

Boulez - Xenakis: Dos heurísticas musicales convergentes

Ricardo Mandolini

Compositor
Profesor emérito de l'Universidad de Lille, France
ricardo.mandolini@club-internet.fr
ORCID ID 0000-0001-8884-2621

Recibido 07-04-2024 / **Aceptado** 09-04-2024

Resumen. Para componer una obra, el creador dispone de un cierto número de ideas dominantes, que funcionan como puntos fijos en torno a los cuales se desarrolla la pieza. El valor de estas ideas, que a veces toman la forma de teorías tomadas de las ciencias físicas o matemáticas, se justifica *a posteriori*, por la realización de las obras que surgen de ellas, y no *a priori*: la verdad experimental o lógica de lo que afirman se pone aquí entre paréntesis. Estos soportes son los principios heurísticos de la creación. El objetivo de este trabajo es analizar las heurísticas de la creación de Boulez y Xenakis.

Palabras clave. Música, Composición, Musicología, Estética, Heurística musical.

Boulez - Xenakis: Two convergent musical heuristics

Abstract. In order to compose a work, the creator has a certain number of dominant ideas, which function as pivots or fixed points around which the piece develops. The value of these ideas, which sometimes take the form of theories borrowed from the physical or mathematical sciences, is justified *a posteriori*, by the realisation of the works that emerge from them, and not *a priori*: the experimental or logical truth of what they assert is put here in brackets. These assumptions constitute the heuristic strength of creation. The aim of this paper is to analyse the principles that operate as the driving force behind the creation of Boulez and Xenakis.

Keywords. Music, Composition, Musicology, Aesthetics, Musical Heuristics.

Preludio

Existe una diferencia fundamental entre los compositores de la época posterior a la Segunda Guerra Mundial y los de la primera parte del siglo XX. Esta diferencia se manifiesta en la forma en que tratan su tradición: los primeros la aceptan, los segundos la niegan.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

Los compositores de la Escuela de Viena, por ejemplo, como sabemos – y a pesar de todas las novedades que introdujeron en la composición de su época – quisieron inscribir sus proyectos en la más pura tradición musical germánica. Así lo demuestra su uso reiterado de técnicas y formas musicales del pasado. En la misma línea, la discusión entre Webern y Dallapiccola sobre Kurt Weil es muy instructiva:

Por cierto, el nombre de Kurt Weil sale a relucir. Y Webern, que siempre ha hablado en voz baja, estalla de repente. Con el rostro enrojecido, me señala con su dedo índice... y me hace una pregunta directa: "¿Qué encuentra usted, en ese compositor, de nuestra gran tradición centroeuropea, de esa tradición que incluye los nombres (y aquí empezó a enumerarlos con los dedos) de Schubert, Brahms, Wolf, Schönberg, Berg y el mío?"¹

Lejos de enraizarse en la tradición histórica, gran parte de la composición de los años 50 inauguró un arte de *tabula rasa*, basado en el uso de principios axiomáticos tomados de las matemáticas o la ciencia física.

Esta idea (el serialismo, N.B.) no era tan miope como parecía al principio; tenía la ventaja – sí, una ventaja – de eliminar las referencias a las formas clásicas heredadas de la tradición, de las que se había percibido la contradicción, o en el mejor de los casos, la ambigüedad en cuanto a la relación forma-sistema².

La voluntad de desvincular la música de su historia se acompañó así de una apropiación del modelo científico, experimental o especulativo. Esta operación se llevó a cabo de forma similar a la apropiación selectiva de materiales musicales, característica de la noción tradicional de composición. Como en el caso de los materiales, los sistemas elegidos no necesitaban justificación. Tomemos como ejemplo la combinatoria serial o las fórmulas estocásticas: la cuestión de por qué se utilizaban ni siquiera se planteaba, tan evidente era la validez de sus respectivas axiomáticas para los compositores que las utilizaban. En realidad, estos sistemas formaban parte de la heurística particular de cada creador, y su justificación única venía dada no por la verdad experimental que pudieran conllevar, sino por el hecho de que servían de combustible para la realización de las obras.

A partir de este conjunto de elucubraciones matemáticas, científicas o filosóficas que caracterizaron la composición de los años 50, intentaré aquí analizar y comparar dos empresas que han influido mucho en el curso de la música de

¹ Matter, 1981, 129-30: « Incidemment tombe le nom de Kurt Weil. Et Webern, qui a toujours parlé à voix basse, explose tout à coup. Le visage rouge, il pointe l'index vers moi... et me pose une question directe : « Que trouvez-vous, chez un tel compositeur, de notre grande tradition d'Europe centrale, de cette tradition qui comprend les noms (et ici il commença à les énumérer sur ses doigts) de Schubert, Brahms, Wolf, Schönberg, Berg, et le mien ? »

² Boulez, 1986, 87 : « Cette idée (le sérialisme, N.B.) n'était pas aussi myope qu'elle en a l'air de prime abord ; elle avait l'avantage – quand même, oui, un avantage – d'éliminer les références aux formes classiques héritées de la tradition, dont on avait pu percevoir au plus fort la contradiction, au mieux l'ambigüité en ce qui concerne les rapports forme-système ».

vanguardia: el serialismo integral concebido por Boulez y la música estocástica de Xenakis. En primer lugar, trataré de profundizar en las contradicciones que entrañan cada una de ellas, para luego discernir sus secretas convergencias.

1. La heurística de Boulez

Boulez basó su perfil compositivo en el modelo vienés, en particular en Webern. Al igual que Webern, Boulez buscaba la coherencia, y de esta preocupación nació el serialismo integral, como extensión del principio dodecafónico. La coherencia de Webern

[...] ni siquiera les pareció suficientemente coherente a sus sucesores, ya que se ejercía rigurosamente sobre una sola parte del lenguaje musical... y las demás dimensiones de la composición fluían de ella por una especie de automatismo estricto o por el libre albedrío aplicado con desigual éxito³.

Aquí me parece ineludible distinguir en qué se diferencia la actitud de Boulez de la de los vieneses. Paradójicamente, lo que Boulez critica en ellos constituye su principal cualidad. Así, la serie dodecafónica no era más que un medio objetivo para “controlar racionalmente la complementariedad cromática en un momento dado”⁴; una matriz que actuaba en suma como un “medio sumario de coordinación”⁵ que no podía por sí mismo poner de manifiesto la forma de la obra. La serie de tonos contribuía, como un elemento entre otros, a la organización de la forma, que se lograba mediante la disposición inseparable de todos los demás parámetros musicales (ritmo, tempos, articulaciones, dinámica, organización de las voces, instrumentación, etc.). Todo esto se hacía de forma intuitiva y “tradicional”. Los tres vieneses coincidían en su relación con el libre albedrío compositivo: una vez establecida la serie, componían como de costumbre, dejando todos los demás parámetros de la música a la intuición del creador: ritmo, matices, articulación, *tempi*, carácter, etc.

Entre la estructura y la forma existía un movimiento dialéctico que Webern definió perfectamente: “Nuestras series – las de Schönberg, Berg y las mías – son en su mayoría el resultado de una idea relacionada con una visión de la obra concebida como un todo”⁶.

En otras palabras, el principio serial, que aún no apuntaba a la totalidad paramétrica, actuaba de forma concomitante con la elección singular, selectiva y cualitativa del compositor, y complementaba esta última. La estructura y la forma estaban intrínsecamente asociadas desde la génesis misma de la obra. La obra en su conjunto determinaba su futuro y podía definirse como la particularización o

³ Boulez, 1986, 86 : « [...] ne semblait même pas assez cohérente à [ses] successeurs, puisqu'elle ne s'exerçait rigoureusement que sur une partie du langage musical... et que les autres dimensions de la composition en découlaient par une sorte d'automatisme strict ou par le libre arbitre s'appliquant avec plus ou moins de bonheur. »

⁴ *Ibid.*, p. 73 : « [...] contrôler à tout instant, de façon rationnelle, la complémentarité chromatique »

⁵ *Ibid.*, p. 74 : « [...] un sommaire moyen de coordination ».

⁶ Webern, 1980, 138-139 : « Nos séries – celles de Schönberg, de Berg et les miennes – sont la plupart du temps le résultat d'une idée qui est en relation avec une vision de l'œuvre conçue comme un tout ».

superación de una idea musical hacia su realización definitiva: “[...] esta es la idea de Goethe de la planta original: el tallo ya está contenido en la raíz, la hoja en el tallo, y la flor, a su vez, en la hoja: variaciones sobre la misma Idea”⁷.

Pasemos ahora al serialismo integral. Su propósito original era “[...] vincular [...] las estructuras rítmicas a las estructuras seriales, a través de organizaciones comunes, incluyendo también las demás características del sonido: intensidad, modo de ataque, timbre”⁸.

Veremos que la matriz combinatoria se aplicó a los tonos y a los ritmos sin ninguna consideración particular. Pero surge una dificultad ineludible en cuanto se aplica el principio a la instrumentación:

Se obtienen formaciones instrumentales que desempeñan un papel muy importante en la estructura. Hay que señalar que estas permutaciones no se obtienen automáticamente, sino que se eligen por las cualidades especiales que presentan, que el punto de partida de estos esfuerzos, y el objetivo que proponen, por tanto, es sobre todo la evidencia sonora.⁹

Aquí detectamos una contradicción fundamental. Recapitulemos: en aras de la coherencia, Boulez aplicó la combinatoria como principio unificador de los parámetros musicales. Pero éstos no eran homogéneos; algunos permitían la abstracción de los instrumentos de producción (alturas, duraciones) y otros no (instrumentación). Así que, como buen músico que fue, Boulez se vio obligado a hacer una distinción en relación con el criterio de organización serial. Así, algunas permutaciones se obtendrían de forma automática y otras estarían sujetas a elección; es decir, combinatoria pura, por un lado, y *combinatoria ligada a la evidencia sonora*, por otro.

Esto me permite afirmar que el principio de unificación serial, el postulado del que surge todo el sistema, no es sistemático sino heurístico: se divide en dos posibilidades que están determinadas por la heterogeneidad de los parámetros musicales. A partir de este análisis, se podría decir que la combinatoria serial es irrealizable como principio objetivo, y que lo que la razón quería dominar de forma absoluta se deja finalmente a la imaginación creativa. Esto implica que hay pasajes imposibles de evitar entre los dos niveles supuestamente herméticos de la arquitectura compositiva: *la estructura* (el principio combinatorio puro) y *la forma* (los elementos en tiempo real de la pieza).

⁷ *Ibid.*, p.134: « [...] c'est l'idée goethéenne de la plante originelle : la tige est déjà contenue dans la racine, la feuille dans la tige, et la fleur, à son tour, dans la feuille : variations sur une même Idée. »

⁸ Boulez, 1966, 152 : « [...] lier [...] les structures rythmiques aux structures sérielles, par des organisations communes, incluant également les autres caractéristiques du son : intensité, mode d'attaque, timbre. »

⁹ *Ibid.*, p. 172: « On obtient des formations instrumentales qui jouent dans la structure un rôle très important. Il est à noter que ses permutations ne sont pas automatiquement obtenues, mais qu'elles sont choisies pour les qualités spéciales qu'elles présentent, que le point de départ de ces recherches, et le but qu'elles se proposent, donc, est avant tout l'évidence sonore. »

Entre el automatismo y la elección subjetiva hay, pues, una contradicción no resuelta, que se expresa en la vacilación entre admitir y no admitir la subjetividad en la creación:

[...] de todo lo que hemos escrito sobre el descubrimiento de un mundo serial, se desprende también claramente nuestro rechazo a describir la creación como la única puesta en práctica de estas estructuras de partida; una seguridad adquirida de este modo no podría satisfacernos, ya que daría la apariencia de un reflejo condicionado al acto de escribir, un gesto tan poco importante como una contabilidad cuidadosamente llevada a cabo o incluso meticulosamente perfeccionada. Componer no puede adoptar la apariencia de una economía distributiva elegante, incluso ingeniosa, sin condenarse a la inanidad y la gratuidad.¹⁰

Qué satisfacción, ante la incertidumbre de la elección, poder decirse a sí mismo que un haz de estructuras previas, una red de organizaciones derivadas de un modelo único, le darán, mediante una fertilización cruzada estrictamente organizada, la nota única e ineludible, la solución que eliminará el azar, la solución que, a fuerza de ser impersonal, será necesariamente la correcta.¹¹

2. La heurística de Xenakis

Pasemos ahora al análisis de Xenakis. Por un lado, encontramos las fórmulas, los gráficos, la estocástica, los movimientos brownianos y la matemática de conjuntos. Por otro lado, están las composiciones con su violencia de expresión desenfundada y a veces apocalíptica. Está claro que, para el oído, no es obvio que un nivel pueda deducirse del otro.

Quienes aman la música de Xenakis y no entienden mucho de ecuaciones y diagramas han sospechado a menudo que interviene de una manera mucho más intuitiva. Esta es más o menos la versión que acredita aquí al dar cabida a una "apreciación" que, en definitiva, consiste en hacer un juicio de gusto sobre lo que da el cálculo o la máquina y en rectificar en consecuencia, sin tener que justificarlo con ningún formalismo.¹²

¹⁰ Boulez, 1966, p. 174 : « [...] de tout ce que nous avons écrit à propos de la découverte d'un monde sériel, transparait aussi clairement notre refus de décrire la création comme la seule mise en œuvre de ces structures de départ ; une assurance ainsi acquise ne saurait nous satisfaire, qui donnerait l'aspect d'un réflexe conditionné à l'acte d'écrire, geste alors sans guère plus d'importance qu'une comptabilité soigneusement tenue ou même minutieusement mise au point. La composition ne saurait revêtir l'apparence d'une économie distributive élégante, voire ingénieuse, sans se condamner à l'inanité et à la gratuité. »

¹¹ Boulez, 1984, p. 86 : « Quel contentement, face à l'incertitude du choix, de pouvoir se dire qu'un faisceau de structures préalables, qu'un réseau d'organisations dérivées d'un modèle unique va, par des croisements strictement organisés, vous donner la note unique, inéluctable, la solution qui éliminera le hasard, la solution qui, à force d'être impersonnelle, sera nécessairement la bonne. »

¹² Delalande, 1997, p.30 : « [...] ceux qui aiment la musique de Xenakis et qui ne comprennent pas grand chose aux équations ni aux diagrammes l'ont souvent soupçonné d'intervenir de manière beaucoup plus intuitive. C'est à peu près la version qu'il accrédite ici en faisant place à une

En otras palabras, existe una especie de proceso de adaptación entre las fórmulas y las piezas – el “bricolaje” del que todo el mundo habla – que transformará los resultados matemáticos en obra. Pero ¿qué es esto exactamente?

Hay un gran malentendido, al que contribuyó el propio Xenakis: su música se asimiló a una sistematización de transferencias de modelos matemáticos a la composición; pero cuando se observan los hechos, aunque hay una especie de algebrización intelectual constante, se da una cuenta de que dos tercios, si no cuatro quintos, de su producción fueron "hechos a mano".¹³

De su formación como ingeniero, el compositor conservaba una preocupación por la eficacia: la teoría, por muy abstracta que sea, debe poder producir resultados concretos sobre el terreno; si su materialización planteaba problemas, no dudaba en comprometer su belleza abstracta, en recurrir al "bricolaje".¹⁴

[...] hay que imaginar todo lo posible, explorar todo lo posible lo que un programa es capaz de producir, y ver si los resultados son válidos. Aquí es donde juzgas: eres el filtro, dices "Sí, vale la pena; no, no vale la pena". Entonces tienes que cambiar algunas cosas o desechar el programa por completo y tomar otro.¹⁵

Esta última cita nos obliga a relativizar la importancia del *hors temps* (*fuera de tiempo*), categoría fundamental del pensamiento del compositor en la que se basan todos sus escritos teóricos, ya que, como acabamos de ver, su valor viene determinado en última instancia por la forma en que se ajusta a un determinado propósito estético. Si el objetivo estético no se consigue, el programa se sustituye por completo hasta que se encuentre uno mejor. Creo que es imposible encontrar un criterio más pragmático, en un proceso de selección a posteriori donde la coherencia del conjunto no es esencial. Aquí podemos experimentar la heurística de Xenakis en acción.

“appréciation” qui, *in fine*, consiste à porter un jugement de goût sur ce que donne le calcul ou la machine et à rectifier en conséquence, sans devoir s’en justifier par un quelconque formalisme. »

¹³ Dusapin, 1998, pp. 345-346: « [...] il y a un grand quiproquo et Xenakis lui-même l’a entretenu, c’est qu’on a assimilé sa musique à une systématisation de transferts de modèles mathématiques à la composition ; mais, lorsque l’on regarde dans les faits, bien qu’il y ait une sorte d’algébrisation intellectuelle constante, on s’aperçoit que les deux tiers, si ce n’est les quatre cinquièmes de sa production sont faits “à la main”. »

¹⁴ Solomos, 1996, p. 12: « De sa formation d’ingénieur, le compositeur a conservé le souci de l’efficacité : la théorie, aussi abstraite qu’elle soit, doit pouvoir être concrétisée sur le champ ; si sa matérialisation pose des problèmes, il n’hésitera pas à en compromettre la beauté abstraite, à faire appel au bricolage. »

¹⁵ Delalande, 1997, pp.31-32 : « [...] il faut imaginer autant que possible, explorer autant que possible ce qu’est capable de produire un programme, et voir si les résultats sont valables. C’est là où vous jugez : vous êtes le filtre, vous dites “Oui, ça vaut le coup ; non, ça ne vaut pas le coup”. Alors il faut changer certaines choses ou balancer complètement le programme et en prendre un autre. »

El “filtro” selectivo operaba en todos los niveles de la construcción musical, y en primer lugar en la determinación global del *hors temps* dentro del cual se alojaría la obra. En un gran número de piezas, éste era un requisito previo necesario para componer. En otras piezas, la inspiración tomó la forma de un cálculo. Esta opción creó toda una red de posibilidades intermedias, uno de cuyos extremos viene dado por la total concordancia entre los resultados procedentes de las fórmulas probabilísticas y el objetivo estético (*Pithoprakta*) y el otro constituido por la negación de toda matemática (*Polla ta dhina*).

I. X. – [...] “allí la intuición volvió a funcionar. Lo que significa que después de la experiencia de los trabajos anteriores, era fácil simular muchas cosas. Eso es lo que hice, sin ningún tipo de cálculo, es decir, fue por sí mismo”.

F. D. – “¿Quiere decir que ha recreado algo que es, en definitiva, del mismo estilo... que las piezas de la serie ST, por ejemplo?”

I. X. – “O antes, o también en *Pithoprakta*”.¹⁶

Ahora bien, ¿qué podría llevar a Xenakis a vincular aquí dos proyectos intelectuales tan diferentes entre sí como los que están en el origen de *Pithoprakta* y *Polla ta dhina*, si no, precisamente, la relativización de la importancia del *hors temps* y de las fórmulas?

Pero hay otro ámbito en el que la subjetividad es decisiva: cuando la confrontación con los materiales se hizo teniendo en cuenta la totalidad de la obra. Aquí, las palabras se unen y las ideologías se cruzan. Se reconoce, entre otras, la “intuición de la obra como un todo” de Webern y la “evidencia sonora” de Boulez...

[...] es necesario que una secuencia tras otra, aunque estas secuencias obedezcan a una arquitectura global, sean válidas. Entonces, ¿cómo sé que son válidas? Bueno, como lo hago sobre el papel, cuando se trata de la orquesta, trato de imaginar, con un esfuerzo de imaginación, y poco a poco domino mi asunto.

[...] lo que ocurre si te dejas sorprender o atraer por el detalle es que te pierdes en el bosque y te olvidas de que hay un todo que es importante desde el punto de vista musical; y te rompes los dientes contra eso. Ese es el gran peligro. Para evitarlo, hay que tener constantemente presente el conjunto, aunque se trabaje con piezas individuales.¹⁷

¹⁶ Delalande, 1997, p. 73: **I. X.** – [...] là c’est l’intuition de nouveau qui a fonctionné. C’est-à-dire qu’après l’expérience des œuvres précédentes, il était facile de simuler des tas de choses. C’est ce que j’ai fait, sans calcul, c’est-à-dire que cela allait tout seul, quoi.

F. D. – C’est-à-dire que vous avez recréé quelque chose qui en somme est du même style ... que les pièces par exemple de la série ST ?

I. X. – Ou avant, ou de *Pithoprakta* aussi.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43: « [...] il faut que, séquence par séquence, même si ces séquences obéissent à une architecture globale, elles soient valables. Alors, comment je sais qu’elles sont valables ? Eh bien, puisque c’est sur papier que je fais ça, quand il s’agit d’orchestre, c’est en essayant d’imaginer, avec un effort d’imagination, et petit à petit je domine mon affaire.

Queda por ver cómo se relaciona realmente el azar con el ideal estético. Por todo lo que acabamos de ver, está claro que nada queda más lejos del proyecto xenakiano que el uso del cálculo de probabilidades sin criterios de selección determinados. Así pues, siempre que se refiere al azar, no se trata del fenómeno en estado puro, sino del azar “estetizado”, o de un “pseudo azar”. Y con razón: el azar puro es demasiado arriesgado para permitir cualquier tipo de predicción, es ingobernable, y además contradice la propia imagen de Xenakis sobre el papel del compositor y su responsabilidad. En este sentido, la siguiente crítica al serialismo – al igual que todo lo que había escrito el compositor de origen griego durante los años 50 sobre este tema – mezcla varios tipos de datos y revela el contorno de su propia heurística:

necesario apelar primero a una combinatoria determinista ampliada y luego a la noción de nube sonora, es decir, al ser sonoro masivo. Estas dos consideraciones conducen también a las teorías del cálculo de probabilidades que clasifican el determinismo estricto como un caso especial de una lógica más general, cuyo límite es el puro azar.¹⁸

De hecho, Xenakis utiliza el cálculo de probabilidades como una ayuda-memoria que puede ser corregido, como si se tratara en realidad de una serie de valores impuestos de movida que le permiten ahorrar mucho tiempo en la determinación global de un fenómeno. Pero, insisto, la música de Xenakis no se define por el cálculo sino por el trabajo de interiorización – la imaginación activa – que Xenakis le aplica. Y es así, y sólo así, como lo suficiente se encuentra con lo necesario en la expresión del compositor.

3. La responsabilidad del compositor frente al azar

Las heurísticas de Boulez y de Xenakis de los años 50 convergen globalmente en su tentativa de ocultar el libre albedrío, la elección, la intuición del compositor, escondiéndola bajo los pliegues de un discurso muy formalizado, en el que se menciona todo menos lo esencial. La ambición de ambos es legitimar el trabajo de forma científica, objetiva, mecánica y automática, dejando de lado al individuo y su potencial.

Así, para Boulez

[...] la forma dependía directamente de los modos de utilización del sistema. Además, se hizo realidad el sueño -la pesadilla, tal vez- de una "obra" más allá del individuo, más allá del accidente, de una obra en la que el compositor, habiendo preparado cuidadosamente su material de

[...] ce qui se passe si on se laisse surprendre ou attirer par le détail, c'est qu'on se perd dans la forêt et qu'on oublie qu'il y a un ensemble qui est important de point de vue musical ; et on se casse les dents là-dessus. Ça, c'est le grand danger. Pour éviter cela, il faut avoir constamment dans la tête l'ensemble, même si on travaille avec des pièces détachées. »

¹⁸ Xenakis, 1971, pp. 23-24 : « Pour sortir des contradictions en cascade, il fallait faire appel d'abord à une combinatoire déterministe élargie et ensuite à la notion de nuage de sons, c'est-à-dire à l'être sonore massif. Ces deux considérations conduisent également aux théories de calcul de probabilités qui classent le déterminisme strict comme cas particulier d'une logique plus générale, dont la limite est le hasard pur. »

base, no tuviera que hacer casi nada más que poner en marcha el mecanismo así montado y dejar que cumpliera su realización.¹⁹

y para Xenakis, la realización de obras como *Achorripsis* “[...] corresponde a la idea básica de unificar y construir una especie de autómatas sonoro que funcione solo, una vez que se lo enchufe”²⁰.

Pero al mismo tiempo, el oficio de compositor reclama, tanto en Boulez como en Xenakis, una deontología, un código de conducta para el compositor, basado en el desempeño de su labor de forma responsable. Esto es evidente en la forma en que los dos critican a Cage y a su indeterminación de la forma:

Asfixiado en las cárceles cerradas de los números, uno se precipitaba al exterior, la primera oportunidad era la buena; y entonces se permitía TODO, incluso el más vulgar exhibicionismo... ¿Y qué significan este permiso general, estas grandes vacaciones del pensamiento, sino, en todos los casos, la huida frente a la responsabilidad...?²¹

En este grupo, está de moda no escribir notas sino un dibujo. La "música" se juzga por la belleza del dibujo. Se ha anexionado la llamada música "aleatoria" que, en realidad, no es más que un abuso del lenguaje, siendo el verdadero término la música "improvisada" del abuelo. . .

Tienen fe en la acción inmediata y se preocupan poco por el control del pensamiento. Pero como la acción musical tiene una necesidad imperiosa de reflexión so pena de improvisación trivial, de imprecisión y de irresponsabilidad, estos grupos, de hecho, niegan la música y la sacan de sí misma.²²

Ahora bien, la contradicción con las citas anteriores (19 y 20) es flagrante, pues el compositor no puede, al mismo tiempo, asumir y renunciar a su responsabilidad como creador... O bien el sistema es todopoderoso y el individuo

¹⁹ Boulez, 1986, p. 87 : « [...] la forme dépendait directement des modes d'utilisation du système. De surcroît, se réalisait le rêve — le cauchemar, peut être — d'une "œuvre" au-delà de l'individuel, au-delà de l'accident, d'une œuvre où le compositeur ayant préparé avec soin son matériau de base, il ne lui restait presque plus qu'à lancer le mécanisme ainsi monté et le laisser accomplir la réalisation. »

²⁰ Delalande, 1997, p. 66 : « [...] cela correspond à cette idée de base qui est d'unifier et de faire une sorte d'automate sonore qui marcherait tout seul une fois que vous mettez la prise de courant. »

²¹ Boulez, 1963, p. 24: « Étouffant dans les prisons closes du nombre, on s'est rué vers l'extérieur, la première occasion était bonne ; et alors TOUT fut permis, y compris l'exhibitionnisme le plus vulgaire... Et que signifient cette permission générale, ces grandes vacances de la pensée, sinon, toujours, la fuite devant la responsabilité... ? »

²² Xenakis, 1971, pp. 23-24: « [...] Dans ce groupe, il est de bon ton de ne pas écrire de notes mais n'importe quel dessin. On juge la "musique" sur la beauté du dessin. Il s'est annexé la musique dite "aléatoire" qui, en fait, n'est qu'un abus de langage, le vrai terme étant musique "improvisée" de grand-père...

Ils ont foi en l'action immédiate et se soucient peu d'un contrôle de la pensée. Mais comme l'action musicale a un besoin impérieux de réflexion sous peine de basculer dans la triviale improvisation, l'imprécision et l'irresponsabilité, ces groupes, en fait, nient la musique et l'entraînent hors d'elle. »

desaparece detrás de él, o bien, a la inversa, el individuo impone sus reglas al sistema. Pero las dos modalidades no pueden aplicarse simultáneamente.

Para compositores consagrados como Boulez y Xenakis, esta contradicción no podía pasar desapercibida. Y esto los llevó inexorablemente, a uno y a otro, a distanciarse de sus proyectos iniciales una década más tarde.

Coda

He señalado una serie de incoherencias en las declaraciones y procedimientos de Boulez y Xenakis. Mi preocupación era demostrar la inconsistencia de sus declaraciones en relación con los procesos de creación musical que estaban experimentando. Las ambigüedades de su discurso llevarían ciertamente a consecuencias terribles si la verdad de sus afirmaciones estuviera en juego, si tuviéramos que tomar lo que dicen al pie de la letra. Pero el paradigma del creador no se derrumba por falta de coherencia lógica, sino todo lo contrario: la incoherencia y la contradicción son el verdadero combustible de la creación, aquello que nunca se discute, pero que, al final, es lo único que realmente cuenta. Lo que un compositor afirma no tiene por qué ser cierto, pero debe ser lo suficientemente plausible para él, sirviendo de vehículo a sus propias convicciones.

Esta es la heurística musical en acción, disciplina que he caracterizado en varias de mis investigaciones²³.

²³ Mandolini, R., (2012). *Heuristique Musicale, contributions pour une nouvelle discipline musicologique*, Delatour France editions.

<https://www.laflutedepan.com/livre/5012088/ricardo-mandolini-heuristique-musicale-pensee-musicale.html>

_____ (2023). *Heurística Musical – Aportes para una nueva disciplina musicológica*, Generis Publishing.

<https://www.generis-publishing.com/book.php?title=strong-heurstica-musical-strong-1365>

_____ (2013). *Réflexions Critiques, l'heuristique musicale et les compositeurs*, Éditions Universitaires Européennes, Omnisciptum mbH & Co. KG, Sarrebruck, Germany.

<https://www.amazon.fr/Réflexions-critiques-Ricardo-Mandolini/dp/3838185781>

Bibliografía

- Boulez, Pierre (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. París : Gallimard.
- _____ (1966). *Relevés d'apprenti*, París : Seuil.
- _____ (1986). « Le Système et l'idée », in *HARMONIQUES* n° 1, París : IRCAM/Ch. Bourgois.
- Delalande, François (1997). *Il faut être constamment un immigré – Entretiens avec Xenakis*. París : Bibliothèque de Recherche Musicale, INA – Buchet/Chastel, Pierre Zech editor.
- Dusapin, Pascal (1998). « Interview Pascal Dusapin / Harry Halbreich », in *Regards sur Iannis Xenakis*, París : Éd. Stock.
- Mandolini, Ricardo (2012). *Heuristique Musicale, contributions pour une nouvelle discipline musicologique*. Delatour France editions.
<https://www.laflutedepan.com/livre/5012088/ricardo-mandolini-heuristique-musicale-pensee-musicale.html>
- _____ (2023). *Heurística Musical. Aportes para una nueva disciplina musicológica*. Generis Publishing.
<https://www.generis-publishing.com/book.php?title=strong-heurstica-musical-strong-1365>
- _____ (2013). *Réflexions Critiques, l'heuristique musicale et les compositeurs*. Éditions Universitaires Européennes, Omniscipum mbH & Co. KG, Sarrebruck, Germany.
<https://www.amazon.fr/Réflexions-critiques-Ricardo-Mandolini/dp/3838185781>
- Matter, Henri-Louis (1990). *Webern*. Lausana : Éditions l'Âge de l'Homme.
- Solomos, Makis (1996). *Presences de Iannis Xenakis*. París : P.O. Éditions, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.
- Xenakis, Iannis (1971). *Musique, Architecture*. Paris: Caserna/poche – Mutations – Orientations.
- Webern, Anton (1980). Por la traducción francesa de Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé. *Chemin vers la nouvelle musique*. París : ediciones Jean-Claude Lattès.