

# REFLEXIONES EN TORNO A LA CONCEPCIÓN DEL TIMBRE EN PIERRE BOULEZ

Gabriel Barbero Consuegra  
David Barbero Consuegra

*Los procesos de la estética musical patentes en la obra de Pierre Boulez (Montbrison, 26 de marzo de 1925) tienen como génesis una concepción del timbre cuyos antecedentes más inmediatos se hallan en las creaciones de compositores como Berlioz (1803-1869), cuya grandiosa concepción de sus obras y su original instrumentación calaron en Boulez; Debussy (1862-1918), de quien tomó la orquestación expresiva y llena de matices; del vienés Schönberg (1874-1951), creador de la dodecafonía, y del también vienés Alban Berg (1885-1935), paladín del dodecafonismo. Ellos contribuyen al impulso del desarrollo tímbrico instaurado por Boulez, adquiriendo este concepto matices hasta entonces insospechados. Boulez representa una clara conjunción de todas estas influencias. El tratamiento que Boulez hace del timbre puede perfilarse como parangón de su manera de componer. En este artículo identificamos el modo como se proyecta el ideal musical de Boulez en su tratamiento tímbrico, corroborando la evolución existente entre las fuentes en las que se inspira y su obra.*

## Fuentes del timbre en Boulez

La influencia de *Berlioz* en Boulez es innegable. De hecho, Boulez, estudioso incansable de los maestros que lo precedieron, comenta, a colación del *Traité d'Orchestration* de Berlioz, lo siguiente: “Es con mucho uno de sus textos más significativos, ya

que testimonia su actitud respecto de la realización musical. [...] Deplora como un obstáculo inhibitorio “la constante uniformidad de las masas de ejecución”; en suma, denuncia la estandarización de los efectivos sinfónicos y la considera bajo sus aspectos negativos. Esta reflexión, vieja de más de un siglo, sobre la rigidez

del aparato sinfónico, testimonia una gran perspicacia; en efecto, esta rigidez debía cristalizar, paralizar por largo tiempo, según dimensiones establecidas y aceptadas, la imaginación de los compositores [...]” (1981: p. 207). *Boulez* comparte con *Berlioz* la idea de que es necesario oponerse a la estandarización en la distribución de la orquesta, “[...] pues va en contra del carácter específico de cada obra: punto de vista esencialmente moderno que nos sorprende por su agudeza” (p. 208). *Boulez* es partidario de alejar los distintos grupos de la orquesta con la finalidad de construir efectos de interrogación/respuesta.

La gran aportación de *Berlioz* a la teoría tímbrica de *Boulez* reside en que relaciona la gran masa orquestal con el sutil procedimiento para evitar reducciones. De esa gran masa orquestal interesa constituir un buen número de pequeñas orquestas para hacer una increíble contribución al tratamiento del timbre: la diversificación de la sonoridad. Esto exige un estilo extraordinariamente amplio por parte del conjunto. Las pequeñas orquestas tendrían la función de afrontar los movimientos más rápidos y suaves, en profusos

diálogos. La consecución de este planteamiento nos llevaría a conseguir unos efectos armónicos nunca escuchados y lograr unos “colores tornasolados” derivados de esa multitud de timbres diferentes.

El “desenfreno imaginario” y la “obsesión por el análisis combinatorio” de los que *Boulez* habla al referirse a *Berlioz*, hacen generar ideas como la mezcla de los instrumentos de arco tocando pizzicato con las arpas, ejecutados en todos los matices, relacionados con los acentos brillantes y la orquesta de percusión, metálica, en matiz mezzo-forte.

En resumen, *Boulez* persigue, como ya lo hiciera *Berlioz*, la riqueza armónica, la veracidad de timbres y la sucesión de contrastes; la potencia melódica, expresiva y rítmica; la fuerza penetrante; la sensibilidad prodigiosa para los matices de conjunto y de detalle; el majestuoso reposo, las agitaciones huracanadas, las explosiones volcánicas, las quejas, los murmullos, el misterio, el clamor, las plegarias... son también finalidades anheladas. Como añade: “Esta manera original de expresarse “se anticipa” a su tiempo, si se la encara bajo la

mirada del pragmatismo: las condiciones que la época de Berlioz le planteó no le permitían llevar a término una realización exacta de su pensamiento; por ello debió contentarse con soluciones sustitutivas, muy alejadas de satisfacer las exigencias de su intuición original” (pp. 211-212).

Otra de las fuentes principales que *Boulez* estudió en profundidad para extraer conclusiones sobre el timbre fue *Debussy*, de quien le atrae “la libertad de invención sinfónica, [...] no tanto por los temas encontrados como por una manera inédita de “crear” el desarrollo, de hacer evolucionar la sonoridad orquestal, por el refinamiento de las transiciones; en esta música, aunque los temas reaparezcan, no se vuelve nunca atrás: todo aparece como un estado superior, acabado, de la improvisación, y la seguridad de invención está hasta tal punto dominada que puede permitirse prescindir de los cuadros formales que se reconocerían con excesiva facilidad” (op. cit.: 306)<sup>1</sup>.

De las palabras de *Boulez* en torno a la obra del compositor nacido en *Saint-Germain-en-Laye*

podemos deducir una serie de ideas que aplicaba al tratamiento tímbrico en sus creaciones musicales. Tales elementos son: (1) poner en juego un elevado grado de libertad y de invención sinfónica; (2) el tratamiento tímbrico como elemento coadyuvante de la sucesión temática; (3) la creación de un continuo en lo que se refiere a sonoridad orquestal facilitado por la singularidad y sutileza en los nexos; (4) la utilización del timbre como un elemento de enriquecimiento de los temas y favorecedor de la variedad; (5) máxima importancia de elementos rítmicos en la orquestación que iluminan el conjunto. *Boulez* es un minucioso investigador de la evolución de *Debussy* respecto a su tratamiento de la orquesta y de las ideas instrumentales que, en cierto sentido, permanecieron constantes.

*Schönberg* es otro de los compositores que *Boulez* analiza sumariamente con la finalidad de extraer jugosas conclusiones en cuanto al timbre. En este caso, *Boulez* se centra en el estudio de la relación entre los instrumentos y la voz. En sus obras vocales

<sup>1</sup> *Boulez* reconoce en *Debussy* un verdadero “arte de la transición”.

Schönberg plantea la íntima correspondencia entre estos dos elementos, explotando sobremodera su intención de determinar con claridad la forma en que la voz ha de ser declamada en cada momento, dejando atrás la costumbre de que la voz “declamara” ad libitum. “[...] Es así como se vio llevado a reflexionar sobre esta cuestión espinosa: ¿cómo notar la declamación de manera que forme parte integrante de la música? Impulsado por un deseo de exactitud muy comprensible, se resolvió por una notación de la voz hablada exactamente similar a la de la voz cantada: sin embargo, cada nota está afectada por una cruz que indica, convencionalmente, su característica de *Sprechstimme* [...]” (p. 326). La razón de toda esta búsqueda radica en la necesidad de que la voz desempeñe un papel absolutamente primordial dentro de la obra musical.

También es importante que nos detengamos, siquiera someramente, en la importancia que *Boulez* concede a la formación instrumental. Tras introducirnos en el marco histórico de fines del XIX, escudriña las particularidades del tratamiento representativo de *Schönberg* en su *Pierrot*. En relación a esto, nos descubre

que “la formación de cámara con piano que él emplea se vincula pues muy estrechamente con esta tradición; pero la emplea con un espíritu totalmente distinto, aunque más no sea por la relación de los instrumentos entre sí, y por el estilo, diría yo, de sus relaciones. La formación de *Pierrot* no es *monovalente* en el sentido que no se la utiliza de un modo continuo en su totalidad. [...] Aquí, en cambio, cada pieza atrae la atención sobre un color particular, sobre una combinación especial; a veces la instrumentación subraya la forma, pone de relieve un detalle de la estructura. No es necesario insistir sobre la virtuosidad de la utilización instrumental, algunos de cuyos aspectos están vinculados directamente con otras obras de Schönberg (como las piezas del Op. 16 para orquesta)”. (pp. 331-332).

Finalmente, la visión que ofrece *Boulez* de *Berg* y de su concepción del timbre da pruebas de la fascinación que sentía por el compositor austríaco. Así, habla de su fuerza de expresión y del enorme poder de estructuración, de las orquestaciones nostálgicas, adecuadas a su personalidad y a su época. Se trata de un “desenfreno de sensaciones” sometidas a una organización minuciosa. A

través del timbre *Berg* expresa sentimientos presentados formalmente. Se trata de orquestaciones profundas y de tenaz alcance. Esa expresividad puede contrastar, al menos en un principio, con la elaboración del esquema formal.

En suma, los diversos aprendizajes que *Boulez* toma de compositores precedentes vienen a estar representados en la renovación del lenguaje musical, la conexión con el pensamiento europeo vigente, la música en estado puro, la búsqueda continuada, la renuncia del compositor a sí mismo; la concisión, la limpieza orquestal, la minuciosidad, la sistematización en los rasgos estructurales, la artesanía rigurosa, la fluidez discursiva. Hay una inquietud por descubrir posibilidades, medios técnicos, procedimientos renovados; por organizar, regenerar y restaurar los aspectos tímbricos.

### El timbre en Boulez

Al analizar una de sus obras, *Le Marteau sans maître* (*El martillo sin maestro*, 1954) para contralto y seis instrumentistas, *Boulez* expone su concepción

sobre el timbre. Más que interesante nos parece la plantilla instrumental de la que se sirve nuestro autor para elaborar esta obra: flauta alto, xilófono, vibráfono, guitarra, viola, y una batería de percusión no melódica. *Boulez* se erige en un exponente preclaro de la variedad a la hora de utilizar los timbres<sup>2</sup>. A partir de ahí, podemos profundizar en algunos de los principios que la constituyen.

Las *formaciones de cámara* que utiliza *Boulez* están alejadas de las concepciones clásicas y románticas. Emplea determinados instrumentos para dotar de colorido, y a veces de rasgos exóticos, su música, subordinando siempre la instrumentación al gusto. Aparte, suele incluir instrumentos de tesituras medianas o altas, y de timbres velados, en mayor medida que instrumentos brillantes. En cuanto a los instrumentos de percusión ocurre algo parecido y utiliza los de registros graves y muy graves de manera ocasional. Como apunta *R. P. Morgan* (1994) muy acertadamente: “La música, por lo tanto, parece carecer de un bajo (o base) y da la sensación de flotar libremente como si estuviera en

<sup>2</sup> A este respecto hay que decir que es poco usual en él la utilización de formaciones completas.

un terreno en el que no existiera la gravedad” (p. 404).

Para lograr *vínculos entre los distintos instrumentos elegidos*, Boulez explica los rasgos comunes entre ellos. Así, atisba semejanzas entre la voz y la flauta, la flauta y la viola, la guitarra y el vibráfono, el vibráfono y el xilófono... Lo que persigue este compositor es establecer cadenas de instrumentos. Con los nexos o los rasgos comunes se logra la continuidad y se asegura la lógica del conjunto tímbrico. Boulez pretende insertar la percusión en el conjunto polifónico, utilizándola para establecer un diálogo con el resto de instrumentos; en ese diálogo, la percusión es un complemento.

La *utilización de la voz*, que cesa en lo que Boulez denomina las “piezas-desarrollo”, se subordina a la inclusión expresa de un poema en la obra. A veces, la mezcla de un instrumento junto con la voz se emplea para utilizar al instrumento como contrapunto de la línea vocal. Igualmente, la utilización de instrumentos y voces se da para representar una lucha por obtener la primacía, aunque en ocasiones el compositor lo que pretende es lograr la total unidad de la composición

entre la voz y los instrumentos. A esto se llega gracias a la ligazón facilitada por una misma estructura musical. Boulez, pues, hace surgir la voz para presentar el texto, aunque ese surgimiento aparezca desde el conjunto instrumental. Boulez, además, establece relaciones entre la voz y los instrumentos que se pueden invertir gracias a que desaparece el verbo. Como bien explica este autor, “el poema es *centro* de la música, pero se *ha ausentado* de la música, como la forma de un objeto restituida por la lava, mientras que el objeto mismo ha desaparecido -también como la petrificación de un objeto a la vez REconocible y DESconocible-” (p. 333).

Por otro lado, la voz presenta diferentes medios de emisión: desde lo cantado hasta lo hablado. Esta variabilidad (largas vocalizaciones, recitativos, imbricaciones entre lo cantado y lo hablado...) hace que se complementen poema y música y que aporten, con rica reciprocidad, sutiles resonancias. Es obvio que, cuando se trata de obras donde aparece la voz, la elección de la instrumentación se relaciona con el carácter vocal, tanto en el color como en la tesitura.

Las *finalidades que persigue a la hora de instrumentar* están relacionadas con conseguir ascendencias exóticas alejadas de los modelos tradicionales acaecidos en occidente. *Boulez* se desplaza en un péndulo que le lleva a extremos opuestos, siendo en él característica la simbiosis de elementos extranjeros y nacionales, que conforman el resultado de su obra. De cualquier manera, los tratamientos exóticos<sup>3</sup> desaparecen una vez que los instrumentos inusuales se integran en el conjunto.

También es muy importante *la disposición de los instrumentos*, ya que de ella devendrán determinadas relaciones acústicas: suele utilizar disposiciones en semicírculo y dos planos bien diferenciados. Con ello consigue una discriminación dinámica y equilibrios fácilmente realizables. La voz la utiliza incluida dentro de un grupo para dotarla de un mayor grado de libertad:

ora emerge como solista, ora se integra y aun se ve suplantada por otro instrumento.

A un nivel más amplio, nos parece fundamental su opinión acerca de las *características arquitectónicas de las salas de concierto* (signo de la amplitud de miras del pensamiento de *Boulez*), por las consecuencias que aquella tendrá en su concepción sobre el timbre. Para *Boulez* era necesario desvestirlas del conservadurismo y la convención habitual que en aquel momento presentaban. Admirador de ciertos teatros construidos en los años cincuenta, sustentados en las concepciones de *Piscator*<sup>4</sup>, apuesta por las potencialidades de estos escenarios y por su uso generalizado. A *Boulez* le atrae la idea de una escena móvil, por su versatilidad al poder tomar diferentes configuraciones. El espectador nunca puede llegar a ser un objeto a merced del escenario. Tampoco el espectáculo

<sup>3</sup> A la hora de utilizar el timbre, *Boulez* se ve claramente influido por las civilizaciones extraeuropeas (África, Japón, etc.). Aún así, su intención no es profundizar en esas civilizaciones musicales, sino enriquecer la cultura sonora europea con aquellos elementos acústicos.

<sup>4</sup> *Erwin Piscator* (1898-1966), administrador berlinés de teatros, director y creador del “teatro político” expresionista, colaboró con el arquitecto *Walter Gropius* en la concepción de un “Teatro Total”, que fue diseñado en 1927, si bien no llegó a construirse. Se piensa en un teatro que pueda ser transformado de acuerdo con la pieza representada. A través de un escenario giratorio y de una serie de pantallas de proyección insertadas a lo largo de todo el espacio reservado al público, se consigue que éste se mezcle entre la representación, sorprendiéndolo y posibilitando su participación activa en el espectáculo.

debe quedar subyugado por la mecánica de la sala de conciertos. *Boulez* es un enamorado de lo difícil, si ello conlleva la mejora de las cualidades tímbricas.

El *papel que juegan los instrumentistas dentro del proceso de creación tímbrica* lo relaciona con el margen de iniciativa que se les deja por parte del compositor. *Boulez* justifica esta idea a partir de la experiencia de otro compositor: *Bruno Maderna*. Para *Boulez* el logro de las piezas de *Maderna* radica en el grado de “autonomía” concedido a los instrumentistas. El trabajo de *Maderna* consiste en brindar material suficiente para que el solista, el director y los músicos lleguen a un acuerdo sobre la manera de poner en práctica la realidad sonora de sus obras, extrayendo de ellas sus máximas cualidades ya inherentes.

La función que *Boulez* atribuye al *director de orquesta* en la representación tímbrica es de vital importancia. Se trata de una pieza básica para conseguir un nivel tímbrico adecuado<sup>5</sup>.

La labor del director reside en saber “[...] hacer participar a una colectividad en la comprensión de la obra, refiriéndose entonces a su fuente: el autor” (p. 461). El director es, según *Boulez*, un “alma segunda” en relación con el compositor.

Cuando *Boulez* estudia la figura del director de orquesta como generador de cualidades tímbricas, valora a aquellos que poseen la capacidad para establecer vínculos con el compositor. El director debe ser alguien “propenso a dedicar su tiempo al estudio de partituras nuevas” (ibidem). No todos los directores son capaces de ocuparse de esta tarea “[...] pues no sólo pueden provocarles dificultades de comprensión puramente musical, sino también proponerles trampas técnicas problemáticas, y por eso mismo, suscitar una hostilidad más o menos abierta por parte de los ejecutantes” (ibidem).

A modo de *conclusión*, podemos afirmar que si estudiamos el tratamiento tímbrico que presentan las obras de *Boulez*

---

<sup>5</sup> *Boulez* tiene en alta estima a varios directores de orquesta. Así, por ejemplo, habla de *Scherchen* como “uno de los raros caracteres que vivían naturalmente en lo nuevo, espíritu tan aventurero como patriarcal”; de *Hans Rosbaud*, de quien destaca cualidades como la virtuosidad de lectura, la perseverancia en el trabajo, o la facilidad para explicar la relación entre la partitura escrita y la partitura ejecutada. Otro de los directores más admirados por *Boulez* es *Heinrich Strobel*.

nos damos cuenta de que la estética de este compositor roza la innovación y el aprendizaje de culturas extrañas. Es un representante de concepciones sonoras desacostumbradas y un pionero en la “normalización” de ciertos grupos instrumentales. De todas formas, para llegar a comprender el punto de vista que *Boulez* mantiene sobre el timbre hemos de ubicarlo dentro de su concepción general sobre la música: para él se trata de “un arte no significativo”, donde la importancia de las estructuras lingüísticas es suma. El vocabulario musical no busca sólo transmitir sino que elabora una comunicación cotidiana, poética e intelectual. Es enriquecedora su sentencia: “En música, por el contrario, la palabra es el pensamiento” (p. 18). Las consecuencias prácticas de esto se sintetizan en su aseveración de que la música es “a la vez un arte, una ciencia y un artesanado” (*ibidem*). Por lo tanto, utiliza el timbre como un intelectual y como un artesano. Así, logra utilizarlo con coherencia en función de lo que se propone expresar.

La orquestación implica muchas convenciones establecidas: mentales, estéticas y prácticas. La actitud de *Boulez* ante esas convenciones supone posicionarse

frente a los sistemas que su momento histórico le ofrece: trata de desarrollarse en la determinación que la historia y la colectividad *imponen* al individuo y, además, de estimar justamente (mediante el binomio aceptación/rechazo) aquellas desde diferentes grados de compatibilidad/antinomia. En todo esto, el concepto de *gusto* entra ya en juego de una manera decisiva: “Cambiamos de disposición un conjunto de sonidos porque nos parece que suena mal; no empleamos un determinado instrumento en un momento dado porque juzgamos que está fuera de lugar; no escribimos un determinado organismo rítmico porque nos parece trivial, o vulgar, o también porque produce cacofonías de alturas; unas dinámicas nos repugnan, otras nos convienen porque nos parecen mejor integradas con el texto” (p. 41).

Los rasgos básicos de la actitud creativa de *Boulez*, fruto de esa mezcolanza, pueden resumirse así: la sonoridad y la expresión por encima de todo, empleo de características de la “música natural”, depuración de elementos, enorme contenido lírico, variedad melódica y de recursos técnicos, efectos sonoros muy conseguidos, tradición removida,

búsqueda incesante. Todo ello conforma el pilar estilístico que Boulez representa.

### Bibliografía

- Boulez, P. (1981): *Puntos de referencia*. Barcelona, Gedisa. En esta obra aparecen una serie de textos compilados y presentados por Jean-Jacques Nattiez, algunos de los cuales transcribimos a continuación:
  - a) “Debussy: la obra para orquesta”, (304-309), texto del álbum Columbia D 3 M-32988.
  - b) “Decir, tocar, cantar”, (324-338), sobre el *Pierrot lunaire* de Schönberg y el *Marteau sans maître* de Boulez. *Cahiers Renaud-Barrault*, nº 41, 163, pp. 300-321.
  - c) “Lo imaginario en Berlioz”, (205-212), publicado en inglés en *High Fidelity - Musical America*, 6 de marzo de 1969, vol. XIX, nº 42, pp. 43-46.
  - d) “Experiencia, avestruces y música”, (403-404), *Nouvelle Revue Française*, nº 36, diciembre 1955, pp. 1174-6.
  - e) “Orquesta, sala, repertorio y público”, (439-442), *Cahiers Canadiens de Musique*, 1971, pp. 31-48.
  - f) “Un patriarca aventurero”, (460-461), *Nouvel Observateur*, 22 de junio de 1966.
  - g) “El director de orquesta y su modelo”, (461-464), publicado en alemán en Boulez, P.: *Anhaltspunkte*, pp. 377-380.
  - h) “Rostro de amistad”, (466-467), *Melos*, 1970, pp. 368-388.
  - i) “El intermediario” (467-469), publicado en alemán en Boulez, P.: *Anhaltspunkte*, 395-398.
  - j) “Esbozo de un retrato”, (470-471), *Le nouvel Observateur*, 26 de septiembre de 1973.
  - k) “La estética y los fetiches”, (pp. 17-29), en C. Samuel ed. *Panorama de l’art musical contemporain*, París, Gallimard, 1962, pp. 401-415.
  - l) “El gusto y la función”, (pp. 29-47), *Tel quel*, nºs. 14 y 15, 1963, pp. 32-38 y 82-94.
- Boulez, P. (2003): *La escritura del gesto: conversaciones con Cecile Gilly*. Barcelona, Gedisa.
- Cadieu, M. (1977): *Pierre Boulez*. Madrid, Espasa Calpe.
- Morgan, R. P. (1994): *La música del siglo XX*. Madrid, Akal.