito y lo que es más espectacular: un *espacio móvil*. Espacio móvil que influye en nuestra percepción del tiempo, logrando una especie de espacialización del tiempo que roza las experiencias irracionales, superrealistas y místicas. Un tiempo y un espacio que nos acunan entre la realidad y el sueño (como las imágenes de un Topor).

Para conseguir estas sensaciones Ligeti utiliza toda una batería de técnicas que prueba, repite y mejora de pieza a pieza: 1) El tan mentado canon micropolifónico (un canon denso, que genera tal unidad horizontal-vertical que la música parece suspendida en un *tiempo-espacio* elástico, fantasioso); 2) Los falsos acelerandos-ritardandos; 3) La superposición variable y desigual de *tempi*; 4) El constante pero medido molde del ámbito (la distancia entre la nota más grave y la más aguda); 5) Los *campos* en imperceptible evolución-transformación. Campos que, aun teniendo grandes similitudes con los creados por Xenakis, nunca serán unos espacios rellenos de sonidos repartidos estadísticamente -como rebaños móviles-, sino campos rellenos de voces, de hilos individuales que juntos formaran una alfombra, un matérico tapiz al que si nos acercamos le podemos distinguir cada uno de estos hilos en relación canónica los unos con respecto a los otros. 6) *La luz* como espacio imaginario y eterno, lo que conforma un juego formal de claros y oscuros, esto es, pasajes claros que se embarullan progresivamente (mediante *clusters* cromáticos) para engendrar de nuevo otros pasajes de distinta claridad.

d) Las ilusiones de otras músicas. Ligeti, enemigo de todo lo que sea instalarse en los cómodos y hoy abundantes *neos*, es sin embargo un embelesado amante de las *alusiones*, los perfumados recuerdos de otras músicas que afloran en un tapiz nuevo. La carga irónica distanciadora le impide citar directamente o tomarse la música de otros como lugar donde pastar la propia impudicia.

Como vemos, pues, Ligeti es un funambulista compositor que nos conduce por muy variadas sensaciones. Sensaciones que nos tocan y condicionan nuestras reacciones por su propia inmediatez. Pero esta postura de base, muchas veces *naif*, como él mismo declara, viene vehiculizada mediante una notación excesivamente precisa, un cúmulo de detalles escriturales que (tradicionales la mayoría de ellos) vienen a reforzar ese ilusionismo fundamental y condicionador delimitando (en la medida de lo posible) cada uno de sus buscados efectos con toda precisión.

Tanto es así que podemos afirmar, para resumir, que *el principio ilusión* (con todos sus componentes irracionales y analógicos) es a Ligeti como la serie lo es para Schönberg, la repetición para Reich, el sonido continuo para Lamonte Young o el azar para Cage, lo que le separa de tantos post-estructuralistas europeos o americanos y le hermana con bastantes propuestas minimalistas, el más fértil paradigma de esta segunda mitad de siglo que ya fenece.

Llorenç Barber

NOTAS AL PROGRAMA PRIMER CONCIERTO

Este concierto presenta a nuestra consideración tres Ligetis. A) Un Ligeti adolescente, casi niño, que compone por intuición piezas que, clandestinas, nunca en su momento (1942-43) se escucharán en público, pues provienen de alguien sin más armas que su entusiasmo (su decisión de ser compositor). B) Un Ligeti que, tras huir de un campo de trabajos forzados (es de ascendencia judía y su padre y hermano mayor nunca lograron salir con vida de este dramático trance) recibe instrucción académica en un Budapest (1945) que, sin poderlo remediar, verá su vida inmersa en una agobiante situación de estalinismo en la que toda disidencia, incluso estética, es condenada al silencio (1947-1956). C) Un Ligeti, por último, que ya pasó por el Jordán del exilio, de la huida a través del monte. Un Ligeti que tras dejar su disidencia cultural y política y convertirse en Viena en refugiado político, se zambulle en el más bello *schoc* de su vida: conocer de primera mano las estéticas más vanguardistas de los años 50 y, directamente, del grupo de compositores constructivistas de Darmstadt, quienes por estos años practican un serialismo integral, técnica que Ligeti analizará y criticará desde su marginalidad (al igual que Kagel, el disidente que llegó del lejano sur).

Ligeti, incorporado ya en el mundo occidental musical y aceptado como compositor original y valioso desde el exitoso estreno de *Apparitions* (1959) para orquesta, carecerá de piano propio con el que trabajar -no olvidemos su condición de refugiado político- lo que explica su no escribir para piano desde 1953 hasta finales de los años 60, si exceptuamos sus *Tres Bagatelas* (1961), piezas casi silenciosas en irónico homenaje a un J. Cage revolucionario. Obra que, por cierto, es la única en este magnífico ciclo que no podremos escuchar: el cagianismo es hoy, entre nosotros, casi tan proscrito como el serialismo lo era en la centroeuropa en la que Ligeti creció.

Ligeti, europeo disidente y abierto a lo distinto y otro, compone sus *Tres piezas para dos pianos* desde la aceptación creativa de pensamientos y paradigmas nacidos en la lejana California de los años 70, donde pasará algún tiempo. Una California todavía llena de

utopías, músicas cíclicas y repetitivas que fertilizarán a un compositor integrador y plural.

Pero detengámonos un poco en su *Música Ricer-cata*, una colección de piezas de lenguaje muy distónico (algunas de ellas las transcribirá para quinteto), que traducen una cierta inspiración folklórica y una influencia directa de Bartók y su teoría de la proporción áurea. *Su reflexión sobre la sección áurea me llevó a componer unas formas sin melodía, sin armonía, sin ritmo, con unas masas sonoras, unos complejos cromáticos organizados según la sección áurea. Pensaba la música*, continúa Ligeti, *de manera muy geométrica. Ligeti compone sin conocer ni a Mahler ni a Debussy y con juvenil rechazo de su único modelo bartokiano: Yo soñaba ya con una música que no tuviera nada de gestalt rítmico, melódico, motivico, una música constituida por bloques sonoros estáticos que pudieran, poco a poco, transformarse en otros bloques o tener unas fronteras muy netas... simplemente quería liberarme de toda la música. El peso de la música clásica y romántica era demasiado pesado.*

A medida que pasan los años, las *Tres piezas para dos pianos* (1976) se erigen en un punto de referencia obligada de la moderna literatura para dos pianos. En general, se trata de una música en la que los diversos grados de independencia de los dos pianistas son confrontados: sus *decalages*, sus diferencias de velocidad dan lugar a lo propiamente ligetiano, a una *ilusión auditiva* que importa aquí mucho más que el propio ritmo de cada uno de los pianistas.

En *Monumento*, Ligeti explora su forma desplegable, esto es, una forma que comienza con la exposición de una idea simple y clara, y que más tarde es desplegada en diversos grados de complejidad rítmica, polimétrica.

El proceso musical que Ligeti emplea aquí no es nuevo en este original autor: se parte del silencio. Los seis sonidos primeros aparecen progresivamente (período de estabilidad), de forma regular se transforman (choques cromáticos descendentes), regularidad ésta que se torna progresivamente en caos (se abre y se cierra el ámbito utilizado) antes de retomar finalmente el silencio inicial.

El ámbito de lo sonado (límite entre la nota más grave y la más aguda) determina directamente la evolución musical, ámbito que siempre hace referencia a la ilusión de espacio. Este espacio-ámbito estará más o menos denso según los diversos pasajes de la obra, lo que dará lugar a percepciones analógicas de densidad, ligereza o dureza del material sonoro en consideración. *En una pieza como ésta, cuando los intérpretes cuidan la diferenciación dinámica y la realizan con precisión, la música, dirá Ligeti muy plásticamente, parece ser tridimensional, como un holograma en un espacio imaginario. Esta ilusión espacial da a la música un carácter de estatua inmóvil (Monumento).*

La segunda de las piezas, *Autorretrato*, es también una colección de homenajes, como en ciertos cuadros. Su largo título original nos lo aclara: *Autorretrato, con Reich y Riley (y Chopin en segundo plano).*

Aquí, Ligeti reúne y confronta sus propias técnicas de las transformaciones rítmicas progresivas con las de los homenajeados, esto es, la técnica del desfase gradual de Steve Reich y la técnica del *Delay* de Thierry Riley, autores americanos que practican la tan conocida e imitada música repetitiva (autores por cierto poco o nada conocidos entre nosotros).

El resultado está cercano a esta música repetitiva, pero siempre *a la Ligeti*. Utiliza Ligeti también una técnica pianística muy particular: *El bloquear móvil y sucesivo de ciertas teclas*. Esta técnica consiste en bajar ciertas teclas del piano sin que suene nada y tocar las otras teclas (no bloqueadas) con la otra mano. Esto permite obtener unos ritmos complejos de un género nuevo en la música occidental.

Esta técnica resulta especialmente eficaz en la fórmula *a dos pianos, ya que el resultado, dice Ligeti, sería simple con un solo instrumento, pues solo una mano produce sonidos. Los dos pianistas representan en el fondo un solo pianista con dos manos.*

Además, en esta pieza, junto a las ilusiones rítmico-espaciales encontramos la evidencia de las alusiones a los repetitivos y también a la escritura pianística de Chopin, especialmente al *Presto* de su *Sonata en Si bemol menor*.

Movimiento es, por último, una pieza fundada esencialmente sobre una estructura canónica. Una estructura que alcanza límites de extrema dificultad.

Para Ligeti el canon es una trampa, una llave que pone en vertical una melodía, un algo que unifica sincronía y diacronía. Por ello es fundamental en la mente polifónica y armónica, al mismo tiempo, de Ligeti. En esta pieza, ciertos pasajes de la línea melódica son acentuados, deformados, reorganizados por una continua superposición en decalaje de sí misma. Asimismo, el superponerse de la melodía a sí misma, pero en divisiones diferentes de tempo, permite al compositor, su anhelo más íntimo: neutralizar toda impresión de pulso y, así, reforzar el efecto de continuidad (a veces excitada ilusoriamente mediante entradas o salidas imperceptibles).

Tras *Movimiento*, Ligeti necesitaba conocer la sutil *Polifonía de Tempos* que practica Conlon Nancarrow, para poder enriquecer su lenguaje rítmico.

SEGUNDO CONCIERTO

Continuum para clave, obra compuesta en el mítico año 68, es a la vez la más bella consecuencia que Ligeti extrae de su orquestal *Lontano*, y un explotar terrenos nuevos, sobre todo en el campo rítmico. Si hasta ahora el Ligeti maduro crea una música en que el ritmo desaparece (queda neutralizado) mediante sus técnicas del *decalage* casi infinito de células individuales superpuestas, que crean una *ilusión de timbre en movimiento*, aquí, por contra, aparece un material rítmico simple y repetido, un obstinado. Pero un obstinado que la habilidad compositiva de Ligeti somete a transformaciones que rozan el límite de la audibilidad, lo que dará paso a subjetivas (ilusiones) escuchas que (como ocurre en las mejores obras minimalistas) dejan la escritura a la altura de mera guía para el intérprete, pues el auditor, sometido a las imprecisas leyes de la sensación, vivirá impresiones de armonía, ilusiones de aceleración y ralentización, transformaciones rítmicas del tipo *come un meccanismo di precisione* que nos hacen pensar en su genial *Poema sinfónico para cien metrónomos* (1962), obra *fluxus* por antonomasia y que en España hemos podido gozar, hace ya algunos años, gracias al buen hacer de *Sonda* y su líder Carlos Cruz de Castro.

Otras veces, la escritura de este inolvidable *Continuum* nos hace pensar en los enigmáticos grabados de Escher, grabados donde las ilusiones ópticas nos muestran infinitas escaleras en las que se asciende a base de bajar escalones o unas flores se convierten en voladoras palomas.

En *Continuum* el intervalo pivote es *Sol-Si bemol*, un intervalo que queda sometido a técnicas de transiciones graduales en las que la aparición de una nota va indefectiblemente unida a la desaparición de otra y, sin darnos cuenta, nos conduce a zonas o campos armónicos claros tras pasar por oscuros *clusters* que se vacían o que nos llevan a ambigüos ritmos ilusorios, esto es, ritmos que dan sensación de quietud (o de inquietud) según la ilusión acústica a que el material sonoro es sometido por este mago del sonido. Un maestro en metamorfosis, en ilusorios campos acústicos en constante ebullición y transformación, un es-

cultor de representaciones tridimensionales del sonido a la manera como los pintores juegan con las engañosas perspectivas.

Passacaglia Ungherese y *Hungarian Rock* (1978), son dos piezas en las que la ironía es la base de un discurso que se burla tanto de sí mismo como compositor (almacén de autocitas) como de la moda retro que desde aquellos años baña las autotituladas *músicas contemporáneas*.

Son obras, pues, llenas de alusiones, falsas citas, mezclas de ambíguas síntesis de otras citas.

Ligeti lo expresa así: *Estas dos piezas son a la vez irónicas, húngaricas y pop. Fueron concebidas como una especie de anotaciones a las composiciones de algunos de mis alumnos y contienen al mismo tiempo una especie de polémica. En efecto, soy bastante crítico con respecto a la tendencia neotonal y neoromántica. Así que he tratado de discutir en forma de pastiche en estas piezas en lugar de hacerlo verbalmente.*

Así que prepárense a oír elementos típicos de la música folklórica húngara, o de ciertas músicas populares como el jazz, el rock. En algunos momentos Ligeti evoca el perfume de la música de los Beatles, esa música que tanto ha marcado a una generación y que constituye una especie de sonora *koiné* mundialmente admitido de los ya lejanos y míticos años sesenta.

Sobre los *12 Études*. Siguiendo la tradición de Chopin, Liszt o Rachmaninoff, Ligeti compone en 1985 un primer cuaderno de Estudios para piano al que sigue un segundo que comienza en 1988 y acaba con *La escalera del diablo*, un título, este último, que a mí me recuerda uno de los más célebres grabados de Escher (tan caro a Ligeti) y que, al decir de Volker Banfield (a quien Ligeti dedica el Estudio n.º 4 *Fanfarrías*), es un título auto-exploratorio. Un Estudio que, como casi todos los del segundo cuaderno, es tan reciente que no me ha llegado referencia alguna (salvo la escala de tonos enteros en que basa, como ya lo hizo Debussy, su indonésico *Galamb Borong*, o el ritmo de ragtime que evoca el compás de 9:8 de *Fem*), por lo que me limitaré a comentar lo más destacado del primer cuaderno.

Cuenta Ligeti que la preocupación fundamental de estos *Estudios* es la concepción de un nuevo género de articulación rítmica. Una preocupación que ya le acompañó en la concepción de su célebre *Poema para cien metrónomos* (1962), en los ritmos ilusorios de su *Continuum* (1968) o en su escultórico *Monumento* (1976).

En estos *Estudios*, Ligeti suma sus conocimientos de música clásica (las hemiolias de Schumann y Chopin, esto es, los compases de seis tiempos que pueden ser divididos sea en tres pulsos de dos, sea en dos pulsos de tres) al fascinante encuentro con las músicas de Conlon Nancarrow, o las músicas africanas de pulsación métrica aditiva que el etnomusicólogo Simba Arom nos ha hecho conocer en estos últimos años (dos músicos tocando el mismo xilofón: marcan un pulso rápido, en un nivel superior aparecen esquemas a veces simétricos o las más de las veces asimétricos de valores temporales diferentes, aunque siempre múltiples de la pulsación base).

Lo que es realmente nuevo aquí, escribe Ligeti, es la posibilidad de producir, con la ayuda de un solo intérprete, la ilusión de muchos niveles diferentes de velocidades simultáneas, un fenómeno musical que no era posible ni con la técnica europea tradicional de la hemiolia, ni con la polirritmia africana.

PARTICIPANTES
PRIMER CONCIERTO

REGONA URIARTE/KARL-HERMANN MRONGOVIUS

«Si como dúo de piano ya sin duda no tienen que temer ninguna competencia, lo sorprendente es que precisamente como solistas convencen por su perfección técnica, sus inauditos matices y viva inteligencia...» *Esta crítica de Fono Forum y otros numerosos comentarios críticos nos revelan los pilares fundamentales sobre los que se basa la excepcional posición que, como dúo pianístico, ocupa el matrimonio Begonia Uriarte y Karl Hermann Mrongovius. Efectivamente, en la actualidad son el único dúo permanente que ha conseguido un renombre internacional como solistas.*

B. Uriarte y K. H. Mrongovius han ganado como dúo de piano, asimismo, premios en concursos internacionales, el Premio Cultural del estado bávaro, y han sido mencionados por la crítica discográfica como disco del año (Padre Soler y Ligeti).

Han actuado en Europa, antigua Unión Soviética, Japón -el año 94 efectuarán su tercer gira por aquel país-, así como en las televisiones de España, Alemania, Luxemburgo, Lituania, Japón y dado recitales en numerosos festivales internacionales europeos. El éxito rotundo de público y crítica ha catapultado al matrimonio Mrongovius-Uriarte al primer plano pianístico. Su repertorio es inusualmente amplio, y abarca desde Soler o Bach hasta estrenos de obras para ellos escritas o dedicadas. Esta faceta de ambos pianistas se refleja en su extensa discografía de dúo y solo (CD) que alcanza desde el Padre Soler, Brahms o el piano integral de Ravel, hasta Bartók, Turina, Milhaud, Ligeti y Messiaen.

BEGOÑA URIARTE

Comienza a estudiar el piano a los cuatro años de edad con García de la Parra, en Vigo. Realiza los exámenes en el Real Conservatorio de Música de Madrid y, ya alumna de José Cubiles, gana en 1955 el Primer Premio de Virtuosismo por unanimidad, siendo la alumna más joven que lo consigue. Continúa sus estudios con A. Iglesias y seguidamente con Ives Nat en París. En 1957 gana el Premio Jaén; en el Concurso "María Canals" le conceden un Diploma con gran distinción. En 1958 recibe una beca del Gobierno alemán que la permite estudiar cuatro años en Munich, con Rosl Schmid. En 1960 gana el Concurso de las Musikhochschulen de Alemania y es invitada por la Orquesta Filarmónica de Munich para ofrecer su debut con el *Concierto N.º 3* de Prokofieff. Ha actuado en la televisión alemana y grabado en CD obras de Ligeti, Ravel, Padre Soler y J. Turina.

KARL-HERMANN MRONGOVIVS

Nació en 1937 en Munich, iniciando sus estudios musicales también a muy temprana edad con el pianista Paul Sanders y en el Conservatorio Händel. Con catorce años, actuó con gran éxito con orquesta, interpretando el *Concierto en sol menor* de Mendelssohn. En 1956 prosigue sus estudios pianísticos en la Hochschule für Musik de Munich con Rosl Schmid, así como de dirección de orquesta con G. E. Lessing y A. Mennerich y de acompañamiento de lied con H. Altmann. En 1959 acaba la carrera de piano con las máximas calificaciones y logra dos años más tarde el Suma Cum Laude en virtuosismo. Hace una serie de grabaciones y actúa como solista con orquesta y en recitales en Alemania y Austria. Tras varios años como profesor de piano y acompañamiento en lied en el Conservatorio de Munich, obtiene por méritos en 1981 una cátedra de piano y virtuosismo en la Musikhochschule de su ciudad natal, pudiendo constatar en retrospectiva una satisfactoria y fructífera labor pedagógica, ya que alumnos de su clase han conseguido primeros premios y distinciones en concursos nacionales e internacionales.

SEGUNDO CONCIERTO

MARÍA TERESA CHENLO

Nació en Uruguay, donde cursó los estudios completos de música en el Conservatorio Nacional de Montevideo, y luego realizó los de clavecín en el Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo de Buenos Aires, graduándose en ambos con las más altas calificaciones. Perfeccionó sus estudios de técnica e interpretación con Genoveva Gálvez y Rafael Puyana.

Radicada en España, adquiere la nacionalidad española y desarrolla un intensa actividad de conciertos en Europa y América, siendo muchas sus colaboraciones con prestigiosos directores como Howard Mitchell, Stanislav Wislocki, Héctor Tosar, Arturo Tamayo, Pierre Colombo, Antal Dorati, Kiril Jkondrashin, Antonio Ros Marbá, así como con reconocidos artistas como Enrico Gatti, John Hollowey, Sharon Gould, Christian Baude, Paul Esswood, Claire Powel.

Ha participado en festivales internacionales como *Primavera de Praga*, *Festivales de Navarra*, *Otoño de París*, *Música Contemporánea de Alicante*, *Música del siglo XX de Bilbao*, *Festival de Bath*. Colabora asiduamente con la Orquesta de Cámara Española y con el grupo LIM. Está en posesión del premio *Jacques Antoine* del Festival Radiofónico de Montecarlo y ha obtenido en tres ocasiones el Premio Nacional del Disco en España. Desarrolla también una importante labor de investigación, habiendo transcrito y revisado numerosas obras de tecla de los siglos XVIII y XIX.

El repertorio de María Teresa Chenlo no se limita a la música barroca, extendiéndose a las obras para fortepiano de los siglos XVIII y XIX y a la música contemporánea. A esta última ha prestado especial atención, interpretando desde los conciertos de Falla, Martinu, Poulenc, Cervetti o Villa Rojo, a infinidad de obras de compositores como Castillo, Ligeti, Otero, Marco, Xenaquis, Ginastera, E. Halffter, Cano, Sánchez Cañas, Bertomeu. varios de los cuales le han dedicado sus obras.

Paralelamente ha dictado cursos sobre *Interpretación y estética de la música de los siglos XVII y XVIII* en diferentes festivales y conservatorios de América y España.

VOLKER BANFIELD

A los catorce años ingresó en la Academia de Música de Alemania del Noroeste en Detmold, con una beca del estado bávaro. En 1960 fue el único concursante alemán que obtuvo premio en el Concurso de las Juventudes Musicales de Berlín. En 1965 marchó a estudiar a Estados Unidos con una beca del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico), primero con Adele Marcus en la Juilliard School of Music de New York y posteriormente con Leonard Shure en la Universidad de Texas, en Austin. Las enseñanzas de estos dos artistas le han transmitido la influencia de la escuela virtuosística rusa y la tradición alemana de la escuela de Schnabel.

Desde su regreso a Alemania, ha dado recitales en las principales salas, ha tocado acompañado por importantes orquestas alemanas, francesas e inglesas, ha hecho una tournée por la antigua Unión Soviética con la Orquesta de la Radio de Saarbrücken dirigida por Hans Zender; ha tocado en Estados Unidos, Irán, Dinamarca, Inglaterra, Suiza, Italia, Francia, Austria y en toda Sudamérica. Gran parte de sus recitales y conciertos han sido difundidos por las radios europeas, entre ellos, los conciertos del Festival de Berlín, Festival de Schleswig-Holstein, Festival de Nuevas Músicas de Donaueschingen, Festival de Otoño de Varsovia y Wien Modern. Además de sus casi 90 grabaciones para diversas radios alemanas, BBC de Londres, Radio France, ORF austriaca, Radio Rusa y la RAI italiana, ha grabado el *Concierto n.º 1* de Liszt para la ZDF alemana, y para la televisión suiza (SRG) el *Concierto n.º 2* de Frank Martin y el *N.º 2* de D'Albert. La primera de estas grabaciones obtuvo una Medalla de Oro en el Festival de Cine para TV de Nueva York de 1988. La televisión bávara de Munich transmitió en directo una de sus *Münchner Klaviersommer* en la que Volker Banfield interpretó el *Concierto para piano* de Ligeti y la *Burlesque* de Strauss.

Ha grabado para WERGO cinco discos con interpretaciones de obras de Scriabin, Kilmayer, Villa-Lobos, Müller-Siemens, Ligeti y Messiaen. Para CPO ha grabado dos CDs: La primera grabación hecha del *Concierto para piano* de Pfitzner, con la Orquesta Filarmonica de Munich, y el *Concierto para piano* de

Busoni con la Orquesta de la Radio de Baviera. Ambas grabaciones han sido aclamadas por la crítica europea y norteamericana. A la del *Concierto* de Busoni le fue concedido el Diapason d'Or en París y el Premio Disco del Mes de FONOFORUM, en Alemania. CPO va a lanzar en breves dos nuevas grabaciones de Banfield: el *Concierto para piano* de Hermann Goetz y *Tres Sonatas de Schumann*.

En la actualidad es profesor de piano en la Escuela de Música y Teatro del estado de Hamburgo.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

LLORENÇ BARBER

Compositor, instrumentista y musicólogo, nace en Aiello de Malferit y desde 1972 vive en Madrid, donde de 1979 a 1984 dirige el Aula de Música de la Universidad Complutense. De 1987 a 1990 colabora con el programa *El mirador de Televisión Española*. Desde 1980 practica la voz difónica, la improvisación, la campanología, la música plurifocal, la poesía fonética, los conciertos urbanos con campanas y la desmesura de los conciertos *De sol a sol*.

De sus conciertos y giras a uno y otro lado del océano destacan el recital de voz-campanas ofrecido en el Musikverein de Viena (octubre 1990) o la Música para un tránsito cósmico ofrecida en Oaxaca (México), coincidiendo con el eclipse solar total (julio 1991).

Comparte y complementa su actividad musical creando y actuando junto a Fátima Miranda en grupos de cámara tales como *Flautus Vocis Trio* (el texto como música) o el *Taller de música mundana* (según Robert Ashley: *una de las más importantes experiencias de nueva música en Europa*). Desde 1992 dirige *Paralelo Madrid*, serie de conciertos que el Teatro Pradillo dedica a las *otras* músicas.

En 1993 Llorenç Barber dio conciertos en Viena, Zagreb, Innsbrück, Maastricht. Además estrenó en Cartagena la primera naumáquia de los tiempos modernos, un nocturno concierto-combate en el que participan no solo campanas y tambores, sino también las alarmas sirenas y cañones de la armada española allí fondeada (19 buques). Hace solo unas semanas su *vaniiloquio campanero* clausuraba en Cholula (México) el Festival de la SIMC.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas, situada entre las más importantes de
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para
jóvenes (a los que asisten cada curso más
de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas
figuras, aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

Depósito Legal: M. 36.889-1993.

Imprime: Gráficas Jomagar. MOSTOLES (Madrid).



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre.