

## Pierre Boulez, América Latina y la vanguardia europea después de la Segunda Guerra Mundial

*Pierre Boulez, Latin America, and the European Avant-Garde After 1950*

**Cristina Catherine Losada**

*University of Cincinnati*

**Resumen:** Reconocido como crítico, compositor, profesor, director y empresario, Pierre Boulez dejó una huella enorme que definió la trayectoria de la música europea durante la segunda mitad del siglo veinte. Con la composición de *Le Marteau sans maître* (1953–1955) y varias obras posteriores en los cincuenta y los sesenta, se estableció como uno de los compositores más importantes de su entorno. Sus técnicas de composición cambiaron radicalmente durante este periodo. Pese a que sus procesos de organización de tonos no se esclarecieron hasta varias décadas después, las innovaciones con respecto a otros parámetros del lenguaje musical tuvieron un impacto claro e inmediato. Teniendo en cuenta lo anterior, con este título intencionalmente provocativo, quisiera discutir la posición decisiva de Latinoamérica en el desarrollo de la carrera de este gigante de la música del siglo veinte. Después de presentar un resumen de su trayectoria profesional, me centraré en discutir las tres giras que realizó a través de Latinoamérica a principios de la década de los cincuenta. Consideradas dentro del marco de su interés en la etnomusicología, estas fueron clave para su carrera, proporcionándole espacio e inspiración para algunas de estas innovaciones fundamentales para su desarrollo como compositor. Haciendo referencia a los escritos del compositor y tomando como base una lectura crítica de las obras que reflejan la influencia que recibió de la música latinoamericana, discutiré cómo algunos de los cambios más importantes en su lenguaje musical fueron inspirados por las experiencias de Boulez en sus giras en esta región, tanto o más que por influencias más reconocidas, como la música japonesa y la música africana. Esto tiene implicaciones importantes, dado a que el nuevo lenguaje musical de Boulez tuvo un impacto considerable en el desarrollo de la vanguardia europea después de la segunda guerra mundial.

**Palabras clave:** Boulez. América Latina. Serialismo. Poscolonial. Estética.

**Abstract:** Recognized as a critic, composer, teacher, conductor and impresario, Pierre Boulez left a huge footprint that defined the trajectory of European concert music during the second half of the twentieth century. With the composition of *Le Marteau sans maître* (1953–1955) and several subsequent works from the mid-1950s and early 1960s, he established himself as one



of the most important composers in his artistic circle. His compositional approach changed radically during the course of this time period. Although many of his pitch organization techniques were only unraveled several decades later, innovations with respect to other parameters of the musical language had a clear and immediate impact. Keeping this in mind, with this intentionally provocative title, I would like to discuss how Latin America played a decisive role in the career of this enormous figure of twentieth-century music. After presenting a brief summary of his professional trajectory, I will discuss the three tours he made of Latin America at the beginning of the 1950s, which, considered within the frame of his interest in ethnomusicology, were crucial to his career. They gave him the space and inspiration for crucial innovations in his development as a composer. By reference to Boulez's writings, and based on a critical reading of the works that reflect the influence of Latin American music, I will discuss how some of the most important changes in his musical language, like his emphasis on elements of contrast and resonance, were inspired by his experiences on this tour, as much, or more, than by more recognized influences, like Japanese and African music. This has some considerable implications, given that Boulez's new musical language had tremendous impact on the development of the European avant-garde in the second half of the twentieth century.

**Keywords:** Boulez. Latin America. Serialism. Postcolonial. Aesthetics.

Reconocido como crítico, compositor, profesor, director y empresario, Pierre Boulez dejó una huella enorme que definió la trayectoria de la música europea durante la segunda mitad del siglo veinte<sup>1</sup>. Con la composición de *Le Marteau sans maître* (1953–1955) y varias obras inmediatamente posteriores en la década de los cincuenta y la primera mitad de la década de los sesenta, como por ejemplo la *Tercera Sonata para Piano* (1955–1977; 1963) y *Pli selon pli* (1957–1962), se estableció como uno de los compositores más importantes de su entorno. Sus técnicas de composición cambiaron radicalmente durante este periodo. Pese a que sus nuevos procesos de organización de tonos no se esclarecieron hasta varias décadas después, las innovaciones con respecto a otros parámetros del lenguaje musical tuvieron un impacto claro e inmediato. Teniendo en cuenta lo anterior, con este título intencionalmente provocativo, quisiera discutir la posición decisiva de Latinoamérica en el desarrollo de la carrera de este gigante de la música del siglo veinte. Después de presentar un resumen de su trayectoria profesional, me centraré en discutir las tres giras que realizó a través de

---

<sup>1</sup> Agradezco a la Fundación Paul Sacher en Basel, a la Fundación Stockhausen en Kürten, y a Universal Edition por el permiso para reproducir materiales en sus colecciones. Igualmente, agradezco a Pilar Romero y Andrea Beaudoin Valenzuela por su colaboración con aspectos editoriales y de traducción.

Latinoamérica a principios de la década de los cincuenta. Consideradas dentro del marco de su interés en la etnomusicología, estas fueron clave para su carrera, proporcionándole espacio e inspiración para algunas de estas innovaciones, que resultaron ser fundamentales dentro de su desarrollo como compositor<sup>2</sup>.

Haciendo referencia a los escritos del compositor y tomando como base una lectura crítica de las obras que reflejan la influencia que recibió de la música latinoamericana, así como de la música que conoció durante estas giras, discutiré en detalle cómo algunos de los cambios más importantes en su lenguaje musical, por ejemplo, el énfasis otorgado a los contrastes y la resonancia, fueron inspirados por sus experiencias durante estas giras, tanto o más que por influencias más reconocidas, como la música japonesa y la música africana. Aunque su música no hace referencia directa o trata de invocar tradiciones particulares, demostraré cómo Boulez permitió que las características de textura, resonancia y timbre de esta música, junto con un enfoque en los contrastes, transformaran su orientación estética y su lenguaje musical, llevando a una reconceptualización de las dimensiones del tiempo y el espacio. Esto tiene implicaciones importantes, dado que el nuevo lenguaje musical de Boulez tuvo un impacto considerable en el desarrollo de la vanguardia europea después de la segunda guerra mundial.

## 1. Contexto

Para empezar, daré un resumen de la trayectoria profesional de Boulez y en particular de cómo obtuvo reconocimiento a nivel internacional, con el fin de definir el contexto de sus giras en Latinoamérica<sup>3</sup>. Con artículos que generaron gran controversia, por ejemplo, el famoso ensayo "Schoenberg está Muerto"<sup>4</sup>, Boulez inicialmente fue reconocido internacionalmente como escritor y crítico a

---

<sup>2</sup> Este artículo tiene varios puntos de intersección con Worby (2017) y algunos puntos de intersección con Salem (2018). Interpreta y complementa una serie de datos históricos contenidos en artículos importantes, como Bassetto (2003; 2014), Campbell (2016) y O'Hagan (2007).

<sup>3</sup> El siguiente resumen se basa en discusiones contenidas en biografías como Griffiths (1978), Jameaux (1991), y Peyser (1976).

<sup>4</sup> Boulez (1952).

principios de los años cincuenta<sup>5</sup>. Hacia finales de esa misma década se posicionó como uno de los compositores más reconocidos del mundo occidental. Sus composiciones de esta época incluyen las obras clásicas mencionadas anteriormente, que rompen con sus precursores y redefinen la naturaleza del serialismo. También incluyen otras obras que exploran las ramas más experimentales de la composición, como la música electrónica, los cuartos de tono y la inclusión de aspectos aleatorios. Su fama durante esta etapa de su carrera se refleja en su posición como docente en instituciones de gran influencia, incluyendo la Universidad de Harvard y los cursos internacionales de verano de Darmstadt.

Estando en la cúspide de su posición dentro del círculo de compositores europeos a mediados de los años sesenta, Boulez aceptó posiciones simultáneas como director de dos de las orquestas más famosas del mundo, la Orquesta Filarmónica de Nueva York y, al otro lado del atlántico, la Orquesta Sinfónica BBC en Londres. Cabe notar que esta decisión acarrió bastantes objeciones por parte de los involucrados (O'Hagan 2016). Una de sus metas al hacer esto era la de transformar el repertorio estándar para las grandes audiencias del mundo. Este fue el principio de lo que llegó a ser una gran carrera, durante la cual Boulez se posicionó como uno de los directores de orquesta más exitosos y reconocidos del mundo. Su renombre en este campo tal vez sobrepasó su fama como compositor en algunos círculos hacia finales del siglo. Sin embargo, Boulez siguió componiendo una variedad de obras que desarrollaron nuevas técnicas y perspectivas estéticas, y que tuvieron gran influencia sobre la música de finales del siglo veinte. Además, su trabajo como empresario en París, particularmente con la fundación del *Ensemble Intercontemporain*, un ensamble de cámara dedicado a promover presentaciones de música contemporánea, e IRCAM, un centro dedicado a la investigación de la interacción entre la ciencia y la música fue esencial para el desarrollo de la música contemporánea (Harvey 1986, Born 1995). Este último es todavía uno de los centros de desarrollo artístico más importantes del mundo.

---

<sup>5</sup> Según Campbell (2016), su posición como crítico y autor del ensayo "Schoenberg está muerto", le obtuvo reconocimiento durante la gira que tomó por Latinoamérica en 1954 cuando la revista Buenos Aires Musical publicó una entrevista con el título: "Pierre Boulez, el músico más moderno de Francia".

Es necesario entonces señalar los momentos críticos que definieron el futuro de este compositor. Quisiera centrarme, por lo pronto, en los primeros años de su carrera. En la primera mitad de la década de los cuarenta, Boulez realizó estudios en el conservatorio de París, donde estudió con Messiaen y luego tomó clases con René Leibowitz. Las primeras obras en obtener amplio reconocimiento, como su *Sonatina*, datan de 1946. Este año comprendió varios momentos decisivos en la trayectoria profesional del compositor. Fue entonces que aceptó la posición de director artístico de la compañía teatral *Renaud-Barrault*, lo cual le dio su primera experiencia como director. Un dato menos conocido es que en esta época Boulez expresó interés en ser etnomusicólogo (Boulez 1986, p. 145; Pereira de Tugny 1998; Bassetto 2003, p. 38; Pereira de Tugny 2006, Campbell 2010, Bassetto 2014). De hecho, los documentos sobre este tiempo, que reposan en los archivos de la Fundación Paul Sacher en Suiza, indican que ese año Boulez planeó un viaje de estudio, organizado por el museo Guimet, a Camboya. Según Luisa Bassetto, el viaje no se realizó debido al inicio de la guerra de Indochina. Sin embargo, existen transcripciones que hizo Boulez en esta época de la música camboyaná y de algunas tradiciones africanas. Este interés de Boulez en la música de otras culturas es natural, dado a que fue expuesto a estas tradiciones durante sus clases con Messiaen en el conservatorio de París. A pesar de que nunca realizó viajes a estos países, siguió indagando a fondo sobre el tema en su contacto con el Museo Guimet y con el etnomusicólogo André Schaeffner, quien le dejó escuchar muchas de sus propias grabaciones (Bassetto 2014, p. 60).

Al inicio de la década de los cincuenta, el estilo de composición de Boulez cambió radicalmente. De esta época datan sus experimentos con el serialismo integral, en la famosa obra *Structures 1<sup>a</sup>* (primer movimiento de *Structures 1*, de 1952). A pesar de que en muchos círculos el nombre de Pierre Boulez se asocia casi inmediatamente con la práctica del serialismo integral, en gran parte por la publicidad que se le dio a esta obra tanto en el momento<sup>6</sup> como en escritos posteriores, estos experimentos fueron de corta duración (O'Hagan 2006, p. 310). De hecho, el compositor modificó el serialismo integral estricto con otros procesos ya para el segundo y tercer movimiento de esta misma obra. Sin

---

<sup>6</sup> Whittall (2008, p. 175) describe esta obra como el ejemplo más citado del serialismo integral europeo.

embargo, otros experimentos, que llevaron a cambios radicales en su estilo de composición y a la redefinición del serialismo como tal, prosiguieron inmediatamente. Estos cambios fueron clave para su reconocimiento como uno de los compositores más importantes de la segunda mitad de la década de los cincuenta.

Los cambios en sus técnicas de organización de tonos durante esta década han sido objeto de muchas investigaciones<sup>7</sup>. No obstante, como dije anteriormente, la transformación de su estilo con respecto a otros parámetros fue aún más importante en términos de la influencia que tuvo sobre el desarrollo de la música europea de esta época. En el siguiente fragmento argumentaré que esta transformación estuvo profundamente ligada a su interés en la música de otras culturas y en particular, a su experiencia en Latinoamérica.

## 2. Las giras

Durante este periodo crítico de su carrera, Boulez realizó tres giras extendidas de conciertos en Latinoamérica con la compañía teatral *Renaud-Barrault*. Estas fueron en 1950 (24 de abril a 28 de julio), 1954 (23 de abril a 16 de agosto) y 1956 (11 de abril a 23 de junio)<sup>8</sup>. La correspondencia de Boulez con figuras como los compositores John Cage, Karlheinz Stockhausen, el crítico Pierre Souvtchinsky y el etnomusicólogo, André Schaeffner, resumida en un artículo importante de Edward Campbell (Campbell 2016), dejan en evidencia algunos datos poco conocidos sobre estas giras, que cobran relevancia debido al interés explícito de Boulez en la música de otras culturas<sup>9</sup>.

Crucialmente, Boulez trabajó en dos obras de suprema importancia para el desarrollo de su carrera como compositor a lo largo de estos viajes. Durante la gira de 1954 (que incluyó Argentina, Brasil, Uruguay y Chile), Boulez aprovechó cada momento libre para trabajar *Le Marteau sans maître*, mientras que en la de 1956 (que incluyó México, Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela), trabajó en su Tercera Sonata para piano. Aunque en su correspondencia el compositor se queja

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, Decroupet (2006), Heinemann (1993; 1998), Koblyakov (1977; 1981; 1990), Losada (2006; 2008; 2014; 2017; 2019), Salem (2018), Scotto (2014).

<sup>8</sup> Las fechas aparecen en Bassetto (2003, p. 38, nota al pie de página no. 5).

<sup>9</sup> Salem (2018) menciona la correspondencia desde un punto de vista completamente diferente.

incansablemente sobre cómo las actividades teatrales interrumpían el progreso de su labor de composición, también es importante reconocer la forma en que las nuevas perspectivas y oportunidades que se desarrollaron durante estas giras fueron clave para su carrera<sup>10</sup>. En la siguiente discusión, presentaré algunos comentarios de Boulez sobre Latinoamérica para mostrar su perspectiva sobre la cultura y los países que conoció; así mismo, presentaré un resumen de algunas influencias a nivel musical, centrándome finalmente en las repercusiones de fondo de estas experiencias.

Según su correspondencia, Boulez aprovechó estas giras, y particularmente la segunda y la tercera, para conocer las bellezas de Latinoamérica. Boulez habla de la hermosura del Brasil, así como las cosas espectaculares que vio en México, aclarando que viajó bastante por el país<sup>11</sup>. En una carta de 1950 a John Cage, dice, por ejemplo:

¿Debo describirte el país? Debes verlo por ti mismo. Hace mucho calor porque es otoño, y tiene el calor del verano francés (¡lo que te hace pensar en el verano aquí!); el sol cae muy temprano alrededor de las 5 p.m. pero sigue siendo cálido, sin embargo [...] El país es increíblemente hermoso, estallando en todas partes; vegetación lujuriosa se afianza en todos los lugares posibles. Sería maravilloso poder llegar al interior de esta tierra... (Boulez 1950, p.5)<sup>12</sup>.

De hecho, en las giras posteriores, Boulez realizó excursiones para conocer sitios remotos y escuchar música, como, por ejemplo, las ruinas de la civilización Inca durante su estadía en Perú y la música de las montañas en Chile (Campbell (2016, p. 7, p. 10, p. 17).

Tanto en la gira de 1950, como en la de 1954, Boulez aprovechó su estadía en Bahía para observar una ceremonia de *candomblé*, una variedad de *macumba*

---

<sup>10</sup> Aquí sigo una sugerencia de Campbell, quien indica la necesidad de mirar esto más a fondo.

<sup>11</sup> Carta a Karlheinz Stockhausen, escrita entre el 7 y el 11 de mayo 1956 (copia en los Archivos de la Fundación Paul Sacher). Los originales de las cartas de Boulez a Stockhausen reposan en la Fundación Stockhausen en Kürten. © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten ([www.karlheinzstockhausen.org](http://www.karlheinzstockhausen.org)). La referencia aparece en Campbell (2016, p. 19).

<sup>12</sup> Carta de Pierre Boulez a John Cage, mayo 1950. En Nattiez (Ed.) (1990, p. 580 y Campbell (2016, p. 5). "Should I describe the country to you? You must see it for yourself. It is very warm because it is autumn, and it has the warmth of the French summer (which makes you think about summer here!); evening falls very early at about 5 p.m. but it remains warm nevertheless [...] The country is amazingly beautiful, bursting forth everywhere; luxurious vegetation takes hold in every last possible place. It would be marvelous to be able to get to the interior of this land". Las traducciones al español en este artículo son mías.

(Campbell 2016, p. 7, p. 17)<sup>13</sup>. Su reacción a la primera experiencia fue la de un distanciamiento, notando cómo esta forma de ritual y los asociados estados de trance, aunque lo habían atraído algunos años atrás (durante un periodo de fascinación con Antonin Artaud)<sup>14</sup>, ya no formaban parte sustancial de su estética. Sin embargo, la segunda experiencia con el *candomblé*, en 1954, lo llevó a comprar instrumentos que se llevó consigo a París. En una carta a Stockhausen, escrita entre el 9 y el 11 de agosto, en su viaje de regreso a París, anuncia:

Ya he vuelto a trabajar en *Le Marteau sans Maître* [...] nos deleitamos con los paisajes exóticos (refiriéndose al viaje por avión a Bahía y Recife) [...] He traído de vuelta una serie de instrumentos exóticos: campanas de madera, campanas dobles de hierro, flauta indígena, pequeña guitarra indígena, tambor de marco, campanas, birimbao (un instrumento muy curioso de Bahía, pero de origen africano) (Campbell 2016, p. 17)<sup>15</sup>.

En sus escritos y entrevistas, Boulez (1967, p. 4) caracteriza la influencia de la música latinoamericana (y de otras culturas en general) como una influencia espiritual, minimizando la importancia de los aspectos musicales. Aunque su interés en la música de otras culturas no desarrolló una perspectiva etnográfica, sí tuvo una influencia profunda en su modo de pensar sobre la música. En lo que sigue quisiera señalar algunas influencias musicales explícitas que se pueden rastrear en la obra de Boulez, a pesar de la insistencia del compositor en minimizarlas. Este esfuerzo por ocultar la percepción de dichas influencias está vinculado a la postura crítica de Boulez frente a la música basada primordialmente en la explotación de referencias a lo exótico (Boulez 1967, p. 45; 1991, p. 341). Pese a que hay conexiones musicales explícitas, quisiera hacer énfasis, como lo hizo el compositor, en la trascendencia de estas experiencias para Boulez, y además argumentar que su interacción con estas otras culturas

---

<sup>13</sup> Campbell nota que hay una descripción detallada de las impresiones sobre el *candomblé* y su importancia en la producción de *L'Orestie* (1955) por parte del director de la compañía teatral, quien acompañó a Boulez en estas experiencias (Barrault 1961).

<sup>14</sup> Boulez (1991, p. 54). Este ensayo fue escrito en 1948.

<sup>15</sup> Carta de Boulez a Stockhausen. Sin fecha. Enviada desde Dakar, Senegal con fecha 9-10, 11 agosto 1954 (copia en los archivos de la Fundación Paul Sacher). © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten ([www.karlheinzstockhausen.org](http://www.karlheinzstockhausen.org)). "I am already back at work on *Le Marteau sans maître* [...] we feasted our eyes on exotic landscapes (referring to the plane ride from Bahia to Recife) [...] I've brought back a haul of 'exotic' instruments: wooden bells, double bells made of iron ['cloches doubles en fer'], Indian flute, little Indian guitar, frame drum, bells ['grelots'], Jew's harp ['birimbao'] (a very curious instrument from Bahia, but of African origin) ".

refleja una inmersión que se realiza por fuera del marco de esquemas de dominancia que marcaban la cultura de su época<sup>16</sup>.

### 3. Influencias musicales

Aunque hace mucho tiempo se ha hablado de la influencia de instrumentos exóticos en la obra de Boulez durante esta época, y particularmente en el mundo sonoro de sus obras maestras *Le Marteau sans maître* y *Pli selon pli*, la mayoría de los escritos se han enfocado en las influencias del mundo oriental<sup>17</sup>. En un escrito que se ha difundido bastante, Boulez mismo menciona cómo la xylorimba hace referencia al balafón africano, el vibráfono al gamelán balines y la guitarra al koto, del Japón<sup>18</sup>. En contraste, es mucho menos reconocida la importancia de la música latinoamericana a la que estuvo expuesto directamente durante la composición de la primera obra maestra. Pero, como explica inicialmente Bassetto (2003), esta influencia también es muy importante, y refleja varias tradiciones musicales latinoamericanas que conoció el compositor durante sus tres giras. A continuación, profundizaré considerablemente sobre la información que proporcionó Bassetto, argumentando, mediante una lectura crítica tanto de los comentarios del compositor, como de la música que escuchó y de la música que refleja estas influencias, que muchos de los cambios en el lenguaje musical del compositor resultaron de la exploración de la resonancia<sup>19</sup> y los contrastes. Esto tiene repercusiones profundas para el entendimiento de la obra de Boulez, ya que el desarrollo posterior de estos elementos tuvo consecuencias más de fondo, como la reconceptualización de las dimensiones del tiempo y el espacio acústico, reflejada en otra obra emblemáticas de su siguiente etapa de desarrollo como compositor, *Éclat* (1965), y fueron el foco de sus experimentos con música electrónica en las décadas subsiguientes.

En lo que se refiere al sonido de la percusión, las fuentes existentes ya han establecido una relación directa entre el *candomblé* y la obra de Boulez. O'Hagan (2007, p. 40, p. 46), ha discutido cómo el carácter rítmico del *candomblé* tuvo una

---

<sup>16</sup> Boulez (1967, p. 6), Borio (2009).

<sup>17</sup> Griffiths (1978, p. 28), Piencikowski 1980, Bradshaw (1986, p. 159), Decroupet (Ed.) (2005, p. 44).

<sup>18</sup> Boulez (1986, p. 341).

<sup>19</sup> Cuando hablo de resonancia, me refiero a la forma natural en que decae el sonido, la cual varía en calidad y tiempo de acuerdo a varios factores.

influencia especialmente en el diseño de la percusión de la música incidental para la obra teatral *L'Orestie* (1955), la cual Boulez trabajó con Barrault, el director de la Compañía teatral con la que realizó la gira<sup>20</sup>. Además, observa (p. 56) cómo el carácter rítmico de la música compuesta por Boulez para esta obra, presenta semejanza con transcripciones existentes de la música del *candomblé*<sup>21</sup>. Finalmente, menciona la instrumentación, y particularmente, el uso de los bongos, maracas y claves. Esto tiene gran importancia, en particular porque la música para esta obra teatral fue reutilizada como base para varias obras posteriores de Boulez, incluyendo *Pli selon pli* y *Éclat* (1965)<sup>22</sup>. O'Hagan presenta como evidencia las notas donde Barrault (1961) resume su primera concepción de la obra, escritas en el barco que tomaron de regreso a Francia, después de observar una ceremonia de *candomblé*. Estas notas hacen referencia explícita al *candomblé*, a la samba y a la importancia de la percusión<sup>23</sup>. También pude comprobar la intención de invocar esta tradición, con las anotaciones a mano del compositor sobre el texto de *Orestie*, documento que se encuentra en la fundación Paul Sacher en Suiza<sup>24</sup>. En estos documentos existe una anotación explícita que dice "principio de la macumba", junto a otras anotaciones de carácter rítmico.

Decroupet (2005, p. 62) demuestra la influencia de esta tradición latinoamericana sobre el sonido de la percusión en *Le Marteau sans maître*, mencionando que en la versión inicial de los primeros dos comentarios a *Bourreaux de Solitude* (uno de los tres ciclos de *Le Marteau sans maître*) la parte de la percusión era mucho más reducida. Boulez editó estos movimientos con mucho más énfasis en la percusión después de la gira de 1954 y los instrumentos que adquirió en Brasil fueron clave en esa transformación<sup>25</sup>. Robert Worby (2017) presenta audio de algunos momentos dentro del primer comentario en este ciclo y los compara con ejemplos extraídos del *candomblé*, demostrando que el timbre,

---

<sup>20</sup> Otra fuente importante es Zenck (2002, pp. 20–27; 2004, p. 55).

<sup>21</sup> Tomando como referencia Binon (1967).

<sup>22</sup> Piencikowski (1993).

<sup>23</sup> Barrault también discute la importancia de la influencia del *candomblé* en entrevistas y otros escritos.

<sup>24</sup> Mappe G, Dossier 1<sup>a</sup>, 2 *Orestie* (Archivos de la Fundación Paul Sacher, Colección Pierre Boulez).

<sup>25</sup> O'Hagan también menciona esta relación en Worby (2017).

la textura y los ritmos hacen referencia explícita a la música que lo inspiró<sup>26</sup>. O'Hagan (2007, p. 35) nos informa en qué movimiento trabajó Boulez durante su gira de 1954. Cabe añadir, que precisamente es este, el III comentario a *Bourreaux de Solitude*, que hace uso de la mayoría de los instrumentos, utilizando maracas, bongos y claves.<sup>27</sup> Las claves tienen un papel importante al inicio del movimiento, controlando la textura y sentando el carácter rítmico. La forma en que el percusionista termina la obra (Ejemplo 1), con los bongos y las maracas atacando simultáneamente, invoca directamente la forma de tocar el birimbao, donde el instrumentista sostiene unas maracas en la mano donde tiene la baqueta.

Aunque los datos anteriores presentan evidencia de influencias musicales superficiales, no demuestran aspectos más profundos. Otros autores han mencionado la influencia de alguna de la música que Boulez escuchó en Latinoamérica sobre su tratamiento de la dimensión del tiempo, sin embargo, no lo han explicado en detalle. Worby (2017), basándose en evidencia presentada principalmente por Campbell y O'Hagan, menciona la importancia particular del *candomblé* no sólo sobre el sonido de percusión, sino también sobre elementos más de fondo, como la elasticidad en la dimensión del tiempo, la estructura y el significado de obras como *Le Marteau sans maître*, *L'Orestie* (1955) y *Pli selon pli*. Bassetto 2003 presenta un argumento parecido. En lo que sigue, explicaré estos comentarios, y demostraré cómo estas características reflejan las mencionadas exploraciones en el campo de la resonancia y los contrastes, lo cual resulta en una exploración del espacio acústico que tuvo grandes consecuencias para el desarrollo de la música contemporánea y cuya asociación no se ha mencionado previamente.

Es importante reconocer por lo menos dos formas en las que la influencia de estas otras culturas trasciende las alusiones superficiales desde el punto de vista estético. Una es la elasticidad temporal que menciona Worby, creada, por ejemplo, por el intercambio de notas aisladas entre instrumentos y por las repeticiones irregulares y pausas en la percusión al final del tercer comentario en este ciclo *Bourreaux de Solitude* de *Le Marteau sans maître*, presentadas en el

---

<sup>26</sup> Recomiendo escuchar, en particular la comparación que hace en los siguientes límites de tiempo: 9:34–9:54.

<sup>27</sup> Bassetto (2003, p. 40) menciona el uso de estos instrumentos en una obra posterior, *Pli selon pli*.

Ejemplo 1<sup>28</sup>. La otra, que está profundamente ligada a esta elasticidad temporal, trata del papel fundamental de los contrastes en la música<sup>29</sup>, en particular los contrastes en el campo de la resonancia, pero también los contrastes en la actividad rítmica, así como los contrastes desde el punto de vista de la percepción, entre los momentos de claridad y los momentos de gran complejidad, donde se pierden los detalles. Un ejemplo de esto, que proviene del mismo movimiento de *Le Marteau sans maître*, aparece en el Ejemplo 2. En este pasaje, se aprecia un contraste fuerte entre la propulsión rítmica del principio de la obra, impulsada por las claves y la aparente fluidez del perfil rítmico a partir del compás 21 (*subitement ralenti*). Estos aspectos asumen un papel fundamental dentro la obra de este compositor hasta el final de su carrera<sup>30</sup>.

Para entender en detalle estos parámetros es útil discutir características típicas del *candomblé*. Algunas obras dentro de esta tradición exhiben un incremento gradual de complejidad rítmica que juega con los límites entre la percepción y no percepción, seguido por una pausa abrupta donde la percusión resuena antes de la entrada de la voz<sup>31</sup>. Además de los contrastes en términos de textura, timbre y resonancia, que son elementos clave de este repertorio, esto crea un importante contraste en la actividad rítmica, reflejando la oposición entre un espacio continuo (smooth) y escalonado (striated), que ha sido reconocida como importante dentro de la obra del compositor<sup>32</sup>. Por otro lado, el efecto dramático de la resonancia determina la longitud de las pausas, un elemento importante de elasticidad temporal. La Figura 1 refleja este esquema. Son estos aspectos, más allá de la influencia en términos de instrumentación, que se pueden apreciar al principio y fin del III Comentario de *Bourreaux de Solitude*.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Boulez (1984, p. 140) explica cómo esto está ligado a la influencia de otras culturas.

<sup>29</sup> Goldman (2011) hace énfasis sobre la función importante de los contrastes en la música de Boulez.

<sup>30</sup> Boulez (1984, pp. 134–135 y 140–141) hace referencia a estas mismas ideas.

<sup>31</sup> Un ejemplo de esto es *Avaninha/Vassi D'Ogun*, en la grabación *Brésil: les eaux d'Oxala* (Candomblé: Afro-Brazilian Ritual) de Oxossi (2006). No tenemos evidencia detallada de la música que escuchó Boulez en estas giras, pero sí es posible encontrar ejemplos de obras que, a pesar de que han sido separadas de su entorno cultural mediante grabaciones, reflejan las características que él describe, para poder apreciar la influencia.

<sup>32</sup> Boulez (1971, p. 83). Campbell (2010, p. 221).

<sup>33</sup> Recomiendo escuchar, en particular, el primer y último minuto de este movimiento.

76

127 *rit.* (♩ = 63) *acceler. - molto* - - - - - (♩ = 132) *revenir* -

Fl. en sol

Xylor.

Vibr.

Maracas

2 Bon-gas

131 *au T<sup>o</sup>* (♩ = 120) *Subitement Assez lent* (♩ = 96) (♩ = 50)

Fl. en sol

Xylor.

Vibr.

Maracas

2 Bon-gas

135 *rall.* - - - - - (♩ = 42)

Fl. en sol

Xylor.

Vibr.

Maracas

2 Bon-gas

U.F. 12850-12652 LW

Ejemplo 1: Final del III Comentario de *Bourreaux de Solitud*, de *Le Marteau sans maître*.

PAUSA CON RESONANCIA

Ejemplo 2: Comentario a *Bourreaux de Solitude* (c. 11–28).

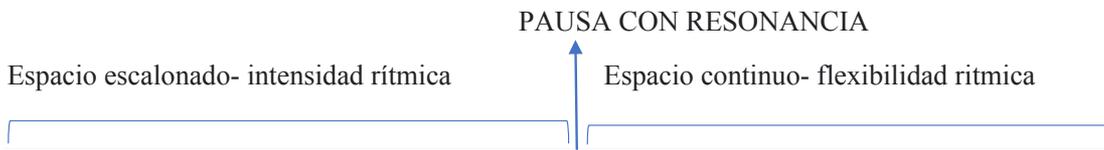


Figura 1: Oposición entre espacio continuo y escalonado en *Avaninha/Vassi D'Ogun*, y en el III comentario a *Bourreaux de Solitude* en *Le Marteau sans maître*.

O'Hagan presenta evidencia que confirma la importancia del contraste y de la resonancia en el *candomblé* y proporciona claves adicionales sobre otros repertorios latinoamericanos que tuvieron influencia sobre las obras de Boulez. En una entrevista con Boulez en el 2013, le pregunta directamente sobre influencias musicales conscientes de estas giras. Boulez responde así:

La única cosa que me impresionó fue en Chile, la música de los campesinos, porque fuimos ahí en un carro con un hombre que era periodista, y él nos llevó al campo por un día... Me gustaron las canciones y el sonido del arpa—que era único—y también el registro alto de la flauta píccolo con aire. El sonido entre el arpa, la flauta y el píccolo, eso es algo que utilicé en *Pli selon pli*, donde hay cuatro piccolos y tres arpas: este sonido viene directamente del Perú. Creo que era una música completamente desconocida, así que no había peligro de otras imitaciones, y por eso utilicé este sonido.

Aparte de esto, la única otra cosa que utilicé fue la percusión de la música del *candomblé*, porque era más que todo percusión, muy impresionante [...] una mezcla de sonido: la emoción de la percusión, y después, durante los momentos de calma, la voz—el contraste entre percusión y voz, como los salmos (Boulez 2016, p. 23)<sup>34</sup>.

La textura de flautas y arpa que invoca Boulez en particular en *Improvisation III sur Mallarmé* (1957)<sup>35</sup>, refleja la importancia de esta segunda tradición musical latinoamericana que menciona Boulez, la música de los Andes típica de Perú y Chile. Bassetto ha destacado la importancia de la aplicación de una técnica guitarrística al arpa, relacionada con esta tradición latinoamericana, en las obras de Boulez<sup>36</sup>. Es importante destacar nuevamente, sin embargo, que

---

<sup>34</sup> Esta entrevista aparece en Campbell (2016, p. 23). "The only thing that impressed me was in Chile, the music of the peasants, because we went there in a car with a man who was a journalist, and he brought us to the country for one day. I liked the songs and the sound of the harp—that was so unique—and also the high register on the piccolo/flute with air [blows air]. The sound between the harp, flute and piccolo—that was really something. I took it in *Pli selon pli*, where there are three piccolos and three harps: this sonority comes from Peru directly. I think it was completely unknown, so there was no danger of it being imitated immediately, so I used this sonority. But otherwise, the only thing I used was the percussion of the music of the *candomblé*. The *candomblé* was the thing that was most impressive [...] a mixture of sound: the excitement of the percussion, and then when there was a calm moment, it was always with voice—the contrast between percussion/voice, like psalms".

<sup>35</sup> Una referencia a *Improvisation III sur Mallarmé*, sin explicación, aparece en Bassetto (2003, p. 40).

<sup>36</sup> Bassetto (2003, p. 40). Worby 2017 también hace mención de la misma. De hecho, el arpa retiene un papel primordial en la obra de Boulez durante muchas décadas, apareciendo como foco en obras tan importantes como *Éclat, Répons* (1981–84), y *Sur Incises* (1996/98).

la influencia musical es más profunda que una simple referencia a una textura o a un timbre. Para entender este punto, conviene escuchar tanto ejemplos de la música que lo inspiró, como los pasajes que reflejan esta influencia. Muchas interpretaciones de *El Condor Pasa*, por ejemplo, empiezan con una introducción de carácter improvisatorio que parece suspender el tiempo, con un ritmo fluido y flexible, y explorado el contraste de timbre y la resonancia de las flautas y el arpa<sup>37</sup>. La interacción entre el arpa y la flauta en este tipo de arreglos refleja la idea de explorar el espacio acústico por medio de la resonancia. Como lo demuestran los Ejemplos 3 y 4, el contraste entre los dos timbres (con la voz apoyando a la flauta), se aprecian como elementos primordiales del principio del movimiento *Improvisation III sur Mallarmé*, de *Pli selon pli*, y también se aprecian posteriormente, con un efecto estridente, cuando ocurren de una manera simultánea en los números de ensayo 11 y 12 del mismo movimiento. Cabe notar también la importancia del contraste entre la fluidez y maleabilidad rítmica del principio de la obra y el contorno rítmico definido de lo que sigue en el compás 54. Este contraste invierte el esquema presentado en la Figura 1. Al analizar la promulgación de los elementos de contraste y resonancia en *Pli selon pli*, es claro que transforman el lenguaje del compositor desde adentro, nuevamente manipulando la dimensión del tiempo, y extendiéndose hacia la dirección del espacio acústico.

Otra tradición musical importante mencionada por Bassetto (2003, p.40) es el *son* mexicano, que Boulez conoció en su gira de 1956. Según Bassetto, este tuvo influencia sobre la técnica de los xilófonos en el cuarto movimiento de *Pli selon pli* (*Improvisation sur Mallarmé III*)<sup>38</sup>. La técnica de interpretación del xilófono en grabaciones del *son* mexicano, ligada a sus raíces africanas, muestra una preocupación con la resonancia<sup>39</sup>. Como en el caso del arpa de la música andina, Boulez absorbe esta técnica para explotar estas características de resonancia, y esto se vuelve el foco de su función en el movimiento mencionado de *Pli selon pli*.

---

<sup>37</sup> Una interpretación representativa aparece en: Peruvian Harp & Flute Ensemble (*The Andes - 20 Harp & Flute Favourites*, 2009).

<sup>38</sup> Este movimiento también fue escrito en 1957.

<sup>39</sup> Por ejemplo: Sones de México Ensemble: Mexican American Music & Dance from Chicago <https://www.loc.gov/item/webcast-7057> (visto el 8.10.2020). Sept. 16, 2015. Library of Congress. Este es un concierto del el grupo folclórico Sones de México Ensemble. Ver en particular la música que ocurre de 19:45–20:10.

Otro ejemplo importante, presentado como el Ejemplo 5, es la forma en que utiliza el vibráfono, un instrumento aún más parecido a la marimba, en el cuarto movimiento (*Improvisation sur Mallarmé II*), compás 108. En este pasaje, que hace alusión directa a la técnica de interpretación del son mexicano, el vibráfono emerge de la textura, creando un mundo sonoro que explora nuevas dimensiones del espacio acústico (cabe notar que en ese momento tiene acompañamiento de las maracas, claves y el arpa). El compositor siguió explorando el potencial de estos instrumentos en otras obras como *Éclat*.

En una citación que ha tenido amplia diseminación, Boulez hace mención explícita a la música de otras culturas, mas no a la música que escuchó en Latinoamérica, cuando discute su concepción de tiempo:

Sobre el tema de diferentes nociones temporales, las obras cíclicas aparentemente sin principio ni fin: en India o en Japón, la música se escucha durante mucho tiempo, la gente entra, sale, escucha o no según su gusto. Yo diría que, en nivel de creación, vivo en una especie de plasma que me permite moverme deslizándome hacia adelante y hacia atrás. Me quedo en lo mismo e irradio en varias direcciones a la vez. Ahora tengo un material flexible que me permite estos deslizamientos en el tiempo y las recreaciones. Así es como hice varias versiones de *Pli selon pli* y pienso en una expansión de *Éclat* (Boulez 1966, p.8)<sup>40</sup>.

Sin embargo, como vimos anteriormente, la manipulación del tiempo también es parte íntegral de algunas tradiciones musicales latinoamericanas que tuvieron influencia sobre Boulez. Las nociones temporales que menciona describen muy bien las características del *candomblé*. La forma del *candomblé*, que se define por esquemas globales a nivel de textura y complejidad rítmica sujetos a variaciones a nivel local, además de representar el contraste entre percepción y no-percepción que caracteriza a la obra de Boulez, se distingue por sus aspectos aleatorios. Pese a que no todo está predeterminado, la estructura global depende de los elementos de contraste. Este es otro elemento clave de la elasticidad

---

<sup>40</sup> Boulez (1967, p. 8). Aparece en Bassetto (2003, p. 41). “Regarding the different time conception and the cyclic works which apparently have neither beginning nor end—in India and Japan a performance lasts a very long time, people come and go, listen or not as they please—I would say that on a creative level I live in a kind of plasma which enables me to change my location by moving from front to rear. I remain in the same material and project my thoughts in several directions at once. I now have a flexible material that permits these shifts in time and these diversions. Because of this I have made several versions of *Pli selon pli* and am thinking of extending *Éclat*”.

temporal y también refleja la forma en que el compositor adoptó procesos aleatorios en su música.

**3 Modéré**  $\text{♩} = 90$   
**4**

**Lent**  $\text{♩} = 60$  (flexible, mais sans traîner)

Voix  
1  
2  
3  
Flûtes  
Flûte en sol(4)

Trombone  
sourd. harmon  
 $f$   $p$   $ppp$

Harpe 1  
 $ff$   $p$   $l.v.$   
près de la table  
jeu normal  
Mib Fa# Sol# La#  
Ré# Do# Sib

Harpe 2  
 $mf$   $p$   $l.v.$   
près de la table  
jeu normal  
Mib Fa# Sol# La#  
Ré# Do# Sib

Harpe 3  
 $ff$   $p$   $l.v.$   
près de la table  
jeu normal  
bisb.  
Mib Fa# Sol# La#  
Ré# Do# Sib

GORNO MUSIC LIBRARY  
University of Cincinnati

\*) Les petites notes ne sont volontairement pas indiquées comme devant être jouées sur le temps ou avant le temps; elles restent donc tout à fait libres. / Die Vorschlagsnoten sind nicht unbedingt vor dem Schlag auszuführen (wenn auch immer so notiert) - sie können nach Belieben entweder vor oder mit dem Schlag gespielt werden. / Whatever the notation, the grace-notes can be played either before or on the beat, ad lib.

Ejemplo 3: principio de *Improvisation III sur Mallarmé*, de *Pli selon pli* (c. 1–7).

The image displays a musical score for 'Improvisation III sur Mallarmé' from the work 'Pli selon pli'. The score is divided into two main sections. The upper section, measures 69-70, is marked 'Lent J=60' and features four flute parts (piccolo and grand) and five violin parts. The lower section, measures 71-74, is marked with a tempo change to 'Rapide J=120' and 'Lent J=60', and features two harp parts and three cello parts. The score includes various dynamic markings (p, mf, f, ff) and performance instructions such as 'gliss. imperceptiblement' and 'près de la table'. A rehearsal mark '11' is present in both sections. At the bottom of the score, there are footnotes in French, German, and English explaining performance instructions related to bow changes and ensemble dynamics.

**Ejemplo 4:** *Improvisation III sur Mallarmé*, de *Pli selon pli* (c. 69–70). Contraste estridente entre flautas y arpas en el número de ensayo 11.

**Ejemplo 5:** Improvisation II sur Mallarmé, de Pli selon pli (c. 108).

Uno de los motivos que no se ha reconocido suficientemente sobre la influencia de la música latinoamericana, es que Boulez, en sus escritos, identifica al *candomblé* como música africana<sup>41</sup>:

Conocí la música peruana durante un viaje largo con Jean-Louis Barrault, y también la música de África. He estudiado y transcrito música de la India, pero si el conocimiento de estas civilizaciones me ha influenciado, ha sido solo a nivel espiritual. He encontrado una ética de existencia más que una estética de placer. La influencia es sobre mi espíritu y no sobre mi obra. Los puntos principales son los siguientes: la estructura del tiempo, la concepción de tiempo es diferente; la idea de la anonimidad; la idea de una obra de arte no como una obra maestra, sino como elemento de vida espiritual (Boulez 1967, p.5)<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Hasta el punto en que Boulez (1984), así como varios otros de sus escritos que estudian la influencia de otras culturas sobre la forma de pensar de la música occidental, nunca hacen mención explícita a la música latinoamericana.

<sup>42</sup> "I came to know Peruvian music during the course of a long journey with Jean-Louis Barrault, and also the music of Black Africa. I have carefully studied and transcribed Indian music, but if knowledge and study of these civilizations has influenced me they have only done so on the spiritual level, I have found an ethics of existence rather than an aesthetic of enjoyment. The influence is on my spirit and not on my work. The main points are as follows: the time structure, the conception of time being different; the idea of anonymity; the idea of a work of art not being admired as a masterpiece but as an element of spiritual life".

Esta posición, que interpretaba la música brasilera como una manifestación “auténtica” de la tradición africana, era bastante común en esta época, incluso entre algunos etnomusicólogos que estudiaban esta tradición.<sup>43</sup> Mi argumento es que este “nivel espiritual” al que se refiere el compositor, realmente abarca parámetros musicales de gran trascendencia, pero completamente separados de la organización de tonos. El uso de instrumentos y timbres, así como el impacto de aspectos rítmicos, reflejan influencias superficiales, pero el efecto de la música de otras culturas sobre la obra de Boulez es más de fondo. Como mencioné anteriormente, se extiende a una transformación radical, no sólo en el manejo de la dimensión del tiempo (como lo describe el compositor), sino también en la dimensión del espacio por medio de la resonancia acústica. Notemos que en ningún momento se trata de la imitación de una tradición musical, sino de inspiración con respecto a una textura, un timbre que se presta a la resonancia, o de características que llevan a momentos de contraste con mucho significado dramático. La aplicación de la técnica guitarrística a el arpa y la influencia del *son* mexicano sobre el estilo del xilófono son importantes más que todo por su resonancia. Lo mismo ocurre con el contraste entre la percusión y la voz en el *candomblé*, que usualmente ocurre luego de un incremento tremendo de energía en la parte de la percusión, seguido por una pausa llena de resonancia. Boulez menciona la posibilidad de usar instrumentos de otras culturas para desestabilizar las jerarquías dominantes.<sup>44</sup> En el mismo ensayo, aclara la importancia, que hasta ahora no se ha reconocido explícitamente, de la resonancia:

En las culturas no europeas, por otro lado, y especialmente en África, lo que prevalece es la individualidad del sonido. Esto a tal punto que en algunos casos las características del instrumento cambian de tal forma que afectan a cada nota con un timbre diferente. En consecuencia, nos movemos hacia la individualidad de cada componente y no hacia una jerarquía (aquí se refiere a una jerarquía que se centra en la organización de tonos) que implica la neutralidad del instrumento y sus elementos constituyentes. Podemos ver cómo dos tipos de cultura reaccionan en una forma completamente opuesta

---

<sup>43</sup> Alonso (2014, pp. 131–135).

<sup>44</sup> Boulez (1984, p. 140).

a los hechos simples como la resonancia de la madera, el metal y otros materiales naturales (Boulez 1984, p. 134).<sup>45</sup>

Son comentarios como éste y el anterior que me llevan a interpretar esta interacción entre la música de otras culturas y la obra de Boulez fuera del marco de la cultura poscolonial de su tiempo. La interacción es un ejemplo de recepción productiva, en el sentido presentado por Maria Moog-Grünwald 1993 y demuestra elementos de “critical listening positionality” descritos por Dylan Robinson 2020<sup>46</sup>.

Cabe notar que la reestructuración de la dimensión del tiempo descrita anteriormente, así como los contrastes de textura/percepción, tienen vínculo con el concepto de *statistischen form* (Iverson 2014) que tuvo tanta influencia sobre los compositores europeos en la década de los cincuenta<sup>47</sup>, también relacionada con la eventual adopción de procesos aleatorios y estructuras abiertas. Así mismo cabe notar que estas exploraciones de timbres y espacio acústico se realizaron en paralelo con las que ocurrieron durante este mismo periodo en el estudio WDR (Westdeutscher Rundfunk) en Cologne (Iverson 2016). La relación entre estos elementos se aprecia en este extracto de una carta de 1955 de Boulez a Stockhausen:

Lo que me dices sobre tu conferencia en Kassel es bien interesante, sobre la confusión de sonidos instrumentales y sonidos electrónicos. Este es un periodo de desarrollo instrumental, que se une al desarrollo electroacústico.

---

<sup>45</sup> “Dans les cultures non-européennes, par contre, et spécialement en Afrique, c'est l'individualité du son qui prime. Ceci à un point tel que, dans certains cas, on modifie les caractéristiques de l'instrument pour qu'il affecte chaque hauteur d'un timbre différent. Par conséquent, on s'est dirigé vers l'individualité de chaque composante et non vers cette hiérarchie qui implique la neutralité absolue de l'instrument et de ses éléments constitutifs. On voit combien deux types de culture ont réagi en un sens radicalement inversé aux mêmes données simples telles la résonance du bois, du métal ou de tous les matériaux naturels”.

<sup>46</sup> Cabe notar que Robinson consideraría que la extracción de estos elementos es problemática. Desde mi punto de vista, sin embargo, como una persona cuya identidad es fruto de la interacción de muchas culturas, me parece interesante ver como este ejemplo de recepción productiva invierte los esquemas de dominancia en el marco artístico, invocando un cambio en la forma en que escuchamos y concebimos de las obra de arte.

<sup>47</sup> Aunque Iverson argumenta que el concepto de *statistischen form* (al que Stockhausen se refiere a menudo), tuvo influencia sobre el desarrollo de la técnica de multiplicación de Boulez, en realidad Boulez desarrolló la técnica de multiplicación en 1952, antes de cualquier referencia por parte de Stockhausen a este concepto (O'Hagan 2006, p. 310).

¡Tenemos que unir las dos áreas, definitivamente! Más que nunca, yo persisto en la idea de una síntesis global<sup>48</sup>.

Todos estos son conceptos que desarrolla cuidadosamente el compositor en obras subsiguientes, por ejemplo, *Éclat*, una obra emblemática del siguiente periodo de desarrollo del compositor, que se caracteriza por una exploración consciente de elementos estéticos (Losada 2019). Según el compositor, esta obra está estructurada primordialmente por el contraste entre los instrumentos con resonancia y aquellos que sostienen. La resonancia, los contrastes y la forma en que exploran nuevas dimensiones del tiempo y espacio acústico se vuelven el foco de la concepción artística<sup>49</sup>. Esto afecta su concepción del tiempo, ya que la continuidad de la obra depende de la variación en el grado resonancia de cada instrumento. Así mismo, las obras posteriores de Boulez exploran la manipulación electrónica del espacio acústico utilizando instrumentos tradicionales. De esta forma se puede ver cómo la música de otras culturas se filtra dentro del lenguaje del compositor transformando su estética sin hacer referencia directa al contexto original. Esto describe exactamente lo que admiraba Boulez sobre la forma trascendental en la que Debussy absorbió influencias de otras culturas dentro de su música<sup>50</sup>. Por otra parte, la misma variedad de tradiciones a las que se expone el compositor, que, como vemos, va mucho más allá del *candomblé*, fomenta influencias de fondo y previene imitaciones superficiales del lenguaje musical<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> “[...] Ce que vous me dites de votre conférence de Kassel est bien intéressant, sur la confusion des sons instrumentaux et de sons électroniques. C’est une période du développement instrumental, qui rejoint le procédé électro-acoustique. Il faut faire rejoindre les deux domaines, absolument ! Plus que jamais, je persiste dans cette idée de synthèse globale.[...]” Manuscrito sin fecha ; fecha de correo postal: Paris, La Boétie, 8(?).10.55. Copia en los archivos de la Fundación Paul Sacher. © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten ([www.karlheinzstockhausen.org](http://www.karlheinzstockhausen.org)).

<sup>49</sup> Sugiero ver los comentarios del compositor en Scheffer 1994, especialmente los que ocurren dentro de los siguientes límites de tiempo: 18:52–22:10. Cabe notar que Boulez (1984, p. 140), menciona la importancia de la tradición africana sobre su forma de utilizar el xilófono.

<sup>50</sup> Boulez (1967, p. 6). Es importante ver también Boulez (1984, pp. 142–143) y el ensayo “La Corruption dans les censoires” (Boulez 1991, pp. 20-26), originalmente publicado en Diciembre de 1956 (fecha con gran significado en este contexto).

<sup>51</sup> Agradezco la sugerencia de Stefan Fiol sobre este punto. Boulez (1984, p. 139) también presenta estas ideas.

#### 4. Otras repercusiones de las giras

En *Le Marteau sans maître*, una de las obras más importante que combina una organización de tonos basada en serialismo con texturas y timbres de otras culturas, existen también algunas conexiones bastante interesantes a nivel del texto. Es importante recordar que, durante estos años, París fue centro de grandes protestas lideradas por facciones comunistas debido a la situación en Indochina y Algeria. Naturalmente, Boulez tendría alguna opinión sobre la situación en Indochina, ya que esta guerra fue la que interfirió con su viaje a Camboya.

Aunque, aparte de una frase muy citada donde se describe a sí mismo como “muy Leninsta”, la posición política de Boulez no está documentada en detalle<sup>52</sup>, algunas de sus obras de esta época, particularmente *Le Soleil des eaux* (1948; 1950; 1958; 1965 con texto de René Char), hacen referencia a la situación de los oprimidos (Stacey 1987). Además, según Cornago (2018), en 1960 Boulez participó en el *Manifeste des 121*, una protesta contra la guerra con Algeria. Esto tuvo repercusiones fuertes por parte del gobierno francés. Se le prohibió cruzar el borde con Francia hasta 1963 (para entonces, Boulez había establecido su residencia en Alemania). Aunque Boulez nunca logró realizar los viajes de estudio proyectados al Oriente, sí pudo completar giras extendidas por Latinoamérica. En estas giras, Boulez sería testigo directo de la situación política tensa, creada por dictaduras militares que buscaban reprimir las ideas comunistas, algo que afectaba al Perú en ese momento. Su conciencia de esta situación se refleja en la siguiente citación: “Conozco las regiones andinas y a los indígenas del Perú, pero allí existe el mismo problema; una inercia física, una pérdida de energía directamente relacionada con las condiciones políticas, económicas y sociales que han parado el desarrollo artístico de civilizaciones tales como la India y las de los Andes”<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> La referencia completa es “muy Leninista. Estoy completamente a favor de la eficiencia de la revolución, yendo a las organizaciones importantes para cambiar su sentido y para convencerlos de mi existencia”. Jacobson (1974, p. 22). Citado en Carroll (2003, p. 92). Cabe notar que, al describirse como revolucionario, Boulez se está refiriendo a una revolución contra las instituciones culturales, y no contra el orden social.

<sup>53</sup> Boulez (1967, p. 3). “I know the Andean regions and the Indians of Peru, and there the same problem exists: a physical inertia, a loss of energy closely related to political, economic and social conditions which have brought to a standstill the artistic development of civilizations such as those of India and the Andes”.

En este marco, es interesante notar que el texto de René Char para *Le Marteau sans maître* (Figura 2), el cual presumiblemente escogió el compositor entre su primera y segunda gira<sup>54</sup>, hace una referencia explícita, pero críptica, al Perú. El texto es notable por la violencia de las imágenes que conlleva, así como la multitud de interpretaciones que ofrecen sus frases que invocan la tradición surrealista<sup>55</sup>. Eso presenta un contraste con el texto de *Le Soleil des eaux*, que hace referencia mucho más directa a ideas de desigualdad social. A pesar de que Peter Stacey (1987, 56–57) interpreta este texto como un comentario sobre la inutilidad del involucramiento político, y sobre el inevitable fracaso de ideas revolucionarias e idealismo político, reflejando el título de la obra, el martillo sin maestro, el texto es muy ambiguo en sus implicaciones. La referencia al Perú, entendida dentro del contexto de las experiencias del compositor en Latinoamérica, ofrece una nueva perspectiva sobre su significado.

La roulotte rouge au bord du clou  
Et cadavre dans le panier  
Et chevaux de labours dans le fer à cheval  
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou

La caravana roja al borde del clavo  
Y el cadáver en la cesta  
Y caballos de trabajo en herradura  
Sueño la cabeza sobre la punta de mi cuchillo Perú<sup>56</sup>

**Figura 2:** Texto de René Char para *Le Marteau sans maître*.

Las giras de Boulez por Latinoamérica tuvieron influencia sobre su desarrollo en formas más generales. Particularmente durante la gira de 1954, Boulez interactuó con varias figuras importantes del ámbito artístico

---

<sup>54</sup> Decroupet (Ed.) (2005, p. 47) aclara que la primera mención de *Le Marteau sans maître* fue en octubre de 1952 en una carta a Henry Pousseur.

<sup>55</sup> Piencikowski (1980) presenta una discusión extendida sobre el texto de esta obra.

<sup>56</sup> Traducción mía.

latinoamericano<sup>57</sup>. En 1954, Boulez interactuó en São Paulo con Augusto y Haroldo de Campos, creadores de la poesía concreta. Este género de poesía se basa en una estructura dinámica que explota nuevas formas de establecer relaciones. Según relata Boulez en una carta a Souvtchinsky del 3 de junio de 1954, en esta reunión hablaron de la obra de Pound, Joyce, Cummings y de *Coup de dés* de Mallarmé, al que él se refiere como el poema más importante de la lengua francesa. Es interesante notar, como lo hizo Campbell, la relación entre poemas de Augusto de Campos de 1954 y la partitura de la *Tercera Sonata para Piano* de Boulez, que empezó a componer en diciembre de 1954<sup>58</sup>. Ambas exploran la idea de una serie de rutas alternativas distinguidas por colores, La *Tercera Sonata para Piano* fue una obra clave para Boulez dada su posición dentro de la vanguardia europea, precisamente por esta innovación de rutas alternativas.

## 5. Implicaciones

Una carta de 1956 de Boulez a Souvtchinsky recuenta uno de los momentos más importantes en el desarrollo de su carrera como director de orquesta. Esta fue su primera experiencia dirigiendo una orquesta sinfónica, la Orquesta Sinfónica de Caracas en el teatro municipal de Caracas el 16 de junio de 1956<sup>59</sup>. En su carta, Boulez recuenta que esta experiencia le dio confianza en sus habilidades para conducir una orquesta, y comenta que, de ese momento en adelante, piensa aceptar otras oportunidades que se le presenten<sup>60</sup>.

Conduje prácticamente de memoria, a pesar de que me aprendí *Iberia* y la obra de Prokofiev a último momento. La Orquesta se mostró muy

<sup>57</sup> Campbell (2016, p. 11). Según Campbell, durante la gira de 1950 Boulez había conocido a Mauricio Kagel. Reconectando con él en 1954, Boulez impulsó a Kagel a que desarrollara su carrera en Europa, y, de tal forma, tuvo una influencia decisiva sobre su trayectoria profesional.

<sup>58</sup> Una de las primeras descripciones de las ideas que llevaron a la Tercera Sonata aparece en una carta de Boulez a Stockhausen de diciembre, 1954 (copia en los archivos de la Fundación Paul Sacher). © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten ([www.karlheinzstockhausen.org](http://www.karlheinzstockhausen.org)).

<sup>59</sup> Campbell (2016, p. 21–22), Cornago (2018, p.155). El programa, que originalmente iba a incluir dos obras de Schoenberg y una de Bartók, terminó siendo así: *Jeux e Iberia*, de Claude Debussy, la primera sinfonía de Prokofiev, y la Sinfonía para Instrumentos de Viento de Stravinsky.

<sup>60</sup> Campbell (2016, p. 12) indica que la idea de conducir una orquesta parece tener su primer indicio en una sugerencia de Jean-Louis Barrault durante la gira de 1954.

complacida conmigo, el público también –pequeño en número, pero cálido— creo que toqué de una manera seria y pienso, tal vez, volver el próximo año para la obra de Schoenberg y Bartók y también Stravinsky.

¿En cuanto a mis propias impresiones? Para ser franco, le temía a la prueba de la orquesta completa. Me siento aliviado de haber despejado un gran interrogante. Puedo conducir una orquesta sin dificultad. Dudé en conducir “Jeux” en particular. Lo he hecho y lo logré sin causar ningún torpizo. Ahora estoy pensando en aceptar invitaciones que puedan llegar (Boulez 2016, p. 21)<sup>61</sup>.

En otro contexto, Boulez también comenta que la distancia con París le dio la confianza para intentarlo<sup>62</sup>. Resulta interesante, entonces, que al poco tiempo de regresar a Europa después de la gira de 1956, Boulez empiece a dirigir más y más conciertos del *Domaine Musicale* y, que en 1957 acepte su primera invitación para dirigir una orquesta en Europa.

Este estudio sugiere que la transformación radical del lenguaje musical de Boulez, así como su primer intento de dirigir una orquesta, tal vez nunca hubieran ocurrido si no fuera por la distancia a la que Boulez se encontró de su ámbito cultural durante estas giras en Latinoamérica.<sup>63</sup> En 1956, Boulez le escribió a Souvtchinsky, en el revés de una postal conteniendo una imagen de una de las ruinas de los Incas en el Perú:

Mira esta postal. ¡Te mostraré el ritmo de mi aliento cuando estoy solo! Estoy acá durante dos días completamente solo, cara a cara con eso. Me estoy oxigenando para el futuro. Y todas las antiguas conexiones van a caer [...] El santuario en estos sitios me ha quitado las ansias y ha fortalecido mi resolución. Hablaremos de ello en París (Campbell 2016, p. 20)<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Carta de Boulez a Souvtchinsky. Estimada entre el 17 y el 26 de junio de 1956 (BNF: NLA 393 (7) 3-6). En Campbell (2016, p. 21). “I conducted practically by heart, despite learning Iberia and the Prokofiev at the last minute. The orchestra was very pleased with me, the public also—small in number but welcoming—I think I played in a serious way; and I think, perhaps, I’ll come back next year for the Schoenberg and Bartók and also Stravinsky (The Rite or The Nightingale). As for my own impressions? To be honest, I feared the test of the large orchestra. I feel relieved of a big question mark. I can conduct the large orchestra without difficulty. I questioned conducting *Jeux* in particular. I’ve done it and I pulled it off without doing any harm. I’m now thinking of accepting the engagements that come along. I have the impression that I’ll be able to rise to the challenge”.

<sup>62</sup> Campbell (2016, p. 21) citando a Peyser (1976, p. 133).

<sup>63</sup> Salem (2018) llega a la misma conclusión, pero siguiendo un razonamiento muy diferente.

<sup>64</sup> “Have a look at this card. It will show you the rhythm of my breathing when I’m alone! I’m here for two days completely alone, face to face with that. I’m ventilating myself for the future

Estas giras que tradicionalmente se han considerado tangenciales al desarrollo de este compositor, de hecho, tuvieron una influencia radical y directa sobre su carrera. Esta influencia, como muchos otros detalles cruciales para entender la importancia y el significado de la carrera del compositor, típicamente han sido ofuscados por una narrativa que hace énfasis en la complejidad de su lenguaje musical y de su estética. La mayoría de las referencias a la música de Boulez dentro de una perspectiva cultural, o política, como las de Ben Parsons, Susan McClary y M.J. Grant, se han centrado en discusiones sobre la estética del serialismo integral, la cual tuvo una posición muy limitada dentro de su carrera, y en discusiones sobre los procesos relativamente claros que llevaron a la composición de *Structures 1<sup>a</sup>*.<sup>65</sup> Esto, por la misma claridad de los procesos que se prestaron a una exposición sencilla tan temprano como la de Ligeti (1958). Estas fuentes hacen una referencia muy pasajera a las obras posteriores de Boulez, como *Le Marteau sans maître*, que tuvieron una influencia mucho más trascendental sobre otros compositores en su época. En general, esto se debe a la percibida complejidad de las nuevas técnicas serialistas, las cuales, se argumentaba, carecían de vínculo con el mundo sonoro de las obras (Lerdahl 1988).

Investigaciones recientes sobre el mundo sonoro de las obras escritas por Boulez después de 1955 (esas mismas obras que le obtuvieron tanto reconocimiento), revelan aspectos fundamentales de su estética<sup>66</sup>. Entre estos aspectos se destacan la importancia del contraste entre la percepción y la no percepción, así como la importancia de estructuras creadas por una estética anti orgánica que Boulez caracterizó como *rhizome*.<sup>67</sup> En cuanto a la primera, Boulez dice: “Es el contraste entre la percepción y no-percepción que me interesa; la ambigüedad que conlleva a que, en ciertos momentos las opciones son muy

---

[Je m’oxygène]. And all of the old connections are going to fall [...] Sanctuary in these places has dispelled my edginess but strengthened my resolutions. We will speak about it in Paris”.

<sup>65</sup> McClary (1989), Parsons (2003), Grant (2001). Scherzinger (2008), quien discute las ramificaciones políticas de la obra de Boulez dentro del contexto de su influencia sobre Deleuze, a quien conoció durante la década de los 50, es una excepción importante.

<sup>66</sup> Por ejemplo, Campbell (2010), Dal Molin (2006; 2007; 2009; 2016), Decroupet (2003; 2006; 2016), Decroupet; Leleu (2006), Edwards (1993; 2006), Goldman (2011), Losada (2006; 2008; 2014; 2017; 2019a; 2019b; 2009c), O’Hagan (1997; 2006; 2017); Pereira de Tugny (2006), Piencikowski (1985; 1993; 2016), Tissier (2012), Zenck (2016).

<sup>67</sup> Este concepto tuvo influencia sobre la obra de Deleuze y Guattari. Ver Scherzinger (2008).

claras, y en otros completamente caóticas, con todas las gradaciones entre un extremo y el otro”<sup>68</sup>. El término *rhizome*, que invoca tanto aspectos de técnica de composición,<sup>69</sup> como aspectos de estética relacionadas con la idea de la obra abierta, se refiere a una red multidireccional de asociaciones por medio de la cual, como se dijo anteriormente, el compositor puede “permanecer dentro del mismo material y proyectar ideas en varias dimensiones a la vez”<sup>70</sup>.

De hecho, estas nuevas perspectivas estéticas, que emergieron de la influencia de otras culturas<sup>71</sup>, tuvieron un impacto enorme sobre las técnicas de composición de Boulez, motivando la redefinición radical del serialismo. En *Le Marteau sans maître*, Boulez experimenta con tres técnicas serialistas supremamente distintas para poder realizar sus nuevos objetivos desde el punto de vista estético<sup>72</sup>. Como Boulez le comentó a Cage, escribiendo desde Buenos Aires en 1954, y discutiendo el progreso de su composición de *Le Marteau sans maître*:

Estoy tratando de ir más lejos y más a fondo, y de ampliar mi perspectiva. Junto con las dos obras para coro a capella que escribí el año pasado, esta es una de las obras que me ha dado más trabajo. Estoy tratando de deshacerme de huellas preexistentes y tabúes; estoy tratando de tener una visión cada vez más compleja —menos visible y más elaborada a fondo—. Estoy intentando expandir la serie, y expandir el principio serial al máximo de sus capacidades (Boulez 2016, p.13)<sup>73</sup>.

---

<sup>68</sup> Boulez, en Albèra (Ed.) (2003, 15). “C’est le rapport entre perception et non-perception qui m’intéresse, l’ambiguïté qui veut qu’à certains moments les choses soient très claires, et à d’autres complètement chaotiques, avec tous les registres intermédiaires”. Ver Boulez (1976, pp. 51–52).

<sup>69</sup> Losada (2019a; 2019b; 2019c).

<sup>70</sup> Boulez (1967, p. 8). Ver Scherzinger (2008).

<sup>71</sup> Boulez (1984, p. 141-142) explícitamente relaciona estas ideas con la influencia de otras culturas.

<sup>72</sup> Koblyakov (1990), Decroupet (Ed.) (2005). Sobre la más famosa de estas técnicas, la de multiplicación de acordes, ver Losada (2006; 2008; 2014; 2017), Decroupet (2006), Heinemann (1993; 1998), Koblyakov (1977; 1981; 1990), Salem (2018), Scotto (2014).

<sup>73</sup> Carta de Boulez a Cage. Sin fecha, (Nattiez (Ed.) 2003), Campbell (2016, p. 13). “I am trying to go ever further and deeper, and also to widen my outlook. With the two a cappella choral pieces I wrote last year, it is one of the works that has given me the most trouble. I am trying to rid myself of my thumbprints and taboos; I am trying to have an ever more complex vision—less visible and more worked out in depth—I am trying to expand the series, and expand the serial principle to the maximum of its possibilities”.

Este proceso no paró con los experimentos de *Le Marteau*. La estructura y el mismo significado de las obras de Boulez después de 1956 sufrieron de modificaciones radicales. La influencia de las ideas matemáticas de Rougier le ayudó a establecer gradualmente ciertas técnicas de desarrollo de material, basadas en serialismo, que permiten la propagación de diversos aspectos estructurales durante el momento de la composición<sup>74</sup>. Investigaciones recientes revelan las consecuencias estructurales de estas nuevas técnicas, argumentando que hay un vínculo muy directo entre los procesos que utiliza en cada momento de la composición y la forma en que percibimos sus obras<sup>75</sup>. Esto tiene que ver con sus objetivos estéticos, como lo confirma una carta a Stockhausen de esta época: "Ahora que tenemos una técnica básica suficientemente amplia y sólida, debemos trabajar como locos en la poética"<sup>76</sup>.

## 6. Conclusiones

Las obras de Boulez se caracterizan por contrastes fuertes que eliminan el sentido de continuidad y sucesión temporal. Estos contrastes usualmente reflejan el uso de técnicas con implicaciones estructurales y armónicas diferentes. La proliferación y estratificación de diversas técnicas en ciertos momentos de la obra se relacionan con texturas complejas que definen la estructura de la obra a nivel global mediante el contraste con otras más sencillas. Estas facilitaron la estética de *rhizome*, los contrastes a nivel de complejidad que llevan a la interacción entre la percepción y la no-percepción, así como las exploraciones en las dimensiones del tiempo y el espacio acústico (Losada 2019c). Cabe notar que estos son los aspectos de las obras de Boulez que, por medio de su proliferación en obras posteriores, hubieran influenciado a la siguiente generación de compositores

---

<sup>74</sup> Decroupet (2003); (Losada 2019c).

<sup>75</sup> Gracias a la aplicación de técnicas analíticas, como la teoría de transformaciones basadas en una perspectiva matemática. Lewin (1982–83; 1987; 1993).

<sup>76</sup> Carta de Boulez a Stockhausen, alrededor de octubre de 1957 (copia en los archivos de la Fundación Paul Sacher). "Maintenant que nous avons une technique de base suffisamment solide et assez large, il nous faut travailler follement sur la poétique". © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten ([www.karlheinzstockhausen.org](http://www.karlheinzstockhausen.org)).

interesados en masas de sonido (Decroupet 2006), la música electrónica y el espectralismo, por ejemplo<sup>77</sup>.

Despejando mitos de impenetrabilidad, y revelando aspectos estructurales básicos en la concepción de las obras, este trabajo ha llevado a una ampliación del entendimiento del contexto y el significado de la obra de este compositor, proporcionando una nueva base para interpretar sus escritos, que han tenido mucha influencia en las narrativas históricas de la segunda mitad del siglo veinte. El entendimiento más profundo de la organización estructural de estas obras y sus ramificaciones estéticas debe esclarecer el velo de misticismo que ha prevenido que estas obras sean el foco de estudios socio políticos.

Este artículo hace énfasis en cómo la absorción, a un nivel básico, de elementos de la música de otras culturas transformó el lenguaje musical de esta figura líder de la vanguardia europea. Estos elementos se integraron plenamente en la cultura europea de una forma que se opone a los esquemas de dominancia característicos de una sociedad colonial. Las giras por Latinoamérica y la influencia de otras culturas suplieron la motivación para una reconceptualización completa del lenguaje musical de Boulez, para la redefinición del serialismo (un fenómeno crucial de cultura musical después de la segunda guerra mundial) y, por medio de su influencia sobre importantes tendencias como el desarrollo de la música electrónica, la composición con masas de sonido y el espectralismo, para la trayectoria de la música europea en la segunda mitad del siglo veinte. Este estudio contribuye, de esta forma, a las contrastantes narrativas históricas que han envuelto al compositor, planteando la necesidad de explorar las implicaciones sociopolíticas y culturales de este repertorio desde otra perspectiva, y dando soporte al argumento de Borio (2009; 2013) sobre la importancia de estos artistas en el desarrollo de la cultura poscolonial de los sesenta.

## Referencias

1. Albèra, Philippe (Ed.). 2003. *Pli selon pli de Pierre Boulez: Entretien et études*. Ginebra: Contrechamps.

---

<sup>77</sup> Born (1995, p. 170) habla del estatus de *Répons*, por ejemplo, entre los compositores de IRCAM.

2. Alonso, Miguel. 2014. *The Development of Yoruba Candomble Communities in Salvador, Bahia, 1835–1986*. New York: Palgrave Macmillan.
3. Barrault, Jean-Louis. 1961. *The Theatre of Jean-Louis Barrault*. Traducción de Joseph Chiari. Londres: Barrie and Rockliff. Publicado primero como *Nouvelles Reflexions sur le Théâtre*. Paris: Flammarion, 1959.
4. Bassetto, Luisa. 2003. Orient-Accident? Pli selon pli, ou l' 'eurexcentrisme' selon Boulez. En Philippe Albèra, *Pli selon pli de Pierre Boulez: Entretien et études*. Ginebra: Contrechamps, p. 37–44.
5. \_\_\_\_\_. 2014. Ritratto del compositore come apprendista etnologo: Pierre Boulez prima dell'incontro con André Schaeffner. En Paolo Dal Molin, *Immagini di Gioventù: Saggi sulla Formazione e sulle Prime Opere di Pierre Boulez (Musicalia, Annuario Internazionale di Studi Musicologici)*, v. 7, p. 61–82.
6. Binon, Gisele. 1967. La Musique dans le Candomblé. En: Tolia Nikiprowensky, *La Musique dans la vie*. Paris: Nagy, p. 159–207.
7. Borio, Gianmario. 2009. Finne dell'esotismo: l'infiltrazione dell'Altro nella musica d'arte dell'Occidente. En: Francesco Ginnattasio y Serena Facci, *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee (Seminario internazionale di studi 2007)*. Venecia: Fondazione Cini: <<http://www.cini.it/it/publication/page/99>>. Traducido como "Vom Ende des Exotizismus. Über den Einbruch des Anderen in die westliche Musik des 20. Jahrhunderts". En Andreas Meyer, *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik*. Mainz: Schott, 2011, p. 114–134.
8. \_\_\_\_\_. 2013. *The End of Exoticism or The Infiltration of the Other into Western Art Music - Boulez, Debussy, Kagel, Varèse and the Development of Musical Thought*. Presentación para la Italian Academy for Advanced Studies in America, Nueva York, Columbia University.
9. Borio, Gianmario; Danuser, Hermann (Eds.). 1997. *Im Zenit der Moderne: Die internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966*. V. 3. Friburgo en Breisgau: Rombach.
10. Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of Musical Avant-Garde*. Berkeley: California University Press.
11. Boulez, Pierre. 1952. Schönberg is dead. *The Score*, v. 6, p. 18–22.
12. \_\_\_\_\_. 1967. Musiques traditionnelles- un paradis perdu?. Transcripción de una entrevista con Martine Cadieu en Londres el 29 de octubre de 1966. *The World*

- of Music, revue du Conseil International de la Musique à l'UNESCO* 9.2. Kassel: Bärenreiter, p. 3–10.
13. \_\_\_\_\_. 1971. *Boulez on Music Today*. Traducido por Susan Bradshaw y Richard Rodney Bennett. Cambridge: Harvard University Press. Edición original: *Musikdenken heute*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1963. *Penser la Musique Aujourd'hui*. Ginebra: Gonthier, 1964.
  14. \_\_\_\_\_. 1975. *Par volonté et par hasard: Entretien avec Célestin Deliège*. Paris: Seuil. Traducción al inglés: *Pierre Boulez: Conversations with Célestin Deliège*. Londres: Eulenburg, 1976.
  15. \_\_\_\_\_. 1984. Existe-t-il un conflit entre la pensée européenne et non-européenne?. En: Hans Oesch, Wulf Arlt y Max Haas, *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik*. Amadeus: Winterthur, p. 131–145.
  16. \_\_\_\_\_. 1986. *Orientations*. Jean-Jacques Nattiez (Ed.). Traducido por Martin Cooper. Cambridge: Harvard University Press.
  17. \_\_\_\_\_. 1991. *Stocktakings from an Apprenticeship*. Colección de Paule Thévenin. Traducido por Stephen Walsh. Oxford: Clarendon Press. Edición Original: *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966.
  18. \_\_\_\_\_. 1986. Musiques d'ici et d'ailleurs. En Claude Samuel, *Éclat/Boulez*. Claude Samuel (ed.). Paris: Éditions du Centre Pompidou, p. 93–95. Segunda edición: *Pierre Boulez, Éclats*. Paris: Mémoire du Livre, 2002, p. 281–290.
  19. Bradshaw, Susan. 1986. The instrumental and vocal music. En: William Glock, *Pierre Boulez: A Symposium*. Londres: Eulenberg, p. 127–229.
  20. Campbell, Edward. 2010. *Boulez Music and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
  21. \_\_\_\_\_. 2016. Pierre Boulez: Composer, Traveller, Correspondent. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 3–24.
  22. \_\_\_\_\_. 2016. Tartan from Baden-Baden: Boulez at the 1965 Edinburgh International Festival. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 327–353.
  23. Campbell, Edward; O'Hagan, Peter (Eds.). 2016. *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
  24. Carroll, Mark. 2003. *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

25. Cornago, Noé. 2018. Schaeffer, Boulez, and the Everyday Diplomacies of French Decolonization. En: Frédéric Ramel y Cécile Prévost-Thomas, *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage*. Cham: Palgrave Macmillan.
26. Dal Molin, Paolo. 2006. 'Sans cause extérieure apparente, ni affluents, ni glaciers, ni orages' ...La construction de l'hétérophonie dans les versets de Rituel. En: Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra : Contrechamps, p. 157–76.
27. \_\_\_\_\_. 2007. *Introduction à la famille d'oeuvres ... explosante-fixe ... de Pierre Boulez: Étude philologique*. Tesis Doctoral, Université de Nice-Sophia Antipolis.
28. \_\_\_\_\_. 2009. Mémoire de Pierre Boulez. Ce que les sources (ne) nous disent (pas). *Revue de Musicologie*, v. 95, n. 2, p. 475–523.
29. \_\_\_\_\_. 2016. Composing an Improvisation at the Beginning of the 1970s. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 270–300.
30. Dal Molin, Paolo (Ed.). 2014. Immagini di Gioventù: Saggi sulla Formazione e sulle Prime Opere di Pierre Boulez. *Musicalia: Annuario Internazionale di Studi Musicologici*, v. 7.
31. Decroupet, Pascal. 1995. Renverser la vapeur...; Zu Musikdenken und Kompositionen von Boulez in den fünfziger Jahren. *Musik-Konzepte*, v. 89–90, p. 112–131.
32. \_\_\_\_\_. 1995. Rätsel der Zahlen-Quadrate: Funktion und Permutation in der seriellen Musik von Boulez und Stockhausen. *Positionen; Beiträge zur neuen Musik*, v. 23, p. 25–29.
33. \_\_\_\_\_. 2003. Comment boulez pense sa musique au début des années soixante. En: Philippe Albèra, *Pli selon pli de Pierre Boulez: Entretien et études*. Ginebra: Contrechamps, p. 49–57.
34. \_\_\_\_\_. 2006. Moments doubles, figurés en prisme. En: Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps, p. 133–57.
35. \_\_\_\_\_. 2012. Le rôle des clés et algorithmes dans le décryptage analytique: L'exemple des musiques sérielles de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Bernd Alois Zimmermann. *Revue de musicologie*, v. 98, n. 1, p. 221–246.
36. \_\_\_\_\_. 2016. Serial Organisation and Beyond: Cross-Relations of Determinants in *Le Marteau sans maître* and the Dynamic Pitch-Algorithm of 'Constellation'.

- En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 108–138.
37. Decroupet, Pascal (Ed.). 2005. *Pierre Boulez, Le Marteau sans maître. Facsimile of the Draft Score and the First Fair Copy of the Full Score*. Una publicación de la Fundación Paul Sacher. Mainz: Schott.
38. Decroupet, Pascal y Jean-Louis Leleu. 2006. 'Penser sensiblement' la musique: production et description du matériau harmonique dans le troisième mouvement du Marteau sans maître. En: Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps, p. 177–215.
39. Decroupet, Pascal ; Leleu, Jean-Louis (Eds.). 2006. *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps
40. Edwards, Allen. 1993. Boulez's Doubles and Figures Doubles Prisms: A Preliminary Study. *Tempo*, v. 185, p. 6–17.
41. \_\_\_\_\_. 2006. *Éclat/Multiples* et le problème de la forme musicale dans les œuvres sérielles de Pierre Boulez. En: Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps, p. 159–175.
42. Glock, William (Ed.). 1986. *Pierre Boulez: A Symposium*. Londres: Eulenberg.
43. Goldman, Jonathan. 2011. *The Musical Language of Pierre Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press.
44. Grant, M.J. 2001. *Serial music, serial aesthetics: Compositional theory in post-war Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
45. Griffiths, Paul. 1978. *Boulez*. Londres: Oxford University Press.
46. Guldbrandsen, Erling. 1997. New light on Pierre Boulez and postwar modernism. On the composition of 'Improvisation I-III sur Mallarmé'. En: Søren Møller Sørensen, *In the Plural; Institutions, Pluralism and Critical Self-Awareness in Contemporary Music*. Copenhagen: Departamento de Musicología, Universidad de Copenhagen, p. 15–28.
47. \_\_\_\_\_. 2016. Casting New Light on Boulezian Serialism: Unpredictability and Free Choice in the Composition of *Pli selon pli* – portrait de Mallarmé. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan (eds.), *Pierre Boulez Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 193–220.
48. Harvey, Jonathan. 1986. IRCAM. En: William Glock, *Pierre Boulez: A Symposium*. Londres: Eulenberg, p. 239–246.

49. Heinemann, Stephen. 1993. *Pitch-class set multiplication in Boulez's Le Marteau sans maître*. Tesis D.M.A., University of Washington.
50. \_\_\_\_\_. 1998. Pitch-Class Set Multiplication in Theory and Practice. *Music Theory Spectrum*, v. 20, p. 72–96.
51. Iverson, Jennifer. 2014. Statistical Form Amongst the Darmstadt School. *Music Analysis*, v. 33, n. 2, p. 341–387.
52. \_\_\_\_\_. 2016. Invisible Collaboration: The Dawn and Evolution of elektronische Musik. *Music Theory Spectrum*, v. 39, no. 2, p. 200–222.
53. Jacobson, Robert. 1974. *Reverberations: Interviews with the World's Leading Musicians*. Nueva York: William Morrow.
54. Jameux, Dominique. 1991. *Pierre Boulez*. Traducido por Susan Bradshaw. Londres: Faber and Faber.
55. Koblyakov, Lev. 1977. 'P. Boulez' 'Le Marteau sans maître': Analysis of Pitch Structure. *Zeitschrift für Musiktheorie*, v. 8, n. 1, p. 24–39.
56. \_\_\_\_\_. 1981. *The World of Harmony of Pierre Boulez: Analysis of Le Marteau sans maître*. Tesis doctoral, Hebrew University of Jerusalem.
57. \_\_\_\_\_. 1990. *Pierre Boulez: A World of Harmony*. Nueva York: Harwood Academic Publishers.
58. Lerdhal, Fred. 1988. Cognitive Constraints on Compositional Systems. En: John Sloboda, *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Oxford University Press, p. 231–259.
59. Lewin, David. 1982-83. Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories. *Perspectives on New Music*, v. 21, n. 1-2, p. 312–71.
60. \_\_\_\_\_. 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
61. \_\_\_\_\_. 1993. *Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays*. New Haven: Yale University Press.
62. Ligeti, György. 1958. Pierre Boulez: Decision and Automatism in Structure Ia. *Die Reihe*, v. 4. Bryn Maur, PA: Theodore Presser, p. 36–62.
63. Losada, C. Catherine. 2006. Simplifying Complex Multiplication. *Conferencia Anual de la Sociedad de Teoría de la Música*. Los Angeles, 2006.
64. \_\_\_\_\_. 2008. Isography and Structure in the Music of Pierre Boulez. *Journal of Mathematics and Music*, v.2, n. 3, p. 135–155.

65. \_\_\_\_\_. 2014. Complex Multiplication, Structure and Process: Harmony and Form in Boulez's *Structures II*. *Music Theory Spectrum*, v. 36, n. 1, p. 86–120.
66. \_\_\_\_\_. 2017. Between Freedom and Control: Composing Out, Compositional Process, and Structure in the Music of Boulez. *Journal of Music Theory*, v. 61, n. 2, p. 201–242.
67. \_\_\_\_\_. 2019. Middleground Structure in the Cadenza to Boulez's *Éclat*. *Music Theory Online*, v. 25, n. 1.
68. \_\_\_\_\_. 2019. Nécessité d'une orientation esthétique': Techniques of Development in the Music of Boulez. *Music Theory and Analysis*, v. 6, n 1, p. 87–128.
69. \_\_\_\_\_. 2019. Boulez and Mathematics. En: Roberto Illiano, *Twentieth-Century Music and Mathematics*. Turnhout, Brepols, p. 91–109.
70. \_\_\_\_\_. Por publicar. Pierre Boulez and the Redefinition of Serialism. En: Martin Iddon, *Cambridge Companion to Serialism*. Cambridge, Cambridge University Press.
71. McClary, Susan. 1989. Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition. *Cultural Critique*, v. 12, p. 57–81.
72. Moor-Grünwald, Maria. 1993. Investigación de las Influencias y de la Recepción. *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, p. 245–270. Edición original: "Einfluß- und Rezeptionsforschung". En Manfred Schmeling, *Vergleichende Literaturwissenschaft – Eine Anleitung*. Wiesbaden: Athenaion 1981, 49–72.
73. Nattiez, Jean-Jacques (Ed.). 1993. *The Boulez-Cage Correspondence*. Traducido por Robert Samuels. Cambridge: Cambridge University Press. Originalmente publicado en francés e inglés como Pierre Boulez/John Cage: *Correspondance et documents*. Winterthur, Suiza : Amadeus Verlag, 1990.
74. O'Hagan, Peter. 1997. *Sonate, 'que me veux-tu?'; an Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata and the Issue of Performer choice*. Tesis Ph.D. University of Surrey.
75. \_\_\_\_\_. 2006. 'Antiphonie': une analyse du processus de composition. En: Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps, p. 109–131.
76. \_\_\_\_\_. 2006. Pierre Boulez and the Foundation of IRCAM. En: Richard Langham Smith y Caroline Potter, *French Music since Berlioz*. Aldershot, UK: Ashgate, p. 303–330.

77. \_\_\_\_\_. 2007. Pierre Boulez and the Project of 'L'Orestie'. *Tempo*, v. 61, n. 241, p. 34–52.
78. \_\_\_\_\_. 2016. Pierre Boulez in London: the William Glock Years. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 303–326.
79. \_\_\_\_\_. 2017. *Pierre Boulez and the Piano: A Study in Style and Technique*. Nueva York: Routledge.
80. Oxossi, Toninho de. 2006. *Brésil: les eaux d'Oxala (Candomblé: Afro-Brazilian Ritual)*. Buda musique ASIN B0015OXGCI.
81. Parsons, Ben. 2003. Sets and the City: Serial Analysis, Parisian Reception, and Pierre Boulez's Structures 1a. *Current Musicology*, v. 76, p. 53–79.
82. \_\_\_\_\_. 2004. Arresting Boulez: Post-War Modernism in Context". *Journal of the Royal Musical Association*, v. 129, n. 1, p. 161–176.
83. Pereira de Tugny, Rosângela. 1999. Au commencement était l'esquisse. À propos de Constellation-Miroir de Pierre Boulez. *Musurgia*, v. 6, n. 1, p. 41–61.
84. \_\_\_\_\_. 2006. L'autre moitié de l'art". En Pascal Decroupet y Jean-Louis Leleu, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Ginebra: Contrechamps, p. 299–317.
85. Pereira de Tugny, Rosângela (Ed.). 1998. *Pierre Boulez/André Schaeffner Correspondence 1954–1970*. Paris: Fayard.
86. Peruvian Harp & Flute Ensemble. 2009. *The Andes - 20 Harp & Flute Favourites*. World Music. WM-CD-040.
87. Peyser, Joan. 1976. *Boulez: Composer, Conductor, Enigma*. New York: Schirmer.
88. Piencikowski, Robert. 1980. René Char et Pierre Boulez: Esquisse analytique du Marteau sans maître. *Schweizer Beitrage zur musikwissenschaft*, v. 4, p. 193–264.
89. \_\_\_\_\_. 1985. Nature morte avec guitare. En Joseph Häusler, *Pierre Boulez: Eine Festschrift zum 60. Geburtstag am 26. März 1985*. Viena: Universal Edition.
90. \_\_\_\_\_. 1993. 'Assez lent, suspendu, comme imprévisible': quelques aperçus sur les travaux d'approche d'éclat. *Genesis*, v. 4, p. 51–68. Publicado originalmente en alemán en *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*. Meyer, Felix (ed.). Publicación de la Fundación Paul Sacher. Winterthur: Amadeus-Verlag, 1993.

91. \_\_\_\_\_. 2000. Pierre Boulez's *Le Marteau sans maître*. *The Rosaleen Moldenhauer memorial: Music history from primary sources—A guide to the Moldenhauer Archives*. Washington, D.C.: Library of Congress, p. 134–41.
92. \_\_\_\_\_. 2016. Fragmentary Reflections on the Boulezian 'non finito'. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 93–107.
93. Robinson, Dylan. 2020. *Hungry Listening : Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
94. Salem, Joseph. 2014. *Boulez Revised: Compositional Process as Aesthetic Critique in the Composer's Formative Works*. Tesis Ph.D., Yale University.
95. \_\_\_\_\_. 2016. Serial Processes, Agency and Improvisation. En: Edward Campbell y Peter O'Hagan, *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 221–245.
96. \_\_\_\_\_. 2018. Boulez's *Künstlerroman*: Using blocs sonores to Overcome Anxieties and Influence in *Le Marteau sans maître*. *Journal of the American Musicological Society*, v. 71, n. 1, p. 109–154.
97. \_\_\_\_\_. 2019. Teasing the Ever-Expanding Sonnet from Pierre Boulez's Musical Poetics. *Music Theory Spectrum*, v. 41, n. 2, p. 244–270.
98. Scherzinger, Martin. 2008. Musical Modernism in the Thought of 'Mille Plateaux,' and its Twofold Politics. *Perspectives of New Music*, v. 46, n. 2, p. 130–158.
99. Scheffer, Frank. 1994. *Pierre Boulez ECLAT*. Nieuw Ensemble conducido por Ed Spaanlard. Juxtapositions: Pierre Boulez-Eclat & Sur Incises. Frank Scheffer y Andy Sommer (Dir.). Allegri/Avro. Holanda, DVD9DS15.
100. Scotto, Ciro. 2014. Reexamining PC-Set Multiplication, Complex Multiplication, and Transpositional Combination to Determine Their Formal and Functional Equivalence. *Perspectives of New Music*, v. 52, n. 1, p. 134–216.
101. \_\_\_\_\_. 2015. *Sones de México Ensemble: Mexican American Music & Dance from Chicago*. <https://www.loc.gov/item/webcast-7057> (visto el 8.10. 2020). Library of Congress (online video).
102. Stacey, Peter F. 1987. *Boulez and the Modern Concept*. Aldershot: Scolar.
103. Tissier, Brice. 2012. *Mutations esthétiques, mais continuité technique dans l'oeuvre de Pierre Boulez*. Tesis Ph.D., Université de Montréal y Université de Paris-Sorbonne.

104. Uno-Everett, Yayoi. 2019. From Exoticism to Interculturalism: Counterframing the East-West Binary. *Sesión plenaria de la conferencia anual de la Sociedad de Teoría de la Música*. Columbus, OH.
105. Whittall, Arnold. 2008. *The Cambridge Introduction to Serialism*. Cambridge: Cambridge University Press.
106. Worby Robert. 2017. *Boulez and His Rumble in the Jungle*. Londres: transmisión de la BBC. <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b08c2n8v>> [consulta 16/3/2020].
107. Zenck, Martin. 2002. *L'Orestie-Marges*. Zu den frühen rituellen musiktheatralen Projekten von Pierre Boulez. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, v. 4 ,p. 20–27.
108. \_\_\_\_\_. 2004. Pierre Boulez' Oper Orestie. *Musik & Ästhetik*, v. 29, p. 50–73.
109. \_\_\_\_\_. 2016. Pierre Boulez: die Partitur de Geste und das Theater der Avantgarde. Paderborn: Wilhelm Fink.