

2

arte
y opinión

György
Ligeti

Entrevista a
György Ligeti

Colección Breviarios
Director Daniel Belinche



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
facultad de bellas artes
Dirección de Publicaciones

Colección Breviarios

Director *Daniel Belinche*

2 arte y opinión

Entrevista a

György Ligeti



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

facultad de bellas artes

Dirección de Publicaciones



Autoridades

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Arq. Gustavo Azpiazu

Vicepresidente

Lic. Raúl Perdomo

Facultad de Bellas Artes

Decano

Lic. Daniel Belinche

Vicedecano

Prof. Ricardo Cohen

Secretaria Académica

Prof. María Elena Larrègle

Secretario de Gestión Institucional

DCV Jorge Lucotti

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Extensión y Vinculación con el Medio Productivo

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Santiago Romé

Dirección de Publicaciones

Directora

Prof. Mariel Ciafardo

Colaboradores

Lic. Ana Balut

Prof. Luciano Massa

Correctora

Prof. Nora Minuchin

Diseño y diagramación: Área de
Producción y Diseño de la Facultad de
Bellas Artes - UNLP
D.C.V. Desuk, Ignacio; D.C.V. Fernández,
Pilar; D.C.V. Morro, Sebastián.
Primera edición: septiembre de 2006
Cantidad de ejemplares: 500

La *Colección Breviarios* es propiedad de la Facultad de
Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata
Diag. 78 N° 680, La Plata, Argentina
publicaciones@fba.unlp.edu.ar

ISBN: en trámite
Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite
Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Versión original:
"Ich will eine **schmutzige** Musik, eine irisierende Musik..."
Entrevista de Marina Lobanova, *Neue Zeitschrift für Musik* N° 3, 2003, Mainz, Alemania.
Neue Zeitschrift für Musik 3/2006 © Schott Musik International, Mainz (Alemania) 2003.

Traducción: María Cecilia Villanueva
Revisión de la traducción: Mariano Etkin

© de la traducción: María Cecilia Villanueva, Mariano Etkin, 2006.

SUMARIO

8

Prólogo

Mariano Etkin

11

Quiero una música “sucia”, una música iridiscente...

Entrevista a György Ligeti



A la memoria de György Ligeti

György
Ligeti

Prólogo

György Ligeti, uno de los compositores fundamentales del siglo XX, dejó obras que son hitos insoslayables en la Historia de la Música occidental. Escritas en los fértiles años 50, instalan con maestría la textura y el timbre como puntos de partida para la imaginación de la música. *Apparitions*, *Atmosphères*, luego *Lontano* y otras, son –al mismo tiempo que un eslabón más de esa cadena que incluye necesariamente al Debussy de los *Nocturnos* y *Preludios* y al Schönberg de *Farben*– demostraciones de que la altura puntual, expresada en esa época por el serialismo en sus diversas prácticas, era apenas una de las posibilidades constructivas. En los bloques texturales-tímbricos de Ligeti, la altura puntual pasa a ser un elemento subordinado, dependiente de otras variables en las que la materia sonora propiamente dicha es la sustancia principal. Paralelamente a la recuperación de las cualidades materiales del sonido, Ligeti trabaja a menudo con un tiempo liso, detenido, que reconoce antecedentes múltiples y disímiles, entre los que pueden citarse el final de *Das Lied von der Erde* de Mahler y mucha de la música de Cage compuesta antes y después de 1950. En rigor, Ligeti siempre ha estado atento a los fenómenos ajenos –en tiempo y espacio– a la tradición centroeuropea. Ya se trate de la polirritmia africana, de los *tempi* super-

puestos de Nancarrow o del extremismo innovador del movimiento Fluxus, sus intereses abarcaron cuestiones que van mucho más allá de la elaboración de un grupo de intervalos; “esa abstracción”, como decía Varèse.

En esta entrevista Ligeti se explaya sobre las relaciones entre su música y ciertos fenómenos del arte y la ciencia, en una formidable conjunción de técnica y poesía. En la sucesión de artistas y cuestiones abordadas hay un lugar importante destinado a atacar frontalmente, con impecable sabiduría, a compositores oportunistas y musicólogos seudocientíficos.

La traducción que aquí se publica, cuya versión original en alemán es de 2003, se encontraba casi terminada –como parte de las actividades del Equipo de Investigación en Análisis Musical*– cuando nos conmovió la noticia de la muerte de Ligeti. Decidimos entonces acelerar el proceso de su publicación, a modo de homenaje a su figura y a su obra.

Mariano Etkin

* Proyecto de investigación “Músicas del siglo XX: materiales y procedimientos de la composición”, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Directores: Mariano Etkin, María Cecilia Villanueva.

Entrevista a György Ligeti

Quiero una música “sucia”, una música iridiscente...¹

> **M.L.:** *La búsqueda de nuevas posibilidades en la organización de las alturas, de nuevas formas de relación entre sistemas armónicos diferentes, fue decisiva en muchas de sus obras de juventud.*

G.L.: Estamos inmersos en una crisis: el sistema temperado se ha desgastado. Este sistema fue necesario porque permitía una modulación rápida y la formación de centros tonales por medio de las cadencias; ya Werckmeister² había propuesto un modelo de temperamento, incompleto pero válido. A comienzos del siglo XIX el sistema temperado debió afirmarse: para Mozart y Haydn no era tan importante escribir en Fa# Mayor, pero sí lo era para Schumann o Chopin. La música de Chopin se apoya

1- “Ich will eine **schmutzige** Musik, eine irisierende Musik...”, entrevista de Marina Lobanova, publicada en la Revista *Neue Zeitschrift für Musik* [NZM] N°3, Mainz, Alemania, mayo-junio 2003. Este texto –que se toma como fuente para la presente traducción– es una versión abreviada de la publicada en inglés: Marina Lobanova, *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*, Berlin, Kuhn Verlag, 2002. [N. de T.]

2 Andreas Werckmeister (1645-1706). Teórico alemán. [N. de T.]

ante todo en el dominio absoluto de la modulación en cualquier momento y dirección. La afinación natural fue la víctima de la modulación. Más tarde, la igualdad de los doce sonidos condujo a Schönberg a la dodecafonía y después ésta se volvió insostenible. Ahora estamos ante las ruinas de esa música moderna. Hoy puedo ver la crisis que hay en la composición: la música atonal y lo que vino después, la música serial y demás consecuencias del vanguardismo de la década del 60. ¡Todo eso no va más! Lo mismo ocurre con otras ideas, como las de volver a la modalidad o a la tonalidad, o escribir en estilos antiguos, tipo neo-Vivaldi o neo-Mahler como hacen Arvo Pärt o John Adams. Algunos lo han hecho con gran virtuosismo, es el caso de Stravinsky y su neoclasicismo; sólo en él se transforma en otra cosa. Es una valija de mago llena de trucos artísticos; como si el mago pudiera hacer una obra de arte. Admiro a Stravinsky –junto a Debussy– como a uno de los grandes compositores del último siglo pero pienso que hoy no se puede volver a eso. No creo más en la música moderna ni en la “vanguardia” ni en las corrientes “neo”. Por eso busco, desde mi modesto saber, algo que no lleve hacia atrás, pero que tampoco conduzca hacia la modernidad o el vanguardismo. Es una cuestión de creencias; en las ciencias podemos repetir cosas experimentalmente, probar o poner en duda. En el arte no existe esa posibilidad de comprobar algo, se trata sólo de normas aceptadas o no aceptadas. Me inclino a creer que nos encontramos frente a un cambio radical en las artes. No se puede permanecer en un modernismo académico ni tampoco volver a esti-

los anteriores que ya están muertos. En este punto puedo contradecirme: Palladio,³ un gran arquitecto, logró en su época –dentro del Renacimiento y las corrientes manieristas– una síntesis muy propia y original, como hizo Stravinsky.

> *Ese era un contexto cultural diferente.*

Palladio tenía algo del gesto posmoderno, pero ¿Ud. podría decir livianamente que la posmodernidad actual está errada? Yo no estaría tan seguro, si es que se acepta a Palladio y a Stravinsky. ¡Quizás hoy ya no exista más ese tipo de personalidades!

> *En Schnittke se puede ver lo poli-estilístico.*

Schnittke es un ejemplo de eso, pero a pesar de la gran simpatía que le tengo, esa dirección no es para mí un camino.

> *Sin embargo Ud. en sus obras ha hecho alusiones a otras músicas.*

¿En *Le Grand Macabre*? Más tarde me di cuenta de que había sido un error. Para mí ese no es un camino. En *Le Grand Macabre* juego con músicas anteriores y también un poco en el *Horn Trio*, pero eso ya no me satisface; no, quiero algo totalmente diferente.

³ Andrea Palladio (1508-1580). Arquitecto italiano. Autor de *I Quattro Libri dell' Architettura* [Los Cuatro Libros de la Arquitectura]. [N. de T.]

> Ud. también dijo que en *Atmosphères*, *Lontano* y otras de sus primeras obras había algo de Wagner y Debussy.

... como punto de partida.

> Se trata de alusiones muy difusas.

Hoy las usaría sólo así. No obstante, en *Le Grand Macabre* se trataba de algo más que alusiones, era poli-estilística, en realidad algo no muy lejano de Ives, quien representa un paradigma de lo poli-estilístico o del montaje de fragmentos ya existentes.

> Hay un ejemplo de otro tipo: Debussy; cuando utiliza elementos de otros estilos, frecuentemente no se los siente como algo extraño.

¿Ud. se refiere a la música javanesa en *Cloches à travers les feuilles*... ?

> ¡No sólo ahí! En los *Préludes*, por ejemplo, utiliza elementos específicos de música “extranjera” pero están totalmente diluidos en el contexto.

Sí, es cierto, pero en Debussy, además de las alusiones hay citas claras. La *Marseillaise* en *Feux d'artifice* es una señal unívoca de lo que suele pasar cuando hay fuegos artificiales en París: desde lejos se escuchan restos de la *Marsellesa*, tocada por una banda militar. Se me ocurre otra *quasi* cita, no de una música precisa sino más bien de un tipo de música: el sonido lejano de los cornos (*comme une lointaine sonnerie de Cors*) en el final de *Les sons et les parfums*

tourment dans l'air du soir. Se escucha aquí, fugaz y claramente aludida, la sonoridad de los cornos. También las alusiones a la música española en *La Puerta del Vino* ¡son más que alusiones, es algo más intenso! Se escucha una habanera... aunque quisiera marcar una diferencia: en el Debussy de *Ibérica* cualquier español podría decir “¡eso no es música española!”. Sin embargo hay giros idiomáticos muy claros y precisos provenientes de esa música. Tomemos en cuenta otro aspecto: las alusiones a la música de gamelán javanés y de Bali en tres obras, *Cloches à travers les feuilles*, *Pagodes* y, mucho más intensas aunque no directas, en *La Mer*, que está llena de evocaciones de un gamelán imaginario (esto podría demostrarlo concretamente en la partitura). Sin embargo, en *La Mer* nunca se escucha música de gamelán. Esto es lo que quiero significar cuando me refiero a “alusiones lejanas”; ese es mi gran ideal. Mis *Estudios* para piano, por ejemplo, están llenos de alusiones a los *Estudios* de Chopin y a los de Nancarrow, pero estos no son audibles como tales. La rítmica africana no es una alusión en sí misma sino una técnica, pero la música de Nancarrow sí lo es porque utilizo su idea de diferentes velocidades superpuestas y simultáneas... una corriente continua, un flujo permanente.

> Esas vinculaciones indirectas con ideas de épocas pasadas requieren en su música un preciso distanciamiento e, incluso, un alejamiento creativo. Si analizamos el Kyrie de su Requiem, por ejemplo, hallamos el principio de la isorritmia.

Es cierto, pero no estrictamente. Si tomamos la *talea* de Machaut, encontramos un orden preciso que será determinante para toda la obra: pasa del *tenor* al *contratenor* o al *discanto* y así sucesivamente. Puede ser ornamentada y sufrir disminuciones; puede transformarse de *Tempus perfectum* en *imperfectum* o viceversa; esa es la *talea* estricta. En cambio, yo utilizo una especie de *talea* elástica, como si fuese de goma: las relaciones permanecen pero las voces se modifican un poco, interactuando entre ellas. Una voz imita a la otra en una suerte de canon, textualmente en las alturas pero no así en el ritmo. En mi análisis de *Structure Ia* de Boulez muestro la absoluta rigidez del serialismo; cuando las alturas y el ritmo están ordenados de manera muy estricta, el resultado sonoro –la simultaneidad y la armonía– surge automáticamente. Ocurre lo mismo que en un juego de palabras cruzadas tridimensional en el cual siendo correctas dos de las dimensiones, la tercera aparece de manera automática. Por el contrario, yo pensé esas tres dimensiones de modo diferente: las alturas permanecen exactamente iguales; el ritmo es casi igual y el resultado sonoro –las distintas voces, la armonía o la simultaneidad– es decir, la tercera dimensión, queda a medio camino entre las otras dos. La regla es la siguiente: trabajo con esos cánones dentro de los grupos de cuatro voces y fijo la sucesión de alturas, la misma para todas las voces; después de las relaciones rítmicas un poco elásticas y el resultado sonoro depende siempre de todo eso. Esta regla básica y principal funciona como el contrapunto de Palestrina o de Josquin pero exactamente

al revés. En esos compositores todo es lo más consonante posible, mientras que en mi obra trato de trabajar con una máxima cantidad de segundas menores para obtener un espacio lo más cromático posible, como si se tratara de un *cluster*. Pero ese *cluster* no es estático; se modifica, se mueve. Las voces pueden juntarse al unísono (y también en otros intervalos) pero deben sonar simultáneamente tantas segundas menores como sea posible; así, el espacio cromático se llenará de forma pareja, generando una sonoridad iridiscente. También podrían producirse octavas o pequeños vacíos entre las voces: segundas mayores, terceras menores, terceras mayores, pero lo menos posible. En aquella época yo temía tanto a los vacíos –terceras, quintas, cuartas– como Palestrina temió a las disonancias. En muchos borradores también probé combinaciones para una *talea* básica. Se trata de un modelo elástico: si tomamos, por ejemplo, la proporción rítmica 3:2, ésta no aparece en forma exacta sino aproximada, como 2,8:1,9 (usé la misma técnica luego en *Lux aeterna*). Además, en el canon siempre hay disminuciones, como en Bach. Utilizo muchas duraciones diferentes que van de mayor a menor y trabajo con ellas de tal manera que las proporciones de la *talea* elegida puedan mantenerse aproximadamente y no en forma exacta o rigurosa. Junto con ello, intento mantenerme siempre dentro del cromatismo vertical. Puedo, por ejemplo, por medio de modificaciones rítmicas, evitar las octavas paralelas o los unísonos y hacer aparecer, mediante acentos en las otras voces, paralelismos ocultos. La idea era trabajar con *clusters*, usando los principios

de Palestrina, Josquin u Ockeghem (en esa época estaba muy influenciado por Ockeghem) para conseguir esa peculiar sonoridad iridiscente.

> El motete de J. S. Bach, *Singet dem Herrn*, parece haber sido importante para sus ideas en la composición del Kyrie.

Estaba muy impresionado por los motetes de Bach, especialmente por *Singet dem Herrn*. Pero el *Kyrie* sólo tiene con esa obra una relación emocional; me refiero a la solemnidad de ese motete. La fuente directa, en el aspecto técnico fue, ante todo, Ockeghem. En Ockeghem hay –al igual que en Obrecht, aunque en ese momento todavía no lo conocía– una corriente continua, un flujo permanente, en oposición a Josquin y a di Lasso y, posteriormente, a Palestrina. En esa corriente continua no hay clímax, siempre permanece la misma tensión. Es lo estático: siempre fluye pero permanece como una superficie acuática que contiene su propia forma. Esa fue la idea y proviene de Ockeghem. Sólo que en el *Kyrie*, Ockeghem ha sido transformado en un cromatismo total.

Atmosphères, compuesta en 1961, apareció curiosamente casi al mismo tiempo que la investigación “atmosférica” de Edward Lorenz,⁴ de 1962. No hay una conexión directa entre ellas, pero en ambas se

4 Meteorólogo norteamericano (West Haven, Connecticut, 1917). Desarrolló modelos matemáticos para la predicción de cambios climáticos. Sus investigaciones crearon las bases de la Teoría del Caos, a través de lo que se denominó “efecto mariposa” (pequeñas desviaciones en un sistema pueden producir cambios a gran escala). [N. de T.]

trata del mismo modelo: fluctuación y corriente. Soy consciente del paralelismo entre lo que hice y esa nueva ciencia; también lo han hecho otros, por ejemplo Nancarrow y su polirritmia.

> El problema del Caos-Orden es uno de los temas principales en muchos de sus artículos y entrevistas. Ud. escribe frecuentemente sobre pequeños desvíos, “errores” que los ejecutantes, dejándose llevar por la música, producen involuntariamente en sus obras micropolifónicas. También escribió acerca de un nuevo mundo de relatividades que aparece en la música de Webern o con relación a una situación especial generada entre el caos y el orden o entre la atonalidad y las nuevas formas de organización musical.

Si, pero en esa época todavía no conocía las investigaciones sobre el Caos.

> Pero justamente esto es muy importante. Quizás se pueda hablar de una forma particular de pensamiento.

Podría decir que cuando leí por primera vez sobre el Caos y los sistemas dinámicos quedé fascinado porque ya había imaginado antes algo muy parecido, no dentro de las matemáticas sino como “laberintos musicales”.

> Su concepción de la micropolifonía ya pre-

sentaba todos esos nuevos principios. Sería muy interesante, además, comparar las invariantes y las fusiones en las texturas micropolifónicas con las estructuras fractales: parece como si existiera un modelo y varias imágenes de ese mismo modelo, simultáneamente.

Pero eso es sólo *un* tipo de pensamiento. Nunca utilizo en mi música métodos matemáticos. Sólo intuición, ¡nada de relaciones directas!

> Sería muy ingenuo utilizar directamente esas estructuras matemáticas en la composición.

Lo he observado en muchos de mis colegas: luego de aparecidas las imágenes fractales trataron de inventar la “música fractal”. Lo considero primitivo y sencillamente irrisorio. En cierta oportunidad tenía que hacer la reseña de un libro que iba a ser publicado en inglés por una gran editorial. Cuando terminé de leerlo, escribí al editor y le dije: “Por favor, no lo publique ¡es de un diletantismo musical absoluto!”. Es exactamente lo mismo que usar una computadora para confeccionar el horóscopo. Le doy otro ejemplo: un científico quería demostrar en su libro que toda la música podía ser fractal. Nos encontramos y discutimos respecto de lo que él señalaba en Bach como *selfsimilarity* [semejante a sí mismo]. Le dije: “Ud. no entiende nada de música”. Después me llegó un artículo suyo y le contesté: “Es una estupidez total, no insista; Ud. no tiene la menor idea de cómo está construida una Invención o una Fuga de Bach. Mejor sería que leyera sobre esto

en el *Lineare Kontrapunkt* [*Contrapunto lineal*] de Kurth o que leyese algo sobre armonía tonal, elaboración motivica, cadencia, etcétera”. Este científico consideraba a la música simplemente como *samples* [muestras], como partes separables y, por medio de esa separación, quería encontrar “estructuras semejantes a sí mismas”. Lo mismo ocurre cuando uno piensa en los conceptos schenkerianos de *Vordergrund*, *Mittelgrund* y *Hintergrund*⁵ –que también considero muy dogmáticos– como si hubiera una posibilidad de explicar las fórmulas cadenciales que están “detrás” de la música, tratándolas a la manera de marcos referenciales. En Schenker esta idea se convirtió en un dogma absolutamente parcial; pasa lo mismo cuando se toma la lingüística chomskyana con su gramática generativa, en la que se postula que detrás del lenguaje hay estructuras básicas específicas, considerando, en realidad, que el habla es una ornamentación de esas estructuras. No se puede tratar a la música de una manera tan unívoca. De este modo, yo podría considerar a las obras muy elaboradas de Bach como si fuesen el resultado de un trabajo de expansión de una sucesión de acordes, y describirlas de esa forma. O puedo “limpiar” una obra de Mozart de todas las elaboraciones y transiciones cromáticas dejando al descubierto el “plano de fondo”, el andamiaje cadencial o el esquema de mo-

5 [Primer plano, plano intermedio y plano de fondo]. [N. de T.]

dulación, pero eso no significa que la composición sea fractal. Quedaría un esquema básico, un esqueleto que ha sido ornamentado, eso siempre y cuando se sigan los lineamientos de la teoría schenkeriana del “plano de fondo”. ¡Pero no quedaría más que eso! No se deben sobrestimar esta clase de modelos porque, si se lo hace, sólo conducen a concepciones falsas o ideológicamente orientadas. Es decir, no todo es fractal ni todo es semejante a sí mismo, ni todo es caótico, ni todo está ordenado. Existen muchas otras cosas, por ejemplo el desorden total, que no es el caos determinista.

> A muchos compositores no les gustan las especulaciones teóricas. ¿Ud. qué piensa?

Un compositor debería sentarse y componer, escribir música y no hablar demasiado. Aunque yo siempre me encuentro en situación de tener que dar conferencias o entrevistas.

> Sin embargo en el siglo XX existe una situación muy particular: muchos compositores escriben tratados sobre técnicas compositivas...

...y sobre sus propias composiciones. ¡Una catástrofe! Wagner fue el iniciador; siempre quiso fundar todo en una cosmovisión, como en *Die Musik der Zukunft* [*La música del futuro*] y otros escritos. No hay tratados de Dufay o de Machaut; en cambio, sí tenemos el *Ars nova* de Philipp de Vitry, un libro muy importante sobre el nuevo sistema de notación, sobre la posibilidad de dividir las duracio-

nes en tres o en dos, dando lugar al *Tempus perfectum* e *imperfectum*. Los compositores han escrito, principalmente, música. Me gustaría volver a la situación en la que los compositores componen. Se ha hablado demasiado...

> ¿No sería quizás realmente importante para los compositores modernos elaborar una gramática para nuevos lenguajes?

Boulez generó una verdadera gramática racionalista (similar al lenguaje formal o a la filosofía cartesiana); la obra *Structure Ia* ya contiene los principios de esa gramática. Al menos, eso creía Boulez en ese entonces y así lo escribió en el artículo “An der Grenze des Fruchtlandes”⁶: “Estamos codificando una nueva gramática: la gramática del nuevo lenguaje musical”. Se equivocó: fue válido sólo para un par de obras. No existe tal nueva gramática. ¡Qué lástima! Sería bueno tener una gramática como la tonalidad; componer sería más sencillo. Hubo compositores para quienes fue importante formular sus propuestas: Wagner, Scriabin y Wyschnegradsky. También lo fue para Russolo y los futuristas italianos; no con respecto a su música sino al Futurismo como idea. Creo que esos manifiestos y tratados no son necesarios, son redundantes. Propugno una verdadera teoría musi-

6 [“En las fronteras de la tierra fértil”], en *Die Reihe [La serie]*, Volumen 1/1955, Viena, Austria.

cal pero no la deben hacer los compositores sino los teóricos o los historiadores.

> ¿Qué tratados le parecen interesantes?

Para mí son realmente esenciales los libros de formación musical mediante los que se puede conocer toda la tradición; entre ellos están los manuales de armonía y de contrapunto tradicional en distintos estilos (contrapunto al estilo de Palestrina, Bach, etcétera). En ese sentido, el libro de Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie* [*Contrapunto. Manual de la polifonía vocal clásica*] es primordial. Además, hay muchos otros libros y análisis que apuntan en esa dirección. A pesar de mi escepticismo y actitud crítica con respecto a Ernst Kurth, su manual *Der lineare Kontrapunkt* [*El contrapunto lineal*] influyó profundamente mi pensamiento polifónico (el análisis de Kurth sobre la Sonata para violín en Do Mayor de Bach es maravilloso: muestra cómo una sola voz puede contener en sí misma muchas voces, es decir, toda la polifonía). También han sido importantes los libros técnicos como el *Tratado de Orquestación* de Rimsky-Korsakov, que siempre recomiendo a todos mis alumnos por ser, en primer lugar, una guía para el manejo del equilibrio orquestal. Este libro es la base de la gran cultura de la instrumentación; extraordinarios orquestadores como Debussy, Ravel y Stravinsky aprendieron con el libro de Rimsky-Korsakov. Asimismo son fundamentales ciertos tratados—ya en el terreno de la teoría musical— que me interesan porque se relacionan

con mi trabajo: en los últimos años he leído mucho sobre la notación mensurada y la técnica de composición de los siglos XIV y XV. Hay además muchas otras cosas que me interesan, por ejemplo la geometría fractal y los libros de etnomusicología sobre culturas extraeuropeas y, especialmente, sobre las polifonías de Indonesia y África, que es la cuestión que hoy me ocupa. Entre esos libros están los de Gerhard Kubik sobre la música para xilófono de Uganda y el de Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale* [*Polifonías y polirritmias instrumentales del África Central*]. Podría decir que estos son los verdaderos tratados científicos porque no son manifiestos que los compositores hayan escrito sobre su propia obra; son estudios realizados con rigurosas normas científicas por grandes investigadores sobre fenómenos culturales ya existentes.

> ¿Cuáles son las épocas e ideas que considera más importantes?

Para mí –o en un sentido más general, para mis obras– la actualidad, el siglo XX, cumple un rol fundamental. En él se produjeron enormes modificaciones en la sociedad y en el estilo de vida, en la tecnología y la técnica. Luego vienen los sistemas sociales en los que viví, en primer lugar los regímenes totalitarios: el nazismo y el comunismo; también el capitalismo. Mi interés por las ciencias naturales, las matemáticas y la historia juega asimismo un papel importante. En lo que respecta a la técnica, me intereso menos; por la

sociología lo hago en términos muy generales, siempre y cuando esté asociada a períodos históricos concretos. Un papel esencial, sin embargo, cumplen las artes plásticas de todas las épocas y, naturalmente, la historia de la música. No así la literatura, que tiene un rol secundario y, un poco menos, el cine. Con respecto a mi música, son importantes, como símbolos, las estructuras complejas: orden, caos, laberinto, espirales. Las ramificaciones, como los árboles, los cruces de calles, los planos de las grandes ciudades, los jardines complejos y laberínticos; después las redes, como las telas de araña o las de los pescadores; el tejido y la textura. Asimismo es importante la consistencia: duro, blando, pegajoso, mojado; las corrientes, turbulencias, el color y la luz: claro y oscuro... pero no quisiera relacionar todo esto con ninguna época específica. Además, cuando compongo no pienso en categorías estéticas sino en categorías de forma, consistencia, color y luz; en el sonido, que es al mismo tiempo color y luz.

No diría que período alguno del arte europeo haya sido para mí más importante que otro, sino que el clasicismo, como idea, es menos atractivo que el manierismo. Me refiero al manierismo de todas las épocas: el del Barroco, el de la Alta Edad Media, o el helenístico si nos remontamos en el tiempo. Pienso en el *Ars subtilior*; el absoluto manierismo de Senleches⁷ y de Solage⁸ es increíblemente atractivo. O el

7 Jacques de Senleches. Compositor francés con actividad conocida entre 1378 y 1395. [N. de T.]

8 Compositor francés de finales del siglo XIV. [N. de T.]

manierismo de uno de los grandes compositores pre-barrocos, Gesualdo. El manierismo como exageración, exceso. El clasicismo, como algo totalmente estructurado y equilibrado, es para mí menos interesante. Por eso, a Racine y a Corneille no los considero tan importantes; a Haydn no tanto como al Beethoven tardío (a pesar de que tengo una gran admiración por Haydn). El manierismo de Piranesi es muy importante. En la literatura, admiro especialmente a Goethe, que fue uno de los más grandes poetas de la historia alemana, pero su posición es clasicista; prefiero la locura de Hölderlin aunque reconozco que Goethe fue mucho más grande. A Mozart no lo consideraría clásico porque, a diferencia de Haydn, en algún momento hizo un giro total, aun cuando su música sea equilibrada. Tengo mucha más afinidad con el extremismo que con el equilibrio absoluto, aunque en algunas de mis obras, como *Atmosphères*, se encuentre ese equilibrio. El exceso es importante para mí; el extremismo...

> extremismo cultural...

...extremismo cultural, no político, ¡por Dios! Kafka es mi mundo; fue extremista de manera muy singular; Boris Vian es mi mundo. Uno de los más grandes poetas manieristas fue Sándor Weöres⁹ (escribí música para sus poemas más sencillos); hay que entender húngaro para sentir la locura oculta en su poe-

⁹ Poeta húngaro (1913-1989). [N. de T.]

sía... y el novelista Krúdy¹⁰ –no muy conocido fuera de Hungría– al que me refiero frecuentemente pero que en realidad no es manierista sino más bien una especie de surrealista romántico. En sus obras hay una evocación muy potente de la nostalgia y de la Nada, mediante la representación de la quietud absoluta, de situaciones en las que no sucede nada. Pienso en la literatura rusa y en esta situación: Oblomow está tendido en el sofá y no hace nada. Para Gontscharow¹¹ esto tiene una carga irónica y de crítica social.¹² La novela de Krúdy, *Naprafergő* [*Girasol*] transcurre en la región de Tisa, nordeste de Hungría, en la actual frontera con Ucrania, donde nació Krúdy. Todo sucede en el siglo XIX o a comienzos del XX. En Krúdy nunca está claro cuándo suceden las cosas; podrían haber ocurrido algunos siglos antes. Todo está un poco mezclado: ya hay electricidad y tranvía eléctrico en Budapest pero la gente todavía aparece vestida como en el siglo XVIII. En esa región del nordeste de Hungría, la más despoblada, sólo hay pequeños pueblos y latifundios y muchísimos kilómetros de nada... No hay teléfono, la gente no puede hablarse, están encerrados en pequeñas ca-

10 Gyula Krúdy (1878-1933). Escritor húngaro. [N. de T.]

11 Iwan Alexandrowitsch Gontscharow (1812-1891). Escritor ruso, autor de la novela *Oblomow* (1859). [N. de T.]

12 En *Oblomow*, el príncipe Ilja Iljitsch Oblomow, cuya característica es la holgazanería y la inactividad crónica, es tomado como símbolo de la decadencia de la sociedad feudal rusa. “Estar tendido sin hacer nada no era para él una necesidad - como lo puede ser para un enfermo o para una persona que desea dormir- sino un placer, como lo es para el perezoso; ese era su estado normal”, escribe Gontscharow. [N. de T.]

sas y sueñan... Los jóvenes sueñan con las muchachas de las otras casas y las muchachas sueñan con otros hombres. Es invierno y todo está nevado y hay que enganchar los caballos a los trineos para poder hacer una visita en día domingo. Pero no llegan: todo está infinitamente lejos. Vienen lobos y se comen a los caballos y a la gente... ¡Una situación de lo más extraña! Y el tiempo no transcurre: siempre es invierno, mil años de invierno, no hay más primavera y nada cambia. En toda la novela, del principio al fin, el tiempo permanece inmóvil. ¡Es tan melancólico! Ya en mi niñez había leído algunos libros de Krúdy; más tarde se me ocurrió esta idea: el tiempo permanece inmóvil como el espacio. Ese “no pasar nada” no es irónico; en Krúdy no existe la ironía, es una verdadera nostalgia trágica.

> Seguramente para Ud. es primordial el teatro del absurdo.

Sí, Ionesco ante todo; Jarry también, aunque el suyo todavía no es un auténtico teatro del absurdo sino más bien una especie de preparación. Prefiero más a Ionesco que a Beckett, sin embargo cuando leí *Esperando a Godot* quedé muy impresionado. Después Beckett me dejó de gustar porque no tiene humor. Ionesco, por el contrario, siempre lo tiene; a Kafka también lo considero, en cierto sentido, teatro del absurdo.

> Además hay otra figura muy interesante: Borges.

Sí, sí, también fue importante para mí, quizás no

tanto como Kafka o Lewis Carroll pero sus cuentos laberínticos como “La biblioteca de Babel”, “La lotería de Babilonia”, “El Aleph” y “El jardín de los senderos que se bifurcan” son esenciales. Borges además tiene otra clase de prosa: esos cuentos con historias típicas de Buenos Aires y de porteños, de muerte y venganza, que me resultan ajenos ya que sólo tienen un significado en la cultura local.

> Ud. tiene una relación particularmente estrecha con Lewis Carroll; basta recordar sus *Zehn Stücke für Bläserquintett* [Diez piezas para quinteto de vientos].

En Lewis Carroll aparecen los juegos matemáticos y el *nonsense* [sin sentido] que aprecio mucho. Siempre me interesé por las matemáticas, especialmente por las paradojas y sus bellezas y por la estética del pensamiento matemático. Bellezas similares logradas de esa forma “absurda” se encuentran también en la literatura. Por consiguiente, tenemos la conexión Lewis Carroll-Ionesco-Borges-Topología y muchas otras provenientes de las matemáticas.

> Las paradojas seguramente juegan un papel esencial en su música y en la manera en que se percibe. Sus concepciones sobre el tiempo musical son extremadamente paradójicas; por ejemplo, esas situaciones abruptas o extremas en las que un proceso no tiene fin, o esas estructuras estáticas...

...lo estático, que no se modifica...

> ...y el tiempo, que puede existir sin principio ni fin...

...como en un paisaje visto a través de una ventana abierta; podemos cerrarla, pero la obra continúa existiendo aunque ya no la escuchemos. Agreguemos otra cosa: mi gran afinidad con la ornamentación compleja y con la geometría fractal, que pueden considerarse desde un punto de vista estético. Mi pasión por la ornamentación muy intrincada y mi interés por los nudos no sólo pueden relacionarse con representaciones matemáticas (la ciencia de los nudos es, efectivamente, una parte de la Topología) sino que están unidos a mi gran afinidad con las redes de todo tipo. Podemos tomar en cuenta las diferentes clases de contrapunto o las voces de la polifonía, que anudo como en una trama textil. Igualmente importantes para mí son los modelos visuales como la Alhambra (nunca estuve en Andalucía, en Granada, pero la conozco por fotos), con su estilo muy complejo de ornamentación islámica; también el *Book of Kells*, libro de arte ornamental irlandés del medioevo –aunque sólo lo he visto en reproducciones– y los *Evangelios de Lindisfarne* ¡que son de una belleza increíble!

