

POSIBILIDADES CRITICAS DEL COMPOSITOR

p o r

André Boucourechliev

“... Aunque la obra crítica de los creadores sea de menor importancia si se la compara a las obras maestras que producen, persiste la necesidad, la obsesión de precisar su alcance, sus búsquedas. En ella jamás se expresa lo esencial de un autor; pero sí sus puntos de vista teóricos, sus análisis y sus explicaciones pueden convertirse en un comentario necesario, en una especie de aquilatación que precede a la génesis de la obra misma”.

En estos términos y bajo el título *Probabilités critiques du compositeur*, Pierre Boulez definió, en un artículo publicado en 1954¹, una fórmula de la expresión creadora, cuya importancia ya no es necesario comprobar: los trastornos musicales que continúan produciéndose desde la Segunda Guerra Mundial nos han revelado la necesidad. Actitud de pública utilidad, pero por sobre todo inexorable exigencia del espíritu moderno, la actividad crítica es, para el músico de hoy, según Boulez, una “bitácora indispensable a su propia creación”. Es imposible separarla de ésta, “actividad de conjunto-doblemente expresada”.

Pierre Boulez, como tantos de sus colegas de la misma generación, ha escrito mucho. Sus artículos jalonan la evolución de la música de post-guerra, ya sea anticipando sus conquistas máximas o bien como testimonios del camino recorrido. A veces polémicas, otras analíticas o bien sobre reflexiones teóricas, en ocasiones limitándose a un problema concreto, de vez en cuando abarcando asuntos estéticos, léase éticos, constituyen un conjunto orgánico. Nos ha parecido útil, necesario inclusive, evocar el conjunto de esta producción, porque ha tenido una importancia capital en la evolución de la música durante los últimos años. Sintetizan problemas esenciales de un lenguaje *in statu nascendi* y puntualizan el aspecto teórico y crítico de la creación musical, considerándoseles como epicentro ineludible del arte musical contemporáneo. Enfocados dentro de esta perspectiva, no se trata de presentar a Boulez como el teórico y único jefe de fila de la música actual, o sea aislándolo de su generación. Aunque es una de las personalidades más destacadas, y si ha desviado en más

¹ “Domaine Musical” (Grasset, Ed.).

de un ocasión decisiva los conceptos y los estilos —nadie lo ignora—, sus artículos analizan constructivamente las investigaciones comunes de su época, ya sea provocándolas, comentándolas y a veces oponiéndose a ellas.

Al leer el conjunto de sus escritos, impresiona la importancia de todos ellos; podría agregarse que no existen artículos en tono mayor o menor, sea cual fuere su tema o sus límites precisos. Además, sorprende su perenne actualidad: el más gran polemista entre los músico-críticos —o sea, el que más ha contribuido a nuestra “fulminante evolución”— se revela como el más perdurable. Inclusive, en sus diatribas más ligadas a lo momentáneo, se descubre una ética personal, invariable en el tiempo, y hasta en sus teorías personales que impulsan a la evolución, una fórmula espiritual que siempre es actual. O sea, que por sobre los objetivos sucesivos de sus búsquedas concretas, la actitud espiritual de Boulez no ha variado. ¿Cómo ha podido su pensamiento identificarse a las mutaciones profundas de la música durante estos últimos diez años, dominándolas constantemente, subordinando cada etapa de su evolución a una *Weltanschauung* monolítica? Esto es lo que sus escritos no dejan de demostrarnos. Es fácil darse cuenta, por lo demás, que es hoy día, más bien que ayer, que algunos de ellos nos revelan su mensaje. Es como si supiéramos leerlos mejor ahora, redescubriéndolos, después de haber barrido nuestras propias escorias, y hasta aceptando el flameante estilo en que a veces escribe.

De igual valor y de similar actualidad, los artículos de Boulez pueden ser leídos sin orden cronológico. Si coinciden con la evolución siempre continuada de la música después de Webern, impugnan con brillo la ingenua ilusión admitida de un “progreso” de las obras recientes y la fe en una “verdad adquirida, partiendo del error”, en materia de arte. En este sentido, admitirían más bien un progreso no del arte mismo sino que del público.

En *Probabilités critiques du compositeur*, el “tecnócrata” de 1954 —acepta gustoso este calificativo— tiende, no obstante, a dominar su actitud “tecnocrática” para enfocar las consideraciones estéticas, léase éticas, más generales. La preocupación constante por los planos de referencia múltiples es, por lo demás, muy característico del Boulez crítico. En este artículo, cuyos padrinos son Baudelaire y Delacroix, el compositor define su “moral revolucionaria”, de la que no ha renegado. Una de sus máximas exigencias es lo “irrespetuoso fundamental”, porque sólo esta falta de respeto “que duda de la manera más radical que pueda concebirse, es

lo que permite optar por una posición firme: nacida de la duda, logrando la certeza, estableciendo una jerarquía de valores que determinarán una situación nueva de la creación futura”.

Pero esta certeza es provisoria. La ruta del artista no es en sentido único, es más bien una oscilación constante entre la estabilidad y la inestabilidad, la una engendrando la otra, un estado de “insomnio vigilante”, como dice Boulez. “Olvidarse con extravío, negarse sin razón, no es un buen método: existe un error sobre el significado del verbo “renovarse”; la mayoría no ve en esta renovación sino que un juego arrebatador de camaleón, un suero Bogomoletz de edades escalonadas, una aventura de ficción científica. Semejantes “renovaciones” no perdonan a su víctima. En cambio, si se considera que este “renovarse” consiste en una similar “falta de respeto” por sí mismo que el que se ha tenido por sus antecesores, entonces la experiencia se hace fecunda”. ¿Cuáles son los límites exactos de esta experiencia —“hasta qué punto este análisis crítico logra hacerse sin peligro? ¿Cómo reesforzar la imaginación sin disecarla? Ecuación personal que sería inútil tratar de normalizar: el talento persistente hasta en esta facultad. Afirmemos, sencillamente, que un rechazo constante a adaptarse nos parece indispensable para lograr una creación pujante”.

De esta metódica falta de respeto, Boulez ha dado buenas pruebas desde su iniciación en la escena musical. Sería difícil olvidarlo. El público de entonces recordaba, principalmente, su lenguaje erizado, de extraordinaria violencia y como mirón se deleitaba con sus excesos. Pero más importante que el tono de sus primeros artículos es su carácter revolucionario frente a la crítica musical tradicional y su fuerza creadora personal. En el fondo, Boulez es fiel a la definición baudeleriana que cita en *Probabilités*: “para ser justo, para lograr su propia razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada y política, debe ser hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra los mayores horizontes”. En *Trajectoires*, publicado en 1949¹, el compositor somete al *Pierrot Lunaire*, los *Mallarmé* de Ravel y la *Lyrique Japonaise* de Strawinsky a un severo examen, cuyo criterio esencial —el único válido para él en aquel momento— es el de la evolución del lenguaje: tonalidad, aspecto rítmico. De inmediato las obras examinadas pierden toda estabilidad, la posición lograda en la historia y las costumbres y gustos del público. El compositor, abandonando todo criterio estético, subdivi-

¹ Revue “Contrepointe” (Richard-Masse Ed.).

de sin cesar las características del lenguaje de cada una de estas obras, oscilando con vertiginosa rapidez entre el juicio positivo y negativo, entre aquello con que se queda y lo que rechaza. Con esta operación las obras quedan literalmente pulverizadas y tanto es así que Boulez siente la necesidad, en el último párrafo, de volverlas a unir, repescándolas de esa nebulosa de elementos atomizados, emitiendo un juicio en conjunto sobre cada una de ellas, pero éste queda como fuera del texto, podría decirse como postscriptum. Crítico de una precisión casi desconocida en música hasta ese momento, del que toda "emotividad" ha sido desterrada. Objetivo en sus métodos, hyper-subjetivo de criterio: podría definirse más exactamente como "objetivo en segundo grado", lo que, en suma, coincide con la definición de Baudelaire.

La actividad crítica de Boulez en esa época es doble: análisis de obras susceptibles de fecundar sus propias búsquedas y relato de sus propias exploraciones, de sus adquisiciones, específicamente en el dominio del ritmo. En *Propositions*¹, Boulez expone la técnica de las "células rítmicas", como las introdujo en la escritura serial. En este sentido analiza el importantísimo aporte de Messiaen y Strawinsky, despiadadamente desechado en otros planos (tonalidad, forma, estilo); nuevamente desarrollará estas consideraciones rítmicas en un magistral trabajo sobre la *Consagración de la Primavera*². Después de haber expuesto sus propias investigaciones sobre los organismos rítmicos autónomos, los que tienen por resultado la *Segunda Sonata*, Boulez siente la necesidad de transportar el problema y sus implicaciones al plano de la estética, partiendo de un análisis general, crítico, sobre Schönberg. En un artículo titulado *Schoenberg est mort*³, se despide definitivamente de aquél a quien llama "un experimentador obstinado y ambicioso, pero que ha caminado por una vieja ruta". Partiendo de la crítica de las contradicciones schoenbergianas entre organización de alturas y ritmos, entre gramática y forma, Boulez emite la necesidad de una organización general, unificadora, de una coherencia interna sin fallas. Ésta procederá de la ampliación del régimen serial, hasta ese momento sólo aplicado a los altos, a todas las dimensiones del lenguaje musical: duraciones, ataques, intensidades y timbres. La "serie generalizada" marca un punto de partida capital en

¹ Revue "Polyphonie", artículo escrito probablemente en 1949 (Richard-Masse Ed.).

² "Musique Russe" (Presses Universitaires de France).

³ Inédito en Francia, según nuestro conocimiento, editado en inglés en "The Score", en 1952, y en 1960 en italiano, en "Il Verri".

la evolución de la música de postguerra. Su vida, en cuanto a sistema gramatical, será breve, pero habrá modificado radicalmente y marcado de manera indeleble el panorama de la música. Las primeras *Structures*, como el artículo *Eventuellement*, al que nos referiremos más lejos, son testimonio del papel primordial que le cupo a Boulez en esta mutación. Es necesario, también, recordar la importancia determinante de "Modes de valeur et d'intensité" de Messiaen en esta búsqueda y es también durante estos años cruciales que nace, bajo el impulso de Stockhausen, el Estudio electrónico de Colonia.

*
* *
*

En *Probabilités critiques du compositeur*, Boulez habla de los "períodos de correlación del lenguaje, de extensión de los medios, períodos de suma estables o cierta dosis de automatismo que garantiza, dentro de la libertad, una cierta quietud primordial; además períodos de destrucción, de descubrimientos, con todos los riesgos que esto implica frente a las exigencias nuevas, desacostumbradas". ¿Cómo opera este paso peligroso que deliberadamente lleva la crisis al seno de un sistema coherente, ese "rechazo constante a adaptarse", que preconiza la ética de Boulez? Esto es lo que nos revela un texto relativamente poco conocido de Boulez, según nuestra opinión, uno de los más importantes que ha escrito, *Recherches Maintenant*¹. Boulez no se va por la tangente: "... Parece que actualmente —después de [ciertos] logros y conforme a ellos— nos encontramos frente a nuevas exigencias, muchísimo más difíciles de asumir porque infinitamente más sutiles, ligadas a la famosa "técnica", pero de manera menos obvia y menos segura. Las cosas no marchan tan bien dentro del reinado de la serie... ". ¿Qué es lo que provoca esta crítica? El nuevo universo musical, cuyas dimensiones, regidas por la serie, varían constantemente y al máximo, y están amenazadas de saturación interna. La percepción, a cada instante en virtual posesión de todas las modificaciones posibles dentro de un material determinado, no logra diferenciar a ninguna; el infinito se identifica con el cero. "La variación perpetua —en la superficie— engendraba la ausencia total de variación en un nivel más generalizado. Una monotonía exasperante se amparaba de la obra musical, acaparando en todo instante todos los medios de renovación". Pero ya comenzaban a surgir los elementos de una renovación,

¹ Nouvelle Revue Française, 1954.

partiendo de esa característica indiferenciada, "estática" de las estructuras, elementos susceptibles de ser explotados al nivel de la forma. Nuevos criterios, más generalizados, se precisan: grupos, conjuntos de características comunes de densidad, de evolución; cláusulas todas de una nueva retórica que Boulez, por su parte, resume en la siguiente forma: "el gran esfuerzo dentro del dominio que es el nuestro, es la actual búsqueda de una dialéctica que se instaure a cada instante de la composición, entre una organización global rigurosa y una estructura momentánea sometida al libre arbitrio". Pero no es únicamente la música, la que puede ofrecer al compositor una indicación, un ejemplo de esta búsqueda de un nuevo tipo de *discurso*. "Es en este punto preciso en el que la música manifiesta, quizá, su mayor atraso en comparación con la poesía, por ejemplo. Ni Mallarmé —el de *Coup de Dés*— ni Joyce tienen su equivalente en la música de su época. ¿Será posible o quizá absurdo tomar semejantes puntos de comparación?". En el caso de Mallarmé: Boulez de inmediato abandona "gramática y diabluras", entreviendo, a través del lenguaje del poeta, las más amplias consecuencias de una nueva condición de la obra. "Reclamemos para la música el derecho al paréntesis y a la itálica... una noción del tiempo descontinuado gracias a estructuras que se embrollen en vez de permanecer aprisionadas y estancadas; en suma, una especie de desarrollo, en el que el circuito cerrado no sea la única solución que pueda vislumbrarse.

"Deseémosle a la obra musical no ser esa serie de compartimentos que deben ser visitados irremediabilmente los unos después de los otros, sino que tratemos de considerarla como un dominio en el que, en cierta forma, cada cual pueda elegir su propia dirección".



La introducción del azar en música, tema ya antiguo hoy día, ha hecho correr mucha tinta. Para muchos ha sido, como una consecuencia de una "tiranía" del lenguaje, una rebelión, o bien un aporte exótico de tinte budista e inclusive una simple abdicación del espíritu creador. En realidad, la poética de la indeterminación, sobre la que el término azar es a menudo usado tan abusivamente, es la meta de una larga evolución que concierne a la creación en todos los dominios, como lo ha demostrado con tanta propiedad Umberto Eco, en el campo histórico, filosófico y estético, en su obra: "La obra abierta —forma e indetermina-

ción en las poéticas contemporáneas"¹. En música, en sus realizaciones más acabadas, esta poética se presenta como el resultado lógico de un concepto serial: pasar de un lenguaje de finalidades puras en sus relaciones internas, virtualmente multidireccionales, a formas multidireccionales, era la finalidad lógica de un consciente enfoque de la realidad. No son, por lo tanto, formas fijas, únicas, las que el músico compondrá, sino que los probables rostros de una obra, múltiples y cambiantes, cuyo intérprete, el famoso "operador" de Mallarmé, hará surgir tal o cual visión instantánea, siempre distinta, aunque siempre la *obra*.

*Aléa*², célebre artículo de Boulez, aparece en el momento en que esta actitud penetra en la música bajo diversas formas. En la primera parte del artículo, violentamente polémico, aunque poco preciso en sus referencias, el compositor establece el proceso; en la segunda, Boulez vuelve, como con un golpe de ala circular, al azar —"útil locura"— y formula su propio concepto de una poética de la indeterminación. Lo aleatorio se presenta como un multiplicador de lo posible, un campo de trayectorias virtualmente puestas al alcance de una responsabilidad actuante, la del intérprete (pero en ningún caso puede tratarse de una *transferencia* de responsabilidades). Es necesario recordar que esta libertad de elección dejada al intérprete "tiene que ser dirigida", protegida, porque la imaginación "instantánea" es más susceptible de decaimiento que de iluminaciones; además, esta libertad no funciona tanto sobre la invención propiamente tal sino que sobre el pragmatismo de la invención". Debe subrayarse esta estricta limitación de la indeterminación en el concepto de Boulez, la voluntad de mantener la obra "cerrada" y "abierta", al mismo tiempo, conservando las nociones de "comienzo" y de "fin"; rasgos todos personales que lo diferencian de otros conceptos actuales. "Partiendo de un signo inicial, de iniciación, y llegando a un signo exhaustivo, concluyente, la composición logra obtener lo que buscábamos desde un comienzo: una "trayectoria" problemática, función del tiempo —un cierto número de acontecimientos aleatorios inscritos en una duración móvil—, pero dentro de una lógica de desarrollo, de un sentido global dirigido, pudiéndose intercalar cesuras, cesuras de silencio o plataformas sonoras, recorridos que abarquen de un comienzo a un fin. Hemos respetado el "fini" de la obra occidental, su ciclo cerrado, pero hemos introducido el "cambio" de la obra oriental, su desarrollo abierto".

Desde el punto de vista de Boulez, el término azar exige ser rede-

¹ Umberto Eco: "L' opera aperta" (Bompiani, Ed. Milán, 1962).

² Nouvelle Revue Française, 1957.

finido y el compositor no deja de hacerlo en un artículo sobre su *Tercera Sonata*¹: “este concepto del azar como principio de enriamiento no parte del azar propiamente tal, sino que de la *elección no-predeterminada*”. Éste es el principio de la *Tercera Sonata*, como también del *Segundo Libro de Estructuras*, en el que los dos intérpretes eligen sus respuestas, la elección de uno condiciona la elección del otro: es el mallermianismo “si esto es aquello, aquello es esto”.

De la conjunción Mallarmé-Boulez se ha hablado mucho. Hoy día aparece como predestinación: afinidad no sólo de temperamentos poéticos, sino que de estilo, de lenguaje y de conceptos. Y puede agregarse que el espacio poético con el que soñaba Mallarmé en sus últimas obras, espacio deseado puro de toda contingencia que no fuera sino que la del instante mismo, clamaba su sitio en la obra de un músico como Boulez. ¿No es acaso una prefiguración de la “estructura mental” de la *Tercera Sonata*, la que Mallarmé traza en el prefacio de *Coup de Dés*? “... Subdivisiones prigmáticas de la Idea, el instante en que aparece y perdura el espacio de su concurso, en alguna escenografía espiritual exacta...”.



Si para Boulez, el diálogo entre compositor y obra, en la etapa de la creación, ha cambiado de términos, la severidad no ha cambiado. Su exigencia de absoluta cohesión intelectual en la faena creadora no ha experimentado “revisiones desgarradoras”, como podría pensarse. Al igual que los recorridos aleatorios de sus últimas obras, se rodean de condiciones estrictas, de reglas, de prohibiciones, así como la circulación de una ciudad está minuciosamente regulada para evitar el ridículo de los embotellamientos y el absurdo de los accidentes, así también su labor creadora, en todas sus etapas, obedece siempre a un conjunto de condiciones rigurosas: quizá el compositor se siente obligado a imponerse una lógica realizadora implacable, mientras más peligrosas son las aventuras que le impone a su pensamiento. Una serie de textos redactados y leídos en Darmstadt, en 1960, bajo el título *Comment pensons nous la musique aujourd'hui*, todavía inédito, precisan sin equívoco esta actitud personal. Un concepto musical, dice Boulez en substancia, lo más abstracto posible para poder a cada instante englobar y someterse a una multiplicidad de

¹“Darmstädter Beiträge”, 1960. Como el sigue lo traducimos del alemán y hemos artículo sigue inédito en francés, lo que subrayado nosotros.

situaciones concretas, tiene que poseer, ante todo, un rigor intelectual a toda prueba: cada uno de sus puntos o de sus trayectorias, cada una de sus deducciones, mutaciones e implicaciones, tanto al nivel del material como de su "colocación" tienen que proceder de *un* sistema lógico, de lo contrario, se anulan, o peor aún, caen en el "libertinaje". Dentro de este concepto, el pensamiento musical puede ser descrito por Boulez en términos, si no matemáticos, por lo menos proveniente de las matemáticas, y sus fases pueden categorizarse rigurosamente, con cada actitud colocada en su lugar, definida y nombrada dentro del cuadro de realizaciones que se forja el compositor. La "serie" misma —palabra que Boulez es uno de los escasos compositores de la actualidad, que todavía la emplea—, es definida en términos similares, o sea lo más abstractamente posible, puesto que ella rige, jerarquiza y justifica, tanto un material sonoro como las formas, tanto las proyecciones concretas como las situaciones probables... (Ver *Aléa*: "Que pueda adaptarse a la composición la noción misma de la serie, quiero decir que pueda dotársele de la estructura de la noción más generalizada de permutación —permutación cuyos límites están rigurosamente definidos por la restricción de los poderes que le impone su autodeterminación—, he ahí una evolución lógica plenamente justificada, puesto que el mismo principio organizador gobierna tanto la morfología como la retórica).

Estos conceptos podrían sorprender a muchos de los admiradores de última hora de Boulez, quienes se complacen constatando la "liberación tan esperada" del músico, con respecto a regímenes "intelectuales", en los que antaño se refugiaba conjuntamente con sus colegas. Contemporánea de *Pli selon Pli*, esta exposición someramente resumida (su publicación sería de desear), constata que las relaciones entre el compositor y su obra son irreductibles a la fórmula simplista y que los antiguos opuestos, del corazón y del intelecto, de la libertad y del rigor, de la teoría y de la práctica, todos expresan la misma ilusión.

Similar actualidad tienen los conceptos de Boulez expresados en *Eventuellement*¹, texto de gran importancia, escrito exactamente hace diez años y que, fuera de los problemas técnicos concretos a que se refiere, hoy día superados, es el testimonio de una actitud espiritual que continúa siendo fiel a sí misma. "... Último residuo del romanticismo, se continúa concibiendo las investigaciones teóricas como un ciclo cerrado que no coincide con las creaciones mismas, como ya lo hemos mencionado. Liberémonos de esta leyenda caduca: no puede ser así, por-

¹ "Revue Musicale", N° 212, 1952 (Richard-Masse Ed.).

que sería una asfixia mortal. Una lógica conscientemente organizadora no es independiente de la obra, contribuye a crearla, está ligada a ella dentro de un circuito reversible; porque es la necesidad de precisar lo que se querría llegar a expresar lo que impulsa a la evolución de la técnica; esta técnica refuerza la imaginación que entonces se proyecta hacia lo insospechado y es así, en un juego de perpetuos espejismos, que la composición se continúa; organización viva y vivida que hace posible todo los logros, que se enriquece con cada nueva experiencia, completándose, modificándose, inclusive cambiando de acento. Inclusive, agregaremos algo más: es a través de la glorificación de la retórica misma que la música se justifica. De lo contrario, no es más que anécdota de irrisoria o estrepitosa grandilocuencia o libertinaje melancólico”.

En cuanto a la libertad del creador, quizá es ésta la que define Boulez con las siguientes palabras: “lo imprevisible que se convierte en necesidad”.