

Serie, Série, plus de más serie... série...

Existe un malestar innegable a la hora de definir el serialismo o dodecafonía. De hecho, la coexistencia de estos dos términos expresa parte de este malestar. Dodecafonía es un término abstruso y pintoresco. De hecho, explicar la naturaleza estética del trabajo de un compositor por el número de notas que utiliza en su material de base raya casi en la caricatura. Serialismo tiene pedigrí, suena científico, su evocación, de miras abstractas, permite pensar en concepciones generales, de ahí que cuando los compositores de la postguerra quisieron llevar el orden serial a todos los parámetros del sonido (o al menos a los que se dejaron), la nomenclatura se amplió con facilidad, o bien serialismo integral, o bien serialismo generalizado, o bien serialismo a secas pero dicho con mayor énfasis.

En la historia de las definiciones, las de dodecafonía o serialismo han pasado por las lógicas vicisitudes ligadas a la vanguardia: entusiasmo militante primero, cansancio posterior después; pero, para el neófito, siempre han transpirado una suerte de extrañeza que no se alivia ni siquiera con su paso al archivo de la historia: ¿Por qué doce notas? ¿Por qué organizadas en series? ¿Por qué no se repite ninguna?, etc. Es curioso que la simplicidad de las respuestas no atenúe el males-

Définir le sérialisme ou le dodécaphonisme provoque un malaise particulier. En réalité, la coexistence même de ces deux termes exprime en partie ce malaise. Le dodécaphonisme est un terme obscur et pittoresque. Et de fait, expliquer la nature esthétique du travail d'un compositeur par le nombre de notes qu'il emploie comme matériau de base, frôle la caricature. Le sérialisme possède un autre pedigree aux résonances scientifiques, son évocation, aux allures plus abstraites, nous renvoie à des conceptions générales, qui font que lorsque les compositeurs d'après-guerre voulurent porter l'ordre sériel à tous les paramètres du son, (du moins à ceux qui le permettaient), la nomenclature s'amplifia facilement, allant du sérialisme intégral, au sérialisme généralisé, ou bien au sérialisme tout court mais formulé avec grande emphase.

Dans l'histoire des définitions, celles du dodécaphonisme ou du sérialisme sont passées par des vicissitudes logiques liées à l'avant-garde, enthousiasme militant d'abord, suivi de fatigue; mais, pour le néophyte, il a toujours persisté une sorte d'étrangeté qui n'a ni disparu ni été allégée par son passage dans les archives de l'Histoire: Pourquoi douze notes ? Pourquoi organisées en séries ? Pourquoi aucune d'entre elles ne se

tar. Son doce porque son todas, al menos en el ámbito temperado, ya que cuando se ha hecho posible pensar en intervalos más reducidos, la cifra no se sostiene ya. Se organizan en series sin repetición porque es un principio estructural. Pero aún sigo viendo las caras de escepticismo del aficionado poco introducido en los meandros de la historia musical del siglo XX.

Quizás haya llegado la hora de enfrentarnos, pues, al carácter inefable de la definición misma de estas corrientes de escritura musical. ¿Son explicables? ¿Tienen alguna esencialidad? Cualquiera intento de respuesta parece desviarnos hacia su carácter de ser encarnadas por una significativa nómina de artistas. Es decir, no se trataría ya de saber qué es el serialismo, sino de saber si han existido los serialistas y, de paso, saber algo de cómo eran, qué clase de valores encarnaban. Esta operación parece más sencilla. Después de todo, existen listas de compositores y de sus obras con las que se pueden establecer estudios y análisis fiables. ¿Pero, realmente podemos decir qué es, o qué ha sido, ser serialista?

Demos otro rodeo. A lo largo del siglo XX se han producido casos análogos en los que encarnar un concepto planteaba problemas casi ontológicos. Por ejemplo, ser comunista. Como el serialista, el comunista se definía fácilmente como aquel que militaba en el comunismo, y aunque no se supiera qué era el comunismo, existía el Partido; era comunista quien formaba parte del Partido. Pero no siempre el Partido ha sido el paraguas del concepto. Otra variante era la del que creía en una sociedad sin clases y la inevitabilidad histórica de llegar a ella por la dialéctica destructiva del capitalismo. Bertolt Brecht se interrogaba sobre cómo llegar a ser comunista en no pocos de sus escritos (pienso, por ejemplo, en *Diálogos de fugitivos*), dando por hecho que serlo no era simplemente adjudicable a la posesión de un carnet o una creencia, sino a algo del plano de la moral o de la totalidad del comportamiento; y, por tanto, no era fácil; o mejor, era sencillamente imposible, al menos en el ámbito

répète-t-elle ? etc. Curieusement, la simplicité des réponses n'en atténue pas le malaise. Elles sont au nombre de douze parce qu'elles y sont toutes, du moins dans un ambitus tempéré, puisque lorsqu'il a été possible de penser en terme d'intervalles plus réduits, ce chiffre ne tient plus. Elles s'organisent en séries sans répétition parce qu'il s'agit d'un principe structurel. Mais, je vois toujours le visage sceptique des *aficionados* peu familiarisés avec les méandres de l'Histoire de la musique du XXe siècle.

Le moment est probablement arrivé de nous confronter au caractère inefable de la définition même de ces courants de l'écriture musicale. Sont-ils explicables ? Ont-il une quelconque essence ? N'importe quelle tentative de réponse paraît nous dévier vers le fait qu'elles sont incarnées par une liste significative d'artistes. C'est-à-dire qu'il ne s'agirait plus de savoir ce que c'est que le sérialisme mais plutôt de savoir si les sérialistes ont existé et, par la même occasion, savoir comment ils étaient et quels types de valeurs ils incarnaient. Cette démarche paraît plus simple, après tout, il existe des listes de compositeurs et de leurs œuvres avec lesquelles on peut entreprendre des études et des analyses fiables. Mais, pouvons-nous réellement dire de quoi il s'agit ? Ou ce que signifiait être sérialiste ?

Faisons un autre tour de la question. Tout au long du XXe siècle se sont produits des cas analogues dans lesquels incarner un concept posait un problème presque ontologique. Par exemple, être communiste. Comme le sérialiste, le communiste était facilement défini comme celui qui militait pour le communisme, et même si on ne savait pas ce qu'était le communisme, il existait le Parti ; était communiste celui qui faisait partie du Parti. Mais le Parti n'a pas toujours abrité le concept. Une des variantes concerne celui qui croyait en une société sans classe et au moyen d'y parvenir à travers l'historiquement incontournable dialectique destructrice du capitalisme. Dans bon nombre de ses écrits, Bertolt Brecht s'interrogeait sur comment parvenir à être communiste (je pense par exemple,

universal, como sujeto activo de una comunidad que se confundía con la totalidad del ser humano.

Con el paso de los años, y con el siglo XX concluyendo, el Partido explicaba ya muy pocas cosas y el futuro ya no era un valor por el que un banquero te concedía un crédito. Se trataba, pues, de un momento muy excitante para reflexionar sobre la validez de un concepto. Tuve la oportunidad de vivir en París en el momento en que el viejo dirigente del Partido Comunista Francés, Georges Marchais, se retiraba, y casualmente escuché por televisión su discurso de despedida. Era un corte informativo breve que escuché con no demasiada atención; pero una frase se me quedó grabada para siempre, decía algo así (cito de memoria): “Frente a los que nos aconsejan que tenemos que ser menos comunistas, yo afirmo que tenemos que ser más comunistas”. Era sencillamente genial, el viejo demagogo desplazaba de un plumazo todas las dificultades de lo esencial a lo cuantitativo. No se sabía qué era ser comunista, pero se podía serlo menos o más, y de paso el terreno de juego quedaba dividido en dos, los de menos y los de más. ¡Cómo no evocar la legendaria última frase de Goethe, “...luz, más luz...”!

¿Es posible aplicar este esquema maniqueo al fenómeno del serialismo? Por ejemplo, no sabemos bien qué es ser serialista, pero ¿quizá podamos decir que alguien es más serialista que otro? De hecho, la mitología de la música del siglo XX siempre ha dicho que Webern era más serialista que Alban Berg y, seguramente, que Schoenberg. Se nos ha repetido también que Schoenberg se quejaba de que Webern podría haber ido más lejos que él. Pero, ¿no sería este “más lejos” un equívoco similar al de “más comunista”? El caso es que, mientras el serialismo pudo plantearse como un camino a transitar con posibilidades de descubrir terreno virgen, siempre se podía ir *más* lejos, con el inevitable corolario de considerar como *más* valiente al que *más* avanzase. De nuevo, más, más, más.

En los años cincuenta, ser serialista era algo

aux *Dialogues de fugitifs*), donnant pour entendu que l'être (communiste) n'était tout simplement pas releuable de la possession d'une carte ou d'une croyance, mais plutôt de quelque chose qui relève du plan moral ou du comportement dans son ensemble ; et, par conséquent, ce n'était pas facile ; ou mieux encore, c'était tout simplement impossible, du moins à l'échelle universelle, comme sujet actif d'une communauté qui se confondait avec la totalité de l'être humain.

Au fil du temps, et avec la fin du XXe siècle, le Parti expliquait alors bien peu de choses et le futur ne comptait plus comme une valeur sur la base de laquelle le banquier vous concédait un crédit. Il s'agissait donc d'un moment très excitant pour réfléchir à propos de la validité d'un concept. J'ai eu l'occasion de vivre à Paris au moment où le vieux dirigeant du Parti Communiste Français, Georges Marchais, se retirait et par hasard, j'entendis à la télévision son discours d'adieu. Il s'agissait d'une brève information que j'ai écouté sans y prêter grande attention ; mais une phrase est restée gravée en moi pour toujours, qui disait quelque chose comme (je cite de mémoire) : “Face à ceux qui nous conseillent d'être moins communistes, j'affirme que nous devons l'être d'avantage”. C'était tout simplement génial, le vieux demagogue déplaçait d'un revers de manche toutes les difficultés de l'essentiel au quantitatif. On ne savait pas très bien ce que c'était que d'être communiste mais on pouvait l'être plus ou moins, le terrain de jeux s'en est trouvé au passage divisé en deux, celui des moins et celui des plus. Comment ne pas évoquer la phrase légendaire de Goethe, “...lumière, plus de lumière...”!

Est-il possible d'appliquer ce schéma manichéen au phénomène sérialiste ? Par exemple, nous ne savons pas bien ce que c'est que d'être sérialiste, mais peut-être pouvons-nous dire que X est plus sérialiste que Y ? À en croire la mythologie du XXe siècle, on a toujours prétendu que Webern était plus sérialiste qu'Alban Berg et, sûrement, que Schoenberg. On nous a aussi beaucoup répété que Schoenberg se plaignait du fait que



Pierre Boulez, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen.
 ©Archivo fotográfico del Instituto Internacional de Música de Darmstadt / Archives photographiques de l'Institut International de Musique de Darmstadt. Foto/photo : Hans Kenner, 1957.

casi tangible. Los serialistas eran jóvenes compositores aguerridos, de mirada retadora, sus ademanes buscaban confundirse con los de los científicos, así como su discurso militante. Es injusto hacerles hoy la caricatura sin enfrentarles a su contrafigura: los compositores antiserialistas, conglomerado en el que se confundían los nostálgicos, los tardorrománticos, los neoclásicos, los de mirada divagadora y secreta esperanza de ser alcanzados por las musas, los que decían que la tonalidad era un dogma intocable que afectaba al equilibrio humano, los oportunistas, etc. En ese ambiente, las cosas eran sencillas: serialista era ser moderno en el sentido más amplio y popular del término. Pero más allá de definirse por los opuestos, siempre quedaba la

Webern aurait pu aller bien plus loin que lui. Mais ce "plus loin", ne serait-il pas aussi un terme équivoque semblable à ce "plus communiste"? Le fait est que, pendant que le sérialisme s'envisageait comme un chemin par lequel transiter dans la perspective de découvrir des terrains vierges, on pouvait toujours aller *plus* loin, avec comme inévitable corollaire de considérer comme *plus* courageux celui qui avance le *plus*. Toujours plus, plus, plus...

Durant les années cinquante, être sérialiste était quelque chose de presque tangible. Les sérialistes étaient de jeunes compositeurs expérimentés, au regard provocateur, leurs expressions, ainsi que leurs discours militants, cherchaient à se confondre avec ceux des scientifiques. Il est injuste de dresser maintenant leur caricature sans les confronter à leur opposé : les compositeurs anti-sérialistes, conglomerat dans lequel se confondaient les nostalgiques, les romantiques sur le tard, les néoclassiques, ceux dont le regard divaguait et qui caressaient l'espoir d'être rejoints par les muses, ceux qui disaient que la tonalité était un dogme intouchable qui affectait l'équilibre humain, les opportunistes, etc. Dans cette atmosphère, les choses étaient simples : être sérialiste équivalait à être moderne dans le sens le plus vaste et populaire du terme. Cependant, au-delà de se définir par les contraires, l'urgence demeurait toujours d'une interrogation sur ce que signifiait être sérialiste, et reconnaissons que peu nombreux sont ceux qui l'ont fait.

La définition comme totalité

Le fait que Pierre Boulez ait laissé par écrit quelques commentaires plus explicites quant à la définition de ce qui pourrait relever de la posture sérielle l'a converti, en son temps, en champion de la cause. Il est intéressant de se souvenir ici de la définition lucide mais aussi confuse que le compositeur français a formulé dans son *Penser la musique aujourd'hui*. En premier lieu, Boulez clarifie qu'il convient de donner une définition ; mais, de plus, quelques paragraphes avant, le *Zeitgeist*

urgencia de interrogarse sobre qué era ser serialista, y reconozcamos que muy pocos lo hicieron.

La definición como totalidad

El hecho de que Pierre Boulez haya dejado por escrito algunos de los comentarios más definitivos de lo que podría ser una postura serial le convirtió, en su momento, en campeón de la causa. Es interesante recordar aquí la lúcida pero también farragosa definición que el compositor francés dejó formulada en su *Penser la musique aujourd'hui*. En primer lugar, Boulez deja claro que es preciso hacer una definición; pero, además, pocos párrafos antes, el *Zeitgeist* hace su aparición: "Cuando se estudia, en las nuevas estructuras (del pensamiento lógico, de las matemáticas, de la teoría física...) el pensamiento de los matemáticos o de los físicos de nuestra época, se percibe con seguridad qué inmenso camino deben recorrer aún los músicos antes de llegar a la cohesión de una síntesis general..."¹. Se ven aquí curiosos rasgos que el tiempo tiende a desfigurar. En los años cincuenta el pensamiento estructuralista era una especie de redención frente a las gangas baratas de un postromanticismo y neoclasicismo que habían naufragado en la gigantesca crisis de civilización de mediados del siglo XX. Incluso los herederos legítimos de la Escuela de Viena, llámense Adorno o Leibowitz, parecían más interesados en viejas querellas de legitimidad sobre la línea de sucesión de la gran tradición germana a través del dodecafonismo que en un pensamiento de nuevo cuño sin el cual la situación se hacía irrespirable. Pero el caso es que medio siglo después de la afirmación bouleziana, alejados del contexto original, no es difícil encontrar aserciones paradójicas: envidia de los grandes epistemólogos (lógicos, matemáticos, físicos), o esa curiosa afirmación de que los músicos están tan lejos de la "cohesión de una síntesis general". ¿Cuándo han alcanzado los músicos la cohesión de una síntesis general? ¿La alcanzaron Rameau o Bach frente al pensamiento de Descartes o Leibnitz? ¿Qué es una síntesis

hecho su aparición: "Lorsqu'on étudie, sur les nouvelles structures (de la pensée logique, des mathématiques, de la théorie physique...) la pensée des mathématiciens ou des physiciens de notre époque, on mesure, assurément, quel immense chemin les musiciens doivent encore parcourir avant d'arriver à la cohésion d'une synthèse générale"¹. Apparaissent ici de curieux traits que le temps tend à défigurer. Dans les années cinquante la pensée structuraliste était une espèce de libération face aux filons bon marché du post-romantisme et du néoclassicisme qui avaient naufragé dans la gigantesque crise de civilisation de la moitié du XXe siècle. De même que les héritiers légitimes de l'École de Vienne, qu'il s'agisse d'Adorno ou de Leibowitz, paraissaient plus intéressés par de vieilles querelles de légitimité, relatives à la question de la succession de la grande tradition germanique à travers le dodécaphonisme, qu'à l'élaboration d'une pensée nouvelle sans laquelle la situation devenait irrespirable. Mais le fait est que cinquante ans après l'affirmation boulezienne, à distance du contexte original, il n'est pas difficile de trouver des assertions paradoxales dans son texte : c'était de l'envie par les grands épistémologues (logiques, mathématiques, physiques), ou même cette curieuse affirmation selon laquelle les musiciens sont très loin de la formalisation de la "cohésion d'une synthèse générale". Quand les musiciens ont-ils atteint la cohésion d'une synthèse générale ? Rameau ou Bach l'avaient-ils atteinte face à la pensée de Descartes ou de Leibnitz ? Qu'est-ce qu'une synthèse générale en ce qui concerne la musique ? S'agit-il de ses composantes structurelles réduites à la fonction de symboles opérationnels avec les outils fournis par la logique ou les mathématiques ? Mais n'opposons pas de jugements d'aujourd'hui à des situations issues du passé. Quelques lignes plus loin, Boulez se lance dans une définition de la série après avoir prévenu qu'elle est incluse dans le processus opérationnel qui va du restreint vers le général : "Qu'est-ce que la série ? La série est – de façon très générale – le germe d'une hiérarchi-

¹ *Penser la musique aujourd'hui*. Pierre Boulez. Éd. Gonthier. 1963 (pp. 27-28).

¹ *Penser la musique aujourd'hui*. Pierre Boulez. Éd. Gonthier. 1963. (pp. 27-28).

general en el ámbito de la música? ¿La de sus componentes estructurales reducidos al papel de símbolos operables con las herramientas de la lógica o la matemática? Pero no apliquemos juicios del presente a situaciones del pasado. Pocas líneas más tarde, Boulez acomete la definición de la serie tras advertir que ésta se enmarca en un proceso operativo que va de lo restringido a lo general: “¿Qué es la *serie*? La serie –de forma muy general– es el germen de una jerarquización fundada sobre ciertas propiedades psico-fisiológicas acústicas, dotada de una selectividad más o menos grande, con el fin de organizar un conjunto FINITO [las mayúsculas son del propio Boulez] de posibilidades creativas ligadas entre sí por afinidades predominantes en relación a un carácter dado; este conjunto de posibilidades se deduce de una serie inicial por un engendramiento FUNCIONAL (ella no es el desarrollo de un cierto número de objetos permutados según un dato numérico restrictivo). Por consiguiente, para instaurar esta jerarquía basta una condición necesaria y suficiente que asegure la cohesión del todo y las relaciones entre las partes consecutivas. Esta condición es necesaria, ya que el conjunto de las posibilidades es *finito* en el tiempo mismo en el que observa una jerarquización dirigida; es suficiente ya que excluye *todas* las demás posibilidades...”². Esta larga cita, que corto aquí para que no sea más larga que mi propio escrito, es apenas el principio de un capítulo de más de sesenta páginas que repasa un amplio abanico de técnicas de uso de algo que se ha querido llamar serie, pero que, en realidad, es más bien un pensamiento estructural o lógico aplicado a la invención musical. En este capítulo, se amplían los modos de trabajo de esa “jerarquización” a alturas, tiempos, intensidades de sonido y conformaciones formales que encuentran un gusto innegable por la geometría. También hay que ser muy pacientes con frases que hoy parecen de desecho (*afinidades predominantes...; selectividad más o menos grande...; jerarquización dirigida...*)

sation fondée sur certaines propriétés psycho-physiologiques acoustiques, douée d'une plus ou moins grande sélectivité, en vue d'organiser un ensemble FINI de possibilités créatrices liées entre elles par des affinités prédominantes par rapport à un caractère donné ; cet ensemble de possibilités se déduit d'une série initiale par un engendrement FONCTIONNEL (elle n'est pas le déroulement d'un certain nombre d'objets, permutés selon une donnée numérique restrictive). Par conséquent, il suffit, pour instaurer cette hiérarchie, d'une condition nécessaire et suffisante qui assure cohésion du tout et relations entre ses parties consecutives. Cette condition est nécessaire, car l'ensemble des possibilités est fini dans le temps même où il observe une hiérarchisation dirigée ; elle est suffisante puisqu'elle exclut toutes les autres possibilités”².

Cette longue citation, que j'interromps ici pour éviter qu'elle ne soit plus longue que mon propre écrit, représente à peine le début d'un chapitre de plus de soixante pages qui passe en revue un large éventail de techniques d'utilisation de quelque chose que l'on a voulu appeler série, mais qui, en réalité, est plutôt une pensée structurelle ou logique appliquée à l'invention musicale. Dans ce chapitre, sont développés les modes de travail de cette “hiérarchisation” des hauteurs, temps, intensités du son et processus formels qui avouent un goût inégalable pour la géométrie. Il faut aussi être très patients avec des phrases qui, aujourd'hui, paraissent être des déchets (affinités prédominantes... ; sélectivité plus ou moins grande... ; hiérarchisation dirigée...)

La première chose à constater c'est qu'une définition qui se confond avec une énorme partie de son développement est tout sauf axiomatique, en somme, ce n'est pas une définition. Qui pourrait imaginer que la formulation du théorème de Pythagore soit égale à la totalité de ses cas pratiques et à un copieux répertoire de ses conséquences ? Bien loin s'est retrouvée l'idée simple selon laquelle une série était un ensemble de douze notes sans répétition d'aucune d'entre elles ! Et com-

² Ibid. (págs. 35-36).

² Ibid. (pp. 35-36).

Lo primero que hay que constatar es que una definición que se termina confundiendo con un enorme apartado de su desarrollo es cualquier cosa menos axiomática, en suma, no es una definición. ¿Podría alguien imaginar que la formulación del teorema de Pitágoras fuera equivalente a la totalidad de sus casos prácticos y a un buen repertorio de sus consecuencias? ¡Qué lejos había quedado la idea simple de que una serie era un conjunto de doce notas sin repetición de ninguna de ellas! ¡Y cómo se parece esta idea a la frase entre paréntesis en la que Boulez dice explícitamente lo que no es la serie: (“no es el desarrollo de un cierto número de objetos permutados según un dato numérico restrictivo”)! ¿Esta fórmula bouleziana es, pese a todo, comprensible hoy si se eliminan redundancias, sobreentendidos y préstamos lógicos? Por ejemplo, decir que “este conjunto de posibilidades se deduce de una serie inicial por un engendramiento FUNCIONAL”, no es algo del orden de la definición de la serie sino del ámbito de cómo se trabaja la composición con una serie. Pero sí nos dice algo del posicionamiento estético. Es decir, para los compositores de los años cincuenta de los que Boulez se hace portaestandarte, el compositor serial debe buscar la coherencia entre las posibilidades estructurales que la serie proporciona y su desarrollo a través del “engendramiento FUNCIONAL”. Hablando más claramente para un lector de hoy: la serie presenta una suerte de ADN que sólo encontraría una maduración óptima a través de un pensamiento lógico, respetuoso con la naturaleza estructural inscrita en su código. Por esta razón –Boulez y sus colegas habían declarado muerto a Schoenberg– no era posible ser serial y buscar la conciliación con formas clásicas de la historia de la música, como parecía ocurrir con la última obra del vienés. La jerarquía que establecía un sistema que bloquea las redundancias en su semilla germinadora no podía mostrar coherencia con formas históricas en las que la redundancia y la recurrencia eran parte indispensable. Si se mostraba respeto con

bien esta idea ressemble à la phrase entre parenthèse dans laquelle Boulez dit explicitement ce que n'est pas la série : “elle n'est pas le déroulement d'un certain nombre d'objets, permutés selon une donnée numérique restrictive”

Cette citation boulezienne est-elle, malgré tout, à l'heure actuelle, compréhensible si on élimine les redondances, les sous-entendus, et les emprunts logiques ? Par exemple, dire que “cet ensemble de possibilités se déduit d'une série initiale au moyen d'un engendrement FONCTIONNEL”, cela ne relève pas de la définition de la série mais plutôt du domaine relatif à comment, avec une série, se travaille la composition. En revanche, en effet, cela nous dit quelque chose à propos du positionnement esthétique. C'est-à-dire que pour les compositeurs des années cinquante dont Boulez se fait le porte-parole, le compositeur sériel doit chercher la cohérence entre les possibilités structurelles que proportionne la série et son développement à travers “l'engendrement FONCTIONNEL”. Disons plus clairement pour le lecteur d'aujourd'hui : la série présente une sorte d'ADN qui n'atteindrait sa maturation optimum qu'à travers une pensée logique, respectueuse de la nature structurelle inscrite dans son code. C'est pour cette raison que Boulez et ses collègues avaient déclaré Schönberg mort, on ne pouvait être sériel et chercher la conciliation avec des formes classiques de l'histoire de la musique, comme cela semble se produire dans la dernière œuvre du viennois. La hiérarchie, qui établissait un système capable de bloquer les redondances dans la graine germinatrice, ne pouvait pas montrer de cohérence avec les formes historiques dont les redondances et les récurrences étaient des parties indispensables. Si on montrait du respect pour le principe selon lequel la “nouvelle” construction musicale s'étendait à partir de l'énergie structurelle implicite à la série, les organismes esthétiques nés de cette façon de créer pouvaient atteindre une force méconnue. L'enivrement qu'offrait la similitude de penser ainsi la musique à travers l'épistémologie à la mode (le Big Bang, la phy-

el principio de que la “nueva” construcción musical se expandía desde la energía estructural implícita en la serie, los organismos estéticos nacidos de esta forma de crear podían alcanzar una fuerza desconocida.

La embriaguez que ofrecía la similitud de esta forma de pensar la música con la epistemología a la moda (el *Big Bang*, la física del indeterminismo, la Relatividad General, etc.) era tan tentadora que hay que ser prudentes a la hora de criticar. Y, después de todo, lo que nos interesa aquí es simplemente interrogarnos sobre si el serialismo constituyó en un momento histórico dado la “condición necesaria y suficiente” de la evolución musical y, en consecuencia, si nos resulta posible ahora sintetizar lo que fue y cómo fueron sus protagonistas.

Serie y carácter

Cuando nos preguntamos si existió una personalidad más bien forjada que forjadora del serialismo, Stockhausen ocupa pronto el lugar de Boulez. No vamos a ocuparnos de sus numerosos escritos ni de sus obras, que suponemos conocidas y que, en caso contrario, nos sería imposible corregir desde estas líneas. Lo más interesante, para el propósito que mantenemos, es subrayar la enorme “empatía” que se produce entre las posibilidades que abre el pensamiento serial y la evolución, tanto personal como creadora, del músico alemán, tanto las posibilidades más delirantes (quizá las que hoy son más conocidas) como las justamente artísticas. Lo más curioso del caso Stockhausen es la ruptura del modelo cientifista y la apertura hacia otro a caballo entre la mística y la ciencia-ficción. El único aspecto que quiero retener es si esa trayectoria pudiera estar inscrita en las posibilidades lógicas del desarrollo serial. Para ello hay que partir del supuesto de que la música serial debía hacer *tabula rasa* de cualquier herencia musical y plantearse la construcción de unos artefactos artísticos cuyo desarrollo remite a los principios constructivos de su semilla serial y sólo a ellos, pero sin que nada impi-

sique de l'indéterminisme, la Relativité Générale, etc.) était tellement tentant qu'il faut être prudent au moment de critiquer. Et, après tout, ce qui nous intéresse ici est simplement de nous interroger sur la question de savoir si le sérialisme a constitué à un moment historique donné la “condition nécessaire et suffisante” de l'évolution musicale et, par conséquent, s'il s'avère possible maintenant de synthétiser ce que c'était comment étaient ses protagonistes.

Série et caractère

Lorsque nous nous demandons s'il existe une personnalité plutôt forgée par le sérialisme que forgeron elle-même, Stockhausen occupe très vite la place de Boulez. Nous n'aborderons pas ses nombreux écrits, ni ses œuvres que nous supposons connues et, dans le cas contraire, ce ne serait pas facile de corriger à partir de ces lignes. Le plus intéressant, pour le propos qui nous occupe, est de souligner l'énorme “empathie” qui se produit entre les possibilités que la pensée sérielle ouvre, des plus délirantes (peut-être aussi les plus connues) aux plus artistiques, et l'évolution, tant personnelle que créatrice, du musicien allemand. Le plus curieux du cas Stockhausen c'est la rupture d'avec le modèle scientifique et l'ouverture vers un autre, à cheval entre la mystique et la science-fiction. Le seul aspect que je veux retenir est de savoir si cette trajectoire pourrait s'inscrire dans les possibilités logiques du développement sériel. Pour cela il faut partir de la supposition selon laquelle la musique sérielle doit faire *tabula rasa* de tout héritage musical et envisager la construction d'artefacts artistiques dont le développement s'en remet aux principes constructifs de la graine sérielle et seulement à eux, sans toutefois, empêcher la prolifération sans fin de son développement. Naturellement, bon nombre de ses œuvres en seraient l'exemple même : une ampliation du sériel à différents ordres génératifs capables d'atteindre une hypertrophie temporelle qui semble infinie. Ainsi nous en revenons à la question du début : le comportement artistique de Stockhaus-

diera que el desarrollo pudiera proliferar sin fin. Naturalmente, muchas de sus obras serían el ejemplo de ello: una ampliación de lo serial a distintos órdenes generativos capaces de alcanzar una hipertrofia temporal que no parece tener fin. Y con ello volvemos a la pregunta original: ¿Es el comportamiento artístico de Stockhausen una consecuencia suficiente de lo que llamaríamos carácter serial? Como la respuesta puede ser discrecional, cambiamos de ámbito.

Existe un texto muy ilustrativo del compositor austropolaco Roman Haubenstock-Ramati (1916-1994) en el que se menciona expresamente esa declaración personal que estamos buscando: soy serialista. “No he utilizado nunca dos veces la misma técnica o me he planteado el mismo problema en mis composiciones. Siempre he intentado explicarme con preguntas que respondan a una actualidad y que respondan a un momento preciso. Yo no compongo serial, yo pienso serial! Pensar serial significa: no permanecer nunca ortodoxo, explorar siempre algo nuevo”³.

En esta declaración se da un paso significativo, cómo pensar serialmente, aunque la explicación resulte un poco decepcionante cuatro décadas después; en efecto, si pensar serialmente es “no permanecer nunca ortodoxo y explorar siempre algo nuevo”, quizá no se esté diciendo nada. Hay que buscar otros textos de este magnífico músico aunque sólo sea para no quedarse con una mala opinión. Y se encuentran en algunos posteriores, como en éste de 1980: “No quiero defender la música serial [...] Pero si consideramos el procedimiento serial como un tipo de pensamiento, una disciplina sobre el dominio de la estructuración musical, que no desea llegar al extremo crítico de una exigencia total, entonces, tal vez ya no tendrá que considerarse obsoleto, y así quizá podría ser utilizado todavía por mucho tiempo [...] Determinados aspectos, incluso la exigencia total de la disci-

sen est-il une conséquence suffisante de ce qu'on appellerait le caractère sériel ? Puisque la réponse peut être discrétionnaire, nous changerons de domaine.

Il existe un texte très illustratif du compositeur austro-polonais Roman Haubenstock-Ramati (1916-1994) dans lequel est mentionné expressément cette déclaration personnelle que nous soulignons : “Dans mes compositions je n'ai jamais employé deux fois la même technique ou ne me suis confronté deux fois au même problème. J'ai toujours tenté de m'expliquer par des questions qui répondaient à une réalité et qui y répondent à un moment précis. Je ne compose pas de façon sérielle, je pense de façon sérielle ! Penser de façon sérielle signifie : ne jamais demeurer orthodoxe, explorer toujours quelque chose de nouveau”³.

Dans cette déclaration un pas significatif est fait, comment penser de façon sérielle, bien que l'explication paraisse un peu décevante quarante ans plus tard ; en effet, si penser de façon sérielle est “ne pas demeurer orthodoxe et explorer toujours quelque chose de nouveau”, peut-être ne dit-on rien. Il faut chercher d'autres textes de ce magnifique musicien ne serait-ce que pour ne pas rester sur une mauvaise impression. Et on en trouve dans des écrits postérieurs comme celui-ci en 1980 : “Je ne veux pas défendre la musique sérielle [...] Mais si l'on considère le processus sériel comme une forme de pensée, une discipline sur la maîtrise de la structure musicale, qui ne désire pas atteindre l'extrémité critique d'une exigence totale, il conviendra alors sans doute de ne plus la considérer comme obsolète, et peut-être qu'ainsi elle pourrait servir pour encore longtemps [...] Des aspects déterminés, y compris l'exigence totale de la discipline sérielle, sont unis selon certaines idiosyncrasies relatives à la forme conçue au sens du style. Ce qui, néanmoins, altère l'équilibre nécessaire entre raison et fantasmes, entre

³ Roman Haubenstock-Ramati (1964: Programa de los *Donaueschinger Musiktage*). Publicado en el programa de mano del concierto dedicado al compositor el 6 de febrero de 2006 en la temporada del CDMC de Madrid. (Traducción al español de Carlos Bermejo).

³ Roman Haubenstock-Ramati (1964: *Programme de les Donaueschinger Musiktage*). Publié dans le programme du concert dédié au compositeur le 6 de février 2006 dans le cadre de la saison du CDMC de Madrid. (Traduit en espagnol par Carlos Bermejo).

plina serial, están unidos según ciertas idiosincrasias relativas a la forma concebida en sentido del estilo. Esto altera, sin embargo, el equilibrio necesario entre razón y fantasía, entre técnica y estilo. No es siempre la razón la que es creadora, y no es siempre razonable el acto de crear”⁴.

Es sumamente interesante lo dicho por Haubenstock-Ramati, pero sólo a condición de admitir el “procedimiento serial como un tipo de pensamiento”. ¿Cuál es, entonces, el camino recorrido por el serialismo desde una técnica de composición con doce sonidos sin repetición de ninguno en el ámbito de la propia serie hasta convertirse en “una disciplina sobre el dominio de la estructuración musical”? Una vez más se nos escamotea lo esencial, y no es un dato insignificante ni académico. Si resulta posible omitir una simple descripción, se están lastrando las posibilidades de una vida ulterior de la idea. Hoy queda claro que el serialismo coincidió al menos por dos veces con el espíritu de la época (*Zeitgeist*) a lo largo del siglo XX, pero también queda claro que desapareció después de clausurado ese espíritu, y sospechamos que el malestar de una definición eficaz, en detrimento de definiciones inflacionarias, puede tener algo que ver. Haubenstock-Ramati, por ejemplo, dice: “No he utilizado nunca dos veces la misma técnica...”. ¿Es esta postura una consecuencia del pensamiento serial? ¿De “no utilizar dos veces la misma nota” (en el ámbito de la serie), a “no utilizar dos veces la misma técnica” hay una relación directa? ¿Es ese el carácter del serialismo?

Hemos visto que Boulez proporcionaba una extensa explicación de la serie que era, en realidad, un compendio de coherencia compositiva a partir de un material dado. Pero como no era realmente una definición de la serie, cuando ésta comenzó a recibir ataques consistentes, la coherencia compositiva de Boulez (y otros) permaneció, pero la serie voló en pedazos. Por ejemplo, la serie remitía a la coherencia desde los símbolos de la escritura, pero no todos los símbolos son acústicamente iguales. En el ámbito de los pará-

tecnica et style. La raison n'est pas toujours créatrice, et n'est pas toujours raisonnable l'acte de créer”⁴.

C'est suprêmement intéressant ce que dit Roman Haubenstock-Ramati, mais seulement à condition d'admettre “le processus sériel comme forme de pensée”. Quel est alors le chemin parcouru par le sérialisme à partir de la technique de composition de douze notes sans aucune répétition dans le cadre de la série elle-même, jusqu'à ce qu'elle se convertisse en “une discipline de la maîtrise de la structure musicale” ? L'essentiel nous est encore une fois escamoté, et il ne s'agit pas d'un fait insignifiant, ni académique. S'il s'avère possible d'omettre une simple description on délest l'idée de ses possibilités de vie postérieure. Il est aujourd'hui clair que durant le XXe siècle le sérialisme a coïncidé au moins par deux fois avec l'esprit de l'époque (*Zeitgeist*), mais il est aussi clair qu'il a disparu après qu'ait disparu cet esprit, et nous soupçonnons que le malaise face à une définition efficace, au détriment de définitions inflationnistes, peut y être lié. Haubenstock-Ramati, dit par exemple : “Je n'ai jamais utilisé deux fois la même technique...”. Cette posture est-elle la conséquence d'une pensée sérielle ? Y a-t-il une relation directe entre “ne pas utiliser deux fois la même note” (dans le cadre de la série) et “ne pas utiliser deux fois la même technique” ? C'est cela qui caractérise le sérialisme ?

Nous avons vu que Boulez fournissait une ample explication de la série qui était, en réalité, un compendium de cohérence compositionnelle à partir d'un matériau donné. Mais, n'étant pas réellement une définition de la série, lorsqu'elle a commencé à recevoir des attaques consistantes, la cohésion compositionnelle de Boulez (et d'autres) a persisté, mais la série a volé en éclats. Par exemple, la série s'en remettait à la cohérence à partir des symboles de l'écriture, mais tous les symboles ne s'avèrent pas acoustiquement égaux. Du point de vue des paramètres sonores, la hauteur du son est susceptible de s'articuler en fréquences exactes, en mesure hertzienne, et l'on

⁴ Roman Haubenstock-Ramati. *Musik-Grafik Pre-Texte*, Wien, 1980.

⁴ Roman Haubenstock-Ramati. *Musik-Grafik Pre-Texte*, Wien 1980.

metros sonoros, la altura es susceptible de articularse en frecuencias exactas, medidas en hertzios, y se sabe que un sonido doblado a la octava corresponde a una frecuencia doble que el original, o sea, $2/1$, etc., y otro tanto ocurre con el resto de los intervalos. La duración aún se percibe bien en proporciones exactas, aunque sean poquísimos los que puedan determinar duraciones absolutas. Pero, con la intensidad, la exactitud naufraga por su carácter logarítmico, los decibelios siguen siendo una escala fantasmal y es poco operativo saber que diez violines suenan el doble que uno solo. Ahora bien, estos parámetros todavía tienen una posibilidad de anotarse simbólicamente con rigor. El problema llegó con el timbre, y toda la batalla de la corriente "espectral" puso de manifiesto que el serialismo era un fósil cuando pretendía organizar estructuralmente esa resbaladiza característica del sonido en la que nada era el doble ni la mitad de otra cosa. Frente a estas nuevas realidades, ¿qué sentido podía tener la piadosa intención de no repetir dos veces la misma técnica? Y si nos remitimos al viejo Heráclito, ¿quién puede asegurar que usa dos veces la misma técnica, aunque lo pretenda?

Hay más cosas interesantes en los escritos de Haubenstock-Ramati. Fijémonos en la siguiente frase: "Determinados aspectos, incluso la exigencia total de la disciplina serial, están unidos según ciertas idiosincrasias relativas a la forma concebida en sentido del estilo. Esto altera, sin embargo, el equilibrio necesario entre razón y fantasía, entre técnica y estilo". "Forma y estilo", "técnica y estilo" son dualidades que remiten vertiginosamente a una de las pocas afirmaciones fundacionales de Schoenberg cuando hablaba del serialismo y que da, incluso, título a la recolección de sus escritos, *El estilo y la idea*. Es célebre la comparación de Schoenberg de la *idea* con la invención de las tenazas, dejando para el *estilo* unas funciones claramente peyorativas. Este "paradigma de las tenazas" ha pesado largamente en todo el pasado siglo, hasta el punto que ha sido una temeridad mencionar la palabra "esti-

sait qu'un son doublé à l'octave correspond à une fréquence double de l'originale, autrement dit, $2/1$, etc., de même qu'avec le reste des intervalles. La durée se perçoit encore convenablement dans des proportions précises, bien qu'ils soient peu nombreux ceux qui peuvent déterminer des durées absolues. Mais, avec l'intensité, l'exactitude fait un naufrage dû à son caractère logarithmique, les décibels demeurent une échelle fantomatique et c'est peu opérationnel de savoir que dix violons résonnent deux fois plus qu'un seul. Cependant, ces paramètres peuvent encore trouver la possibilité d'être annotés symboliquement avec rigueur. Le problème survient avec le timbre, et toute la bataille du courant "spectral" a mis en évidence que le sérialisme était un fossile quand il prétendait organiser structurellement cette caractéristique glissante du son dans laquelle rien n'était le double ni la moitié d'autre chose. Face à ces nouvelles réalités, quel sens pouvait avoir l'intention pieuse de ne pas répéter deux fois la même technique? Et, si nous nous en remettons au vieil Héraclite, qui est en mesure d'assurer qu'il emploie deux fois la même technique, même s'il le prétend ?

Il y a encore plus de choses intéressantes dans les écrits de Haubenstock-Ramati. Considérons la phrase suivante : "Des aspects déterminés, y compris l'exigence totale de la discipline sérielle, sont unis selon certaines idiosyncrasies relatives à la forme conçue au sens du style. Ce qui, néanmoins, altère l'équilibre nécessaire entre raison et fantaisie, entre technique et style". "Forme et style", "technique et style" sont des dualités qui se réfèrent vertigineusement à une des rares affirmations fondatrices de Schoenberg quand il parlait du sérialisme et donne, qui plus est, un titre à la compilation de ses écrits, *Le style et l'idée*. Elle est célèbre la comparaison que fait Schönberg entre l'idée et l'invention de la tenaille, laissant au style des fonctions clairement péjoratives. Ce "paradigme de la tenaille" a amplement pesé durant tout le siècle dernier, à tel point que c'était devenu téméraire de mentionner le mot même de "style", mis au

lo", situada en el mismo rango que el "ornamento como delito", etc. Haubenstock-Ramati, no obstante, se atreve a decir que es necesario un equilibrio entre técnica y estilo (concedámonos la licencia de considerar técnica e idea como sinónimos), aunque se altere según algo que no terminamos de entender, ya que responde a "ciertas idiosincrasias relativas a la forma concebida en sentido del estilo". La forma concebida en sentido del estilo es una afirmación compleja y paradójica, pero que además lleve asociada aspectos, totales o parciales, de la disciplina serial en función de *ciertas idiosincrasias*, roza lo incomprensible. Y no por dificultad conceptual, sino por vaguedad deliberada en el uso de las expresiones: ¿Qué idiosincrasias? Se nos habla de *disciplina serial* sin decir qué es nuevamente, ¿acaso un principio general de no repetición? Si es así (y sospechamos que no se dice por un temor muy acentuado a no parecer simple), por supuesto que la forma queda alterada y no sólo en el sentido del estilo; la forma queda incluso desfigurada, si es que alguna vez ha tenido figura, y no es raro que el bueno de Ramati estuviera preocupado por la pérdida de equilibrio entre razón y fantasía.

Serie y moral

Hemos comenzado este escrito yuxtaponiendo (que no comparando) dos imágenes del siglo XX, el serialismo y el comunismo. La comparación entre ambos ha sido un clásico de los reaccionarios de toda índole sin que, por otra parte, haya habido un contrapeso por el lado opuesto, es decir, una comparación entre nazi-fascismos y clasicismos y tardorromanticismos. Afortunadamente. Es más, toda la profesión musical ha salido en tromba para arropar al wagnerianismo de sus contaminaciones e intentos de apropiación hitleriana. Pero si somos capaces de guardar las distancias con cuidado y desactivar los conceptos de contaminaciones criminales, no es tan desafortunado proponer algunas analogías más entre serialismo y comunismo. Por ejemplo, otra más

même rang que "l'ornement comme délit", etc. Cependant, Haubenstock-Ramati ose dire que l'équilibre entre technique et style est nécessaire (concédonons-lui la licence de considérer que technique et idée sont synonymes), même si cet équilibre s'altère selon quelque chose que nous ne parvenons pas à comprendre, puisqu'il répond à "certaines idiosyncrasies relatives à la forme conçue au sens du style". La forme conçue au sens du style est une affirmation complexe et paradoxale, mais qu'en plus lui soient associés des aspects totaux ou partiels, de la discipline sérielle en fonction de *certaines idiosyncrasies*, frôle l'incompréhensible. Et non pour une difficulté conceptuelle, mais à cause d'une imprécision délibérée dans l'utilisation des expressions : quelles idiosyncrasies ? On nous parle de discipline sérielle sans dire ce qu'elle est devenue récemment, un principe général sans répétition peut-être ? S'il en est ainsi (et nous soupçonnons qu'on ne nous le dit pas à cause d'une crainte aiguë à ne pas paraître simple), évidemment que la forme est altérée et pas seulement au sens du style ; la forme résultante paraît défigurée, si tant est qu'elle eut une figure, et il n'est donc pas étrange que le bon Ramati soit préoccupé par la perte de l'équilibre entre raison et fantaisie.

Série et morale

Nous avons commencé cet écrit en juxtaposant (pas en comparant) deux images du XXe siècle, le sérialisme et le communisme. La comparaison entre les deux a représenté un classique des réactionnaires de tous bords sans que, d'autre part, il y ait un contrepoids du côté opposé, c'est-à-dire, une comparaison entre nazi-fascisme et classicisme et romantisme tardif. Heureusement. Mieux encore, tous les professionnels de la musique sont sortis en trombe pour protéger le wagnérisme de ses contaminations et tentatives de récupération hitlérienne. Mais si, avec précaution, nous sommes capables de garder nos distances et désactiver les concepts de contamination criminelle, ce n'est pas si maladroit de proposer quelques

podría ser el hecho de que ambas posturas ocultaban sus limitaciones con una combatividad ejemplar y que quedaba definida por la monstruosidad de sus oponentes (hablo, más bien, en términos políticos: ni el neoclasicismo ni el romanticismo tardío han sido monstruosos). No es lo mismo hablar de los crímenes de Stalin y Mao que hablar del heroísmo de los resistentes antifascistas de filiación comunista de toda Europa. En el modesto e inocuo campo de la música, la grosería de los antiserialistas constituía un telón de fondo que ahora no se ve. Eso nos autoriza a proponer otras analogías, por ejemplo, las de tipo moral. ¿Acaso no es una auténtica moral decir que no se repite dos veces la misma técnica? Se trata de una decisión arbitraria, que no se justifica más que históricamente y que tiene pleno sentido en función de aquello a lo que se opone: los residuos de la técnica tonal, la narratividad y la expresión heredera de la atmósfera de la vieja Europa burguesa. Hoy todo eso no existe, en los viejos modos, y su contrafigura también se resiente. ¿Es ser serial, en el sentido de no repetir, una especie de dieta?

Hoy la música mayoritaria es la popular urbana de carácter masivamente comercial. No es posible combatirla sólo desde la trinchera de los principios de la vanguardia histórica del siglo XX, y mucho menos cuando los públicos tienden a mostrarse tan herméticos a la escucha. Frente al principio de la forma clásica, en la que la repetición era un criterio florido y sofisticado, la música popular urbana repite de manera masiva y fría. Además, las músicas de diferentes culturas a la occidental han apuntalado corrientes en las que la repetición podía ser la estructura, y tendencias de vanguardia no europea las han asimilado, como la *minimalista*. Frente a esto, decir que “no repetirás dos veces la misma cosa (nota, técnica, obra, pensamiento)” es puro pintoresquismo.

Enfrentarse a la cultura de masas dominante, o simplemente buscar un hueco bajo el sol, no es sólo atrincherarse en la coherencia del material musical y el conocimiento profundo de la reali-

analogías entre serialismo y comunismo. Por ejemplo, una d'entre elles pourrait porter sur le fait que les deux postures occultent leurs limites avec une combativité exemplaire qui se définissait à l'aune de la monstruosité de ses opposants (je parle davantage du point de vue de la politique, ni le néoclassicisme, ni le romantisme tardif n'ont été monstrueux). Ce n'est pas la même chose de parler des crimes de Staline et de Mao ou de parler de l'héroïsme des résistants antifascistes de filiation communiste de toute l'Europe. Dans le modeste et inoffensif champ de la musique, la grossièreté des antiserialistes représentait une toile de fond qui ne se voit plus. Ce qui nous autorise à proposer d'autres analogies, par exemple, celles qui sont de nature morale. N'est-ce pas de fait authentiquement moral de dire qu'on ne répète pas deux fois la même technique ? Il s'agit d'une décision arbitraire, qui n'a d'autre justification qu' historique et qui est pleine de sens en fonction de ce à quoi elle s'oppose : aux résidus de la technique tonale, à la narrativité et à l'expression héritée de l'atmosphère de la vieille Europe bourgeoise. De nos jours tout cela n'existe plus, sous cette forme vieillie, et sa doublure aussi s'en ressent. C'est être sériel, au sens où on n'utilise pas dans un régime deux fois la même épice ?

La musique actuelle est majoritairement populaire et urbaine de nature massivement commerciale. Il est impossible de la combattre seulement retranchés derrière les principes de l'avant-garde historique du XXe siècle, et, encore moins quand ils tendent à se montrer si hermétiques à l'écoute. Face au principe de la forme classique, pour laquelle la répétition était un critère flamboyant et sophistiqué, la musique populaire urbaine use de la répétition de façon massive et froide. De plus, les musiques issues de cultures différentes à la culture occidentale ont visé des courants dans lesquels la répétition pouvait être la structure, et des tendances d'avant-garde non européenne les ont assimilés, comme c'est le cas de la musique *minimaliste*. En l'occurrence, dire que “tu ne répèteras pas deux fois la même chose (note, technique,

dad sonora (que son las herramientas del compositor), hay que disponer de estrategias de combate, generalmente de guerrilla, dada la descompensada relación de fuerzas. Por ello, hoy miramos en el serialismo no el despliegue de sus técnicas, que ya son historia, sino el fulgor de la mirada de sus veteranos combatientes, como cuando miramos las viejas fotos de milicianos mal vestidos y peor equipados, pero convencidos de que derrotarían al fascismo. Nos gusta creer que el convencimiento insensato de esa gente constituye una de las páginas más intensas del pasado siglo. Hoy, en la música, el enemigo es muy superior, quizá invencible, pero no podemos perder la esperanza de que nuestros ojos vuelvan a brillar con la intensidad del *maquisard*. Ahora bien, tampoco podemos quedarnos con la ingenuidad de sus manuales. La serie cambió la música en Europa, y lo hizo con un recetario casi ridículo si se ve fuera de contexto. Queremos creer que el déficit del recetario se cubrió con la fuerza de convicción de sus protagonistas y envidiamos esa fuerza. Ser capaces de recuperarla desde propuestas de construcción musical puestas al día, generosas con la definición de sus reglas y abiertas a la sociedad: esa sería una bella ambición. Y esa sería la mejor manera de reclamarnos herederos de la revolución serial.

Jorge Fernández Guerra es compositor.

œuvre, pensée)" est purement pittoresque.

Affronter la culture de masse dominante, ou tout simplement chercher une place au soleil, ne consiste pas seulement à se retrancher dans la cohérence du matériel musical et de la connaissance profonde de la réalité sonore (qui sont les outils du compositeur), il faut disposer de stratégies de combat, généralement de guérilla étant donné l'inégalité du rapport de force. C'est la raison pour laquelle nous voyons maintenant dans le sérialisme, non pas le déploiement de ses techniques, qui sont déjà rentrées dans l'histoire, sinon la lueur du regard de ses combattants vétérans, comme lorsque nous regardons de vieilles photos de miliciens mal vêtus et encore plus mal équipés, mais convaincus qu'ils dérouteraient le fascisme. Il nous plaît de croire que la conviction insensée de ces personnes constitue une des pages la plus intense du siècle passé. Aujourd'hui, dans le monde de la musique, l'ennemi est bien supérieur, peut-être invincible, mais nous ne pouvons pas nous permettre de perdre l'espoir qu'un jour nos yeux brilleront de nouveau avec la même intensité que celle d'un *maquisard*. Cependant nous ne pouvons pas non plus nous contenter de la naïveté de ces manuels. La série a changé la musique en Europe, et elle l'a fait à partir de recettes presque ridicules vu de l'extérieur. Nous voulons croire que le déficit de ces recettes est compensé par la force de conviction de ses protagonistes et nous envions cette force. Être à même de la récupérer à partir de propositions de construction musicale mises à jour, généreuses en ce qui concerne la définition de ses règles et ouvertes à la société : ce serait une belle ambition. Et la meilleure façon de nous revendiquer comme les héritiers de la révolution sérielle.

Jorge Fernández Guerra est compositeur.