

Per voluntat i per atzar

TÍTOL ORIGINAL: *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*

Aquestes entrevistes es van enregistrar a Londres (estudis de la BBC) l'agost del 1972, i a Baden-Baden, al domicili del compositor, l'agost del 1974. Han estat publicades amb l'autorització de la Radiotelevisió Belga, que les va difondre a través del seu tercer canal.

© Les Editions du Seuil, París, 1975
© de la traducció i la introducció: Vicent Minguet, 2014
© d'aquesta edició: Riurau Editors, 2014
© de la fotografia de portada: Jean Radel

Produït per Jaume Ortola
Carrer de l'Agregació, núm. 1, 2n 1a
08041 Barcelona
www.riuraueditors.cat
info@riuraueditors.cat

ISBN: 978-84-943249-0-1
Dipòsit legal: B. 24218-2014

Impressió: Publidisa

PIERRE BOULEZ

Per voluntat i per atzar

Entrevistes amb Célestin Deliège

Traducció i introducció de Vicent Minguet

ERDI·UR·AUS

Taula

<i>Pierre Boulez: del temps de les utopies</i>	7
L'època de formació	21
Opcions i judicis	28
Defensa de Berg	39
Incidència de Schönberg	45
Digressions sobre l'ensenyament musical	55
Cap a la dissolució de les formes clàssiques. <i>La Segona sonata</i> per a piano	61
La trobada amb René Char	64
Convergència amb Mallarmé. <i>El Livre pour quatuor à cordes</i>	72
L'expansió de la tècnica serial. Un univers experimental	79
Cap a una nova retòrica. <i>Le Marteau sans maître</i>	89
Les motivacions del director d'orquestra	100
La noció de mobilitat. <i>Tercera sonata, Éclat, Domaines</i>	112
La concepció de l'harmonia. <i>Structures II</i> per a dos pianos	123
Noves convergències amb la poesia	128
Noves perspectives formals i orquestrals. <i>Figures, Doubles, Prismes</i>	135
L'extensió del concepte de música de cambra. ... <i>explosante-fixe</i> ...	141
Recerques basades en la tecnologia. De <i>Poésie pour pouvoir</i> a l'IRCAM	146
A tall de conclusió	161
<i>Catàleg d'obres</i>	163
<i>Bibliografia</i>	171
<i>Índex d'autors i obres</i>	182

Pierre Boulez: del temps de les utopies

Seria certament difícil pensar avui la història de la música occidental de la segona meitat del segle xx sense la figura de Pierre Boulez. Qualsevol temptativa de revisió històrica que evités esmentar-lo hauria d'aparcar per força tot un capítol de la creació musical recent. Ho va demostrar Célestin Deliège a través dels seus escrits, i no sense raó. Altres hi han vist, en canvi, la institucionalització unívoca de l'avantguarda musical i l'acumulació d'un poder que s'ha exercit des d'una mena de dictadura estètica. Sigui com sigui, el cert és que Boulez ha sabut reunir les figures de compositor, intèrpret, pedagog i gestor cultural alhora que les dotava d'una unitat i d'una coherència inconfusibles. Ens trobem davant una personalitat extremament ambiciosa, perfeccionista, amb un afany renovador únic, el ressò i l'aportació de la qual només podrem avaluar de manera global des d'una perspectiva històrica privilegiada, desproveïda d'un qualsevol caràcter dogmàtic, sigui estètic o polític. Ara bé: Boulez va encarnar en diverses etapes de la seva vida un dogmatisme que marcà el curs del debat ideològic sobre la modernitat musical. El va situar en el punt de mira, i des del centre mateix de la vida musical oficial va exercir sense vacil·lacions un gran poder de decisió i una influència gairebé omnímoda. Assagista, polemista, home de cultura inabastable, director d'orquestra autodidacte, catalitzador d'energies i organitzador de concerts, la seva activitat es desplega al llarg dels darrers seixanta anys i ha deixat una empremta inesborrable en el món musical que avui coneixem.

El seu nom comença a sentir-se a París en els anys posteriors

a la Segona Guerra Mundial, en què les obres del jove compositor es programen després d'un breu període de formació amb Olivier Messiaen i René Leibowitz. Boulez es presenta ben aviat com un modernitzador irreverent, un adversari aferrissat dels arcaïsmes, de les tradicions més acomodades i anquilosades, en definitiva, com un *enfant terrible* que ha comprès perfectament els mecanismes de funcionament de la realitat que l'envolta. La crítica implacable dels seus escrits i conferències de joventut, juntament amb una tenacitat creativa i una perseverança exemplars, el situen tot seguit en el centre de la creació musical del moment. Per si això fos poca cosa, la seva activitat compositiva arriba acompanyada des dels inicis d'una capacitat excepcional per a la reflexió teòrica, cosa que el converteix, a més a més, en un polemista insòlit.

Extremament racional i antiutòpic, Boulez es desmarca no tan sols del neoclassicisme que dominava el panorama anterior al conflicte bèl·lic, sinó també i precisament de totes les avantguardes precedents. Des de la seva joventut, reclama una confrontació permanent entre la innovació i la tradició, entre el passat immediat i el futur imminent. Els cursos d'estiu de Darmstadt esdevenen el lloc ideal des del qual Boulez mostra obertament el refús d'un passat musical que en la seva opinió no conté les eines necessàries per a afrontar els problemes de fons que la invenció musical ha de plantejar-se ineluctablement. Aquesta és, sens dubte, una de les etapes més polèmiques de la seva carrera. L'escena musical europea assisteix a la presentació dels primers fruits madurs d'una activitat aferrissada en el camp de la creació amb obres com ara *Structures* o *Le Marteau sans maître*. Però aquests fruits arriben de la mà d'una crítica i una reflexió especialment punyents pel que fa a l'avaluació del present i del passat musical. L'edificació d'un sistema compositiu clos, racional i au-

tònom, que partia d'una interpretació personal de la gramàtica compositiva de Webern i d'una lectura específica de la història musical en clau negativa —el seu refús de Schönberg l'enfrontà amb Adorno—, afavoreix el sorgiment d'una música que Olivier Messiaen no dubtà a titllar de grisa i angoixant. Aquella música plantejava no pocs problemes a tota una generació de joves compositors europeus marcats per l'horror de la guerra. Per a Boulez són els anys del serialisme integral, de les discussions aferrissades i dels trencaments amb les amistats i els llaços institucionals.

Convé destacar que el pes dels anys del serialisme marcà definitivament el pensament compositiu de Boulez: la racionalització dels paràmetres sonors i l'anorreament de les estructures de la tradició conduí a una *tabula rasa* que permetia partir de zero amb l'objectiu de bastir una nova forma, una nova gramàtica musical. L'empremta de la sèrie i tot allò que se'n deriva és inesborrable. La proliferació serial donà vida a tot un seguit d'obres marcades per un esperit extrem de complexitat, el qual pretenia donar resposta als problemes estètics que tota una generació de compositors s'havia plantejat. Aquelles peces necessitaven intèrprets que acceptessin els reptes, músics radicalment exigents, instrumentistes reeixits amb una mentalitat oberta i innovadora que poguessin afrontar amb solvència les grans dificultats tècniques i expressives del nou llenguatge. És així com, progressivament, Boulez entra en contacte amb el món de la direcció: la necessitat crea l'òrgan. El 1946, a vint anys, es fa càrrec de la direcció musical de la companyia teatral Renaud-Barrault, amb seu al Teatre Marigny de París. L'experiència acumulada al llarg dels deu anys en què hi està actiu com a director musical es veu reflectida posteriorment en la creació del *Domaine musical*, una societat de concerts amb el seu propi conjunt instrumental. Amb el conjunt del *Domaine*, Boulez donà a conèixer al llarg dels anys

cinquanta i dels seixanta la música dels vienesos a França, i també la de nombrosos compositors de la seva generació. Finançat gairebé només pel mecenatge privat, el *Domaine* es convertí immediatament, tot i la manca de suport econòmic i logístic oficial o institucional, en un dels pocs catalitzadors de la modernitat musical de la capital francesa. Aquells concerts aplegaven tota mena de personalitats inconformistes. Els artistes compromesos i els intel·lectuals seien a la vora dels polítics progressistes i els escriptors del *nouveau roman*. No era, doncs, estrany de trobar Max Ernst, Jacques Lacan, Joan Miró o Eugène Ionesco a la mateixa sala, escoltant les darreres creacions de Berio, Kagel, Stockhausen o Messiaen que Boulez programava i dirigia. Podem, doncs, condemnar les tries, les eleccions, les decisions, i fins i tot parlar d'una jerarquia o una «dictadura» estètica, però no podem negar en tot cas que l'inconformisme de Boulez posà en moviment unes energies que altrament no s'haurien manifestat d'aquella manera.

En un context musical força conservador, com el de la França de finals dels anys cinquanta, la renovació tenaç que Boulez planteja —una renovació encarnada sobretot per l'obra musical, però també i principalment per la mobilització de conductes humanes que provoca com a intèrpret— el converteix definitivament en l'estendard d'una exigència col·lectiva de canvis en el pla institucional. No obstant això, els nombrosos impediments, les dificultats constants i sistemàtiques amb què topa ara i adés a París el convencen que ha d'establir-se més enllà de les fronteres del seu país. Boulez trasllada la seva residència a Baden-Baden, alhora que s'enforteix la relació amb Heinrich Strobel i amb l'Orquestra de la Südwestfunk. Som als inicis dels anys seixanta, i l'Acadèmia de Música de Basilea, a Suïssa, amb la iniciativa i el suport de Paul Sacher, li ofereix una plaça com a professor

de composició i d'anàlisi musical. La tasca pedagògica, que fins aleshores s'havia limitat a les conferències i els cursos d'estiu de Darmstadt, es converteix així en un dels nous centres d'acció. Com a resultat, entre el 1960 i el 1962, tota una generació internacional d'estudiants passa per la classe de Boulez a Basilea i es deixa seduir per les seves lliçons musicals.

Són anys d'intensa activitat en tots els àmbits, però sobretot en el compositiu: cada creació introdueix una nova idea de la forma musical. El discurs entra d'aquesta manera dins una mena de drama de l'estructura, de l'articulació formal, com a conseqüència natural d'una relació dialèctica intensa plantejada de manera incessant sobre les diverses contradiccions excloents que traspuja el projecte serial. D'una banda, el serialisme es presenta com a garantia del rigor, d'una exactitud avalada per l'extrema complexitat a què pot arribar la combinatòria dels paràmetres sonors i per un discurs que no defuig els problemes que l'estructura de l'obra planteja. De l'altra, el resultat sonor no deixa de ser força primitiu: la forma sovint és confusa, s'esvaeix en un seguit de transformacions morfològiques d'instants originals, en què l'agressivitat dels grans blocs contrasta amb els salts continus de registres i amb un teixit rítmic en variació perpètua. Al capdavall, en el marc del projecte serial la música ja no és un llenguatge, sinó un sistema de ramificacions, de sons i d'accions, la significació dels quals només es pot copsar sobre la base de les relacions que s'estableixen entre aquests a l'interior del mateix sistema.

Les obres d'aquest període, com ara *Pli selon pli* o *Éclat*, foren concebudes en una època d'intensa recerca. Són un testimoni històric únic de la voluntat de liquidació de l'herència d'un món musical que per a Boulez estava definitivament exhaurit. La negació de la tradició i de les eines del passat, o la voluntat de

ruptura, són explícitament esmentades en el procés radical d'invenció que la generació de Boulez, Stockhausen, Berio i tants altres duu a terme en aquest període, cadascun aplicant les seves restriccions personals. Les desaprovacions públiques són inevitables: Adorno i Lévi-Strauss no van trigar a posar de manifest el seu judici condemnatori pel que fa a viabilitat del projecte serial. Les crítiques de la tècnica i de l'estètica serials aviat ataquen un sistema que consideren inepte per a l'expressió i incapaç per a la comunicació. La batalla estètica es radicalitza. Les discussions es multipliquen i Boulez troba els seus interlocutors lluny de París: a Donaueschingen, a Darmstadt —on ensenyà regularment des del 1955 fins al 1967—, i sobretot al Regne Unit.

D'altra banda, els anys setanta són el moment de la internacionalització definitiva del director d'orquestra. Si el 1966 Boulez havia estat convidat a dirigir el *Parsifal* de Wagner a Bayreuth, pocs anys més tard, el 1971, l'Orquestra Simfònica de la BBC de Londres li confia el càrrec de director principal, en què es manté fins al 1975, i s'estrenyen les relacions amb orquestres com ara la Simfònica de Cleveland i la Filharmònica de Nova York, al capdavant de les quals succeeix directors mítics de la talla de George Szell i Leonard Bernstein, respectivament. Des de la seva posició, Boulez contribueix a la regeneració del repertori amb un seguit de projectes ambiciosos: hi destaquen els nous cicles de música actual i l'enregistrament de les obres de Bartók, Debussy, Stravinski, Varèse, Schönberg, Berg i Webern, entre d'altres, que comencen així a sentir-se regularment a Nova York i a Londres amb una energia i una claredat mai abans ateses. Nombroses orquestres de primera categoria el solliciten a partir d'aleshores: la Simfònica de Chicago, la Filharmònica de Los Angeles o la New Philharmonia de Londres, entre d'altres. La intensa activitat de l'intèrpret deixa en un segon pla el composi-

tor, que malgrat tot continua intensament actiu. Boulez escomet una tasca de difusió, segons reconeix ell mateix, però també de filtre, de restauració, d'actualització i de professionalització de la música moderna. Els nous programes i les audicions pedagògiques afavoreixen una renovació del públic, que torna a omplir les sales de concerts per a escoltar aquella música dirigida amb una escrupolositat modèlica. Boulez es converteix definitivament en garant absolut del rigor, del purisme, de la coherència i de la normalització en la interpretació del que ja es comença d'anomenar música «contemporània». Intèrpret de Messiaen, de Janáček, d'Ives, de Berlioz i de Mahler, Boulez també programa les obres de Ligeti, Stockhausen, Birtwistle, Xenakis o Carter, amb la qual cosa integra en el repertori orquestral tradicional les creacions valuoses més recents d'alguns dels compositors de la seva generació.

Mentre el projecte del *Domaine* quedava en un punt mort d'ençà que el 1967 Boulez decidia d'abandonar qualsevol mena de compromís musical amb França —Gilbert Amy se'n va fer càrrec entre el 1967 i el 1973—, la veritat és que, tot i la manca d'entesa amb Malraux, els llaços no es trencaren completament. No passaren més de cinc anys abans que el president Georges Pompidou el consultés en relació amb un nou projecte. El resultat fou un institut en què s'aprofundiria en l'estudi i l'exploració de la música actual, la direcció del qual seria confiada a Boulez. És d'aquesta manera com neix l'Institut de Recherche et Co-ordination Acoustique/Musique (IRCAM), ubicat als soterranis de la plaça Ígor Stravinski, al costat del Centre Nacional d'Art i Cultura Georges Pompidou. L'IRCAM fou dissenyat pels arquitectes Renzo Piano i Richard Rogers, que també foren responsables del disseny del museu, i obrí les portes oficialment el 1977. A partir d'aquesta data, Boulez abandona bona part dels seus

compromisos orquestrals com a intèrpret i passa a dedicar més temps al seu nou projecte nacional. Si en la seva etapa americana al capdavant de la Filharmònica de Nova York alguns compositors de la costa est l'havien titllat d'imperialista, no faltaren tampoc les crítiques a finals dels anys setanta que el definien com una mena de dictador de l'estètica musical. Tot i això, el marc i el funcionament aparentment democràtic, les possibilitats de treball i d'anàlisi acústica, d'experimentació i d'innovació, el desenvolupament de la informàtica musical i la integració d'un pensament artístic i científic, convertirien aviat l'IRCAM en una referència internacional absoluta en el camp de la recerca i la creació musical. Com a conseqüència del pes que comença a tenir Boulez en la vida i en la política cultural no són pocs els qui parlen amb un to severament crític d'una institucionalització de l'avantguarda; una oficialització que, bé que de retop, estableix uns límits amb el que es considera marginal o sobrer, i que també participa en la desorbitada despesa pública amb què els projectes de Boulez són costejats.

Tanmateix, el gran encert de Boulez transcorre paral·lelament a la fundació de l'IRCAM: concep la idea d'un conjunt instrumental professional que ha de funcionar de manera autònoma. Un conjunt basat en la competència i en la permanència, que dedicarà el seu esforç a la interpretació de la música de nova creació sense privar-se de visitar les obres del passat musical. Amb el suport de qui llavors era el ministre de cultura francès, Michel Guy, i de Nicholas Snowman, un dels fundadors de la London Sinfonietta, l'Ensemble Intercontemporain comença a funcionar el 1976, sota la direcció de Boulez. El grup es converteix en un instrument privilegiat de la modernitat musical, i es manté gràcies a la inversió pública, de la qual acapara fins a un trenta per cent del total de la despesa de l'estat francès en l'àmbit

musical. Gairebé al mateix temps, la nòmina de professors del prestigiós Collège de France escull Boulez el 1975, amb el suport de Michel Foucault, i li ofereix una càtedra d'«invenció, tècnica i llenguatge en música». L'activitat interpretativa, intensificada ara a França amb el seu propi conjunt instrumental, d'una solvència tècnica extraordinària, i també la compositiva, es veuen a partir d'aquest moment reforçades per les conferències impartides amb una periodicitat anual al Collège. Des del 1976 i fins al 1995, Boulez fa un seguit de lliçons magistrals en què repassa tota una munió de conceptes i d'idees pel que fa a la creació musical. Ens trobem lluny dels anys de foc, i, malgrat tot, la distància amb el serialisme dóna lloc a obres de gran alenada, com ara *Répons*. Boulez s'interroga sobre la creació i les contingències tècniques, socials, estètiques o històriques que la determinen; escomet de nou la seva tasca des d'una perspectiva circumspecta, amb una anàlisi meticulosa sempre combativa, transformadora, enemiga dels dogmatismes acadèmics alhora que fidel a un credo estètic. Però el gest continua sent doble: destructor i renovador.

Els nous reptes se situen en l'horitzó d'un panorama cultural utòpic. La redefinició de la funció de l'art en la societat de masses, per a Boulez, passa per la solució inajornable dels problemes de fons de la professió musical, de l'ensenyament, de la responsabilitat política i de les institucions culturals. La perseverança i l'esforç constant, l'activitat contínua, són una vegada més la resposta que dóna als impediments i a les acusacions. La seva capacitat única de traduir les idees en accions el situa en el cor de les institucions més potents, en el centre de la vida musical francesa. No obstant això, el diàleg amb el passat continua plantejant-se amb la tasca de director musical: el 1976 Boulez és cridat a dirigir *L'anell del Nibelung* de Wagner a Bayreuth. És l'any del centenari de l'obertura del teatre de la Festpielhaus. La pro-

ducció que Boulez ofereix, juntament amb l'escenògraf francès Patrice Chéreau —aleshores un desconegut de l'escena germànica— provoca una controvèrsia desmesurada. La seva direcció racional, exacta, i l'equilibri just entre el passat i el futur que hi proposa, donen lloc a una reacció negativa. Wolfgang Wagner havia escollit un equip francès per a la producció del centenari —amb la qual cosa liquidava l'hegemonia alemanya—, que pretenia donar carta de presentació definitiva a l'aspiració internacional del festival. Tanmateix, el gest semblà no ser ben comprès per la crítica, que no va entendre el plantejament musical asèptic de Boulez i es mirà el treball de Chéreau amb recel. La memòria del festival, en canvi, recorda ara aquella producció com una inflexió en la direcció artística dels temps que estaven per venir, un esdeveniment que situà Boulez de manera definitiva en l'elit de la direcció d'orquestra.

La història recent forma part d'algunes de les pàgines més felices de la nostra hemeroteca musical. El cicle progressiu d'enregistraments de la integral de les simfonies de Mahler per a Deutsche Grammophon, amb orquestres com ara la Simfònica de Cleveland, la Staatskapelle Berlin, la Simfònica de Chicago i la Filharmònica de Viena; o les aparicions al capdavant de la Mahler Chamber Orchestra, la Filharmònica de Berlín o l'Ensemble Modern Orchestra són factors que han contribuït definitivament a una certa popularitat pel que fa a la figura del director. El seu compromís amb la jove Acadèmia Orquestral del Festival de Lucerna, amb què ha programat gairebé la integral de la seva obra, evidencia també que l'intèrpret a la fi ha demanat el pas al compositor, almenys fins que la salut li ho ha permès. En contacte amb la creació dels compositors més joves i, més precisament, amb la reflexió sobre aquesta, Boulez sempre ha afirmat sentir-se renovat. La reivindicació contínua de la com-

posició com la seva activitat principal, malgrat l'absència d'obres noves —una absència que Boulez justifica pel treball continu en noves versions d'obres anteriors—, ha estat d'altra banda una constant dels darrers anys, en què les tasques de direcció, organització de concerts o conferències han davallat per a donar pas a un ritme de treball molt més reposat i serè.

La influència de l'estructuralisme en un pensament que reposa en bona mesura sobre un gest d'oposició binària, com el de Boulez, es palesa com un dels trets més genuïns d'una reflexió que presenta nombroses constants al llarg dels darrers quaranta anys. El lector es preguntarà per què presentem ara aquestes converses de Pierre Boulez amb el musicòleg belga Célestin Deliège, trenta anys després de la primera edició. D'una banda, volem oferir a tots els interessats —es tracti de professionals o melòmans, simpatitzants o detractors, autodidactes o acadèmics, tots— un document únic que mostra les idees de Boulez sobre la seva obra i que, per tant, ens permet de conèixer-la i de valorar-la millor. El volum original fou publicat en francès el 1975 i aviat es va traduir a l'anglès, a l'alemany i fins i tot a l'italià, però mai no va arribar a les prestatgeries de les nostres biblioteques. D'altra banda, som conscients que el mercat cultural demana productes d'altres menes i que aquest s'allunya considerablement dels estàndards de consum de la nostra societat. Les obres de Boulez gairebé mai no s'han programat amb una regularitat mínima a les sales de concert del nostre país, i tanmateix no ens trobem davant un compositor minoritari en els cercles de la música culta europea. Malauradament, a casa nostra el coneixement de la música de Boulez és minoritari, anecdòtic. Les raons d'aquest fet són múltiples, i no han mancat els qui han dedicat bones dosis d'esforç i de temps a explicar-les. La publicació en català d'aquest volum no hauria estat possible sense l'aposta fer-

ma i l'esforç impagable de l'editor Jaume Ortola, a qui restarem sempre agraïts.

Les pàgines d'aquestes entrevistes s'inicien amb el període de formació de Boulez, i recorren progressivament algunes de les idees més polèmiques del seu període de joventut, com ara el refús inicial del romanticisme amb què s'identificava la música d'Alban Berg, un refús que posteriorment s'esvaï amb les anàlisis i la tasca del director d'orquestra. Les preguntes de Célestin Deliège, un musicòleg que coneixia com pocs l'evolució de la història de la música recent, són la mostra i l'estímul més evident d'una intel·ligència i d'una acuitat cada vegada més inhabituals. Val a dir també que el lector hi trobarà un seguit de línies temàtiques, organitzades racionalment, que corresponen, si fa no fa, a les d'un projecte cultural: un *work in progress* gairebé sistemàtic que ens condueix des de les primeres obres de maduresa, com ara *Le Marteau sans maître*, fins a les obres dels anys setanta, que ja preveuen l'ús de l'electrònica com a instrument natural de la paleta compositiva, en la línia del projecte innovador que l'IRCAM posaria en marxa a partir de llavors. Les poètiques de Schönberg i de Webern, l'articulació de la forma musical o la gènesi de les obres del període de joventut i de maduresa; la determinació sobre la direcció que ha de prendre la innovació, la recerca i l'ensenyament musical; o les influències literàries i pictòriques —Mallarmé, Joyce, Char, Klee, Mondrian, etc.— que han nodrit la seva obra musical, són, entre moltes altres, algunes de les qüestions que Boulez hi repassa. La història recent ha estimulat algunes d'aquestes idees i n'ha descartat altres. Boulez mateix ho reconeixia de manera implícita recentment a Lucerna: ens cal obrir les finestres, obrir les portes, totes les obertures possibles.

Aquest llibre recull, doncs, les traces d'una època en què es va produir una gran ebullició d'idees i de projectes apassionants

que havien de modificar el panorama musical de diverses generacions. Els designis més brillants del pensament de Boulez, que entén la innovació com a resultat d'una evolució constant, no exclouen tanmateix algunes contradiccions impenetrables —transitòries des del punt de vista històric—, com ara els judicis amb què condemnava Schönberg com a model estètic alhora que posava en relleu paral·lelament l'actualitat de les recerques rítmiques de la *Consagració* de Stravinski. En tot cas, sempre ens ha semblat que la millor manera de contribuir a la difusió i a la millor comprensió del pensament musical del nostre temps, fruit de l'evolució, de la dialèctica i de la controvèrsia necessària a tot acte creatiu audaç, no és altra que la de fer conèixer allò que ens és més desconegut, més obscur. Amb un estil precís, directe i carregat d'una gran intensitat, Boulez ens demostra, una vegada més, que la tensió constant entre les forces de conservació i de manteniment d'un determinat ordre social, d'una banda, i les de la necessitat de renovació, de substitució i d'innovació, de l'altra, són imprescindibles per a establir un diàleg entre l'experiència del passat i el repte indefugible del futur: un diàleg enriquidor que només la curiositat pot incitar.

Vicent Minguet
Roma-Barcelona, setembre del 2014

L'època de formació

CÉLESTIN DELIÈGE: Pierre Boulez, com que ens proposem d'oferir una mirada retrospectiva de la vostra obra, ens serà convenient de tractar les coses des del començament, des del final de la guerra, l'any 1945. Els vostres biògrafs assenyalen generalment que, en un determinat moment, el jove estudiant d'enginyeria que éreu es va decidir pel conservatori. Les raons que van motivar aquest canvi d'orientació són, potser, menys conegudes. Sens dubte, en la infància vau tenir contactes molt estrets amb la música. ¿Ho explicarien tot, però, aquests contactes?

PIERRE BOULEZ: El canvi d'orientació és molt simple. El desitjava des de feia molt de temps i he d'afegir que vaig preparar molt bé l'accés a les *grandes écoles*, com se sol dir, però no hi vaig arribar a anar. No sóc un producte, doncs, de les *grandes écoles*, era massa jove per a això; vaig fer simplement un any de preparació i, a disset anys, em vaig trobar lliure d'escollir el meu propi destí, lliure, en tot cas, d'escollir la música com a funció principal de la meva existència. No és, doncs, una decisió tardana, presa amb molts dubtes, sinó una decisió que ja es trobava profundament arrelada en mi. Provenia, certament, d'experiències d'educació musical, bastant banals, d'altra banda, perquè aquesta educació la vaig rebre en una petita vila de províncies, sense cap contacte amb el que podríem considerar com una vida musical quotidiana-

na. Podeu imaginar fàcilment que a França, abans de la guerra del 39, l'activitat musical d'una ciutat de 7.000 habitants era insignificant: pràcticament no hi havia cap concert. Es podien fer estudis de piano; jo els feia alhora que els de secundària. Passat un cert temps, els estudis de piano em van posar en contacte amb *amateurs* de la música —com se'ls sol anomenar, amb un nom certament bell—, amb els quals vaig fer música de cambra. D'aquesta manera vaig eixamplar una mica el meu horitzó: en compte de conèixer únicament la literatura pianística, vaig conèixer ben aviat el repertori d'aquest camp. Al mateix temps, com que estudiava en una institució religiosa, hi havia un cor en el qual participava. Fou gràcies a això que vaig tenir un contacte amb la música vocal. No tota era bona, per descomptat, però, en conjunt, allà hi havia un percentatge de literatura valuosa.

Els diversos nivells de pràctica musical probablement feren arrelar en mi la idea —quan ets jove no t'imagines en absolut d'arribar a ser músic professional, no penses així a aquesta edat— de fer de la música el centre real de la meva existència, i no tan sols una cosa episòdica. La decisió es remunta lluny, doncs, pràcticament a la meva infància, i en aquest sentit no vaig tenir realment cap dubte. A partir d'una certa edat, quan, malgrat tot, l'autoritat de la família és menor, un sap de sobres que és ell mateix qui decideix pel que fa a la seva pròpia existència.

—Us heu referit, de passada, a una institució religiosa en què vau estudiar. Em sembla que no revelarem cap secret si recordem que un ensenyament confessional no s'adeia amb les vostres conviccions filosòfiques, ni tampoc amb la vostra evolució. El vincle espiritual que teniu amb Joyce és força conegut. En aquest context, ¿vau tenir cap experiència ni que fos llunyana-ment semblant a la de Stephen Dedalus?

—L'experiència catalitzadora de Stephen Dedalus la van viure molts joves que estudiaren en institucions religioses bastant estrictes sense treure'n cap profit. D'una banda, a causa de la manca de coincidència entre les conviccions personals i les de la institució; d'altra banda, arran d'un marc d'acció i de referència que els semblava força caduc. Per descomptat, les coses eren llavors menys greus del que ho són a hores d'ara; no hi havia ni revolta ni reprovació col·lectiva, tal com s'ha vist després. Els caràcters més independents refusaven de seguida els formalismes. El que em va sorprendre més fou una mena de mecànica que no contenia cap convicció profunda: era una paròdia i, quan ets jove, ho vius tot d'una manera més violenta, perquè estimes més les maneres de viure que s'adiuen amb les teves creences. Més tard, més bé o més malament, ens acomodem. Una de les coses que marquen en l'ensenyament —i que, en qualsevol cas, em va marcar a mi— és, precisament, el fet de no poder combinar una manera profunda d'existir amb unes pràctiques que havien perdut el sentit de tota ètica.

—¿I tanmateix, aleshores, no vau mantenir cap polèmica contra el sistema?

—Quan tens tretze o catorze anys i et sents una mica aïllat, penses sobretot a treure bon profit de les condicions d'educació per a fer la teva vida. De tota manera, en aquell moment no relacionàvem les dificultats que teníem amb el sistema, amb la validesa del sistema mateix. La primera reacció, a aquella edat, era l'intent de sortir d'un ambient que clarament no et convé; però, en aquell moment, no arribes a posar en qüestió el marc en què tot allò ocorre.

—La raó de la meua pregunta no era altra que la de cercar, en la vostra adolescència, les primeres manifestacions eventuais de

l'actitud polèmica que us ha caracteritzat més endavant. Però com que l'objecte d'aquest diàleg és la vostra obra, m'agradaria de retornar-hi tot seguit.

Quant al punt inicial de la vostra música, els vostres biògrafs parlen principalment, i no s'equivoquen, de la influència de Messiaen i de Webern. De fet, són influències que, efectivament, vau reconèixer llavors. No obstant això, fins i tot una lectura superficial de les vostres obres mostra immediatament que, tot i que accepteu l'ampliació de les constriccions rítmiques proposades per Messiaen, en cap moment no us imposeu la seva disciplina. Tampoc no hi trobem el «buit» webernià, malgrat la influència palesa de Webern. Al contrari, vós escriviu partitures excessivament denses i no dubteu gens ni mica a fer servir de seguida les grans formes.

—Crec que són influències que suportes i refuses alhora; reaccions que s'experimenten quan hom té una mena d'instint creador (i això és, en el fons, una cosa que no es pot explicar amb exactitud): absorbeixes, al mateix temps, allò que et sedueix, el que necessites, i refuses tot allò que no et sembla suficientment productiu. Així va ser llavors en el cas de la meua actitud pel que fa a Messiaen i a Webern.

Hi ha, però, una qüestió més: la primera vegada que hom pren contacte amb aquestes obres —tant les de Messiaen com les de Webern— no n'arriba a apreciar l'abast sencer, ni probablement tot el rigor. Són obres d'una altra època. Per a un jove de dinou o vint anys, per exemple, resultaria bastant difícil d'assimilar com un tot acabat l'obra que Webern havia compost cap a la cinquantesena. Quan som joves som com els ocells de presa, enxampem immediatament allò que ens sembla més convenient i amollem allò que no ens ho sembla.

Quant al sistema de Messiaen, val a dir que no estava tan ela-

borat com ho arribaria a estar alguns anys més tard, a partir del 1948, i sobretot des del 1950. Vaig assistir a la seva classe el 1944 i em va resultar molt útil l'excel·lent treball rítmic que hi havia en les seves partitures, però aleshores encara no tenien el rigor que més tard havia d'aplicar en algunes construccions.

—Amb tot, hi trobem el que he anomenat «constriccions»: per exemple, els ritmes no retrogradables, els *tala* de la rítmica hindú, etc. Vós no vau retenir literalment aquests tipus d'estructures...

—Si us he de ser sincer, mai no m'ha interessat gaire aquesta faceta de Messiaen. En la meua opinió, l'ús que ell feia de la rítmica grega o de la rítmica hindú, bastant freqüent com ja sabeu, plantejava un problema: el fet d'introduir pedaços d'una civilització dins d'una obra és cosa difícil. És el que penso ara, però llavors ja ho pensava: hem d'inventar el nostre vocabulari rítmic segons les nostres pròpies normes. En aquest sentit, ja des de les meves primeres obres, hi ha el que podríem anomenar un contrast entre formes lliures (hi ha de vegades ritmes molt lliures, pràcticament improvisats o escrits en el procés mateix de la invenció) d'una banda, i seccions molt rigoroses, de l'altra. A més, aquest contrast l'he mantingut, és una de les meves idees principals. Fins i tot en la primera obra que vaig publicar, la *Sonatina* per a flauta i piano, ja hi trobem passatges constituïts per estructures rítmiques molt treballades, força desenvolupades, elaborades d'una manera senzilla, basades en esquemes simples i amb una escriptura clàssica, però així i tot treballades fins als límits de les seves possibilitats. Una mica més tard vaig tenir altres idees sobre això, però des de llavors em va semblar que l'escriptura rítmica havia de ser una escriptura treballada per ella mateixa, i, això, crec que va ser Messiaen qui m'ho féu veure, concretament amb les

seves anàlisis de Stravinski. Després d'analitzar amb ell la *Consegració de la primavera*, o fins i tot les seves obres, estava convençut que calia un treball d'invenció rítmica pura.

A més a més, en les obres de Webern que jo coneixia llavors, no havia trobat encara l'estructura rítmica tan densa que després havia de trobar en altres que vaig conèixer més tard (no oblidem que Webern era gairebé un «desconegut» en aquella època i les seves partitures eren molt difícils d'aconseguir). En les primeres obres que vaig llegir, com ara la *Simfonia* op. 21, el treball rítmic és força clàssic: són cànons com els que podem trobar en la literatura preclàssica o barroca. De fet, en tota l'escola de Viena no hi ha realment un treball rítmic profund.

Allò que, en canvi, em va interessar, és el que Berg anomenava «monorítmica». Ho trobem en alguns passatges de la seva música, sobretot en *Wozzeck*, en què tota una idea musical està encarrilada en la direcció d'una seqüència rítmica única. En aquest cas parlem d'un objecte que prolifera, el qual, d'aquesta manera, unifica totes les idees, les abraça completament. Aquesta invenció de Berg fou l'única que em va cridar l'atenció fins que vaig descobrir les darreres obres de Webern, les *Variacions* op. 30 concretament, en què hi ha un teixit rítmic molt reeixit i una escriptura veritablement apassionant.

Així doncs, del contacte amb Messiaen només vaig quedar-me amb allò que em podia servir, és a dir, el treball sobre cèl·lules rítmiques que es modifiquen, s'interpolen, s'engrandeixen o s'escurcen parcialment, etc. De Webern, per contra, en vaig extreure una certa noció, no del silenci, que no m'interessava tant (em semblava que el silenci, en Webern, era una cosa que el caracteritzava personalment i que, per tant, era difícil tornar-lo a emprar sense caure en l'epigonisme), sinó d'una certa textura dels intervals. D'altra banda, el caràcter dinàmic de les meves obres

de joventut és totalment diferent de l'agògica que trobem en les de Webern. Jo no tenia cap inclinació per les coses vagues o amb un caràcter vague, sinó més aviat per les obres dinàmiques, la textura de les quals fos prou densa per a propulsar aquest dinamisme cada vegada més lluny.

Índex d'autors i obres

- Allais, Alphonse: 157
Artaud, Antonin: 91
Aubanel, Théodore: 70
Bach, Johann Sebastian: 29, 32, 42,
51
 Corals del dogma: 29
 L'art de la fuga: 29
 Missa en si menor: 29
 Ofrena musical: 29
Barrault, Jean-Louis: 100
Barthes, Roland: 79
Beethoven, Ludwig van: 30, 31, 34,
51
Berg, Alban: 40
 Concert de cambra: 32
 Concert per a violí: 42, 135
 Suite lírica: 32
 Tres peces per a orquestra: 102
 Wozzeck: 26, 32, 39
Berlioz, Hector: 36
 Harold en Itàlia: 33
 La damnation de Faust: 33
 L'Enfance du Christ: 51
 Les Troyens: 33
 Symphonie Fantastique: 33, 34
Boulez, Pierre
 Cummings ist der Dichter: 132, 134
 Domaines: 120, 142
 Éclat: 74, 119, 120
 Éclat / Multiples: 119, 132
 ...explosante-fixe...: 141
 Figures, Doubles, Prismes: 135
 Le Marteau sans maître: 64, 65, 67,
72, 89, 100, 109, 112, 124
 Le Soleil des eaux: 65, 67, 69
 Le visage nuptial: 64, 65, 67
 Livre pour quatuor: 72, 76
 Pli selon pli: 74, 128, 131
 Poésie pour pouvoir: 146
 Polyphonie X: 79, 83, 88
 Primera sonata: 48
 Segona sonata: 61, 64, 72, 78
 Sonatina: 25, 45, 47
 Structures I: 79, 88, 93, 96, 127
 Structures II: 123, 126
 Tercera sonata: 62, 94, 112, 123, 124
Brahms, Johannes: 35
Bruckner, Anton: 95
Cage, John: 117, 118, 133, 158
Cézanne, Paul: 41
Cummings, Edward Estlin: 132
Char, René: 64, 128
de Broglie, Louis-Victor: 86
Debussy, Claude: 36, 128
 Jeux: 32
 La Mer: 35
 Prélude à l'après-midi d'un faune: 35
 Trois Nocturnes: 35
 Trois poèmes de Mallarmé: 131
Désormière, Roger: 107
d'Indy, Vincent: 140
Domaine musical: 95, 100

- Genet, Jean
Els paravents: 57
- Gide, André: 145
- Gluck, Christoph Willibald: 34
- Händel, Georg Friedrich: 51
- Heisenberg, Werner: 86
- Joyce, James: 22, 57
- Kafka, Franz: 57
- Kandinski, Vassili: 57, 145
- Klee, Paul: 56, 79
- Mahler, Gustav: 35, 135
- Malraux, André
L'espoir: 137
- Mallarmé, Stéphane: 70, 76, 110,
128, 131
Coup de dés: 74, 134
Igitur: 74
Livre: 75
- Messiaen, Olivier: 24, 25, 45, 48,
55, 96
Mode de valeurs et d'intensités: 80
- Michaux, Henri: 66, 128, 131, 146
- Mondrian, Piet: 41, 57, 145
- Mozart, Wolfgang Amadeus
Obertura en l'estil de Händel: 51
- Musil, Robert: 57
- Nono, Luigi: 109
- Pau de Tars: 106
- Proust, Marcel: 70, 76
- Rameau, Jean-Philippe: 32, 33
- Ravel, Maurice: 35, 128, 131
- Rimbaud, Arthur: 129
- Rosbaud, Hans: 100, 101, 102, 107,
108
- Scherchen, Hermann: 100, 101, 107,
108
- Schönberg, Arnold: 39, 52, 64, 100
Concert per a piano, op. 42: 49
- Corals op. 27*: 50
- Drei Klavierstücke op. 11*: 48
- Drei Satiren op. 28*: 50
- Klavierstücke op. 23*: 48
- Pierrot Lunaire*: 48, 49, 108
- Serenade*: 49, 108
- Simfonia de cambra, op. 9*: 45, 46,
47, 48, 102
- Suite op. 25*: 48
- Variacions op. 31*: 43, 50, 140
- Schumann, Robert: 34, 35
- Stockhausen, Karlheinz: 109
Kontra-Punkte: 83
Zeitmasse: 109
- Strauss, Richard: 35
- Stravinski, Ígor: 49, 50, 52, 55, 141,
144, 145
Consagració de la primavera: 26
Les Noces: 145
Simfonia dels Salms: 145
Simfonies d'instruments de vent: 144
- Valéry, Paul: 145
- Wagner, Richard: 76
*Els mestres cantaires de
Nuremberg*: 52
Parsifal: 35
Tristany i Isolda: 77
- Weber, Carl Maria von: 34
- Webern, Anton von: 26, 31, 39, 40,
41, 64, 95, 109, 110, 139
*Cinc moviments per a quartet de corda
op. 5*: 72
Segona cantata, op. 31: 124
Simfonia op. 21: 26, 109, 138
Variacions op. 30: 26, 140