

PIERRE BOULEZ , COMPOSITOR PENSIVO

Carole GUBERNIKOFF

Sub-área – Teoria e análise

Resumo - Pierre Boulez e a intelectualidade; pequeno histórico dos processos de legitimação do pensamento musical; seu relacionamento com a intelectualidade musical dos anos 50 e 60; a intelectualidade musical, suas relações com a filosofia e com a poesia.

Palavras-chave – Pierre Boulez; intelectualidade musical; composição; filosofia; poesia

Abstract - Pierre Boulez's relationship to intellectual affairs; short history of music legitimacy process; his relationship to musical intellectuality during the 50's and 60's; musical intellectuality related to philosophy and poetry

Key-words – Pierre Boulez; musical intellectuality; composition; philosophy; poetry

Esta comunicação faz parte de um relato de pesquisa em processo e pretende dar conta da contextualização de Pierre Boulez em seu tempo, das correntes de vanguarda com quem ele dialogou e da importância da poesia e da literatura na constituição de seu pensamento musical. Na verdade, trata-se de refletir sobre Boulez como um compositor pensivo, termo criado por François Nicolas para descrever este tipo de atuação intelectual e artística (*compositeur pensiv*).

Reconhecer num compositor sua ligação com a intelectualidade não deve necessariamente levar a se colocar em guarda contra uma militância anti-intelectual. Trata-se apenas de reconhecer os traços e as características de um autor e sua colaboração na constituição do pensamento musical de uma época.

Boulez se distingue pela quantidade de textos escritos ou proferidos em conferências, em concertos, em aulas, em cursos de curta duração, em programas radiofônicos e televisivos, numa tarefa educativa permanente. Sem ser professor estável de uma instituição com exceção dos ciclos de conferências proferidos no *Collège de France*, ele se dirige a todo tipo de público, incessantemente esclarecendo as obras que em vias de serem apresentadas, seja como intérprete ou como compositor.

Um compositor pensivo se dedica não apenas ao pensamento musical como composição, mas também desenvolve teorias, defende idéias, se posiciona esteticamente, escreve artigos, dá conferências sobre temas que podem variar desde as

técnicas composicionais até as questões estéticas e críticas de seu tempo. Esta figura se opõe à do compositor intuitivo, capaz de captar o momento, de extrair da duração imediata os dados que alimentarão sua sensibilidade e se serve de um poder artesanal desenvolvido. A capacidade de captar o instante na vigência do imediato já foi objeto de estudo por nossa parte e pode ser encontrado nos textos que publicamos sobre a análise musical e a atitude de extrair da própria obra a ser analisada em suas pertinências, que indicam as metodologias a serem empregadas e os conceitos a serem utilizadas. Trata-se de uma forma de pensamento, tão legítima quanto as demais, dedutivas ou hipotéticas, mas que se expressa principalmente na criação de objetos sensíveis.

O mais importante a salientar nesta comunicação é que não há um julgamento de valor envolvido nesta questão: intuitivo ou intelectual a obra vale pelo que se apresenta nos blocos das sensações que resulta das tensões entre construção, expressão e sensibilidade, ou seja, do pensamento musical.¹

Pequeno histórico

Compositores que escrevem e exercem atividade intelectual, ou que escrevem sobre sua própria atividade composicional, começam a surgir no momento em que a música deixa de ser uma atividade subordinada, ou ainda, como se expressou Kant, quando deixa de ser um “mero jogo das sensações”.

O status social da música nasce no século XIX e é moldada em figuras exponenciais como a de Beethoven, que é um pensador e intelectual da música apesar de ser difícil imaginá-lo escrevendo textos para justificar suas criações. Foram seus contemporâneos e seguidores que, no campo da teoria e da estética musicais, criaram conceitos como o de forma sonata, por exemplo.

Os compositores que mais se destacaram na criação e conceito no século XIX foram Franz Liszt, que formulou a teoria do *Poema Sinfônico*; Richard Wagner que concebeu a teoria do *Drama Musical* e da *Obra de Arte do Futuro*; e Robert Schumann, que escrevia como crítico e avaliador de obras de seus contemporâneos. Este processo reflete o estado em que a música, tendo atingido o status de criação digna de avaliação, passa a se preocupar com seus processos de legitimação social.

¹ GUBERNIKOFF, C. 2006 - “ Pierre Boulez e o pensamento musical da segunda metade do século XX”, in Anais da Anppom, Brasília, UNB.

É nesta época também que se constituiu a figura emblemática do “compositor intuitivo”, como a de Frédéric Chopin, cuja imagem de pianista que compunha é sobrepujada pela do compositor inventivo com acabamento formal próximo à perfeição.

Arnold Schoenberg, na primeira metade do século XX, se preocupava com a legitimação do discurso musical que estava desenvolvendo e procurava justificá-lo. Seu livro texto de harmonia, o *Tratado de Harmonia*, publicado em 1911, introduziu os conceitos de “acorde vagante” ou ainda de “harmonia expandida”, expondo um pensamento que o conduziria a formular a emancipação da dissonância e que o levou ao dodecafonismo. Outros autores contemporâneos a Schoenberg defenderam a tradição da harmonia tonal fundada nas escalas diatônicas tonais, como Heinrich Schenker, ou ainda os compositores neoclássicos que optaram por diatonismos de diversas formulações modais.

Os desdobramentos desta figuras características sobrevivem ao longo do século XX, quando é criada ainda mais uma figura: a do compositor anti-intelectual, que não exerce a intelectualidade e ainda se opõe a ela se apresentando como um puro artesão. O limite de sua militância, entretanto, é o de se opor sistematicamente às propostas inovadoras dos artistas intelectuais, fundando seu exercício da composição numa tradição que, em grande parte, é fruto das tensões entre os artistas intelectuais e os intuitivos.

Pierre Boulez e a intelectualidade musical

Pierre Boulez reconhece a emergência do músico pensante na figura de Jean-Phillippe Rameau, compositor que com seu *Tratado de Harmonia*, de 1722, fundou a concepção moderna de harmonia tonal baseada no reconhecimento da posição fundamental de uma acorde (*accord*), suas funções e inversões. Boulez num verbete para dicionário de música define acorde como uma superposição de terças, “como foi demonstrado por Rameau” e expande o conceito para a idéia de um agregado sonoro, “uma entidade generalizável” que vale por suas próprias tensões e distensões internas².

A perspectiva que Boulez imprime a este verbete revela sua concepção de teoria musical como uma atividade com história e autores que deixam sua assinatura em

² BOULEZ, P. - « Il suffit de se rappeler les nombreux écrits de Rameau — et les querelles envenimés qu'ils susciterent — pour constater combien notre époque, quelques récriminations qu'on fasse entendre, n'a pas le monopole de cette frénésie d'ouvrages ou d'opuscules théoriques. »

conceitos que mudam de acordo com as necessidades estéticas da época. Em outro momento de *Apontamentos de Aprendiz* faz referências diretas a Rameau:

Basta nos lembrarmos dos numerosos escritos de Rameau - e as querelas envenenadas que eles suscitaram - para constatar como nossa época, apesar de algumas recriminações que se fazem ouvir, não tem o monopólio deste frenesi de obras ou de opúsculos teóricos³

Assim, Boulez não apenas relativiza a história da teoria e da criação musicais como se mede com um músico tipicamente francês, fundador de uma maneira de ver e ouvir a função dos acordes que se tornou “natural”.

Esta satisfação, entretanto Boulez nunca conseguiu. Assim como o dodecafonismo não se tornou um modelo universal ou pelo menos genérico de composição (nem mesmo da alemã) do século XX, o serialismo integral ou a música de construção dedutiva também não se tornaram um valor genérico, apesar de darem origem a muitas correntes composicionais que se seguiram, principalmente na França.

A temática do acorde como entidade “que vale por si mesmo”, apesar de ter sido refutada por autores que defendem o valor relacional e funcional dos acordes, servirá como exemplo para Deleuze & Guattari desenvolverem o tema “bloco das sensações” no livro *Qu'est ce que la philosophie*, onde se referem ao acorde da seguinte maneira:

Os acordes são afectos. Consonâncias ou dissonâncias, os acordes de sons ou de cores são os afetos da música ou da pintura⁴

Esta maneira de observar um acorde como entidade, como bloco expressivo de sensações tem sido a marca diferencial da música francesa, confirmada pela auto-definição de Debussy como músico “ritmista-colorista” em quem Messiaen se espelha para se definir como “ritmista-ornitologista”. Quando estes conceitos chegam à filosofia, carregam consigo não apenas os conteúdos musicais, mas distorções e intensificações que ampliam e constituem um plano de imanência, ou um campo de intensidades, de onde se podem extrair novas obras ou novos conceitos.

3

⁴ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. – 1991

Duas correspondências.

A tarefa de constituir e formular um pensamento musical nos anos 50, não era solitária. São inúmeros os documentos de outros compositores que, como Boulez, também estavam construindo um pensamento musical juntamente com um pensamento intelectual: Henry Pousseur, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Jean Louis Barraqué, André Boucourechliev, Michel Phillipot e Pierre Schaeffer, entre outros. Este ímpeto de combatividade levou também à necessidade de associação com outras formas de expressão como a matemática, a literatura, a filosofia e as artes visuais. A grande diferença entre os momentos históricos passados e os resultados presentes é que não foi possível ao século XX formular uma teoria geral do fenômeno e da estética musicais que substituísse o sistema tonal que permanece como limite para uma teoria geral harmônica.

Duas correspondências de Boulez foram divulgadas nos últimos anos e mostram aspectos importantes da relação de Boulez com seus contemporâneos nos anos 45 a 60. A primeira, entre Pierre Boulez e John Cage foi publicada por Jean Jacques Nattiez, e nela é demonstrada, com exemplos, a formulação do serialismo em *Marteau sans Maître*. Narra também a colaboração de Boulez com a companhia teatral *Compagnie Renaud-Barrault* onde desenvolveu sua técnica de maestro. Nesta época compôs *Oréstia*, que foi retirada de catálogo, mas serviu de material para momentos de *Pli selon Pli*.

A correspondência com Karlheinz Stockhausen, ainda inédita, foi comentada por Philippe Albéra em sua coletânea de textos comemorativos do octogésimo aniversário de Pierre Boulez e dedicada a *Pli selon pli*. Albéra a incluiu entre os documentos que explicam a gênese do processo composicional e desvelam as notórias diferenças de concepções do serialismo. Este debateu foi importantíssimo na formulação da estética pessoal de Boulez⁵. As principais diferenças dizem respeito à idéia de um controle absoluto das proporções temporais e de um planejamento prévio absoluto. Ao contrário do *Klavierstück IX*, de Stockhausen, composto na mesma época, onde todas as relações são meticulosamente proporcionais, *Pli selon Pli* foi composto “progressivamente, ao correr da invenção, sem intenções prévias, tendo conhecido numerosas versões antes de se ver fixada”.⁶

⁵ Vide: GUBERNIKOFF, C. 1993

⁶ ALBERA, P. -2003

Intelectualidade de Pierre Boulez

O compositor e musicólogo François Nicolas distingue três tipos de atividades predominantes no que ele considera a intelectualidade musical de Pierre Boulez: a crítica, a estética e a teórica. Cada uma delas está ligada predominantemente a outro tipo de intelectualidade em geral: a crítica, na avaliação de outros compositores, se torna o fundamento da composição musical, de onde ele extrai as bases de sua teoria e estética; a estética constitui a ligação da composição com seu tempo, uma atualidade desenvolvida a partir da crítica e análises e posicionamentos frente às correntes do pensamento filosófico. No caso da teoria musical, Nicolas, não sem certa ironia, elenca as várias modalidades de interdisciplinaridades com as quais a teoria musical poderia se aliar:

“a matemáticos, psicoacústicos, psicanalíticos, sociológicos, politológicos, musicológicos ou simplesmente...a músicos. Estes últimos são os que verdadeiramente importam na construção de uma intelectualidade musical (e não como para as teorias musicológicas, um regime objetivante a posteriori dos saberes)⁷.

A questão da estética musical é a que no meu entender está mais próxima das correntes filosóficas francesas ativas nos anos de formação e criação do IRCAM.

Gilles Deleuze, Felix Guattari e Michel Foucault estão entre os diversos participantes de eventos em que a estética e a filosofia da criação artística, tecnológica e cultural eram debatidos após a criação do IRCAM.

No livro *Mille Plateaux*⁸, publicado em 1980, há passagens dedicadas à música. Há nestas passagens uma mistura de questões propriamente musicais e não musicais: a repetição e o maquínico em Messiaen, a questão do ritornelo como produtor de territorialidades, os espaços-tempo lisos e estriados. Muitos destes conceitos foram extraídos da terminologia musical e foram potencializados pela filosofia de Deleuze e Guattari. Devemos estar atentos, entretanto, ao perigo da transposição literal destes conceitos do domínio da música para o domínio da filosofia, pois os sentidos não são literais e quando se transformam em filosofia são re-significados e ganham uma nova

⁷ NICOLAS, F. *Il existe des types très différents de théorie musicale (c'est-à-dire de théories de la musique) : des théories mathématiques, physico-acoustiques, psycho-acoustiques, psychanalytiques, sociologiques, politologiques, musicologues... ou tout simplement musicales ! Ces dernières sont celles qui relèvent, en propre, d'une intellectualité musicale (et non, comme les théories musicologiques, du régime objectivant et a posteriori des savoirs).*

⁸ Deleuze, G. &

potência, diferente daquela da música. Por exemplo, o ritornelo, que é um capítulo do livro *Mille Plateaux*, e que em música tem um significado muito claro, se transforma na qualidade de “fazer território”, de estabelecer um espaço físico-emocional que será desenvolvido em aspectos de caráter psicanalítico, como a canção de ninar e suas implicações na segurança de construção de um “lar”. Este tema foi abordado também na *Sequenza III*, de Luciano Berio, onde a temática da voz feminina e da construção de um lar é o conteúdo verbal o poema.

A relação do refrão e da repetição com o ritornelo a possibilidade de construir um território (qualidade partilhada com os pássaros e outros animais que constituem territórios) e a capacidade de estabelecer uma linha de fuga, para fora do território seguro, na direção da invenção e da não repetição, é mais um dos temas ligados à música desenvolvido em *Mille Plateaux*. Estes aspectos criam novas maneiras de abordar o fenômeno da criação artística, construindo um devir não humano do musical. Este devir não é apenas para fora do humano, mas um tornar-se musical que pode estar nas paisagens, nos campos ou nos animais. O clássico exemplo de um devir animal da música é entre a aranha e a tarântula: um devir musical da aranha (tarântula).

É neste contexto que *Mille Plateaux* propõe uma alternativa à história das sensações e toma Boulez como figura exemplar desta trajetória que oscila entre permanecer preso num território, mesmo que construído com forças expressivas como as de Schumann ou Messiaen, ou encontrar linhas de fuga capazes de armazenar forças não previamente localizáveis, mas que interagem na criação de novos territórios. Na dimensão da fuga do território seguro e da constituição de uma linha de fuga, Deleuze monta um esquema transversal de singularização do devir de um artista que, como Boulez, capta das camadas que o antecederam conseqüências que não são nem lineares, no sentido da abertura de novas estéticas cada vez mais “progressivas” na linha do tempo, nem verticais, no sentido da acumulação da história de experiência genérica, como as teorias da harmonia e da forma, por exemplo.

A genealogia da singularização do pensamento musical de Boulez pode ser retracada pelos autores que ele discute e analisa nos primeiros anos de sua maturação artística. Além dos clássicos da primeira metade do século XX, Schoenberg, sem dúvida, apesar de sua necessidade de psicanaliticamente “matar o pai” (“Schoenberg est mort”); Webern, que para Boulez significou a incorporação estrutural do silêncio e a constituição de uma arquitetura não linear; Stravinsky, pela invenção rítmica através de modelos aditivos e dedutivos,.

Em seu artigo “*Éventuellement...*” de 1952, Boulez reconhece apenas Messiaen e John Cage como as “únicas exceções na aquisição da linguagem”. Messiaen pela contribuição ao estudo das durações e dos ritmos seriais que “não poderiam ser concebidos sem a inquietude e a técnica que Messiaen nos transmitiu”. De John Cage ele reconhece a incorporação de agregados sonoros não temperados e complexos sonoros através da criação do piano preparado. Quanto às durações, Boulez reconhece em Cage a criação de uma “estrutura cristalizada” pela ordenação de tabelas numéricas pré-composicionais com distribuições paralelas, porém autônomas⁹. A posição de Boulez quanto à música concreta se definiu logo nos primeiros anos de seu surgimento nos estúdios da *Radio et Télévision Française*, criada por Pierre Schaeffer. Reconhece que é uma criação indispensável, mas considera que a criação de objetos sonoros não é suficiente sem uma organização rigorosa. Propõe uma matematização dos parâmetros, seguindo o modelo da música eletrônica alemã, onde o corte e justaposição de fragmentos seguiriam uma lógica rigorosa de controle das durações e das alturas. Na verdade, Boulez não conseguiu uma boa relação com a música eletroacústica, tendo rejeitado seu caráter empírico em nome de uma “*écriture*” serialista, mesmo em obras que não são absolutamente seriais no sentido estrito. Muitos anos mais tarde, com a criação do IRCAM, em 1970, a pesquisa em tratamento e síntese sonora teve um grande impulso, com a contratação de técnicos em informática de alto nível trabalhando em colaboração com compositores “bolsistas” da instituição. O “modelo” de som, entretanto, continua sendo o instrumental e a nota, com frequência fixa, a referência para as modelizações. Esta atitude continua diametralmente diferente da desenvolvida nos estúdio do *GRM (Groupe de Recherches Musicales)* da atual *Radio France*.¹⁰

Boulez e a literatura

A função da poesia e do texto é fundamentais para o entendimento de algumas obras de Pierre Boulez que utilizou vários poetas como inspiração para suas composições musicais. Algumas vezes eles aparecem no título da obra, como em *Cummings ist der dichter*, que foi sua resposta à pergunta formulada pelo telefone sobre quem era o poeta da peça coral que estava sendo programada (Cummings é o poeta).

⁹ BOULEZ, P. – 1966, p.177

¹⁰ A este respeito vide: GUBENIKOFF, C. 2003.

René Char foi utilizado em algumas obras antes da culminância de *Marteau sans Maître*, de 1953 e revisto em 1957. A atmosfera surrealista dos poemas o atraía pela concisão e precisão, que ele define como “se descobrisse uma sílex cortado, uma violência com muitos gestos, mas interior e concentrada numa expressão tencionada”. As obras anteriores são *Visage Nuptial*, para soprano, contralto, coro feminino e orquestra, de 1946; *Le Soleil des Eaux*, cantata para soprano, coro e orquestra, de 1948 e revista em 1950, 1958 e 1965. Esta cantata utiliza um texto extremamente lírico e eloqüente que descreve duas cenas “campestres” entre animais. O caráter da obra é lírico, seguindo linearmente, sem comentários, o caráter absurdo e onírico do poema.

Henry Michaux serviu de inspiração “emocional”, ou seja, livre, para *Poésie pour Pouvoir*, de 1958, para três orquestras, solistas e fita magnética.

O poeta que marcou profundamente a obra de Boulez foi Stéphane Mallarmé e sua presença–ausente pode ser percebida numa série de obras que abrangem longos períodos de composição e revisão de obras nunca inteiramente terminadas, permanentemente “abertas”. No caso da poesia de Mallarmé, Boulez diz que a “forma do poema está irremediavelmente ligada à forma da obra”¹¹. Uma definição importante para o entendimento do lugar da poesia em suas obra é o conceito de *presença-ausente* ou ainda *centro e ausência*, no qual a poesia está presente enquanto presença formal, agindo por isomorfismo (a mesma forma para o poema e para a música) ou por alusão às palavras e suas ressonâncias na composição musical através de timbres, durações e texturas¹².

Pli selon Pli, considerada a obra culminante do período de “formação” da singularidade Boulez, está inteiramente baseada em sonetos de Mallarmé. O título foi extraído de um soneto: *Remémorations des amies belges*, que descreve a névoa da cidade de Bruges que vai se dissipando “pouco a pouco”.

O projeto para “o livro” de Mallarmé, em que todos os poemas estariam incluídos em uma grande obra, permanentemente em processo, serviu de inspiração para Boulez a partir de 1957. Mas, a leitura do poema gráfico, *Un Coup des Dés*, já havia servido de modelo para a construção de obras musicais. Em *Pli selon Pli*, a presença ausente do poema encontra-se em todos os movimentos: *Don* - “Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée », o poeta compara o nascimento de um filho ao dom da obra; *Improvisação I* - “Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui”, o cisne preso no gelo ilustra o tema da

¹¹ Boulez, 1985, p. 205

¹² Boulez, P. 1962

esterilidade ; Improvisação II - "*Une dentelle s'abolit*" ; Improvisação III - "A la vue accablante tu » ; Tombeau (de Verlaine).

Em cada movimento há um tratamento diferente do texto. Em *Don e Tombeau*, a voz emite apenas um verso; nas três improvisações é a pureza da forma do soneto que rege a composição musical. O tratamento vocal também varia da mais pura e silábica enunciação de *Le vierge...* à ornamentação “barroca” de *Une Dentelle..* até os longos vocalizes de *A la vue...* Os Intermezos instrumentais realizam transições entre as estrofes.

O poema mais importante a poesia de Mallarmé, o *Coup des Dés* , além dos versos dos sonetos de *Pli* invadem os campos semânticos das obras. Mallarmé havia passado da pureza formal dos sonetos para formas livres em que os sentidos são incorporados à produção gráfica da página do livro, em que a tipologia e a disposição dos versos possibilitam diversas leituras e planos de leitura, tendo exercido uma enorme influência na poesia concreta brasileira. As formas abertas, em constelação, por exemplo, vão marcar a produção de vários compositores nas décadas de 50 e 60. Nesta proposta, o intérprete tem poder de decisão sobre as direções a seguir na leitura do texto musical. A liberdade de escolha varia desde pequenas seções colocadas dentro de quadrados (*encadrés*), nos quais são dispostos um conjunto de alturas das quais o intérprete pode selecionar a ordem e a velocidade, até seqüências inteiramente compostas que abrem diversas opções de cominhos a seguir. *Constelations* e *Miroirs* são dois movimentos da Terceira Sonata para piano em que o intérprete deve decidir quais os caminhos (ou seções) que irá seguir. Esta maneira de seccionar a obra em seções que se justapõe em forma de mosaico pode ser mais fechada ou mais aberta, conforme o grau de poder de decisão outorgado.

Outra maneira de agir da presença-ausente é o significado da palavra se expandir para um universo de obras e títulos que traduzem certas relações de caráter, como na música tradicional, mas também, relações oblíquas entre movimentos. Os títulos das obras são bastante sugestivos destas relações ambíguas entre materiais harmônicos que são reaproveitados em diferentes obras e as relações conceituais de palavras poéticas. Alguns exemplos, que serão trabalhados e aprofundados nos próximos estágios da pesquisa são: *Éclat*, de 1964, a palavra se encontra num verso de *Le vivace...,(Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne)*, se expande para *Éclat/Multiples*, de 1966; *Exploisante fixe*, de 1972 e 1974, para conjunto e eletrônica ao vivo, revisto e expandido para *Memoriale (...Explosante-Fixe... Originel)*, para flauta

solo e oito músicos em 1985 e ainda ...Explosante-fixe..., versão de 1993, para flauta midi, duas flautas solo e conjunto eletrônico. Todos estes títulos se referem uns aos outros além de trocarem de material harmônico, a ser reaproveitado numa permanente reconstelização das mesmas “estrelas” e sonoridades fixas.

Referências Bibliográficas

- ALBERA, Philippe 2003 – “...l'éruptif multiple sursautement de la clarté..”, in: *Pli Selon Pli de Pierre Boulez, entrétiens et études*, Genève, Contrechamps
- BOULEZ, P. 1962 – *Relevés d'apprenti*, paris, Seuil
- _____ 1985 – *Points de repère*, Paris, Seuil.
- _____ 1989 – *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois
- BOULEZ, P. & CAGE, John 1992 - *Correspondance*, Paris, Seuil,
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F 1980 - *Milles Plateaux*, Paris, Minuit
- _____ 1998 – *Qu'est que la Philosophie*, Paris, Minuit
- GUBERNIKOFF, Carole 1993 - *Música e representação: das durações aos tempos*, Tese de doutorado, Rio de Janeiro, ECO-UFRJ
- _____ 2003 – *Análise Musical e Empirismo em obras de Rodolfo Caesar e Tristan Murail*, Tese de Titular, Rio de Janeiro, UNIRIO