Entre sístole y diástole. En torno a Pierre Boulez

Posted on 1 de septiembre de 2006 by Carmen Pardo Salgado

A menudo se tiende a pensar que se editan demasiados libros, que son tantos los títulos que cada año aparecen que no pueden por menos de caer en la inadvertencia o el olvido. Por ello, plantear una reedición, aunque sea revisada y aumentada, siempre provoca cierta desazón en el lector que debe decidir si amplía, aún un poco más, su ya dilatada biblioteca. Pero este no parece ser el caso de los dos volúmenes de Pierre Boulez, publicados en 2005 con ocasión del ochenta cumpleaños del compositor, y que forman parte de la integral de su obra escrita. Las razones para ello son varias. En primer lugar, porque estos libros son resultado del trabajo de investigación, desde hace más de diez años, del musicólogo Jean-Jacques Nattiez en colaboración con Sophie Galaise y Jonathan Goldman en la Universidad de Montreal. Sus investigaciones han permitido reunir y traducir textos del compositor de difícil localización para el lector, así como llevar a cabo una presentación de los mismos que arroja una nueva luz sobre la trayectoria del músico. En segundo lugar, porque la publicación de estas obras permite tanto al lector especializado en la historia de la música como al aficionado tener ante sí una panorámica posible de la música del siglo XX .

La integral de los textos de Boulez está formada por *Points de repère, I–Imaginer* (1995), que se centra en la música de la primera mitad del siglo XX ; *Regards sur autrui* (2005), obra en la que se analiza la música de otros compositores en relación con su propio quehacer y se atiende a su faceta de director de orquesta; y *Leçons de musique* (2005), volumen que recoge los cursos realizados por el compositor en el Collège de France entre 1976 y 1995. Parte de estos cursos habían sido publicados en 1989 con el título de *Jalons (pour une décennie)*, hoy agotado. Finalmente, la integral será completada con un cuarto volumen que reunirá los escritos referentes al lugar que la música contemporánea ocupa en la vida y la política musical. Con ellos se pondrá de manifiesto la implicación del compositor en la creación y el funcionamiento de instituciones musicales como el IRCAM, el Domaine musical o el Ensemble InterContemporain.

En el primero de los volúmenes que aquí se trata (*Regards sur autrui*), presentado por Nattiez y Galaise, se incluyen las notas del compositor realizadas para conferencias y seminarios. La lista de textos incluidos ha sido establecida por el músico, quien además ha escogido o supervisado los títulos de los diferentes capítulos de la obra. El segundo volumen (*Leçons de musique*) se abre con una presentación de Nattiez, la reedición del texto póstumo de Michel

Foucault,*Pierre Boulez ou l'écran traversé*, y un ensayo de Goldman que quiere servir de guía al lector.

Una multiplicidad de temas se dibujan en estos escritos, pero todos ellos parecen converger en la pregunta acerca de la composición.Y es que es esta una cuestión fundamental para un músico. El modo en que responda caracterizará no sólo su posición respecto a eso que denomina música, sino también al modo de organizarla y de transmitirla. A ello debe añadirse que se trata de una pregunta fundamental para toda una generación que asiste, en primera línea, a la manera en que sus mayores –en Europa y para Boulez, fundamentalmente, los componentes de la escuela de Viena– se enfrentan a la quiebra de la tonalidad y, con ella, a la desaparición de un modo secular y específico de entender la composición. Se trata, en consecuencia, de una generación de músicos caracterizada por la intensa reflexión sobre su propio trabajo, sobre el sonido.

Los textos de Boulez se presentan, en este sentido, como una especie de negativo de su propia composición musical. Esto no significa, sin embargo, que su lectura, más allá de los análisis que el propio compositor ofrece de sus obras, sirva como pauta para un posterior análisis musicológico. Es conocida la distancia que media entre las palabras y los sonidos y el peligro que encierra extrapolar lo que el pensamiento gesta con palabras a un ámbito que carece de ellas. No obstante, en estos textos se encuentra, sin duda, una especie de armazón que indica el modo en que Boulez piensa su actividad como compositor.

Desde su relación con la tradición hasta el modo en que se engendra la escritura del músico, Boulez da cuenta de la multiplicidad de nociones con las que puede abordarse el ejercicio compositivo. Estas nociones, a menudo inventadas por el propio compositor –como las de tiempo liso y estriado que tan fructíferas han resultado–, van mostrando sus matices para dar cuenta de los diversos avatares que ha ido atravesando una trayectoria tan dilatada como la suya.

Si seguimos el hilo de la composición, encontramos aspectos fundamentales que nos llevan a interrogarnos, por ejemplo, acerca de lo que supone componer en Europa después de la crisis de la tonalidad. La respuesta, ciertamente, pertenecerá a una sola mirada: la de Boulez. Pero en el diálogo que establece con el pasado construye una imagen posible de esta convulsa etapa de la historia de la música occidental.

Mirar hacia el pasado será para este músico plantearse, de entrada, los modos en que podemos relacionarnos con ese pasado. No es de extrañar por ello que esta temática recorra tanto una gran parte del volumen *Regards sur autrui*, como que aparezca de nuevo en sus *Leçons de musique*. El pasado se presenta para Boulez como un modelo, como un ejemplo a

seguir o constituyendo una referencia. Será esta última la relación que el músico privilegie, porque es aquella que se encarga de analizar y deducir la obra en relación con el material utilizado y la gramática que implica Pierre Boulez, *Regards sur autrui*, París, Christian Bourgois, 2005, pp. 472-473. . En consecuencia, las obras del pasado no serán meros ejemplos a diseccionar para ofrecer un paisaje. Estas obras son analizadas para dar cuenta de los problemas compositivos que se dibujan en la segunda mitad del siglo XX y que son, principalmente también, los del propio Boulez.

Bach, Beethoven, Liszt, Wagner, Mahler, Debussy o Stravinsky acompañan a Schoenberg, Berg y Webern, y en todos ellos el músico quiere destacar aquello que los identifica: su invención musical. Así muestra el compositor las bases de su propia composición. Por ello, los textos que forman la segunda parte del primer volumen se refieren a esos músicos y a sus obras, pero también a lo que han significado esas obras en su trayectoria como compositor y director de orquesta. En este sentido, encontramos una comparación sumamente interesante, por ejemplo, entre el *Pierrot lunaire* de Schoenberg y su obra *Le marteau sans maître*.

Tomando el pasado como referencia, se dota de nueva voz a las obras excluyendo, según el compositor, la imitación. Esta relación le permite además, ser fiel a las palabras de René Char que le han acompañado como consigna durante toda su vida: «La bibliothèque est en feu». Debe prenderse fuego a la biblioteca para no sucumbir a ella. Debe quemársela para que, también cada día, pueda resurgir de un modo nuevo.
Se nos revela con ello que no todos sus mayores son músicos, que escritores como Char y Mallarmé, pintores como Klee o teóricos como Adorno, ocupan un lugar central en el modo en que el compositor va a plantear su obra. No obstante, entre todo el elenco de figuras que desfilan por los escritos de Boulez, serán Char y Mallarmé quienes representarán, de modo preponderante, el vaivén entre sístole y diástole que se deja sentir en la lectura de estos textos. El músico sitúa continuamente al lector entre la postulación de una biblioteca en llamas, con todo lo que ello representa, y la abolición del azar en pos de un sistema, aunque éste acepte los accidentes. En esa oscilación, pero también en ese *entre*, parece forjarse el pensamiento bouleziano.

El movimiento de sístole y de diástole se hace especialmente presente en el modo en que se aborda la composición. Para ello, las nociones de invención en su relación con el material o la investigación, la idea musical o la escritura, se verán sometidas a un vaivén entre la voluntad de sistema y la necesidad de ofrecer márgenes de libertad. Componer supone inventar, pero el acto de invención no aparece como un abandono o como el resultado de la inspiración. Se trata más bien, en este músico, de desarrollar una idea en una forma musical y, en consecuencia, de establecer una lógica que pasará por la escritura.

La noción de invención será capital a la hora de plantear el gesto compositivo. La cátedra que ocupó en el Collège de France llevaba por nombre *Invención, técnica y lenguaje* y con ese mismo título se abre el primer escrito de las *Leçons de musique*. En este texto se proclama la necesidad de que la invención vaya ligada al material y que, por lo tanto, no se piense en una invención que podría surgir, por así decir, *ex nihilo*.

El compositor, siguiendo a Boulez, debe alcanzar la idea musical. Esta idea no existe en sí misma, no es un *a priori* que debe ser captado, sino que surge siempre en relación con el entorno, así como con las escalas y los materiales que se utilizan. Por ello, durante el siglo XX , la evolución de las formas musicales ha supuesto a la vez un cambio en la formulación de la idea musical. Según Boulez, la evolución de la música occidental ha consistido en un intento de hacer coincidir idea y forma a través de la deducción apropiada. Desde esta perspectiva analiza por ejemplo la obra de Berg, de quien destaca la explotación de las formas múltiples en *Lulu,* o de Webern, quien sobresale por la brevedad de las formas que resultan de una idea de base.

La huella de estos músicos se explicita en el pensamiento de Boulez en el modo en que entiende la composición como deducción de la idea. La idea contiene la deducción de la obra, aunque esta deducción, a diferencia de sus ancestros, puede seguir un camino lógico o, por el contrario, abandonarse a lo irracional. La composición debe preservar la posibilidad del accidente, es decir, integrar lo imprevisible en lo que se había previsto, de ahí que la deducción pueda realizarse también a partir del accidente. Pero, de hecho, el accidente o la transgresión tienen que descubrirse al mismo tiempo que el sistema para evitar su carácter rígido. Se trata de una dialéctica que dará lugar a la obra final, aunque de ella quedará excluida la indeterminación. La voluntad del compositor estará siempre presente y es que, para Boulez, crear supone siempre una confrontación entre una decisión y un accidente.

La invención, la idea y su relación con la forma se dan en la escritura. Por ello, para este músico, toda evolución del pensamiento musical pasa por la escritura. Sin embargo, por escritura no debemos entender solamente la grafía en el papel, ya que la música de tradición oral supone también una escritura al obedecer a leyes de composición. Puede haber distintos modelos de escritura, pero todos podrían quedar insertados en dos grandes tipos: la escritura absoluta, que se corresponde con un sistema estricto de deducción y responsabilidad, y la escritura relativa, donde los criterios son lo suficientemente generales como para permitir márgenes de libertad.

Esta noción de la composición que pasa, obligatoriamente, por una concepción de la escritura en que la deducción lógica ocupa, de hecho, un lugar privilegiado, deja fuera otros procesos de organización sonora que en el siglo XX han sido fructíferos, como, por ejemplo, el azar

absoluto o indeterminación. El término escritura va ligado en el compositor a la necesidad de establecer leyes de composición. Componer será, en su interpretación de Mallarmé, abolir el azar. Por ello, el compositor criticará sin nombrarlos a aquellos músicos que abogaron por eliminar la voluntad personal de la organización sonora, fuera apelando al número como Iannis Xenakis o a la indeterminación como John Cage.

La lectura que Boulez realiza del azar no deja de sorprender por el apresuramiento con que el compositor decide que dejar entrar el azar significa aceptar no importa el qué, sin atender a los complejos protocolos que, a menudo, han guiado estas obras. El compositor, en su correspondencia con MÚSICA MG5-06 p16-21 17/08/2006 17:30 Página 20 revista de libros número 117 septiembre 06 21 John Cage, llega a afirmar que no puede soportar la idea del azar y, de hecho, es sabido que será esta cuestión la que provocará la ruptura entre ambos Cfr., Boulez P./Cage J., *Correspondance*, París, Christian Bourgois, 1991, p. 237. . Este rechazo previo dará paso, sin embargo, a la aceptación de la indeterminación del material –tal como aparece utilizado, por ejemplo, en el tratamiento de la percusión en la obra de Varèse o en el de la voz en la obra de Berio– y, finalmente, dará paso al uso del término *alea* en 1957 para referirse a una aleatoriedad controlada, un azar dirigido.

No obstante estas precisiones, debemos preguntar si el oído del compositor o del aficionado puede establecer diferencias sutiles entre obras indeterminadas, aleatorias y obras absolutamente determinadas.Aunque no encontraríamos una respuesta que satisficiera plenamente, el análisis que Boulez realiza en estos textos respecto al modo en que el material y la propia escritura del músico modifican la percepción, son muy pertinentes.

La relación entre el ojo y el oído en el proceso de escritura de la obra será una de las cuestiones capitales que el compositor se ha formulado de múltiples maneras y de la que dan cuenta ambos volúmenes. Escribir es, para el músico, ver y escuchar. Pero entre el ojo y el oído, ¿qué tipo de relaciones se establecen? En esta disyuntiva Boulez se alejará de la imagen que tenemos de músicos como Mozart. De éste sabemos, aunque por cartas apócrifas, que componía prácticamente todo previamente, y que después se limitaba a transcribir. La composición para Mozart consistiría en un ejercicio de transparencia en la que el ojo se convierte en un oído al que no añade nada. El ojo sería un instrumento neutro que ofrecería la posibilidad de que otros músicos pudieran conocer fielmente su obra.

Para Boulez, en cambio, entre el ojo y el oído puede establecerse cuando menos una doble distancia. Primero, el compositor siente el modo en que el ojo modifica su hacer creador y, después, es el oyente el que asiste a la gran distancia que puede darse entre lo escrito y lo escuchado. Para el primero resulta evidente, como se explica en *Regards sur autrui*, que la percepción se agudiza en relación con el código. O, como se expone en las *Leçons de*

musique: «Cuando se inicia el aprendizaje del solfeo, se aprende a escuchar analíticamente para ser capaz de transcribir un objeto musical propuesto a nuestra atención; se encuentra ahí la copia de una realidad, comparable a una lección elemental de dibujo: se reproducen intervalos melódicos, acordes, del mismo modo que se reproduce una taza, una cuchara; el código de transcripción funciona de una manera diferente, pero se trata del mismo tipo de operación» Pierre Boulez, «Entre ordre et chaos»,*Leçonsde musique*, París, Christian Bourgois, 2005, p. 421..

La escucha analítica pasa después por el cedazo de la escritura y ahí se transforma de nuevo. El compositor puede complacerse entonces en jugar proponiendo al intérprete descifrar una criptografía, como los famosos casos de la firma de BACH en *El arte de la fuga* o las 3 A del *Concierto de cámara* de Berg, que se inicia con una línea melódica de cinco compases en las que los tres instrumentistas interpretan tres motivos realizados con las «letras musicales» procedentes de los nombres de tres compositores:AD SCHBEG (Arnold Schoenberg);AE BE (Anton Webern) y ABA BEG (Alban Berg). En esta obra el anagrama del nombre de Arnold Schoenberg se utiliza más como una serie que como un tema, lo que provoca que llegue a resultar irreconocible.

La distancia que se siente entre el ojo y el oído se refleja también sobre el oyente, cualquier oyente.Así, a propósito del *Concierto de cámara* de Berg, Boulez se pregunta si realmente puede escucharse de modo ingenuo una escritura que está tan cargada de intenciones. ¿Cómo debe escucharse: relegando las intenciones o intentando tenerlas en cuenta?

El ojo puede conducir más lejos al oído del compositor pero, ¿puede el oído del oyente restituir lo que el ojo del compositor ha realizado? Ciertamente, se abre aquí una serie de problemas que, en el caso de Boulez, parecen quedar zanjados con la invocación a la memoria y a la necesidad de que el compositor establezca una suerte de señales para que el oyente pueda ir asistiendo a su reconocimiento. Un modo sería, como en el caso de Webern citado por Boulez, reducir el número y la naturaleza de elementos implementados cuando se trata de utilizar los procedimientos del contrapunto que son, como es sabido, eminentemente visuales.Así, por ejemplo, en su *Concierto op. 24*, Webern llega a reducir el tema a una figura de tres sonidos para que el reconocimiento temático a lo largo de la obra se produzca de modo inmediato.

La necesidad de un reconocimiento y de establecer perspectivas de la escucha va ligada, en este compositor, a la consideración de que la percepción de una obra musical implica siempre un juego de confrontación entre la percepción de estructuras locales y la percepción global de la forma. Boulez no se plantea una obra informal, como tampoco una música del olvido en la que la función de la memoria se haya visto relegada. Para este compositor no

puede existir un universo musical sin ley, tal y como expone en sus *Leçons de musique* y, por tanto, el oyente debe reconocer esa ley.

No obstante, esta ley, esta sístole, tiene su diástole y, como recuerda el compositor, nuestra percepción desea tanto sentirse dejándose llevar, errabunda, por una escucha en la que la memoria es abandonada, como reafirmada cuando creen reconocerse los motivos o temas que la obra propone. Será, en consecuencia, en palabras del compositor, «entre orden y caos donde hay espacio para la zona más inestable, la más volátil, y la más rica tanto de la imaginación como de la percepción» Pierre Boulez, *ibidem*, p. 468.

Entre orden y caos se traza el gesto compositivo de Boulez, un gesto entre otros. Un gesto definido para una obra que, sin embargo, es siempre un fragmento. Se trata de un gesto musical que va plenamente ligado a la escritura y que encuentra su continuidad también en el gesto del Boulez intérprete o del director de orquesta. El gesto bouleziano mantiene el conflicto entre lo que la obra es y lo que puede ser, entre lo real y lo virtual, dejando abiertas sus posibilidades.Y es que cuando se ha partido de que la biblioteca ha de estar en llamas nada puede darse por terminado. En una biblioteca en llamas toda obra es, a lo sumo, un fragmento de un todo soñado.Y es en esa tensión, entre sístole y diástole, donde se forja la obra de este compositor.

Autor: Pierre Boulez
Autor-2: Pierre Boulez
Edicion: Christian Bourgois, París
Edicion-2: Christian Bourgois, París
Titulo: LEÇONS DE MUSIQUE
Titulo-2: REGARDS SUR AUTRUI