

EL CAMINO DEL MEDIO O BÉLA BÁRTOK EN LA VISIÓN EXISTENCIALISTA DE RENÉ LEIBOWITZ

THE MIDDLE WAY OR BELA BARTOK IN THE EXISTENTIALIST VISION OF RENÉ LEIBOWITZ

Mauricio Gómez Gálvez
Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Resumen

Finalizada la Segunda Guerra mundial, René Leibowitz, principal defensor y promotor del dodecafonismo en Francia, ocupa un sitio de privilegio en el medio intelectual, desempeñándose como crítico musical en prestigiosas revistas literarias de la época. En octubre de 1947, publica en *Les Temps Modernes* (revista fundada y dirigida por Jean-Paul Sartre) un artículo polémico titulado “Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine”. Los postulados de dicho escrito tendrán una influencia insospechada sobre una parte importante de la juventud musical de aquel entonces. A través de un examen minucioso del texto, así como de otras fuentes de la época, este trabajo se propone un doble objetivo: analizar la recepción del artículo en los biógrafos franceses de Bartók y evaluar el impacto de las ideas leibowitzianas en sus alumnos, en particular en Pierre Boulez.

Palabras clave

René Leibowitz; Dodecafonismo; Les Temps Modernes; Sartre; Existencialismo; Crítica musical; Bartók; Boulez.

René Leibowitz (*1913; †1972) es principalmente reconocido por la historiografía musical, como el introductor en Francia de la denominada Segunda Escuela de Viena. Se destaca por su personalidad multifacética, expresada en su desempeño como compositor, director de orquesta, pedagogo, teórico y crítico musical. Divulgados a nivel mundial, sus escritos se cuentan entre los más influyentes del período de la post Segunda Guerra mundial, en particular para la joven generación de compositores que descubría por aquel entonces, en gran parte gracias a su acción

Abstract

Following World War II, René Leibowitz, principal defender and promoter of dodecaphonism in France, became a prominent figure in the intellectual milieu, as music critic for literary reviews of the period. In October 1947 he published a polemic article entitled “Béla Bartók, or the possibility of Compromise in Contemporary Music”, which appeared in *Les Temps Modernes* (review founded by Jean-Paul Sartre). The postulates of this text would have an unsuspected influence on the post-War generation of composers. Through a minute examination of the text, as well as other period sources, this paper proposes two principal objectives: to analyze the reception of the article by the French biographers of Bartók and to measure the impact of the ideas of Leibowitz on his students, notably Pierre Boulez.

Key Words

René Leibowitz; Dodecaphonism; Les temps modernes; Sartre; Existentialism; Music criticism; Bartók; Boulez.

de difusión, el *dodecafonismo*¹. Paradojalmente, fuera de algunos contados homenajes y grabaciones, su obra musical se mantiene virtualmente olvidada. A pesar del interés creciente que suscita su obra crítica y su rol dentro de la vida musical francesa de la Liberación, el conocimiento de

¹ Dicha denominación (en francés, *dodécaphonisme*), adaptación del término alemán *Zwölftontechnik*, es atribuida a Leibowitz. Cf. CANDÉ, 1964; JAMEUX, 2002: 459.

Leibowitz y, más aún, el impacto de sus ideas, comienza recién a ser medido.

Este artículo aborda la posición radical de Leibowitz con respecto a la obra de Béla Bartók, formulada en un artículo publicado en 1947 en *Les Temps Modernes*, la prestigiosa revista dirigida por Jean-Paul Sartre. En primer término, se visibilizará la importancia de dicha publicación, la inserción de Leibowitz en los cenáculos intelectuales del París de la época, aportando algunas ideas claves para la comprensión del artículo citado. A continuación, se analizará en detalle el artículo referido sobre Bartók. Finalmente, tomando en cuenta un corpus de documentos de la época, evaluaremos el impacto de dicho escrito en los biógrafos de Bartók, así como su influencia en el medio musical francés de la post-guerra, en particular, en su alumno Pierre Boulez.

La posguerra: reconstrucción cultural

Terminada la Segunda Guerra mundial, la gran eclosión cultural genera la toma de posición estética y política de gran parte de los artistas. Los debates en torno a la música “atonal”, “dodecafónica” y “serial”, adquieren renovados bríos. Según Michèle Alten, es posible distinguir tres posiciones frente a la corriente atonal² en la Francia de la época. Por una parte, la de aquellos que rechazan totalmente dicha forma de escritura, considerándola “nuisible à l’avenir de la création”; un segundo grupo, más conciliador, que reconoce en ella un cierto interés pero que la estima “difficile et insuffisant pour assurer le devenir de la musique”; y, finalmente, un grupo de apologistas que “l’identifient à la modernité”³. René Leibowitz se sitúa netamente dentro de estos últimos.

Un dodecafonista entre los existencialistas

La inserción de Leibowitz en el medio artístico e intelectual parisino, fue fundamental para llevar a cabo la misión de reintroducción⁴ de la música de la Segunda Escuela de Viena, en la Francia de aquel entonces. Habiendo frecuentado a figuras tan relevantes como el célebre coleccionista de arte Daniel-Henry Kahnweiler, los artistas André Masson y

Pablo Picasso, a escritores polivalentes como Michel Leiris y Georges Bataille, sin olvidar a los filósofos Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre, entre otros, Leibowitz utilizará dichos contactos al momento de emprender la difusión de la escuela schoenbergiana. La oportunidad de tener a cargo la sección musical de la revista *Les Temps Modernes*, es particularmente importante, considerando el gran prestigio intelectual de dicha publicación.

El proceso de reconstrucción de la vida cultural en el período de post-guerra, suscita la reestructuración del campo de las revistas literarias⁵. Dentro de este contexto, la creación de *Les Temps Modernes* por Jean-Paul Sartre en 1945, contribuye a desestabilizar las relaciones de poder entre las diferentes publicaciones, transformándose ésta en la más influyente de la época, desencadenando incluso la desaparición progresiva de otras revistas. Leibowitz ocupa entonces, sin lugar a dudas, una posición privilegiada y estratégica, en tanto crítico musical.

Debemos recordar, por otra parte, que el existencialismo era la corriente de pensamiento en boga durante el período: “À partir de 1945, parler de philosophie en France, c’était traiter de l’existentialisme”⁶. Sartre, su más eminente representante, estaba presente en todos los frentes, en el teatro, la crítica literaria, la filosofía. Luego de conquistar las máximas esferas intelectuales, el director de *Les Temps Modernes*, deviene en un verdadero fenómeno masivo⁷.

¿En qué circunstancias precisas se conocieron el filósofo y el músico? El momento exacto parece incierto. Sin embargo, Sartre y el equipo editorial de *Les Temps Modernes*, consideraron que Leibowitz se adaptaba al proyecto de la revista, esencialmente constituida por intelectuales “‘libres’ [...], non liés à une orthodoxie idéologique”⁸. La revista mensual hace su primera aparición en octubre de 1945. Las primeras colaboraciones de Leibowitz, datan de noviembre y diciembre del mismo año, bajo el nombre de *Prolégomènes à la musique contemporaine*⁹, causando una fuerte impresión en el medio musical.

5 BOSCHETTI, 1985: 185.

6 “A partir de 1945, hablar de filosofía en Francia, era tratar acerca del existencialismo”. COLETTE, 2007: 42.

7 El auge del existencialismo en esta época ha sido descrito por autores como Simone de Beauvoir (miembro del comité editorial de *Les Temps Modernes*) en *La force des choses*, o en la particular visión de Boris Vian en *L’écume des jours*.

8 “libres [...], no vinculados a una ortodoxia ideológica”, BOSCHETTI, 1985: 188.

9 LEIBOWITZ, 1945a: 269-290; LEIBOWITZ, 1945b: 420-441. Apenas modificados, los *Prolégomènes* formarán parte de LEIBOWITZ, 1947a –uno de sus libros más influyentes–, siendo dedicados en esa ocasión a Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre.

2 Dicho término es entendido aquí en un sentido amplio, englobando también al dodecafonismo.

3 “perjudicial a la creación futura”, “difícil e insuficiente para asegurar el porvenir de la música”, “la identifican con la modernidad”, ALTEN, 2000: 43.

4 Si bien Leibowitz es considerado el gran introductor de la escuela schoenbergiana en Francia, debemos precisar que antes de la Segunda Guerra mundial, diversos actores de la vida musical francesa ya habían realizado esfuerzos considerables en esta dirección. Cf. MUS-SAT, 2001: 145-186.

La explicación histórica de la nueva música

Los *Prolegomènes* de René Leibowitz proponían una visión lineal y teleológica de la historia de la música occidental, desde los albores de la polifonía hasta Wagner. La evolución de la polifonía es presentada como un *continuum*, en el cual cada adquisición técnica constituye una premisa para el porvenir, en un proceso eterno que implica la complejidad creciente del lenguaje musical. De esta manera, el tránsito crucial desde la modalidad a la tonalidad se produce en gran medida gracias a la intensificación del uso de cromatismos (“germen de destrucción”), lo que generará la uniformización de las particularidades modales, al punto de reducir las a dos tipos: los modos mayor y menor. El mismo factor se encuentra al origen del abandono del sistema tonal. El cromatismo extremo, la utilización de acordes alterados (Wagner), la exploración de regiones extremadamente alejadas de la tonalidad de origen, así como las necesidades contrapuntísticas, corroerán el sistema tonal hasta su “suspensión”.

Sin embargo, Leibowitz subraya el carácter de continuidad que domina el paso de un sistema musical a otro: del sistema modal al sistema tonal (y de éste a la atonalidad¹⁰, luego al sistema dodecafónico), los cambios se producen sobre la base de una evolución progresiva, no por medio de rupturas radicales. En este proceso ininterrumpido, cada sistema absorbe al precedente, incorporando las cualidades que le eran propias, al mismo tiempo que aportando un enriquecimiento.

El autor otorga una importancia capital a la noción de polifonía, la cual abarca “los tres elementos constitutivos de la música: melodía, armonía, ritmo”¹¹. De importancia equivalente, dichos elementos deben evolucionar de forma paralela. En un fragmento musical, la presencia de uno de ellos puede ser preponderante, a condición que la audición revele un “aspect global unique”, traduciendo un “degré précis de complexité polyphonique”¹². En otros términos, la obra musical debe reflejar un pensamiento orgánico. Esta idea fue sostenida por Anton Webern —a partir de las teorías de Goethe—, y formulada en sus conferencias de 1932-1933, publicadas por primera vez bajo el nombre de *Der Weg zur neuen Musik*¹³. Leibowitz era en aquel entonces, uno de los pocos en Francia en conocer el texto de dichas conferencias, del cual parece haber recibido una fuerte influencia. A ellas

se agregará el influjo del existencialismo que aportará la singularidad al pensamiento musical leibowitziano.

En la concepción del autor, la “conciencia musical” tiene un rol fundamental en la historia de la música. Esta conciencia, guiada por la lucidez musical de los creadores, asimila las lecciones de la historia (así como los hallazgos técnicos propios), propulsando el lenguaje musical hacia etapas superiores. Los diferentes tratados musicales a través de la historia, representan así el testimonio del progreso artístico logrado en diferentes épocas.

Finalmente, debemos agregar que Leibowitz elabora con los *Prolegomènes*, una grilla de análisis que servirá de herramienta a la elaboración de explicaciones “valables [...] pour toute l'évolution de la musique occidentale”¹⁴. Este constructo teórico encontrará una doble aplicación: por una parte, servirá como justificación a la aparición del dodecafonismo¹⁵ y, por otra parte, para valorar la importancia de compositores contemporáneos tales como Milhaud o Stravinsky¹⁶. Dichos compositores resultarán ampliamente vencidos frente al paradigma schoenbergiano. Sin embargo, la singular posición de Béla Bartók en el panorama musical, se revelará más compleja que la de los músicos citados anteriormente.

El caso Bartók

El período de entreguerras había visto un reconocimiento creciente de la obra de Bartók en Francia. Iniciada la Segunda Guerra mundial y a pesar de no haber sido prohibida durante la Ocupación alemana, la música del maestro húngaro desaparece de los programas de concierto durante el período 1940-1944. Será sólo a partir de la Liberación que la música de Bartók comienza a ser redescubierta en Francia. Aparecen numerosos artículos en periódicos musicales (*La Revue musicale*) o literarios (*Europe, Les Lettres françaises*), dando cuenta de una diversidad de puntos de vista con respecto al compositor.¹⁷ El artículo de Leibowitz marcará a su vez una posición singular con respecto a la obra del músico húngaro.

La tercera vía: Bartók y la concesión

El 01.10.1947, el número 25 de la revista *Les Temps Modernes* reserva un extenso espacio a la música. Se trata de un artículo de treinta páginas, titulado “Béla Bartók ou la

10 El término atonal no fue jamás aceptado por Schoenberg, quien prefería aquel de “pantonalidad”. Sin embargo, el uso generalizado de dicho término provocó su entrada definitiva en el vocabulario musical corriente.

11 LEIBOWITZ, 1945a: 270.

12 “aspecto global único”; “grado preciso de complejidad polifónica”, LEIBOWITZ, 1945a: 271.

13 WEBERN, 1960 [trad. fr. (2008)].

14 “válidas [...] para toda la evolución de la música occidental”.

15 Cf. LEIBOWITZ, 1947a; LEIBOWITZ, 1949.

16 *N. B.* En este artículo, hemos decidido conservar la ortografía francesa para los apellidos de los compositores citados, en conformidad a nuestras fuentes.

17 Cf. ALTEN, 2004: 145-165.

possibilité du compromis dans la musique contemporaine”¹⁸, publicado al cumplirse dos años de la muerte del gran compositor húngaro.

René Leibowitz, autor del artículo, utiliza el conjunto de los 6 cuartetos de cuerda como hilo conductor, con el fin de explicar la evolución de la obra de Bartók. Éste último es presentado, junto con Debussy, Scriabine, Schoenberg, Berg, Webern y Stravinsky, como una de las figuras fundadoras de la música moderna. Según Leibowitz, el *primer cuarteto* (1908) es una muestra fehaciente de la consciencia composicional de Bartók, uno de los primeros compositores del siglo veinte en revalorizar la música de cámara. Los pasajes imitativos del primer y cuarto movimiento revelan un “projet purement contrapunctique”¹⁹, así como una fuerte influencia beethoveniana, en particular del cuarteto *opus* 131. Los últimos cuartetos de Beethoven, a causa de la extrema autonomía en la conducción de las voces y su “élargissement considérable des fonctions tonales”²⁰ presentan problemas que permanecerán irresueltos durante todo el siglo XIX, representando un verdadero mensaje dirigido a los compositores del siglo veinte. Bartók –al igual que Schoenberg, que lo precede– al retomar esta tradición, aportará respuestas consecuentes a los cuestionamientos del último Beethoven. La utilización recurrente del “total cromático”²¹ en el primer cuarteto de Bartók, es considerada por Leibowitz como rasgo evidente de la historicidad de la obra, inscribiéndose en el movimiento auténtico de la evolución de la polifonía.

El *segundo cuarteto* (1917) es una manifiesta profundización de las tendencias composicionales de la obra precedente. Leibowitz lo considera como la obra de “un musicien conscient de la nécessité de fondre (sic) l’acte de composition sur une conception architectonique radicale”²². Sin embargo, Leibowitz emite ciertas reservas en relación al material musical: pese a la utilización del total cromático, el cuar-

teto deja translucir un conflicto entre la fidelidad al antiguo sistema tonal y la necesidad de liberarse de éste: “antinomie que Bartók n’arrivera jamais à dépasser complètement”²³.

Aunque no resulte posible detectar el uso de material folclórico en esta obra, ciertos giros rítmico-melódicos tienen indudables semejanzas con los cantos compilados por el compositor húngaro. Esta evidencia permite a Leibowitz afirmar que Bartók emplea el folclore, en la justa medida en que aquello le permite escapar a las fórmulas de la música tonal, evitando de esta forma una exploración más profunda del total cromático. La peligrosa vía de la concesión acecha.

Siguiendo su revisión de manera cronológica –con el fin de graficar de manera clara la trayectoria bartokiana–, Leibowitz destaca las dos *Sonatas para violín y piano*, compuestas entre 1921 y 1923. Dichas obras, “pénétrées d’un radicalisme réel”²⁴, junto con constituir un nuevo paso en la producción de Bartók merecen ser consideradas entre las mejores creaciones de su tiempo. La radicalidad a la que Leibowitz alude, se hace patente en la utilización consecuyente del cromatismo, así como por su audacia en el plano rítmico. Dichas cualidades se expresan en el maestro húngaro “en tant qu’acte synthétique de la conscience visant une multiplicité d’éléments différents”²⁵, lo que lo distingue de la mayor parte de sus contemporáneos. Leibowitz retoma de esta forma una de sus ideas transversales:

“Le véritable polyphoniste est celui qui crée des architectures sonores complètes, à savoir des architectures où mélodie, harmonie et rythme se trouvent conçus synthétiquement et forment un tout indissoluble.”²⁶

Leibowitz destaca así la importancia de la organicidad en la construcción musical. En esta perspectiva, las técnicas de *variación* son consideradas como el medio ideal para lograr dicha estructuración orgánica de la composición musical:

“Ce terme même implique deux notions qui lui donnent un sens : la première est celle de *variété*, la seconde est celle d’*unité* et d’*économie* puisque variation signifie que l’on varie *quelque chose*, et que ce quelque chose doit nécessairement être toujours *la même chose*. Il est clair

18 LEIBOWITZ, 1947b: 705-734. [“Béla Bartók o la posibilidad de la concesión en la música contemporánea”] A falta de mejor término, y a fin de evitar confusiones, hemos optado por traducir *compromis* como “concesión”. La traducción literal de *compromis* por “compromiso” resulta confusa y sobre todo inexacta. En español decimos, por ejemplo, “música comprometida” para aludir a música con fines políticos. Sin embargo, en francés existe un término específico para esta acepción: *engagement*.

19 “proyecto puramente contrapuntístico”, LEIBOWITZ, 1947b: 706.

20 “extensión considerable de las funciones tonales”, LEIBOWITZ, 1947b. El ejemplo evocado es la *Gran Fuga*.

21 Dicho término es característico de la escuela schoenbergiana.

22 “un músico consciente de la necesidad de fundar el acto de la composición sobre una concepción arquitectónica radical”, LEIBOWITZ, 1947b: 713. El error tipográfico que confunde los verbos *fondre* (fundir) y *fonder* (fundar) se repite más de una vez en el original del artículo de Leibowitz

23 “antinomia que Bartók no logrará jamás superar completamente”, LEIBOWITZ, 1947b.

24 “penetradas de un radicalismo real”.

25 “como *acto sintético* de la conciencia tendiendo a una multiplicidad de elementos diferentes”, LEIBOWITZ, 1947b: 715.

26 “El verdadero polifonista es aquel que crea arquitecturas sonoras *completas*, es decir arquitecturas en las cuales melodía, armonía y ritmo se encuentran concebidos sintéticamente y forman un todo indisoluble”, LEIBOWITZ, 1947b.

que seul un travail compositionnel fondé sur la variation peut garantir au discours musical à la fois sa richesse et sa cohérence.”²⁷

En vista de los diversos procedimientos de variación desplegados por el compositor, así como de la libertad en la utilización del “total cromático”, las dos sonatas constituyen un progreso en la obra bartokiana. Leibowitz se opone tenazmente a la idea de una utilización de procedimientos politonales²⁸. Las sucesiones de sonidos del total cromático indicarían más bien una coincidencia con la etapa denominada atonal de Schoenberg. Sin embargo, la ausencia de un sistema organizador suscita la utilización de *ostinatos* y de *pedales* armónicos, en reemplazo de las funciones tonales ya caducas, creando una “articulation cohérente” al interior de estas obras²⁹.

Según Leibowitz, después de cuatro años de retroceso creativo folclorizante en la obra bartokiana, es necesario esperar el año 1927 para descubrir una nueva etapa en la evolución del compositor húngaro, en particular a través del *tercer cuarteto de cuerdas*. Esta obra conserva un cierto parentesco con la *segunda sonata para violín y piano*, desde el punto de vista del manejo del total cromático. Leibowitz señala la presencia de una organización que tiende a “explicitement la fonction sérielle des intervalles, qu’ils soient mélodiques ou harmoniques”³⁰. No obstante, el autor destaca que Schoenberg fue el primero, en 1923, en descubrir este tipo de funciones. Las “harmonisations fixes” representadas por la utilización de ostinatos y pedales que caracterizaban ciertos periodos musicales en las obras precedentes, son reemplazados en el *tercer cuarteto* por otro procedimiento de variación, que consiste en privilegiar un intervalo para cada período o “phase”³¹, según la terminología de Leibowitz. Ello le permite afirmar la existencia de un cierto acercamiento con la escuela vienesa:

“Ce sont ces préoccupations qui mènent Bartók dans le voisinage de la technique sérielle, laquelle n’est autre chose que l’instrument précis grâce auquel la notion de *variation perpétuelle*, but *implicite* de toute l’évolution

de la polyphonie, s’*explicitent* pour la première fois de façon complète.”³²

Siendo la técnica dodecafónica la llave de acceso a la organicidad total de la composición musical, el *tercer cuarteto*, en su acercamiento a dicha técnica, vislumbra nuevas posibilidades al mismo tiempo que representa un paso adelante en relación a las obras precedentes.

El *cuarto cuarteto de cuerdas* (1928) es considerado por Leibowitz, un logro desde el punto de vista arquitectónico. Esta obra posee una organización global en cinco movimientos, que podemos calificar de concéntrica. En efecto, existen equivalencias formales entre el primer y el quinto movimiento (variante del primero), así como entre el segundo y el cuarto movimiento (variante del segundo), que rodean un tercer movimiento lento. Los movimientos extremos se caracterizan por una textura contrapuntística particularmente compleja, en los cuales “Bartók fait [...] de la musique sérielle sans le savoir”³³.

Leibowitz sostiene que ninguna nueva obra “véritablement significative” aparece antes de 1934, año de composición del *quinto cuarteto* para cuerdas. En relación al cuarteto anterior, la escritura polifónica es menos rica, en gran parte a causa de la utilización recurrente de unísonos y de “martellements d’un seul et même accord”³⁴. En cuanto al plan formal, la similitud evidente con el *cuarto cuarteto* indicaría un signo de empobrecimiento creativo de Bartók. Dejando aparte dichas debilidades, Leibowitz destaca ciertos pasajes, en particular aquellos que explotan el total cromático, que permiten vislumbrar nuevas preocupaciones compositivas. Sin embargo, la contradicción producida por la coexistencia en una misma obra de “éléments radicaux” (procedimientos de tipo serial, variación, contrapunto, cromatismo extremo) y de “éléments timorés” (simetría de los períodos, concepción “hedonista” del ritmo al modo de Stravinsky) confirman la tesis leibowitziana del “compromis” en la obra de Bartók, es decir, de la concesión³⁵.

Algunos párrafos del artículo de Leibowitz son destinados a una de las obras más relevantes de Bartók: *Música*

27 “Éste término implica dos nociones que le dan un sentido: la primera es aquella de *variación*, la segunda es la de *unidad* y de *economía* ya que variación significa que se varía *alguna cosa*, y que aquella cosa debe necesariamente ser siempre *la misma cosa*. Es evidente que sólo un trabajo compositivo fundado en la variación puede garantizar al discurso musical tanto riqueza como coherencia”, LEIBOWITZ, 1947b: 717.

28 Sobre la opinión de Leibowitz respecto a la politonalidad, Cf. LEIBOWITZ, 1946a: 751-755.

29 “articulación coherente”, LEIBOWITZ, 1947b: 719.

30 “explicitar la función serial de los intervalos, tanto melódicos como armónicos”, LEIBOWITZ, 1947b: 720.

31 “armonizaciones fijas”, “fase”.

32 “Son dichas preocupaciones que conducen a Bartók a acercarse a la técnica serial, la cual no es otra cosa sino el instrumento preciso gracias al cual la noción de *variación perpetua*, objetivo *implícito* de toda la evolución de la polifonía, se *explicita* por primera vez de manera completa”, LEIBOWITZ, 1947b: 721.

33 “Bartók hace [...] música serial sin saberlo”, LEIBOWITZ, 1947b: 723.

34 “Repeticiones de un mismo acorde”, LEIBOWITZ, 1947b: 726.

35 “elementos radicales”, “elementos timoratos”, LEIBOWITZ, 1947b: 727.

para cuerdas, percusión y celesta³⁶ (1936). Si bien el primer movimiento es presentado en términos de “paroxysme de la lucidité bartokienne à l’égard du principe d’économie architectonique”, el autor deplora la factura de los otros movimientos, que “montrent un Bartók définitivement sur le déclin”³⁷. La calidad del primer movimiento es atribuida a la influencia de Schoenberg, precisando que la adopción de una forma de fuga así como la intención de “fondre (sic) l’architecture de tout un morceau sur la variation d’une seule pensée génératrice”³⁸ denotan claramente un acercamiento a la técnica schoenbergiana, aunque sin adoptarla totalmente. La economía de medios con la que Bartók trabaja, garantiza la total coherencia del primer movimiento, considerado por Leibowitz como “le dernier sursaut de la pureté et de la force créatrice de Bartók”³⁹. Del discurso leibowitziano se desprende entonces la idea de un Bartók que ha alcanzado un límite, en donde la única vía posible es la adopción de la técnica dodecafónica, único medio capaz de explotar de manera consecuente las posibilidades de la polifonía cromática.

Un brevísimo examen del *Concierto para violín y orquesta* (1937-1938) sirve al autor para emitir la siguiente conclusión:

“[...] le refus de s’engager plus à fond vis-à-vis d’une matière sonore avec laquelle il ‘flirte’ plutôt qu’il ne la possède, entraîne Bartók à des privations qui finissent par appauvrir son imagination et sa technique.”⁴⁰

De manera similar, el *sexto cuarteto de cuerdas* (1939) es liquidado en unas pocas líneas. Si bien Leibowitz lo considera superior al *concierto para violín*, lo sitúa al mismo tiempo muy por debajo de las grandes obras precedentes. En lo que respecta al período americano del compositor húngaro, el conjunto de dicha producción, incluido el *Concierto para orquesta* (1943), es considerado globalmente bajo el adjetivo de mediocre.

36 Obra que Leibowitz cita curiosamente con el nombre de *Musique pour Cordes, Piano et Percussions*.

37 “paroxismo de la lucidez bartokiana en relación al principio de economía arquitectónica”, “muestran un Bartók definitivamente en decadencia”, LEIBOWITZ, 1947b: 728.

38 “fundar la arquitectura de todo un trozo [movimiento] sobre la variación de una sola idea generadora”, *ibid.* En el caso de la música dodecafónica o serial, dicha “idea generadora” es la serie *original*.

39 “último sobresalto de la pureza y de la fuerza creativa de Bartók”, LEIBOWITZ, 1947b: 729.

40 “[...] el rechazo a comprometerse más a fondo en relación a una materia sonora con la cual el ‘coquetea’ en lugar de poseerla, arrastra a Bartók a privaciones que terminan empobreciendo su imaginación y su técnica.”, LEIBOWITZ, 1947b: 730.

Luego de la revisión de la trayectoria composicional bartokiana, la parte final del artículo de Leibowitz se constituye en una de las más interesantes en cuanto esbozo de una moral del acto composicional. Según el autor, el compositor dispone de una total libertad para elegir su camino, siendo por ello el único responsable de su creación. Pero como en toda manifestación de libertad auténtica, el acto composicional debe realizarse con la plena “conscience des problèmes fondamentaux de la polyphonie de notre temps”⁴¹. El acto composicional es presentado por Leibowitz en términos de *pureté e impureté*, dos polos representados por *l’engagement total* o por el *recul* frente al deber del creador. En esta visión, sólo la toma de consciencia de los problemas que plantea la polifonía contemporánea, así como la lucidez total, pueden garantizar el discernimiento entre las dos vías (en cierto modo, se trata de la elección entre el bien y el mal); pero, una vez elegida la vía del *engagement total*, dicha consciencia lúcida permitirá al compositor “d’avoir le courage d’aller jusqu’aux conséquences extrêmes, jusqu’aux solutions les plus radicales”⁴². Leibowitz intenta mostrar así que el compositor no es solamente responsable de sí mismo, sino además de los otros, idea de ascendencia sartriana⁴³. Ilustrando este aspecto, Leibowitz compara Stravinsky y Bartók. El compositor ruso optó por la “miseria composicional”⁴⁴ sostiene Leibowitz, razón por la cual arrastra a todos aquellos que lo siguen por el mismo camino de miseria creativa: sus discípulos “ne peuvent être que des impuissants ou des compositeurs à tel point inconscients que cela finit par être la même chose”⁴⁵. En el caso del maestro húngaro, el problema es más complejo y delicado, ya que su arte atrae a compositores conscientes de un cierto radicalismo del lenguaje contemporáneo, pero que “trouvent dans l’exemple de Bartók la justification de leur

41 “consciencia de los problemas fundamentales de la polifonía de nuestro tiempo”, LEIBOWITZ, 1947b: 733.

42 “de tener el coraje de ir hasta las consecuencias extremas, hasta las soluciones más radicales”, LEIBOWITZ, 1947b.

43 “[...] notre responsabilité est beaucoup plus grande que nous ne pourrions le supposer, car elle engage l’humanité entière.” [“(…) nuestra responsabilidad es mucho más grande de lo que podríamos suponer, pues ella compromete la humanidad entera”), SARTRE, 1996: 32.

44 Cf. LEIBOWITZ, 1946b: 1320-1336. En la visión de Leibowitz, la “miseria” del compositor ruso es encarnada básicamente por su período neoclásico, así como en su incapacidad a desprenderse de los fundamentos del sistema tonal (superposiciones de acordes por terceras, etc.) incluso en obras como *Le Sacre du printemps*.

45 “no pueden ser sino impotentes o compositores a tal punto inconscientes que aquello termina por ser la misma cosa”, LEIBOWITZ, 1947b. Leibowitz tiene por blanco de sus ataques, entre otros, a compositores como Darius Milhaud y los miembros del *Groupe des Six*.

propre esprit de compromis”⁴⁶. Bartók es considerado un impuro y aquellos que lo siguen devienen inevitablemente impuros a su vez. Leibowitz desliza incluso un ataque contra los émulo de Bartók que se jactan de seguir su ejemplo libre, sin los límites de sistemas arbitrarios a la manera de un Schoenberg: dicho sistema, al contrario, afirma el autor, “est le résultat d’une expérience qui a su tenir ses engagements”⁴⁷. La opinión sobre los discípulos de la vía intermedia es categórica:

“Tant pis pour eux si, au lieu de choisir une morale qui ferait que leur vie de compositeur vaudrait la peine d’être pleinement vécue, ils érigent en vertu première la possibilité du compromis à l’instar de l’œuvre parfois grandiose parfois médiocre de l’étonnant Béla Bartók.”⁴⁸

¿Cuál es el origen de dicho interés de Leibowitz por cuestiones morales? Por una parte, encontramos la influencia de una férrea concepción de la ética artística propia a la Segunda Escuela de Viena, de la cual Leibowitz, en tanto principal defensor y divulgador, se hacía naturalmente vocero. Dicha ética del compositor ha sido caracterizada por Dominique Jameux, en los términos siguientes:

“L’éthique de la composition est celle du compositeur, qui travaille dans l’exigence et sans espoir de gain ; il est persuadé de l’importance de sa tâche, de ses devoirs envers l’humanité, de l’honnêteté et de l’irréductible originalité de son écriture. Son objectif n’est pas la beauté, mais la Vérité [...] [C’est une musique] qui entend participer aux idéaux de l’humanité par une recherche sur le son et les formes afin de reculer toujours les limites de leur emploi – et qui tiendra à la mission.”⁴⁹

46 “encuentran en el ejemplo de Bartók la justificación de su propio espíritu de concesión”, LEIBOWITZ, 1947b.

47 “es el resultado de una experiencia que supo mantener sus compromisos”, LEIBOWITZ, 1947b: 734.

48 “Tanto peor por ellos si, en lugar de elegir una moral que haría que sus vidas de compositores valieran la pena de ser vividas en plenitud, erigen en virtud primera la posibilidad de la concesión, según el ejemplo de la obra a veces grandiosa a veces mediocre del sorprendente Béla Bartók”, LEIBOWITZ, 1947b.

49 “La ética de la composición es aquella del compositor, que trabaja en la exigencia y sin esperar ganancia alguna; persuadido de la importancia de su labor, de sus deberes hacia la humanidad, de la honestidad y de la irreductible originalidad de su escritura. Su objetivo no es la belleza, sino la Verdad [...] [Es una música] que busca participar de los ideales de la humanidad a través de una búsqueda a partir del sonido y las formas afin de extender constantemente los límites de su empleo – y que se mantendrá fiel a la misión.”, JAMEUX, 2002: 381.

Por otra parte, resulta evidente la influencia de Jean-Paul Sartre. Es precisamente entre 1947 y 1948 que Sartre escribe sus *Cahiers pour une morale*⁵⁰, textos publicados a título póstumo y que “traitent longuement du passage de la réflexion impure à la réflexion pure dans une sorte de traité de la conversion morale”⁵¹. Es importante destacar además que el artículo de Leibowitz abre una reflexión que culminará tres años más tarde en *L’artiste et sa conscience*⁵² (1950) en donde la cuestión del *engagement* del músico alcanzará las características de un verdadero diálogo con Sartre.

Leibowitz nos presenta la imagen de un Bartók naturalmente lúcido, un compositor que desde sus inicios demuestra estar impregnado de historicidad, a pesar del relativo aislamiento musical de su Hungría natal, en el que tienen lugar sus primeras obras de importancia. Bartók encarna una suerte de espíritu creador poderoso aunque intuitivo, al cual el autor opone el modelo de la racionalidad schoenbergiana. Leibowitz sostiene que la lucidez parcialmente consciente de Bartók (la paradoja es constantemente recalcada), alcanzará un punto límite de invención en donde la única solución posible será “la prise de conscience de sa propre lucidité”, es decir, una toma de consciencia última que implica fatalmente –en tanto posibilidad de progreso–, la adopción del dodecafonismo schoenbergiano: umbral que Bartók no tendrá jamás la voluntad de sobrepasar.

Sin embargo, Bartók era bastante más consciente del desarrollo musical europeo –incluida la Segunda Escuela vienesa–, de lo que Leibowitz estaba dispuesto a admitir. En un artículo importante, titulado “Das Problem der neuen Musik”⁵³ (1920), el compositor húngaro constata que “la musique de nos jours tend résolument vers l’atonal”. Sin embargo, Bartók se manifestaba a favor de la utilización de acordes conformados por terceras superpuestas, al interior de contextos atonales: “il ne semble pas exact de concevoir le principe tonal comme l’absolu contraire du principe atonal”⁵⁴. Al contrario de Schoenberg, quien estimaba necesaria la supresión de superposiciones de sonidos que evocaran demasiado explícitamente la antigua gramática tonal, Bartók se declaraba partidario de su uso moderado, ya que un acorde aislado (por ejemplo un acorde perfecto mayor) es por sí mismo incapaz –según él– de generar una sensación tonal. Bartók opta conscientemente por disponer de una amplia gama de intensidades graduada desde la consonancia

50 SARTRE, 1983: 7.

51 COLETTE, 2007: 40.

52 LEIBOWITZ, 1950.

53 Cf. BARTÓK, 1920: 107-110 [trad. fr. AUTEXIER, 1981: 74-82].

54 BARTÓK, 1920: 107-110 [trad. fr. AUTEXIER, 1981: 74].

extrema hasta la disonancia extrema⁵⁵. Evidentemente, la posición de Bartók, será entendida como una falta de audacia frente a un momento histórico de la música que exigía soluciones radicales frente a los problemas composicionales de la era atonal.

Como hemos constatado, Leibowitz es extremadamente selectivo en cuanto al repertorio analizado. En efecto, su grilla de análisis, elaborada a partir de criterios que toman como paradigma a Schoenberg, Berg y Webern, excluye evidentemente la totalidad de la producción bartokiana de influencia folklórica. No obstante, Leibowitz no efectúa esta exclusión sin ofrecer una explicación teórica que justificará su rechazo categórico de dichas obras. Para él, el folclore se revela “disemblable” de la música occidental, de un punto de vista rítmico, melódico y armónico. Leibowitz acepta que se pueda tener un interés científico por el folclore –como en el caso de Bartók– pero no su incorporación en la composición contemporánea, pues ella se revela incompatible con la evolución progresiva de la música occidental. Su utilización demuestra una forma de concesión, así como una impureza dentro de la composición, razón por la cual la producción bartokiana de influencia folklórica aparece como inferior cualitativamente.

La argumentación resulta particularmente persuasiva en relación a las características de las músicas folklóricas. Entre ellas, según Leibowitz, encontramos principios de construcción melódicos fundados a partir de armonías no tonales, fórmulas rítmicas extrañas a aquellas utilizadas en la música occidental, además de procedimientos de variación libre⁵⁶. La utilización de tales elementos característicos podía justificarse en una época en la que ciertos puntos de ruptura eran necesarios. Sin embargo, la música folklórica, preserva inevitablemente un carácter inalterable que le es propio, al modo de restos arqueológicos de propiedades que la música occidental poseyó en sus orígenes. Por ello, otorgar a dichos elementos una significación innovadora resulta erróneo. Leibowitz propone de esta forma una antinomia entre la música occidental –por esencia en permanente evolución– y la música folklórica, expresión que tiende a la petrificación. Mientras que la primera “s’est inventée sa polyphonie”, la segunda no hace sino adoptar ciertos procedimientos *tout faits*⁵⁷.

A pesar de sus críticas, Leibowitz reconoce que la utilización de material folklórico en Bartók, no es la de un simple compositor en búsqueda de elementos exóticos de

carácter ornamental. Al contrario, reconoce que en la mayor parte de los casos, no hay citación textual, sino un proceso de integración complejo de dicho material. Bartók ve en el folclore “un ensemble de qualités dans lesquelles il croit reconnaître des qualités qui lui sont propres à lui aussi”⁵⁸. Estas afinidades son, por lo tanto, descubiertas *a posteriori* por Bartók, actitud opuesta a la incorporación artificial de material folklórico realizado por otros compositores.

Recepción del artículo en los primeros biógrafos franceses

En 1949, Serge Moreux publica en París el primer estudio monográfico en lengua francesa dedicado a Béla Bartók⁵⁹. Defensor entusiasta de la obra del compositor húngaro, el autor no olvida el artículo de Leibowitz aparecido dos años atrás, a tal punto que la totalidad del libro puede ser entendida como una respuesta al crítico musical de *Les Temps Modernes*. Es así que en esta monografía –llamada a remediar el desconocimiento de la producción bartokiana en Francia, según el prefacio de Arthur Honegger– abundan los ataques contra Leibowitz y el dodecafonismo, sin olvidar “les sanies pitoyables de l’existentialisme français”⁶⁰. Abandonando a menudo toda pretensión musicológica, el autor adopta un tono agresivo y militante, permitiéndose la apropiación de términos claves del discurso leibowitziano, a fin de rebatir la argumentación de éste. El *segundo cuarteto* del maestro húngaro sirve así de pretexto a los primeros ataques. Comentando el segundo movimiento, Moreux evoca la admiración que suscita dicho fragmento “chez les techniciens les plus sévères pour Bartok et même chez René Leibowitz, naïf Saint Thomas d’Aquin du dodécaphonisme sériel”⁶¹. El autor no esconde su objetivo:

“Je ne manquerai donc point l’occasion de le citer ici, voyant le moyen de venger de lui un maître auquel il reproche tout compte fait de ne s’être point installé dans cette fausseté étincelante qui est toujours l’attribut des intelligences systématiques.”⁶²

58 LEIBOWITZ, 1947b: 710.

59 MOREUX, 1949.

60 “las pústulas deplorables del existencialismo francés”, MOREUX, 1949: 61.

61 “en los tecnicistas más severos hacia Bartók e incluso en René Leibowitz, ingenuo Santo Tomás de Aquino del dodecafonismo seriel”, MOREUX, 1949: 55.

62 “No perderé la ocasión de citarlo aquí [a Leibowitz], como forma de vengar a un maestro al cual reprocha el no haberse instalado jamás en esta falsedad brillante que es siempre el atributo de las inteligencias sistemáticas”, MOREUX, 1949.

55 Acerca de las divergencias entre Schoenberg y Bartók: Cf. DAHLHAUS, 1997.

56 LEIBOWITZ, 1947b: 710.

57 LEIBOWITZ, 1947b: 711.

Moreux se opone a la idea de una actitud timorata de Bartók: “Je baptise raison et dédain de l’absurde cette ‘timidité’”⁶³. De paso, Leibowitz es acusado de “incomprensión total de l’évolution psychologique de la musique” debido a una visión “trop dialectique des problèmes évolutifs du langage”⁶⁴. Por otra parte, Moreux intenta constantemente aproximar Bartók con otros compositores conscientes de la “physique vibratoire” como Paul Hindemith⁶⁵ e incluso de Alban Berg, único representante de la Segunda Escuela de Viena –según los detractores de Schoenberg–, en preservar el carácter sensible y humano de la música. Berg, en efecto, logra conciliar ciertas características constructivas del antiguo sistema tonal al interior del nuevo sistema de composición dodecafónico.

La posición que adopta Moreux no es menos intransigente que la de Leibowitz. Por ejemplo, obras en que éste último celebra la radicalidad en el manejo del cromatismo, como las *Sonatas para violín y piano*, el primero verá una música de valor esencialmente experimental, es decir como estadios transitorios hacia una estética propia, desprovista de todo influjo schoenbergiano. Evidentemente, se trata de visiones antagónicas, representativas de campos irreconciliables en los que se dividía la música en el período de posguerra. A ello se agrega el hecho de que la obra multiforme y poliestilística de Bartók se ubica en la posición menos confortable, prestándose a todo tipo de interpretaciones y reivindicaciones parciales de la parte de uno u otro bando.

Casi quince años debió esperar el público francés para tener a disposición una nueva obra biográfica sobre el compositor húngaro, escrita por Pierre Citron. Aunque el clima cultural en 1963 difiere ampliamente de aquel de la inmediata posguerra, los ecos de las polémicas de finales de los años cuarenta son aun perceptibles en el *Bartók*⁶⁶ de Citron. Si en este nuevo trabajo Moreux es citado no menos de siete veces, el artículo de Leibowitz será evocado de manera alusiva, sin mención de su autor. A pesar de su posición, visiblemente más cercana a aquella de Moreux –aunque menos polémica–, Citron parece compartir la apreciación de Leibowitz en relación a la producción de orientación folclórica del músico húngaro:

63 “Bautizo razón y desdén del absurdo dicha timidez”, MOREUX, 1949: 56.

64 “Incomprensión total de la evolución psicológica de la música”, “demasiado dialéctica de los problemas evolutivos del lenguaje”, MOREUX, 1949.

65 MOREUX, 1949: 82.

66 CITRON, 1963 [2^o ed., 1994]. El autor opta por una ortografía sin tilde para el nombre del compositor húngaro.

“Certes, les œuvres directement inspirées par les airs populaires, ou les imitant de près, sont une partie considérable de la production de Bartok. Il faut le dire franchement, ce n’est pas la meilleure ; elle est parfois lassante ou agaçante.”⁶⁷

Al abordar el inevitable asunto de la técnica dodecafónica, el autor admite “la tentation des douze sons”⁶⁸ en Bartók, pero subraya la fidelidad del compositor húngaro al principio de ejes tonales, incluso en sus obras más radicales. Sin dejar de reconocer el sistema de composición schoenbergiano en tanto punto de referencia ineludible (“il est impossible de parler de musique au xx^e siècle sans aborder le dodécaphonisme”⁶⁹) para la comprensión y el análisis de la producción bartokiana, el autor aminora la importancia de dicha influencia. En cuanto a la explotación serial del “total cromático”, Citron no solo niega su utilización sistemática, sino también la influencia del maestro vienés:

“Rares sont chez [Bartók] les séries strictes de douze sons ; mais qu’il y en ait une dans [la] Suite [pour piano op. 14] de 1916 [...] prouve que Bartok ne doit rien sur ce point à Schoenberg [...] Jamais Bartok n’adoptera, même fugitivement, la technique schönbergienne d’écriture [...] jamais il ne sera complètement atonal, même s’il se libère des conventions tonales existantes.”⁷⁰

Los trabajos de Serge Moreux y de Pierre Citron (éste fue reeditado en 1994), se mantendrán durante más de medio siglo, a pesar de la enorme importancia de Béla Bartók, como las dos únicas biografías de referencia en lengua francesa sobre el compositor húngaro⁷¹.

67 “Ciertamente, las obras directamente inspiradas por los aires populares, o imitándolos de cerca, representan una parte considerable de la producción de Bartók. Hay que decirlo francamente, ella no es la mejor; ella es a veces cansadora o irritante”, CITRON, 1963 [2^o ed., 1994: 41].

68 CITRON, 1963 [2^o ed., 1994: 82].

69 CITRON, 1963 [2^o ed., 1994: 83].

70 “Raras son en [Bartók] las series estrictas de doce sonidos; pero que haya una en [la] Suite [para piano op. 14] de 1916 [...] prueba que Bartók no debe nada sobre este punto a Schoenberg [...] Bartók no adoptará jamás, ni siquiera fugitivamente, la técnica de escritura schoenbergiana [...] jamás será completamente atonal, incluso si se libera de las convenciones tonales existentes”, CITRON, 1963 [2^o ed., 1994: 85-86].

71 “[Nota del autor, noviembre 2015]: Esta laguna bibliográfica solo será remediada recientemente, con la publicación de la monumental monografía de Claire DELAMARCHE, *Béla Bartók*, Paris, Fayard, 2012.

Influencia en los discípulos de Leibowitz

Poco tiempo después de la Liberación de Francia, Leibowitz inicia una intensa labor de difusión de la música de la Segunda Escuela de Viena. Entre las múltiples formas de acción (conciertos privados⁷², crítica musical), una de las más influyentes fue indudablemente la de los cursos privados en su departamento parisino. Éstos atraen inmediatamente la atención de un grupo de jóvenes músicos, impacientes de adquirir los rudimentos de la técnica dodecafónica, gran novedad en aquel entonces, ya que vedada durante la guerra. La descripción que ha dado Antoine Goléa de estos cursos resulta elocuente:

“[...] c’est la technique de composition de Schönberg que Leibowitz se mit à enseigner, d’autre part, à de jeunes disciples qui accoururent, chaque jour plus nombreux. Avec Boulez, d’autres élèves de Messiaen quittèrent la classe d’analyse du Conservatoire de Paris pour l’appartement de la rue de Condé où, nerveux, intraitable, coléreux, passionnément convaincu de la force des vérités qu’il proclamait, René Leibowitz enseignait le dodécaphonisme classique, celui des *Variations* op. 31 de Schönberg et du *Concerto pour violon* de Berg.”⁷³

La visión de Leibowitz en relación a Bartók tuvo una influencia perdurable en sus discípulos. El pianista Claude Helffer, quien estudiara entre 1948 y 1952 armonía, contrapunto y fuga en cursos privados con Leibowitz, evocará en más de una ocasión las opiniones de su profesor:

“[...] Leibowitz était très lié au mouvement existentialiste et publiait parfois des articles dans *Les Temps Modernes* qu’il faut bien qualifier de sectaires. Peut-être était-ce nécessaire pour faire évoluer le goût musical.”⁷⁴

72 Conciertos privados inspirados en la experiencia de la *Verein für musikalische Privataufführungen*, creada por Schoenberg en 1918.

73 “[...] es la técnica de composición de Schoenberg que Leibowitz comenzó a enseñar, por otra parte, a jóvenes discípulos que llegaban, cada día más numerosos. Junto a Boulez, otros alumnos de Messiaen dejaron la clase de análisis del Conservatoire de Paris por el departamento de la rue de Condé donde, nervioso, intratable, colérico, apasionadamente convencido de las verdades que proclamaba, René Leibowitz enseñaba el dodecafonismo clásico, aquel de las *Variaciones* op. 31 de Schoenberg y del *Concierto para violín* de Berg”, GOLÉA, 1954 [reimp. 1980: 179-180].

74 “[...] Leibowitz estaba muy ligado al movimiento existencialista y publicaba a veces en *Les Temps Modernes* artículos que es preciso calificar de sectarios. Quizás aquello era necesario para hacer evolucionar el gusto musical”, HELFFER, 1992: 3.

“[Dans ses articles] il démolissait les ‘mauvais’ compositeurs [...] il y avait le bon et le mauvais Bartók – le mauvais étant le Bartók folkloriste.”⁷⁵

En otro plano, esta verdadera ideología de la exclusión, encontrará un eco particular y una expresión concreta en Pierre Boulez, durante un período importante de su carrera. En 1945, luego de sus estudios con Messiaen, Boulez se vincula a Leibowitz, quien lo inicia a la técnica dodecafónica. Si bien las relaciones entre profesor y alumno se deteriorarán abruptamente al año siguiente, conocemos –gracias a la correspondencia conservada de Leibowitz– la recepción entusiasta de Boulez respecto a los primeros escritos de Leibowitz:

“[...] Je ne pourrai pas vous dire combien vos articles des Temps modernes m’ont passionné. C’est la première analyse lucide que je lis et je ne m’étais jamais douté de l’évidence avec laquelle vous décrivez l’évolution de la musique depuis le Moyen Âge. Enfin, quelque chose qui n’est pas *empirique!*”⁷⁶

La carta que acabamos de citar, escrita a propósito de los *Prolégomènes à la musique contemporaine* de Leibowitz, contrasta de manera flagrante con la opinión negativa que expresará públicamente Boulez acerca de su antiguo maestro, desde los tiempos de la ruptura entre los dos hombres hasta nuestros días, con una persistencia que no deja de sorprender⁷⁷.

Examinemos los escritos de Pierre Boulez. En la entrada sobre Béla Bartók, que Boulez redacta para la *Encyclopédie Fasquelle* en 1958 y que es reproducida en 1966 en *Relèves d’apprenti*, distinguimos con nitidez la herencia de las ideas de Leibowitz acerca del compositor húngaro. Encontramos en primer lugar, la valorización de un grupo reducido de obras:

75 “[En sus artículos] él demolía los ‘malos’ compositores [...] estaba el buen Bartók y el mal Bartók –el malo era el Bartók folklorista”, ALBERA, 1995: 29.

76 “[...] No podría decirle hasta qué punto sus artículos de Temps modernes me apasionaron. Es el primer análisis lúcido que leo y en ningún momento dudé de la evidencia con la cual usted describe la evolución de la música desde la Edad Media. Al fin algo que no es *empírico!*”. Carta de Pierre Boulez a René Leibowitz (no fechada, probablemente de enero o febrero de 1946), conservada en la Fondation Paul Sacher. Documento citado por CAMPOS, 2009: 410-411.

77 Incluso en la más reciente entrevista publicada, Boulez se expresa en los términos siguientes a propósito de Leibowitz: “C’est un homme, aujourd’hui encore, que je n’aime pas. Je n’irais pas jusqu’au dédain de Varèse pour Vincent d’Indy. Varèse avait été à la Schola Cantorum et il s’y était trouvé très mal. Il m’a dit un jour : ‘d’Indy était un homme qui aurait fait vomir une boîte à ordures’. Je ne dirais pas cela de Leibowitz. Mais c’était quelqu’un de tellement étriqué”. MEÏMOUN, 2010: 31.

“Il est prévisible que son nom vivra dans un ensemble restreint et épuré de sa musique de chambre : *Quatuors à cordes, Sonates pour violon et piano, Sonate pour deux pianos et percussion, Musique pour cordes, percussion et céleste*.”⁷⁸

Notemos que exceptuando la *Sonata para dos pianos y percusión*⁷⁹, omitida por Leibowitz en su artículo, la lista de obras que rescata Boulez es la misma⁸⁰. La manera de jerarquizar la producción musical bartokiana, incluso más arbitraria –ya que menos “justificada” que aquella de Leibowitz–, evidencia el influjo de su antiguo maestro. Las coincidencias se multiplican. Así, el *Concerto pour violon* (1938) “[...] marque le déclin de la pensée de Bartók”⁸¹. Respecto a los tres conciertos para piano, de ellos “se détachent nettement les deux premiers, œuvres fortes sinon capitales, le troisième n’étant que d’assez faible valeur”⁸². Los “*Deux portraits et Deux Images* d’une part, de l’autre le *Divertimento* et le *Concerto pour orchestre* marquent les limites de Bartók : musiques qui sont loin d’être bonnes [...] les pièces les plus applaudies sont souvent les moins bonnes [...]”. Dichas obras son consideradas además como “d’un goût douteux”⁸³. Al igual que Leibowitz, Boulez denuncia la “instabilité foncière”⁸⁴ de la obra de Bartók al igual que la asimilación superficial de otros estilos (de manera “externa” diría Leibowitz). Asimismo, Boulez hace referencia a las consecuencias paradójicas de la incorporación del folklore en la obra de Bartók: “Le folklore a fortement élargi et assoupli les conceptions rythmiques de Bartók en même temps qu’il rétrécissait singulièrement l’horizon de son langage”⁸⁵.

Este mismo criterio preside la elección de un número extremadamente reducido de obras de Bartók presente en la

programación del *Domaine Musical*⁸⁶, creado en 1954 por Pierre Boulez. Además del grupo de obras “restreint et épuré” que Boulez estaba dispuesto a aceptar, el joven compositor francés precisaba –en el mismo artículo de 1958– las razones de la *mise à l’index* del compositor húngaro:

“Bartók occupe une place très particulière dans la musique contemporaine [...] son recours à l’esprit du folklore a été un argument décisif aux mains des ‘nationalistes musicaux’: Bartók serait le seul représentant d’une musique humaine, face aux chercheurs abstraits et sans entrailles de l’École de Vienne [...] Après avoir été longtemps ignoré, il est devenu le porte-drapeau de l’avant-garde ‘raisonnable’, celle qui ne perd pas contact avec le public.”⁸⁷

Paradoja de la historia: la espectacular evolución ulterior de Boulez como director de orquesta, hará de él uno de los más grandes intérpretes de la música de Bartók, como lo demuestra la amplia discografía dedicada al compositor húngaro.

Conclusión

Béla Bartók ocupa una de las posiciones más complejas en la música del siglo pasado. Desde los tiempos de la “controversia latente” –para hablar en los términos de Carl Dahlhaus– entre Schoenberg y Bartók, éste último comienza a ser considerado con reticencia por el círculo schoenbergiano, a pesar de la admiración que despertaba en ellos una parte de su obra. En el período más radical del maestro húngaro, en el que se aproxima efectivamente a la escuela schoenbergiana, el uso de acordes de fuerte connotación tonal es frecuente, aun dentro de contextos difícilmente explicables según dicho sistema de referencia: posibilidad que era –como hemos visto– reivindicada por Bartók.

Resulta improbable que Leibowitz, quien mantenía vínculos evidentes con el mundo germánico –su amistad con miembros de la esfera schoenbergiana⁸⁸ y su conocimien-

78 “Es previsible que su nombre vivirá en un conjunto reducido y depurado de su música de cámara: *Cuartetos para cuerda, Sonatas para violín y piano, Sonata para dos pianos y percusión, Música para cuerdas, percusión y celesta*.”, BOULEZ, 1966: 305.

79 Notemos que ya en 1939, en la época en que trabajaba como crítico musical de la revista *Esprit*, Leibowitz había expresado una opinión negativa acerca de la primera audición parisina del *Concierto para dos pianos y percusión* (transcripción de la *Sonata para dos pianos y percusión*). Cf. LEIBOWITZ, 1939: 140-143.

80 Las opiniones de Boulez respecto a Bartók en esta época, sorprenden por su radicalidad. A propósito de la primera ejecución integral de los cuartetos del compositor húngaro en París, a cargo del cuarteto Végh, en 1950, Boulez manifiesta su total decepción en una carta a John Cage: “so poor – the 4th str. quart. excepted”, ALBERA, en BARTOK, 2006: 8.

81 ALBERA, en BARTOK, 2006: 300.

82 ALBERA, en BARTOK, 2006: 303.

83 ALBERA, en BARTOK, 2006: 304.

84 ALBERA, en BARTOK, 2006: 302.

85 “El folklore extendió y flexibilizó enormemente las concepciones rítmicas de Bartók al mismo tiempo que redujo particularmente el horizonte de su lenguaje.”, ALBERA, en BARTOK, 2006: 305.

86 Cf. ÁGUILA, 1992: 198-202.

87 “Bartók ocupa un lugar muy particular en la música contemporánea [...] su recurso al espíritu del folklor fue el argumento decisivo en manos de los ‘nacionalistas musicales’: Bartók sería el único representante de una música humana, frente a los investigadores abstractos y sin entrañas de la Escuela de Viena [...] Después de haber sido largamente ignorado, se transformó en el estandarte de la vanguardia ‘razonable’, aquella que no pierde contacto con el público.”, BOULEZ, 1966: 304.

88 Desde los años 1930, Leibowitz mantuvo estrechos contactos con Paul Dessau, Rudolf Kolisch, Eduard Steuermann, luego con Theodor W. Adorno, entre otros.

to enciclopédico de las publicaciones de la escuela vienesa así lo demuestran—, haya ignorado los escritos de Bartók publicados en revistas musicales alemanas en el período de entreguerras. Negligencia voluntaria o no, desde un punto de vista estratégico, podemos entender las razones de dicho ocultamiento: si bien dichos escritos habrían servido para argumentar la tesis de la “concesión” (*compromis*), a su vez habrían desmentido totalmente aquella de un Bartók inconsciente.

Las ideas de Schoenberg con respecto a Bartók, fueron, sin duda, resonantes y decisivas para los seguidores de la Segunda Escuela de Viena. Tanto en el prefacio de las *Drei Satiren* op. 28 (1925), como en el artículo *Gesinnung oder Erkenntnis*⁸⁹ de 1926, Schoenberg había buscado la polémica, atacando a sus adversarios “pseudo-tonales” y a aquellos que optan por una vía intermedia, en una clara alusión al compositor húngaro: “Der mittlere Weg ist der einzige, der nicht nach Rom führt”⁹⁰. Leibowitz, defensor acérrimo del pensamiento schoenbergiano elabora una escala de valores que en su punto más alto sitúa la lucidez total encarnada por Schoenberg, mientras que el otro extremo lo ocupa Stravinsky. Bartók aparece en el centro, representando una lucidez parcialmente consciente, condensando las paradojas. Podemos entender dicha estratificación en términos de una lucha por el poder simbólico en el campo musical, entre estas tres fuerzas. En este contexto fisurado, Leibowitz, en su rol de vulgarizador militante, intenta instalar a Schoenberg como *chef de file* absoluto en el panorama musical francés. Resulta interesante destacar que esta visión fue compartida por Theodor W. Adorno —lector y amigo de Leibowitz—, tal como se desprende de un pasaje de la *Philosophie der neuen Musik* (1948), sin que se pueda determinar exactamente quien influenció al otro: “Béla Bartók s’est efforcé à certains égards de concilier Schoenberg et Stravinsky, et, en densité et plénitude, ses meilleures œuvres sont probablement supérieures à la production de ce dernier”⁹¹.

Una mirada actual de la obra de Bartók, como la de Philippe Albèra, se opone a la idea de una tercera vía intermedia, e incluso a una síntesis entre extremos. Esta visión propone la comprensión de la obra bartokiana como una “tension entre tradition et novation, entre musique populaire et musique savante, entre intuition et réflexion”⁹². Aproximi-

marse a la obra de Bartók constituiría un desafío considerable de aprehensión y comprensión de la especificidad húngara que impregna la obra del compositor y que revela “cette tension entre l’original et l’original, entre l’Asie et l’Occident, entre l’individu et la communauté”⁹³.

Béla Bartók seguirá siendo una figura conflictiva y bastante mal conocida en Francia, durante una buena parte de la segunda mitad del siglo xx. Ello debido en gran parte a opiniones parciales o impregnadas de dogmatismo, ya sea en el plano estético, como en el caso del artículo de Leibowitz, o en el plano político, como lo demostrará la apropiación de la obra de Bartók por el P.C.F. a partir del año 1949, intentando revestir el arte del compositor de un progresismo de carácter zhdanovista⁹⁴.

En lo que concierne la conjunción Leibowitz-Boulez, podemos agregar que a pesar de los esfuerzos de éste último por desligarse tanto técnica como teóricamente⁹⁵ de la herencia del primero —luego de su ruptura en 1946—, el pensamiento leibowitziano continuará ejerciendo una notable influencia en el joven compositor francés, no confesada, pero visible, como hemos podido constatar. Boulez se emancipará rápidamente del dodecafonismo estricto defendido por Leibowitz, impulsando la serialización integral de los parámetros musicales. Asimismo, Boulez se transformará en pocos años en uno de los máximos representantes de la vanguardia europea, llegando a tener un rol hegemónico en el panorama de la música francesa. Dicha situación costará caro a Leibowitz, que se verá eclipsado por su antiguo discípulo y reducido a una figura dogmática, necesaria a un momento histórico (la inmediata posguerra), pero obsoleta.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W.: *Philosophie de la Nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1962. [*Philosophie der neuen Musik*].
- Águila, Jesús: *Le Domaine Musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992.
- Albera, Philippe: *Entretiens avec Claude Helffer*, Genève, Contrechamps, 1995.
- Albera, Philippe: “Béla Bartók, l’autre voie”, in Bártok, Béla: *Écrits*, Genève, Contrechamps, 2006.

89 SCHOENBERG, 1976: 209-214 [trad. fr. 2002: 198-204].

90 “El camino del justo medio, es el único que no conduce a Roma”. Esta célebre frase de Schoenberg, extractada del prólogo de las *Drei Satiren* op. 28, es citada tanto en LEIBOWITZ, 1947a, como en ADORNO, 1962.

91 ADORNO, 1962: 14.

92 ALBERA, 2006: 10.

93 ALBERA, 2006: 11.

94 Cf. ALTEN, 2004.

95 Basta con leer los artículos publicados por BOULEZ en la revista *Polyphonie* (1948a) y (1948b), donde encontramos los primeros ataques a Leibowitz —y de paso al existencialismo emanado de *Les Temps Modernes*—, para constatar esta afirmación. Cf. BOULEZ, 1966.

- Alten, Michèle: *Musiciens français dans la Guerre Froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Alten, Michèle: "La découverte de Béla Bartók en France après 1945: enjeux et controverses", *Le Mouvement Social* 208 (2004), 145-165.
- Autexier, Philippe: *Béla Bartók. Musique de la vie*, Paris, Stock, 1981.
- Bartók, Béla: "Das Problem der neuen Musik", *Melos* 5 (1920), pp. 107-110; trad. fr. Autexier, Philippe: *Béla Bartók. Musique de la vie*, Paris, Stock, 1981.
- Bartók, Béla: *Écrits*, Genève, Contrechamps, 2006.
- Boschetti, Anna: *Sartre et «Les Temps Modernes»: une entreprise intellectuelle*, Paris, Les éditions de minuit, 1985.
- Boulez, Pierre: "Propositions", *Polyphonie*, 2 (1948a), 65-72.
- Boulez, Pierre: "Incidences actuelles de Berg", *Polyphonie*, 2 (1948b), 104-108.
- Boulez, Pierre: "Béla Bartók", in *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966.
- Campos, Rémy: "L'analyse musicale en France au xx^e siècle: discours, techniques et usages", *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, (Rémy Campos et Nicolas Donin, dirs.), Monts, Droz/HEM, 2009, pp. 410-411.
- Candé, Roland de: *Dictionnaire des musiciens*, Microcosme/Seuil, 1964.
- Citron, Pierre: *Bartok*, Paris, Seuil, 1963 [2^e edición, revisada y aumentada, 1994].
- Colette, Jacques: *L'existentialisme*, Paris, PUF, 2007 (col. Que sais-je?).
- Dahlhaus, Carl: "Une controverse latente entre Bartók et Schoenberg", *Schoenberg*, Genève, Contrechamps, 1997.
- Goléa, Antoine: *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, PUF, 1954 [reimp. Coll. Ressources 67, Genève, 1980].
- Helffer, Claude: "Évocation de René Leibowitz", *Intemporel. Bulletin de la Société nationale de musique*, 3 (1992), 2-3.
- Jameux, Dominique: *L'École de Vienne*, Paris, Fayard, 2002 (Col. Les chemins de la musique).
- Leibowitz, René: "La Musique", *Esprit*, 4 (1939), 140-143.
- Leibowitz, René: "Prolégomènes à la musique contemporaine I", *Les Temps Modernes*, 2 (1945a), 269-290.
- Leibowitz, René: "Prolégomènes à la musique contemporaine II", *Les Temps Modernes*, 3 (1945b), 420-441.
- Leibowitz, René: "Darius Milhaud", *Les Temps Modernes* 4 (1946a), 751-755.
- Leibowitz, René: "Igor Strawinsky ou le choix de la misère musicale", *Les Temps Modernes*, 7 (1946b), 1320-1336.
- Leibowitz, René: *Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris, Janin, 1947a.
- Leibowitz, René: "Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine", *Les Temps Modernes*, 25 (1947b), 705-734.
- Leibowitz, René: *Introduction à la musique de douze sons. Les variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*, Paris, L'Arche, 1949.
- Leibowitz, René: *L'artiste et sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*, préface de Jean-Paul Sartre, Paris, L'Arche, 1950.
- Meïmoun, François: *Entretien avec Pierre Boulez. La naissance d'un compositeur*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2010.
- Moreux, Serge: *Bela Bartok. Sa vie – Ses œuvres – Son langage*, préface d'Arthur Honegger, Paris, Richard-Masse, 1949.
- Mussat, Marie-Claire: "La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale", *Revue de Musicologie* 87/1 (2001), 145-186.
- Sartre, Jean-Paul: *Cahiers pour une morale*, préface d'Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1983.
- Sartre, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996 (Col. Folio essais) [1^a ed. Paris, Nagel, 1946].
- Schoenberg, Arnold: "Gesinnung oder Erkenntnis?", *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Frankfurt, Fischer, 1976, 209-214; trad. fr. "Opinion ou perspicacité?", *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet-Chastel, 2002, 198-204.
- Webern, Anton: *Der Weg zur neuen Musik*, Viena, Universal Edition, 1960 [éd. Willi Reich]; trad. fr. *Le chemin vers la nouvelle musique*, Genève, Contrechamps, 2008.

Recibido: 15.04.2011

Aceptado: 02.10.2015