



La muerte de un compositor y el nacimiento de un estilo: el serialismo integral a través de Pierre Boulez

Aitana García Wanègue

La muerte de un compositor y el nacimiento de un estilo: el Serialismo integral a través de Pierre Boulez

En la década de los cuarenta el continente europeo se encontraba en plena convulsión debido al horror de la II Guerra Mundial (1939-1945). El fin de esta guerra supuso un antes y un después en la vida intelectual de los países occidentales, produciendo nuevas tendencias que pretendían romper con las anteriores, las cuales recordaban las tragedias sufridas durante las dos grandes guerras.

El conflicto armado provocó una conmoción en todo Occidente: el cambio de presidente en EE.UU. ocupando Harry Truman el puesto, la derrota de Churchill en las elecciones, la división de Alemania entre los tres aliados, etc. Además la ciudad de Berlín quedó dividido en dos partes: la zona soviética y la zona occidental, dando paso a un creciente conflicto entre capitalismo y comunismo que desembocaría en la Guerra Fría.

Otro cambio importante fue la descolonización de Europa motivada por la pérdida de poder de los imperios centroeuropeos. Después de la I Guerra Mundial, Francia e Inglaterra se habían repartido las colonias alemanas y turcas sumándose a las ya anexionadas por estos países. Sin embargo, el férreo dominio colonial acrecentará el incipiente ideal nacionalista, alcanzando su punto álgido después de la II Guerra Mundial.

En Francia, después de la guerra, se inicia la reconstrucción económica gracias al Plan Marshall llevado a cabo por los estadounidenses. Esto dio paso a la Cuarta República, formada por un gobierno provisional presidido por Charles de Gaulle, que redactó una nueva constitución entre 1959 y 1969, dando lugar a la actual Quinta República.

En este contexto se sitúan el joven Pierre Boulez y el nacimiento del Serialismo integral. El compositor y director francés Pierre Boulez (Montbrison, 1925 – Baden-

Baden, 2016) estudió música, entre otros, con Olivier Messiaen y René Leibowitz en el Conservatorio de París. Antes de entrar en el conservatorio realizó estudios superiores de matemáticas en Saint-Étienne (Lyon, Francia), lo que influiría en la creación de su lenguaje musical. Fue “el líder de la escuela serial postweberniana”¹ y “el perfecto avatar de la vanguardia de la posguerra”² gracias a su ingenio y a su convicción.

La necesidad de una revolución musical de posguerra

Los intelectuales de la posguerra sintieron un fuerte rechazo hacia la cultura anterior a la guerra pues pensaban que el conflicto se había originado por la cultura pasada y que no se podían volver a cometer estos errores. Así, concibieron la música como el ave fénix que resurge de sus cenizas, creando una nueva práctica musical que rompería radicalmente con lo anterior al conflicto bélico. Nace aquí una nueva generación, la de 1925, ya que casi todos sus participantes nacieron alrededor de esta fecha, formada por jóvenes que soñaban con “deshacerse de un orden antiguo que ha conducido a la guerra”.³

Pierre Boulez sería uno de estos músicos avanzados, considerando la técnica musical de los compositores de principios del siglo XX un error que no llevaría a esta ruptura con la música anterior. La causa de ello era, en gran medida, la persistencia del Romanticismo en la música, sobre todo en cuanto al tematismo y a la forma. El objetivo de Boulez, por tanto, sería el de llevar el pensamiento de la Escuela de Viena, y, por tanto de Schoenberg, Berg y Webern, a Francia, donde había sido rechazada. Según el propio autor, la causa de esta ignorancia no era excepcional, pues formaba parte de “la

¹ “Boulez, Pierre” en HONEGGER, Marc: *Dictionnaire de la musique: les hommes et leurs œuvres*, París, Bordas, 1979, p. 135.

² ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Madrid, Seix Barral, 2010, p. 447.

³ SOLOMOS, Makis: «La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique» en *Analyse Musical*, 2009, p. 92.

arrogancia de los franceses a este respecto. Por razones cuyos orígenes profundos se remontan definitivamente a los conflictos políticos, a las contradicciones de sociedad”⁴

Es decir, la sociedad francesa rechazaba todo lo alemán o austriaco por el mero hecho de serlo y con la excusa de que estaba anticuado. Así, se producía una alabanza casi ciega hacia otros compositores como Stravinsky y se rehusaba tajantemente todo lo aportado por los vieneses.

Con esto, Boulez no dice que no se tomasen ideas de algunas obras de Stravinsky, o de otros compositores como Debussy, sino que “la generación que accedía a la vida artística de ese momento preciso tenía un deseo irrefrenable de puertas abiertas; que reencontrar lo de antes de la guerra” [...] “no tenía para ella ningún sentido.”⁵

Había que renovar a los músicos anteriores, quitarles todo rastro romántico. Para ello había que “separar estos dos aspectos [lo novedoso y lo romántico] de la obra, filtrarlos, decantarlos, para decidir lo que era útil”.⁶ Así, se remediaría el error cometido por estos: no haber llevado a término la revolución en el lenguaje musical, contentándose con la modificación de algunos pocos elementos.

⁴ BOULEZ, Pierre: "28. Passe-impasse et manque" en *Points de repère: Regards sur autrui*, Normandía, Christian Bourgois (editor), 2005, p. 370.

⁵ Ibid., p. 373.

⁶ Ibid., p. 374.



Ilustración 1. Luigi Nono, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen (philharmoniedeparis.fr)

Otro obstáculo para llevar a cabo el cambio en la música de esta época era el fuerte academicismo de las instituciones, en especial las francesas. Incluso en el seno de la clase de Olivier Messiaen con un talante progresista y donde se estudiaban las corrientes más vanguardistas, el compositor francés sentía que la transformación musical se estaba encallando de nuevo. Después de pasar mañanas enteras analizando obras dodecafónicas de Schoenberg y limitándose a contar las series, sin ninguna creatividad, Boulez sintió que este inmovilismo cultural ya no era soportable y escribió el artículo *Schoenberg is dead* después de la muerte de este compositor. El objetivo, según el propio autor, no era el de provocar una polémica sino el de concienciar a la gente que había que ir más lejos que el maestro: “criticar lo que nos parecía criticable y, al contrario, aprovechar lo que nos parecía muy positivo”.⁷

⁷ ABROMONT, Claude: «Pierre Boulez, de la fulgurance au plaisir», *Boulez à facettes*, 16 de marzo de 2015, URL: <http://nvx.francemusique.fr/boulez-portrait-musique/> (última consulta: 29 de abril de 2017).

Sin embargo, como en todas las épocas, también hubo conservadores que rechazaron la revolución musical, produciendo un enfrentamiento constante entre ambos bandos. Uno de los ejemplos está en el musicólogo Jacques Chailley quien rehusó la composición serial desde sus inicios alegando que era “mucho más fácil y no requiere apenas estudios anteriores complicados”.⁸ Pero las acusaciones por parte de Pierre Boulez también fueron violentas afirmando que esta nueva técnica compositiva era necesaria para provocar un choque lo suficientemente grande para producir un verdadero cambio.

Compositores influyentes en el nuevo estilo

Después de la criba entre las obras del pasado el compositor que a los ojos de Boulez resultaría más idóneo para la nueva música sería Anton Webern, debido a su radicalismo y estilo impersonal. Berg y Schoenberg estaban mucho más anclados temporal y geográficamente, mientras que Webern era más universal. De éste coge la técnica puntillista de la melodía de timbres, entre otros aspectos, usada para huir del tematismo y formalismo románticos.

La diferencia entre Schoenberg y Webern radica en que el primero trata la serie como un ultra-tema, mientras que en el segundo “toma inmediatamente el aspecto de una función de intervalos, dando la estructura de base a la pieza en sí misma”.⁹ De esta manera la serie es una sucesión de intervalos independiente de cualquier función horizontal y vertical, tratada de manera jerárquica.

El segundo compositor de gran importancia para Boulez fue Olivier Messiaen, profesor del Conservatorio de París que gracias a su clase de análisis extraescolar

⁸ CHAILLEY, Jacques: *Traité historique d'analyse harmonique*, París, Leduc, 1951, p. 148.

⁹ BOULEZ, Pierre: "Série" en *Relevés d'apprenti*, Bourges, Seuil, 1966, p. 296.

consiguió despertar la curiosidad de toda una generación de compositores, entre los que se encontraban Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis y el propio Pierre Boulez. La obra que más impactó a esta generación de jóvenes compositores fue el *Cuarteto para el fin de los tiempos* (1941) aunque fue más tarde cuando Messiaen entró en su fase experimental serializando todos los parámetros en los estudios titulados *Modos de valores e intensidades* (1949). Esta composición se basa en tres series de doce elementos, a los que se les asigna una nota, altura, valor, dinámica y ataque determinados. Sin embargo, no se trata de series propiamente dichas, ya que, como bien dice el título, son tratadas como modos, es decir, escalas que sirven de base para la composición pero que no predisponen el orden de sus elementos constituyentes. Se produce así en la obra de Messiaen, una alternancia entre “música espontánea y música calculada”.¹⁰



Ilustración 2. Series en *Modos de valores e intensidades* de Messiaen (*La música del siglo XX*)

¹⁰ BOULEZ, Pierre: "40. Le temps de l'utopie" en *Points de repère*, op. cit, p. 450.

Junto a estas técnicas novedosas Messiaen les enseñó la importancia del lenguaje musical para un compositor como se puede observar en la obra *Técnica de mi lenguaje musical* (1944) Esto llevaría a Pierre Boulez a crear un nuevo sistema compositivo y a centrarse en la teoría. Pero años más tarde, en una entrevista de 2011 en la Semana del Sonido del IRCAM, lamentaría en parte esta obsesión por el método ya que esto les hizo “separarse de la práctica” y “que los resultados no fuesen los esperados por la reflexión”.¹¹

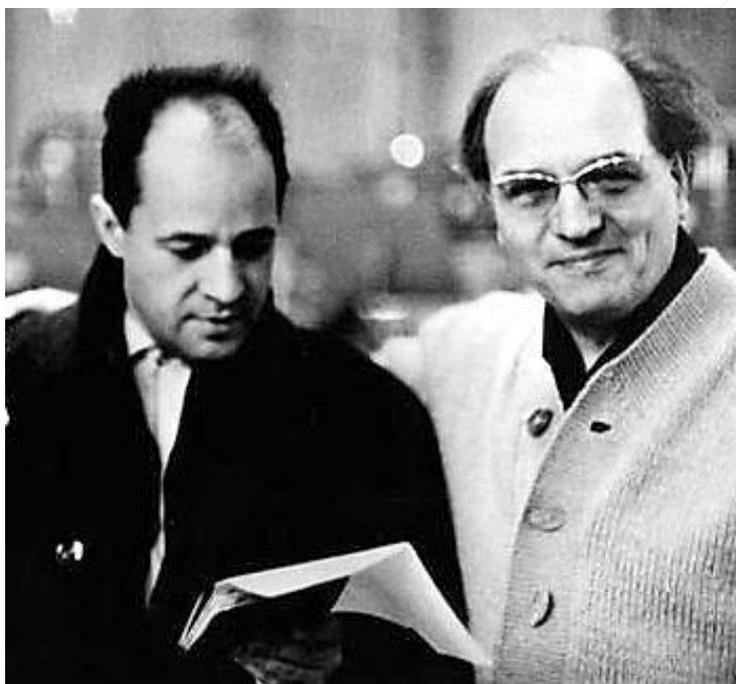


Ilustración 3. Pierre Boulez junto a Olivier Messiaen

¹¹BOULEZ, Pierre: *La Semaine du Son 2011 - Pierre Boulez*, URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZyQ7Nk_KgEk.

Otro profesor del Conservatorio y de gran influencia para el autor fue René Leibowitz quien intentó inculcar las teorías de la Escuela de Viena en los compositores franceses. Leibowitz, con sus dos publicaciones sobre la escuela de Viena: *Schönberg y su escuela* e *Introducción a la música de los doce sonidos*, influyó en la generación de compositores de 1925. Además, organizó numerosos conciertos en París de los tres integrantes de la Escuela de Viena permitiendo escuchar esta música de vanguardia a compositores como Boulez, quedando profundamente sorprendidos por su modernidad.

El último compositor destacable por su aportación a la nueva tendencia fue Schoenberg hacia quien Pierre Boulez tenía sentimientos encontrados, como podemos observar en su artículo *Schoenberg is dead*. En éste Boulez le reprocha al vienés no haber llevado el Serialismo hasta las últimas consecuencias, conservando aspectos románticos y escolásticos. Esto, según el autor, produjo contrasentidos que hicieron fracasar el dodecafonismo, debido a que la serie de doce notas se “acomodaba mal, en efecto, a una escritura contrapuntística rigurosa”¹² y que se debería haber serializado el resto de elementos musicales, como el timbre, el ritmo, la duración, etc.

Boulez admite la novedad de la serie dodecafónica a Schoenberg, afirmando que: “nosotros no le negamos la creación de la serie: era necesario que alguien la encontrase para que otros se apoderasen más gloriosamente de ella”,¹³ como Anton Webern. En conclusión, Schoenberg hizo una reflexión acerca del lenguaje musical de la época que ningún otro llegó a hacer. Además, tanto Boulez como Stockhausen se apartaron de la textura concebida por Schoenberg para la serie, ya que este último:

[...] concebía la música como compuesta por al menos dos estratos texturales, uno horizontal y otro vertical (las dos dimensiones), altamente integrados por

¹² BOULEZ, Pierre: "Schönberg est mort" en *Relevés d'apprenti*, op. cit. p. 266.

¹³ BOULEZ, Pierre: "28. Passe-impasse et manque" en *Points de repère*, op. cit. p. 377.

la omnipresencia de la concepción temática de la forma (la idea musical). Esta concepción textural está fuertemente ligada a la idea de tematismo.¹⁴

Otro de los puntos que Boulez le recrimina a Schoenberg es su falta de interés por otros compositores también vanguardistas, como Debussy y Stravinsky. En sus propias palabras: "Schoenberg está totalmente acaparado por su tradición hasta el punto, es cierto, de ignorar o de desconocer todo lo que no viene directamente de ella, o todo lo que se ha desviado de otra manera de lo que ésta comprende."¹⁵

El Serialismo integral

La serie de doce notas era, pues, un primer estadio hacia el nuevo lenguaje musical, la fase primitiva que llevaría a la revolución en la música. Sin embargo, habría que añadir más elementos para enriquecerla y adaptarla a la época. A pesar de los polémicos escritos de Boulez contra todo aquel que no utilizase este método vanguardista para sus composiciones, hay que tener en cuenta que en ningún momento pretendió hacer un lenguaje musical total y global. Es decir, el compositor era consciente de que se trataba de un estilo atado a una época y que el Serialismo integral debería perecer con el tiempo, dando lugar a otras técnicas contemporáneas. De esta manera confirmaba su idea de que un método compositivo no debía extrapolarse fuera de la época en la que fue concebido.

El Serialismo integral de Boulez llegó tras su *Segunda sonata*, culminando en las obras *Poliphony X* (1951) y *Structures I* para dos pianos (1952). Con la primera, Boulez

¹⁴ RODRÍGUEZ, Eduardo: «Serialismo integral, textura y tematismo (en Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen)» en *Revista del Instituto Superior de Música*, nº11, 2007, p.107.

¹⁵ BOULEZ, Pierre: "28. Passe-impasse et manque" en *Points de repère*, op. cit. p.378.

serializó, además de las alturas, el ritmo y el registro, ampliando después la serie a las dinámicas y los ataques con *Poliphony X* y con *Structures I*. En consecuencia:

[...] la serie se ha convertido en un modo de pensar polivalente y no sólo en una técnica de vocabulario. El pensamiento serial actual subraya que la serie debe no sólo engendrar el vocabulario en sí mismo, sino ampliarse a la estructura de la obra.¹⁶

Los procedimientos de esta nueva técnica fueron expuestos por el propio Boulez en *La Revue musicale* en un artículo titulado "Eventuellement...", y a partir del cual se explicará dicha práctica. Para empezar, Boulez advierte que los cuatro elementos musicales a serializar (altura, duración, intensidad y timbre) no tienen la misma jerarquía y no se debe unificar las series propias de cada uno de ellos. Otra diferencia que se constatan la encontramos en las cifras de la serie. Antes, entre la serie original y la transposición no había diferencia en la numeración, es decir, las notas transportadas conservaban su cifra. Sin embargo, con el Serialismo integral de Boulez cada altura tiene un número determinado, que conserva en las distintas transposiciones, como se observa en las siguientes imágenes:

¹⁶ BOULEZ, Pierre: "Série" en *Relevés d'apprenti*, op. cit. p. 297.

Ilustración 4. Numeración en la serie dodecafónica (*Relevés d'apprenti*)

Ilustración 5. Numeración de la serie de P. Boulez (*Relevés d'apprenti*)

A continuación, se presentan los puntos a seguir para la obtención del material serial según Pierre Boulez.

1. Se realiza una serie de sonidos con la numeración indicada anteriormente. Hay que tener en cuenta que se trata de una serie de intervalos, y no de una línea melódica o tema. Además,

la serie puede transportarse por intervalos menores al semitono y en otros sistemas de afinación distintos al temperado.

El intervalo resultante de las notas externas de la serie se puede invertir, obteniendo una nueva serie formada por microintervalos, como se observa en la ilustración:



Ilustración 6. Serie invertida formada por microintervalos (*Relevés d'apprenti*)

La superposición de las diferentes series se hace gracias a la proximidad de su registro, y no por las notas comunes, dando lugar a acordes con una función armónica ambigua. Estos son descritos por Boulez como una “coagulación vertical”¹⁷, es decir, son fruto de la superposición de notas, pero no tienen ninguna intención funcional.

2. El segundo elemento a serializar es el ritmo. En un primer momento, a cada altura se le asigna un ritmo determinado, pero después es desligada de los sonidos creando una serie independiente.

A las células rítmicas se le pueden aplicar variaciones siguiendo distintos procedimientos, explicados con detalle en el artículo por Pierre Boulez.

¹⁷ Ibid., “Eventuellement...”, p. 168.

5. Dar un color a cada serie organizando los timbres, creando una estructura con los instrumentos de la orquestación preferida por el compositor.

A partir de este procedimiento se obtiene una técnica que no es totalmente matemática, pues deja algunos parámetros al libre albedrío del compositor, según Pierre Boulez. Se trataría más que de la creación de un material compositivo, del origen de un nuevo lenguaje musical.

Después del Serialismo

El resultado obtenido en las obras seriales no fue el esperado. Por ejemplo, en *Structures I*, a pesar de ser una pieza totalmente calculada, daba la sensación de ser una obra fruto del azar, a imagen de las obras de John Cage. Como diría György Ligeti en un artículo de 1960: “[...] lo completamente determinado resulta idéntico a lo completamente indeterminado”¹⁸. Además, esta técnica fue acusada de “intelectualismo”, como ya lo fue el Dodecafonismo de Schoenberg, alejada de todo contenido emocional.

Boulez abandonó así el Serialismo integral, flexibilizando muchos elementos musicales y dejando esta técnica como un recurso compositivo más. Esta nueva etapa alcanzó su clímax con la obra *Le marteau sans maître* (*El martillo sin dueño*, 1955), con la que volvió al gusto francés y, sobre todo, al lenguaje de Debussy y Ravel.

Con este nuevo periodo, Boulez empezó a preocuparse de otros aspectos como el unir “la nitidez y la lógica interna de las formas y de las estructuras con el aumento de

¹⁸ Ross, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, op. cit. p. 460.

la imaginación, de la fantasía, de la improvisación”¹⁹. De esta manera, el compositor se acercó a las ideas de John Cage con la forma abierta y el azar, dejando más libertad a los intérpretes. Entre las obras que utilizan esta técnica cabe destacar la *Tercera sonata* para piano (1955-1957).

¹⁹ « Boulez, Pierre » en HONEGGER, Marc: *Dictionnaire de la musique, op. cit.* p. 135.

Conclusiones

En este artículo se ve como el Serialismo integral determina la composición de la posguerra y que, a pesar de ser un estilo breve en el tiempo, fue intenso, suscitando numerosas opiniones en todos los intelectuales de la cultura occidental. Su importancia radica en el hecho que supuso una revolución en la música algo estancada después de la II Guerra Mundial, más que en la propia creación de un nuevo lenguaje musical. Es decir, era necesario que alguien, en este caso Boulez, se negase a continuar con la tradición romántica, contribuyendo al avance de la vanguardia musical.

El Serialismo, además, fue una consecuencia directa y casi inevitable de las técnicas anteriores. Gracias a los cursos de Darmstadt, el Dodecafonismo llegó más allá de la trinidad vienesa y fue adoptado por la nueva generación de 1925 de jóvenes compositores, quienes llevaron esta técnica hasta las últimas consecuencias.

No obstante, el Serialismo integral nunca llegaría a producir las obras que se esperaban. La causa fue el alejamiento de la práctica para centrarse puramente en la teoría, tropezando nuevamente con la misma piedra con la que ya se habían topado los compositores del *Ars subtilior* en el siglo XIV. Así, se engendraron piezas demasiado matemáticas y calculadas que, curiosamente, se parecían a las producidas por el fruto del azar. En definitiva, al igual que el Dodecafonismo, el Serialismo integral no puede ser una técnica exclusiva en una composición, pues, a pesar de lo dicho por Boulez en la etapa en la que era adepto de este movimiento, se dejaba de lado toda creatividad.

Bibliografía

- ABROMONT, Claude: «Pierre Boulez, de la fulgurance au plaisir», *Boulez à facettes*, 16 de marzo de 2015, URL: <http://nvx.francemusique.fr/boulez-portrait-musique/> (última consulta: 29 de abril de 2017).
- BOULEZ, Pierre: *La Semaine du Son 2011 - Pierre Boulez*, URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZyQ7Nk_KgEk.
- _____: *Points de repère: Regards sur autrui*, Normandía, Christian Bourgois (editor), 2005.
- _____: *Relevés d'apprenti*, Bourges, Seuil, 1966.
- CARPENTIER, Jean y LEBRUN, François: *Breve historia de Europa*, Madrid, Alianza, 2014.
- DOUMET, Christian y PINCET, Claude: *Les musiciens français*, Rennes, Ouest France, 1982.
- HONEGGER, Marc: *Dictionnaire de la musique: les hommes et leurs œuvres*, París, Bordas, 1979.
- LILENSTEIN, Nat: *Pierre Boulez - Siglo XX - Forma*, 1988, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kwxweeqB6ik&t=2342s>.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago: «Música en el siglo XX: Modernidad y vanguardia como falsa conciencia» en *Las puertas del drama*, nº40, 2011, pág. 8 a 15.
- MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999.
- RODRÍGUEZ, Eduardo: «Serialismo integral, textura y tematismo (en Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen)» en *Revista del Instituto Superior de Música*, nº11, 2007, pág. 99 a 109.
- ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Madrid, Seix Barral, 2010.
- SADIE, Stanley: *Guía Akal de la música*, Madrid, Akal, 1994.
- SOLOMOS, Makis: «La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique» en *Analyse Musical*, 2009, pág. 89 a 97.



AITANA GARCÍA WANÈGUE

Nacida en 1991 en Alicante, empieza sus estudios de música en la Escuela Padre Ángel de Carcagente de Alicante, obteniendo el grado elemental en clarinete y saxofón. Posteriormente, obtiene el Grado Profesional de saxofón en el Conservatorio de Música Guitarrista José Tomás (Alicante). En este ámbito ha realizado Masterclass con saxofonistas destacados como Marie Bernadette Charrier y Arno Bornkamp.

Actualmente, cursa el último año en los estudios superiores de Musicología, habiendo estudiado, entre otros, con el Catedrático D. José María Vives. Además de especializarse en la música del Renacimiento, donde resalta la conferencia titulada “Música ficta. El conflicto con la teoría vocal: de canto llano a canto de órgano” en el marco del III Encuentro de Jóvenes Musicólogos Iberoamericanos de Sevilla (2016), su origen francés y los estudios de saxofón le hacen interesarse por la música del siglo XX en dicho país.

aitana_gw@hotmail.com

