

MUSICA RICERCATA

Obras para piano de Ligeti, Messiaen, Takemitsu y Cage

Alberto Rosado, piano

Banco de Sonido, 1999



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

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

Pero tras este primer nivel de lectura se esconde otro, mucho más profundo, una investigación —crítica y emocionada al mismo tiempo— acerca de la tradición musical de su Hungría natal, una tradición marcada por nombres como Dohnányi, Kodaly y Bartók y por ese interés por la música folklórica que estos mismos compositores convirtieron en un auténtico distintivo nacional. Melodías de carácter popular, desenfrenados ritmos de danza, notas repetidas al estilo del *cymbalom* y austeras letanías se alternan en estas obras con una creatividad que ningún otro compositor húngaro estaba demostrando, a principios de los años ‘50. Pero Ligeti sabe siempre como proponer lecturas a muchos niveles; incluso cuando evoca el mágico mundo de la pedagogía infantil, que precisamente en Hungría estaba

musikeon

demostrando tanta vitalidad, la suya es una mirada transversal, capaz de descomponer los ecos del *Mikrokosmos* de Bartók (en las piezas nº6 y 10, en particular) a través de una construcción asimétrica e imprevisible o de dar forma, en la cuarta pieza, a un Vals surrealista a mitad de camino entre una obra didáctica y una pieza de organillo.

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

También Olivier Messiaen, al igual que Ligeti, demostró siempre un constante interés por el piano y sus muchos recursos. Cuando, en 1944, publicó sus *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, era ya un compositor conocido, y lo era desde cuando sus ocho Preludios para piano, quince años antes, habían sido capaces de demostrar que la moderna música francesa tenía en él uno de sus valores más seguros. Pero fue con éstas piezas eclécticas y exuberantes que Messiaen llevó a su plena maduración la peculiar síntesis de estilos que a partir de entonces caracterizaría su producción. La herencia post-impresionista de Debussy, un uso casi wagneriano del *leitmotiv*, sus rigurosos estudios sobre el canto de los pájaros y la matemática exactitud de una construcción siempre organizada según precisas geometrías se dan cita en unas piezas que constituyen un caso único en la historia musical transalpina.

Presidiéndolo todo, estaba la devoción de un hombre que supo convertir sus convicciones religiosas en una constante fuente de inspiración. Estas "miradas" sobre la Virgen y el Niño Jesús siguen, en efecto, un preciso orden programático, cuidadosamente indicado no sólo por los títulos, sino por explícitas anotaciones distribuidas a lo largo de la partitura. La Mirada IX, por ejemplo, describe la "Primera comunión de la Virgen", o sea la Concepción, mediante la metamorfosis de los cuatro acordes que

musikeon

componen el “Tema de Dios”. Tras presentarse en el momento de la Anunciación, el tema procede hasta el emotivo “abrazo final” entre María y su futuro hijo, pasando por la explosiva alegría de un insólito *Magnificat* y por una sugestiva sección de arpegios, en la cual los *fa* obsesivamente repetidos simbolizan los “latidos del corazón” de un Niño ya presente en el regazo de la Virgen. No menos significativa es la conclusión de la “Mirada de los Ángeles” (XIV), que abandona la “inhumana” complejidad del anterior canon rítmico en favor de una obstinada e implacable sucesión de octavas, expresamente dirigidas a reproducir el creciente asombro de los ángeles, porque —según explica Messiaen— “no es a ellos, sino a la raza humana, que Dios se ha unido”.

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

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

La influencia que la obra de Messiaen ejerció sobre las obras juveniles del japonés Toru Takemitsu es tan evidente que resultaría inútil insistir en ella. Vale la pena, si acaso, subrayar las diferencias, aquí particularmente evidentes si llegamos a sus tres “Silencios ininterrumpidos” tras la densidad de la

musikeon

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

En perfecta línea con la cultura tradicional de su país, Takemitsu consigue que sus obras se sustraigan a un análisis demasiado racional: él evoca, sugiere, indica caminos, pero nada más. A mitad entre el sonido y el silencio, las notas en estos *Uninterrupted Rests* se mueven con la misma vaguedad que caracteriza los diversos títulos: la simulada “conversación” evocada por la primera pieza, o el impalpable “canto de amor” conclusivo ni siquiera esbozan aquellos equilibrios métricos a que la música europea nos ha acostumbrado; y aún más difícil resulta determinar el sentido de esa “cruel reverberación” mencionada por el título de la pieza intermedia. Los títulos nos ofrecen, en cambio, la sensación de estar frente a sugestivos ambientes de los cuales sólo la imaginación del oyente puede llegar a definir los detalles. Frente a la aséptica abstracción de tantos *Klavierstücke* y de tantas “Sonatas” que se seguían componiendo, este aparente regreso a un sugerente impresionismo es sólo una fachada, tras la cual se esconde un preciso mensaje que realza la función del espectador hasta ofrecerle un inédito papel de protagonista del acto creativo.

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

musikeon

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

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

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

MUSICA RICERCATA

Piano works by Ligeti, Messiaen, Takemitsu and Cage

Alberto Rosado, piano

Banco de Sonido, 1999



No other event has ever marked the history of music as much as World War II. New political and social equilibrium, springing from the clash between previously distant peoples, cast doubts upon the leadership of European culture and on the predominance of a musical system which, up until then, the Old World had been exporting to the rest of the planet. While “popular music” unreservedly threw itself into cultural blending, in the wake of a path opened up by jazz, “learned” composers could not avoid asking themselves what direction remained to be taken by a musical language, seemingly unable to disconnect itself from the tradition that had brought it to life. This recording explores precisely that moment: when composers in Europe and other continents began to search for those new paths. The future of a new musical language was at stake; a language that, facing the risk closing itself off, sought a way to enrich itself by means of new and surprising stimuli. Perhaps the best watchword, then, for those years, may be precisely *ricerca*, or that “search” chosen by Ligeti as a title for his work. All music from those years is, in one way or another, *musica ricercata*.

Completed in 1953, Ligeti’s *Musica Ricercata* is a surprising work, first of all because of its singular compositional character based on the progressive incorporation of different notes from the chromatic scale. The first of these eleven pieces is built based only on one note, an A, obsessively repeated at different octaves along the instrument for eighty bars, followed by one isolated and surprising concluding D. The second piece uses three notes (an E#, an F# and a G); the next uses four, then five, and so on until the last piece, which uses all of the available twelve notes.

But under this first level, there lies another, more obscure and much deeper, where Ligeti delves both critically and movingly into the musical traditions of his native Hungary- a tradition marked by names such as Dohnanyi, Kodaly and Bartók, and by an interest in traditional folk music turned by these same composers into a true national emblem. Melodies in a popular style; wild dance rhythms; repeated, cymbalom-like notes; as well as austere litanies, all take turns in these works with a creativity that no other Hungarian composer had shown by the beginning of the 1950s. Ligeti always knows, however, how to suggest interpretations at several levels. Even when evoking the magical world of children’s education (which, in Hungary was showing such vitality), his is a cross-sectional observation, capable of “de-composing” the echoes of Bartók’s *Mikrokosmos* (especially in pieces 6 and 10) through an asymmetrical and unpredictable structure, or of bringing to life (as in piece 4), a surrealist waltz, somewhere halfway between a teaching piece and an organ-grinder’s melody.



musikeon

Thanks to such stylistic “balancing acts”, these simple pieces often project themselves towards the sonic world of the Ligeti of the 1960s; the Ligeti of *Atmosphères*, of *Lontano* and of *Lux Aeterna*, which Stanley Kubrick would later choose to illustrate the immobility of outer space in his work *2001: A Space Odyssey*. Here we have the magic and anti-academic counterpoint of the conclusive *Ricerca*, the suggestive “tribute to Bartók” catalogued as #9 and, above all, the repeated notes of the second piece, exploited again by Kubrick in his last film, *Eyes Wide Shut*. However, the work that best summarises the peculiar experimentalism of this *Musica Ricercata* is probably the seventh: a perpetual movement of amazing technical difficulty, in which the player’s both hands are obliged to move completely independently of one another. While the right hand presents its simple melody (imitated soon thereafter by a second and a third voice), the left hand renounces the traditional *accompagnamento* in favour of an obsessive repetition of a seven-note figure that forces it to proceed automatically. This extravagant experiment produces an unprecedentedly phantasmagorical sonority, able to transfigure aspects of a surprisingly simple melody by means of a simultaneously dense and transparent inner fabric, foreshadowing for the listener the atmospheres contained in Ligeti’s later works, and even the disturbing shadows of Minimalism that lay beyond. Solutions of this type allow this *Musica Ricercata* not only to constitute a surprising farewell to the Bartokian tradition, but also to become a treasure-chest of intuition to which Ligeti would later return on a number of occasions. It is an unsubstitutable work in the catalogue of a composer who is one of the most sensitive of our time.

Also Olivier Messiaen, who, like Ligeti, always showed an unwavering interest in the piano and its many devices. When his *Vingt Regards sur l’Enfant Jésus* was published in 1944, the French composer had already been known as an artist since the publication of his eight piano Preludes, fifteen years before, which showed that he was one of modern French music’s most valuable assets. But it was with these eclectic and exuberant pieces that Messiaen took to its full maturity the peculiar synthesis of styles that would, from then on, characterise his works. The post-Impressionist heritage of Debussy, a nearly Wagnerian use of the *leitmotiv*, along with Messiaen’s rigorous research into birdsong, and mathematical exactitude of an unfailingly organised construction based on geometrical precision all come together in these pieces so representative of a unique case in Transalpine musical history.

Presiding over all, in “Twenty Gazes on the Infant Jesus”, is the devotion of a man who found a way to turn his religious convictions into a constant source of inspiration. These reflections on the New Testament actually follow a precise programmatic order, carefully indicated not only by their titles, but also by explicit annotations distributed throughout the work. “Gaze XI”, for example, describes the



musikeon

“First Communion of the Virgin” (in other words, the Conception), by means of the metamorphosis of four chords that make up “God’s Theme”. After making its first appearance at the moment of the Annunciation, the theme proceeds until the moment of the emotional “final embrace” between Mary and her future child, passing through the explosive joy of an unusual *Magnificat*, and a suggestive series of arpeggios, where repeated Fs symbolise the “heartbeat” of a Child already present in the Virgin’s lap. No less significant is the conclusion of “Gaze of the Angels” (XIV), which abandons the “inhuman” complexity of the previous rhythmic canon to give way to an obstinate and relentless succession of octaves, expressly intended to recreate the growing amazement of the angels, because, according to Messiaen, “it was not the angels, but the human race, to which God joined Himself”.

At times, instead of following an exact programme, these works limit themselves to defining a concrete situation, or to evoking themes that we may find again in other pieces within this same collection, such as, among others, in the shining “Gaze of the Star” (II) and in the dark “Gaze of the Cross” (VII). However, their structure is not necessarily simple. In “Gaze XVI”, for example, the descriptive procession of shepherds and Magi Kings is framed by two practically symmetrical sections, with elaborate poly-rhythms that announce Messiaen’s rhythmic experimentation in his four Piano Études (1949-50), as well as in his *Chronochromie* (1960). An analogous case is that of the “Gaze of the Heights” (VIII), where, again, we find another of Messiaen’s great passions: the study of birdsong, which he had carried out so rigorously and enthusiastically that he was appointed president of the French Ornithology Association. This diversity in sources of inspiration brings constant interpretative problems for the performer. Capturing the colour palette that Messiaen demands from his performers can be particularly complicated when dealing with an instrument so uniform in timbre as the piano, especially in the face of such millimetrical precision.

The most charming aspect of these *Vingt Regards* resides precisely in their capacity to create, through such well-wrought musical language, sound-images with great emotional impact. This emotion alone gives sense and coherence to the work; and for this reason, something as apparently irrelevant as the order of presentation of the pieces becomes an integral part of their interpretation. The present selection, which opens with the image of the Star and closes with that of the Cross, ends up offering the listener a precise reading of the work, all concentrated in the “human” dimension of the life of Christ. This ensemble of twenty pieces would allow for different interpretations, beginning with the journey which, through the initial *Regard du Père* and stopping by the impressive *Par lui tout a été fait*, would place the figure of God the Father as the main focus point, but in this case, that figure seems only an immobile and remote presence. The charm of this performance lies in offering an interpretation of a work that is at once coherent and personal. And luring the Divine Presence to the terrestrial domain in



musikeon

such a way takes on special significance in the face of the concerns of a world which, towards the midpoint of the 20th century, seemed to have gone off its course.

The influence that Messiaen's work had over the very early works of Japanese composer Toru Takemitsu is so obvious that it would be pointless to go into it in this text. It would perhaps be worthwhile to outline the differences between the two, which are particularly evident here if we look at the pieces entitled "Uninterrupted Silences", after the density of the previous work, "Gaze of the Cross". Messiaen's heavy chords, with obsessive rhythms evocative of Bach's "Passions", here yield to an interlacing of free, ethereal sounds, which seems to surpass the lightness of the French composer's airiest flights. This freedom of form is only an illusion, since Takemitsu compositional style is governed by very strict rules. But the work knows how to eclipse its own rigorous structure, making the unconditional adhesion to European musical expression compatible with a typically oriental contemplative attitude. Japan, in fact, was the only country in which instrumental music (especially the training required to play the *shakuhachi* flute) was able to reach the dignity of religious practise, able to take one to the point of "enlightenment", the supreme goal of Buddhism. And there was Takemitsu, a composer capable of uniting popular instruments with their more academic counterparts (as in his *November Steps*, for example, or in the atmospheric *Aki*) in the name of a musical language capable of surpassing any prejudices or clash in style.

In perfect alignment with the culture of his country, Takemitsu manages to remove his works from too rational an analysis: he evokes, he suggests, he points the way- but nothing more. Halfway between sound and silence, the notes in these *Uninterrupted Rests* move with the same vagueness that characterises all of these pieces: the simulated "conversation" evoked by the first piece, and the impalpable and conclusive "song of love" do not even sketch the metric equilibrium to which we have become accustomed in European music, and it becomes even more difficult to make sense of that "cruel reverberation" mentioned in the title of the middle piece. The pieces give us the feeling of very evocative atmospheres, the details of which may only be described in the listener's imagination. In light of the aseptic abstraction of so many *Klavierstücke* and Sonatas still being composed, this return to an apparent impressionism hides a precise message highlighting the listener's function, and offering a hitherto unseen role as the main figure in the creative act.

During this process, Takemitsu was not alone; he was in the company of other composers, all of them (a decisive factor) raised far from European culture. The most radical among them was undoubtedly the American John Cage, whose entire existence was heavily influenced by oriental culture, and with whom Takemitsu collaborated on repeated occasions, even composing a joint work, *Blue Aurora*, in



musikeon

1964. No other composer has been so disconcerting and unclassifiable as this *enfant terrible* of our contemporary music, capable of writing music for 12 radios, of ridiculing the figure of the concert artist

with his “Suite for Toy Piano”, or of definitively re-examining the barrier between “music” and “noise” in his works for “prepared piano”, where screws, rubber bands and strips of paper are placed between the instrument’s strings. All of Cage’s work is a monument to freedom, but not just for the composer or the player, but also of for sounds themselves. This freedom is summed up in these words, which so often appear in Cage’s writings: “Let the sounds be themselves”.

Negating the traditional concept of a “work of art”, and giving preference to the dignity of the phenomenon of sound itself lends some coherence to such a heterogeneous catalogue of pieces, and even marks such a work as *In a Landscape*, so close to the easy consonance of late romanticism and the incorporeal atmospheres of so-called “impressionism”. No composer before him, not even Erik Satie, had known how to renounce so determinedly any formal connection or hierarchy between notes. Here, sounds wander and drift, and that infinite freedom feeds the work’s singular beauty. The only type of music that it can be coherently compared to would be modern *New Age* music that we have so often seen floating in the midst of such evocative musical atmospheres. This ability to intuit the path that music would take towards the end of the millennium is even more palpable in *A Room*, which automatically makes us think of the “Minimalist” trend, especially the works of Steve Reich. But minimalism would arise as a reaction to musical aesthetic which, in the 1940s, had still not sprung up (the first work within that style —*In C*, by Terry Riley— dates from 1964), while Cage was able to intuit all of these paths by himself, showing a premonitory awareness of the concerns of his time, and of the forces that would take charge of shaping the future.

The most diverse intuitions crossed paths in this melting pot of styles that made up the music of the middle of the century. Some ended up at dead-ends, but others (the majority) were able to reach beyond their own time. Today, a half-century down the road, we may still ask ourselves what is left of that experience. Some composers, over the years, radically changed their aesthetics, still others followed uninterruptedly the paths that had opened up during that time of so many possibilities. One thing is certain: the period did not know how to create one new “musical language”. It left us, instead, with many languages and many forms, constituting, in effect, one of the greatest attractions of contemporary music, which, at the same time, is the main obstacle to our comprehension of it. From there comes the importance of returning again and again to these compositions which are so hard to classify, since so many of the questions that arose so urgently at the time have still not lost their validity, and many of those paths are still wide open even today.



musikeon

Here, more than ever, the performer plays a unique and irreplaceable role, because only through the performer may we perceive the stylistic complexity of these pieces and their peculiar place in history. It is precisely here where this recording's greatest merit lies. Alberto Rosado's multi-faceted pianistic skills place each work perfectly into its own well-defined sonic world. This is as true for the distinctive timbral geometry of Messiaen and Takemitsu, as it is for young Ligeti's "searches". Born as a compositional need, this attitude of *ricerca* is transformed into the emblem of a musician able to transform all of his performances into true cultural events. And it is on occasions such as this that the performer becomes the *ricercatore*, in the purely etymological sense of the word, capable of "re-finding", or of "re-bringing" this music closer to our time, waking its latent inner life, and truly allowing it to become *musica ricercata*.

© Luca Chiantore, 1999

Translation: Traduit.com