

R a p s o d i a

György
Ligeti

Por diferentes que sean los criterios para los artistas y los científicos, en algo hay similitudes entre ellos: las personas que trabajan en estas dos áreas se ven impulsadas por la curiosidad; además, deben examinar relaciones que otros no han examinado todavía, y concebir estructuras que hasta el momento no existían. El argumento de que los científicos se basan para esto en hechos observados, mientras que los artistas crean en cierto modo mundos a partir de la nada, resulta limitado. Si bien las ciencias experimentales descansan en su mayor parte sobre hechos, esto no corresponde a la realidad en la más “precisa” de las ciencias, es decir, las matemáticas, ya que en esta área son válidas una reglas de juego más o menos arbitrarias.

Los verdaderos juegos, como por ejemplo el ajedrez, o los ritos religiosos no pertenecen ni a las ciencias ni a las artes. Sin embargo, en varias artes, incluida la música, existen analogías con los juegos y los ritos; las reglas de combinación se han desarrollado paulatina e históricamente, y el correspondiente contexto cultural las ha establecido como convenciones.

También existen semejanzas, a veces solapamientos, entre las lenguas naturales y la música. Aunque una estructura matemática es más o menos consistente, el requisito de consistencia no es necesario para las lenguas naturales, que construyen sistemas más bien incompletos. Las distintas gramáticas musicales son, de modo análogo, incompletas.

En la tradición cultural europea tendemos a diferenciar tajantemente la lengua y la música. En su aparición acústica, los fonemas, especialmente las consonantes, son ruidosos: esto es, tienen formas oscilatorias aperiódicas. Por “sonido musical” el europeo entiende

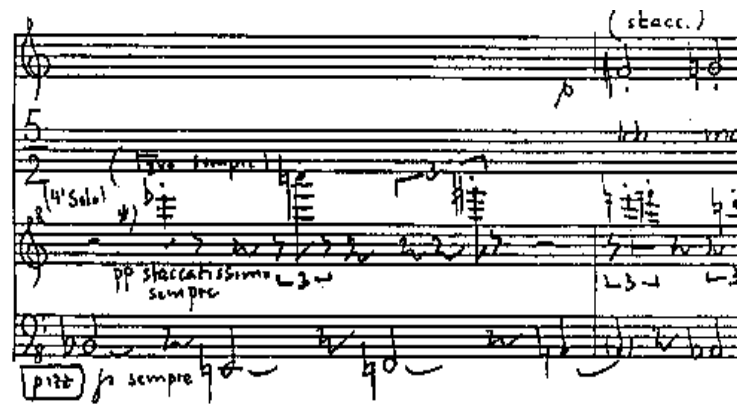
ante todo espectros de sonido de oscilaciones en su mayor parte periódicas; pero no ocurre así en todas las culturas.

En general, el concepto de “música” significa algo muy distinto en las diferentes civilizaciones, de modo que a la habitual pregunta “¿qué es música?” sólo se puede responder según el contexto. Para los pueblos que hablan lenguas bantúes, la altura del sonido tiene función semántica y se puede “hablar” con música. En estas culturas, la “música” no es un concepto aparte; o bien coincide con la lengua, o bien con modelos de tensiones musculares variables (en el baile o la ejecución instrumental). También el chino y el vietnamita son lenguas entonadas como el bantú, pero los ámbitos de “lengua” y “música” se relacionan de otro modo en estas dos culturas asiáticas: en los textos cantados, la música tiene que seguir a la entonación lingüística; sin embargo, la música y la lengua son modelos culturales separados, procedentes de distintas herencias tradicionales.

Si intentamos definir la música como una categoría artística acústica, toparemos también con dificultades. Desde luego, los soportes de la música son ondas sonoras, esto es, oscilaciones de presión atmosférica periódicas o aperiódicas; pero cualitativamente la música está situada en un nivel distinto del acústico. El salto cualitativo pixel/imagen puede servir como modelo. Los puntos coloreados o los elementos de la imagen centellean y se apagan en la pantalla de televisión, pero no abandonan nunca su lugar. Los píxeles fijos son los soportes de la imagen móvil; pero la imagen de la pantalla existe como signo de mayor rango en el nivel de percepción inmediatamente superior.

Una lengua natural, como secuencia acústica, se comporta de otro modo en relación con la escritura (la notación óptica) que el sonido de la música en relación con la música escrita. Podemos leer en silencio unos caracteres familiares, como los latinos, y comprendemos el contenido sin la representación del aspecto acústico. Es una cuestión de educación, o rutina; los ignorantes leen en voz alta. Sin embargo, un lector no puede interpretar “en voz alta” una partitura a varias voces, y en “voz baja” es una abstracción. La notación musical es un código que actúa como mediador entre el compositor y el intérprete, no entre el compositor y los oyentes.

La notación utilizada en Europa, con sistemas de quintas, alturas de sonido, duración de las notas y divisiones de compás, es relativamente nueva; no se introdujo sino hasta el siglo XVI. Todavía en la Edad Media europea se utilizaban



neumas que sólo indicaban la dirección del movimiento melódico, sugerían la altura de las notas y ni siquiera mencionaban el ritmo, aun cuando la música de entonces también se componía de alturas de notas definidas y estructuras rítmico-métricas. Se transmitían más informaciones oralmente, como ocurre en la cultura musical de hoy.

También hoy, en el ámbito del jazz, funciona la transmisión oral para las costumbres estilísticas. Varias tradiciones polifónicas fuera de Europa, como la polifonía georgiana del Cáucaso y la pigmea de la jungla africana, se difunden exclusivamente de forma oral, aunque son casi tan complejas como las grandes tradiciones polifónicas europeas.

Desconocemos por qué en algunas culturas la estructura musical se ha desarrollado hacia la polifonía y en otras no. Las culturas polifónicas (además de las europeas, existen en la mitad sur de África, Nueva Guinea y Melanesia), por grandiosas que sean, no son en absoluto más ricas que las culturas importantes monofónicas o heterofónicas, como la del norte de la India o la islámica. Por ejemplo, en la música islámica la estructura rítmica y la afinación poseen bastantes más facetas y son más refinadas que en la música europea. Sin haber aprendido su particular lenguaje musical, la riqueza de los finos cambios acentuales y los microintervalos de la música islámica no está al alcance de un europeo.

En el área de la métrica, es decir, la distribución de los acentos, el europeo piensa ante todo en agrupaciones simétricas. Desde finales del siglo XVI se han establecido los compases, las líneas del compás y las partes “fuertes” y “débiles”. Esto condujo a una unificación de la métrica. Anteriormente, en los siglos XIV y XV, la música europea también estaba organizada métricamente, pero en las distintas voces podían coexistir diversos metros. A menudo, la métrica era ambigua por el uso de hemiolias (esto es, la cambiante simultaneidad de $6=2+2+2$ y $6=3+3$). En cambio, las distribuciones métricas de las culturas musicales balcánica y anatolia a menudo son



asimétricas, y también ocurre así en todo el Magreb. En los Balcanes, en lugar de metros ternarios y cuaternarios, existen divisiones por cinco, siete, etc., como 3+2, 4+3, etc., y también divisiones de una unidad en fracciones que no se pueden medir con exactitud, a veces irracionales. El musicólogo griego Thrasybulos Georgiades atribuyó el origen de estos metros asimétricos a la singularidad de la medida del antiguo verso griego. Otros musicólogos, como el rumano Constantin Brailoiu, que designó el fenómeno con la palabra turca para cojear, *aksak*, atribuyen la desviación de estos ritmos a formas motoras, por ejemplo a golpes asimétricos con el pie, y no a distribuciones de acentos lingüísticos.

Se hallan asimetrías similares, aunque su efecto sea distinto, en algunas músicas de baile latinoamericanas, en zonas donde viven negros originarios de África. Así, se encuentran en la rumba cubana y otros bailes caribeños compases divididos por ocho, aunque distribuidos asimétricamente (por ejemplo, $8=3+3+2$), también con frecuencia compases divididos por doce (por ejemplo, $12=4+3+2+3$). Los modelos africanos originales –no sólo del golfo de Guinea, de la costa, también de todo el interior en la mitad sur de África– no conocen, sin embargo, el concepto de “compás”. En todas estas culturas musicales africanas, el acontecer rítmico discurre por tres niveles separados: existen unidades grandes, periodos, que se repiten siempre con la misma longitud; en el nivel medio, estos periodos se dividen asimétricamente, y en el nivel más bajo existe una pulsación uniforme y rápida (en casos extremos, 12 por segundo), que no se toca, sólo se siente. El nivel medio, asimétrico, se puede también completar uniformemente, por ejemplo con palmadas regulares, aunque la mayoría de las veces esto no se realiza y permanece implícito. Cuando se interpreta, algunas pulsaciones caen en los huecos entre las notas realmente cantadas o tocadas.

[...] Tal vez sea cierto que la métrica, o sea, la distribución de los acentos, no sólo depende de formas de baile u

otros modelos motores, sino también de secuencias habladas, como mantiene Georgiades. Se puede percibir cómo lo que Adorno llama “similar al idioma” en los clásicos y románticos europeos (especialmente en la música instrumental de Beethoven) coincide con el carácter acústico de la lengua alemana, en la acentuación de la palabra y la frase. Esto se puede aplicar a otras lenguas europeas, en las que los acentos recaen en distintas sílabas o partes de la palabra; también a la italiana, aunque en principio la estructura de una melodía de Bellini es distinta de Beethoven o de Schubert. Sucede de otra manera con el francés y el inglés. Debido a las numerosas palabras bisílabas, la lengua inglesa es rítmicamente flexible y camaleónica, y por tanto muy adecuada para el jazz o el pop; en cuanto al idioma, las sincopaciones se forman con facilidad. Por el contrario, el francés es extremadamente rígido: la última sílaba de la palabra o grupo de palabras se acentúa con fuerza e incluso se alarga [...].

Aún más rígidos que el francés son el checo y el eslovaco, aunque de manera opuesta: el comienzo de la palabra (también el artículo determinado, como prefijo) se acentúa con fuerza, y los acentos no suponen ningún alargamiento como en las demás lenguas indoeuropeas; pueden ser largos, pero también muy cortos. Las óperas de Janáček, obras maravillosas en el original checo, a menudo resultan al traducirlas involuntariamente cómicas.

En mi lengua materna no indoeuropea, el húngaro, se acentúan asimismo las primeras sílabas (con frecuencia, también las quintas), pero con menos intensidad que en checo. La monotonía del húngaro surge sobre todo de la armonía vocal. Los acentos del emparentado finlandés son algo más “planos” que en húngaro, y aún más planos en (el nada emparentado) japonés. Esta “planicie” de la distribución acentual japonesa admite en cambio una gran riqueza de estilización en la entonación; la melodía del lenguaje en los géneros teatrales tradicionales de Japón, como el *nô* y el *kabuki*, es de una expresividad estilizada impensable en las melodías de las lenguas europeas.

Una característica de la tradición europea es la formación de cadencias: giros melódicos estereotipados (la mayoría, de sensible a nota final) al concluir las frases. Esta tendencia hacia las cadencias fijas no estaba todavía consolidada alrededor de 1200, en la época de la escuela de Nôtre Dame, pero creció progresivamente durante los siguientes doscientos años, desde Perotin a Machaut y Ciconia; a partir

de Dufay, desde 1450, se convirtió en imperante. La formación de la tonalidad es un fenómeno eminentemente europeo. Estuvo condicionada por la formación de cadencias: la sensible, que tiende hacia la nota final, se concibe como tercera mayor de un “acorde de dominante”, y la correspondiente final forma la nota fundamental de la tríada de tónica. De este modo, el giro “sensible-final” se añadió a la cadencia polifónica tonal. En el desarrollo posterior (aproximadamente a partir de 1600), cada tercera de la tríada podía elevarse a sensible, lo que condujo al sistema de dominantes secundarias y a la modulación.

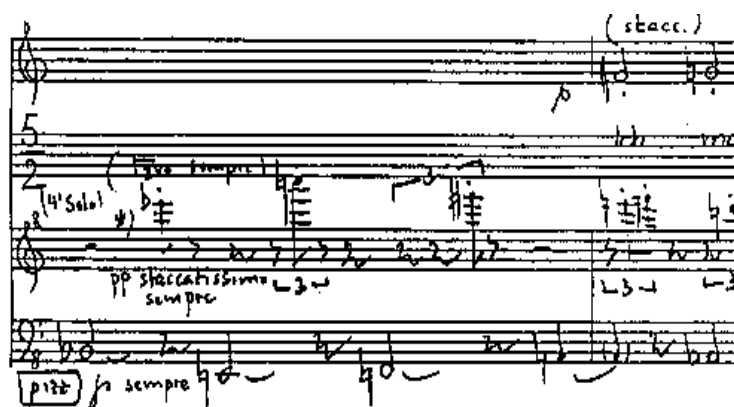
Haydn y Mozart son los compositores europeos en los que la tonalidad (es decir, la formación de cadencias) a partir de acordes de dominante, y las modulaciones a partir de acordes de dominante secundaria, aparecen con el más perfecto equilibrio y en su forma más pura. En Bach, el equilibrio era todavía precario; las modulaciones aún surgían a menudo de fórmulas musicales “forzadas”. En cambio, en Schubert se debilita el dominio absoluto de la cadencia tonal debido a las numerosas inversiones de tercera en los acordes fundamentales.

Sin embargo, la música de Bach (y más claramente la de Vivaldi) estaba equilibrada en la articulación rítmico-métrica. Los hijos de Bach, después la escuela de Mannheim y, finalmente, Haydn rompieron la continuidad “barroca”. Las creaciones tonales y modulatorias de Haydn, tan perfectas, están completamente desequilibradas en su articulación rítmica: las formas rítmicas contrastan en los mismos grupos temáticos.

Al menos desde Chopin, las modulaciones y el papel de la dominante secundaria proliferaron tanto, que se deshizo la firme espina dorsal de la tonalidad. Tal vez la primera pieza atonal de la historia de la música sea la parte final *prestissimo*, en la *Sonata en Si bemol menor* de Chopin.

De ahí a Wagner sólo hay un paso. ¿Era Wagner aún tonal? ¿Acaso en *Tristán*? Casi todo son dominantes secundarias, y todo está organizado de manera tan extremadamente tonal, que desaparece la tonalidad como armazón. Las consecuencias se pueden sentir en Reger, Richard Strauss, Skriabin y Schönberg.

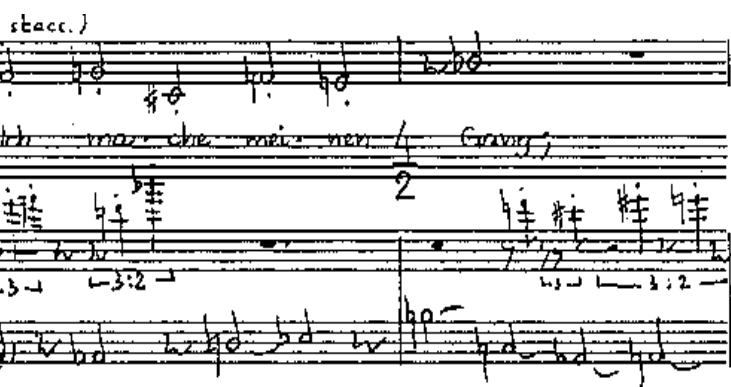
Debussy siguió una dirección opuesta. En él apenas hay cadencias, dominantes secundarias ni formaciones de sensible. Wagner deshizo la tonalidad a través de la excesiva acumulación, y Debussy por prescindir de ella. Debussy también suprimió el “progreso” del acontecer tonal-armónico:



sus piezas para piano *Les cloches à travers les feuilles* y *Pagodes*, y su obra orquestal *La mer*, muestran influencias de la música gamelán javanesa y balinesa. El sureste asiático, con una concepción musical sin cadencias, supuso para Debussy una liberación, como lo fueron los grabados japoneses para la pintura de Van Gogh. Lo más radical de Debussy se encuentra en su ballet *Jeux*: el decurso de la forma es “vegetativo”, prolifera, pero no se desarrolla. Stravinski llevó adelante esta idea formal con la yuxtaposición de bloques cerrados en contraste, con *collages* musicales y “cortes” de estilo cinematográfico, especialmente desde sus *Symphonies d'instruments à vent*.

Cuando yo era joven estaba influido por la concepción formal beethoveniana de Bartók y no tenía oídos para la forma de Debussy. Ya de niño, imaginaba nuevas piezas musicales, antes de dormir, al pasear; música, de principio a fin, como sonaba en los discos (el único instrumento que teníamos en casa era un gramófono). Yo creía que todos los niños imaginaban música. Cuando mucho después comprobé que no siempre es así, ésta fue una de las razones por las que me propuse dedicarme a la composición.

Mientras estudiaba composición, yo todavía pensaba según las categorías clásicas de trabajo temático-motívico y desarrollo. En Budapest se interpretaba a Debussy con frecuencia (rara vez a Stravinski), pero Debussy me parecía anticuado, y Bartók moderno, debido a la acumulación de segundas menores. La ideología de la modernidad era un gesto político de protesta contra la prohibición del “arte degenerado”, tanto durante el nazismo como durante la dictadura comunista. A pesar de que Debussy estaba tan prohibido como Schönberg (¡y también Bartók!), me interesó poco al principio, debido a su armonía basada en la superposición de terceras. De Schönberg, Berg y Webern sólo teníamos referencias; debido a su atonalidad, se les adhería el aura de la máxima prohibición, y se convirtieron por ello en héroes.



En 1950, con veintisiete años, yo era profesor de armonía y contrapunto tradicionales en la Escuela Superior de Música de Budapest. Fue entonces cuando empecé a rebelarme contra Bartók y el trabajo temático. Un modelo de música no temática, “no trabajada”, era el preludio a *Das Rheingold* de Wagner (por entonces aún no conocía la *Farben-Stück* de Schönberg). El preludio a *Rheingold* me llevó, a través de un rodeo por *Parsifal*, a comprender la modernidad de las formas de Debussy. La estática de estas formas se asoció en mi imaginación con la vibración y el irisado.

A pesar de mi progresivo alejamiento interno de Bartók, durante la primera mitad de los años cincuenta componía principalmente bajo su influencia; al principio no podía escribir formas musicales estáticas distintas de su estilo. Era prisionero del pensamiento en compases. En 1956 escribí mi primera partitura “sin compases”, la pieza orquestal *Víziók* (*Visiones*). No era sólo una música sin métrica, también faltaban melodías, ritmos y armonías; sin embargo, había bloques llenos de cromatismo. La vibración interna surgía de las oscilaciones de las voces, que se rozaban estrechamente, mediante modelos de interferencias.

A finales de 1956 abandoné Hungría y me trasladé a Colombia a trabajar en un estudio para música electrónica. [...] Allí existía la posibilidad de montar estructuras de sonido complejas a partir de estratos individuales, formadas de sonidos sinusoidales. Después, he combinado lo que aprendí en el estudio con mis conocimientos contrapuntísticos de la época de Budapest. En aquella época, entre los grandes maestros de la polifonía antigua, me impresionaba ante todo Ockeghem: en él hay estructuras estancadas que siempre se superponen a las voces individuales, como ondas que se propagan. Mis piezas orquestales *Apparition* (1958-1959) y *Atmosphères* (1961), como asimismo el *Requiem* (1963-1965) consistían en formas en red polifónicas de numerosos estratos, con modelos de interferencias; yo llamaba entonces a esta técnica de irisación “micropolifonía”, pero “polifonía saturada” sería más adecuado.

En el transcurso de los años sesenta no seguí por este camino; habría incurrido en repeticiones y lugares comunes. No suelo apreciar demasiado a los artistas que desarrollan un único procedimiento, y después producen lo mismo durante toda la vida. En mi propio trabajo, prefiero volver a probar un método, modificarlo, eventualmente desecharlo y reemplazarlo por otro método. En las ciencias, en la investigación básica, cada problema solucionado plantea una infinidad de problemas nuevos. En las artes, en las que los criterios son muy distintos, no hay problemas, pero sí soluciones: diferentes conceptos y sus diferentes realizaciones.

Los modelos de interferencias y flujo con los que trabajé a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta me llevaron, una vez realizados, a otros conceptos completamente distintos. Comencé a agregar progresivamente a las superficies de irisación submodelos rítmicos y melódicos. Al cabo de tres décadas, esto me llevó a composiciones con polirritmias extremadamente complicadas, como por ejemplo en mi concierto de piano de la segunda mitad de los años ochenta.

[...] Por lo que respecta a la integración de mi propio trabajo en la tradición, ya he descrito el cambio de la figura paterna de Bartók a Debussy. También Mahler y la Escuela de Viena fueron trascendentales para mí, aunque aprendí la idea de una instrumentación correcta sobre todo de Stravinski. Durante mi fase “micropolifónica”, mis paradigmas fueron los holandeses de finales del siglo xv y principios del xvi, aunque durante los años ochenta me atrajo cada vez más la complejidad rítmico-métrica del periodo anterior, la época de la notación mensural, y comencé a estudiar la música de Machaut, Solage, Senleches, Ciconia y Dufay. Indirectamente, ya que no se trataba de influjos estilísticos, sino de procedimientos técnicos, esta ocupación me fue muy útil para, por ejemplo, mis estudios de piano, mi concierto de piano y los *Nonsense Madrigals*, todas ellas obras de la segunda mitad de los años ochenta. Esto significó para mí abandonar la micropolifonía en favor de una polifonía más dibujada geométricamente, rítmicamente “multidimensional”. Con “multidimensional” no me refiero a nada abstracto, sino a la simulación acústica de una profundidad espacial que no existe objetivamente en la propia pieza musical, pero se forma en nuestra percepción en cierto modo como una imagen estereoscópica.

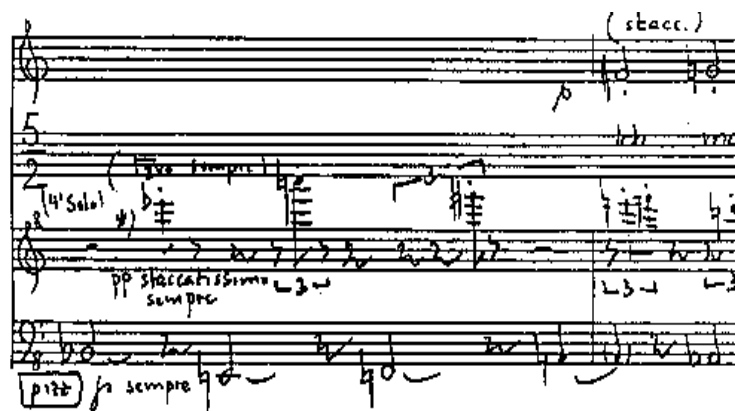
Realicé por primera vez semejantes ilusiones acústicas en la pieza para clave *Continuum* (1968), sin duda influido por el grafismo de Maurits Escher. Estos modelos de ilusio-

nes se reflejan con mayor claridad en obras posteriores, como en los estudios de piano *Désordre*, *Automne à Varsovie* y *Vertige*; asimismo, el pianista toca con las dos manos aparentemente en más de dos velocidades distintas.

Sin embargo, todavía existieron otras influencias. Primero, mi predilección por la elegancia del jazz y por la fuerza rítmica del folklore latinoamericano (semicomercial). Segundo, desde 1980, mi afición por la música de Conlon Nancarrow, cuyos estudios de pianola polirrítmicos tengo por un hito de la música de nuestro siglo. Tercero, desde 1983, y paralelamente a mi trabajo con la notación mensural, mi interés se dirigió hacia diversas culturas musicales fuera de Europa, tanto las grandes culturas como las de tradición oral. Sin que yo hubiese adoptado elementos folclóricos, el estudio de la técnica rítmica de distintos pueblos africanos al sur del Sahara fue decisivo: combinaba los conocimientos que me había proporcionado la notación mensural con los de la pulsación “rapidísima” de la música africana. De esta combinación surgieron los fundamentos técnicos de composición de polirrítmica y polimétrica en mis estudios de piano y mi concierto para piano.

Existe un cuarto estrato. Cuando compuse en 1961 mi obra orquestal *Atmosphères*, cuyo “contenido” consiste en cambios de estado, modelos de flujo y caos, no sospechaba en absoluto que, exactamente en el mismo momento, Eduard Lorenz, del Massachusetts Institute of Technology, efectuaba la simulación meteorológica por ordenador que llevó al descubrimiento de los *strange attractors*, ni que la investigación del caos y la teoría de los sistemas dinámicos revolucionarían las ciencias naturales en los años posteriores. Yo trabajaba siempre de modo empírico, no matemática ni científicamente, más bien con un método “artesanal”, pero con una cercanía inconsciente a los modos de pensar geométricos. No fui consciente del paralelismo “que estaba en el aire” entre las investigaciones matemáticas posteriores a los años sesenta y mis simultáneos esfuerzos de composición, sino hasta 1984, cuando vi las primeras representaciones por ordenador de los conjuntos de Julia y Mandelbrot, elaboradas por Heinz-Otto Peitgen y Peter H. Richter.

A pesar de este paralelismo, persisto en mi rechazo por la composición pseudocientífica como pura ideología. (No me refiero a los sonidos generados por ordenador; al contrario, el “futuro” de la composición basada en la informática ha empezado ya.) Escribí al principio que la música no tiene que poseer obligatoriamente consistencia en un sentido ma-



temático o lógico-formal. Incluso una fuga de Bach es una estructura lógica sólo en apariencia; es cierto que no contiene nada arbitrario, pero su coherencia estriba en una gramática musical culturalmente aceptada, que carece de una objetividad firme y lógica. Sí que se pueden realizar, con ayuda de un ordenador, ejercicios contrapuntísticos o armónicos fáciles, cuando se especifican exactamente las reglas estilísticas, es decir, las posibilidades de combinación de los elementos. Esto ya ocurría desde los años cincuenta. Sin embargo, esta capacidad de formalización de la música permanece entre límites muy estrechos (tal vez sólo por ahora; no me atrevo a pronosticar).

En este momento, también es una cuestión de fe si uno se inclina hacia la inteligencia artificial “fuerte” o “débil”. Por mi parte, alimento la esperanza de que ganará el partido “fuerte”, y entonces será posible una verdadera música por ordenador. Ésta, sin embargo, se apartará de los actuales sueños de formalización de la misma manera que los descubrimientos técnicos reales se distanciaron de aquellos que había imaginado Jules Verne. El que la inteligencia artificial vaya a alterar los fundamentos del arte no es el futuro, sino la realidad actual, aunque casi todo lo que se haya producido hasta ahora en esta área sea artísticamente superficial. Pero no tiene por qué seguir siendo así, y también es una cuestión pedagógica. En este momento, una educación artística o técnica adecuada implica ir por separado: cada candidato debe tener dedicación completa, y en el área del arte por ordenador domina lo tecnológico. En cuanto los verdaderos artistas dominen la técnica necesaria, aparecerá un auténtico “arte verdadero”; está por ver si después esa música obtenida por ordenador o “música artificial” aún tiene alguna relación con las estructuras vigentes, que siguen las normas de composición válidas hasta hoy.

[...] Hoy ya han pasado las épocas históricas favorecidas con una armonía entre el lenguaje musical y la voluntad



creadora de un compositor. En el contexto musical y cultural del momento, ya no existe una gramática unificadora. Sería utópico y totalitario establecer una gramática válida y general: las lenguas, como modelos culturales, crecen más o menos espontáneamente a través de la historia (en el caso de la música, a través de las mentes y los frutos de los compositores y las generaciones de compositores): se forman, como todos los modelos biológicos, sociales y culturales, durante un proceso en el que se organizan a sí mismas. La tonalidad funcional europea, que predominó (bajo formas modificadas) aproximadamente desde 1600 a 1900, era sin duda la que gozaba de mejor salud entre las gramáticas musicales existentes hasta hoy. Claro que se puede lamentar su pérdida con nostalgia, pero (a pesar de numerosos *collages* irónicos posmodernos, que varios compositores elaboran hoy como adornos a la moda tonal) su resurrección artística ya no es verdaderamente posible; al menos, en mi opinión. No se puede predecir si del actual pluralismo de lenguajes musicales volverá a cristalizar en algún momento una sintaxis general válida.

[...] Como la “bella” posmodernidad me parece una quimera, persigo “otra” modernidad, ni una vuelta al pasado, ni una protesta o “crítica” de moda. Se desgastaron tanto la tonalidad funcional como la atonalidad, así como el temperamento dodecafonico. Muchas culturas étnicas, en África y, con especial variedad, en el sureste asiático, proporcionan ejemplos de sistemas de afinación muy distintos. Desde Tailandia a las islas Salomón, las posibilidades de divisiones pentatónicas y heptatónicas (regulares e irregulares) de la octava entrañan innumerables puntos de partida para un nuevo tipo de tonalidad, y un potencial de normas distintas a las de la tonalidad funcional. Por eso me parece tan importante el ejemplo de Java y Debussy; éste no ha utilizado el influjo del sureste asiático como folklore sino como un cambio de paradigma gramatical.

[...] Desde hace unos quince años, sobre todo en los Estados Unidos, aunque cada vez más en Europa, existe un “movimiento microtonal” que se remonta a Partch. (“Microtonal” no es correcto, se trata de armónicos naturales. Sólo significan desviaciones de afinación microtonales cuando se observa como norma el temperamento.) La dificultad de continuar en esta dirección se debía a que los instrumentos especiales que construyó Partch seguían siendo una rareza. La situación ha mejorado espectacularmente desde la existencia del primer sintetizador afinable, el Yamaha DX 7 II. Ahora, un sintetizador es un instrumento electrónico y sufre las limitaciones de los sonidos que aparecen exclusivamente por los altavoces.

Actualmente, mi propósito es obtener nuevos tipos de afinación (y de tonalidad) mediante instrumentos acústicos, con la correspondiente *scordatura* (cambio de afinación, sobre todo en las cuerdas) y con combinaciones de instrumentos afinados “tradicional” y “diversamente”. El movimiento de los sonidos naturales puros me parece una secta ideológica, parecida a la de los adictos a la dieta natural. Mi propósito es alcanzar un estilo libre de ideologías, poco limpio, en el que los armónicos, las afinaciones pentatónicas y heptatónicas, así como otras temperadas y no temperadas, se amalgamen pragmáticamente en un lenguaje musical; y, desde luego, sin seguir un principio general, sino según las características particulares de cada instrumento y la combinación de instrumentos de la obra en cuestión.

[...] Con respecto a mi situación y la de mis colegas, soy consciente de que el compositor actual de música “seria” vive en un diminuto nicho cultural, emparedado entre la expansión comercial de la electrónica de entretenimiento y los espejos brillantes de la actividad de conciertos y óperas, tradicional y prestigiosa. “Nosotros”, es decir, los compositores de música seria, sólo tenemos un valor de pantalla para el mecenazgo (*sponsoring*) actual; en realidad, no somos necesarios. Sin embargo, aun cuando el nicho que permanece es diminuto y aparentemente carece de función social, se encuentra, por decirlo así, en el pellejo de una burbuja de jabón: su anchura es infinitamente pequeña, pero sus posibilidades de expansión espiritual son infinitamente grandes, mientras la burbuja resista.

Extracto de la conferencia de György Ligeti en la Fondazione Internazionale Balzan, editada por la revista Matador, volumen D, 1999. Traducción de Mercedes Rolledo.