
LA MÚSICA PARA PIANO DE PIERRE BOULEZ *

Charles Rosen

QUODLIBET

Las sonatas para piano números 1 y 2, junto con la Sonatina para flauta, son las primeras obras que Pierre Boulez incluye en su catálogo. La música para teclado es un medio tradicionalmente adecuado para la experimentación, pues permite un control inmediato sobre la idea musical. Si el compositor toca el piano, incluso a un nivel modesto, puede eludir (aunque sólo sea temporalmente) los temores que siempre provoca ser interpretado; y la limitación del color instrumental y del acervo de recursos sonoros resulta ventajosa incluso en el caso de aquellos compositores que no consideran el timbre como un elemento compositivo claramente subordinado a la altura -la limitación de la paleta tímbrica del piano permite concentrar la atención sobre otros problemas. Por todo esto, la música para piano se convirtió, desde Beethoven, en un medio muy apropiado para anunciar una revolución estilística: los casos de Schumann, Liszt, Brahms, Debussy y Schönberg son ejemplos muy evidentes de ello. Con independencia de desarrollos posteriores, las obras para piano que inician tales cambios de dirección señalan a menudo la naturaleza de la revolución, a la vez que anuncian sus límites.

La Primera Sonata trabaja la serie como un núcleo que estalla y cuyos elementos se proyectan hacia el exterior; ciertamente, esta característica metáfora espacial también se halla presente en la mayor parte de las obras posteriores de Boulez. En los compases iniciales esto se hace patente (ejemplo 1).

* "The Piano Music". En *Pierre Boulez. A Symposium*, editado por William Glock, Ernst Eulenburg Ltd., Londres 1986.

Ejemplo 1

Musical score for Example 1. The tempo is marked "Lent" with a quarter note equal to 58. The score consists of two staves: piano (top) and bass (bottom). The piano staff begins with a triplet of eighth notes marked *p*. A cluster of notes is indicated by a bracket and an 8th note symbol. The bass staff has a cluster marked *scd*. The piece concludes with a *mf* dynamic and a *sfz* (sforzando) marking. A second staff at the bottom shows the harmonic structure with various accidentals.

Los elementos de estos clusters quedan como suspendidos en distintos puntos del espacio: al comienzo del compás 2, el cluster estalla casi en sentido literal. La eficacia de este pasaje depende del reconocimiento tácito del módulo de la octava –es decir, de la presencia tácita del cluster–.

Las consecuencias que esta forma de pensar tiene para las dinámicas se perciben muy bien en una de sus manifestaciones más exageradas: el crescendo sobre una nota tenida del ejemplo 2:

Ejemplo 2

Musical score for Example 2. The piano staff features a triplet of eighth notes marked *ppp* (pianissimo) and a note held over with a crescendo hairpin leading to a *p* (piano) dynamic. The bass staff has a *ppp* marking and a *sfz* (sforzando) marking. A second staff at the bottom shows the harmonic structure.

La presencia del cluster y la fuerza explosiva que proyecta fuera el *mi b* implican ese *crescendo* –como *a posteriori* y que se explicita en el *sforzando*.

Los compases que siguen desarrollan todavía más el proceso (ejemplo 3).

Ejemplo 3

Musical score for Example 3. The tempo is marked "Large". The piano staff begins with a triplet of eighth notes marked *ff* (*ff pressoz un peu*). A cluster is indicated by a bracket and an 8th note symbol. The bass staff has a *scd* marking. The piece concludes with a *fff* (*fff*) dynamic and a *sfz* marking. A second staff at the bottom shows the harmonic structure.

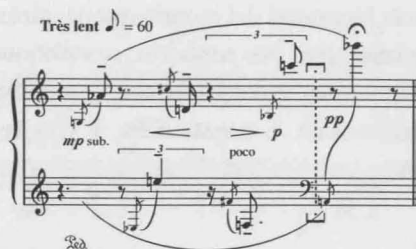
La condición que hace inteligible todo esto es la tensión que existe entre la estructura compacta del cluster, que proporciona una estructura implícita (inaudible), y la espacialización más extendida de los eventos musicales. Las dinámicas quedan determinadas con todo rigor por el punto de intersección de ambas texturas: el *fff* se produce la primera vez que aparece en la pieza una segunda menor (*re-mi b*), aunque no se produzca en estricta simultaneidad; y la simultaneidad plena de la segunda menor que sigue justo a continuación (*do-do#*) queda resaltada por el *fffz*, que se añade al efecto de la indicación *fff*.

Esta primera página de la sonata resuelve alguno de los problemas que tuvo que afrontar la música serial (aunque como es natural provoca otros problemas quizás más importantes). El primero es el de la relación ambigua que existe entre el espacio del total cromático y el módulo de octava, en el interior del cual se concibe la serie. Esta relación se convierte para Boulez en el punto focal de la obra.

Para Schönberg y Webern, la transposición de octava era todavía una forma de orquestar: la realización de las series no se piensa en términos del registro o de la tesitura (que son aspectos secundarios) sino en términos de los intervalos complementarios (terceras y sextas, cuartas y quintas, segundas y séptimas); en otras palabras, la serie casi siempre se realiza dentro de la octava. Schönberg otorga esa preeminencia a los intervalos inferiores a una octava con el fin de elaborar melodías; Webern lo hace con vistas a obtener patrones de equilibrio. Pero a Boulez no le preocupa el carácter melódico de los elementos musicales, y sólo de forma marginal se interesa por el equilibrio obtenido por medio de la simetría –al menos por lo que respecta a nivel local de las frases individuales–. Una décimoséptima no es, para él, una transposición de una tercera, sino una proyección en el espacio musical. Las realizaciones de Schönberg y de Webern se retrotraen a los intervalos inferiores a la octava, que, a su vez, proporcionan la forma estable de la serie. Boulez, sin embargo, aunque da preeminencia a la realización dentro de la octava, no la considera estable. De hecho, prácticamente nunca aparece enunciada en su forma completa.

En la música de Boulez, las relaciones de estabilidad y tensión se han visto desplazadas y se realizan de manera distinta. El módulo de octava privilegia al cluster pero no lo convierte en un punto de reposo: tan sólo constituye la antítesis de la estructura en su forma abierta en el contexto de una progresión dialéctica continua. Resulta difícil encontrar en la Primera Sonata un pasaje que pueda ilustrar el punto de mayor estabilidad, toda vez que los finales de sus movimientos descansan todavía en exceso en gestos tradicionales. El final de la Segunda Sonata puede proporcionar, no obstante, un indicio (ejemplo 4):

Ejemplo 4



En este pasaje, “estabilidad” no quiere decir lo mismo que “resolución”, como todavía sucedía en Schönberg, sino que equivale a la dispersión de las diversas fuerzas direccionales. Este movimiento en el sentido de la estabilidad que se realiza por medio de la dispersión puede encontrarse también a lo largo de la Primera Sonata, aunque no de forma tan clara como aquí.

Permítasenos ofrecer una excusa por el constante recurso que en esta discusión estamos haciendo de la metáfora espacial: en la construcción de una estética propia, la música de Boulez apela constantemente a nuestra experiencia del espacio, y, simplificando, se constituye ella misma como una metáfora espacial. Esto se hace especialmente evidente en la inacabada Tercera Sonata para piano.

El segundo problema del serialismo que afronta Boulez, aunque de manera algo menos radical, es el de la relación entre el motivo y la serie. Para Schönberg, la serie funciona como una cantera de la cual extraer motivos, y son estos motivos los que proporcionan la energía de la pieza musical, los que tienen auténtica fuerza generadora. Proporcionan dicha energía al implicar un movimiento secuencial o -puesto que la práctica de Schönberg es compleja y a veces hasta contradictoria- por medio de la mimesis de las funciones tonales de la disonancia y la consonancia, las cuales, en consecuencia, impulsan hacia la resolución. Sin embargo, los motivos de Boulez son agentes neutros: el contenido expresivo de su música se manifiesta no en los motivos, sino por medio de la textura y de las dinámicas (que realmente forman parte de la textura). Los motivos de Schönberg, como los de Webern, implican dirección y movimiento, tensión y resolución: los motivos de Boulez no están cargados emotivamente, sino que, sobre todo, implican espacialización. Por lo tanto, se independizan -al menos en parte- de la serie, de modo que el mismo motivo puede realizarse con elementos distintos de la serie sin perder su identidad (ejemplo 5).

Ejemplo 5



En cada uno de estos casos la identidad del motivo queda afirmada por el contexto.

El papel central de la especialización, por supuesto, se remonta a Debussy, pero Boulez lo lleva desde el principio más lejos que nadie hasta ese momento. Podemos comparar el lento comienzo del último movimiento de la Sonata núm. 1 con la segunda sección que le sigue inmediatamente (ejemplo 6):

Ejemplo 6 *Assaz large* ♩ = 104

El segundo ejemplo presenta la serie casi completamente dentro del intervalo de octava –es decir, como un cluster arpegiado–. El hecho de que en una versión anterior la espacialización del primer ejemplo no fuera –aunque por poco– tan amplia como la finalmente publicada, tan sólo confirma la presencia implícita de la forma compacta de la serie en la dispersa versión final.

Boulez impone la energía al motivo por medio del ritmo, no la deriva armónicamente de él. Si el ritmo similar al de una *toccat*a parece comportar una medida exacta del tiempo musical a causa del impulso de carácter mecánico, el tratamiento del motivo impide cualquier clase de medida estricta (y este es, ciertamente, uno de los logros más destacables y originales de Boulez). Cada frase se descompone en los diversos motivos que la forman. Las entradas del motivo del ejemplo 7

Ejemplo 7

se suceden tan cerca unas de otras que disuelven el pulso,¹ y las agrupaciones rítmicas definen un movimiento dinámico que varía continuamente. Sólo en un punto, en el climax de la segunda sección, asume el motivo la función clásica de generar el contorno de la frase (ejemplo 8):

¹ Se trata de una técnica que había elaborado ya en el pasaje en canon muy estrecho de la más temprana Sonatina para flauta. En la época en que compuso la Sonata para piano, Boulez ya había abandonado las formas reaccionarias del estilo del canon estricto.

Ejemplo 8

Aquí los *sforzandi* son a la vez magníficamente retóricos y funcionales. Las líneas de separación de los compases intentan ocultar sin éxito el hecho de que entre las notas consecutivas del motivo hay seis pulsos regulares.

Las líneas maestras de la forma a gran escala están relacionadas con esta construcción en mosaico de la frase. Puesto que desprovee a los motivos de su poder generativo, pero a la vez los utiliza como elementos básicos de la textura, Boulez se ve obligado a usar en esta obra una especie de forma pasiva, una técnica de yuxtaposición que se deriva de manera bastante evidente de Messiaen. La estructura a gran escala del primer movimiento no es precisamente sofisticada: se sirve de dos texturas, *Lent* y *Beaucoup plus allant* que alterna en una secuencia A-B-A-B-A en la cual cada sección A presenta el claro perfil de una reexposición -se trata, por lo tanto, de una disposición simétrica-. La organización métrica es, sin embargo, muy sofisticada, y evita cualquier sentido de la simetría: las secciones lentas tienen un pulso flotante que impone un rubato continuo; los movimientos rápidos, de pulso regular, presentan acentos siempre cambiantes.

El segundo movimiento hace un uso mucho más complejo de la técnica de la yuxtaposición, y, en sus últimas páginas, recuerda a la técnica stravinskiana del montaje, tal como aparece en el final del *Orfeo*. Boulez se sirve aquí de tres texturas: *Assez large* y *Rapide*, que habíamos citado más arriba, en el ejemplo 6, y *Modéré sans lenteur*, en una sección extraordinaria que, sobre el papel, parece contrapunto a dos voces, pero que transforma el piano en un inmenso vibráfono. En esta tercera sección se requiere una densa capa de pedal, por cuanto las líneas se cruzan, pierden su individualidad y quedan suspendidas en una especie de ritmo flotante y voluble. La tercera textura queda interrumpida, después de un tiempo, por la aparición de las otras dos de acuerdo con un patrón tipo *collage*.

La reaparición de fragmentos de la primera sección, especialmente cuando aparecen yuxtapuestos, ocupa el lugar de una reexposición. El concepto de reexposición interrumpida no es ajeno a la obra de Boulez, como también demuestra el hecho de que, en referencia a *Éclats*, manifestara su intención -que quizás mantenga todavía- de finalizar la obra con una vuelta a la cadencia de piano que la iniciaba, aunque con continuas interrupciones de la

orquesta –que, por cierto, se va ampliando progresivamente a lo largo de la obra–. Se trata de un modo de reconstruir los efectos clásicos de simetría, típicos de los siglos XVIII y XIX, por medio de la discontinuidad y la yuxtaposición, y que apunta todavía a una forma tradicional de síntesis y a las formas cerradas. En la Primera Sonata, Boulez encabeza cada uno de los fragmentos de la sección inicial que reaparecen en el segundo movimiento con la indicación de *tempo Plus large*, destacando así su función de recapitulación.

En este movimiento se plantea un problema de notación: Boulez escribe la sección marcada con la indicación *Rapide* primero en corcheas, después, cuando retorna, en semicorcheas, y finalmente, en los últimos tres sistemas de la página final, de nuevo en corcheas. Esto no provoca problemas de por sí, puesto que la identidad de los ritmos resulta evidente, pero desafortunadamente la ambigüedad de notación contamina el retorno de la sección inicial (*Assez large*). En su aparición final, bajo la indicación *Rapide*, en realidad, debe interpretarse el doble de lento que los pocos compases con ritmo de tocata que siguen, y el movimiento continuo de la primera de estas texturas a la otra exige no un cambio brusco de *tempo*, sino un *accelerando* repentino. Lo paradójico del estilo de Boulez reside en que, en sus obras, el ritmo ha de interpretarse siempre rigurosamente, mientras que el *tempo* pide mucha libertad.

El aislamiento de los motivos en un contexto que deniega el poder de generar movimiento por medio de la tensión armónica proviene directamente de Debussy. Como en Debussy, esta técnica otorga una enorme importancia al timbre –en especial por lo que respecta a los intervalos del motivo y también a la tesitura. De hecho, lo que realmente desempeña un papel inmediata y directamente activo en el intervalo de sexta que inicia la Sonata (véase el ejemplo 1) son no tanto las alturas exactas que lo forman como su timbre. Todo ello permite a Boulez liberar el poder del contraste tímbrico a través de la estructura de una obra extensa para piano hasta un extremo que nadie, exceptuando a Debussy, había alcanzado antes.

A menudo se han destacado la furia exasperada y el virtuosismo extrovertido de la Segunda Sonata. La animadversión que Boulez siempre ha manifestado por los gestos expresivos se sublima en esta obra en su conflicto con la forma abiertamente expresiva y con las imponentes consecuencias de la textura de un estilo pianístico virtuoso. Los conceptos clásicos de tema y de motivo, de acuerdo con el uso que Beethoven hace de ellos y que Boulez retoma, tiene forzosamente un carácter expresivo en la medida en que la fuerza expresiva puede asimilarse al impulso que anima el desarrollo temático y lo hace avanzar.

Beethoven constituye el modelo explícito de muchos aspectos de la Segunda Sonata, un modelo, además, manifiesto en la música misma. De hecho, en la primera página hay una cita directa de la fuga de la sonata *Hammerklavier* (ejemplo 9):

Ejemplo 9

El recurso a la Sonata op. 106 manifiesta una aspiración a lo sublime en sentido académico (como sucedía en la op. 1 de Brahms) y ciertamente la Segunda Sonata de Boulez apunta a conquistar y a la vez a trascender la academia. Por consiguiente, la estructura incorpora los elementos más problemáticos de esta forma académica. El primer movimiento tiene una exposición claramente delimitada por un ligero *ritenuto* y una breve *fermata*; esta exposición presenta un primer tema, un segundo tema y un tema final fáciles de reconocer. Hay una sección de desarrollo, así como ciertos elementos reexpositivos destacados (en los que, como sucede en Haydn, los temas aparecen en un orden distinto al de la exposición y entre ellos se intercalan nuevas secciones de desarrollo) y una coda en la que tiene lugar un *stretto* de los temas que ahora aparecen en estado fragmentario. Hay otras referencias a la forma de la fuga en la textura sistemáticamente imitativa y en la reaparición de parte de los temas principales invertidos en la sección reexpositiva.

Los cuatro movimientos se adecuan al patrón más típico. Al primer movimiento le sigue un movimiento lento que termina con una vuelta a los compases iniciales (aunque parcialmente transformados por el procedimiento de la inversión retrogradada). El tercer movimiento es un *scherzo* con trío, y el *finale* tiene una introducción fragmentaria -como la *Hammerklavier*- aunque después desarrolla una forma muy original y exclusiva, con un enorme *stretto* y una coda muy lenta y suave. A pesar de ello, también el *finale* tiene algo del típico carácter grandioso y rapsódico.

Aquí los motivos ya no son agentes neutros, sino temas beethovenianos con auténtico poder generador.² Su identidad se afirma ya no sólo por medio del timbre y de la textura, sino también de la imitación y de la secuencia (ejemplo 10):

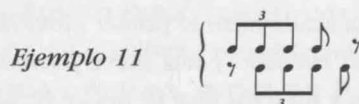
Ejemplo 10

Tempo I (extrêmement rapide)

² Estos procedimientos podrían parecer una afirmación parcial de los principios schönbergianos en contradicción con el virulento manifiesto de Boulez "*Schönberg est mort*"; pero la provocación retórica de este artículo, dirigida al menos tanto contra Leibowitz como contra Schönberg, no se ha comprendido correctamente hoy en día.

Salvo por lo que respecta al *finale*, la forma insiste en el reconocimiento de esos temas como vehículo de significado musical.

Con todo, los elementos regresivos de la Segunda Sonata son más bien aparentes; sus innovaciones son más sutiles y más interesantes. Quizás las más importantes de todas tengan que ver con el ritmo. Podemos mencionar aquí dos de ellas. Boulez hace uso exhaustivo de ciertos conflictos rítmicos que permiten anular temporalmente la sensación de metro. El más importante de ellos (ejemplo 11)



aparece a lo largo de todo el primer movimiento, a menudo en combinaciones más complejas (ejemplo 12).



La pretensión de Boulez de que las líneas de separación de los compases funcionen meramente como puntos de referencia visuales es difícilmente compatible con su práctica de situarlas de manera que parezca que tienen un pulso de más, técnica derivada de Messiaen. Gran parte del metro de esta sonata es relativamente regular, lo cual hace que la superposición de ritmos en conflicto y el rubato que exige una interpretación inteligible de la obra resulten más patentes.

La otra innovación es la consideración rítmicamente precisa del momento de extinción del sonido, considerado de igual relevancia que el de los ataques (hay precedentes de esto a lo largo de la historia de la música, así como en la teoría de Messiaen, pero, por lo que yo sé, este efecto no se había explotado tan extensa ni tan coherentemente nunca antes del segundo movimiento de esta obra). El uso de la formación de clusters dispersos, frecuente en dicho movimiento lento, destaca los procesos de extinción de las notas (ejemplo 13):

Ejemplo 13

The musical score for Example 13 consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff below. The grand staff shows a complex rhythmic and melodic structure. The right hand (treble clef) starts with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic, and then a *pp* dynamic. The left hand (bass clef) also starts with *mf*, then *p*, and finally *pp*. There are trills and triplets indicated. Performance instructions include "avec p dale" and "sans p dale". The single treble clef staff below shows a sequence of notes, likely a continuation or a related part of the piece.

La entrada del *sol*, en *p*, tan sólo una semicorchea de tresillo después del resto del cluster en *mf*, es casi imperceptible si se respetan con rigor las dinámicas y el ritmo: la nota *sol* queda encubierta por el *fa* \sharp y el *la* \flat que la preceden. Sin embargo, resulta claramente audible en cuanto dejan de sonar las otras notas.

Es evidente que la consideración precisa de la extinción de los sonidos es un efecto a pequeña escala del movimiento retrógrado. Los ejemplos a gran escala de tal movimiento retrógrado siempre han resultado difíciles de manejar en la música y, salvo en algunos pocos casos, se reducen a un mero *jeu d'esprit*, porque suponen un uso demasiado exigente de la metáfora espacial -espacial, porque tratan el pasado y el futuro como si fueran reversibles, por analogía con la izquierda y la derecha, y metafórico, en el sentido más elemental, al implicar un desplazamiento de significado-.

Esta disrupción del sentido tradicional del metro que manifiestan con cierta inseguridad estas innovaciones rítmicas acabará convirtiéndose en una preocupación central de Boulez en su intento de reformular los elementos fundamentales de la música en sus dos libros de *Structures* y en la hasta ahora inacabada Tercera Sonata. La primera pieza de las *Structures I* se ha hecho famosa como una especie de manifiesto. ¿Pero manifiesto de qué? ¿De la libertad que el compositor ha alcanzado con respecto a la tradición o de su sumisión a una nueva clase de orden autoimpuesto? De hecho, esta pieza pone a prueba los límites de la música, presentando sus elementos bajo condiciones que hacen imposible su interacción en un sentido tradicional o expresivo; constituye menos un experimento que una operación de limpieza de elementos irrelevantes.

Boulez añade aquí a la tradicional serialización de las clases de alturas la serialización del ritmo, de los ataques y de las dinámicas, dejando todavía libre el registro efectivo en el que se hace sonar una altura dada. Las cuatro series son independientes en la circunstancia de que ninguna de ellas está especialmente diseñada para reforzar el ritmo o los ataques, sino con el fin de interactuar con las otras.

Se le ha reprochado a esta obra precisamente tal "independencia" de las cuatro series, en gran medida como consecuencia de una nostálgica reminiscencia de una estética organi-

cista, de acuerdo con la cual la dependencia de todos los detalles de una única idea central se considera garantía de unidad estética. Sean cuales sean los méritos de esta teoría en el ámbito de la música tonal (y no cabe duda de que a menudo se abusa de ella incluso allí donde es pertinente), aquí está fuera de lugar, al menos en el nivel del proceso compositivo al que se dirige. El mismo Boulez es partidario en cierta medida de esta estética tradicional (no habiendo hasta el momento una alternativa viable) y ha escrito, concretamente hablando de las *Structures*, que “*il fallait absolument, et nécessairement, que chaque oeuvre crée sa forma à partir des possibilités virtuelles de sa morphologie, qu’il y ait unité à tous les niveaux de langage*” [Hacia falta absoluta y necesariamente que cada obra creara su forma a partir de las posibilidades virtuales de su morfología y que hubiera unidad en todos los niveles del lenguaje].

El malentendido se ha producido porque se ha considerado erróneamente que las cuatro series constituyen la forma -predeterminada- de la pieza, mientras que en realidad sólo son los elementos de su morfología. Las series no se conciben como una ordenación de sus elementos, sino que se consideran ellas mismas como elementos fijos; Boulez intenta llevar a cabo lo que Webern sólo inició. La naturaleza extrema de la obra radica en que su forma se ha reducido al mínimo; no es nula, pero sí el mínimo absoluto que surge de la interacción entre los elementos morfológicos sin que intervenga el compositor -o al menos con una mínima intervención por su parte-. El propósito de esta pieza es borrar los presupuestos de la forma que tradicionalmente están embutidos en los elementos morfológicos, con el fin de crear las bases de un nuevo lenguaje musical. De esta experiencia surgen no sólo las *Structures I y II*, sino también otras obras, como por ejemplo la Tercera Sonata.

Desde este punto de vista, las valoraciones y los análisis de esta obra introductoria que oponen el control total y “responsable” que ejerce el compositor sobre su material a las acciones del azar resultan en gran medida irrelevantes. Los acontecimientos musicales que surgen de la interacción de las series no constituyen de hecho la forma musical, si por forma entendemos, de manera estricta, una ordenación temporal de los acontecimientos, en la cual el orden tiene en sí mismo un valor expresivo. El orden de los acontecimientos es fortuito en el sentido de que el compositor no puede preverlo ni alterarlo; pero este carácter fortuito no es importante. La estructura de la pieza no es aleatoria (aunque sí puede decirse que el orden temporal de los acontecimientos musicales se debe al azar) porque la estructura de la pieza no se concibe como algo temporal, y la realización sonora -la interpretación- no refleja la estructura directamente. Sería mejor decir que la interacción de los elementos morfológicos no crea una forma temporal, sino que indica y expone las posibilidades de nuevas formas. Esta pieza inaugural es a la vez una introducción y una demolición: borra las últimas huellas de la forma temática que todavía estaban adheridos a los elementos musicales.

Pero incluso aquí el compositor interviene para fijar los registros. Esta intervención no es libre del todo: la necesidad de evitar la coincidencia o estrecha proximidad de las octavas limita su elección. En cualquier caso, Boulez se niega a aceptar cualquier restricción innecesaria en este aspecto, quizás porque el uso que hace del registro es más idiosincrásico que el que cualquier otro compositor haya podido hacer antes que él, exceptuando a Debussy, que es una evidente influencia e incluso una fuente en este respecto. Si es cierto que a menudo explota el uso del registro en interés de la metáfora espacial, también lo es que eso raramente supone una intromisión de consideraciones extramusicales, puesto que puede decirse de esta analogía con el espacio que ha sido reconstruida físicamente en los elementos musicales mismos.

El talento que Boulez manifiesta en el trabajo con la metáfora espacial quizás sea el más destacable de toda la historia de la música; cabe atribuir a ello alguna de las más sorprendentes de sus innovaciones. El movimiento retrógrado no es sino la forma más sencilla de la metáfora espacial; aún así podemos comenzar con un ejemplo de esta forma tomado de la inacabada Tercera Sonata. *Parentbèse*, una de las secciones de *Trope*, está compuesto de manera que la segunda mitad constituye una versión retrógrada muy libre de la primera. Presento a continuación el momento en que se invierte la dirección (ejemplo 14):

Ejemplo 14

The musical score for Example 14 is presented on a grand staff with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The piece begins with the tempo marking 'très rapide' and a dynamic of 'f'. A large slur covers the first half of the score, which ends with a 'très large' marking. The second half of the score is a retrograde of the first, starting with a dynamic of 'fff' and ending with 'p' and 'ppp'. Below the staves, there are two diagrams: the first shows a downward-pointing arrow with a plus sign, and the second shows an upward-pointing arrow with a plus sign and the text 'u.c.' followed by a dashed line and a star symbol.

El comienzo de la retrogradación está elaborado teniendo en cuenta estrictamente los tiempos de extinción de los sonidos; lo que a menudo no es más que un guiño meramente visual y cuya aprehensión auditiva requiere un extraordinario esfuerzo de memoria, se ha transformado en un proceso sonoro de efecto extraordinario, similar al súbito cambio de sentido de lectura de una cinta magnetofónica.

Esta imaginación metafórica opera a lo largo de toda la Tercera Sonata: la fusión metafórica es tan completa que resulta difícil separar los elementos que la constituyen. Uno de los dos movimientos publicados hasta ahora, *Trope*, tiene cuatro secciones: *Texte*, *Parenthèse*, *Glose* y *Commentaire*. El intérprete puede comenzar con cualquiera de esas secciones, y *Commentaire* puede tocarse antes o después de *Glose*; para todo lo demás el orden está fijado. La forma de la pieza, por lo tanto, es un doble círculo, y cada interpretación representa tan sólo un corte de la forma total.

El movimiento central, *Constellation*, es la realización metafórica en sonido de un poema que, a su vez, es la realización de una metáfora espacial: el célebre poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Mallarmé dispone las palabras en la página como una constelación y son estos patrones los que revelan las relaciones entre palabras, el movimiento del pensamiento trazado por el movimiento de las líneas sobre el plano de la superficie del papel. El poema de Mallarmé tiene que ver con el juego de azar que está implícito en cualquier ordenación creativa, con la libertad de significación esencial a toda forma definida y cerrada. Afirma el engaño que supone la idea clásica de la obra de arte que intenta pasar por alto el azar y que posee como centro un núcleo definitivo de significado. *Un coup de dés* ni abole el azar ni se rinde a él, sino que lo contiene en un intento de trascenderlo.

El uso que Boulez hace de los principios aleatorios difiere agudamente del que hacen sus contemporáneos. *Constellation* no se rinde al azar (*l'ombre enfouie dans la profondeur par cette viole alternative*), sino que lo contiene -o más sencillamente, lo utiliza. La obra existe en dos formas, *Constellation* y *Constellation-Miroir*, de las cuales sólo la segunda ha llegado a imprimirse. Está formada por dos clases de elementos: los puntos y los bloques. Los bloques, como ha escrito Boulez, son "estructuras basadas en agregados resonantes en continua transformación, que o bien se atacan de una vez o bien se descomponen horizontalmente en sucesión muy rápida (de manera que el oído no pierde el sentido de la identidad del agregado)". Los puntos, por contraste, quedan suspendidos sobre una red siempre cambiante de armonías que se produce presionando silenciosamente las teclas de modo que sus cuerdas vibren por simpatía con las notas que suenan realmente. La variedad de efectos sonoros es muy grande: el más sorprendente es la operación de levantar gradualmente las teclas apagando las notas de un denso acorde una a una, o el uso del pedal para capturar los sonidos amortiguados pero que todavía resuenan en las cuerdas momentáneamente tocadas por los apagadores. Por lo tanto, la estructura está determinada por el timbre por lo menos en la misma medida que por las alturas.

Como en el poema de Mallarmé, los fragmentos musicales están distribuidos por la página como una constelación. El orden, aunque no es fijo, está bajo control: a cada uno de

ellos ha de seguirle otro, elegido por el intérprete de entre un número limitado (de hasta cuatro); la dirección escogida puede implicar un conjunto específico de indicaciones dinámicas y de relaciones entre *tempi*. La libertad real del intérprete –como sucede en cualquier clase de música– radica en la imposición de continuidad por medio de la inflexión de la frase y de claridad dramática por medio de la articulación y la espacialización. La forma de la obra no se encuentra en ninguna de las secuencias de elecciones, sino en el conjunto total de posibles permutaciones. No obstante, la creación de una estructura tal no sería sino un juego carente de interés si cada realización o interpretación individual no implicara la existencia de la forma total.

La estructura total queda implicada gracias al concepto descentralizado de tiempo que rige en la obra tardía de Boulez y que constituye quizás la más radical de sus contribuciones a la música. *Constellation* revela ciertos aspectos de este concepto de tiempo en su forma más radical. Constituye el centro latente e inmóvil de una obra más amplia que literalmente gira en torno a él. El estatismo de *Constellation* deriva de un concepto de tiempo en el que la medida precisa de la duración ha sido desplazada de su posición central. Las indicaciones metronómicas a menudo han de interpretarse libremente y el ritmo ha de quedar determinado por el nivel sonoro al que se llega. Esta técnica habría de alcanzar su más pleno desarrollo en los primeros diez minutos de *Éclat*, en los que por momentos el ritmo depende casi completamente de la extinción del sonido de un conjunto de instrumentos en los cuales no se puede controlar con rigor (piano, vibráfono, arpa, campanas, etc.), pero también se encuentra ya en *Constellation*. En *Trope* de nuevo la alternancia entre una pulsación estricta y de otra que varía continuamente lleva la semilla de los posteriores logros de la versión más reciente de *Don* en *Pli selon pli*, en la que breves secciones de unos pocos segundos con figuraciones completamente libres interpretadas por una sección de la orquesta (en ellas los ritmos se dejan a entera discreción de los intérpretes) se superponen a figuraciones rigurosamente uniformes interpretadas por otras.

La intención es desordenar el sentido de toda unidad de medida temporal de referencia, a la vez que se mantiene el control sobre la realización temporal de la obra. La música se concibe en términos de estructuras rítmicas que no se someten al flujo dirigido de la música tonal, cuya atracción magnética deriva de la cadencia y cuyo impulso apunta a ella. En este sentido, el ritmo ha sido el último bastión de la tonalidad. La concepción bouleziana de un flujo rítmico no direccional es consecuencia lógica y responsable del serialismo.

La dimensión aleatoria de *Constellation* anula todo sentido de la dirección en el tiempo sin renunciar ni un ápice al ideal de la forma fija y definida –sus líneas maestras nunca están desdibujadas ni borrosas–. Si la elección de un conjunto de *tempi* o de dinámicas puede

hacerse con libertad, el equilibrio de tales elecciones queda determinado y alcanzado por las condiciones de la pieza, que fuerza la equivalencia de todas las elecciones posibles (este no es el caso de *Trope*, donde la elección de una secuencia que finalice con la subsección *Com-mentaire* es, en una interpretación en directo, más dramática y efectiva que ninguna otra).

La importancia estructural que en esta obra alcanza a tener el timbre –en especial el exhaustivo uso de los armónicos– es inseparable del concepto de una medida variable del tiempo. Los armónicos tienen características rítmicas peculiares y propias –suenan cuando suenan sus fundamentales pero no presentan un ataque propio–. Cuando se amortigua la fundamental hasta desaparecer, los armónicos parecen brotar de manera que sus entradas no pueden medirse de ninguna manera compatible con la rítmica clásica. Por otro lado, su extinción sí que permite un ritmo que puede definirse con más rigor. Los efectos de pedal de *Contellation*, sobre todo los de amortiguación gradual de sonidos, actúan de la misma manera arrítmica si se juzga desde los criterios clásicos, pero a la vez definen una medida que produce una ilusión de aceleración según van desapareciendo los sonidos. La escala de acontecimientos de acuerdo con la cual se mide el tiempo se transforma de un sistema absoluto y abstracto en otro en el que la cualidad y la intensidad del sonido afecta directamente al sentido del movimiento. Las formas de la Tercera sonata ya no son estructuras tradicionales y simples impuestas a una concepción [más o menos] original del sonido (como sucede todavía en la primera y en la segunda), sino estructuras en las que el timbre, el registro y la intensidad determinan de manera inmediata el esquema a gran escala. ■

Traducción: **Juan Carlos Lores**