

Iannis Xenakis planteaba algo parecido desde una posición matemática esto-cástica que se manifiesta desde *Metastaseis*, *Pithoprakta* o *Achorripsis*, pero pronto sus pensamientos sonoros divergirían mucho.

Ligeti planteó con gran éxito sus superficies de continuos sonoros en gigantes-cas partituras (con individualización de todas las cuerdas orquestales) como *Atmosphères*, *Requiem* o el *Concierto para violonchelo*, siendo imitado inme-diatamente y extendiendo, junto al citado Xenakis, y a Lutoslawski y Penderecki (y Cage en otros territorios sonoros), el certificado de defunción al serialismo integral que, no obstante, aún colearía bastante. La nueva escucha ligetiana se basaba en grandes nubes de sonidos que creaban masas de clusters y en su manejo por franjas. La primera evolución de esta técnica deriva tal vez de ana-logías con los filtros que entonces usaba la música electroacústica y así, a partir de una obra de tan gran éxito como *Lontano*, Ligeti colorea sus masas de soni-dos por clarificación de bandas que llegan a tener un resultado armónico aunque en él el principal funcionamiento es tímbrico y, a partir de ahí, estructural.

El siguiente paso será el de la granulación de la métrica que ya está presente en el atractivo *Continuum*, para clavecín, a lo que se añadirá una pulverización de la escala temperada por el empleo de afinaciones distintas o cuartos de tono. El *Cuarteto de cuerda n.º 2* es un buen ejemplo de esta derivación que culmina en la obra para cuerdas *Ramifications* compuesta entre 1966 y 1969. La pieza tiene dos versiones: una para orquesta de cuerda que Michael Gielen dio a conocer en Berlín el 23 de abril de 1969 y otra para 12 solistas de cuerda estrenada en Sarrebrücken el 10 de octubre del mismo año bajo la dirección de Antonio Janigro. En ambos casos, el conjunto se divide en dos grupos, el primero de los cuales está afinado aproximadamente un cuarto de tono más alto que el segun-do. Lo de “aproximadamente”, según explica Ulrich Dibelius en su monogra-fía en forma de ensayos sobre el compositor húngaro, se basa en que Ligeti no pretende componer con una escala en cuartos de tonos, como lo hicieran en su día compositores como Haba o Carrillo, sino conseguir un continuo sonoro que borre los contornos diferenciales de las mismas notas, lo que repercute además sobre una cierta borrosidad del ritmo y el empaste de timbres. Pero, al mismo tiempo, esa granulación que hace más nítidos los ataques y los ritmos que ya había intentado en la obra para clavecín y el cuarteto citados, están aquí pre-sentes de una manera clara. De esta forma, *Ramifications* es una especie de