

Los espejos de la memoria. La música de Ligeti y la obra de Borges: influencias y paralelos

Federico Favali
Università di Bologna

Resumen

La música de György Ligeti (1923-2006) siempre ha sido objeto de estudio y análisis por parte de los musicólogos y compositores. Se han analizado diferentes características extra-musicales presentes en sus obras, por ejemplo, el uso de ritmos de tribus de África Central y las influencias de diferentes compositores en su trabajo. El aspecto, sin embargo, que merece atención, y que hasta hoy no se ha utilizado en profundidad, es lo que las lecturas Ligeti, y en general el entorno cultural que lo rodeaba, han influido en su forma de componer. Por su propia admisión, el poeta argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) fue uno de sus autores favoritos. Lo que luego se analizará en esta contribución son las conexiones entre el trabajo del poeta argentino y el compositor húngaro: las técnicas narrativas utilizadas por Borges y las técnicas de composición utilizadas por Ligeti. Para investigar estas influencias, antes que nada los trabajos de ambos artistas se enmarcarán desde un punto de vista histórico. Además se investigarán las técnicas para abrir un trabajo, técnicas de desarrollo y técnicas de cierre.

Conceptos clave: Ligeti, Borges, influencias, composición contemporánea, cuento.

Mirrors of Memory. The Music of Ligeti and the work of Borges Works: Influences and Parallels

Abstract

The music of György Ligeti (1923-2006) has always been studied and analyzed by musicologists and composers. They have highlighted different extra-musical characteristics in his works. For example, the use of Central African tribes rhythms and the influences of different composers. However, there is one aspect that deserves attention and which has not been investigated in depth until now. This is what Ligeti read and in general how the cultural environment around him has influenced his way to compose. By his own admission, the Argentine poet Jorge Luis Borges (1899-1986) was one of his favorite authors. In this paper the connections between the work of the Argentine poet and the Hungarian composer will be compared. In particular, the narrative techniques used by Borges and the composition techniques used by Ligeti. To investigate these

influences, first of all the works of both artists will be considered from a historical point of view. In addition, techniques for opening a work, development techniques and closing techniques will be investigated.

Keywords: Ligeti, Borges, influences, contemporary music, tale.

El corpus de los estudios sobre la obra del compositor György Ligeti (1923-2006) ha alcanzado dimensiones realmente notables¹. Muchos de ellos están dedicados a las influencias que los factores extra-musicales han tenido en su música. En varias ocasiones, el propio Ligeti habló sobre el entorno cultural al que asistió (ya sea físicamente o mediante lecturas) y afirmó claramente que estaba influenciado por él². En los últimos años, la musicología ha centrado mucho la atención en la relación entre la música y la ciencia: en particular sobre la relación con la física (especialmente en la tercera ley de la dinámica) y la geometría fractal. La comparación de sus composiciones con las obras del artista gráfico holandés Maurits Cornelis Escher es otro aspecto muy detallado. Sin embargo, según declara Ligeti, las humanidades y la literatura, en particular, no tenían menos peso en la génesis de su música.

Siempre he tenido un interés en rompecabezas, paradojas de la percepción y las ideas, en algunos aspectos de la construcción de la forma, el crecimiento y la transformación y de la distinción entre los diferentes niveles de abstracción en el pensamiento y el lenguaje. También tengo una debilidad por las obras de Lewis Carroll, Maurits Escher, Saul Steinberg, Franz Kafka, Boris Vian, Sandor Weöres, Jorge Luis Borges y Douglas R. Hofstadter y mi forma de pensar está fuertemente influenciada por las visiones de Manfred Eigen, Hansjochem Autrum, Jacques Monod y Ernst Gombrich³.

Así que por sus palabras claramente brilla la admiración, entre otros, por el escritor argentino Jorge Luis Borges. Por lo tanto, podemos deducir que el compositor conocía bien su obra.

Este hecho adquiere un valor no despreciable si pensamos que muchos estudios de psicología han demostrado cómo el ambiente cultural en el que se forma un individuo, pero también en el que vive, condiciona su forma de pensar y, ciertamente, su creatividad⁴. Esto puede pasar en el nivel consciente o inconsciente: lo cierto es que ocurre. Entonces podemos deducir que Ligeti fue influenciado por el arte de Borges así como por el de otros escritores cuyos libros conocía. No es posible decir si ciertas elecciones de Ligeti han hecho que quiera transfigurar en música lo que Borges ha hecho

¹ La bibliografía de este ensayo solo señala algunos de ellos, por supuesto. Es un compositor que ha interesado a los musicólogos de todo el mundo. Esta es la razón por la cual hay contribuciones en varios idiomas.

² Ligeti, György. "On my Etudes for piano", *Sonus*, 9, 1, 1988, pp. 3-7.

³ Ídem.

⁴ Hay muchos psicólogos que han investigado este aspecto. Véase Sloboda, John. *La mente musicale*, Il Mulino, Bologna, 2002.

en la literatura. Pero es posible decir que en el nivel inconsciente se creó una “colaboración secreta”, como dijo el pintor estadounidense William Baziotes⁵.

El objetivo del presente ensayo es demostrar cómo esta influencia se expresó a nivel técnico en los trabajos de Ligeti. Es decir, mostrar los paralelos y afinidades de ciertas técnicas narrativas utilizadas por Borges con ciertas técnicas de composición utilizadas por Ligeti. Es como un espejo en el que ciertas técnicas de escritura se han transformado, reflejado, en técnicas de composición. De modo que se crea una sinestesia entre uno y otro. Esa es la asociación expresiva entre dos conceptos que son relevantes para dos artes diferentes: la música y la literatura.

Siendo el corpus de las obras de Borges y Ligeti extremadamente vasto, estos paralelos son muchos. En este ensayo no se tomará en consideración la poesía de Borges sino solo la prosa. Ciertamente, también estas obras merecerían ser estudiadas desde el punto de vista histórico: estudiar cómo evolucionaron las técnicas borgianas y las de Ligeti y si la evolución ha ido de la mano. En este ensayo, por razones de espacio, solo unos pocos se eligen como ejemplos. Nos enfocamos en las formas de comenzar, desarrollar y cerrar una pieza (literaria y musical). Un estudio posterior más amplio podrá partir del presente ensayo y satisfacer las necesidades de una investigación exhaustiva.

Las técnicas de apertura utilizadas por Borges son muchas. Una de las más comunes es poner énfasis en hechos o lugares reales y luego llevar al lector a lo irreal. Por ejemplo, en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), el autor proporciona detalles de lugares reales: una casa en la calle Gaona en Ramos Mejía. También conocemos las fechas y los nombres de las personas que realmente existieron (por ejemplo: Bioy Casares, Mastronardi y Martínez Estrada). Entonces, de repente, nos encontramos hablando de la fantástica ciudad de Tlön y, por lo tanto, muy lejos de Ramos Mejía. Pasamos de la seguridad de lo real a la novedad desconcertante de lo fantástico.

Ligeti usa una técnica similar que nos hace percibir claramente un intervalo al comienzo de la pieza y luego llevarnos a un mundo diferente. Desde el unísono hasta el *cluster*: esto es, por lo tanto, un cambio neto de color. El comienzo del primer movimiento del *Concierto para violonchelo* (1966) explica claramente esta técnica. Al principio, el violonchelo solo tiene una nota muy larga, un la. Luego escuchamos una quinta (la-mi) formada por el violonchelo y otros instrumentos, a la que luego se agrega el fa (previamente introducido por un trino). De la marca de ensayo F (figura 1) uno tiene la

⁵ Baziotes, William. *Disegni e dipinti 1934-1962*, Catálogo de la exposición, Venecia, Collezione Peggy Guggenheim, Skira, Milano, 2005.

percepción de que otra dimensión se ha abierto ante de nosotros. De hecho, es un nuevo color que se ha formado gracias al *cluster* y también al tipo de emisión de sonido (armónicos de los arcos).

7

*) Warmer Ton, breit gestrichen (Bogenwechsel unmerklich).
 **) Kein Bogenwechsel beim Tonhöhenwechsel.

Figura 1

El inicio de *Clocks and Clouds* (1972) es otro ejemplo interesante a considerar (figura 2).

The image shows a musical score for five flutes and two clarinets. The tempo is marked 'Tempo giusto, ♩ = 108 always very even and precise' and 'steits sehr gleichmäßig und präzise'. The score is in 4/4 time. The instruments are numbered 1 through 5 for flutes and 1 through 2 for clarinets. The music features complex, overlapping rhythmic patterns. A section labeled 'A' is marked with a double bar line and a repeat sign.

Figura 2

En este caso se puede escuchar claramente la alternancia entre las notas mi y re del inicio debido al unísono homorrítmico y con la misma masa sonora a cargo de tres flautas. Las notas no cambian incluso en los compases siguientes, pero los diversos ingresos en sucesión y los diferentes ritmos que suenan son muy diferentes. Los intervalos ya no son claramente perceptibles porque los diversos elementos se han superpuesto y mezclado. Este cambio en la dimensión se percibe claramente, lo que se refiere a la dicotomía real (unísono-claridad)/irreal (*cluster*). La técnica de comenzar con una nota y luego abrir el ventilador armónico era típica de sus composiciones de los años '60. Básicamente se trataba de entrar en lo irreal a partir del presente, a partir de datos confidenciales, de cosas bien conocidas. Borges también traduce este concepto en la macroforma.

En la *Historia Universal de la Infamia* (1935, revisada en 1954), escribe historias basadas en historias que, al menos en otros idiomas, ya habían sido contadas⁶. El autor argentino distorsiona hechos que realmente sucedieron, citados como fuentes inspiradoras al comienzo del libro. En el prefacio de la edición de 1954, el autor advierte claramente

⁶ La operación podría leerse como una evolución de los *Cuentos contados dos veces* de N. Hawthorne, cf. Hawthorne, Nathaniel. *Cuentos contados dos veces*, El Acantilado, Barcelona, 2007. En ese caso, el autor reunió historias previamente publicadas en diferentes revistas. Aquí Borges vuelve a contar (cambiando) las historias ya conocidas. Por otro lado, el conocimiento y el amor de Borges por la literatura estadounidense es bien conocido.

que las historias "son el juego irresponsable de un hombre tímido que no tuvo el valor de escribir historias y que se entretenía en falsear (a veces sin justificación estética) las historias de otras personas"⁷. Por lo tanto, existe una conexión con la realidad, es decir, historias ya existentes, que se distorsionan aquí porque Borges altera deliberadamente los nombres de los personajes, las fechas y, a veces, los hechos, hasta que se separan por completo de la realidad inspiradora. Este procedimiento le permite crear algo nuevo, inventar una nueva historia a partir de algo que ya estaba allí y, además, ya se había dicho.

Especularmente, Ligeti en diferentes composiciones usa técnicas bien conocidas usadas por muchos otros compositores del pasado pero también contemporáneas a él. Una de estas es el canon. Lo que es interesante, sin embargo, es ver cómo se ha utilizado la "filosofía" del canon en su música. En este caso, de hecho, no se trata simplemente de utilizar algo que ya existe, ya que ya se utilizó. Se trata de partir de algo ya existente para crear algo más. Su función en este caso es llenar y dar coherencia a un espacio sonoro, creando también un nuevo ambiente sonoro, entre otras cosas, gracias también a la micropolifonía⁸. Un ejemplo interesante es *Lux Aeterna* (1966). La composición, así como *Lontano* (1967) tiene una estructura cromática densa. En estas obras, las líneas melódicas de Ligeti, dispuestas en un canon angosto, se convierten en eventos horizontales y verticales. Por lo tanto, las entradas individuales no son perceptibles y las entradas no se escuchan por separado porque las notas ya están presentes en el elemento anterior: un nuevo uso de una técnica de composición muy conocida y utilizada.

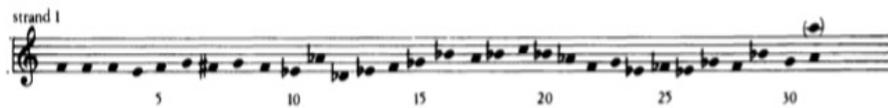


Figura 3

La figura 3 muestra el primer canon de *Lux Aeterna* (hasta el final de la primera sección, c.37). Como emerge inmediatamente para escuchar más que las voces individuales, escucha un entorno de sonido que es estático y dinámico al mismo tiempo. Un aspecto interesante es que el principio de la canción se repite varias veces en la cuota (hasta compás 3, antes del inicio de mi) para que aparezca como un centro real, es decir,

⁷ Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, Emecé Editore, Buenos Aires, 1989.

⁸ Ligeti la definió de la siguiente manera: "La polifonía compleja de cada parte se incorpora en un flujo armónico-musical en el que las armonías no cambian repentinamente, sino que se combinan entre sí" y luego "una combinación distinguible de intervalos se desvanece gradualmente, y de esta nebulosidad uno descubre que una nueva combinación de intervalos toma forma" (notas personales del autor).

acontecimientos que han tenido un efecto estabilizador que se destaca escuchando de inmediato (en este caso, una sola nota, pero también podría ser una representación). En otras palabras, es como si la atención del oyente se centrara allí y luego se "extendiera" a otras áreas más amplias. El fa solo se tocará un par de veces más tarde.

Borges también usa una técnica similar. En varias historias en realidad parte de un detalle, a continuación, se ensancha, se amplía la vista del espectador (en algunos casos es el narrador). El comienzo del cuento *El Aleph* (1949) es un ejemplo interesante en este sentido. Desde un detalle de Plaza Constitución (la armadura de hierro), hasta Calle Garay y luego hasta el universo. También dice que el narrador había notado que había cambiado "No sé qué tipo de cigarrillos; el hecho me dolió porque me di cuenta de que el universo incesante y vasto ya se estaba separando de ella y que ese cambio fue el primero de una serie infinita". Es decir, sus pensamientos van desde ahora (un momento particular, un momento preciso) hasta el infinito que no conocemos bien. Esta dicotomía se traduce, tanto en varias historias de Borges como en Ligeti, en la relación entre orden y caos.

Este aspecto ha sido ampliamente investigado por Ligeti gracias a su pasión por las matemáticas y la geometría fractal. Tal vez se lo pueda considerar como el punto de unión entre la esfera científica, humanística y artística. Diferentes composiciones también se pueden leer de acuerdo con esta dicotomía. Es decir, en varias piezas de Ligeti, el caos estaría representado por microtonía y orden al unísono. Es evidente que esta relación se refiere a esa tensión-distensión, es decir, garantiza un dinamismo dentro de la pieza. De hecho, varios episodios, a veces incluso extensos episodios de polifonía densa, terminan al unísono. La segunda sección del *Requiem* (1965) "Kyrie" claramente representa este concepto. Hay zonas de aumento rítmico y zonas de disminución, de modo que la tensión sube y baja. Al final de la pieza hay una sola nota (el si² desde c.115 al final) que se mantiene durante varios segundos: del caos al orden⁹.

⁹ Las notas que dan orden también se configuran como centros.

Figura 4

La figura 4, tomada del *Kyrie* del *Requiem* (compases 37-39), muestra un punto de tensión extrema. Los sopranos y los tenores tienen notas rápidas que describen un grupo. Verticalmente, no hay grupos irregulares sino que se superponen: por ejemplo, una semana, un sextil por encima de una quintina, etc. Este factor aumenta el dinamismo que gradualmente se desvanecerá a la nota larga final. La estasis generalmente se compone de una sola nota, posiblemente duplicada a la octava. La octava es un intervalo privilegiado para cerrar secciones como la nota única para cerrar la pieza completa.

El cierre de las historias de Borges y las piezas de Ligeti merece una consideración aparte. Borges es, entre otras cosas, universalmente reconocido como un maestro de terminaciones inesperadas. Varias historias terminan con un anticlímax - la

figura retórica que consiste en la disposición de una serie de conceptos o palabras en orden descendente de fuerza e intensidad - repentina y completamente inesperada. Un ejemplo se encuentra en Aleph. Después de la visión del Aleph, hay un anticlímax que conduce gradualmente, pero rápidamente, al final de la historia. Casi hasta la extinción de las emociones que dominaron en la página anterior cuando se vio el Aleph, un momento que representa el vértice de toda la narración. Todo se agota rápidamente, hasta que desaparece.

Algo similar ocurre también en Ligeti. De hecho, muchas composiciones terminan con líneas que "desaparecen". Ligeti en el marcador escribe "*morendo*". En realidad, no solo lo escribe al final de la pieza, sino también durante; a menudo este proceso se consume rápidamente; sin embargo, la intención siempre es terminar un sonido en silencio. El ejemplo 5 muestra las últimas barras de *Atmosphères* (1961), con el sonido que se apaga naturalmente, son un excelente ejemplo de esta técnica.

Figura 5

La figura 6 (*Drei Phantasien*, II) también se puede leer como otro caso similar. Aquí las voces "se apagan" gradualmente hasta el silencio absoluto. Incluso Ligeti escribe "muriendo": la boca cerrada". Esto también cambia la forma en que se emite el sonido, y no solo la dinámica, para hacer que las voces "desaparezcan".

The image displays a musical score for the piece 'Los espejos de la memoria' by Federico Favali. The score is organized into three systems, labeled S, A, and T, each with four staves (1-4). The measures are numbered 63 through 68 at the top. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions include 'dim.' (diminuendo), 'morendo al niente' (fading to nothing), and 'Ah!' with specific phrasing directions. At the bottom, there are two footnotes: one for 'Ah!' indicating it should be played softly without accents, and another for 'morendo al niente' indicating the mouth should be closed.

Figura 6

Como ha señalado J. Nuño, en casi todas sus obras Borges contiene temas metafísicos, pero su operación vale más que los temas mismos. La misma oración se puede traducir a Ligeti: utiliza los estilos y las técnicas utilizadas en el pasado por otros compositores, y la derivación, extramusical. Lo que hace no es una simple transferencia de técnicas a la música, sino la creación de nuevas obras de arte. Por lo tanto, no se trata

de volver a hacer lo que ya se ha hecho o volver a leer. Significa partir de una tradición a la que estamos vinculados e impulsar las técnicas y los conceptos utilizados. Este *modus operandi* fue seguido por muchos artistas en diversas disciplinas. Los paralelismos entre Ligeti y Borges son solo un caso específico. Así se demuestra concretamente lo que el pintor estadounidense William Baziotes solía decir: "hay una colaboración secreta entre los artistas"¹⁰.

¹⁰ Baziotes, William. *Disegni e dipinti 1934-1962*.

Federico Favali: Compositor y musicólogo italiano, escribe música caracterizada por el uso de gestos teatrales y una marcada sensibilidad por el color del sonido. En 2014 recibió una comisión del Teatro del Giglio di Lucca para escribir la ópera "Il crollo di casa Usher". En 2015 fue invitado al "Daegu International Contemporary Music Festival" y en 2016 al festival "Crosscurrents" - Birmingham (Reino Unido). Como musicólogo trabaja principalmente en el análisis de la música contemporánea. Sus escritos han sido publicados por varios webs y revistas. Las obras más recientes incluyen un ensayo sobre el concepto de entropía en la música de T.Murail y un libro sobre el uso de la simetría en música. Se graduó en musicología en la Universidad de Bolonia. Estudió composición en el conservatorio de La Spezia, en el King's College de Londres, en la Universidad de Birmingham y en la New York University.