BOULEZ: IMPROVISAÇÃO I SOBRE MALLARMÉ

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui**

Carole Gubernikoff

RESUMO: O pensamento musical de Pierre Boulez visto na perspectiva de uma obra singular. O pensamento dedutivo, sua aplicação à superfície musical, elaborações ritmico-melódicas e as estruturas harmônicas profundas. A relação entre forma e conteúdo expressa na utilização de um poema de Mallarmé.

Este texto se divide em duas partes principais. A apresentação de um autor representativo de uma vertente do pensamento musical contemporâneo, que identificamos como aditivo-dedutivo e a apresentação de uma obra que, acreditamos, foi composta com estas preocupações.

Foi durante a década dos 50 e 60 que, na Europa, surgiu a corrente estética que se intitulou de serialismo integral. Esta denominação, as muitas explicações esterilizantes destas técnicas composicionais e a obsessiva atenção ao jogo das notas e durações, impediram a observação dos demais aspectos da composição, como o imaginário e a busca de uma nova força expressiva.

A questão do "método aditivo" não é nova. Se pensarmos na construção dos cantos gregorianos, com suas fórmulas melódicas, na proliferação de tropos e seqüencias, e na superposição de palavras e textos nos motetos, veremos que a regularidade métrica e escalar, foi uma "conquista" que levou muitos séculos.

Outros compositores do século XX precederam Boulez nestas questões, principalmente Stravinsky e Messiaen, mais "mestres" de Boulez nestas sendas que Schoenberg e Webern.

---

* OPUS, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, ago. 1997.

O que queremos ressaltar neste texto são as outras alianças possíveis para o pensamento musical: com o pensamento filosófico, com a poesia e com as ciências. O "estudo de caso" de *Improvisation I sur Mallarmé* pretende abrir uma fresta nas virtualidades expressivas que permanecem ativas para a criação musical contemporânea.

O MÉTODO ADITIVO-DEDUTIVO EM PIERRE BOULEZ.

O período de criação de *Pli selon pli* vai desde o final dos anos 50 até o início dos anos 60. É uma das obras mais bem sucedidas de Pierre Boulez, tanto pela felicidade na escolha dos poemas quanto nas soluções expressivas encontradas. Não por acaso, é uma obra praticamente dedicada ao tema da criação, que nela se torna um elogio da expressão. Foi composta após o período do serialismo integral, que em Boulez é de caráter dedutivo. Mas, mesmo tendo abandonado esta técnica, seu pensamento ficou marcado pela experiência, e indo mais longe, a dedução permanece como o traço mais importante de seu estilo.

Boulez é um dos compositores que acredita no motivo, na idéia unificadora como indispensável para a escrita musical. Mesmo durante as décadas de 60 e 70, em que as tendências experimentais predominaram, ele manteve-se fiel ao princípio da "écriture", palavra francesa que compreende não apenas o ato da notação musical, ou da escrita, como toda a parte mental envolvida no processo. Entretanto, este princípio, que pode ser considerado clássico, sofreu em suas mãos mutações e deslocamentos de sentido que o reativaram para a música do século XX.

O motivo, ou célula geradora, de tradição beethoveniana, ganha sentidos diferentes na música tradicional e na música de Boulez. Na música tradicional, como bem nos lembra Arnold Schoenberg, em *Fundamentos da composição musical* (1967: 8), os motivos devem ser reconhecíveis empiricamente, ou seja, através da sensibilidade. Na música de Boulez elas funcionam como uma virtualidade estrutural. Um importante estudioso da obra de Boulez, Robert Piencikowsky[1] faz questão de chamar a atenção para a existência de um princípio acústico na composição de Boulez. Entretanto, este princípio pode não ser linear com a percepção, e é esta relação que nos interessa.

Durante os anos 50, uma obra de Messiaen, *Modo de Valor e de Intensidade*, subverteu todo panorama musical e contou com a adesão entusiasmada tanto de Boulez quanto de Stockhausen. Esta obra parecia solucionar o dilema no qual havia caído a música dodecafônica: se o sistema de alturas havia encontrado uma "solução" na ordenação serial dodecafônica, cabia expandir o conceito para os demais parâmetros, ou qualidades, do som, e encontrar uma lógica que não fosse "tonal".

---

[1] Ouvido pessoalmente em aula proferida na Université de Tours, França.

Esta necessidade está enunciada com muita clareza em dois artigos que marcaram a época: "*Morreu Schoenberg*", de Pierre Boulez (1996), e "*Como o tempo passa*", de Karlheinz Stockhausen. No caso de Boulez, a técnica rítmica empregada, herdeira direta dos ensinamentos de Messiaen, é aditiva e multiplicativa.

O chamado serialismo integral procura submeter todas as qualidades do som, seus parâmetros, em elementos que sofrerão um controle semelhante ao do dodecafonismo. A discretização do som em parâmetros é um signo evidente de uma vontade de racionalização que havia invadido os ambientes artísticos na década de 50, principalmente na música.

Hughes Dufourt (1991), em seu ensaio *Pierre Boulez, musicien de l'ère industrielle*, credita esta vontade de racionalização a uma desejo de modernidade que se impunha à sociedade e à música francesas, principalmente no período do pós-guerra. Pierre Boulez, em todos os domínios pelos quais se expressa, seja pela composição, seja pelo ensaio, seja pelas atividades de maestro e de animador cultural, será a representação explícita desta vontade de modernidade.

Boulez encontrou as soluções "modernas" para as questões rítmicas e temporais nas obras do primeiro período criador de Stravinsky, principalmente na *Sagração da Primavera*. Messiaen havia realizado uma análise desta partitura em suas classes. Boulez não apenas a incorporou como a transformou nos princípios de seu pensamento tempo-musical: a existência de células rítmicas não simétricas e independentes que, à maneira dos motivos melódicos, geram outras células e outros grupos, sobre o princípio da adição de valores. O princípio aditivo é oriundo da "valeur ajouté" de Messiaen que, através deste recurso muito simples, conseguiu deslocar toda e qualquer referência do ritmo à barra de compasso e à métrica.

Para a serialização destes princípios era necessário não apenas discretizar os parâmetros, mas, para lhes dar uma objetividade ainda maior, encontrar equivalências numéricas para as operações sonoras, sejam elas as alturas ou as durações e em seguida as intensidades e os timbres.

A primeira operação é transformar a série em números, o que neutralisa as relações expressivas e possibilita a manipulação abstrata[2].

Boulez expôs pela primeira vez sua teoria rítmica de serialização generalizada numa carta a John Cage de Agosto de 1951, publicada, com algumas modificações na *Revue Musicale*, em 1952 (In Boulez e Cage, 1991: 159-166). Os exemplos utilizados para demonstrar estas teorias se repetem. Eles se referem aos materiais que estavam efetivamente sendo utilizados na composição. e que se mantiveram como **as questões** do seu pensamento musical. Alguns acordes básicos, certas elaborações rítmicas e melódicas e até mesmo algumas "notas som", permanecem após o curto período dedicado ao serialismo integral.

---

[2] Este passo foi fundamental para a informatização dos sistemas musicais. Como o princípio da informática é o princípio da calculabilidade, para que seja possível calcular a música é necessário encontrar a representação numérica dos valores musicais.

O método aditivo consiste em partir de uma figura de menor valor e por adições sucessivas chegar a valores mais longos. Em seguida, com este material de base, submetê-lo às seguintes operações:

1 - Criação de células rítmicas, retrogradáveis ou não, pela sistema de sínteses sucessivas de três células elementares,
2 - Transmutações simples,
2.1 - Aumentação e diminuição regulares e irregulares,
2.2 - Transformação irracional (inserção de relações quialtéricas),
2.3 - Adição do ponto, que pode ser simples, duplo, triplo, etc...
2.4 - Amputação de componentes da célula de igual valor,
3 - Ritmos expressos em diferentes unidades que estão na base de proporções de valores globais, com ou sem retirada da nota de ataque do grupo,
4 - O ritmo "disfarçado", que é a transformação em síncopas dos valores da célula,
5 - O ritmo multiplicado, que é o engendramento de um ritmo por ele mesmo,
6 - O ritmo derivado, que é uma decomposição da célula por seu princípio,
7 - Substituição de um ou vários valores por silêncios[3].

Os silêncios, para Boulez, têm uma função dialética e estrutural. Ele extraiu esta noção da obra de Webern, a quem ele não reconhece senão esta "revolucionária" contribuição à rítmica musical. A integração estrutural dos silêncios, entretanto, ultrapassa em Boulez a substituição de um som por um silêncio. Ele secciona uma estrutura celular, tornada uma estrutura de silêncio, e a distribui ao longo da peça pelas células e suas proliferações. As pausas entre as células seguem, desta maneira, uma lógica estrutural.

As células rítmicas serão submetidas a uma lógica das velocidades, os "andamentos", distribuídas por seis "registros" de tempo, em analogia aos registros espaciais das alturas.

Boulez insiste sempre na importância do andamento, ou velocidade de referência, sem o qual a música não pode se organizar. Mesmo se não ha identidade entre as noções de tempo e ritmo, o andamento deve regular as "velocidades de deslocamento".

Em *Penser la Musique Aujourd'hui*, de 1962[4], Boulez avança em algumas questões relativas à rítmica e ao andamento e reafirma o valor do pensamento dedutivo e funcional, que lhe garantem tanto o fundamento acústico quanto a unidade composicional.

Para os andamentos ele estabelece categorias diferenciadas para tempos fixos e tempos móveis, que podem ser dirigidos através de campos cronométricos (ou metronômicos) de um padrão a outro. Por sua vez, as velocidades dos andamentos podem ser recobertos por qualidades diferentes: "lisos", se não há pulsação, e "estriados", se for pulsativo.

No caso de um tempo "estriado móvel dirigido", deve ser escolhida uma unidade suscetível de ser multiplicada e dividida para estabelecer a passagem de um tempo

[3] Vide capítulo "Eventualmente" in: Boulez,1995.
[4] Traduzido por *A música hoje*, 1986.

para outro, de uma unidade de tempo à outra. Este processo, em tudo semelhante às modulações métricas de Elliot Carter, recebe o nome de "hierarquia nas relações".

Para um tempo estriado e sua distribuição numa campo de durações, Boulez propõe não apenas uma repartição através de eixos horizontais e verticais, como também por eixos diagonais. Um mesmo bloco de durações, pode ser repartido espacialmente de formas simétricas e assimétricas, regulares e irregulares. Esta operação consiste numa técnica de "filtragem" das durações, análoga à função dos filtros da música eletroacústica, que "varrem" o campo espectral.

Todas estas considerações encontram-se na extensíssima bibliografia de textos de Boulez que, neste esforço de modernização do pensamento musical, radicalizou um tipo de racionalismo levado a extremos, até chegar à estética do absurdo.

O resultado sonoro para a percepção funciona, ao contrário de sua elaboração, como caótico e irracional. Neste caso, mesmo resguardadas as analogias com as "estruturas fundamentais" da música tonal, estamos diante de uma causalidade disjuntiva, em que todos os termos se acumulam e não chegam a uma síntese. Jean Jacques Nattiez (1991), localiza em *Répons*, de 1965, o reconhecimento por parte de Boulez da necessidade de encontrar na repetição uma resposta à "crise da comunicação". Boulez encontra seu eco na repetição literal e reconhecível pela percepção de determinados momentos que pontuam e passam a norteá-la. No caso de *Répons*, para orquestra, fita magnética e caixas de som, o "set" do concerto, a espacialização do som, o tratamento eletroacústico do sinal, é responsável pela ambiguidade entre o gesto dos instrumentistas no palco, a repetição e o deslocamento espacial da origem do som, evitando a banalidade.

Como veremos na observação mais atenta da "Improvisação I sobre Mallarmé - Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui", a prática da fixação de notas e de repetições já está presente nos seus trabalhos anteriores e, menos que um recuo, a questão da repetição literal, desde o estudo da obra de Debussy, tem se apresentado como uma das questões fundamentais para a estética musical no século XX.

Em Pierre Boulez, encontramos ao longo de sua trajetória intelectual e artística o retorno e a insistência sobre as mesmas questões e problemas que vão alimentar a sua produção. Como o seu material, tanto harmônico quanto rítmico, tem sido sempre o mesmo e como ele o vem retrabalhando há 40 anos, já encontramos em *Le Vierge* um dos seus melhores momentos, uma das inúmeras soluções que "apontam" para a mesma problemática.[5]

Os paralelos com a obra de Gilles Deleuze, contemporâneo de geração e de ambiente cultural, com quem Boulez "partilha" conceitos fundamentais, tais como "liso" e "estriado", mereceriam ser estudados mais profundamente. A aliança entre o pensamento filosófico, o artístico e o científico, produziu uma "proliferação" não causal,

---

[5] Seguindo o pensamento de Gilles Deleuze, os problemas não se colocam para serem resolvidos, mas encontram-se nas soluções, ou seja naquilo que se apresenta. Desta forma, a implicação estética é encontrável na própria superfície mesmo daquilo que é analisado. O "problema" é a presentificação de uma questão. Para nós, em Boulez, a questão é a da criação artística no mundo moderno, e os problemas são a solução em cada obra no conjunto das obras.

ou de causalidade disjuntiva, de conceitos e obras que vão incessantemente produzindo deslocamentos de sentidos.

A seguir, vamos observar estas sucessivas camadas de sentido em *Pli selon Pli*, "Improvisation I sur Mallarmé", do ponto de vista da gênese poética, da "leitura dramática", das tomadas de decisão e seleções composicionais e da proliferação orquestral

PLI SELON PLI - IMPROVISAÇÃO I SOBRE MALLARMÉ

A *Improvisação I sobre Mallarmé* tem duas versões. A versão de câmara, que foi composta em 1957, e a versão orquestral, de 1962.

A versão orquestral faz parte do ciclo *Pli Selon Pli* que consta de cinco peças, todas sobre sonetos de Mallarmé, para soprano e conjuntos instrumentais diversos.

O título, *Pli selon pli*, foi também extraído de um poema de Mallarmé dedicado aos amigos da cidade de Bruges, *Rémemoration d'amis belges*. O verso do qual o título foi extraído descreve a aparição das pedras dos pisos de calçamento que, aos poucos, vão se desvelando da neblina que as encobre.

> "A des heures que tel souffle l'emeuve
> Toute la vétusté presque couleur encens
> Comme furtive d'elle et visible je sens
> Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve".

A imagem de algo encoberto que se revela aos poucos é muito importante para a compreensão da estética de Pierre Boulez. Ele tem manifestado frequentemente o desejo de que sua obra não se desvele, em sua complexidade estrutural, a uma primeira leitura ou a uma primeira audição.

Neste sentido, *Pli selon pli* é paradigmática de seus processos composicionais.

A primeira peça do ciclo, *DON*, utilisa apenas o primeiro verso do poema, *Don du poème*, que diz: "Eu te trago o filho de uma noite de Idomeo", no qual se estabelece uma analogia entre a doação do trabalho artístico e o nascimento de uma criança. Em seguida, as três *Improvisações* sobre três Sonetos e o Final, uma homenagem a outro poema simbolista francês, Paul Verlaine..

Os cinco movimentos do ciclo são:

> DON - "Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée.
> IMPROVISACÃO I - "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui"
> IMPROVISACÃO II - "Une dentelle s'abolit"
> IMPROVISACÃO III - "A la vue accablante tu"
> TOMBEAU (de Verlaine).

O ciclo levou cinco anos, de 1957 a 1962, para ser completado. Este período se inicia com a composição das *Improvisações I e II*, para soprano e conjunto de câmara e se encerra com a realização da versão orquestral da primeira. Desta forma

a *Improvisação I* é tanto uma peça independente, na versão de câmara, como um movimento de um ciclo, na versão orquestral. Ela é também a obra pela qual Boulez iniciou e terminou este ciclo composicional.

Além de todas estas considerações, várias aspectos da *Improvisação I* podem ser considerados emblemáticos da produção de Boulez:

O primeiro é a sua falsa independência em relação a uma obra maior. Jean Jacques Nattiez, musicólogo franco-canadense, estudioso e editor dos escritos de Boulez nas últimas décadas, tem insistido que as relações entre as obras que compõem o conjunto de sua criação são de natureza complexa e interdependente: "De qualquer maneira, pode-se pensar que cada peça ou obra de uma mesma série traz soluções para problemas colocados pela ou pelas precedentes." (Nattiez, 1987 p. 64).

A ambição de Boulez é produzir **A Obra,** um conjunto em forma de labirinto onde cada obra em particular está em permanente relação com todas as outras. Neste sentido, cada uma remete ao conjunto da produção e nenhuma pode ser considerada definitivamente "acabada", ou tendo um final definitivo, tanto na duração quanto no projeto. Elas estarão sempre abertas para as mesmas problemáticas que se repetem em novas soluções.

Outro motivo é a estreita relação entre o projeto de Boulez e o projeto de Mallarmé, que tinha a ambição de escrever **O Livro**. Para Mallarmé, o Livro, mais que um projeto literário, era a tentativa de controle total do acaso, tanto um planejamento absoluto da criação, quanto uma regra para a interpretação dramática de sua poesia.

Encontram-se ainda outras afinidades entre o pensamento de Boulez e o de Mallarmé: neste caso, o imaginário e a temática da luta contra a esterilidade.

Em relação à luta constante contra a esterilidade, em um de seus ensaios, Pierre Boulez, comentando e avaliando a rapidez com que Schoenberg compôs algumas de suas obras mais importantes, como *Erwartung,* por exemplo, compara esta imediaticidade do processo composicional com um certo messianismo irritante:

> "Ah, como compreende-se bem a progressiva fixação de Schoenberg sobre a imagem de Moisés! A sarça ardente e as tábuas da lei, que redução mais imediata da criação humana suscitada, assistida pela criação divina! Este messianismo sumário me irrita, confesso francamente." (Boulez, 1988: 288).

O POEMA

A análise do poema, aproxima as relações entre os dois imaginários.

A temática de *Le vierge* é a impossibilidade do vôo e sua imagem principal é a de um cisne preso à terra branca e gelada: um canto do cisne.

> (tradução literal)
> O virginal, o vivaz e belo hoje
> Pode rasgar com um golpe de asas ébrio

Este lago duro que habita sob a geada
A geleira transparente dos vôos que não fugiram!

Um cisne de antigamente se lembra que foi ele
Magnífico mas que sem esperanças se entrega
Por não ter cantado a região onde viver
Quando do estéril inverno resplandeceu o tédio.

Todo seu pescoço sacudirá esta branca agonia
Pelo espaço infligida ao pássaro que o nega
Mas não o horror do solo onde a plumagem esta presa.

Fantasma que a este local seu puro esplendor assigna
Ele se imobilisa à fria visão do desdém
Que recobre no exílio inútil o Cisne

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur qui hante sur le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplandit l'ennui

Tout son col secouerà cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Qui vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Mallarmé, poeta simbolista, tem o gosto pelas aliterações que aqui são magnificamente trabalhadas. O primeiro verso é exemplar: o V de"virginal" e "vivace" se transforma no B de "bel aujourd'hui".

Todas as rimas são em I. Elas conduzem ao ponto culminante, que coincide com o fecho do poema: "exile inutile" onde todas as rimas são aliterações de "Cygne".

As imagens do poema são sempre brancas: o cisne branco, o gelo branco, o lago duro e gelado.

O movimento e o vôo são impossíveis. Eles são fantasmas, como o passado do cisne magnífico onde foi abandonada a possibilidade de cantar a região onde viver, a geleira e o lago que assombram. O único movimento é o do pescoço, mas este movimento é inútil porque representa a agonia. O presente é o horror do solo, a agonia,

a impossibilidade do sonho, o espaço que não possibilita o vôo, mas assigna[6], marca o solo na paisagem que aprisiona o vôo. Todas as imagens resplandecem ("éclatent")[7], mas são virgens, estéreis.

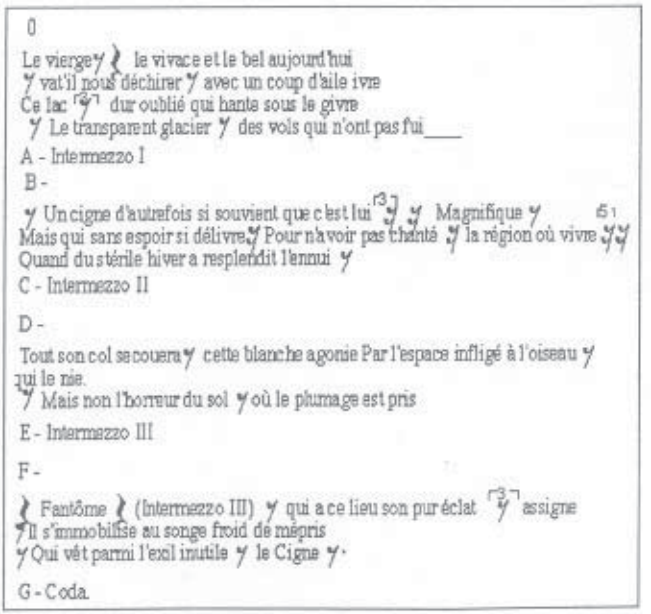
O poema é de uma beleza dura, cortante e fria. Nele, o movimento, a vida, transformaram-se em fantasmas.

As afinidades de entre o "colorido imagético" e os coloridos sonoros da peça musical são sugestivas e diretas: o branco, o frio e o cristalino do poema e os sons ressonantes, as percussões metálicas da obra de Boulez; a agitação inútil do pescoço no poema e as notas pinçadas, os ritmos frenéticos e as sonoridades secas em Boulez.

MUSICALIZACÃO DOS VERSOS

Boulez acompanha exatamente a forma do poema. A *Improvisação* tem oito partes, que correspondem às duas quadras, aos dois tercetos e aos silêncios entre as estrofes, que serão preenchidos cada um por uma seção e uma coda.

Os versos são cantados e musicados integralmente. As respirações e as intenções dramáticas de uma possível "leitura dramática" do texto poético estão todas decididas pela escrita de Boulez.

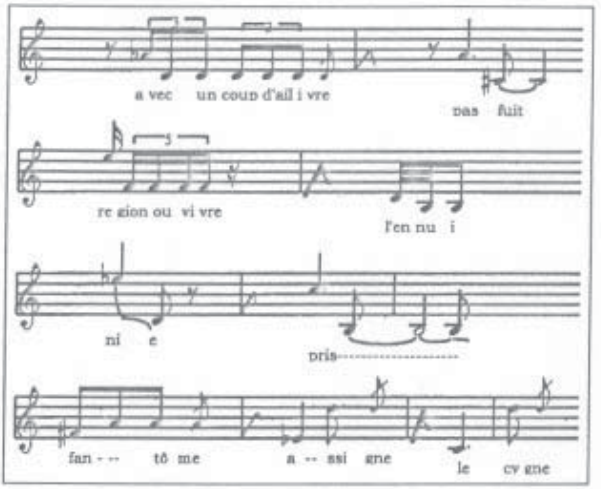


Quadro1 - Leitura de Boulez do poema - extraída da partituta

[6] Assigna e assignação são termos criados pela autora para designar o lugar do signo/cisne.
[7] As relações se tornam mais flagrantes quando lembramos de outra obra de Boulez, *Éclat*, de 1965.

RIMAS

Todas as rimas e palavras importantes do texto são sublinhadas por Boulez



Quadro 2 - Rimas

AS SEÇÕES

As seções já estão claramente delimitadas pelos fatores composicionais, e definidas pelo próprio autor. Ivanka Stoianova (1978), no livro que analisa a obra de Boulez, *Geste, Texte Musique*, segue a segmentação sugerida e que será conservada, privilegiando a observação das durações e dos tempos.

Os fatores mais importantes utilizados na delimitação das seções, e fundamentais para a compreensão da técnica de "montagem" na obra de Boulez, são a instrumentação e os andamentos.

INSTRUMENTACÃO

A instrumentação original é para soprano, harpa, vibrafone, sinos e quatro grupos de percussão:

percussão 1- 2 blocos de metal
2 tamtams
grande caixa (muito grave)

percussão 2 - 1 par de crótalos agudos
2 caixas claras agudas
percussão 3 - 1 par de crótalos mais graves
1 caixa clara mais aguda
percussão 4 - 3 címbalos (médio, grave, muito grave)
3 gongos (agudo, médio, grave)

A escolha dos instrumentos de percussão já denota uma interpretação das imagens do poema: maioria de instrumentos sem altura definida, com muita ressonância e predominância de sons metálicos, frios.

A oposição entre instrumentos com ressonância e sem ressonância é muito importante na estética timbrística e das durações em Boulez e remetem a um de seus conceitos fundamentais que é a oposição entre o tempo "liso", da ressonância pura, do "laisser vibrer" que "se ocupa sem contar" e o tempo descontínuo "estriado", que "se conta para ocupar", na expressão de Gilles Deleuze (1980: 596).

Os instrumentos com pouca ressonância são responsáveis pelas partes mais rítmicas, como os blocos de metal e as caixas. Os instrumentos com mais ressonância realizam as partes mais sustentadas, como os címbalos e os gongos, que através de rulos, ostinatos ou ressonâncias puras vão "sustentar" harmônica e coloristicamente a textura da obra.

As peles esticadas, as caixas, têm uma função extremamente localizada e simbólica. Elas aparecem episodicamente, como um evento independente, seja como ressonância, para a grande caixa, seja como pontuação precisa, para as caixas claras.

Os instrumentos de altura definida, a harpa, o vibrafone, os sinos e o soprano, aparecem como solistas.

A harpa é empregada com ou sem ressonância. Sem ressonância, como ataque claro e incisivo de corda pinçada. Com ressonância, como arpejo sustentado nas mais diversas velocidades.

O vibrafone é usado como pedal ressonante de duas maneiras, ou deixando vibrar ou através de rulos, e como articulador de melodias, quando tem função solista.

Os sinos intervêm localmente, nos intermezzos instrumentais, com fórmulas fixas que funcionam tanto como pedal harmônico- timbrístico, quanto como esboços melódicos.

A voz é utilizada num canto predominantemente silábico, com passagens ornamentais e melismáticas. As notas são precisas, sem utilização de recursos de voz falada ou de "sprechgesang", nem de outros recursos vocais que não sejam a forma tradicional de cantar sobre as vogais. O âmbito é confortável, dentro dos limites de um mezzo soprano.

Cada seção da peça se caracterisa por uma instrumentação específica.

O total dos instrumentos só aparece na coda, mesmo assim nunca simultâneamente, num tutti. A "recapitulação" da peça é portanto timbrística. Boulez dispõe dos instrumentos como de uma reserva de possibilidades combinatórias, sem esgotar todas as substituições e combinações. O perfil definitivo de cada seção será definido pelos andamentos, pela velocidade, que decidirão pelo caráter de cada uma.

OS ANDAMENTOS

Os tempos associados à instrumentação são o que Boulez chama de "formantes" da forma. Esta designação foi formulada nos anos de composição de *Pli selon pli* que coincidem com a composição da *Terceira Sonata*. para piano. A *Terceira Sonata* é uma "Obra Aberta" em que as decisões sobre a sequência das partes e o caminho de uma seção à outra são tomadas pelo intérprete. Este tipo de "forma aberta" ou seja, uma forma em que a configuração final depende da colaboração de outro que não seja o compositor, se sustentava na noção de estrutura como força capaz de sustentar organicamente uma obra. A próprias noções de autoria e de obra estavam em discussão nesta época. Os limites mais extremadas de abertura e de intervenção do acaso foram propostos pela obra e pelo pensamento de John Cage, de quem Boulez, após uma amizade fecunda, vai cada vez mais se afastar por causa de sua incondicional fidelidade aos conceitos de estrutura e de escrita musicais.

A *Improvisação I* não é uma obra aberta, mas podemos encontrar alguns fatores que possibilitam uma "leitura" não linear em que os formantes têm uma função claramente definida.

A perspectiva em mosaico é um desses fatores. Ela tem seus antecedentes em algumas obras de Stravinsky, principalmente a *Sinfonia para Instrumentos de Sopro*. Nela, os andamentos e as velocidades têm uma função fundamental para a configuração, o reconhecimento e a localização dos formantes.

Boulez se aproxima também da concepção do *Livro* de Mallarmé, que previa a ordenação da obra "em constelação" onde as diversas partes podem ser justapostas e distribuidas sem uma ordem pré estabelecida.

Este pensamento se justifica pela adoção do conceito de estrutura emprestado a Levy-Strauss, que, curiosamente, sempre se colocou numa posição abertamente hostil em relação à música serial.

Num ensaio chamado *Forma*, de 1963, Boulez definiu a sua concepção não só de forma como de composição musical:

> "Forma e conteúdo são da mesma natureza, e justificam uma mesma análise. O conteúdo tira sua realidade da estrutura e isto que chamam de forma é a "estruturação" ("mis-en structure") de estruturas locais, o que constitui o conteúdo." (Boulez, 1981: 85)

A relação entre forma e conteúdo mimetiza a relação entre texto e música, por seu caráter de "presença-ausente", que é uma da definições mais caras a Pierre Boulez. No caso desta *Improvisação*, o conteúdo está inequivocamente presente.

A estruturação dos conteúdos e a construção de formantes estão bem evidentes em *Le vierge*, que pode ser considerada uma versão "fechada" das questões que se colocam como "abertas" na *Terceira Sonata*.

As seções são delimitadas de acordo com os andamentos e sua justaposição segue a forma do poema.

Os andamentos determinam a temporalização ("mise en temps") das durações e dos ritmos e a instrumentação determina a formalização ("mise en forme") espacial

Os Gongos são substituídos por Címbalos que também estabelecem um evento contínuo que assigna o centro da peça.

Em PAS TROP LENT F, os primeiros cinco compassos de Blocos de Metal repetem literalmente a rítmica dos cinco últimos compassos de TRES MODERE B.

O Evento X é sempre em compasso 9/8 que contém sempre a mesma figuração rítmica. Sua formulação característica é um ataque seco e preciso nas peles esticadas, precedido de uma apogiatura. Este evento é sempre isolado do fluxo continuo da obra por grandes pausas, o que lhe confere um caráter simbólico de finalidade, à maneira de um toque de tambor que anuncia a morte. Ele pode estar associado a um som ressonante. É o último evento sonoro da peça, o que confirma o seu caráter simbólico.

O MODERE solo de vibrafone contém sempre um arpejo sustentado na harpa no início e sinos dobrando a harpa no final.

O MODERE 2 E é interrompido por PAS TROP LENT ("Fantôme"), mas se conclui em seguida por sinos e harpa.

O TRES LENT é como uma expansão do gesto ascendente do arpejo sustentado da harpa. Todos os sons são longos, ressonantes e entram sucessivamente. Este mesmo gesto ascendente pode ser encontrado na voz, no compasso 25 de TRES MODERE.

O TRES MODERE é o único andamento que não se repete na peça, mas nele, a parte de Blocos de Metal, é repetida literalmente no PAS TROP LENT D e no final de PAS TROP LENT F.

Desta forma, pode-se concluir que Blocos de Metal é em si mesmo um evento autônomo que percorre toda a peça na forma de um ostinato super amplificado. Ele faz um contraponto obrigatório com a voz, mas, enquanto a voz é aparentemente mais livre ele está rigidamente "preso" à sua configuração específica.

Os Címbalos também são um evento fixo, na medida em que eles atravessam, a partir do compasso 21 (TRES MODERE) até o compasso 50 (PAS TROP LENT) o núcleo central da obra. Eles só reaparecem na recapitulação final, "clareando" a fórmula dos tambores.

RITMOS

Em Boulez, a escrita rítmica está dissociada dos andamentos, ou pelo menos é concebida separadamente. O que se mantém são as oscilações, as relações entre as figurações rítmicas que podem ser chamadas de células móveis.

Esta célula móvel pode ser uma configuração ou pode ser recoberta por diferentes concepções de tempo que guardam relações análogas entre si. Assim, uma configuração composta de três durações iguais pode ser:



Esta oscilação interna das unidades de tempo impede toda possibilidade de reconhecimento de uma métrica regular.

Estas figuras elementares estabelecem "equivalências diferentes" entre sí porquê a elaboração rítmica em Boulez, é derivada da técnica de serialização dedutiva de todos os parâmetros do som. As durações, consideradas como parâmetro, engendram figuras (células), que engendram suas próprias "proliferações". Células elementares, combinadas e somadas entre si, produzem células complexas que por sua vez sofrerão transmutações. Os traços de "identidade" com a célula original ficam completamente perdidos, ou embaralhados. Como não há uma direcionalidade no desenvolvimento do processo, muito menos uma ordem progressiva de apresentação dos diversos niveis de complexidade, o resultado é um labirinto. Desta forma, procurar o "fio de Ariadne" que conduziria ao núcleo gerador da dedução para retraçar sua gênese construtiva, do mais simples ao mais complexo, fica impossível.

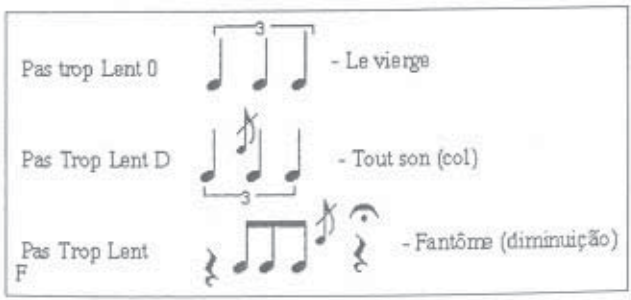
É bem esta a intenção de Pierre Boulez que em seu depoimento à Celestin Deliége diz:

> "... acumulação que parte de um princípio muito simples e que chega a uma situação caótica porque é engendrada por um material que gira sobre si mesmo e que se torna tão complexo que perde toda fisionomia individual e chega a participar de um caos imenso." (Boulez e Deliege, 1975: 65)

AS MARCAS

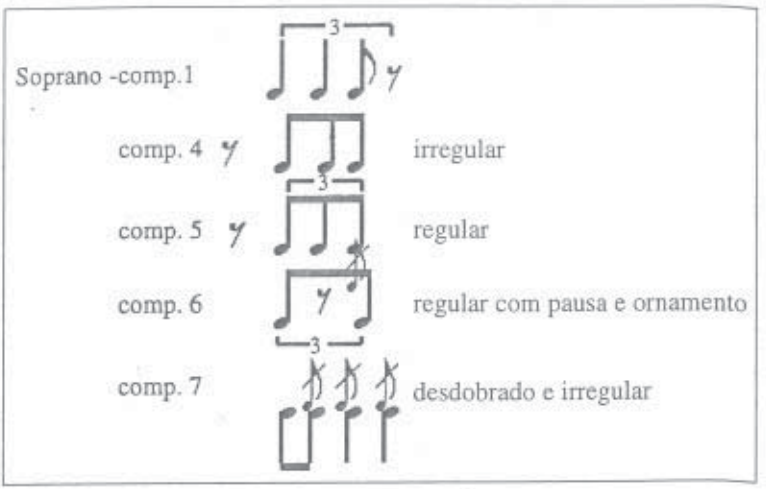
Vamos considerar como marcas aqueles elementos que podem ser identificados como traços estilísticos que caracterizam uma época, um compositor ou uma obra. No caso de *Pli selon pli, Improvisação I* elas nos servirão de guia, de "fio de Ariadne" que pode nos conduzir à decifragem do labirinto em fatores composicionais elementares. Neste caso, elas designam, no espaço e no tempo, a forma.

1 - As três estrofes PAS TROP LENT, têm início rítmicamente semelhante.



Quadro 4 - Os ternários de PAS TROP LENT

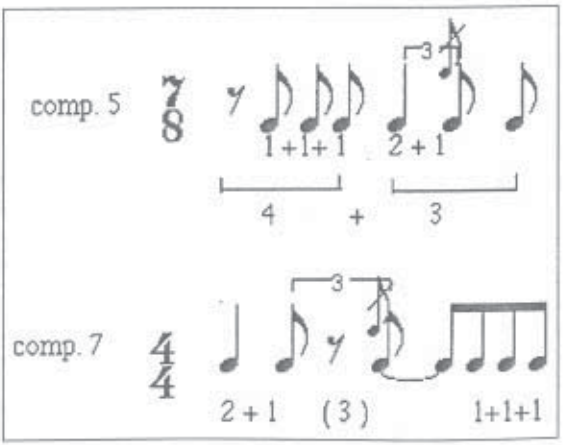
2 - As metamorfoses rítmicas, por aumentação e diminuição do Soprano no Pas Trop Lent.



Quadro 5 - Metamorfoses

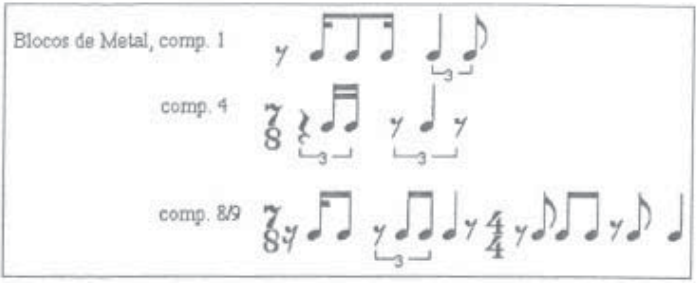
Em toda a primeira quadra, na parte de soprano, prevalecem as relações ternárias, sob diferentes formas:

desdobramento regular:	1+1+1;
desdobramento irregular	2+1 ou 1+2;
aumentações irregulares:	2+3 ou 3+2,



Quadro 6 - diminuições e aumentações

3 - A parte de Blocos de Metal obedece a uma dupla determinação. Uma derivada da parte do soprano, que é 2+1, e outra sincopada.



Quadro 7 - Blocos de Metal

4 - O TRES MODERE é a seção mais contrastante e se caracteriza por um adensamento rítmico, com aumento de velocidade e muita ornamentação.

A ornamentação além de colaborar para a aceleração da velocidade, aparece como traço distintivo que contagiará toda a peça. O PAS TROP LENT D, elabora basicamente as mesmas células do PAS TROP LENT 0, com a diferença de que desta vez elas estão muito mais ornamentadas.

A seção TRES MODERE tem como figura mais importante: 

5 - PAS TROP LENT F, que corresponde ao último terceto, fixa progressivamente as relações ternárias ao mesmo tempo em que congela as notas.

6 - O Intermezzo TRES LENT e a Coda G exploram basicamente as ressonâncias dos diversos instrumentos, onde predominam os sons longos. O "solo" dos sinos, em andamento muito lento, utiliza apenas as relações de 2:1.

Desta forma, o contínuo da obra se constitui a partir de um contraste muito simples entre o rítmico e não rítmico, entre o "estriado", significando tempo e espaço medido e "liso", significando o tempo "livre" da ressonância pura, à maneira das oposições clássicas entre rápido e lento. Estas oposições elementares constituem os eixos dicotômicos sobre os quais se constroem o continuum da obra, denotando sempre a relação texto/passagem.

OS COMPASSOS

Práticamente cada compasso apresenta uma inc[illegible]ao diferente. As mudanças são tanto de unidade de tempo como de unidade de compasso. Elas são tantas e tão sucessivas que muitas vezes a escrita rítmica anula as diferenças de compasso e vice versa. O solo de Vibrafone do MODERE A, por exemplo, tem um compasso ternário

no qual é proposto um ritmo binário e nos compassos 12 e 16 uma quiáltera de 5 sobre 6 que se retrograda, em seguida, num compasso quinário.

Esta técnica produz dois efeitos principais: a oscilação constante do metro e a anulação sistemática de um nível pelo outro. Até mesmo as células rítmicas de Blocos de Metal são anuladas pelo "acompanhamento" ressonante de Crótalos e Gongos que por sua vez reforçam ou sublinham os rítmos da linha do canto.

De acordo com a concepção global da obra as mudanças de compasso obedecem aos seguintes critérios:

1 - Mudança de unidade de tempo de acordo com as velocidades propostas. A seção contrastente, TRES MODERE, de caráter mais rítmico, é a que apresenta uma maior quantidade de compassos com as menores unidades de tempo (a semicolcheia). Este detalhamento pulsativo permite que cada compasso corresponda a uma configuração rítmica.
2 - Mudança de unidade de compasso de acordo com a duração das configurações.
3 - O ritmo ou o tempo de leitura da versificação. A prosódia.

Isolando e absolutizando cada um dos termos (prosódia, unidade de compasso, unidade de tempo), Boulez aprofunda o paradoxo do controle absoluto que leva ao absurdo e à quebra da analogia entre forma e conteúdo, escrita e percepção, nivel virtual e nivel real. Isto é possível pelo projeto, manifestado em inúmeros textos e depoimentos, de partir de uma "profundidade", ou uma virtualidade, formal, esquemática e celular tanto na acústica quanto no tempo, para chegar a uma "superfície" complexa e labiríntica.

A percepção proposta é motivada pela idéia formal de uma disciplina global e indisciplinas locais. Os andamentos, as diferentes velocidades, organizam os blocos que se encaixam uns nos outros. Estas velocidades, genéricas e oscilantes, são entrecortadas e justapostas, perdendo a continuidade e estabelecendo velocidades locais. Estas velocidades são submetidas a uma lógica "não musical", a forma do poema, na composição das partes e dos elementos.

A "lógica" do poema se impõe duplamente: enquanto forma e enquanto conteúdo simbólico. A equivalência entre o conteúdo e a estrutura produz outro paradoxo pela equalização entre a forma de expressão e a forma de conteúdo.

É desta maneira que a concepção da obra segue fielmente a proposta do poema.

Já vimos que a escolha dos instrumentos e a realização musical obedecem às sugestões de brancura, frieza e imobilidade. A agitação dos Blocos de Metal é anulada pela estabilidade ressonante das percussões metálicas sem altura determinada. Cabe à voz cantar com liberdade os "vôos que não fugiram", a "região onde viver".

POLARIZACÕES HARMÔNICAS

A voz, com vibrafone, harpa e sinos, enuncia o texto com clareza, dentro do ritmo e da respiração dos versos. A técnica de exploração dos ataques e das

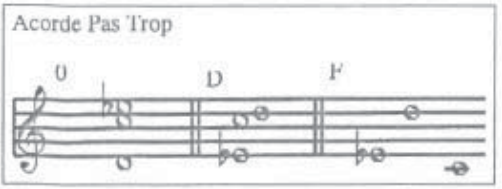
ressonâncias será adotada para as notas do canto numa perspectiva mais vertical que horizontal, mais harmônica que melódica. As notas cantadas se originam dos blocos harmônicos. Algumas são "congeladas" pelos instrumentos ressonantes, criando regiões de polarização em torno das quais se estabelecem fatores ora de afastamento,ora de aproximação. As demais notas (que não são reforçadas) funcionarão, à maneira da ornamentação melódica, como apogiaturas, notas de passagem, retardos, etc...

Em todo a peça, há uma harmonia subjacente, ora confirmada, ora negada, que "conduz" a audição.

PAS TROP LENT 0- O primeiro enunciado é sobre um acorde que resulta da sobreposição de terças: re (fa lab) do mib sol. No final da estrofe, uma espécie de cadência suspensiva para a sensível de re, do#.

PAS TROP LENT 2 D - Mesmo acorde, invertido, mib do re, na harpa, com a voz contrariando o acorde, para em seguida confirmar do fa# do#, uma nota de passagem e em seguida sol mi sol#, para se fixar em reb (sensível de re).

PAS TROP LENT F - Mesmas notas de PAS TROP LENT 0, em outra disposição. Congelamento gradual e sucessivo de mib re (lab fa si) do (sol). O ponto culminante, a nota mais aguda e mais forte da peça é um lab, e a palavra Cygne, que fecha o poema, é um re.



TRES MODERE B - É a única seção cantada contrastante, tanto pelo andamento como pela velocidade das unidades de tempo, o que permite um emissão mais escandida. Harmonicamente o canto estabelece relações, ora de aproximação, ora de afastamento, entre dois pedais, duas notas ressonantes do vibrafone: reb para os dois primeiros versos e mi para os dois versos seguintes (ainda uma relação de terça, por enarmonia). É a seção mais virtuosística para a voz, com muita ornamentação e quase que uma exposição concentrada de todos os gestos composicionais.

TRANSIÇÕES

Existem fases de transição, que ora antecipam, ora se sobrepõem, ora sucedem os eixos harmônicos. Para as transições de uma seção à outra também são empregadas passagens fixas, eventos específicos que têm a função de ligar ou introduzir as seções.

Da seção 0 para a seção A, uma nota longa do soprano atravessa o limite entre as seções e, analogamente à mudança de unidade de tempo, estabelece um eixo de transição em torno de re.

O mib que fecha a seção A funciona como eixo para B e ressoa nos sinos de TROP LENT C e G.

Na passagem de B para C a Harpa está antecipada um compasso e se sobrepõe ao final de B.

Na passagem de C para D o Vibrafone se antecipa de um tempo (com fermata) à entrada de Soprano e Blocos de Metal.

A harmonia também se torna um fator da dicotomia mobilidade/imobilidade e participa dela como mais um fator de fixação. Mesmo as partes de transição são modelizadas e congeladas em fórmulas rítmicas, harmônicas e timbrísticas.

As oscilações entre o móvel e o imóvel, entre o estrutural e o ornamental, o métrico e o não métrico, funcionam como fatores de contraste no plano geral da obra, mas no plano local e específico eles se anulam entre si. O efeito de caos controlado na superficie e virtualidade estrutural na profundidade inverte a relação da percepção, que é do sensível para a escrita e propõem uma que parte da escrita para a escrita. Talvez seja esta a origem do interesse de Boulez por uma obra que ofereça diversas leituras, e não escutas, o que remete a questão para a função da escrita, do planejamento estrutural e da memória nas músicas da segunda metade do século XX.

VERSÃO ORQUESTRAL

A passagem da versão de câmara para a versão orquestral pode tornar mais claros alguns aspectos e obscurecer e encobrir outros.

O que fica mais evidente é a função da voz. Na versão de câmara a Voz está em constante contraponto com os Blocos de Metal e é sublinhada harmonicamente pelo Vibrafone. Os demais instrumentos de percussão muitas vezes realçam as articulações, os fraseados do soprano.

Apesar da estrutura original permanecer intacta, na versão orquestral ela está encoberta por uma massa sonora que transforma a extrema delicadesa do diálogo da voz com os demais instrumentos, numa melodia acompanhada. Desta forma, a versão orquestral é muito mais linear que a versão camerística. Os contrastes métricos são mantidos absolutamente iguais, sendo que o MODERE contrastante recebe um caráter bem mais movido pelas extensão das possibilidades instrumentais do conjunto.

A orquestração parte de princípios de proliferação e extensão timbrísticos
Blocos de Metal, Crótalos e Gongos permanecem um bloco,
Vibrafone se multiplica em 2 Vibrafones e Xilofone,
Harpa se multiplica em 3 Harpas, Celesta, Mandolim e Guitarra,
Os Sinos sugerem o "Glockenspiel" e o "Almglocken",

A Voz se desdobra nos sopros: 2 Flautas, 2 Clarinetes, em mib e la, 2 Saxofones e 4 Trompas em fa.

A inclusão de 8 Violas e 6 Contrabaixos obedece à sugestão de um verso de *Don du Poème* que não é cantado, mas que é a "presença-ausente de toda versão orquestral: "et ta voix rappellant viole et clavecin" ("e sua voz invocando viola e cravo").

O Evento X, 9/8, permanece praticamente imutável, tanto na proposição timbrística como no ataque seco e preciso das peles esticadas, conservando sua função de pontuação e fechamento.

Todas as partes são mantidas iguais e os contrastes entre as partes mais rítmicas e as partes mais ressonantes vão ser multiplicados pelo efetivo instrumental. As duas seções MODERE que se caracterisavam pelo Vibrafone solo, perdem seu caráter distintivo e se tornam bem menos contrastantes que na versão de câmara.

Na versão "grande" de *Le vierge* a partitura original é mantida integralmente, ela não é "orquestrada" no sentido tradicional. A orquestração se sobrepõe a ela, às vezes negando, às vezes confirmando alguns de seus traços. O que permanece é a proposição global, preenchida por gestos, estes sim, todos confirmados. O que se mantém mais caracteristicamente são as transições, todas fixas e orquestradas no sentido tradicional, com as partes distribuídas pelos diversos instrumentos, sem perder o perfil e a harmonia próprios. Ainda uma vez, é a inversão dos valores tradicionais entre o que é "principal" e "secundário".

Na orquestração de *Le vierge* pode-se observar mais uma vez a relação entre a mobilidade, a imobilidade e a antecipação dos estados. Estas relações produzem uma dialética sem síntese em que os termos se anulam entre si. Para cada exemplo de reforço pode ser contraposto um exemplo de neutralisação, como já foi visto para as relações temporais. Os termos clássicos de unidade de tempo, unidade de compasso e andamento são mantidos, mas se anulam.

Cada seção fica ligada a outra seção por uma seção intermediária. O antes, o durante e o depois, apesar de estarem clara e irreversivelmente justapostos, estão todos congelados no presente.

A única possibilidade de liberdade, apontada no poema de Mallarmé, teria sido "cantar a região onde viver".

Isto, a voz faz sem nenhum impedimento, com liberdade e clareza, em regiões harmônicas e rítmicas expressivamente definidas, com rimas sonoras, sem as repetições obsessivas e mecânicas que caracterizam as partes instrumentais.

Se não fosse apenas pela beleza, a quantidade de questões que esta obra suscita para a composição contemporânea é muito significativa.

Uma das mais importantes é a da função da escuta, da repetição, neste caso, "não reconhecível". Outro é o da estrutura profunda e suas implicações na superfície. Apesar da definição de estrutura do próprio Boulez estar marcada pela concepção seccional e paramétrica da época, uma observação mais atenta aponta para as "estruturas profundas" (que ele chama de "diversas leituras") contidas principalmente na harmonia, que nesta peça nasce da sobreposição de terças e na superfície rítmica que tem sua origem principalmente nas quiálteras, e seus desdobramentos regulares e irregulares.

Passados mais de trinta anos de sua composição, *Pli selon pli*, permanece como um marco da arte do século XX, onde a conjugação paradoxal entre a permanência e o novo, entre a sensibilidade e a inteligência, explodem na constituição do sentido.

BIBLIOGRAFIA

Livros e artigos

BOULEZ, P. - "Entre ordre et chaos", in *Inharmoniques 3*, Paris, IRCAM, 1988.

BOULEZ, P. - *Apontamentos de aprendiz*, São Paulo, Perspectiva, 1996.

BOULEZ, P. - *Pensar a música hoje*, São Paulo, Perspectiva, 1986.

BOULEZ, P. & CAGE, J. - *Corrrespondance*, Paris, C. Bourgois, 1991.

BOULEZ, P.& DELIEGE, C. - *Par volonté et par hasard*, Paris, Seuil, 1975

DELEUZE, G., GUATTARI, F. - *O que é a filosofia?*, Rio de Janeiro, 34, 1992

DELEUZE, G., GUATTARI, F. -*Mille Plateaux*, Paris, DeMinuit, 1980.

DELIÈGE, C. - "Une conjonction Boulez/Mallarmé", in: *Invention musicale et idéologies*, Paris, C. Bourgois, 1976.

DUFOURT, H. - *Musique,pouvoir,écriture*, Paris, C. Bourgois,1991.

NATTIEZ, J.J. - "Repons et la crise de la communication musicale contemporaine", in *Inharmoniques 2*, Paris, IRCAM, 1987. (Traduzido por Carlos Kater in: *Cadernos de Análise Musical* 3, São Paulo, Atravéz, 1991

PIENCIKOWSKY, R. - "René Char et Pierre Boulez", in *Schweiziger Beiträger zur Musikssenschaff*, 4.

STOCKHAUSEN, K. "How time passes" in *Diereihe* 3.

STOIANOVA, I. *Geste, texte, musique*, Paris, 10/18, 1978.

Partituras

BOULEZ, P. - *Improvisation sur Mallarmé*, Londres, Universal, 1958.

_____. *Éclat*, pour orchestre, Londres, Universal, 1965.

MESSIAEN, O. - *Modes de valeurs et d'intensité*, pour piano, Paris, Durand, 1950.

Carole Gubernikoff é bacharel em composição pela Escola de Comunicações e Artes da USP, Mestre em Comunicação, área de concentração em Sistemas de Significação e Doutora em Comunicação, pela ECO- UFRJ. Cursou os Seminários de Doutorado em Música e Musicologia do Século XX do EHESS/IRCAM, em Paris, na qualidade de bolsista especial de doutorado do CNPq. É professora adjunta de Análise Musical no Instituto Villa-Lobos e no Mestrado em Música Brasileira, do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio.