



CONSMUPA

CONSERVATORIO

SUPERIOR

DE MÚSICA

“EDUARDO MARTÍNEZ TORNER”

Departamento de Cuerda

**“Disertación sobre la Sonata para Violonchelo solo de
György Ligeti: un enfoque tanto armónico y estructural
como interpretativo”**

Santiago Ruiz de la Peña García

Oviedo, mayo 2021



CONSMUPA

CONSERVATORIO

**SUPERIOR
DE MÚSICA**

“EDUARDO MARTÍNEZ TORNER”

Departamento de Cuerda

**“Disertación sobre la Sonata para Violonchelo solo de
György Ligeti: un enfoque tanto armónico y estructural
como interpretativo”**

**Trabajo Fin de Estudios realizado por
Santiago Ruiz de la Peña García**

**Bajo la dirección del
Dr. Miguel Ángel Cuesta González**

Oviedo, mayo 2021



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi tutor, D. Miguel Ángel Cuesta González, por su dirección, orientación metodológica y constantes palabras de ánimo y apoyo en la elaboración de este trabajo.

A mi profesor de violonchelo, D. Vigen Sarkissov Sarkissov, agradecerle su inestimable enseñanza en cuestiones interpretativas y aspectos técnicos sobre el instrumento que tanto me han ayudado a comprender mejor esta sonata.

Al profesor D. Jorge Carrillo Fernández, por el tiempo dedicado a mis consultas y su inestimable orientación en la apreciación de la música del siglo XX.

RESUMEN

El presente trabajo final de carrera analiza la Sonata para Violonchelo solo del compositor húngaro, nacionalizado austriaco, György Ligeti (1923-2006). Construida en dos movimientos, *Dialogo y Capriccio*, compuestos en 1948 y 1953 respectivamente, pertenece a la época húngara del compositor, marcada por la influencia de Béla Bartók y su maestro Zoltán Kodály. A diferencia de las obras corales compuestas en esa época, que siguen la estética oficial, la Sonata para Violonchelo solo muestra un lenguaje más evolucionado y transgresor. La obra permanecería en silencio durante más de 30 años, hasta ser interpretada en 1983, en París, por el violonchelista alemán Manfred Stilz. En la actualidad, es considerada por los intérpretes y la crítica como una de las grandes sonatas para violonchelo solo del siglo XX, junto a las de Kodály y Hindemith.

ABSTRACT

This final degree work analyzes the Sonata for Violoncello solo by the Hungarian composer, Austrian nationalized, György Ligeti (1923-2006). Constructed in two movements, *Dialogo* and *Capriccio*, composed in 1948 and 1953 respectively, it belongs to the composer's Hungarian era, marked by the influence of Béla Bartók and his teacher Zoltán Kodály. Unlike the choral works composed at that time, which follow the official aesthetic, the Sonata for Cello solo shows a more evolved and transgressive language. The work would remain silent for more than 30 years, until it was performed in 1983, in Paris, by the German cellist Manfred Stilz. Nowadays, it is considered by interpreters and critics as one of the great cello solo sonatas of the 20th century, alongside those of Kodály and Hindemith.

PALABRAS CLAVE

György Ligeti; sonata para violonchelo solo; violonchelo; análisis musical; música; música del siglo XX.

KEYWORDS

György Ligeti; solo cello sonata; cello; musical analysis; music; 20th century music.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN	4
PALABRAS CLAVE	5
ÍNDICE	6
I. INTRODUCCIÓN	9
I.I. OBJETIVO PRINCIPAL.....	9
I.II. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	9
I.III. ESTRUCTURA DEL TRABAJO.....	10
II. METODOLOGÍA	13
CAPÍTULO 1. BIOGRAFÍA	16
CAPÍTULO 2. GÉNESIS DE LA SONATA PARA VIOLONCHELO SOLO DE G. LIGETI	32
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LA SONATA PARA VIOLONCHELO SOLO DE G. LIGETI	37
3.1. <i>DIALOGO</i>	38
3.1.1. <i>Uso y desarrollo de los acordes</i>	38
3.1.2. <i>Tema con variaciones</i>	40
3.1.3. <i>Desarrollo armónico</i>	46
3.1.4. <i>Interpretación</i>	47
3.2. <i>CAPRICCIO</i>	47
3.2.1. <i>Exposición</i>	48
3.2.2. <i>Desarrollo</i>	51
3.2.3. <i>Reexposición</i>	54
3.2.4. <i>Coda</i>	57
CAPÍTULO 4. RECEPCIÓN DE LA SONATA PARA VIOLONCHELO SOLO DE G. LIGETI	60
4.1. INTÉRPRETES	60
4.2. VALOR PEDAGÓGICO	64
CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES	67
BIBLIOGRAFÍA	71
1. ARTÍCULOS	71

2. <i>COMPACT DISC</i>	72
3. DICCIONARIOS	72
4. LIBROS	73
5. PÁGINAS WEB	73
6. PARTITURAS	75
ILUSTRACIONES	76
ANEXOS	78
1. TABLAS ANALÍTICAS	78
2. GRABACIONES DE LA SONATA PARA VIOLONCHELO SOLO DE G. LIGETI	80
3. CRONOLOGÍA DE G. LIGETI	82
4. PREMIOS Y MENCIONES DE G. LIGETI.....	87
5. OBRAS PARA VIOLONCHELO SOLO DEL SIGLO XX.....	90
GLOSARIOS DE TÉRMINOS Y SIGLAS	91

I. INTRODUCCIÓN

I. INTRODUCCIÓN

I.I. Objetivo principal

El objetivo principal del presente trabajo es el análisis de la Sonata para Violonchelo solo (en adelante, *SVS*) de G. Ligeti (Dicsőszentmárton, 1948 – Viena, 1953), partitura sobre la que se revisan y valoran los principios compositivos del autor en la época de su creación. Considerado por Robert Cummings como uno de los compositores de vanguardia más importantes de la segunda mitad del siglo XX, György Ligeti se mantuvo junto a Boulez, Berio, Stockhausen y Cage como una de las figuras progresistas más innovadoras e influyentes de su tiempo¹.

Como objetivos secundarios nos proponemos conocer el grado de recepción de la sonata entre los intérpretes del instrumento y la crítica especializada, así como su relevancia en el campo académico, especialmente teniendo en cuenta el largo tiempo que la obra había permanecido en el olvido.

Otro objetivo será indagar en el proceso de interpretación de la obra. Los libros y obras publicados sobre Ligeti tratan principalmente de su biografía y el proceso compositivo de sus obras. Sin embargo, no abunda la bibliografía sobre sus demandas técnicas e interpretativas.

I.II. Estado de la cuestión

La *SVS* de Ligeti no aparece registrada en el listado de “Repertorio básico” de obras para violonchelo solo de *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos* de Elías Arizcuren (1992). Tampoco Carlos Prieto la recoge en el apéndice *Repertorio para violonchelo del siglo XX* de *Las aventuras de un violonchelo* (1998). Pleeth no la menciona en su capítulo *The Solo Violoncello*². Ninguna referencia de Markevith en *The Unaccompanied Cello*³, ni de Ginsburg⁴ que, aunque menciona el concierto de Ligeti como una de las obras interpretadas con bastante

¹ CUMMINGS, Robert. *Ligeti's Biography* [en línea]. All Music. <<https://www.allmusic.com/artist/gy%C3%B6rgy-ligeti-mn0001319058/biography>> [Consultado el 30 de diciembre de 2020].

² PLEETH, William. *Cello*. Kahn & Averill: Amersham, 1992, p. 272.

³ MARKEVITCH, Dimitri. *Cello story*. Nueva York: Alfred Music, 1984, pp. 157-170.

⁴ GINSBURG, Lev. *History of the Violoncello*. Nueva York: Paganiniana Publications Inc., 1983, pp. 336-337.

frecuencia, no hace referencia alguna a su sonata, lo que es comprensible, dado lo relativamente reciente de su estreno público en el momento de la publicación de estos trabajos.

En la bibliografía de referencia tan solo hemos podido encontrar una reseña a la *SVS* de Ligeti en Stowell, que, aunque sitúa al compositor dentro de la escuela austríaca, cuando habla de la sonata la describe como la contribución polaca [sic] más substancial⁵.

También son muy escasos los trabajos de investigación que tienen por objeto de estudio esta obra. La tesis doctoral de Huang, Yun-Lien, con el título *Analysis on Sonata for Solo Cello by György Ligeti* (Ball State University, 2005) permanece inédita. Lo mismo ocurre con la tesis *György Ligeti más allá de los cánones; técnicas compositivas influencias folclóricas y claves sinestésicas* de Blanca Angélica Temes, dirigida por el Dr. Ramón Sobrino (Universidad de Oviedo, 2015).

En cambio, los ensayos de Martin Gueorgiev, *Traditional formal structures and 20th century sonorities: a successful pairing in the solo cello sonatas of Ligeti, Crumb and Stevens*, (University of Southern California, 2004), y de Byron Farrar, *Extended Program Notes for: Ligeti's Sonata for Solo Cello; Debussy's Sonata for Cello and Piano; Rachmaninoff's Sonata for Piano and Cello Op. 19* (Southern Illinois University Carbondal, 2017), nos han permitido un acercamiento a la comprensión de la obra.

I.III. Estructura del trabajo

Tras el índice, una introducción muestra el marco de la investigación, su justificación, objetivo principal y objetivos secundarios, el estado de la cuestión y la estructura del trabajo. Le sigue la exposición de la metodología utilizada en la realización del trabajo, tras la cual se inicia el cuerpo central del mismo.

El desarrollo del tema se estructura en cuatro capítulos. El capítulo 1 presenta una biografía del compositor, marcada por la penuria sufrida bajo la opresión nazi y más tarde por el comunismo soviético. El capítulo 2 narra el proceso creativo de la sonata en dos fases compositivas. El cuerpo principal del estudio ocupa el capítulo 3 y presenta el análisis de la *SVS*. En el capítulo 4 mostramos cuál es la posición de la obra dentro del repertorio de

⁵ STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.143.

violonchelo y se su recepción crítica, así como su valor pedagógico para el desarrollo interpretativo y técnico del violonchelista.

Se continúa con la redacción de las conclusiones más relevantes. Le sigue el apartado de la bibliografía consultada y recursos utilizados, y finaliza con unos anexos de elaboración propia.

II. METODOLOGÍA

II. METODOLOGÍA

En la búsqueda de bibliografía especializada no nos hemos limitado a la lectura de documentación sobre el momento compositivo de la sonata, entre 1948 y 1953. Nos interesaba completar la biografía del personaje anterior a ese periodo, por la influencia que pudieran haber tenido los acontecimientos desarrollados en Europa durante esos años en la génesis de la obra.

Hemos considerado imprescindible la búsqueda de datos sobre las orientaciones estéticas y las vanguardias musicales del momento para, de esta manera, configurar un panorama de la música contemporánea más preciso que nos permitiera contextualizar la obra.

Así mismo, tratamos de localizar información sobre el objeto de nuestro estudio en la bibliografía especializada y en las hemerotecas, para conocer y evaluar el estado de las investigaciones. En la búsqueda de información, con el propósito de adquirir una visión sobre esta obra debíamos tener en cuenta que, aunque la obra había sido compuesta en los años 1948 y 1953, Ligeti la había mantenido inédita durante más de treinta años. Por tanto, la búsqueda de información sobre el objeto de nuestro estudio en la bibliografía especializada debía comenzar con posterioridad a la fecha de su primera representación pública, esto es, desde 1983.

Por otra parte, también nos interesaba conocer como había sido la recepción de la obra entre los intérpretes del momento, la crítica musical y el público. Para ello se realizó un vaciado en páginas web de sellos discográficos y revistas musicales online.

Una vez concluida la fase de documentación, iniciamos la lectura reflexiva de los datos obtenidos, tras lo cual procedimos a estructurar el trabajo en varias parcelas: la biografía del personaje, la génesis de la sonata y la recepción de la obra por los intérpretes y la crítica. Una vez delimitados estos bloques se incorporó el asunto central del estudio: el análisis formal de la sonata y el estudio de su interpretación. Para ello, se tuvieron en cuenta los materiales constructivos básicos (melodía, ritmo, armonía, estructuras formales, etc.) y aquellos otros criterios como la intención creadora del intérprete, el proceso creador, que dan al análisis racional una dimensión histórica. El análisis vendría ilustrado con fragmentos de la partitura.

Las fases seguidas para la realización de este trabajo de investigación fueron:

1. Revisión de las fuentes secundarias para hacer acopio de información sobre el personaje y su obra. La búsqueda se centró en la bibliografía especializada del instrumento, completada con los datos obtenidos en la hemeroteca y revistas online.
2. Creación de tablas con los datos obtenidos.
3. Lectura crítica y valoración de los datos.
4. Análisis musical de la obra objeto de estudio.
5. Redacción del trabajo.
6. Elaboración de las conclusiones.

La fuente primaria utilizada ha sido la edición de la obra publicada por la editorial *Schott Music* en 1990.

CAPÍTULO 1

BIOGRAFÍA

CAPÍTULO 1. BIOGRAFÍA

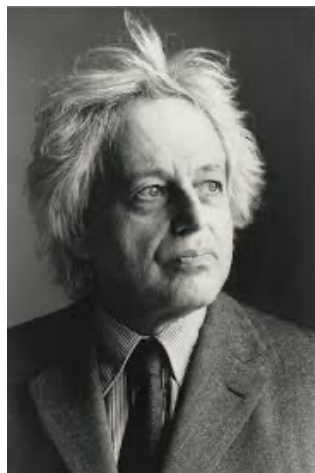


Ilustración 1. György Ligeti (1923-2006).

György Ligeti nació el 28 de mayo de 1923 en Dicsőszentmárton, actual Târnăveni, un pequeño pueblo de la región de Transilvania, una zona de minoría húngara en Rumanía, en el seno de una familia judía⁶. Sus padres no eran transilvanos, habían salido de Budapest hacia la pequeña ciudad transilvana de Dicsőszentmárton en el momento en que esta provincia todavía pertenecía a Hungría⁷.

Cuando Ligeti cumplió seis años, sus padres se trasladaron a Cluj⁸, el centro cultural de Transilvania. Con mayoría de población rumana, Ligeti y su familia son señalados doblemente por su condición de húngaros y de judíos. En sus propias palabras:

Je passai les quatre années d'école primaire dans un climat de sécurité relative, sans ressentir la montée de l'antisémitisme. Ma rencontre avec la haine contre les Juifs en fut d'autant plus traumatisante, lorsqu'à l'âge de dix ans j'entrai au lycée – c'était précisément en 1933 [Pasé los cuatro años de primaria en un clima de relativa seguridad, sin sentir el auge del antisemitismo. Mi encuentro con el odio contra los judíos fue aún más

⁶ Durante siglos, los húngaros habían gobernado la región, pero al final de la I Guerra Mundial Hungría se vio obligada a cederla a Rumanía.

⁷ LIGETI, György. *L'Atelier du compositeur: Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*. Genève: Contrechamps Editions, 2013, p.21.

⁸ Cluj es la capital histórica de la región de Transilvania, actual Kolozsvár.

traumático cuando a los diez años ingresé a la escuela secundaria, en 1933]⁹.

Puesto que las escuelas secundarias judías estaban prohibidas, ingresa en la mejor escuela secundaria de habla rumana de la ciudad, donde muy pronto sufre agresiones y acoso, debido a que “la plupart des professeurs et des camarades de classe de langue roumaine étaient rétifs ou même agressifs vis-à-vis de la minorité parlant hongrois” [La mayoría de los profesores y compañeros de clase de habla rumana se mostraban reacios o incluso agresivos hacia la minoría de habla húngara]¹⁰.

En 1940, la mitad norte de Transilvania se unió nuevamente a Hungría.

Cluj revint à la zone hongroise et la population obtint automatiquement la nationalité hongroise. Cela n'eut pas de conséquences décisives sur le sort des Juifs: la Hongrie comme la Roumanie avaient des gouvernements nationaux de droite et étaient alliées à Hitler [Cluj regresó a la zona húngara y la población obtuvo automáticamente la nacionalidad húngara. Esto no tuvo un impacto decisivo en el destino de los judíos: tanto Hungría como Rumania tenían gobiernos nacionalistas y eran aliados de Hitler]¹¹.

Su padre quería que estudiara física en la universidad, pero debido a los fuertes sentimientos antisemitas que se habían extendido en el país, la admisión de judíos en la Universidad se había vuelto difícil. El *numerus clausus*, que ya se aplicaba a los alumnos judíos, fue el motivo por el cual no fue aceptado en la Universidad de Cluj, donde quería estudiar física y matemáticas, a pesar de haber obtenido el bachillerato con honores que se requería¹². Por ello, el padre de Ligeti le permitió estudiar la carrera musical¹³.

⁹ LIGETI, György. *L'Atelier du compositeur: Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*, p.24.

¹⁰ *Ibidem*, p. 17.

¹¹ *Ibidem*, p. 25.

¹² *Ibidem*, p. 25.

¹³ FARRAR, Byron. *Extended Program Notes for: Ligeti's Sonata for Solo Cello; Debussy's Sonata for Cello and Piano; Rachmaninoff's Sonata for Piano and Cello Op. 19* [en línea]. Southern Illinois: Carbondal University, 2017, p.1.

https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2061&context=gs_rp [Consultado el 15/05/2020].

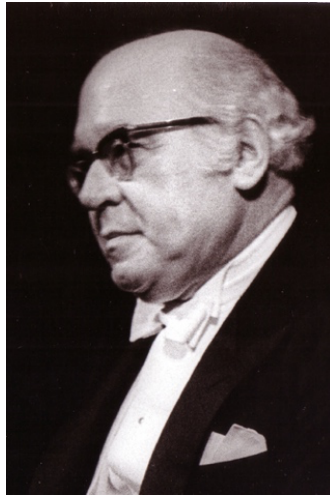


Ilustración 2. Ferenc Farkas (1905-2000), primer profesor de Ligeti.

Entre 1941 y 1943, en plena II Guerra Mundial, inicia sus estudios de composición en el conservatorio de Cluj con Ferenc Farkas (1905-2000), un alumno de Otorino Respighi (1879-1936)¹⁴, además de violonchelo y órgano. Al mismo tiempo, toma clases particulares de matemáticas y física. En poco tiempo sufre una crisis nerviosa a causa del exceso de trabajo (dormía cuatro horas) que le obliga a regresar a Budapest para recibir tratamiento psiquiátrico. Allí comienza a tomar lecciones particulares privadas con una de sus más grandes influencias: el compositor Pál Kádosa, un compositor de la escuela de Kodály, más progresista que Farkas. En las clases con Kádosa, Ligeti estudia *Unterweisung im Tonsatz (El arte de la composición musical)* de Paul Hindemith y las obras de Stravinsky y Bartók, cuyos Cuartetos de cuerda se convertirían en un referente para Ligeti¹⁵.

En enero de 1944, los estudios musicales de Ligeti son interrumpidos cuando es incorporado al servicio de trabajo obligatorio del ejército húngaro. “Je me rendis tout d’abord à Szeged, importante ville agricole située dans la basse plaine basse hongroise, où je travaillai comme porteur de sacs dans les silos à blé de l’armée” [Primero fui a Szeged, una importante ciudad agrícola ubicada en las tierras bajas húngaras, donde trabajé como transportador de sacos

¹⁴ CUMMINGS, Robert. *Ligeti's Biography* [en línea]. All Music. <<https://www.allmusic.com/artist/gy%C3%B6rgy-ligeti-mn0001319058/biography>> [Consultado el 30 de diciembre de 2020].

¹⁵ MOCCIARDO GALLARDO, Liliana. *Sonata para Viola Solo de György Ligeti: aspectos técnicos e interpretativos* [en línea]. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009, p.7. <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284086>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

en los silos de grano del ejército]¹⁶. En mayo de 1944 es enviado a la fortaleza de Großwardein, donde permaneció hasta que el frente se aproximó, siendo evacuado el 23 de septiembre de 1944 de Großwardein y destinado a trabajar provisionalmente en el cruce ferroviario de Berettyóújfalu descargando cajas de municiones de los trenes para cargarlos en camiones¹⁷.

Según Griffiths, permaneció allí hasta 1945¹⁸. Más sorprendente es la versión de Mocchiardo Gallardo, que asegura que Ligeti recibió un telegrama que le ordenaba presentarse a trabajar en un batallón soviético en el sur de Hungría¹⁹. Sin embargo, este relato se contradice con la versión del propio Ligeti, cuando cuenta aquel periodo de su vida, puesto que

In January 1944, I was called up by the Forced Labor Service, but I deserted on October 10, 1944. The Russians had already reached the Great Hungarian Plain and I went on foot to Kolozsvár where I spent the winter of 1944-1945 [En enero de 1944 fui llamado por el Servicio de Trabajo Forzoso, pero deserté el 10 de octubre de 1944. Los rusos ya habían llegado a la Gran Llanura Húngara y cruzando Transilvania a pie, llegué a Kolozsvár, donde pasé el invierno de 1944-1945]²⁰.

Estar fuera de casa lo salvó de una muerte casi segura, porque poco después de la invasión alemana de Hungría en marzo de 1944, el nuevo gobierno pronazi del presidente Sztójai comenzó una completa eliminación de su población judía, siguiendo los decretos nazis relativos a la solución final²¹.

À partir du 4 avril 1944, la population juive dut porter l'étoile jaune, on fixa de strictes heures de sortie, et à du début du mois de mai, tous les Juifs qui portaient l'étoile jaune - tout d'abord en dehors de Budapest et excepté les travailleurs du service du travail obligatoire – furent rassemblés dans les ghettos. Tous les ghettos étaient situés sans exception à proximité de

¹⁶ LIGETI, György. *L'Atelier du compositeur: Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*. Gèneve: Contrechamps Editions, 2013, p.27.

¹⁷ *Ibidem*, p.29.

¹⁸ GRIFFITHS, Paul. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Ligeti, György (Sándor)*. Stanley Sadie y John Tyrrel (ed.). Londres: Macmillan Publisher, 2001.

¹⁹ MOCCIARDO GALLARDO, Liliana. *Sonata para Viola Solo de György Ligeti: aspectos técnicos e interpretativos* [en línea]. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009, p.7. <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284086>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

²⁰ SZIGETI, Istvan. *A Budapest Interview with György Ligeti* [en línea]. Hungría: Budapest Radio, 1983. <<http://ronsens.org/monkminkpinkpunk/9/gl4.html>> [Consultado el 2 de enero de 2020].

²¹ Ligeti no fue el único superviviente del apocalipsis de Hitler que pasaría a ocupar un lugar destacado en la vanguardia musical de la posguerra: Karlheinz Stockhausen trabajó en un hospital militar en el frente alemán; Hans Werner Henze fue reclutado por el ejército alemán a la edad de diecisiete años; y Iannis Xenakis tenía el rostro destrozado por un obús británico. En ROSS, Alex. *Ligeti split: the composer as a comedian* [en línea]. Nueva York: The New Yorker, 2001.

<<http://www.newyorker.com/magazine/2001/05/28/ligeti-split>> [Consultado el 2 de enero de 2020].

gares de marchandises et, de fin mai à début juin, tous les Juifs qui occupaient les ghettos furent déportés à Auschwitz dans des wagons à bétail [A partir del 4 de abril de 1944, la población judía tuvo que vestir la estrella amarilla, se fijaron horarios estrictos de movilidad y, desde principios de mayo, todos los judíos - excepto los trabajadores del servicio de trabajo obligatorio - estaban reunidos en los guetos. Todos los guetos se ubicaron sin excepción cerca de estaciones de carga y, desde finales de mayo hasta principios de junio, todos los judíos que ocuparon los guetos fueron deportados a Auschwitz en vagones de ganado, sin dejar ningún judío a mediados de junio]²².

Al regresar a su hogar, se encontró a personas extrañas viviendo en la casa de su familia y no halló a ninguno de sus parientes. Todas las pertenencias de la familia habían desaparecido. Su familia de ascendencia judía había sufrido la represión nazi. Más tarde se enteró de que su padre y su hermano habían sido asesinados en campos de concentración. Sus padres y su hermano habían sido deportados al campo de concentración de Auschwitz y más tarde al de Buchenwald; su padre moriría en el campo de Bergen-Belsen en 1945, poco antes de que los estadounidenses liberasen el campo; y su hermano Gabor, de 16 años, ese mismo año de 1945, fue ejecutado en el campo de concentración de Mauthausen. Luego encontraría a su madre, que había sobrevivido de otro campo de concentración trabajando como médica. “Mi madre fue llevada a Auschwitz-Birkenau, pero sobrevivió debido a su condición de médica y regresó a casa en abril de 1945”²³.

Ese mismo mes de septiembre de 1945, cuando finalizó la II Guerra Mundial, Ligeti abandona Cluj y realiza las pruebas de admisión en la Academia de Música Franz Listz de Budapest, con la pretensión de estudiar composición con Béla Bartók, que estaba a punto de regresar de Estados Unidos a su país natal. No obstante, el gran compositor murió de leucemia el 26 de septiembre de 1945, en Nueva York. Debido a ello, retoma sus estudios en la Academia con Zoltán Kodály²⁴ y Sándor Veress, ¹ sucesor de Bela Bártok en la cátedra de composición, graduándose en 1949.

²² LIGETI, György. *L'Atelier du compositeur: Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*. Gèneve: Contrechamps Editions, 2013, p.27.

²³ SZIGETI, Istvan. *A Budapest Interview with György Ligeti* [en línea]. Hungría: Budapest Radio, 1983. <<http://ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl4.html>> [Consultado el 2 de enero de 2020].

²⁴ Zoltán Kodály (Kecskemét, 1882; Budapest, 1967). Compositor húngaro, etnomusicólogo y pedagogo. Junto a Bártok, fue uno de los creadores de la nueva música húngara, basada en el folclore. En GRIFFITHS, Paul. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Ligeti, György (Sándor)*. Stanley Sadie y John Tyrrel (ed.). Londres: Macmillan Publisher, 2001, vol.10, pp. 136-145.



Ilustración 3. Zoltán Kodály (1882-1967).



Ilustración 4. Sándor Veress (1907-1992).

Tras graduarse recibe una beca para pasar unos meses en Transilvania, recopilando y estudiando la música popular. Comienza un periodo de investigación de la música folclórica y componiendo música poco arriesgada bajo las limitaciones impuestas por el régimen comunista húngaro. Se presionaba a los compositores para que escribieran piezas fáciles y accesibles, preferiblemente basadas en la música popular.

Si Ligeti antes se había encontrado bajo la amenaza del antisemitismo nazi ahora sufría ahora otro tipo de represión ideológica, la del estalinismo, que dirigió la vida política de Hungría, entonces un país satélite de la Unión Soviética. Las imposiciones del Ministerio de Cultura húngaro pretendían detener cualquier intento de expresión artística que fuera considerado vanguardista y antiproletario.

Then came the liberation and we thought that everything was wonderful, and it indeed was wonderful for two years. [...] Then we found that we had got from the frying pan into the fire; we found ourselves under the Stalin dictatorship. Dictatorships left a very bitter feeling, I think it must be the same for everyone who lived through these times [Tras finalizar la guerra vino la liberación y pensamos que todo era maravilloso, y de hecho fue maravilloso durante dos años [...] Entonces descubrimos que habíamos pasado de la sartén al fuego; nos encontramos bajo la dictadura de Stalin. Las dictaduras dejaron un sentimiento muy amargo, creo que debe ser igual para todos los que vivimos estos tiempos]²⁵.

Se imponía la estética del *realismo socialista* marcada por el funesto *Decreto Zhdanov* de 10 de febrero de 1948²⁶. Ligeti pasó a ser considerado un enemigo del pueblo tras enseñar en la Academia Franz Liszt una obra de Stravinsky a sus estudiantes²⁷.

A pesar de seguir la tradición musical de su país y del folklore húngaro y rumano en esta primera etapa de su carrera –Ligeti conocía bastante de la música de Béla Bartók (quizás su influencia más profunda) y la de Zoltan Kodály, y como ellos exploró en profundidad la música folclórica húngara–, Ligeti fue cuestionado por sus audacias compositivas, y sus obras fueron rechazadas,

Ya que la omnipotente burocracia cultural las descalifica con el criterio “formalista”, es decir, lo acusa de carecer del compromiso de elaborar obras entendibles para las masas de trabajadores, una figura típica del pensamiento estalinista para descalificar obras vanguardistas de música, literatura o pintura²⁸.

²⁵ SZIGETI, Istvan. *A Budapest Interview with György Ligeti* [en línea]. Hungría: Budapest Radio, 1983. <<http://ronsens.org/monkminkpinkpunk/9/gl4.html>> [Consultado el 2 de enero de 2020].

²⁶ Andrei Zhdanov (1896-1948) era un político soviético que defendía fieramente el *realismo socialista*. Según sus convicciones, no era música aquello que no poseyera una clara melodía que se pudiera cantar o silbar. Esto indicaba claramente en qué consistía su estética musical. Se convirtió en consuegro de Stalin al casarse su hijo con la hija del dictador. El 10 de febrero de 1948 se emitió el llamado *decreto Zhdanov*, intentando crear una corriente estética que buscaba la sencillez socialista frente a los valores burgueses y los reaccionarios. Fue el comienzo de una serie de feroces críticas contra muchos compositores soviéticos, entre ellos Dmitri Shostakovich, Sergei Prokófiev y Aram Katchaturian. En *Concepto del formalismo y realismo socialista*. Historia de la Sinfonía [en línea]. <<https://www.historiadelasinfonia.es/monografias/las-sinfonias-de-khrennikov/apendice-ii/>> [Consultado el 5 de enero de 2021].

²⁷ VALENTÍN PASTRANA, Rafael. *Los titanes de la composición en el siglo XX: György Ligeti* [en línea]. El Tema8, 2014. <<https://eltema8.com/2014/04/19/los-titanes-de-la-composicion-en-el-siglo-xx-8-gyorgy-ligeti/>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

²⁸ KRIEGER, Peter. *György Ligeti (1923-2006). Creatividad rebelde* [en línea]. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, vol. 29. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100011> [Consultado el 3 de enero de 2021].

El conocimiento del trabajo compositivo de sus contemporáneos era limitado. En esta época, Ligeti escuchaba en secreto las emisiones radiofónicas de emisoras occidentales, que le mantenían al día de la vanguardia musical, vetada en su país. Especialmente la Radio de la República Federal de Alemania, que tenía su sede en Colonia, aunque el sonido no fuera de buena calidad.

Así descubrió algunas obras de las obras Stravinsky (*Petrushka*) y en 1954 descubre los cuartetos de cuerda 3º y 4º de Schoenberg, al igual que la Suite Lírica de Berg, y la música de vanguardia de la posguerra, de compositores como Messiaen y sus alumnos Boulez y Stockhausen: los trabajos de los compositores del siglo XX no abundaban en la biblioteca de la Academia de Budapest. Ligeti se dio cuenta de que ya existía un nuevo mundo musical, un estilo abstracto sin melodía ni armonía en el sentido tradicional²⁹.

Entre los años 1950-1956, recomendado por Kodály ocupa la plaza de profesor de armonía, contrapunto y análisis musical en la Academia de Música Franz Liszt de Budapest³⁰.

Empiezan sus experimentos, componiendo obras que no llega a publicar, como su *Musica Ricercata*, compuesta entre 1951 y 1953, o su Cuarteto de Cuerda nº 1, ambas de clara influencia bartokiana, hasta el punto de que es conocido como el “séptimo cuarteto de Bartók”³¹.

El 23 de octubre de 1956 estalla la Revolución Húngara. Cuando parecía que la revolución había triunfado, las tropas del ejército de la Unión Soviética rodean completamente Budapest el 4 de noviembre de 1956, reprimiendo duramente el levantamiento y tomando el control del país. Ligeti llega a arriesgar su vida durante el bombardeo de Budapest, al quedarse en una buhardilla desde la que con su radio podía recibir las transmisiones de música de Alemania Occidental, en lugar de buscar refugio³².

²⁹ MOCCIARDO GALLARDO, Liliana. *Sonata para Viola Solo de György Ligeti: aspectos técnicos e interpretativos* [en línea]. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009, p.10. <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284086>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

³⁰ ROURKE, Sean. *Ligeti's Early Years in the West* [en línea]. The Musical Times, 1989, vol. 130, no. 1759, p. 532. <www.jstor.org/stable/1193518> [Consultado el 9 de enero de 2021].

³¹ PRIETO, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 234.

³² ROURKE, Sean. *Ligeti's Early Years in the West* [en línea]. The Musical Times, 1989, vol. 130, no. 1759, 1989, p. 532. <www.jstor.org/stable/1193518> [Consultado el 1 de enero de 2021].

A la edad de 33 años, Ligeti toma entonces la decisión de emigrar a Europa occidental con destino a Viena³³. En esta época “algunas de sus obras empiezan a herir la siempre prudente sensibilidad de la oficialidad”³⁴.

Ligeti não tinha dúvidas do seu desejo de fugir para o oeste, mesmo que isso significasse não só arriscar a sua vida, mas também deixar atrás as suas raízes culturais. Na sua primeira tentativa de fuga, um dos trens que pegou estava muito cheio, e ele foi empurrado pra fora do trem pela mochila de outro passageiro, quebrando duas costelas no impacto [Ligeti no tenía dudas sobre su deseo de huir hacia el oeste, aunque eso significaba no solo arriesgar su vida, sino también dejar atrás sus raíces culturales. En su primer intento de fuga, uno de los trenes que tomó estaba demasiado lleno y fue empujado fuera del tren por la mochila de otro pasajero, rompiéndose dos costillas en el impacto]³⁵.

Tras reponerse, el 10 de diciembre de 1956, Ligeti y su esposa Vera vuelven a tomar un tren, "con un portafolios, un par de partituras y un cepillo de dientes"³⁶. Cerca de la frontera con Austria el convoy es interceptado en un control del ejército soviético. Ligeti y Vera logran escapar y continúan la huida viajando en un vehículo del servicio de correos postal, escondiéndose bajo la correspondencia. Ligeti recordaba así aquel momento de su vida:

Estávamos a aproximadamente 10 km da fronteira, e ainda dentro da zona proibida, com patrulhamento russo. Na noite seguinte, alguém nos mostrou a fronteira, enquanto os russos iluminavam constantemente o céu com foguetes. Nós soubemos que havíamos alcançado a fronteira quando sentimos sob o barro as minas que haviam sido desativadas durante a revolução, pois a Áustria havia se recusado a manter relações com a Hungria enquanto a fronteira estivesse minada. Era uma grande chance. [Estávamos aproximadamente a 10 km de la frontera, y todavía dentro del área prohibida, con patrullas rusas. La noche siguiente, alguien nos indicó la dirección a la frontera, mientras los rusos

³³ En su apresurada huida a Viena, dejó la mayoría de sus composiciones húngaras en Budapest, algunas de las cuales se han perdido para siempre. En <https://www.wikiwand.com/en/Gy%C3%B6rgy_Ligeti> [Consultado el 3 de enero de 2021].

³⁴ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *Muere Ligeti, vanguardia del siglo XX* [en línea]. ABC Cultural <https://www.abc.es/cultura/musica/abci-muere-ligeti-vanguardia-siglo-200606130300-1421987865652_noticia.html> [Consultado del 3 de enero de 2021].

³⁵ SHIMABUCO, Luciana Sayure. *A forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de Estudos para piano*. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005. Citada por MOCCIARDO GALLARDO, Liliana. *Sonata para Viola Solo de György Ligeti: aspectos técnicos e interpretativos* [en línea]. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009, p.11. <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284086>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

³⁶ EFE. *György Ligeti, compositor austriaco autor de la música de '2001, una odisea en el espacio'* [en línea]. El Mundo, 2006. <<https://www.elmundo.es/elmundo/2006/06/12/obituarios/1150123127.html>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

iluminaban constantemente el cielo con cohetes. Nos enteramos de que habíamos llegado a la frontera cuando sentimos las minas que habían sido desactivadas durante la revolución bajo el barro, ya que Austria se había negado a mantener relaciones con Hungría mientras la frontera estuviera minada. Fue una gran suerte]³⁷.

Unas pocas semanas después de su llegada a Viena, en febrero de 1957, llega a Colonia, donde conoce a varias figuras clave de la vanguardia, entre ellos, Karlheinz Stockhausen³⁸, en cuya casa se instala, y a Gottfried Michael Koenig. Es desde esta fecha cuando Ligeti comenzará a desarrollar su pasión por la música de vanguardia, alejadas las restricciones del gobierno comunista, que lo habían mantenido aislado de las vanguardias compositivas de occidente.



Ilustración 5. Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

Aprende estilos y métodos musicales más contemporáneos, entre los que se encuentran la música electroacústica³⁹ y el serialismo integral⁴⁰.

³⁷ MOCCIARDO GALLARDO, Liliana. *Sonata para Viola Solo de György Ligeti: aspectos técnicos e interpretativos* [en línea]. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009, p.11. <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284086>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

³⁸ Karlheinz Stockhausen (Burg Mödrath -Colonia-, 1928, Kürten-Kettenberg -Colonia-, 2007). Teórico y compositor alemán, pionero en la música electrónica, la interpretación electrónica en vivo y la “música intuitiva”. Fundador del Estudio de Música Electrónica de Colonia, su música evolucionó a partir de las premisas del serialismo total –fue discípulo de Oliver Messiaen en París–, prestando atención a las consecuencias estéticas y filosóficas, así como a cuestiones de técnica y teoría musical. En GRIFFITHS, Paul. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Ligeti, György (Sándor)*. Stanley Sadie y John Tyrrel (ed.). Londres: Macmillan Publisher, 2001, vol. 18, pp. 151-159.

³⁹ Música generada por sintetizadores, computadoras, máquinas de ritmo, así como los muestreadores, instrumentos que, en lugar de generar sonidos, utilizan grabaciones de sonidos que son cargadas o grabadas en el mismo por el usuario para ser reproducidas mediante un teclado, un secuenciador u otro dispositivo para interpretar o componer música.

⁴⁰ BENJAMIN, George. *In the realm of the senses* [en línea]. The Guardian, 2007. <<https://www.theguardian.com/music/2007/feb/23/classicalmusicandopera1>> [Consultado el 27 de diciembre de 2020].

Lorsque je viens à Cologne en 1957, j'étais pour ainsi dire *virgo intacta*, je n'avais la moindre idée de ce qu'était la musique électronique ni de ce qui s'était passé sur le plan de la composition dans les années d'après-guerre en Europe de l'Ouest. Ma rencontre à Cologne avec Stockhausen, Koenig, Evangelisti, Helms, Kagel et d'autres, le fait de me retrouver tout à coup au Studio de musique électronique, dans le sous-sol de la WDR, tout cela fut un choc pour moi, peut-être le plus grand choc de ma vie, de même que la découverte en quelques semaines de tout la nouvelle musique y compris la de Webern, que je en connaissais pratiquement pas [Cuando llegué a Colonia en 1957, era prácticamente *virgo intacta*, no tenía ni idea de qué era la música electrónica ni qué había pasado en cuanto a composición en los primeros años de la posguerra en Europa occidental. Me encontré en Colonia con Stockhausen, Koenig, Evangelisti, Helms, Kagel y otros, encontrándome de repente en el Estudio de Música Electrónica, en el sótano del WDR, todo fue un shock para mí, quizás el mayor impacto de mi vida, como lo fue el descubrimiento en unas pocas semanas de toda la nueva música, incluida la de Webern, que apenas conocía]⁴¹.

Pronto se opone al serialismo puesto que se había convertido en un sistema basado en una combinatoria que no tenía en cuenta el resultado musical⁴², con una sobrecarga de información en el discurso musical⁴³. En cambio, comienza su experiencia con la música electrónica en el Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks, la estación de radio del estado de Renania del Norte (Westfalia, Colonia)⁴⁴. Allí compone *Artikulation* (1958), una de sus primeras obras electrónicas.

Tras tres años trabajando en el estudio abandona debido a las luchas internas:

There was a lot of political fighting because different people, like Stockhausen, like Kagel, wanted to be the first. And I, personally, do not have the ambition to be first or to be important [Hubo mucha lucha política porque diferentes personas, como Stockhausen, como Kagel, querían ser los primeros. Y yo, personalmente, no tengo la ambición de ser el primero o ser importante]⁴⁵.

⁴¹ MICHEL, P. *György Ligeti*. Estrasburgo: Minerve, 1995, p.27.

⁴² MARTÍNEZ LEÓN, Álvaro. *Ligeti y la percepción* [en línea]. 6Notas. <<https://6notas.wordpress.com/2015/03/07/ligeti-y-la-percepcion/>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ KRIEGER, Peter. *György Ligeti (1923-2006). Creatividad rebelde* [en línea]. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, vol. 29. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100011> [Consultado el 7 de enero de 2021].

⁴⁵ TUSA, John. *John Tusa Interview with György Ligeti* [en línea]. BBC-Radio 3, 2001 <www.bbc.co.uk> [Consultado el 4 de enero de 2021].



Ilustración 6. Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks, Colonia.

Además, Ligeti, como la nueva generación de compositores austríacos, mostraba una actitud crítica ante la rigidez del serialismo de la Segunda Escuela de Viena liderada por Arnold Schönberg⁴⁶, donde había una tendencia hacia una ruptura total con la tradición musical⁴⁷.

Siguieron otras importantes obras progresistas, como la composición orquestal, *Apparitions* (1958-1959). En 1961, a la edad de 38 años, György Ligeti, en las jornadas musicales de Donaueschingen (Donaueschinger Musiktage), finalmente se abrió paso como estrella de la vanguardia, con la obra clave *Atmosphères*⁴⁸.

⁴⁶ La Moderna Escuela de Viena (*Neue Wiener Schule*), también conocida como Segunda Escuela de Viena, fue un grupo de compositores de la primera mitad del siglo XX liderados por Arnold Schönberg y sus alumnos en Viena, Alban Berg y Anton Webern. Fueron los primeros que emplearon la atonalidad en la búsqueda de dar solución al problema de continuar escribiendo música tras el agotamiento provocado por la crisis de la tonalidad. Más tarde, cuando se vio que la música atonal llevaba a una situación caótica, al haber abandonado el orden que instituía la tonalidad, Schönberg crea el dodecafonismo: los doce sonidos de la escala cromática son presentados en un determinado orden que permanecía inalterable a lo largo de la obra. Para evitar la primacía de alguno de los sonidos de la serie, ninguno podía ser repetido hasta que todos los sonidos de la serie hubieran aparecido. En *La Música Contemporánea*. Barcelona: Salvat, 1973, p. 91.

⁴⁷ CERHA, Gertraud y NOLAN, Darren. *New Music in Austria since 1945* [en línea]. JSTOR, 1987, no. 161/162, p. 42. <www.jstor.org/stable/945374> [Consultado el 1 de enero de 2021].

⁴⁸ KRIEGER, Peter. *György Ligeti (1923-2006). Creatividad rebelde* [en línea]. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, vol. 29.

<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100011> [Consultado el 3 de enero de 2021].

En esta obra utilizó una técnica que más tarde denominó micropolifonía⁴⁹. Este estilo se forja a partir de acordes de racimos cromáticos que carecen de melodía, tono y ritmo convencionales, pero que en cambio se convierten en timbres y texturas que dan nuevas posibilidades sonoras⁵⁰. La micropolifonía tiene un fundamento acústico: para que el oído humano pueda diferenciar eventos sonoros en el tiempo éstos deben estar separados al menos por 0,05 segundos. Cuando los sonidos se producen a una velocidad mayor, el oído no los percibe individualmente sino como una “textura” estática. Para lograr este objetivo, Ligeti superpuso numerosas líneas melódicas independientes a distintas velocidades, que generan un flujo de tiempo elástico que progresa lentamente⁵¹. Se crea así una música que da la impresión de correr continuamente, como si no tuviera ni comienzo ni fin⁵².

En 1959, Ligeti comienza a trabajar como profesor invitado en la Academia de Música de Estocolmo y también inicia su relación con los cursos en Darmstadt. Cursos de Verano Internacionales para la Música Nueva en Darmstadt, donde conoció a Pierre Boulez (1905-2016)⁵³ y Luigi Nono (1924-1990)⁵⁴. Ejerció allí como profesor a partir de 1959.

Su obra coral *Requiem* (1963-1965) fue otro éxito, al igual que *Ramifications* (1968-1969), para orquesta de cuerda o 12 cuerdas solistas, y *Clocks and Clouds* (1972-1973).

La música de Ligeti ganó exposición mundial cuando extractos de sus obras fueron utilizados por Stanley Kubrick en la película *2001, una odisea en el espacio*, basada en el libro de Arthur C. Clarke (1917-2008). Kubrick incluyó en la banda sonora hasta cuatro obras de Ligeti: *Réquiem*, *Lux Aeterna*, *Atmosphères* y *Aventures*⁵⁵. Stanley Kubrick incorporó la música de Ligeti como banda sonora de la película sin solicitar previamente el permiso al

⁴⁹ La micropolifonía es un tipo de textura musical polifónica desarrollada por György Ligeti en la que se presentan simultáneamente líneas, ritmos y timbres.

⁵⁰ CUMMINGS, Robert. *Ligeti's Biography* [en línea]. All Music. <<https://www.allmusic.com/artist/gy%C3%B6rgy-ligeti-mn0001319058/biography>> [Consultado el 17 de diciembre de 2020].

⁵¹ MARTÍNEZ LEÓN, Álvaro. *Ligeti y la percepción* [en línea]. 6Notas. <<https://6notas.wordpress.com/2015/03/07/ligeti-y-la-percepcion/>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

⁵² FERRIER, Claude. *György Ligeti: innovador en la música del siglo XX. Los orígenes del estilo particular del compositor húngaro presentadas a través de su Réquiem* [en línea]. Zurich, 2002, p. 2 <<https://www.claude-ferrier.ch/documents/AnalisisdelRequiemdeLigeti.pdf>> [Consultado el 2 de diciembre de 2020].

⁵³ Continuator del serialismo integral de su maestro Olivier Messiaen, Pierre Boulez aplica el principio serial del dodecafonismo al resto de parámetros musicales del sonido (duración, dinámica, timbre, etc.), y no solo a la altura de las notas.

⁵⁴ Familiarizado con el serialismo dodecafónico, Luigi Nono fue paulatinamente abandonado la rigidez académica del serialismo, se volvió hacia la música electrónica aleatoria.

⁵⁵ KOSMAN, Joshua. *György Ligeti: music scores used in '2001' film (obituary)*. The San Francisco Chronicle, 2006. <<https://www.sfgate.com/bayarea/article/Gyorgy-Ligeti-music-scores-used-in-2001-film-2533294.php>> [Consultado el 2 de enero de 2021].

compositor, y sin abonar posteriormente los derechos de autor, lo que llevo a Ligeti a presentar una denuncia, exigiendo una compensación económica por daños y perjuicios por la cantidad simbólica de 1 dólar. Al final se llegó a un acuerdo y el éxito de la película catapultó a Ligeti y su música a la fama.



Ilustración 7. Ligeti en su estudio.

Kubrick volvió a emplear música de Ligeti, en *El resplandor* (1980, con la obra *Lontano*) y en su largometraje póstumo *Eyes Wide Shut* (1999), donde se utiliza la 2.^a pieza de *Musica ricercata* para crear una inquietante escena.

En 1972, Ligeti se convierte en compositor residente en la Universidad de Stanford y al año siguiente, en 1973, asumió la cátedra de composición en la “Hamburg Hochschule für Musik und Theater”, cargo que desempeñaría hasta 1989.

En el período 1975-1977 Ligeti compone su ópera *Le Grand Macabre*, una de sus grandes obras más populares que revisa en la década de 1990, siendo la versión final completada en 1997.

Recuperada su salud de los problemas cardíacos que sufrió tras cinco años de enfermedad, en la década de 1980, el compositor renuncia a seguir componiendo en el ámbito de la música

electrónica y se retira de su puesto de profesor de composición en la Academia de Música de Hamburgo en 1989⁵⁶.

Miembro de la Free Academy of Arts in Hamburg, de la Real Academia Sueca de la Música, de la Bavarian Academy of Fine Arts de Munich, György Ligeti fue honrado con numerosos premios. Galardonado con el 1^{er} Premio en la *International UNESCO Competition* por *Lontano*; el *Prix Ravel* de Paris; el *Polar Music Prize* de la *Royal Swedish Academy of Music*; o el *Frankfurt Music Prize*⁵⁷.

La salud de Ligeti se deterioró en los últimos años de su vida; murió en Viena el 12 de junio de 2006, a la edad de 83 años.

⁵⁶ CUMMINGS, Robert. *Ligeti's Biography* [en línea]. All Music. <<https://www.allmusic.com/artist/gy%C3%B6rgy-ligeti-mn0001319058/biography>> [Consultado el 30 de diciembre de 2020].

⁵⁷ Se incluye en el apartado de anexos la relación de los premios y menciones obtenidas por Ligeti a lo largo de su vida.

CAPÍTULO 2

GÉNESIS DE LA SONATA PARA VIOLONCHELO SOLO DE G. LIGETI

CAPÍTULO 2. GÉNESIS DE LA SONATA PARA VIOLONCHELO SOLO DE G. LIGETI

La *SVS*, compuesta por György Ligeti entre los años 1948 y 1953, es un trabajo temprano, atípico de la música posterior más familiar de su autor.

La producción de Ligeti puede dividirse en tres categorías distintas: periodo de juventud, la extensa obra realizada entre 1944 y su traslado desde Hungría en 1956, y las obras escritas en occidente¹. Esta sonata se compuso en su época húngara, bajo la poderosa influencia de Bartok². En esa primera etapa compositiva se percibe el legado de la música folclórica que había conocido en su Hungría natal y la tradición bartokiana estudiada en el Conservatorio de Budapest³.

Consta de dos movimientos contrastantes, escritos en 1948 y 1953 respectivamente, con dos dedicatorias, una para cada movimiento. Inicialmente fue prohibida por la Unión de Compositores dirigida por los soviéticos y no se interpretó públicamente durante un cuarto de siglo⁴.

En 1948, a punto de concluir sus estudios en la Academia de Música Franz Listz de Budapest, compone *Dialogo*, la pieza que luego se convertiría en el primer movimiento de la sonata. Escrita para la violonchelista Annus Virány, una compañera de estudios, de quien estaba secretamente enamorada, y a quien está dedicada la obra. Virány, desconocedora de las intenciones de Ligeti nunca llegaría a interpretar la pequeña pieza. La pieza es un diálogo musical de melodías ardientes, diálogo que estaba en su imaginación, puesto que nunca reveló

¹ GRIFFITHS, Paul. *Ligeti, György (Sándor)*. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Stanley Sadie y John Tyrrel (ed.). Londres: Macmillan Publisher, 1980, vol. 10, pp. 853-856.

² SZIGETI, Istvan. A Budapest Interview with György Ligeti [en línea]. Hungría: Budapest Radio, 1983.

<<http://ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl4.htm>> [Consultado el 2 de enero de 2020].

³ RAMOS, Francisco. Luz eterna [en línea]. *Scherzo*, 2011, n°268, pp.6-7.

<https://scherzo.es/wp-content/uploads/2019/07/Scherzo_268-Nov11.pdf> [Consultado el 3 de enero de 2020]

⁴ Otras obras del compositor tuvieron la misma suerte. Así, el Concierto *Românesc*, que se escribió en 1951 y no recibió su primera representación pública hasta veinte años después. Un pasaje armónicamente atípico provocó una discusión durante un ensayo en Budapest que llevó a la censura de la obra. Esta obra, como nuestra sonata, también utiliza elementos de la tradición popular rumana. Ligeti sigue así los pasos de Béla Bartók, inspirándose especialmente en sus investigaciones en el Instituto de Folklore de Bucarest.

su afecto a la violonchelista: el registro bajo representa al hombre y el registro superior representa a la mujer.

Como dijera Ligeti más tarde, “intenté en esta pieza escribir una hermosa melodía, con un perfil típico húngaro, pero no una canción popular..., o solo la mitad, como en Bartók o en Kodály (en realidad más cerca de Kodály)”⁵. La melodía en modo Frigio de este movimiento lento parece evocar un homenaje a su maestro Kodály, cuya SVS era considerada la obra más importante del género desde las Suites para violonchelo de Johan Sebastian Bach.

Ligeti la concibió así:

C'est un *dialogo*. C'est comme deux personnes, un homme et une femme, qui conversent. J'ai utilisé la corde de Do, la corde de Sol et la corde de La séparément [...] J'avais écrit une musique beaucoup plus “moderne” en 1946 et 1947, et puis en 1948, j'ai commencé à avoir l'impression que je devais essayer d'être plus “populaire” [Es un *dialogo*. Son como dos personas, un hombre y una mujer, conversando. Usé la cuerda Do, la cuerda Sol y la cuerda La por separado [...] Había estado escribiendo música mucho más ‘moderna’ en 1946 y 1947, y luego, en el 48, comencé a sentir que debería intentar ser más “popular”]⁶.

En aquella época, Ligeti había iniciado estudios de violonchelo con el propósito de tener una pequeña idea de cómo escribir para cuerda. El compositor tenía predilección por este instrumento, que conocía mejor que el violín o la viola, “je connaissais un peu la technique du violoncelle, les doubles et les triples cordes” [Sabía un poco sobre la técnica del violonchelo, las dobles y triples cuerdas]⁷.

No sería hasta 1953 cuando Ligeti completase la obra. En ese año Ligeti conoce a Vera Dénes⁸, que le propone la composición de una obra de violonchelo. Ligeti, que solo había escrito una obra para violonchelo hasta ese momento, se propone la creación de una pequeña

⁵ HENKEN, John. *Sonata para violonchelo solista, György Ligeti* [en línea]. Los Ángeles: LA Phil. <<https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3408/sonata-for-solo-cello>> [Consultado el 14 de diciembre de 2020].

⁶ PAUL, Steven. *A tale of two movements: Steven Paul talks to György Ligeti about his cello sonata*. En LIGETI, György y otros. *Suites and Sonatas for Solo Cello*. Matt Haimovitz. 1991, Duetsche Grammophon. CD. DG 431813 2.

⁷ LIGETI, György. *L'Atelier du compositeur: Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*. Gèneve: Contrechamps Editions, 2013, p.148.

⁸ Vera Dénes (1915-1970). 1^{er} violonchelo de la Orquesta Estatal de Conciertos de Hungría (1952-1970), Finalista en el Concurso Internacional de Violonchelo de Viena de 1937, Premio Franz Liszt en tres ocasiones (1952, 1954, 1959) y fundadora del Tatra String Quartet. Desde 1960 hasta su muerte enseñó en la Academia de Música Franz Liszt. En: <https://www.wikiwand.com/fr/Vera_D%C3%A9nes> y <Nökért.hu> [Consultado el 9 de enero de 2021].

sonata en dos movimientos, añadiendo al *Dialogo*, un segundo movimiento rápido, el *Capriccio*, en referencia a los Caprichos de Nicolò Paganini. Según Richard Steinitz “the description alludes to Paganini’s violin caprices, whose mercurial brilliance Ligeti had encountered as a child [la descripción alude a los caprichos de violín de Paganini, cuya brillantez Ligeti había conocido de niño]”⁹.



Ilustración 8. Dénés Vera/ (1915-1970).

El *Capriccio* se asemeja a lo que podría haber sonado un Capricho de Paganini si Bartók lo hubiera reimaginado en su momento más audaz¹⁰. Cuenta Ligeti que

Comme le second mouvement avait l’“ambition” de devenir un mouvement de sonate, je l’ai écrit en forme-sonate. C’est une pièce virtuose dans mon style plus tardif; elle est plus proche de Bartók. [Debido a que el segundo movimiento tenía la “ambición” de convertirse en un movimiento de sonata, lo escribí en forma de sonata.

⁹ GUEORGUIEV, Martin. *Traditional formal structures and 20th century sonorities: a successful pairing in the solo cello sonatas of Ligeti, Crumb and Stevens* [en línea]. University of Southern California, 2004, p. 83. <https://getd.libs.uga.edu/pdfs/gueorguiev_martin_g_200905_dma.pdf> [Consultado el 9 de enero de 2021].

¹⁰ SIMEONE, Nigel. *Bloch, Dallapiccola, Ligeti* [en línea]. Hyperion, 2017, <<https://www.hyperion-records.co.uk/notes/68155-B.pdf>> [Consultado el 5 de enero de 2021].

Es una pieza virtuosa en mi estilo posterior que se acerca más a Bartók]¹¹.

El compositor lleva al violonchelo a los límites del virtuosismo, debiéndose tocar lo más rápido posible, según deseo de Ligeti, muy en la línea del modelo de bravura húngaro de Bartók¹².

Puesto que Hungría pertenecía al Bloque del Este liderado por la antigua URSS, Ligeti tuvo que solicitar la revisión de su obra a la Unión de Compositores Húngaros. Desafortunadamente, los juicios de la comisión evaluadora tenían más en cuenta aspectos ideológicos que los valores estrictamente musicales, frenando cualquier expresión artística que considerasen vanguardista. Según el comité, la obra era demasiado moderna debido a su segundo movimiento. El arte tenía que ser puro y constructivo, y provenir del pueblo; en definitiva, tenía que reflejar las directrices del Partido Comunista.

Vera Dénes apprit la Sonate et la joua pour le comité. On nous refusa l'autorisation de publier l'œuvre ou de la donner en public, mais on nous permit de l'enregistrer pour une émission de radio. Elle en fit donc un excellent enregistrement pour la Radio hongroise, mais qui ne fut jamais diffusé. Le comité décida qu'elle était trop "moderne", en raison du second mouvement [Vera Dénes aprendió la Sonata y la interpretó para el comité. Se nos negó el permiso para publicar el trabajo o darlo en público, pero se nos permitió grabarlo para una transmisión de radio. Hizo una excelente grabación para la radio húngara, pero nunca se emitió. El comité decidió que era demasiado "moderna", debido al segundo movimiento]¹³.

¹¹ PAUL, Steven. *A tale of two movements: Steven Paul talks to György Ligeti about his cello sonata*. En LIGETI, György y otros. *Suites and Sonatas for Solo Cello*. Matt Haimovitz. 1991, Deutsche Grammophon. CD. DG 431813 2.

¹² HENKEN, John. *Sonata para violonchelo solista, György Ligeti* [en línea]. Los Ángeles: LA Phil. <<https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3408/sonata-for-solo-cello>> [Consultado el 14 de diciembre de 2020].

¹³ LIGETI, György. *L'Atelier du compositeur: Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*. Genève: Contrechamps Editions, 2013, p.149.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE LA SONATA PARA VIOLONCHELO SOLO DE G. LIGETI

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LA SONATA PARA VIOLONCHELO SOLO DE G. LIGETI

La *S/S* es una de esas obras de la época húngara que todavía tiene sus raíces en la tonalidad. Aún siendo claramente modal presenta un estilo conservador en comparación con gran parte de la producción de Ligeti.

La obra no está organizada siguiendo el patrón convencional de sonata de tres y cuatro movimientos de los períodos clásico y romántico, sino que se organiza en dos movimientos contrastantes: un primer *adagio*, y un segundo *presto*. Aunque compuestos en un lapso de cinco años, los dos movimientos están concebidos para interrelacionarse. A la alternancia de *tempo*, lento-rápido, al estilo barroco, se añade la dualidad tonal, con un 1^{er} movimiento que concluye en Solm¹, mientras la tonalidad principal del 2^o movimiento es SolM. Por ello, la interpretación de esta obra, de pequeña extensión, con una duración de 9' 50'' está concebida para ser interpretada sin interrupción, con una introducción lenta, más lírica, rematada por un final vigoroso².

	Duración	Tempo
DIALOGO	4'	<i>Adagio, rubato, cantabile</i>
CAPRICCIO	4' 50''	<i>Presto con slancio</i>

¹ Con el fin de agilizar la lectura del análisis las tonalidades menores se abreviarán con una “m” minúscula y las mayores con una “M” mayúscula.

² Hay cierta similitud en la génesis de la Sonata para violonchelo solo y la del Concierto para violonchelo y orquesta del mismo autor, compuesto en 1966 y dedicado al violonchelista Siegfried Palm, que la estrenó junto a la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín en 1967. Inicialmente, Ligeti había pensado en un concierto en un único movimiento, pero a medida que el material inicial adquiría un desarrollo y entidad considerable, prefirió resituar el material extra en un segundo movimiento. En la interpretación, se tocan los dos movimientos sin interrupción.

3.1. *Dialogo*

Como ya comenta Byron Farrar en su trabajo de máster con la cita del propio Ligeti³, el primer movimiento de la sonata es un diálogo entre un hombre y una mujer. Aunque es también importante ver que son temas relacionados entre sí de un modo muy estrecho, a modo de un tema con variaciones, siendo interesante el juego y desarrollo que hace con los pequeños fragmentos iniciales y finales de distintas frases con acordes tocados con un *pizzicato* y *glissando*, que no solo le dan a la obra un toque muy personal y expresivo, sino que ayudan a estructurar la misma. Por lo que *Dialogo* se puede dividir de la siguiente manera en cuatro grandes bloques:

- Presentación (compases 1-7): tema, variación 1, variación 2 y variación de unión.
- Desarrollo hacia el clímax (cc. 8-10): variación 2, tema y tema.
- Gran enlace (cc. 11-14): variación 3, variación 4, tema y variación 2.
- Conclusión (c. 15): tema y coda.

Se trata de un movimiento de reducida dimensión. El análisis ahora, en vez de explicar cada bloque individualmente, se dividirá en distintos aspectos de una manera más global.

3.1.1. Uso y desarrollo de los acordes

Ligeti presenta la sonata con el chelo tocando unos acordes de Rem, utilizando la técnica del *pizzicato* y cantando el movimiento del primero al segundo y del tercero al cuarto mediante un *glissando*. Algunos instrumentistas como Gavriel Lipkind tocan placado el primer acorde, como se indica en la partitura, pero enfatizan el tercer acorde tocándolo arpegiado, lo cual remarca la entrada del Si bemol, que antes sale natural, pudiendo entenderse ahora la tonalidad de Rem (la cual se concreta definitivamente en el último acorde de V con la sensible [do#]).

³ FARRAR, Byron. *Extended Program Notes for: Ligeti's Sonata for Solo Cello; Debussy's Sonata for Cello and Piano; Rachmaninoff's Sonata for Piano and Cello Op. 19* [en línea]. Southern Illinois: University Carbondal, 2017. <https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2061&context=gs_rp> [Consultado el 15/05/2020].



Ilustración 9. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 1.

*) Pizzicato-Glissando: Die Griff-Finger stets kräftig auf die Saiten aufdrücken (etwas Vibrato).

[Con los dedos firmemente sobre las cuerdas (algo de vibrato)]

Esta estructura vuelve a salir en el compás 3, pero atrasando un pulso la entrada del primer grupo de acordes y adelantando otro más el segundo grupo, logrando así un fraseo continuo sin ninguna interrupción de silencios que nos lleva a través de distintas tonalidades (SolM, Fa#m, Lam, Dom), creando una sensación de suspensión tonal. Vuelven a tocarse unos acordes en el c5, escribiéndose con una estructura simplificada a un solo grupo de un silencio y dos acordes (Rem y SiM), es decir, a la mitad. Y al final del c6 se concluye con un único acorde. Por tanto, se aprecia una línea estructural que va desde el primer compás hasta aquí reduciéndose su material a lo mínimo.

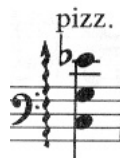


Ilustración 10. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 6.

A partir de aquí, los acordes no se usan para presentar cada tema y variación, simplemente se utilizan de manera esparcida como recurso de enriquecimiento en las nuevas variaciones hasta llegar al clímax de la obra al final del c10, siguiendo después su uso puntual a lo largo de las nuevas variaciones. Llegando así al final de la obra, donde se reincide en la estructura inicial de un grupo de dos acordes, acompañados en esta ocasión de un bajo en Re a modo de continuo que precede a cada grupo. En el primer grupo va un primer acorde en Do mixolidio y un segundo en Do dórico. Después de nuevo un Re grave. Ahora enlaza con un primer acorde que puede ser la continuación del anterior Do dórico, pasando en el segundo a Do eólico. Después vuelve a repetirse un Re grave, al que responde un acorde en blanca con el Fa#. Concluyendo así de nuevo en Solm.

3.1.2. Tema con variaciones

Tema



Ilustración 11. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 2.

Dejando ahora a un lado los fragmentos que únicamente incluyen acordes en *pizzicato*, se puede hablar de un movimiento con distintas variaciones de un tema que se presenta en el compás 2. Un compás que visto en la partitura, como ya aventuraba la ausencia de métrica al inicio, tiene un valor total libre y cuya finalidad no es delimitar grupos de pulsos herméticamente sino separar unas frases de otras. Una técnica que junto a la anotación del compositor de *Adagio, rubato, cantabile* da mucha facilidad al intérprete para hacer una música más libre y personal junto a la anotación para el arco de *espressivo sempre legato*. Entonces, se presenta el tema, el cual está escrito en Do dórico y en un registro grave.

Variación 1



Ilustración 12. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 4.

Seguido en el c4 de la primera variación en La frigio, a la que se llega por una amalgama de 4 tonos en el compás anterior, lo que como ya se comentaba deja al oyente en una sensación de suspensión tonal. A nivel interno, es una variación que empieza una quinta por encima del tema (sumándole además una octava, lo cual genera un gran contraste tímbrico al pasar de una melodía que se toca en su totalidad en la cuerda Do a otra que en su mayoría se encuentra en la cuerda La). Como pequeña modificación hay que comentar que el final de este cambia haciendo

una segunda ascendente en la antepenúltima nota (Do corchea), un intercambio de una nota de paso por un floreo cuya intención sigue siendo bajar una tercera (La blanca).



Ilustración 13. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 6.

Llegando ahora a la variación más aguda y con más intensidad dinámica hasta el momento (La4 y *mf*), además lo hace con una interválica más libre pero con una dirección que sigue siendo descendente. A nivel armónico, hemos llegado a una segunda variación en Re mixolidio a través de unos acordes que pasaron de Rem a SiM, llegando aquí a un Re mixolidio que finalmente acaba pasando a Dom para concluir en Do dórico. Este podría considerarse por tanto el tema de la mujer, ya que cambia a un registro más agudo y contrasta igualmente en dinámica y libertad interválica con el tema masculino.



Ilustración 14. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 7.

Concluyendo ahora el bloque de la presentación con una variación de unión entre ambas personas. Ligeti escribe el tema masculino tal cual, en Do dórico, en su registro grave y de nuevo en *piano*, pero cambia ligeramente el final con la interválica del floreo antes mencionado (últimos tres pulsos: fa corchea, sol corchea y re blanca). Es tal vez una unión pequeña, pero al fin y al acabo un paralelismo entre el tema masculino y la primera variación que puede considerarse también como tema femenino.

Variación 2



Ilustración 15. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 8.

Comienza ahora el bloque del desarrollo con la variación 2 modificada. Es exactamente la misma melodía y en la misma altura, pero una dinámica más arriba, *forte*, y ornamentada con acordes, los cuales cambian el Re mixolidio a un modo jónico con el Do#. A continuación, no se modifican más tonos, continúa en Dom y Do dórico. También sale aquí un recurso violonchelístico nuevo al final de la frase, mientras se alarga en el arco el Fa corchea ligándolo a una negra, se tocan a la vez en *pizzicato* la tercera y cuarta cuerda a modo de campanas con la mano izquierda⁴.

Tema

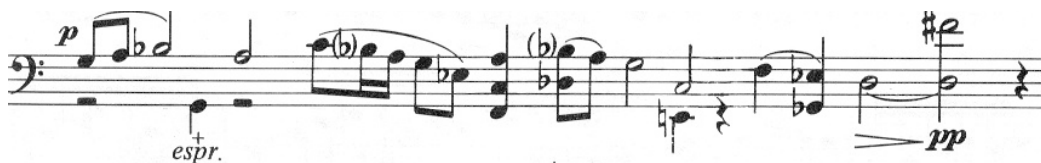


Ilustración 16. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 9.

A modo de respuesta sale en el c9 el tema una octava más arriba, pero manteniendo el *piano* y ampliando varias notas al doble de su valor, lo cual dota de una gran expresividad al pasaje, casi doliente, al remarcarse tanto cada nota. Se utiliza de nuevo el recurso del *pizzicato* con la mano izquierda, donde precisamente es la primera vez que se amplía el valor de una nota de la melodía principal con un apunte del compositor: *espressivo*. También se añaden algunos acordes a esta frase que, bien inicialmente parecen una mera ornamentación, acaban llevando la música a Solm con una última blanca Fa# (la cual puede entenderse a un nivel analítico que

⁴ Recurso también utilizado por Kodály en su *SVS*, Op. 8 (1915).

ya ha salido tres pulsos antes con el Solb, aunque con la afinación natural sean dos notas que están realmente a alturas ligeramente diferentes).

Tema



Ilustración 17. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 10.

Resolviendo en la tónica en el siguiente compás, pero dando paso al tema en Do dórico una octava aún más alta y en *forte*. Desde aquí ya se está preparando más directamente la llegada al clímax de la obra. Ligeti anota un *poco più mosso* que vuelve a dar mucha libertad al intérprete para frasear aún más el carácter apasionado del momento. Este tema aparece con nuevos añadidos contrapuntísticos: un fragmento de la variación 1 en La frigio (Re-Mi corcheas, Fa negra y Mi corchea, aunque esta última integrada con un bemol en el Do dórico); una repetición de un fragmento del tema (Sib-La corcheas y Sol negra, que bien puede considerarse una anticipación del propio tema o una reducción de los valores de lo ya tocado hace tres pulsos); un fragmento de la variación 2 (grupo de corchea y cuatro semicorcheas) que luego se repite con las mismas notas del original incluso pero una octava más alta; y el recurso ya utilizado de enriquecer la armonía solista con acordes. Todo ello integrado en un tema principal que, además de pasar momentáneamente por La frigio, Do mixolidio y Dom, llega al culmen de la obra con un acorde en Solm.

Variación 3



Ilustración 18. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 11.

Viene ahora el bloque de enlace, llamado así porque es una sección en la que se utiliza todo el material ya expuesto innovando con interválicas muy diferentes y nuevas

combinaciones de células que llevan después al último bloque, en el que se interpreta el tema una última vez con algunos matices. Entonces, empieza la variación 3, en la que se enlazan en este orden una serie de estructuras a partir del ritmo del tema (dos corcheas y dos negras), el ritmo ya mencionado de la variación 2 (dos corcheas y cuatro semicorcheas), que aparece dos veces seguidas en *Fam*, y un desenlace que recuerda a los acordes iniciales, solo que aquí sin *glissando* y pasando a un Do dórico que muta a mixolidio. Es una variación que logra bajar la intensidad poco a poco de *forte* a *piano*, descendiendo a su vez tres octavas en una sola frase (de un Sol5 a un Sol2).

Variación 4



Ilustración 19. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 12.

A continuación, la música sigue con una cuarta variación cuya célula básica es el grupo de dos corcheas del Tema. Sucediéndose una detrás de otra de manera ascendente como el juego contrapuntístico del c10, que aquí se desarrolla un poco más; dando paso a una nueva entrada del tema a través de un breve paso de Dom y Do eólico, los cuales llevan al inicial Do dórico.

Tema



Ilustración 20. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 13.

repetición



Ilustración 21. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 13.

Es bastante similar a las anteriores repeticiones de este, sale una octava más alta que el original, en *forte* y con algún acorde acompañando la frase (los cuales a veces dan a entender un cambio a Do mixolidio por dejar el Mi natural). Mientras que, en la segunda mitad de la frase, donde se repiten la célula Sib-La-Sol y el esquema de dos corcheas y cuatro semicorcheas, se vuelve a reposar en el Re blanca en un acorde donde sale un Si natural, un acorde en Dom que concluye como una dominante que va a DoM en la segunda variación, aunque volverá rápidamente al modo dórico. Es importante recalcar aquí el cambio de tono, esta variación se presentó en Re mixolidio como tema femenino y aquí suena con el centro tonal en Do del tema masculino. Al igual que sus anteriores apariciones, aquí se modifica también su estructura, pasando a ser la variación 2 más lejana a la inicial. Está en un tono distinto y su línea cambia con la finalidad de volver al tema. La principal modificación que queda por comentar es que se repite dos veces la esencia de la variación: las dos corcheas con cuatro semicorcheas. La cual enlaza con un motivo contrapuntístico al final que le sigue de nuevo el inicio del tema.

Tema y CODA



Ilustración 22. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compases 15-16.



Ilustración 23. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Dialogo: compás 16.

En la conclusión, el compás 15, tenemos una última vez el tema. Al cual se llega como ya se acaba de comentar por un motivo contrapuntístico (Do-Re-Mib), un fragmento que imita el inicio del propio tema. Después se prosigue con la misma idea, dos líneas que se superponen unas a otras cada final y principio de ellas, exactamente igual que en el compás 10 y 12, también en Do dórico y La frigio. A continuación, Ligeti escribió con el mismo recurso del compás 10, amplía la melodía con una repetición del propio tema (Sib-La-Sol), la cual desciende del Do4 hasta reposar momentáneamente en un Do2 negra. Se vuelve a la melodía original con un pequeño enlace que recuerda a Solm. Continuando como anteriormente con la suma de algunos acordes que insinúan otros tonos (Do mixolidio y Do eólico). Finalizando con el juego de acordes ya analizado a modo de coda en Solm.

3.1.3. Desarrollo armónico

Habiendo analizado todo el primer movimiento se puede concluir que se trata de una obra modal (probablemente por influencia de Bartók, a quien Ligeti tenía como uno de sus referentes más importantes). El centro tonal de la obra es Do, que tras presentarse en un modo dórico en el tema principal, llega a aparecer también en el modo menor, mixolidio y eólico, surgiendo numerosas interacciones entre ellos. En el c6 se pasa del Re mixolidio a un Do dórico gracias a un Dom que suaviza el cambio. Pasando algo parecido en el c8, solo que desde ReM. En el c10 logra unirse brevemente el tema principal y uno de los femeninos (variación 1) gracias a la inclusión contrapuntística de dos líneas, una en Do dórico y otra en La frigio; una idea que se repite en la variación 4 y la última aparición del tema.

También es importante destacar la inclusión de otras tonalidades mayores y menores: las pequeñas introducciones con acordes del principio que dejan al oyente en cierta incertidumbre armónica (Rem, SolM, Fa#m, Lam, Dom, SiM); el insistente Solm y la escala en Fam que aparecen como ornamento en varias variaciones (cc. 9-10 y c11, respectivamente).

Es interesante ver la insistencia que hay sin embargo con la nota Re que, más que ser otro posible centro tonal, apareciendo en repetidas ocasiones en puntos clave de la obra, como el final del tema y la coda, no deja de ser un nexo de unión más con el tema femenino, que está en Re mixolidio.

3.1.4. Interpretación

Mientras que la exposición presenta los dos temas y sus repeticiones con líneas melódicas muy definidas, en el desarrollo hay una transformación muy elaborada de los temas, lo que genera un diálogo más intenso entre las dos voces. Esta sección *Poco più mosso* es una repetición apasionada y viva de los dos temas principales presentados en el *Adagio*. Armoniosamente más inestable por la aparición de los motivos en ambas voces al mismo tiempo, el lirismo de la 2ª sección se incrementa por la ausencia de los interludios en *pizzicato*, que preparaban la respuesta de las voces y actuaban como espacios de espera; las voces “interrumpen” el discurso de la otra voz. Otro factor que se traduce en un fraseo más dramático es la mayor presencia del tema femenino en esta sección de desarrollo; la interpretación se vuelve de esta manera más dinámica, algo agitada. Toda la sección se realiza en *f*, hasta llegar a los tres últimos compases de la parte donde se interpreta *p* y *pp*, lo que indica el final de la disputa entre las voces, dando paso a la conclusión.

3.2. *Capriccio*

Con el título de *Capriccio*, rememorando el virtuosismo de los Caprichos de Paganini, e inspirado en las últimas obras para piano de Bartók, es un movimiento que exige un alto nivel técnico al ejecutante. La energía es continua a lo largo del movimiento con pequeñas interrupciones repentinas o irrupción de líneas silenciosas imprevistas.

Podemos definir el *Capriccio* como un *moto perpetuo* virtuoso, que tiene un breve respiro en la sección central donde se recuerda el tema del *Diálogo* (presenta los inicios de los dos *ostinati* masculino y femenino, aunque sus dos frases son bruscamente interrumpidas), antes de un guión final al cierre de un acorde de Sol jónico. El movimiento se estructura en cuatro secciones:

Exposición	cc. 1-56
Desarrollo	cc. 57-142
Reexposición	cc. 143-222
Coda	cc. 223-265

Si el *Dialogo* estaba más cercano al lirismo de Kodály y al canto vocal, el *Capriccio*, con su virtuosismo, su ritmo trepidante, el estilo más bien modal y las estructuras de células interválicas nos recuerda a Bartók.

Se presenta en compás de 3/8, con esporádicas y breves apariciones en 4/8 en el desarrollo, *presto con slancio*, con la indicación *vigoroso*.

3.2.1. Exposición

Tema 1 Sol

(compases 1 al 40)

El *Capriccio* presenta una forma sonata con dos temas. El Tema 1 está desarrollado sobre ejecuciones rápidas de semicorcheas en torno al centro tonal Sol, generando interválicas de tritono, con continuos saltos entre los registros del instrumento, técnicamente complejos, dando una sensación de interpretación improvisada.



Ilustración 24. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Capriccio: compases 1-6.

Expone el esquema principal de seis semicorcheas en el primer compás, con la célula interválica de 2ªmenor-3ªmayor-2ªmayor (será bastante recurrente a lo largo de todo el movimiento) en Sol jónico. Respondiendo dos octavas más abajo en el tercer compás en su modo lidio, cambiando también ligeramente la resolución final (dos semicorcheas y corchea en vez de una sola corchea) y desarrollando la célula interválica, utiliza las mismas distancias, pero ahora en el siguiente orden: 2ªmayor-3ªmayor. A continuación, se empiezan a suceder una serie de variaciones cuyo eje principal es la célula inicial y el centro tonal Sol, con apariciones continuas del modo mixolidio a modo de adorno (como en el compás 5) y el lidio (c20).

Tema 2 Re

(compases 41 al 56)

Por primera vez desde que se inició el movimiento en un brillante *forte*, se disminuye hasta *piano*. Aportando una sensación de aposentamiento del Re lidio en la cuerda grave del instrumento, donde se inicia el Tema 2 sobre una nota pedal de La. Al que se ha llegado al bajar un semitono del re# del compás anterior a este re natural, en vez del Mi, que habría sido lo previsible.

Se diluye en un pasaje en *bariolage*⁵, con alternancia de las cuerdas en el canto de la melodía, mientras la otra se mantiene estática. Se crea el consiguiente contraste tímbrico que, si bien no requiere tanta actividad de la mano izquierda del instrumentista, sí demanda una precisa articulación del arco. La utilización del ritmo, de escalas modales y de la escala de tonos enteros da al pasaje un carácter de danza folclórica. Además de desarrollar la célula interválica ya comentada de segundas y terceras en la melodía, en la línea grave.



Ilustración 28. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 41-44.

En el c45, cuya entrada se adorna previamente con un do natural (Re mixolidio), se repite el tema una octava alta. El do natural desemboca en el 48 en Mi frigio.

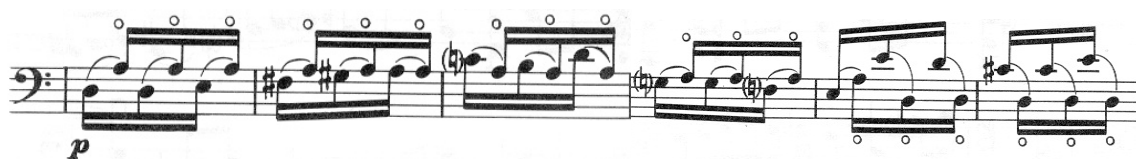


Ilustración 29. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 45-50.

Pasando por Si eólico para llegar a Re lidio en el c53. Desde donde se prepara el enlace del c57 en Re locrio, adornada su entrada con un sol natural (c55), para dar comienzo al desarrollo en el c57. Hay que destacar un detalle importante, y es que el La pedal del c41, cambió a Re en el c49 y a Sol en el c52, siendo esto una aparición en espejo de los tres centros

⁵ *Bariolage*: efecto producido en los instrumentos de cuerda frotada por medio de la rápida alternancia entre dos cuerdas, una al aire y la otra pisada.

tonales de la exposición Sol-Re-La. Esto a un nivel macroestructural se puede comprender también desde una funcionalidad tonal, Sol es el centro, la tónica, Re su dominante y La la dominante de la dominante. Dando así por finalizada la exposición e iniciándose el desarrollo.

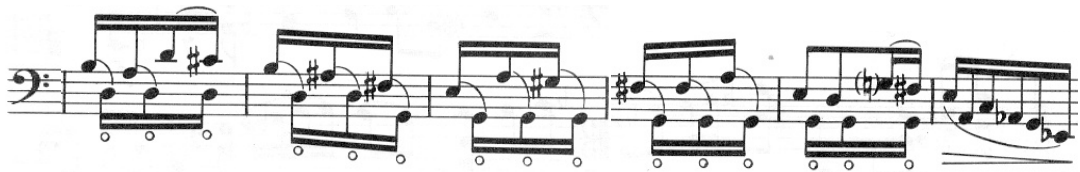


Ilustración 30. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 51-56.

3.2.2. Desarrollo

Tema 2.1

(compases 57 al 85)



Ilustración 31. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 57-62.

El desarrollo comienza en el registro grave, elaborado principalmente con material del Tema 2, transportado a distintos registros y tonos en *pianissimo*. Cambiando el timbre del instrumento con un *tremolo*⁶ *sul tasto*⁷, la melodía grave está en Re jónico, mientras que la melodía aguda, formada a base de quintas justas (se parte exactamente de las mismas notas que el Tema 2) está en Mi jónico. Pero más bien, se debe comprender como un conjunto, y lo anteriormente citado como el punto de partida y sentido del comienzo del desarrollo en Re jónico. Es decir, en su conjunto está en Mi mixolidio. Salvo el re# del c58, 62, 65 y 69, que rememora Mi jónico a modo de nota pasajera, al igual que el c66 con el sol#. Además de la quinta do-sol en Re mixolidio que copia al do natural del c44 en el c60; y el c63 y 64 en el que se pasa brevemente a Sol jónico y después a Sol mixolidio.

⁶ *Tremolo*: repetición rápida y continua de una sola nota. En los instrumentos de cuerda frotada se produce por medio de un rápido movimiento en el cambio de dirección del arco.

⁷ *Sul tasto*: pasar el arco sobre el diapasón o *tastiera*.

El tremolo *pianissimo* es interrumpido por un *subito forte* en el c72 en Re Mixolidio con alternancias rápidas en dobles cuerdas, entre las 2 superiores y las 2 inferiores, a la que se suma la alternancia dinámica (*f subito-pp*) y la tímbrica (*sul tasto-ord.*), que demandan una exigente claridad en la articulación del arco. Aquí de nuevo se juega con la célula interválica de 2ªM y 3ªM primero y, luego, 2ªM y 3ªm.



Ilustración 32. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Capriccio: compases 72-75.

Mientras se recupera el tremolo en el c73 con una aparición final a modo de adorno en Re jónico, se vuelve al *forte* con dos compases de nuevo en Re mixolidio. Tras el que se va a su modo lidio en el c76 y se responde en el mayor en el c77. De nuevo se repite tal cual el c74 en el c78, pero tras esta repetición se desarrolla la idea de manera arpegiada del c76 y 77. Apareciendo un Re lidio que desemboca en el c82 en Si jónico. En el *a tempo* se aprovecha el si bemol (la sostenido en Si jónico) para modular con nota común a Mib jónico. En vez de resolver en un mi bemol en el c84, sigue bajando un semitono más hasta un do#. Por aparentar ser un re bemol, no deja de ser una modulación sutil, como si fuéramos a Lab jónico, pero se va a Fa# eólico y sube un tono a Sol# eólico en el c85. Para iniciar el Tema 2.2 en el c86 en Mi lidio (llegada anunciada con un do# en la línea inferior del c84 y un re# en el c85).

Tema 2.2

El Tema 2.2 aparece en ostinato (c. 86) en Mi lidio.

Sorprende el c90 en Fa# lidio, un fa# que resuelve en Sol jónico en el c91. Comenzando así una subida desde un semitono más alto (sol#) de nuevo en *bariolage*, con saltos bruscos entre el registro agudo (Clave de Sol), que va *in crescendo* y *allargando*, y el registro medio, al que se llega con la indicación *A tempo la melodia in rilievo*. El re# del c94 se puede entender como una tercera de picardía de Si eólico. Resolviéndose el si, re# y fa# del c94 en el do, mi y sol del 95, respectivamente. Entonces, ha surgido Do jónico.

Todo el pasaje va ascendiendo en volumen dinámico y registro, hasta alcanzar el clímax, en el compás 126, con la indicación dinámica *fff*. Pero antes de llegar a la culminación se detiene bruscamente, interrumpiendo el desarrollo. Los compases de silencio intercalados preparan el cambio métrico al *sostenuto* (*tempo del Dialogo*), con la reaparición del tema masculino del 1^{er} movimiento.

Ilustración 33. Ligeti, Sonata für Violoncello solo © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. Capriccio: compases 131-142.

Pero antes de eso hay unas modulaciones interesantes que explicar. Del Do jónico del c95, se pasa al c96 con un mi bemol (Do eólico), volviendo a Do jónico en el c98. En el c99 de nuevo Do eólico, pero a su vez se ve la variante armónica de Mi eólico (dominante de La) que posteriormente nos llevara al c100 en La jónico. Y con la nota pedal, que viene arrastrándose varios compases recordando el Do jónico inicial con la tónica do (no deja de ser la subdominante de Sol en el nivel macroestructural previamente mencionado) y la dominante Sol. Unas pedales que se refuerzan con la vuelta a la alternancia Do jónico-Do eólico del c101 al 103. Desde el *a tempo* del 104 se cambia al modo lidio de Do, como otras tantas veces en lo que llevamos de movimiento, siendo esto un modo de cohesionar armónicamente las distintas partes de este (se continua con la insistente nota pedal Do y Sol, con la misma intención que antes). Un fa# en el c104 que hace de puente con el Fa# eólico del c105. Volviendo a Do lidio en el c106 y Do jónico en el c107. Pasando a Do eólico en el c108, a su vez a Do jónico con el si natural, como lleva haciéndose compases atrás. Culminando en un contundente re eólico, gracias al do#, en el c110, contrastante con el do natural grave y mi bemol posterior (con la misma función ya explicada de la nota pedal). Se repite el c109 y 110 en el c110 y 111 pero con un do# de Re eólico, desde el que se sube un tono al re# del c114 en Mi eólico, de nuevo con do natural pedal, que esta vez se mimetiza con el tono que domina el compás (realmente no está escrito el do como nota tenida, pero instrumentalmente se entiende que la cuerda do se ha de dejar sonando a modo de contraste, al igual que sucede en el Barroco con la obra de J.S. Bach). Se insiste con el Mi eólico hasta el c120 *crescendo*, desde donde se inicia una escala

cromática en dos líneas simultáneas hasta el c126 *fff*: re# hasta el do y sol hasta el mib; contrastando con un Do menor repetitivo que va 5 compases en el registro más agudo del violonchelo y se repite 3 veces en el más grave en la cuarta cuerda, con un c133 sorpresivo en lo que podría parecer Do jónico por el mi natural. Pero que resulta insinuar Sol jónico al aparecer el fa# del c135. Presagiando el tono inicial del movimiento.

En este extracto del *Dialogo* se puede entrever la célula interválica tan recurrente. Compases atrás (c133 por ejemplo), ya se prepara la entrada con un juego de terceras. Para luego iniciarse la melodía con continuas relaciones en segundas y terceras. La breve aparición de este material temático del *Dialogo*, a modo de evocación, enlaza los dos movimientos de la sonata, como si el tiempo que había transcurrido entre la composición de uno y otro movimiento no hubiera borrado el recuerdo del primer amor. Comienza en Lab jónico con un acorde en el primer compás, que a su vez tiene una nota accidental: si natural; podría entenderse como una rememoración del tema femenino en La frigio del diálogo, incluso divagar con que ha superado ese amor al tocar el sib tres pulsos adelante. Este tema se fusiona a su vez con el tema masculino, es igual durante 6 compases, pero todo un tono por debajo, hasta ser interrumpido por el *sub fff* que nos recuerda en qué movimiento estamos con la célula de seis semicorcheas. Retoma la calma en *sostenuto* con un acorde inicial en la variante lidia. Una vez más se unen ambos movimientos, esta vez gracias a la célula de dos acordes unidos por *glissando*, pero en Lab jónico. También es curioso cómo aquella idea del primer movimiento de ahorrar cada vez más las presentaciones de cada tema (recordemos que se presentaban con un breve pasaje de acordes, llegando a utilizarse finalmente solo uno) llega aquí a su culmen, al poner ese único acorde en el inicio (c138) fusionado en el primer pulso de la melodía misma.

Formalmente esta sección actúa a modo de puente entre el desarrollo y la reexposición (c. 143).

3.2.3. Reexposición

Reaparece con fuerza el Tema 1, otra vez orbitando sobre Sol jónico.

Tema 1
Sol



Ilustración 34. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 143-148.

Se presenta el material de la exposición en espejo dos octavas más abajo. Este es el típico ejemplo de sonata en el que se mantiene el tono inicial (inicialmente la repetición, c3, estaba en Sol lido).

Exposición



Reexposición

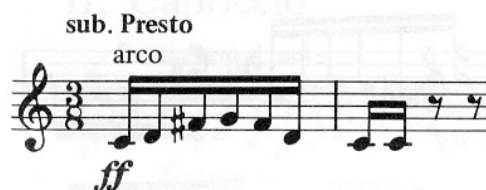


Ilustración 35. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 1-2. *Capriccio*: compases 143-144.

Desde el c147 hasta el 177 se llevan a cabo numerosas modulaciones, muy entrelazadas entre sí. De nuevo se utiliza el fa natural de Sol mixolidio en el c147 y el c149, como en el c5, a modo de adorno. Esta tonalidad, a su vez, se puede entender como un Do jónico, ya que en el c151 se aprovecha la variante frigia de su relativo menor (La eólico). Paralelamente analizable como Fa jónico, que aparece posteriormente en el modo lido, siendo a partir de la célula del c153 el tono principal, en torno al cual se ornamenta con Fa jónico (c157, 158, 160, 161, 162). A continuación, en el c162, se utiliza el si natural de Fa lido como sensible de Do lido (misma escala realmente que en el tema del c143, solo que entonces era más bien Sol jónico). Después se repite la misma idea, se continua en Do lido, adornándose con Fa jónico en el c163 (el sib), Do jónico en el c165 y 167. Se une el Do lido (Sol jónico), con Sol lido en el c169, de nuevo con adornos de la variante mayor, Sol jónico, en el c171 y 173. Se aprovecha el mismo tipo de nexo, Sol lido, a su vez Re jónico, que pasa a Re lido en el c175 aprovechando las notas comunes.

A partir del c177, el esquema formal ya expuesto en la exposición cambia ahora en la reexposición. Se insiste primero con una célula en Sol lido (c177 a 182) que se repite una

octava alta en los registros más agudos del violonchelo en *pp*. Modificando el rumbo poniendo un becuadro al fa (Do jónico) y, en seguida, un bemol al si (La frigio, que en la aparición del Tema 2, ocho compases después, pasa a La jónico). Como había hecho en el *Dialogo*, se recurre al *pizzicato* de mano izquierda, lo que, junto con el material del *Dialogo* utilizado en este segundo movimiento, cohesiona aún más los dos movimientos en una unidad emocional.

Desde un *ppp* vuelve a aparecer el Tema 2 en la reexposición, transformado por la combinación de las quintas paralelas (c. 192) con el *bariolage*, conectando de esta manera los dos pasajes de la 1ª sección. Se confiere una sonoridad modal, en la que, a diferencia de la 1ª sección, el Tema 2 se presenta solo una vez. Nuevamente se adorna la secuencia con adornos en modos cercanos al principal, en torno a La jónico se ornamenta con el modo mixolidio (sol grave del c193) y lidio (c194), dos notas en *glissando* que recuerdan tal cual a los del *Dialogo* pero en una variante ágil y jovial. Se repiten cuatro compases igual desde el 195, pero en el c197 surge Do jónico (Fa lidio), que pasa a Fa jónico en el 198 y con el *glissando* se finaliza en Mib jónico a modo de floreo con el siguiente compás. En el c199 se oye una indeterminación sonora en la que no se sabe a ciencia cierta en qué centro tonal se está. Rápidamente se confirma en el c200 que estamos en Sol lidio, con una contundente pedal de tónica. Hay un pequeña progresión descendente en Mi lidio en el c202 pero, de igual manera que en anteriores secciones, se mantiene el tono principal en la sonoridad con la nota pedal, incluso se modula en ella misma con un do natural, perteneciente a Sol jónico (tono inicial de la obra que anuncia poco a poco el final de esta), no al modo lidio.



Ilustración 36. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 191-202.

Modula a La jónico finalmente en el c203 en la nueva variación del tema, pero con el do natural pedal de Sol jónico, que posteriormente se reafirma al alterar únicamente el fa en el c205. Desde el 206 se repite el esquema formal del c74 en *forte*, llegando al c210, donde se pasa brevemente por el modo lidio de Sol, hasta insistir en este en el 213. De nuevo una escala descendente en el c217 tras un *poco allargando*, cuyas alteraciones se usan de nota común con

los bemoles de Fa eólico en el 218, yendo a su vez a Sol eólico aprovechando el sol bemol (sensible de Sol: fa#).

La reexposición finaliza con el arpeggio de Fa# eólico con la tercera de picardía.



Ilustración 37. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 219-222.

3.2.4. Coda

Resurge el desarrollo con una versión abreviada a modo de Coda sobre el tritono fa#-si# (Do# eólico), que va desapareciendo, *sul tasto*, *diminuendo* poco a poco. Este fa#, se puede entender en el nivel macroestructural del *Capriccio* como la sensible de Sol, siendo el sol# intermedio su grado napolitano.



Ilustración 38. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 223-226.

Gradualmente va disminuyendo la tensión, *poco a poco sul tasto*. El hecho de utilizar únicamente dos notas ayuda a modular con más sutileza, al necesitar poner un becuadro en el Si únicamente, en el compás 237, para sugerir la tonalidad de La eólico. Luego Si eólico con el La también alterado (c239) y, de nuevo, La eólico (tercer pulso del c240). Una vez más se aprovechan las notas comunes alteradas transportadas a notas bemoles en el c245, para ir, pasando por Si jónico, hasta el Sib jónico del c249.



Ilustración 39. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 233-238.

Llegando así a un punto en el que se languidece el tiempo y la melodía *sul tasto* en un *morendo* y *quasi glissando*.



Ilustración 40. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 245-246.

Tras el calderón sobre la pausa marcada por el silencio, a pesar del espacio sonoro creado, y como había ocurrido en el desarrollo, ahora no aparece material del *Dialogo*. Esta vez, se arranca desde la cuerda IV para, con material de los dos temas en *ff*, discurrir en un vertiginoso ascenso de cuatro octavas que, interrumpido, da paso, con *tutta la forza* y *allargando molto*, en *sforzatissimo* al acorde final de Sol jónico sobre las cuatro cuerdas. Para llegar hasta ahí, en el c249, se inicia en La locrio. Aunque inicialmente se analiza como Sib jónico, cobra más sentido como La locrio, porque se pasa a Do lidio (el relativo mayor) en el c251 (alternando con Sol lidio). A continuación, se lleva a cabo una progresión cromática virtuosística que pasa por los modos lidios de Re, Mi, Fa#, Sol# y La. Siendo el La natural pedal una reminiscencia de la tónica del relativo menor de Do lidio, que a su vez es Sol jónico, la tonalidad inicial y final del movimiento. Para acabar, se aprovecha el modo lidio de Re como dominante de Sol, pasando por el grado napolitano de manera ornamental en la antepenúltima nota de la obra, que resuelve de manera tardía en el Si del acorde último de Sol jónico.

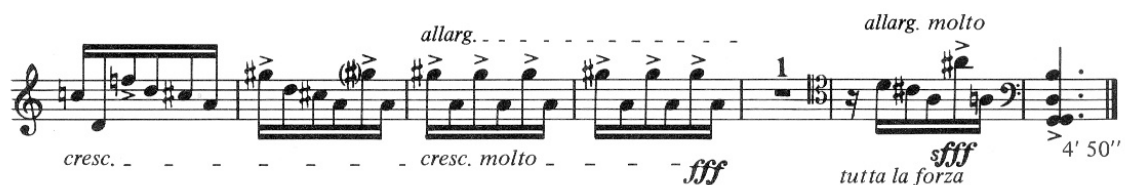


Ilustración 41. Ligeti, *Sonata für Violoncello solo* © 1990 by Schott Music All Rights Reserved. *Capriccio*: compases 259-265.

CAPÍTULO 4

RECEPCIÓN DE LA SONATA PARA VIOLONCHELO SOLO DE G. LIGETI

CAPÍTULO 4. RECEPCIÓN DE LA SONATA PARA VIOLONCHELO SOLO DE G. LIGETI

4.1. Intérpretes

La *S/S* de Ligeti quedó relegada al olvido tras la grabación realizada por Vera Dénes en 1953, y no volvería a ser interpretada hasta 30 años después, en 1983. Habían pasado más de treinta años desde su composición, en aquella época, Ligeti solo estaba interesado en componer obras nuevas. No deseaba exhibir sus obras antiguas, pensando que tal vez no eran lo suficientemente buenas. Aunque Gueorguiev afirma que la primera interpretación pública de la sonata fue en 1979, sabemos, por el testimonio del propio Ligeti¹, que en realidad fue en París, el 24 de octubre de 1983, a cargo del violonchelista alemán Manfred Stilz².



Ilustración 42. Manfred Stilz.

Au début des années quatre-vingt, j'avais une amie française qui s'appelait Géraldine Ros et qui était chanteuse à Paris. Elle donna un concert à Paris avec quelques amis, dont Manfred Stilz. Je lui ai dit qu'il pouvait donner la première audition de la Sonate. [A principios de los ochenta, tuve una

¹ PAUL, Steven. *A tale of two movements: Steven Paul talks to György Ligeti about his cello sonata*. En LIGETI, György y otros. *Suites and Sonatas for Solo Cello*. Matt Haimovitz. 1991, Deutsche Grammophon. CD. DG 431813 2.

² 1^{er} Premio del Conservatoire National Supérieur de Musique de París, ha sido profesor de la École Normale Supérieure de Musique de París, y en la actualidad es profesor de violonchelo en el Conservatoire national à rayonnement régional de Marsella. En <<http://www.manfredstilz.com/bio.php>> [Consultado el 14 de enero de 2021].

amiga francesa llamada Geraldine Ros que era cantante en París. Dio un concierto en París con algunos amigos, incluido Manfred Stilz. Le dije que podía dar la primera audiencia de la Sonata]³.

Más tarde, el violoncelista lituano David Geringas (1946)⁴, interesado por la obra, se puso en contacto con Ligeti para solicitarle la partitura y ofrecerse a realizar la primera audición en Alemania. Tras el estreno en Alemania, dos buenos amigos de Ligeti, ambos grandes violonchelistas, Siegfried Palm y Wolfgang Boettcher, le pidieron el manuscrito cuando se enteraron de que Geringas había tocado la pieza. La SVS empezaba a despertar de su largo letargo.



Ilustración 43. David Geringas, 1996.

Su primera grabación comercial tendría que esperar a 1990, a cargo del violonchelista Matt Haimovitz. Tras más de un cuarto de siglo reposando entre los manuscritos del compositor, la pieza emergió y desde entonces forma parte del repertorio habitual de

³ LIGETI, György. *L'Atelier du compositeur: Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*. Genève: Contrechamps Editions, 2013, p.192.

⁴ David Geringas (Vilna, Lituania, 1946), alumno de Mstislav Rostropovich en el Conservatorio de Música de Moscú y profesor del Hochschule für Musik Hanns Eisler en Berlín.

violonchelo, siendo una de las obras requeridas en el prestigioso *Rostropovich Cello Competition* de París.

La partitura de Ligeti había sido publicada el año anterior por la *Schott Musik International*, justo en la misma semana en la que Haimovitz estaba grabando su primer álbum en solitario. Como nos relata Haimovitz,

I was so excited about his piece that we made a tape for him, just reading it through. We had finished recording my first album early, and we all went swimming in a lake near Salzburg. Ligeti tracked me down, phoned a few days later and said, “You know, I really like what you’re doing. I want you to record my piece” [Estaba tan emocionado con su pieza que grabamos una cinta para él, simplemente leyéndola. Habíamos terminado de grabar mi primer álbum temprano y todos fuimos a nadar a un lago cerca de Salzburgo. Ligeti me llamó unos días después y me dijo: “Sabes, me gusta mucho lo que estás haciendo. Quiero que grabes mi pieza”]⁵.

La grabación se hizo con el sello discográfico *Deutsche Grammophon*, con el que Haimovitz estuvo en exclusiva diez años.



Ilustración 44. 1ª grabación en 1991, a cargo de Matt Haimovitz, con el sello Deutsche Grammophon.

⁵ JANOF, Timon. *Conversation with Matt Haimovitz* [en línea]. Cellobello, 2003. <<https://www.cellobello.org/cello-blog/performance/conversation-with-matt-haimovitz-july-2003/>> [Consultado el 4 de enero de 2021].

Tendrían que pasar ocho años, hasta llegar a 1999, para que la sonata volviera a ser grabada, esta vez por Wolfgang Boettcher⁶, con el sello *Nimbus Records*. Y tendríamos que esperar a 2004 para tener la tercera grabación, esta vez de David Geringas, con la *Warner Classics*. Otros violonchelistas que han incorporado la obra a su repertorio son, además de los ya mencionados, Siegfried Pal, Miklós Perényi, Nicolas Altstaedt, Pieter Wispelwey y Amit Peled⁷.

⁶ Wolfgang Boettcher fue hasta 1976 segundo violonchelo de la Filarmónica de Berlín. Ese año asumió la cátedra en la Hochschule der Künste, Berlín, la actual Universität der Künste.

⁷ Se incluye en el apartado de anexos un listado de grabaciones de la obra.

4.2. Valor pedagógico

Su alto valor musical y el elevado grado técnico que demanda la sitúan en el repertorio de violonchelo de los últimos cursos de numerosos centros de enseñanza superior de música. En el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid es la obra obligada para optar a matrícula de honor en el último curso de la especialidad⁸. Forma parte de la programación de obras para el 4º curso en el Conservatorio Superior de Música de Murcia⁹ y en el Conservatorio Superior de Música de Vigo¹⁰. También el Conservatorio Superior de Música de Aragón¹¹ la incluye en el repertorio de la especialidad.

Es una obra requerida en numerosos concursos de violonchelo. Se exige desde 2005 en las rondas de clasificación del *Rostropovich Violoncello Competition* en el apartado de obras para violonchelo solo del siglo XX. Ya en la edición de 2005, la primera en la que se exigió la *SVS*, tuvo una gran acogida, pues de los 32 candidatos, 13 eligieron Ligeti, 10 Crumb y 5 Hindemith y 4 Britten¹². Se solicita en la 1ª Fase del *Concurso Internacional de Violonchelo Carlos Prieto*, de la ciudad de Méjico. en el que forman parte del jurado, entre otros, el propio Carlos Prieto y el violonchelista español Asier Polo¹³.

Otros certámenes donde se exige la *SVS de Ligeti* son:

1. *Violoncello del Geneva International Music Competition* (Suiza).
2. *International Jeunesses Musicales Competition Belgrade* (Serbia).
3. *George Enescu International Competition* (Bucarest-Rumanía).
4. *Domnick-Violoncello-Competition 2020 de Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* (Stuttgart-Alemania).

⁸ *Guía Docente de Violonchelo-Curso 2020-2021* [en línea]. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2020. <<https://tinyurl.com/y47jj6sh>> [Consultado el 14 de enero de 2021].

⁹ *Guía Docente de Violonchelo-Curso 2020-2021* [en línea]. Conservatorio Superior de Música de “Manuel Massotti Littel” de Murcia, 2020. <<http://www.csmmurcia.com/guias-docentes/>> [Consultado el 16 de enero de 2021].

¹⁰ *Guía Docente de Violonchelo-Curso 2020-2021* [en línea]. Conservatorio Superior de Música de Vigo, 2020. <<http://centros.edu.xunta.es/cmussuperiordevigo/>> [Consultado el 15 de enero de 2021].

¹¹ *Guía Docente de Violonchelo-Curso 2018-2019* [en línea]. Conservatorio Superior de Música de Aragón, 2018. <https://csma.es/wp-content/uploads/2020/01/GD_violonchelo_2018-19.pdf> [Consultado el 14 de enero de 2021].

¹² DOWNEY, Charles. *Rostropovich Violoncello Competition* [en línea]. Ionarts, 2005. <<https://ionarts.blogspot.com/2005/08/rostopovich-cello-competition.html>> [Consultado el 4 de enero de 2021].

¹³ Concurso Internacional de Violonchelo Carlos Prieto [en línea]. México, 2019. <<https://www.recursosculturales.com/concurso-internacional-de-violonchelo-carlos-prieto>> [Consultado el 14 de enero de 2021].

5. *14th Viva Hall Cello Competition* (Moscú-Rusia).
6. *International JÓZEF DROHOMIRECKI Solo Cello Competition* (Katowicach-Polonia).
7. *International ISANGYUN Competition* (Tongyeong-Corea del Sur).

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

La *SVS* es una obra que nos ha permitido conocer la primera fase compositiva de Ligeti, una de las figuras destacadas de la música de vanguardia de la 2ª mitad del siglo XX.

Ligeti mantiene en esta obra el procedimiento tradicional de elaboración de la melodía, con un desarrollo vocal, seguramente influido por sus estudios de la música folclórica húngara, los arreglos de canciones del folclore rumano y húngaro y por los trabajos compositivos corales de su juventud; la armonía, con escalas modales y modulaciones, cromatismos y cadencias (uso de la “tercera picarda” para concluir el *Dialogo* y fórmulas armónicas); también la rítmica, con la salvedad de los compases de pulsos variables del *Dialogo*. También conserva la notación tradicional para la representación de notas y pentagramas; todavía no utiliza la notación gráfica. Y tampoco contempla la improvisación ni la aleatoriedad en la interpretación de la obra. El compositor combina con destreza distintos recursos técnicos del instrumento que ofrecen una paleta de timbres poco frecuentes, como los *pizzicati/glissandi*, las dobles cuerdas en *tremolo* o los rápidos contrastes entre *sul tasto* y *ordinario*.

El primer movimiento bien recuerda a la clásica forma sonata como tal, con un tema en Do dórico y una especie de respuesta en Re mixolidio. Pero con tintes modernos como la inclusión del propio tono secundario al final de varias repeticiones del tema principal. Donde el Fa#, aunque salga como sensible de Solm para no chocar demasiado con el Do dórico, es también una nota importante del Re mixolidio.

El esquema del *Dialogo* es el de un tema con variaciones con un centro tonal sobre el que se articulan todos los movimientos armónicos (Do). Además del toque moderno y personal que otorga la técnica del *pizzicato* con *glissando* entre acordes, los cuales ayudan a entender mejor la dirección musical del *Dialogo*. Lo cual sucede gracias a su desarrollo a nivel interno:

- la repetición variada del mismo (c3),
- la disminución progresiva de valores (c4-5),
- la integración en las propias variaciones a modo de enriquecimiento armónico en una obra de un solo instrumento que compensa la ausencia de un pianista acompañante (a partir del c8),

- la llegada al clímax (c10),
- la recapitulación final a modo de coda (c16), la cual casi no necesita *ritardando* gracias a la ampliación de valores a blancas, logrando así una forma redonda que vuelve a los mismos valores totales del inicio.

Diálogo tiene una escritura que recuerda también a la fuga en algunos momentos con dos líneas que interactúan entre sí, como en el compás 10, que se integra en el tema una línea con material de la variación 1; el compás 12 con una escala ascendente que entremezcla material de varias variaciones (aunque se puede simplificar diciendo que su célula básica son las tres primeras notas del tema, tres notas separadas por una 2ª cada una de manera ascendente); y concluyendo en un último tema al que se llega con estas mismas estructuras de tres corcheas ascendentes en distintos planos. También es interesante la manera en la que desarrolla el tema:

- mediante la copia de estructuras interválicas (c2 y 4),
- la unión de dos frases en una (final del c7),
- el mencionado enriquecimiento de acordes (a partir del c8),
- la ampliación de contenido mediante la repetición de partículas de una misma frase (final c10; c13; c14).

Por último hay un detalle muy curioso a la par que moderno que hay que resaltar, que es cómo el tema de la mujer (el cual está asociado así por el propio compositor), que es al final una variación del tema principal, el masculino, logra tener su aparición final en varias repeticiones del otro gracias a la inclusión de la sensible de Sol menor (interrelacionado con el *fa#* de Re mixolidio) en unas frases que están inicialmente en Do dórico (c9; c10; c15). Normalmente la forma sonata acaba en la tonalidad principal, aquí ambos tonos, ambas esencias de los temas se unen en un mismo discurso, tal vez haciendo alusión a esos sentimientos que, según Byron Farrar, tenía Ligeti por la violonchelista a la que dedicó la obra.

Entonces Ligeti, cinco años más tarde, escribe el segundo movimiento de la sonata. La cual podría ser perfectamente una pieza en sí misma, un *Capriccio* al estilo de los de Paganini, el cual requiere una calidad técnica e interpretativa exquisita para sacar lo mejor del instrumento. Desde los cambios abismales de posición que recorren todo el registro del instrumento hasta los golpes del arco en *spiccato* controlado o el *pizzicato* con la mano izquierda.

Es un movimiento mimetizado con su predecesor. No solo por el hecho de que se incluya un trozo suyo a la mitad. Si el primer movimiento, como vimos, desarrollaba el tema inicial en diversas variaciones, aquí se coge la célula interválica de segundas y terceras y se desarrolla a lo largo de todas las secciones en forma y disposición. Además, sigue la misma idea armónica, totalmente integrada en la modalidad. Aquí el centro tonal es Sol y a partir de él se desarrolla todo, primero escribiendo en algunos modos sobre la misma nota y rápidamente comenzando a hilarse con otros centros tonales. Pero es importante destacar como, a pesar de esta dominancia modal, en un nivel macroestructural se puede entender una función tonal clara. Sol es la tónica y el resto de los centros tonales son su subdominante (Do), su dominante (Re) y la dominante de su dominante (La). Una estructura tonal general que, además, viene marcada en numerosas ocasiones como notas pedal que acompañan paralelamente al desarrollo modal de las distintas frases.

En esta obra es significativo el empleo de “sonata” como título, pues Ligeti no sigue el formato en cuatro movimientos de las sonatas clásica y romántica. En el 1^{er} movimiento podemos escuchar la influencia del lirismo de Kodály, apareciendo en el estilo improvisatorio y el ritmo frenético la huella de Bartók. Pero al analizar la obra, si podemos concluir que la *SVS* muestra similitud con la forma sonata. En el *Capriccio* la 1^a sección (cc 1-73) presenta dos temas contrastantes, en Sol y en Re, en relación tónica-dominante. Le sigue un desarrollo (cc 74-142) donde aparecen los dos temas y una aparición de material temático del primer movimiento en el *sostenuto*. La utilización del material del *Dialogo* en el *Capriccio* hace que, a pesar de los cinco años de diferencia que median entre la composición de uno y otro, la sonata mantenga una unidad estructural y emocional. También en la reexposición se presentan los dos temas con ligeras variaciones, a la que sigue una sección que funciona como *Coda*. Lo que hace Ligeti es cubrir esa estructura clásica con nuevas sonoridades.

El objeto de nuestro estudio no aparece registrado en muchas de las publicaciones especializadas sobre la historia del instrumento. Durante más de 25 años se mantuvo en el anonimato debido a la estrechez ideológica del sistema comunista húngaro. Tras su primera representación pública en 1979 ha alcanzado un lugar dentro del repertorio de violonchelo solo del siglo XX, junto a otras como la Sonata para violonchelo solo Op. 8 de su maestro Kodály, la Sonata para violonchelo Op. 25 de Paul Hindemith, la Suite para violonchelo solo de Gaspar Cassadó, las Suites para violonchelo de Benjamin Britten o las 3 Suites para violonchelo solo de Ernest Bloch.

Por último, debemos destacar que el alto nivel técnico requerido, sumado al interpretativo, otorga a esta pieza un lugar destacado en las programaciones docentes de los centros superiores de enseñanza. Uno de los conservatorios españoles de referencia, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la exige en las pruebas para la obtención de la “Matrícula de Honor” en el 4º curso de la especialidad de violonchelo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Artículos

ÁLVARO MARTÍNEZ, León. *Ligeti y la percepción* [en línea]. 6Notas, 2015. <<https://6notas.wordpress.com/2015/03/07/ligeti-y-la-percepcion/>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

BENJAMIN, George. *In the realm of the senses* [en línea]. <<https://www.theguardian.com/music/2007/feb/23/classicalmusicandopera1>> [Consultado el 27 de diciembre de 2020].

CERHA, Gertraud and NOLAN, Darren. *New Music in Austria since 1945* [en línea]. Tempo, 1987, no. 161/162, pág.42. JSTOR, <www.jstor.org/stable/945374> [Consultado el 17 de diciembre de 2020].

CUMMINGS, Robert, *Ligeti's Biography* [en línea]. <<https://www.allmusic.com/artist/gy%C3%B6rgy-ligeti-mn0001319058/biography>> [Consultado el 30 de diciembre de 2020].

DOWNEY, Charles T., *Rostropovich Violoncello Competition* [en línea]. Ionarts, 2005. <<https://ionarts.blogspot.com/2005/08/rostopovich-cello-competition.html>> [Consultado el 4 de enero de 2021].

FERRIER, Claude. *Conversación entre György Ligeti y Josef Häusler, Musique en jeu, Seuil 1974, Paris-Francia*, en *György Ligeti: innovador en la música del siglo XX Las orígenes del estilo particular del compositor húngaro presentadas a través de su Réquiem* [en línea]. Zurich, 2002, p. 2. <<https://www.claude-ferrier.ch/documents/AnalisisdelRequiemdeLigeti.pdf>> [Consultado el 2 de diciembre de 2020].

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *Muere Ligeti, vanguardia del siglo XX* [en línea]. ABC Cultural, <https://www.abc.es/cultura/musica/abci-muere-ligeti-vanguardia-siglo-200606130300-1421987865652_noticia.html> [Consultado del 3 de enero de 2021].

HENKEN, John. *Sonata para violonchelo solista, György Ligeti* [en línea]. Los Ángeles: LA Phil <<https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3408/sonata-for-solo-cello>> [Consultado el 14 de diciembre de 2020].

JANOF, Tim. *Conversation with Matt Haimovitz* [en línea]. Cellobello, 2003. <<https://www.cellobello.org/cello-blog/performance/conversation-with-matt-haimovitz-july-2003/>> [Consultado el 4 de enero de 2021].

KOSMAN, Joshua. *György Ligeti—music scores used in '2001' film (obituary)* [en línea]. The San Francisco Chronicle, 2006. <<https://www.sfgate.com/bayarea/article/Gyorgy-Ligeti-music-scores-used-in-2001-film-2533294.php>> [Consultado el 2 de enero de 2021].

KRIEGER, Peter. *György Ligeti (1923-2006). Creatividad rebelde* [en línea]. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, vol.29.

<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100011> [Consultado el 3 de enero de 2021].

MARTÍNEZ LEÓN, Álvaro. *Ligeti y la percepción* [en línea]. 6Notas, 2015.

<<https://6notas.wordpress.com/2015/03/07/ligeti-y-la-percepcion/>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

RAMOS, Francisco. *Luz eterna* [en línea]. Scherzo, 2011, n° 268, pp. 6-7.

<https://scherzo.es/wp-content/uploads/2019/07/Scherzo_268-Nov11.pdf> [Consultado el 3 de enero de 2021].

ROSS, Alex. *Ligeti Split: the composer as a comedian* [en línea]. The New Yorker, 2001.

<<http://www.newyorker.com/magazine/2001/05/28/ligeti-split>> [Consultado el 2 de enero de 2021].

ROURKE, Sean. *Ligeti's Early Years in the West* [en línea]. The Musical Times, vol. 130, no. 1759, 1989, p. 532. *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/1193518> [Consultado el 1 de enero de 2021].

SIMEONE, Nigel. *Bloch, Dallapiccola, Ligeti* [en línea]. Hyperion. 2017. <<https://www.hyperion-records.co.uk/notes/68155-B.pdf>> [Consultado el 5 de enero de 2021].

SZIGETI, Istvan. *A Budapest Interview with György Ligeti* [en línea]. Budapest Radio, 1983.

<<http://ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/g14.html>> [Consultado el 2 de enero de 2020].

TUSA, John. *John Tusa Interview with György Ligeti* [en línea]. BBC Radio 3, 2001.

<www.bbc.co.uk> [Consultado el 4 de enero de 2021].

VALENTÍN-PASTRANA, Rafael. *Los titanes de la composición en el siglo XX: György Ligeti* [en línea]. El Tema 8, 2014 <<https://eltema8.com/2014/04/19/los-titanes-de-la-composicion-en-el-siglo-xx-8-gyorgy-ligeti/>> [Consultado el 9 de enero de 2021].

2. Compact Disc

LIGETI, GYÖRGY y otros. *Suites and Sonatas for Solo Cello*. Matt Haimovitz. 1991. Deutsche Grammophon. CD, notas de álbum por Steven Paul. DG 431813 2.

3. Diccionarios

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Stanley Sadie y John Tyrrel (ed.). Londres: Macmillan Publisher, 1980.

Diccionario Harvard de música. Don Randel (ed.). Madrid: Alianza Diccionarios, 1997.

4. Libros

FARRAR, Byron. *Extended Program Notes for: Ligeti's Sonata for Solo Cello; Debussy's Sonata for Cello and Piano; Rachmaninoff's Sonata for Piano and Cello Op. 19*. Southern Illinois University Carbondal, 2017, 23 págs.

GINSBURG, Lev. *History of the Violoncello*, New York, Paganiniana Publications, Inc., 1983, 384 págs.

GRIFFITHS, Paul. *Ligeti, György (Sándor)*. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie y John Tyrrell (ed.). Londres: Macmillan Publisher, 2001.

GUEORGUIEV, Martin. *Traditional formal structures and 20th century sonorities: a successful pairing in the solo cello sonatas of Ligeti, Crumb and Stevens* [en línea]. University of Southern California, 2004, 93 págs.

<https://getd.libs.uga.edu/pdfs/gueorguiev_martin_g_200905_dma.pdf>

[Consultado el 9 de enero de 2021].

LIGETI, György. *L'Atelier du compositeur: Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*, 501 págs.

MARKEVITCH, Dimitry. *Cello Story*. Nueva York: Alfred Music, 1984, 181 págs.

MICHEL, P. *György Ligeti*. Estrasburgo: Minerve, 1995.

MOCCIARO GALLARDO, Liliana. *Sonata para Viola Solo de György Ligeti: aspectos técnicos e interpretativos*. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade de Estadual de Campinas, 2009, 74 págs.

PLEETH, William. *Cello*. Amersham: Kahn & Averill, 1992, 290 págs.

PRIETO, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 448 págs.

STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 269 págs.

5. Páginas web

CelloBello <cellobello.org>.

Concurso Internacional de Violonchelo Carlos Prieto

<<https://www.rekursosculturales.com/concurso-internacional-de-violonchelo-carlos-prieto>>.

Conservatorio Superior de Música de Aragón

<https://csma.es/wp-content/uploads/2020/01/GD_violonchelo_2018-19.pdf>.

Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Littel” de Murcia
<<https://docplayer.es/97620133-Guia-docente-de-violonchelo-2o.html>>.

Conservatorio Superior de Música de Vigo <<http://centros.edu.xunta.es/cmussuperiordevigo/>>.

Feren Farkas <ferencfarkas.org>.

Internet Cello Society <cello.org>.

Manfred Stilz <<http://www.manfredstilz.com>>.

Presto Classical <prestomusic.com>.

Primephonic <play.primephonic.com>.

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid <<https://tinyurl.com/y47jj6sh>>.

Schott Music <[György Ligeti](http://GyörgyLigeti.com)>.

Spotify

BEETHOVEN, LUDWIG VAN; WEBERN, ANTON; Y OTROS. Works for cello and piano. Nicolas Altstaedt (chelo), Francesco Piermonsti (piano). Alemania, Genuin, 2007.
<<https://tinyurl.com/y4p7uxfj>>.

LIGETI, GYÖRGY; LISZT, FRANZ; Y OTROS. Hungarian Cello Music. Miklós Perényi (chelo), Dénes Várjon (piano). Hungría, Hungaroton, 2014.
<<https://tinyurl.com/y3v7aflD>>.

LIGETI, GYÖRGY: Sonata for Cello Solo. Gavriel Lipkind. Lipkind Productions, 2011.
<<https://tinyurl.com/yxtccct6>>.

Ubu

FOLLIN, MICHEL. *György Ligeti: portarretrato.* Space Odissey, 1993.
<https://ubu.com/media/video/Follin-Michel_Gyorgy-Ligeti-un-portrait_1993.iphone.m4v>.

Youtube

ZHADANOV, DENIS. *Masterclass-Ligeti Sonata Cello Solo.* iClasical Academy, 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=Wq4TZSACp00>>.

FOLLIN, MICHEL. *György Ligeti: portarretrato.* Space Odissey, 1993.
<<https://youtu.be/vfUrDhWqy8I>>.

FOLLIN, MICHEL. *György Ligeti: portrait film documentary*. Space Odissey, 1993.
<<https://youtu.be/4AhKWofVV0E>>.

6. Partituras

LIGETI, György. *Sonate für Violoncello Solo*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1990.

ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1. GYÖRGY LIGETI (1923-2006).	16
ILUSTRACIÓN 2. FERENC FARKAS (1905-2000), PRIMER PROFESOR DE LIGETI.	18
ILUSTRACIÓN 3. ZOLTÁN KODÁLY (1882-1967).	21
ILUSTRACIÓN 4. SÁNDOR VERESS (1907-1992).	21
ILUSTRACIÓN 5. KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1928-2007).	25
ILUSTRACIÓN 6. STUDIO FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK DES WESTDEUTSCHEN RUNDFUNKS, COLONIA.	27
ILUSTRACIÓN 7. LIGETI EN SU ESTUDIO.	29
ILUSTRACIÓN 8. DÉNES VERA/ (1915-1970).	34
ILUSTRACIÓN 9. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 1.	39
ILUSTRACIÓN 10. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 6.	39
ILUSTRACIÓN 11. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 2.	40
ILUSTRACIÓN 12. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 4.	40
ILUSTRACIÓN 13. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 6.	41
ILUSTRACIÓN 14. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 7.	41
ILUSTRACIÓN 15. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 8.	42
ILUSTRACIÓN 16. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 9.	42
ILUSTRACIÓN 17. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 10.	43
ILUSTRACIÓN 18. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 11.	43
ILUSTRACIÓN 19. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 12.	44
ILUSTRACIÓN 21. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 13.	45
ILUSTRACIÓN 20. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 13.	44
ILUSTRACIÓN 22. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPASES 15-16.	45
ILUSTRACIÓN 23. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. DIALOGO: COMPÁS 16.	45
ILUSTRACIÓN 24. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 1-6.	48
ILUSTRACIÓN 25. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 5-6.	49
ILUSTRACIÓN 26. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 19-20.	49
ILUSTRACIÓN 27. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 37-40.	49
ILUSTRACIÓN 28. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 41-44.	50
ILUSTRACIÓN 29. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 45-50.	50
ILUSTRACIÓN 30. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 51-56.	51
ILUSTRACIÓN 31. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 57-62.	51

ILUSTRACIÓN 32. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 72-75.	52
ILUSTRACIÓN 33. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 131-142.	53
ILUSTRACIÓN 34. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 143-148.	55
ILUSTRACIÓN 35. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 1-2. CAPRICCIO: COMPASES 143-144.	55
ILUSTRACIÓN 36. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 191-202.	56
ILUSTRACIÓN 37. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 219-222.	57
ILUSTRACIÓN 38. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 223-226.	57
ILUSTRACIÓN 39. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 233-238.	57
ILUSTRACIÓN 40. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 245-246.	58
ILUSTRACIÓN 41. LIGETI, SONATA FÜR VIOLONCELLO SOLO © 1990 BY SCHOTT MUSIC ALL RIGHTS RESERVED. CAPRICCIO: COMPASES 259-265.	58
ILUSTRACIÓN 42. MANFRED STILZ.	60
ILUSTRACIÓN 43. DAVID GERINGAS, 1996.	61
ILUSTRACIÓN 44. 1ª GRABACIÓN EN 1991, A CARGO DE MATT HAIMOVITZ, CON EL SELLO DEUTSCHE GRAMMOPHON.	62

ANEXOS

1. Tablas analíticas¹

Dialogo

	Presentación						
	Tema		Variación 1		Variación 2		V. unión
compases	1	2	3	4	5	6	7
armonía principal		Do dórico		La frigio		1º Re mixolidio 3º Do dórico	Do dórico
armonía pasajera	Re m		Sol M Fa# m La m Do m		Re m Si M	2º Do m	

	Desarrollo hasta el clímax		
	Variación 2	Tema	Tema
compases	8	9	10
armonía principal	1º Re M 3º Do dórico	Do dórico Sol m	1º, 3º y 5º Do dórico 4º y 8º Sol m
armonía pasajera	2º Do m		2º La frigio 6º Do mixolidio 7º Do m

¹ Tablas de elaboración propia.

	Gran enlace			
	Variación 3	Variación 4	Tema	Variación 2
compases	11	12	13	14
armonía principal	Fa m Do dórico	1º y 3º Do dórico	1º, 3º, 5º Do dórico	Do M Do dórico
armonía pasajera	Do mixolidio	2º La frigio 4º Do m 5º Do eólico	2º, 4º Do mixolidio 6º Do m	

	Vuelta al tema y coda	
compases	15	16
armonía principal	igual que en el c10 + Do dórico al final	Do mixolidio Do dórico Do eólico Sol m
armonía pasajera		

Capriccio

	Exposición		Desarrollo				Reexposición		Coda
compases	1	41	57	72	86	138	143	191	223
bloque	Tema 1	Tema 2	Tema 2.1	Enlace	Tema 2.2	<i>Dialogo</i>	Tema 1	Tema 2.3	Tema 2.4
centro tonal	Sol Re La	Re	Re Mi		Mi Do Mi Do Sol	Lab	Sol		Do# Sol

2. Grabaciones de la Sonata para Violonchelo solo de G. Ligeti²

Por orden cronológico.

1. Haimovitz, Matt, *Suites and Sonatas for Solo Cello*. Works by Britten, Reger, Crumb, and Ligeti. Deutsche Grammophon CD 431 813-2 (1991).
2. Wolfgang Boettcher, *Solo Cello*, Nimbus Records (1999).
3. Perényi, Miklós, cello, Várjon, Dénes, piano. *Hungarian Cello Music*. Piezas de Ligeti, Veress, Liszt, Dohnányi, Weiner, Mihály. Hungaroton Classic, (1999).
4. Bertrand, Emmanuelle, cello. "Oeuvres pour Violoncelle Seul." (Works for solo cello.) Works by Dutilleux, Ligeti, Bacri, Crumb, Henze. Radio France. Harmonia Mundi (2000).
5. Geringas, David, *György Ligeti*, Warner Classics (2004).
6. Gross, Katharina, Aulos (2004).
7. Matt Haimovitz, *The 20th-Century Violoncello*, Deutsche Grammophon (2005).
8. Nicolas Altstaedt, *Works for cello and piano*, Francesco Piermonsti, Genuin (2005).
9. Miklós Perényi, *Hungarian Cello Music*, Dénes Várjon (piano), Hungaroton (2005).
10. Jakob Koranyi *Caprice* (2007).
11. Niklas Eppinger, Kodály, Ligeti, Rózsa (2007).
12. Rachel Mercer, Room (2008).
13. Pieter Wispelwey, Onux (2009).
14. Pieter Wispelwey, Channel (2009).
15. Amit Peled, *Cellobration*, Eliza Ching (piano), Centaur (2009).
16. Miklós Perényi, Britten, Bach, Ligeti, ECM New Series (2009).
17. Li-Wey, Alone, *20th-21st Century Works for Solo Cello*, Cello Classics (2009).
18. Ludwig Quandt, QuandtSolo, Campanella Musica (2010).
19. Nicolas Deletaille, *Music for Solo Violoncello*, VPrime (2010).
20. Dariusz Skoraczewski, Cello Populus (2011).
21. Geringas, David, *Solo for Tatjana*, Es-Dur (2011).

² Listado de elaboración propia. Fuentes: Primephonic <play.primephonic.com>, Presto Classical <prestomusic.com> y Spotify. [Consultado el 23 de diciembre de 2020].

22. Gavriel Lipkind, *Ligeti: Sonata for Cello Solo*, #S02 (2011).
23. Petr Nouzovsky, *Mirror Reflections*, Cube Bohemia (2011).
24. Frederic Rosselet, Bach, Berio, Dutilleux, Ligeti, Yarlung Records (2012).
25. Alisa Weilerstein, *Solo*, Decca (2012).
26. Kostas Tosidis, *Unreal City*, Contrastes Records (2014).
27. György Deri, *À la Carte*, Hungarotom Classic (2014).
28. Veronika Wilhelm, *Cello con fuoco*, Klanglobo (2014).
29. Haimovitz, Matt, Orbit, *Music for solo cello (1945-2014)*, Pentatone (2015).
30. Gavriel Lipkind, Gaia Music Festival 2011 (2016).
31. Santiago Cañón Valencia, *Solo*, Atoll (2016).
32. Michael Heupel, Afierossis, Ais Produktion (2017).
33. Umberto Clerici, *Suite Cubed, Bach and Beyond*, ABC Classics (2017).
34. Estelle Revaz, *Bach and Friends*, Solo Musica (2017).
35. Ditta Rohmann, *Solo Cello Portrait*, Hungarotom (2018).
36. Elena Gaponenko, *Opus 8*, OEHMS Classics (2018).
37. Rohan de Saram, *Works for solo cello*, FHA (2019).
38. Alisa Weilerstein, *The World of Cello*, Decca (2019).
39. Gabriel Schwabe, Ligeti, *Solo Cello Sonata*, Naxos (2020).
40. Christian-Pierre La Marca, *Cello360*, Naive (2020).
41. Ildikó Szabó, *Heritage*, Hungarotom (2020).
42. Cosimo Carovani, *Ad Antiqua*, Da Vinci Classics (2020).
43. Varga, Tamás, *Solo*, Camerata (2020).

3. Cronología de G. Ligeti³

1923

Nace el 28 mayo en Dicsőszentmárton (actual Târnăveni), Transylvania (Rumanía).

1941-43

Estudios de Composición con Ferenc Farkas en el Conservatorio de Klausenburg.

1942-43

Clases particulares con Pál Kadosa en Budapest.

1945-49

Estudios con Sándor Veres y Ferenc Farkas en la Academia de Música Franz Liszt de Budapest.

1946-47

2 Canciones (Weores). Inéditas.

2 Capricci. Inéditos.

1948

Composición del 1^{er} movimiento de la *SVS: Dialogo; Invention*, inédita; *Tavaszi (Spring) (17th-century Hungarian)*, coro de 5 voces mixtas.

1950

Andante y Allegro, para cuarteto de cuerda.

Baladi joc, para dos violines.

1950-53

Musica Ricercata para piano.

1950-56

Profesor de la Academia de Música Franz Liszt de Budapest.

1951

Concert românesc, para orquesta.

1953

2^o movimiento de la *SVS: Capriccio; Six Bagatelles* para quinteto de viento.

1953-54

Cuarteto de cuerda no. 1 *Métarmorphoses nocturnes; Papainé*, chorus 8vv, 1953, inédita.

1955

Música coral *a capella*: "Night" y "Morning".

1956

Huye a Austria tras la represión soviética de la Revolución Húngara.

1957

Glissandi, 1-track tape [WDR, Cologne], 1957, inédita.

1957-58

Free-lance en el estudio de música electrónica de la *West German Radio* de Colonia; *Pièce électronique no.3*, 4-track tape, 1957-8.

1958

Artikulation, composición electrónica.

1958-59

Apparitions para orquesta.

³ Listado de elaboración propia. Fuente: bibliografía del trabajo.

1959-69

Residente en Viena.

1959-72

Profesor de los Cursos de Música de Darmstadt.

1960

Estreno mundial de *Apparitions* con ocasión del ISCM Festival de Colonia.

1961

Curso de Composición en Madrid; *Atmosphères* para gran orquesta; *Fragment*, orquesta de cámara, rev. 1964; *Trois bagatelles, pianist*, 1961, publicado en *Ligeti-dokument* (1968); *Die Zukunft der Musik (The Future of Music)*, publicado en *Dé / Collage* (Cologne, 1962), nº3.

1961-62

Volumina para órgano, rev. 1966.

1961-71

Profesor asistente de la *Stockholm Music Academy*.

1962

Curso de Composición de la *Gaudeamus Foundation* en Bilthoven (Holanda); *Poème Symphonique* para 100 metrónomos; *Aventures* para 3 cantantes y 7 instrumentistas, 1966.

1962-65

Nouvelles Aventures para 3 cantantes y 7 instrumentistas, 1966.

1963

Curso de Composición de Bilthoven y de Folkwangschule en Essen (Alemania).

1963-65

Requiem, para soprano, mezzosoprano, 2 coros y orquesta.

1964

Curso de Composición de Folkwangschule en Essen (Alemania) and en Jyväskylä (Finlandia); 1^{er} Premio de la *Composition Competition* organizada por la *International Society for Contemporary Music*, Roma, por *Apparitions*; Miembro de la Academia Sueca de la Música, Estocolmo.

1965

Curso de Composición en Jyväskylä; Premio de la *Koussevitzky Foundation*, Washington.

1966

Lux aeterna para 16 voces de coro mixto *a cappella*; *Concerto for Cello and Orchestra*; versión escénica de *Aventures* y de *Nouvelles Aventures*; 1^{er} Premio de *Composition Competition of the International Society for Contemporary Music*, Rome, por *Requiem*.

1967

Lontano para gran orquesta – comienza la colaboración con Schott; primer estudio de órgano: *Harmonies*; adquiere la nacionalidad austriaca; Premio Beethoven de la ciudad de Bonn por *Requiem*; Medalla de Honor por la Universidad de Helsinki.

1968

Continuum para clavicémbalo (arreglo para 2 arpas, 1974); Cuarteto de cuerda nº2; *Ten Pieces* para quinteto de viento; Miembro de la *Akademie der Künste*, Berlín.

1968-69

Ramifications para orquesta de 12 solos de cuerda.

1969-70

Beca de la *German Academic Exchange Organization (DAAD)*, Berlín; *Chamber Concerto* para 13 instrumentos.

1969-73

Residencia en Berlín y Viena.

1969

Segundo estudio para órgano Coulée; Miembro Honorario del Musikverein de Steiermark; 1^{er} Premio en la *International UNESCO Competition* por *Lontano*.

1971

Melodien para orquesta; Miembro de la *Freie Akademie der Künste*, Hamburgo.

1972

Double Concerto para flauta, oboe y orquesta; Compositor residente de la *Stanford University*, California; *Berliner Kunstpreis* (premiado por la *Akademie der Künste*, Berlín).

1972-73

Clocks and Clouds para coro de 12 voces femeninas y orquesta.

1973-89

Profesor de la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* de Hamburgo.

1973

Residencia en Hamburgo y Viena; Curso de Composición de la *Berkshire Music Center* en Tanglewood (Massachusetts).

1973-74

San Francisco Polyphony para orquesta.

1974

Curso de Composición de la *Accademia Chigiana* en Siena.

1974-77

Le Grand Macabre, ópera en 2 actos.

1975

Miembro de la Orden *Pour le mérite for Sciences and Arts*, Bonn; *Bach Prize* de la Ciudad de Hamburgo.

1976

Monument, Selbstportrait, Bewegung, 3 piezas para 2 pianos.

1978

Hungarian Rock para clavicémbalo; *Passacaglia ungherese* para clavicémbalo; estreno mundial de *Le Grand Macabre* en la Royal Opera de Estocolmo; miembro de la *Bayerische Akademie der Schönen Künste*, Munich.

1979

Curso de Composición de Aix-en-Provence.

1982

Trío para violín, trompa y piano; *Drei Phantasien* para 16 voces de coro mixto *a cappella*.

1983

Magyar Etüdök (Hungarian studies) para coro mixto *a cappella*.

1984

Miembro Honorario de la *American Academy and Institute of Arts and Letters*; *Prix Ravel*, Paris; *Béla Bartók-Ditta Pásztory Prize*, Budapest; Miembro Honorario de la *International Society for New Music*.

1985

Études pour piano, primer libro; *Prix Arthur Honegger*, Chevillon Bonnaud, París.

1985-88

Concerto for Piano and Orchestra.

1986

Grawemeyer Award, Louisville (Kentucky).

1987

Honorary Distinction for Science and Arts de la República de Austria: *Honorary Ring (Ehrenring)* de la Ciudad de Vienna.

1988

Nonsense Madrigals n° 1-4 para 6 voces masculinas *a cappella*. Doctor Honorario de la Universidad de Hamburgo; *Commandeur in the Ordre National des Arts et Lettres*, París; Premio de Composición de la *Prince Pierre Fondation* de Mónaco.

1989

Études pour piano, segundo libro, n°7 and 8; *Nonsense Madrigals* n°5; Miembro Honorario de la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* de Graz.

1990

Études pour piano, segundo libro, n°9; *Concerto for Violin and Orchestra*, 1ª versión (3 movimientos). Miembro Honorario de la *Freie Akademie der Künste* de Hamburgo; Miembro Honorario de la *Austrian Association of Composers*; *Goethe Medal* del *Goethe Institute* de Munich; *The Leonie Sonnings Music Prize*, Copenhague; Miembro Honorario de la *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma; *Grand Austrian State Prize*; Miembro de la *Austrian Art Senate*; miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes, Granada.

1991

Loop para viola solo; Miembro Honorario de la *Royal Philharmonic Society*, Londres; *Praemium Imperiale*, Tokyo; *Music Prize* de la *Balzan Foundation*, Berna-Milán.

1992

Concerto for Violin and Orchestra, versión final (5 movimientos); *Facsar* para viola solo. Miembro Honorario de la *Royal Academy of Music*, Londres; Miembro de la *Hungarian Academy of Letters and Arts*.

1993

Études pour piano, segundo libro, n°12-14; *Nonsense Madrigals*, n°6; Doctor Honorario del *New England Conservatory*, Boston; *Ernst von Siemens Music Prize*; *Music Prize of the Kaske Foundation*; *Middle Cross of the Distinguished Service Medal of the Hungarian Republic*; *Prize of the City of Vienna*; Miembro de la *European Academy of Sciences and Arts*.

1994

Sonata for viola solo; *Études pour piano*, segundo libro n°10-11; Miembro del Club de Budapest.

1995

Études pour piano, tercer libro, n°15; Miembro Honorario Extranjero de la *American Academy of Arts and Sciences*; Premio *Rolf Schock Music* de la *Royal Swedish Academy of Music*, Estocolmo.

1996

Pièce électronique, n°3; *Le Grand Macabre*, nueva versión; *Music Prize* de la *Wolf Foundation Jerusalem*; UNESCO-IMC (*International Music Council*) *Music Prize*; *Associé étranger* de la *Académie Royale de Belgique*.

1997

Études pour piano, tercer libro, n°16; Miembro Honorario de la *Romanian Academy*.

1998

Études pour piano, tercer libro, n°17; *Associé étranger* de la *Académie des Beaux Arts*, París.

1998-99

Hamburgisches Konzert para trompa y orquesta de cámara.

2000

Síppal, doppel, nádihegedűvel para mezzosoprano y cuatro percussionistas; *Sibelius Medal* de la *Jenny and Antti Wihuri Foundation*, Helsinki; *Commandeur de l'Ordre du Mérite Culturel* de Mónaco.

2001

Études pour piano, tercer libro, nº18; *The Royal Philharmonic Society Music Award for Achievement during 2000 for the Chamber-Scale Composition category* por *Síppal, doppel, nádihegedűvel*; *Kyoto Prize of the Inamori Foundation*.

2003

Theodor W. Adorno Prize of the City of Frankfurt; *Medal of Arts and Sciences of the Free and Hanseatic City of Hamburg*; *Kossuth Prize of the Hungarian State*; Miembro Honorario de la *Konzerthausgesellschaft* Vienna; *Grand Prix du Président de la République de l'Académie Charles Cros*.

2004

Polar Music Prize of the Royal Swedish Academy of Music, Stockholm; *ECHO Klassik Lifetime Achievement Award*.

2005

Frankfurt Music Prize.

2006

Fallece en Viena el 12 de junio y es enterrado en el *Vienna Central Cemetery*.

4. Premios y menciones de G. Ligeti⁴

1964

- 1^{er} Premio de la *Composition Competition* organizada por la *International Society for Contemporary Music*, Roma, por *Apparations*.
- Miembro de la Real Academia Sueca de la Música.

1965

- Premio de la *Koussevitzky Foundation*, Washington.

1966

- 1^{er} Premio de *Composition Competition of the International Society for Contemporary Music*, Rome, por *Requiem*.

1967

- *Beethoven Prize* de la ciudad de Bonn por *Requiem*.
- Medalla de Honor por la Universidad de Helsinki.

1968

- Miembro de la *Akademie der Künste*, Berlin.

1969

- Miembro Honorario del *Musikverein de Steiermark*.
- 1^{er} Premios en la *International UNESCO Competition* por *Lontano*.

1971

- Vicepresidente de la sección austriaca del ISCM.
- Miembro de la *Freie Akademie der Künste*, Hamburgo.

1972

- *Berliner Kunstpreis* (premiado por la *Akademie der Künste*, Berlín).

1975

- *Pour le mérit* (R.F. Alemania).
- Premio Bach de la Ciudad de Hamburgo.
- Miembro de la Orden *Pour le mérite for Sciences and Arts*, Bonn.

1978

- Miembro de la *Bayerische Akademie der Schönen Künste*, Múnich.

1984

- Miembro Honorario de la *American Academy and Institute of Arts and Letters*.

⁴ Listado de elaboración propia. Fuente: bibliografía del trabajo.

- *Prix Ravel*, París.
 - *Béla Bartók-Ditta Pásztory Prize*, Budapest.
 - Miembro Honorario de la *International Society for New Music*.
- 1985
- *Prix Arthur Honegger* – Chevillon Bonnaud, París.
- 1986
- Premio Grawemeyer.
- 1987
- *Honorary Distinction for Science and Arts* de la República de Austria.
- 1988
- *Prix de composition musicale* de la *Fondation Prince Pierre* de Mónaco.
 - Doctor Honorario de la Universidad de Hamburgo.
 - *Commandeur in the Ordre National des Arts et Lettres* de París.
- 1989
- Miembro Honorario de la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* de Graz.
 - Miembro Honorario de la *Freie Akademie der Künste de Hamburg*.
 - Miembro Honorario de la *Austrian Association of Composers*.
 - *Goethe Medal* del *Goethe Institute* de Múnich.
 - *The Leonie Sonnings Music Prize*, Copenhagen.
 - Miembro Honorario de la *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma.
 - *Grand Austrian State Prize*.
 - *Member of the Austrian Art Senate*.
 - Miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes, Granada.
- 1991
- *Music Prize* de la *Balzan Foundation*, Berna-Milán.
 - Miembro Honorario de la *Royal Philharmonic Society*, Londres.
 - *Praemium Imperiale*, Tokyo.
- 1992
- Miembro Honorario de la *Royal Academy of Music*, Londres.
 - Miembro de la *Hungarian Academy of Letters and Arts*.
- 1993
- *Ernst von Siemens Music Prize*.
 - Doctor Honorario de la *New England Conservatory*, Boston.
 - *Music Prize* de la *Kaske Foundation*.
 - *Middle Cross of the Distinguished Service Medal of the Hungarian Republic*.
 - *Prize of the City of Vienna*.
 - Miembro de la *European Academy of Sciences and Arts*.

1994

- Miembro del Club de Budapest.

1995

- Miembro Honorario Extranjero de la *American Academy of Arts and Sciences*.
- Premio *Rolf Schock Music* de la *Royal Swedish Academy of Music*, Estocolmo.

1996

- *UNESCO-IMC (International Music Council)-Music Prize*.
- *Music Prize* de la *Wolf Foundation Jerusalem*.
- *Associé étranger* de la *Académie Royale de Belgique*.

1997

- *Honorary membership* en la *Romanian Academy*.

1998

- *Nomination as Associé étranger* der *Académie des Beaux Arts*.

2000

- *Sibelius Prize* de la *Jenny and Antti Wihuri Foundation*, Helsinki.
- *Commandeur de l'Ordre du Mérite Culturel* de Mónaco.

2001

- *Kyoto Prize for Art and Science of the Inamori Foundation*.
- *The Royal Philharmonic Society Music Award for Achievement during 2000 for the Chamber-Scale Composition category* por *Síppal, doppel, nádihedűvel*.

2003

- *Medal for Art and Science of the Free and Hanseatic City of Hamburg*.
- *Theodor W. Adorno Prize from the City of Frankfurt*.
- *Kossuth Prize of the Hungarian State*.
- Miembro Honorario de la *Konzerthausgesellschaft Vienna*.
- *Grand Prix du Président de la République de l'Académie Charles Cros*.

2004

- *Polar Music Prize* de la *Royal Swedish Academy of Music*, Stockholm.
- *ECHO Klassik Lifetime Achievement Award*.

2005

- *Frankfurt Music Prize*.

5. Obras para violonchelo solo del siglo XX⁵

1907	Gaspar Cassadó (1897-1973)	Suite
1915	Max Reger (1873-1916)	Tres suites
1915	Zoltán Kodály (1882-1967)	Sonata Op. 8
1920	Egon Wellesz (1885-1974)	Sonata Op. 30
1923	Paul Hindemith (1895-1964)	Sonata Op. 25, nº 3
1924	Egon Wellesz (1885-1974)	Suite Op. 39
1936	Ricard Lamote (1899-1962)	Suite en do
1939	Ernest Krenek (1900-1991)	Suite Op. 84
1945	Luigi Dallapiccola (1904-1975)	<i>Ciaccona, intermezzo e adagio</i>
1948	György Ligeti (1923-2006)	Sonata (<i>Dialogo</i>)
1949	Hans Werner Henze (1926-212)	Serenade
1950	Jacques Ibert (1890-1962)	<i>Ghirlarzana</i>
1953	György Ligeti (1923-2006)	Sonata (<i>Capriccio</i>)
1954	Adnan Saygun (1907-1991)	<i>Partita</i>
1955	George Crumb (1929)	Sonata
1956	Ernest Bloch (1880-1959)	Tres Suites
1964	Benjamin Britten (1913-1976)	1ª Suite
1966	Iannis Xenakis (1922-2001)	<i>Nonos Alpha</i>
1968	Krzysztof Penderecki (1933-2020)	<i>Capriccio per Siegfried Palm</i>
1969	Benjamin Britten (1913-1976)	2ª Suite
1972	Benjamin Britten (1913-1976)	3ª Suite
1974	Sofia Gubaidulina (1931)	Diez preludios
1975	Joan Guinjoan (1931-2019)	Cadenza
1976	Witold Lutoslawsky (1913)	<i>Sacher-Variationem</i>
1977	Jordi Cervelló (1935)	Sonata a la memoria de Pau Casals
1979	Luis de Pablo (1939)	<i>Ofrenda a la memoria de Manuel Azaña</i>
1980	Joaquín Rodrigo (1901-1999)	<i>Como una fantasía</i>
1982	Henry Dutilleux (1916-2013)	<i>Tres estrofas sobre el nombre Sacher</i>
1982	José Luis Turina (1952)	<i>En Volandas</i>
1985	Krzysztof Penderecki (1933-2020)	<i>Per Slava</i>
1993	Alfred Schnittke (1934-1998)	<i>Improvisation</i>

⁵ Listado de elaboración propia. Fuente: bibliografía del trabajo (en negrita las obras para violonchelo solo de compositores españoles).

Glosarios de términos y siglas

c / cc	compás/compases
SVS	Sonata para violonchelo solo
Vol.	volumen
M	escala mayor
m	escala menor