

LA CONCEPCIÓ DE LA MORT EN EL RÈQUIEM DE GYÖRGY LIGETI

MAGDA POLO PUJADAS
Universitat de Barcelona

Molts han estat els rèquiems o misses de difunts¹ que s'han compost al llarg de la història de la música. El caràcter dramàtic dels textos que han constituït els rèquiems ha estat l'esquer per a un gran nombre de compositors, des de Johannes Ockeghem,² passant per Mozart,³ fins a Pen-

1. Conegudes també com a *missa pro defunctis* o *missa defunctorum*.

2. És notable la influència de Machaut i Ockeghem en Ligeti, però especialment d'Ockeghem (compositor de la *devotio moderna*), tal com ho testimonia la tesi doctoral de Carson Kievman titulada *Ockeghem and Ligeti. The music of Transcendence*: «Ockeghem's influences on New Music, and Ligeti in particular, were even more substantial, because he treated musical line in such an independent and free-flowing style that there may have been little, or no, historical follow-up until the advent of 20th-century experimentations, and particularly Ligeti's micro-polyphonic creations» (https://www.academia.edu/1844043/OCKEGHEM_AND_LIGETI_THE_MUSIC_OF_TRANSCENDENCE, p. 2 (Última consulta: 1 d'agost de 2019)). «Ligeti's Requiem was also influenced by his admiration of the 15th century Dutch composer, Johannes Ockeghem. This is not a surprising revelation considering that much of Ockeghem's music has long sequences, of up to two minutes in length, that are without resolution, or resting points» (Ibidem, p. 18).

3. Ligeti estava molt familiaritzat amb els rèquiems de Mozart i Verdi, però no el van influir a l'hora de fer el seu propi rèquiem. (Ibidem, p. 11).

derecky o Duruflé. Aquestes composicions, en un principi, estaven destinades al servei litúrgic i estaven compostes per cants monofònics. Més endavant, el caràcter dramàtic del text va fer del rèquiem un gènere en si mateix, i per aquest motiu, va comptar amb diferents canvis especialment pel que fa a la música.⁴

El rèquiem en el qual ens centrarem és el *rèquiem* de György Ligeti,⁵ per a soprano, mezzosoprano, dos cors mixtos (un de 100 integrants, i l'altre de 50)⁶ i orquestra que es va compondre entre 1963 i 1965, l'estrena del qual es va fer el 14 de març del 1965 a Estocolm.⁷ Aquest rèquiem és una clara manifestació de l'experiència de la mort que havia viscut Ligeti quan era jove i una manera d'exterioritzar les seves pors davant de les situacions límit que li va tocar patir, i així ens ho expressa May Bauer:

Ligeti's regard for each element of construction, no matter how minor, explains the care with which he crafted

4. El rèquiem de Verdi està compost essencialment per peces de concert en lloc d'obres litúrgiques. També hi ha els rèquiem no litúrgics, que tenen formes i continguts variables com els de Brahms o Britten.

5. Com a romanès que va viure a Hongria, és lògic trobar-hi influències, des de Bartók fins a György Kurtág, i també per la música antiga, especialment la del segle XIV i per les músiques ètniques.

6. Escriu Pierre Michel: «La caractéristique la plus flagrante de ces oeuvres chorales est l'incompréhensibilité délibérée des mots et phrases. Le chœur étant divisé à l'extrême (vingt voix dans les solistes dans le Requiem, seize voix dans Lux aeterna), et l'écriture chorale étant basée essentiellement sur le canon dans ces deux pièces, on comprend dès lors qu'il soit impossible de distinguer le texte latin de la Messe des morts.» (Pierre MICHEL. 1985). Les rapports texte/musique chez György Ligeti de Lux Aeterna au Grand Macabre, dans : Opéra : Revue Contrechamps, 4 [en ligne]. Genève: Éditions Contrechamps (généré le 07 novembre 2017). <http://books.openedition.org/contrechamps/1719> (consulta: 1/08/2019).

7. L'estrena va comptar amb Liliana Poli, Barbro Ericson i el Choir and Orchestra of Swedish Radio sota la direcció de Michael Gielen.

his personal narrative as well as his music. If we accept, as the composer implies, that the frozen expressionism of the Requiem was a necessary step towards resolving ‘all my own fear ... my real life experiences, a lot of terrifying childhood fantasies’, then Ligeti’s invitation to enter an ‘alienated’ landscape signifies his utmost sincerity: his desire to identify with and reclaim the tragic quality that his music seems to deny.⁸

Aquesta composició barreja les experiències personals viscudes per Ligeti respecte de la mort i, a més, és una reflexió avantguardista sobre la situació de la música a l’època del cromatisme total. Però paral·lelament, és un retorn a la polifonia clàssica dels mestres de l’antiguitat, acompanyada d’una minuciosa i gairebé artesanal obra vocal, a la vegada que l’expressió d’un concepte de la mort que té una base catòlica, perquè l’entén com una nova vida de plenitud i eternitat, però també amb una base jueva, que l’expressa amb una negativitat molt clara (Jesús, en morir, no va complir amb la seva promesa). Per tant, en el *Rèquiem* s’hi viu una dialèctica constant (cal precisar que és una dialèctica negativa)⁹. L’actitud bàsica del judaisme cap a la mort, introduïda amb l’expulsió d’Adam del Jardí de l’Edèn, és que no es tracta d’un fenomen natural inevitable. La mort és la vida malalta, deformada, pervertida, desviada del flux de santedat que s’identifica amb la vida. De manera que, costat a costat, amb una submissió estoica a la mort, hi ha una tossuda batalla contra ella en el nivell físic i còsmic. En la lluita de la vida contra la mort, de ser contra el no ser, el judaisme manifesta la seva no-creença en la persistència de la mort, i sosté que és un obstacle temporani que pot i ha de ser superat.

8. Amy BAUER, «Canon as an agent of revelation in the music of Ligeti», a: Robert Sholl and Sander van Maas (eds.) (2017). *Contemporary Music and Spirituality*, Nova York: Routledge, Taylor & Francis Group, p. 112.

9. De clara influència adormiana.

Dins d'aquest marc conceptual, el *Rèquiem*¹⁰ de Ligeti està compost per quatre parts: l'*Introitus*, una partitura gradual de so ininterromput que passa del «dol a la promesa de la llum eterna» i que pretén afavorir un estat de meditació conscient amb un cant de declamació. A l'*Introitus*, una superfície sonora, per dir-ho immòbil, s'estén des del primer fins a l'últim compàs sense pauses generals i es transforma progressivament. L'associació expressiva es veu acomplida en la promesa de *Lux Perpetua* que representa a poc a poc una metamorfosi d'una clara atmosfera de desolació, mentre que el so disposat en capes cromàtiques llisca progressivament del registre baix al registre alt. El *Kyrie*, un complex moviment polifònic que assoleix un clímax fortíssim, combina l'essència dels rèquiems flamencs amb la micropolifonia tan característica de Ligeti que crea una música auràtica, amb una enorme sensació d'ambigüitat que porta a un so continuat com si emulés l'eternitat, ja que no hi ha punt de culminació. La xarxa polifònica estàtica està animada per un lleuger moviment. El model formal tradicional és aquí una mena de doble fuga amb cinc veus, però el bitematisme no fa referència al concepte de tema en la seva acceptació habitual, sinó que es transfereix en l'àmbit del material. El moviment que flueix amb calma experimenta, a la segona meitat del *Kyrie*, algunes violentes distorsions quan els ins-

10. Ligeti va rebre l'encàrrec d'aquesta composició d'una durada de mitja hora el 1961 per a una sèrie de concerts de nova música per a la ràdio sueca. Ligeti hi va afegir clavicèmbal i celesta en la instrumentació. Va passar nou mesos treballant a la secció del *Kyrie*, amb la polifonia més complexa que havia fet fins aleshores, amb vint veus per al primer cor i de cinc a deu en el segon, que pretén tornar a la polifonia vocal clàssica que va inspirar l'obra d'Ockeghem, refractada i multiplicada per la tècnica de la micropolifonia. Cal recordar que aquesta composició es feu famosa perquè Kubrik va utilitzar el *Kyrie* del Rèquiem per a la seva pel·lícula *2001, una odissea a l'espai* (també va utilitzar altres obres de Ligeti com *Lux aeterna* i *Atmosphères*).

truments de l'orquestra acaben bruscament amb alguns sons en *fortissimo*. Aquests talls es preparen per a l'organització formal del *Dies Irae* d'una gran agitació dramàtica i fins i tot teatral, articulada en moltes seccions contrastades perquè l'apilament de capes diferenciades va del sentit vertical a l'horitzontal. La gran forma d'aquest moviment es caracteritza pels contrastos dels registres molt suaus i molt forts, els registres aguts i greus, l'expressió agressiva i suau. El *Dies Irae*, que utilitza extrems vocals i orquestrals amb gestos teatrals, és contrastat i dramàtic, es crea una perspectiva imaginària fruit de la tensió dramàtica i la nova polifonia. El *Lacrimosa*, només per a solistes i orquestra, torna a l'atmosfera subtil de l'inici, i arriba a la conclusió que l'inici i la fi són el mateix i que hi ha una incessant continuïtat en la música. Els versos del *Lacrimosa*, normalment pertanyents al *Dies Irae* van ser separats en l'adaptació musical de Ligeti en un moviment particular. L'expressió de la composició torna a referir-se als continguts: el cor perdut, només els dos solistes i una orquestra reduïda sobreviuen a la fi del món. El no-res que queda es torna sòlid. Recordem aquí el so de *Lux Perpetua* del final de la primera part com a antecedent d'aquest gran final. Tot això ens porta a parlar en termes de negativitat, més ben dit, en els termes que la música de Ligeti exemplifica en una «teleologia negativa»¹¹.

S'aposta per una flotació en lloc d'una direccionalitat, per una multiplicitat de línies melòdiques i no només una que en predomini amb una linealitat. En el *Rèquiem* hi és present una essència d'allò desconegut que és projecte no com un element afirmatiu sinó al contrari, com una negació pura. Assistim a una autodestrucció d'allò individual o

11. S'ha de tenir en compte, en aquest sentit, la vinculació de Ligeti amb Wagner pel que fa a la melodia infinita, a aquesta aposta per un *continuum* musical.

singular en pro de quelcom universal. Per tant, en aquesta pràctica compositiva que passa per la desintegració temporal per aconseguir una consciència de l'espai es viu una més gran llibertat creativa i una sublimació de l'ego, en definitiva, una obra més integral, més plena. Adorno ja afirmava, en la seva *Teoria estètica*, que la desintegració és la veritat de l'art integral. El resultat és una forma musical monàdica.

«Il s'agit de la contemplation atemporelle d'un espace musical –au moins métaphysiquement– infini, suscitant ainsi un certain caractère de «transcendance». Une telle musique paraît donc entrer en contact avec le vide, l'inconnu –l'ignorantia– et, d'une certaine manière, elle parvient à effleurer ce qu'on a jusqu'ici nommé comme l'universel».¹²

La relació entre Ligeti i Adorno es va donar de manera molt estreta a la dècada dels anys 60 a partir de nombroses cartes que constitueixen una correspondència molt rica entre ambdós. El que és innegable és que Ligeti llegia Adorno i el portava a la pràctica. La *Teoria estètica*, concebuda entre els anys 1961 i 1969, malgrat que no va ser publicada pòstumament fins el 1970, ens fa pensar en aquesta influència pel que fa a la qüestió de la mort en l'art. I no només aquest text, sinó també els dos textos intitulats «Sobre estática y dinámica como categorías sociológicas» i «Vers une musique informel», dos textos que deixen clar, per una banda, la seva crítica al capitalisme i a la seva involució i, per l'altra, la necessitat de fer una «nova música» que no sigui la serialista, sinó una música informal que segueixi el camí iniciat per Schönberg en el seu atonalisme.

La bellesa turbada de l'obra de Ligeti, especialment a l'*Introitus* i el *Lacrimosa* ens ressalta la falsa estaticitat de

12. Héctor CAVALLARO, *GyörgyLigeti:comportements d'une «téléologie négative»*, (<https://octaviana.fr/document/23182999X#?c=0&m=0&s=0&cv=0>). (consulta: 20 de juliol de 2019).

l'obra que en el seu interior viu de manera visceral i racional a la vegada el moviment, la destrucció de la forma per arribar a una «música informal». La mort no es sinó una manifestació de vida, en cap sentit hi ha una reconciliació, sinó una lluita entre la vida i la mort, una lluita entre la realitat i l'aparença, entre l'individu i la societat. I en la seva autonomia, l'art, la música, pot trobar l'escenari on allò estàtic i dinàmic s'estripen mútuament. Amb paraules d'Adorno:

«Pero es la expresión del sufrimiento por la subyugación y por su punto de fuga, la muerte. La afinidad de toda belleza con la muerte tiene su lugar en la idea de forma pura que el arte impone a la pluralidad de lo vivo, que en él se apaga. En la belleza no turbada se habría calmado por completo lo que se le opone, y esta reconciliación estética es mortal para lo extra-estético. Este es el luto del arte. El arte lleva a cabo la reconciliación de manera irreal, a costa de la reconciliación real. [...] Si las obras de arte tienen su idea en la vida eterna, esto solo es posible mediante la aniquilación de lo vivo en su ámbito; esto también se comunica a la expresión de las obras».¹³

La qüestió de la mort ha estat sempre molt important per a Ligeti, fins a tal punt que està vinculada a allò innombrable, allò indicible, a l'absurd en tant que revers de les coses, i que la seva representació implica una hipertròfia de l'emoció per donar un altre sentit als sentits de la vida.

Pour Ligeti, dont une partie de la famille proche succomba à l'Holocauste, et qui échappa lui-même de peu au massacre, l'innommable n'est pas quelque chose d'étranger. La question de la mort traverse l'ensemble de sa création, sous diverses formes, qui vont du cri à la lamentation, en passant par le recours à l'absurde et le cérémonial propre au Requiem. La vocalité si particulière qui se déploie dans

13. Ibidem, p. 100-101.

ses oeuvres de théâtre musical des années 1960 explore, à travers toute une série de comportements extrêmement étranges, un en deçà du langage sous lequel on devine l'angoisse, la béance, l'inexprimable. Le *Dies Irae* du *Requiem* accueille la frayeur à l'état le plus brut, alors que l'opéra *Le Grand Macabre* traite la mort sur le ton de la farce démoniaque, dans le sillage du théâtre de foire flamand.¹⁴

El *Rèquiem* pertany a la fase compositiva de Ligeti, que comprèn les obres d'*Artikulation* (1958), *Apparitions* (1958-59), *Atmosphères* (1961), *Volumina* (1961-62), *Requiem* (1963-65), *Lux aeterna* (1966) i acabant pel *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1966) i *Lontano* (1967).

Apparitions (1958-1959), *Atmosphères* (1961) sont, aux côtés du *Requiem*, deux oeuvres maîtresses de cette période au cours de laquelle Ligeti expérimente une technique d'écriture très particulière, la «micropolyphonie» ou «polyphonie sursaturée». Il en résulte une musique de «textures», dont la densité et la nature sont déterminées par les différents types de mouvements affectés à chacune des lignes individuelles de la polyphonie.¹⁵

Aquesta fase està marcada per una estètica de la negació¹⁶ o una teleologia de la negació, en què apareixen

14. Joseph DELAPLACE, (2011). «György Ligeti, ou le travail du négatif dans l'écriture musicale», *Filigrane, Numéros de la revue, Musique et inconscient*. <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=202> (Última consulta: 13 de juliol de 2019).

15. DDAA (2003). *Ligeti- Mahler*. París: Cité de la musique, p. 8.

16. En un treball més extens podríem tenir presents d'una manera més acurada les aportacions d'Adorno respecte de la dialèctica negativa, de Marcuse respecte de l'espai metafísic i també les experiències de la mort a conseqüència del que van patir els seus familiars als camps de concentració i les víctimes de l'Holocaust. El jove Ligeti va perdre el seu pare a Bergen-Belsen i el seu germà a Mauthausen, l'única que va sobre-

grans teixits polifònics, núvols sonors, cristal·litzacions d'interval amb la intenció de crear una il·lusió d'estaticitat (una negació de la teleologia) però amb molt de moviment. Segons Pierre Michel,¹⁷ entre 1963 i 1967 la preocupació de Ligeti és adaptar a les grans formacions micropolifòniques¹⁸ un treball de composició axial respecte de la percepció de certs intervals o grups d'interval. Per a tal fita en el *Rèquiem* treballa en una estructura eminentment cromàtica.

Dans l'écriture chorale du *Requiem*, l'entassement et l'enlacement des voix donne presque d'un bout à l'autre de l'oeuvre des complexes sonores remplis chromatiquement, voire hyperchromatiques, dans la mesure où les déviations par rapport au tempérament égal sont significatives pour la structure sonore.¹⁹

La mort, per a Ligeti, ha de manifestar de manera especial la vida després de la mort. Després de la mort hi ha una llum eterna que fa que percebem el món com un *continuum*, com a quelcom que respira l'infinit, allò que perdura, allò etern. L'eternitat és la finalitat de la mort. Aquesta idea la tracta el compositor tant en la introducció del *Rèquiem* com en l'obra *Lux aeterna* a partir de blocs sonors que ressonen i s'expandeixen en el temps,

viure a la tortura nazi a Auschwitz-Birkenau va ser la seva mare. A part de patir el règim nazi, també va patir el règim estalinista.

17. Pierre MICHEL, (1995). *György Ligeti, Oeuvres ironiques et théâtrales musicales*, París: Éd. Minerve, p. 66.

18. La micropolifonia per a Ligeti (que comença en *Atmosphères*) és una polifonia densa en quantitat de veus i inaudible en la mesura que les parts individuals no es discerneixen, ja que la vertadera funció és participar del teixit harmònic global.

19. G. LIGETI, (2013). *L'Atelier du compositeur, Écrits autobiographiques, Commentaires sur ses oeuvres*, «Sur Lux Aeterna». Ginebra: Éditions Contrechamps, p.233.

creen un «estar fora del temps» que per a Ligeti connota pèrdua i mort²⁰:

L'idée de la «lumière éternelle», d'un état qui a toujours été, reste pratiquement immuable et durera toujours, se rapporte au passage correspondant du *Requiem*: le vers de l'Introitus *Et lux perpetua luceat eis* est composé de manière tout à fait similaire ; *Lux aeterna* développe donc la conception musicale de ce passage de l'Introitus.²¹

El resultat de les obres de Ligeti conviden a una nova escolta, a uns resultats sonors que es barregen en l'espai, són obres incòmodes en les quals l'home es posa davant d'ell mateix per explorar noves vies de coneixement de la humanitat, del món. Són obres incòmodes, com afirma Nestroy i com apareix en l'article de Peter Krieger titulat «György Ligeti (1923-2006). Creatividad rebelde»:

Son obras incómodas —según Nestroy «nada para el oído»— cuya última consecuencia es el silencio mortal. Por ello no sorprende que Ligeti en 1961, en una ponencia sobre «El futuro de la música» se haya mantenido completamente callado. Fue una actitud rebelde que exige la reflexión y que activa la sensibilidad acústica.²²

20. Bauer, Amy (2010). «Philosophy Recomposed: Stanley Cavell and the Critique of New Music», *Journal of Music Theory*, Vol. 54, 1, *Cavell's Music Discomposed*, AT 40 (Spring 2010): 75-90, p.83.

21. G. LIGETI, (2013). *L'Atelier du compositeur, Écrits autobiographiques, Commentaires sur ses oeuvres*, op. cit., p. 230.

22. Peter KRIEGER, «György Ligeti (1923-2006). Creatividad rebelde», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXIX, 90, (2007): 251-260, p. 259.