

## A través de la puerta estelar

G. Ligeti, *Atmosphères*

R. Strauss, *Concerto para trompa en mi bemol mayor*

R. Strauss, *Así habló Zaratustra*

Estíbaliz Espinosa, febrero 2016

La música es perturbación en el espaciotiempo. La oímos y apreciamos porque sus ondas reverberan en nuestro tímpano y alcanzan el cerebro, donde interpretamos si es música o ruido. Lo que es música y lo que es ruido no sólo depende de nuestro encéfalo, también del gusto general de los encéfalos que nos rodean en la época y lugar que nos toca vivir.

Mientras escribía estas notas, las noticias hablaban de la música del Universo: las famosas «ondas gravitacionales» capturadas a principios de este 2016, esa cantiga de amigo emitida al espacio hace 1300 millones de años por la historia de amor (y desamor) de dos agujeros negros. Predichas por Einstein, es ahora cuando por vez primera nuestra especie escucha algo así.

Por suerte —o por desgracia— nada de monolitos alienígenas ni divinos, sino pura física confirmada.

Sin embargo, nuestro oído se ha estado preparando para la música del cosmos profundo durante generaciones, desde la pitagórica música de las esferas hasta Iannis Xenakis. Y fue en el siglo XX donde la música experimental colisionó con la ciencia-ficción visual... Sus ondas gravitatorias nos siguen perturbando.

Y ahí entran en plano un neoyorquino de origen judío y un húngaro también judío: Stanley Kubrick y György Ligeti.

**György Ligeti (1923-2006)**

***Atmosphères* (1961)**

«Me propuse que en mi obra siguiente eliminaría la dualidad de figuras singulares claras por un lado, y entrelazamientos densos por el otro, y dejaría que la forma musical surja únicamente del “fondo” sonoro [...]. Se trata ahora de un tejido de fibras finas que ocupa todo el espacio musical de manera homogénea y cuyos movimientos y variaciones determinan la articulación de la forma.»

Así se refiere György Ligeti a la concepción de *Atmosphères*, pieza dedicada a Mátyás Seiber y realizada en 1961 por encargo del Festival de Donaueschingen, cita de músicos de vanguardia. Nos brinda la metáfora de una tela, un tejido (curiosamente, la misma de la astrofísica para el espaciotiempo) y alguna que otra paradoja: una partitura densa que debería pesar kilos (cada uno de los 89 instrumentos cuenta con

*particella* propia) suena a gravedad cero, su comienzo etéreo se corresponde en realidad con un cluster cromático de cinco octavas, las notas trepan furtivamente... *Cluster* podría traducirse como «conglomerado», y la vemos aplicada tanto en estadística como en cosmología (cluster de estrellas) como en música.

Su inspiración es canónica (de hecho, el compositor transilvano comparaba su rigor con los contrapuntos de Palestrina), pero el resultado audible es un enjambre «de textura impenetrable, como una telaraña estrechamente ganchillada» en palabras del propio Ligeti al musicólogo paisano suyo, Peter Várnai.

Ligeti ha hablado profusamente sobre esta obra: con ella quiso instaurar un nuevo lenguaje musical y eso requiere sus explicaciones. Además de Bartók o Stockhausen, su mayor influencia es la música electrónica que había conocido en Alemania (tras huir de su país natal). Ligeti trata de dotar a la música en acústico de la textura tímbrica y la posibilidad de capas sonoras propias de la electrónica. Para ello, calceta una polifonía hiperdensa a la que denomina «micropolifonía». Más tarde reconoce que «polifonía saturada» habría sido más atinado.

Para alcanzar ese horizonte de sucesos sonoro -donde llegamos a preguntarnos si lo que suena es en verdad una orquesta o qué- se estiran los registros al límite: contrastes *sul tasto* y *sul ponticello* en las cuerdas, sonidos naturales y armónicos, metales con sonido pedal, contrabajos más agudos que el resto... Cada instrumento, tras este esfuerzo, se merece su ración extra de resina o paño tibio.

Asimismo, se prescinde de la percusión: sólo aparece un piano a cuatro manos hacia el final, tocado con cepillos sobre las cuerdas, no con teclas. No hay una melodía que tararearle a un amigo mañana, ni un ritmo que seguir con el pie –sí una polirritmia microscópica-; hay una invasión gradual de sonido y la experiencia es musical, sí. Pero también ultraterrena.

Por eso estas *Atmosphères* han sonado de perlas para ilustrar los exteriores de nuestra familiar atmósfera. Otra paradoja más.

En el imaginario popular, su aura glacial se ha fundido con la psicodelia que ve el astronauta del filme de Stanley Kubrick (*2001: una Odisea del espacio*, 1968) una vez atraviesa la Star Gate (puerta estelar). No hay que olvidar que a Ligeti no le pareció muy bien que no se le consultase la utilización de su música para la película y llegó a referirse a ella como «una mierda de Hollywood». Eso sí, tras ciertas negociaciones de derechos con la MGM, afirmó que sí le gustaba.

Peor suerte corrió la banda sonora que Alex North había compuesto para el filme y se arrojó a la papelera de partituras –sin comunicárselo al compositor-. Un detallazo.

La estela de Ligeti ha sido notable. En la actualidad, la banda sonora de otra cinta del género, *Interstellar* (2014), presenta algún corte con esta idea de «gran masa de sonido» (escuchad el titulado *Mountains*).

*Atmosphères* es la única pieza de Ligeti que se escucha íntegra en 2001, junto a fragmentos del *Requiem*, *Lux Aeterna* y *Adventures*. El ojo solarizado del astronauta Bowman (casi como el *Starman* de Bowie, *waiting in the sky*) observa y nosotros escuchamos ese «deshabitado e imaginario espacio musical» que pretendía el genio al hilar esta obra. Puro color liberado de la gravedad de la forma. Una puerta estelar a otro tejido espaciotiempo para el sonido. Por lo menos, para el sonido de unos simios.

### **Richard Strauss (1864-1949)**

#### ***Concierto para trompa nº 2 en Mi bemol mayor (1943)***

*I.-Allegro -Andante con moto*

*II.-Rondo (allegro molto)*

Cuando Richard Strauss se remanga ante su primer concierto para trompa, su padre aún vive. Franz ha sido durante años el mejor trompa de su época como solista en la Orquesta de la Corte de Baviera –y en Bayreuth, con Wagner-. Ha introducido a su hijo en la música desde muy niño y guiado en sus gustos musicales ( una selección farmacéutica de clásicos, prohibiendo por ejemplo a Wagner o a Liszt hasta la adolescencia).

Su hijo escribe el 1er concierto para su instrumento en 1883, a sus tiernos 19, en un mundo donde Wagner acaba de morir, se inaugura la línea ferroviaria del Orient Express, R.L. Stevenson publica «La isla del tesoro» y Gaudí comienza La Sagrada Familia en Barcelona.

Tardará sesenta años en recuperar el espíritu paterno, en un 2º concierto que con certeza su padre ya no escuchará jamás. Lo compone hacia 1942, en una Viena que ha arrinconado los vales, ha pasado por la Gran Guerra, la independencia, el Círculo de Viena y se prepara a limpiar escombros de bombardeos aliados.

Richard Strauss también ha atravesado su ruina personal: de colaborador con el gobierno nazi (compuso y dirigió el himno de los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936) se ha convertido en antipático al régimen por escribir una ópera («La mujer silenciosa» que, en consonancia con su título, apenas se escucha en la actualidad) junto a un libretista judío, su amigo Stefan Zweig.

A principios del siglo había revolucionado la escena (y el marketing de escena) con «Salomé» y «Elektra». Su música se ha tildado de escandalosa, luego de conservadora, ahora afín al nazismo, ahora no... Es probable que a estas alturas de su vida, el casi octogenario Strauss sea ya muy escéptico con todo y, como cualquier abuelo en activo, componga lo que le viene en gana.

De esta década son sus obras concertantes finales (para oboe, por ejemplo) y las sobrenaturales «Cuatro últimas canciones», a las que se puede aproximar más la temperatura de este concierto.

Orquestalmente, ya es más íntimo que el primer concierto de trompa – ha simplificado instrumentación-, y su talante también más sereno. Aún así, la «marca de la casa» Strauss (los motivos melódicos del inicio ingeniosamente desenvueltos, el diálogo espléndido entre solista y orquesta, modulaciones sorpresa...) imprime cada movimiento, si bien de un modo más mozartiano, más grácil.

Escrita para virtuosos o virtuosas, la trompa es un rapsoda desplegando un motivo que se enriquecerá progresivamente: desde los saltos de octava iniciales y los tresillos en cascada, pasando por el nostálgico *Andante* hasta la energía del *Rondó* final (el movimiento que Strauss prefería y de estructura más clásica). Remachando con una coda espectacular que nada parece tener que ver con la hecatombe que vive Europa en esos momentos.

Una obra que es tributo a un padre y tributo, quizás, a otro tiempo, con melancolía y fuerza.

**Richard Strauss (1864-1949)**  
***Así habló Zaratustra*, op. 30 (1896)**

Volvemos al s.XIX: en 1896 se recuperan los I Juegos Olímpicos de la Era Moderna, en Atenas. Unos años antes, en un viaje de descanso por Grecia, había caído en las manos del joven Richard uno de los iconos de la filosofía del siglo: las bienaventuranzas lírico-visionarias de Friedrich Nietzsche bajo el alter ego del profeta persa Zaratustra (el Sarastro de Mozart), casi en forma de sucesión de tweets del twitter y poesía oriental.

En algún momento entre 1892 y 1896 Strauss, que ya había paladeado el éxito con esa fórmula híbrida del «poema sinfónico» –alentado por A. Ritter y von Bülow-, se decide a musicar libremente 9 secciones de *Así habló Zaratustra*. Un «libro de hechizos» de un pensador *sui generis* que animaba a los de su especie a romper con todo dogma y atadura moral -religiosa o científica- y convertirse en el *Übermensch*. El Súperhombre (de Súpermujer, nada se dice...).

«Yo os enseño el súperhombre. En otro tiempo fuisteis monos, y también ahora es el hombre más mono que cualquier mono.» *Así habló Zaratustra*, F. Nietzsche (1883-1885)

Curiosamente, Gustav Mahler se encuentra casi al mismo tiempo escribiendo su 3ra Sinfonía, en la que incluirá un pasaje para mezzo, «Oh Mensch», de la misma obra. Zaratustra estaba sin duda en el ambiente (y los artistas tienden a robarse los temas como comadrejas).

Este botín musical de 35 minutos tiene el honor de ser la biela que conecta dos motores: de la historia del pensamiento por un lado (el libro de Nietzsche) y de la historia de la ciencia-ficción por otro (la ya citada *2001: una Odisea del Espacio*, de Kubrick). Y sus dos siglos correspondientes.

Desde su estreno en Frankfurt en 1896 –ojo, sólo 11 años después de la publicación del *Zaratustra* - hasta la película de 1968, este poema sinfónico no era de los más interpretados del compositor, célebre por ellos y por sus óperas. Pero bastó la elipsis cinematográfica del hueso arrojado al aire y convertido en nave espacial y el sol saliendo tras el monolito, para que el pelo de nuestra especie se erizase de otra manera al escuchar esta obertura, «Amanecer»: un trémolo alienígena de contrabajos, unas trompetas solares y los intervalos de quinta de unos timbales neandertales montan una fanfarria perfecta para un puñado de *sapiens* en una búsqueda más allá de la Tierra.

Y oyéndola se puede sentir por un momento orgullo de pertenecer al sistema solar, como poco.

«¡Tú, gran astro! ¡Qué sería de tu felicidad si no tuvieras a aquellos a quienes iluminas!» *Así habló Zaratustra*.

Es quizás la primera vez que la ciencia-ficción en cine obtiene credencial de profundidad y trascendencia. En literatura ya había sido así, con Verne o Stanislaw Lem. En el cine, fue Kubrick de la mano de Ligeti y R. Strauss.

Luego vino su sobredosis en series, anuncios, parodias... y un desgaste en el impacto, como era de esperar. Pese a tanto manoseo, la obertura de *Así habló Zaratustra* aún mantiene su porte y nos conduce por un majestuoso Do (alternativamente en mayor y menor) hasta el inquietante final combinando Do mayor (el Universo o la divinidad) y Si mayor (la Humanidad).

Las 9 secciones por las que discurre este «tone poem», largo casi como una sinfonía, son el «Amanecer» (la conocida fanfarria, nada que añadir), «De los Hombres Ultraterrenos» (remanso de cuerda), «Del Anhelito Supremo» (intentos de recordar el tema inicial por parte del corno inglés y la trompeta), «De las Alegrías y las Pasiones» (melodía intensa de violines y trompas, con pasión de trombones), «El Canto Fúnebre» (un concertino sombrío), «De la Ciencia» (de nuevo los contrabajos iniciando una fuga - forma lógica de la música- hasta unos violines y un arpa despreocupados y el corno inglés aún empeñado en el *Amanecer*), «El Convaleciente» ( casi vuelve a sonar el *Amanecer*, pero algo lo enturbia), «La Canción del Baile» ( el vals solo del concertino, que estamos en el siglo XIX) y «Canto del Noctámbulo» (doce campanadas hacia la conclusión inconclusa en Do, Si y unos contrabajos pellizcando el Enigma del Mundo en Do-Sol-Do).

Queda la duda de si Nietzsche, un cerebro musical, genial y desequilibrado, envuelto en opio y en cloral, habría aplaudido esta lectura de su obra. Murió al poco de su estreno, tras 11 años crepusculares en la locura y dejando su onda gravitacional en el pensamiento, el arte y la cosmovisión de Occidente. Descreído de religión y ciencia, ¿qué le habría parecido ver a su olímpico Zaratustra vinculado a la ciencia-ficción sobre la trascendencia del ser humano en el espacio, tutelado por una inteligencia que se manifiesta en forma de monolitos? ¿Y qué le habría parecido a Richard Strauss? La posteridad es un cubo de reciclaje...

«“¿*Esto* era la vida?” quiero decirle yo a la Muerte. “¡Bien! ¡*Otra vez!*”»  
*Así habló Zaratustra.*

Estfbaliz... Espinosa