

Música ricercata.

Obras para piano de Ligeti, Messiaen, Takemitsu y Cage

Texto del CD grabado por Alberto Rosado, piano, y publicado por el sello Verso en 1999

Ningún otro acontecimiento marcó la historia de la música tanto como la Segunda Guerra Mundial. Los nuevos equilibrios políticos y sociales que nacieron del choque entre pueblos hasta entonces lejanos ponían en entredicho el liderato de la cultura europea, y con ello el predominio de un sistema musical que el viejo continente había exportado hasta entonces a todo el planeta. Mientras la música “ligera” se lanzaba sin reservas a la mezcla cultural siguiendo el camino abierto por el jazz, los compositores “cultos” no pudieron evitar preguntarse qué caminos quedaban para un lenguaje musical que parecía no poderse desvincular de la tradición que le había engendrado. Este disco explora precisamente ese momento: el momento en el cual los compositores, no sólo en Europa sino también en otros continentes, empezaron a buscar estos nuevos caminos. Estaba en juego el futuro de un lenguaje musical que, frente al riesgo de encerrarse en si mismo, buscaba la forma de enriquecerse gracias a unos nuevos y sorprendentes estímulos. Por ello, el mejor lema de esos años residió en esa *ricerca*, en esa “búsqueda” que Ligeti puso como título a su obra. Toda la música de esos años es, de una manera u otra, “*musica ricercata*”.

*

Terminada en 1953, la *Musica Ricercata* de Ligeti sorprende en primer lugar por el singular juego compositivo que le da forma, basado en la progresiva incorporación de las diversas notas de la escala cromática. La primera de estas once piezas está construida únicamente a partir de una nota, un *la* repetido obsesivamente en los diversos registros del instrumento durante ochenta compases, únicamente seguido por un aislado y sorprendente *re* conclusivo. En la segunda pieza las notas son tres (un *mi sostenido*, un *fa sostenido* y un *sol*), en la siguiente cuatro, luego cinco y así hasta la última pieza, que explota las doce notas disponibles.

Pero tras este primer nivel de lectura se esconde otro, mucho más profundo, una investigación —crítica y emocionada al mismo tiempo— acerca de la tradición musical de su Hungría natal, una tradición marcada por nombres como Dohnanhyi, Kodaly y Bartók y por ese interés por la música folklórica que estos mismos compositores convirtieron en un auténtico distintivo nacional. Melodías de carácter popular, desenfrenados ritmos de danza,

notas repetidas al estilo del *cymbalom* y austeras letanías se alternan en estas obras con una creatividad que ningún otro compositor húngaro estaba demostrando, a principios de los años '50. Pero Ligeti sabe siempre como proponer lecturas a muchos niveles; incluso cuando evoca el mágico mundo de la pedagogía infantil, que precisamente en Hungría estaba demostrando tanta vitalidad, la suya es una mirada transversal, capaz de descomponer los ecos del *Mikrokosmos* de Bartók (en las piezas nº6 y 10, en particular) a través de una construcción asimétrica e imprevisible o de dar forma, en la cuarta pieza, a un Vals surrealista a mitad de camino entre una obra didáctica y una pieza de organillo.

Gracias a semejantes equilibrios estilísticos, estas sencillas composiciones a menudo son capaces de proyectarse hacia el mundo sonoro del Ligeti de los años '60, el Ligeti de *Atmosphères*, de *Lontano* y de ese *Lux Aeterna* que Stanley Kubrick escogería para ilustrar la inmovilidad del espacio sideral en su "2001, Odisea en el Espacio". Allí tenemos el mágico y antiacadémico contrapunto del *Ricercare* conclusivo, el sugestivo "homenaje a Bartók" catalogado como nº 9 y sobre todo las notas repetidas de la segunda pieza, explotada por el mismo Kubrick en su última película, *Eyes Wide Shut*. Pero la obra que mejor resume el peculiar experimentalismo de esta *Musica Ricercata* es probablemente la séptima, un movimiento perpetuo de asombrosa dificultad técnica en el cual las dos manos son obligadas a moverse de manera totalmente independiente. Mientras la mano derecha presenta su sencilla melodía (pronto imitada por una segunda y una tercera voz), la mano izquierda renuncia a un tradicional "acompañamiento" en favor de la obsesiva repetición de una figura de siete notas que obliga a la mano a proceder de forma automática. Este extravagante experimento genera una sonoridad fantasmagórica y sin precedentes, capaz de transfigurar el aspecto de una melodía sorprendentemente sencilla mediante un entramado denso y transparente al mismo tiempo, que hace presentir las atmósferas del Ligeti posterior e incluso, tras ellas, la sombra inquietante del minimalismo. Soluciones de este tipo hacen que esta *Musica Ricercata* no sea sólo un sorprendente despido de la tradición bartokiana, sino un cofre de intuiciones a las cuales Ligeti acudiría más tarde en repetidas ocasiones: una obra insustituible en el multiforme catálogo de un autor que cuenta entre los más sensibles de nuestro tiempo.

*

También Olivier Messiaen, al igual que Ligeti, demostró siempre un constante interés por el piano y sus muchos recursos. Cuando, en 1944, publicó sus *Vingt Regards sur l'Enfant Jesus*, era ya un compositor conocido, y lo era desde cuando sus ocho Preludios para piano, quince años antes, habían sido capaces de demostrar que la moderna música francesa tenía en él uno de sus valores más seguros. Pero fue con éstas piezas eclécticas y exuberantes que Messiaen llevó a su plena maduración la peculiar síntesis de estilos que a partir de entonces

caracterizaría su producción. La herencia post-impresionista de Debussy, un uso casi wagneriano del *leitmotiv*, sus rigurosos estudios sobre el canto de los pájaros y la matemática exactitud de una construcción siempre organizada según precisas geometrías se dan cita en unas piezas que constituyen un caso único en la historia musical transalpina.

Presidiéndolo todo, estaba la devoción de un hombre que supo convertir sus convicciones religiosas en una constante fuente de inspiración. Estas “miradas” sobre la Virgen y el Niño Jesús siguen, en efecto, un preciso orden programático, cuidadosamente indicado no sólo por los títulos, sino por explícitas anotaciones distribuidas a lo largo de la partitura. La Mirada IX, por ejemplo, describe la “Primera comunión de la Virgen”, o sea la Concepción, mediante la metamorfosis de los cuatro acordes que componen el “Tema de Dios”. Tras presentarse en el momento de la Anunciación, el tema procede hasta el emotivo “abrazo final” entre María y su futuro hijo, pasando por la explosiva alegría de un insólito *Magnificat* y por una sugestiva sección de arpeggios, en la cual los *fa* obsesivamente repetidos simbolizan los “latidos del corazón” de un Niño ya presente en el regazo de la Virgen. No menos significativa es la conclusión de la “Mirada de los Ángeles” (XIV), que abandona la “inhumana” complejidad del anterior canon rítmico en favor de una obstinada e implacable sucesión de octavas, expresamente dirigidas a reproducir el creciente asombro de los ángeles, porque —según explica Messiaen— “no es a ellos, sino a la raza humana, que Dios se ha unido”.

A veces, en lugar de seguir un preciso programa, la pieza se limita a definir alguna situación concreta o a presentar algunos de los temas que volvemos a encontrar en diversas situaciones a lo largo de las otras piezas (así, entre otras, en la resplandeciente “Mirada de la Estrella”, II, o en la oscura “Mirada de la Cruz”, VII), pero no por ello la estructura es necesariamente sencilla; en la Mirada XVI, por ejemplo, la descriptiva procesión de Pastores y Reyes Magos se ve enmarcada por dos secciones casi simétricas cuya elaborada polirítmia anuncia los experimentos sobre el ritmo que Messiaen desarrollará en sus cuatro Estudios para piano (1949-50) y en *Chronochromie* (1960). Análogo es el caso de la “Mirada de las Alturas” (VIII), donde nos encontramos de nuevo con otra gran pasión del compositor, ese estudio del canto de los pájaros que Messiaen cultivó con tanto rigor y tanto entusiasmo como para valerle la presidencia de la Sociedad Francesa de Ornitología. Toda esta diversidad de inspiración supone para el intérprete un constante problema ejecutivo. Encontrar esa paleta de colores que Messiaen exige de sus intérpretes puede resultar particularmente complejo, en un instrumento tímbricamente uniforme como es el piano y ante tanta milimétrica precisión.

El mayor encanto de esta colección reside precisamente en esta capacidad de crear, a través de un lenguaje musical tan elaborado, imágenes sonoras de gran impacto emocional. Sólo

esa emoción da sentido y coherencia a la obra; y por este motivo algo aparentemente tan irrelevante como el orden de presentación de las obras acaba por convertirse en parte integrante de la interpretación. La presente selección, que se abre con la imagen de la Estrella y se cierra con la Cruz, acaba por ofrecer al oyente una precisa lectura de la obra, toda centrada en la dimensión “humana” de la vida de Cristo. El conjunto de las veinte piezas permitiría otras lecturas, empezando por el recorrido que, a través del inicial *Regard du Père* y pasando por el impresionante *Par lui tout a été fait*, pondría en primer plano la figura de un Dios Padre que en este caso aparece únicamente como una inmóvil y remota presencia. Pero éste es el encanto de la interpretación: ofrecer una lectura de la obra a la vez coherente y personal. Y semejante reclamo hacia la dimensión terrenal de la presencia divina adquiere un especial significado, frente a las inquietudes de un mundo que hacia mediados del siglo XX parecía haber perdido su destino.

*

La influencia que la obra de Messiaen ejerció sobre las obras juveniles del japonés Toru Takemitsu es tan evidente que resultaría inútil insistir en ella. Vale la pena, si acaso, subrayar las diferencias, aquí particularmente evidentes si llegamos a sus tres “Silencios ininterrumpidos” tras la densidad de la anterior “Mirada de la Cruz”. Los pesados acordes de Messiaen y ese ritmo obsesivo que evoca las Pasiones bachianas dejan paso a un entramado de sonidos libres y etéreos, que parece superar la ligereza de los más aéreos vuelos del compositor francés. La libertad formal, en realidad, es sólo aparente, pues el estilo compositivo de Takemitsu está reglado por leyes muy estrictas. Pero la obra sabe como eclipsar su rigurosa estructura, compaginando la adhesión incondicional al lenguaje musical europeo con una actitud contemplativa típicamente oriental. Japón, de hecho, fue el único país en el cual la música instrumental (y en especial el aprendizaje de la flauta *shakuhachi*) supo alcanzar la dignidad de práctica religiosa, capaz de llevar por sí sola hacia esa “iluminación” que es el objetivo supremo del budismo. Y allí estaba Takemitsu, compositor capaz de unir instrumentos cultos y populares (en su *November Steps*, por ejemplo, o en la atmosférica *Aki*) en nombre de un lenguaje musical capaz de superar cualquier prejuicio y cualquier contraposición de estilo.

En perfecta línea con la cultura tradicional de su país, Takemitsu consigue que sus obras se sustraigan a un análisis demasiado racional: él evoca, sugiere, indica caminos, pero nada más. A mitad entre el sonido y el silencio, las notas en estos *Uninterrupted Rests* se mueven con la misma vaguedad que caracteriza los diversos títulos: la simulada “conversación” evocada por la primera pieza, o el impalpable “canto de amor” conclusivo ni siquiera esbozan aquellos equilibrios métricos a que la música europea nos ha acostumbrado; y aún más difícil resulta determinar el sentido de esa “cruel reverberación” mencionada por el

título de la pieza intermedia. Los títulos nos ofrecen, en cambio, la sensación de estar frente a sugestivos ambientes de los cuales sólo la imaginación del oyente puede llegar a definir los detalles. Frente a la aséptica abstracción de tantos *Klavierstücke* y de tantas "Sonatas" que se seguían componiendo, este aparente regreso a un sugerente impresionismo es sólo una fachada, tras la cual se esconde un preciso mensaje que realza la función del espectador hasta ofrecerle un inédito papel de protagonista del acto creativo.

*

En todo este proceso, Takemitsu no estaba solo: estaba acompañado por otros compositores, todos ellos —y es un dato decisivo— crecidos lejos de la cultura europea. El más radical de todos fue sin duda el americano John Cage, cuya entera existencia estuvo fuertemente marcada por la cultura oriental y con quién Takemitsu colaboró en repetidas ocasiones, hasta llegar a componer conjuntamente una obra, *Blue Aurora*, en 1964. No hay compositor más desconcertante e inclasificable que este *enfant terrible* de la música de nuestro tiempo, capaz de componer obras para 12 aparatos de radio, ridiculizar la figura del concertista con su "Suite para piano de juguete" o replantear definitivamente la barrera entre "música" y "ruido" en sus obras para "piano preparado", donde tornillos, gomas y tiras de papel se encuentran ubicados entre las cuerdas del instrumento. Toda la obra de Cage es un monumento a la libertad no tanto del compositor o del ejecutante como de los sonidos mismos, una libertad resumida en el lema que tantas veces resuena en sus escritos: *Let's the sounds be themselves*, "deja que los sonidos sean ellos mismos".

La negación del tradicional concepto de "obra de arte", en favor de la dignidad del fenómeno sonoro en sí mismo, da coherencia a este catálogo tan heterogéneo y salpica incluso una página como *In a Landscape*, tan próxima a las fáciles consonancias de cierto romanticismo tardío y a las atmósferas incorpóreas del llamado "impresionismo". Ningún compositor anterior, ni siquiera el mismo Erik Satie, había sabido renunciar con tanta determinación a cualquier conexión formal, a cualquier jerarquía entre las notas; aquí los sonidos vagan sin rumbo, y esa infinita libertad alimenta la singular belleza de la obra. Por ello, la única comparación coherente la podemos establecer con la moderna música *New Age*, que tantas veces hemos visto flotar en medio de sugerentes ambientes sonoros. Esta capacidad para intuir cuales serán los caminos de la música de final del milenio se hace aún más palpable con *A Room*, que automáticamente nos hace pensar en la llamada corriente "minimalista", y en especial hacia la producción de Steve Reich. Pero el minimalismo nacería como reacción a una estética musical que en los años cuarenta aún no había brotado (la primera obra de este estilo —*In C*, de Terry Riley— data de 1964), mientras que Cage supo intuir todos estos caminos por sí solo, demostrándose capaz de presentir, tras las inquietudes de su tiempo, las fuerzas que se encargarán de diseñar el futuro.

*

Las intuiciones más diversas se cruzaron en ese crisol de estilos que fue la música de mediados de siglo; algunas acabaron en callejones sin salida, otras —la mayoría—supieron proyectarse más allá de su tiempo. Hoy, a medio siglo de distancia, es lícito preguntarnos qué queda de aquella experiencia. Algunos compositores, con los años, cambiaron radicalmente su estética, otros siguieron sin rupturas los caminos abiertos en esa etapa repleta de tantas posibilidades; pero una cosa es segura: esa época no supo crear un “nuevo lenguaje musical”. Nos ha dejado, en cambio, una multiplicidad de lenguajes, una variedad de formas que constituye en efecto uno de los mayores atractivos de la música contemporánea, y es al mismo tiempo el principal obstáculo hacia su comprensión. De ahí la importancia de volver, una y otra vez, sobre estas composiciones tan difíciles de clasificar, pues muchos de los interrogantes que entonces se presentaban con tanta urgencia no han perdido de validez, y muchos de esos caminos siguen abiertos, hoy en día.

Aquí más que nunca el intérprete desempeña un papel único e insustituible, porque de él depende que percibamos la complejidad estilística de estas obras y su peculiar localización histórica. Allí, de hecho, reside el mayor mérito de esta grabación. El polifacético pianismo de Alberto Rosado consigue insertar cada obra en un mundo sonoro propio y definido, tanto si se trata de las peculiares geometrías tímbricas de Messiaen y Takemitsu como de las “búsquedas” del joven Ligeti. Nacida como exigencia compositiva, esa actitud de *ricerca* se transforma en el emblema de un músico que consigue transformar todas sus ejecuciones en un verdadero acto cultural. Y es en casos como éste que el intérprete se convierte en “recercador”, según el sentido etimológico del término: un hombre capaz de “re-cercar”, de “volver a acercar” esa música a nuestro tiempo, despertando su vida latente y convirtiéndola en auténtica *musica ricercata*.