

Análise da instrumentação da obra *Éclat*, de Pierre Boulez

Carole Gubernikof

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
gubernik@terra.com.br

Luciano Leite Barbosa¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
lucianoleitebarbosa@ibest.com.br

Sumário:

A composição *Éclat*, de Pierre Boulez, possui uma concepção instrumental bastante original, apresentando grande riqueza tanto na escolha dos instrumentos, quanto na utilização desses ao longo da peça. O diferencial dessa obra concentra-se no agrupamento instrumental, que se dá pelo potencial de ressonância de cada um, resultando em dois grandes grupos: instrumentos de maior potencial ressonante e instrumentos de menor potencial ressonante. Dessa forma, a noção tradicional de naípe é superada, e conseqüentemente uma nova sonoridade emerge. Além disso, é possível identificar relações entre a instrumentação e outros aspectos da composição, como harmonia, forma e ritmo.

Palavras-Chave: composição musical, análise, música do séc. XX

A concepção instrumental de *Éclat*

A instrumentação em *Éclat* é bastante original, tanto sob o ponto de vista da escolha dos instrumentos, como pela organização desses no contexto da peça. Na contracapa da partitura, os instrumentos são listados em três grupos, na seguinte ordem: piano, celesta e harpa; glockenspiel, vibrafone, bandolim, violão, *cymbalum* e sinos tubulares; flauta em sol, corne inglês, trompete em C, trombone, viola e violoncelo. Conforme o quadro abaixo.

Instruments:	Besetzung:	Instruments:
Piano	Klavier	Piano
Célesta	Celesta	Celesta
Harpe	Harfe	Harp
Glockenspiel	Glockenspiel	Glockenspiel
Vibraphone	Vibraphon	Vibraphone
Mandoline	Mandoline	Mandolin
Guitare	Gitarre	Guitar
Cymbalum	Cymbal	Cimbalom
Cloches tubes	Röhrenglocken	Tubular Bells
Flûte en sol	Altflöte	Alto Flute
Cor anglais	Englischhorn	Cor anglais
Trompette en ut	Trompette in C	Trumpet in C
Trombone	Posaune	Trombone
Alto	Viola	Viola
Violoncelle	Violoncello	Violoncello

Figura 1: Quadro de instrumentação da partitura de *Éclat*.

¹ Pesquisador Iniciação Científica Voluntário

O diferencial da concepção orquestral de Boulez, entretanto, está no grupamento não-convencional dos instrumentos, que é feito de acordo com o potencial de ressonância de cada um², sendo que é estabelecida uma divisão principal em dois grupos: instrumentos de maior potencial ressonante e instrumentos de menor potencial ressonante. Sendo assim, a noção clássica de naipe instrumental foi substituída por um novo conceito de grupamento dos instrumentos, ditado por suas propriedades sonoras. Subdivisões instrumentais também se fazem presentes dentro dos dois grandes grupos principais, pois entre os instrumentos ressonantes constatamos a existência de um núcleo formado por cordas percutidas - piano, celesta e *cymbalum* -, de outro, formado por cordas dedilhadas - harpa, bandolim e violão -, e de um último, formado pelos metalofones - vibrafone, glockenspiel e sinos tubulares. Os instrumentos pouco ressonantes, por sua vez, estão subdivididos em dois grupos de três, sendo que ao primeiro pertencem os instrumentos de registro médio-agudo - flauta em sol, corne inglês e trompete em C -, e que ao segundo pertencem os instrumentos de registro médio-grave - viola, violoncelo e trombone.

Outro fator importante para a concepção instrumental de Boulez é a disposição do conjunto instrumental no palco, descrita na partitura pelo compositor, sugerindo que o posicionamento dos músicos tem conseqüências relevantes sobre o resultado sonoro desejado. O palco deve ser dividido então em dois níveis, sendo que os instrumentos com menor potencial de ressonância - flauta em sol, corne inglês, trompete, trombone, viola e violoncelo - estão situados numa plataforma recuada, ligeiramente mais elevados que o restante.

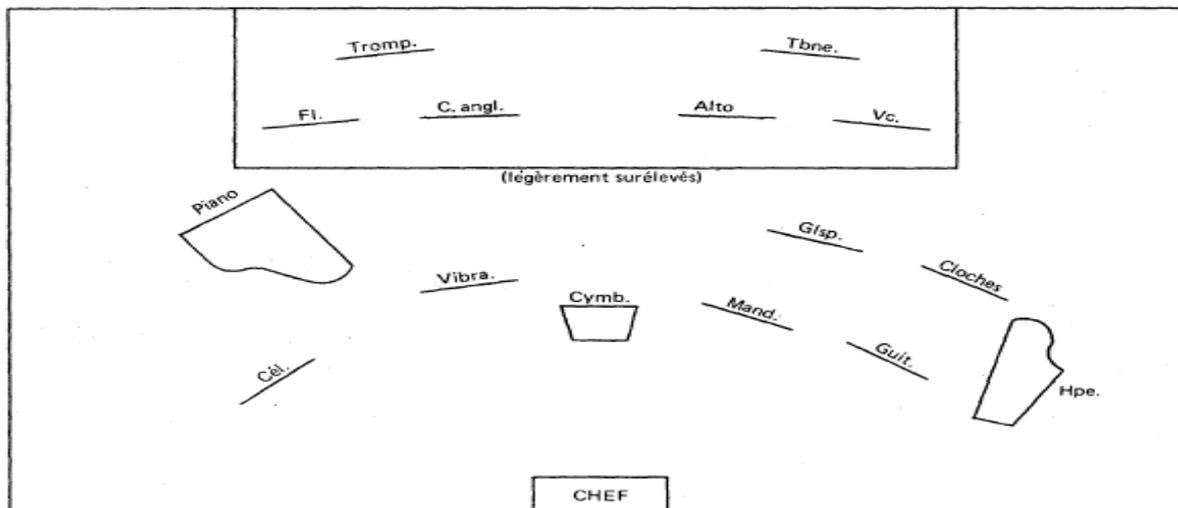


Figura 2: Disposição dos instrumentos no palco.

A organização da orquestra no espaço estaria relacionada com a função que os instrumentos cumprem ao longo da composição, visto que os instrumentos mais presentes na peça estão na parte anterior/inferior, enquanto que os instrumentos situados na parte posterior/ superior têm menor participação, destacando-se apenas na parte final da obra, quando ocorrem as proliferações sobre o solo de piano inicial.

É possível constatar também, a partir da análise da listagem de obras do compositor, que a escolha da instrumentação de *Éclat* é fruto de uma evolução, ou seja, de um caminho pelo qual o compositor percorreu em busca de novas sonoridades. As primeiras obras de Pierre Boulez - *Notation*, *Sonata no.1* e *Sonatine* - possuem formações instrumentais tradicionais, sendo que sua primeira experiência com a música orquestral foi a peça *Le visage Nuptial*, para solistas, coro feminino e orquestra. Essa fase inicial da carreira do compositor, à qual pertencem obras como a *Sonata no.2* e *Le Soleil des Eaux*, se estenderia até a composição *Oubli Signal Lapidé*, para 12 vozes solistas³, e poderia ser caracterizada por uma postura conservadora de Boulez com relação a concepção instrumental. A partir da peça *Le Marteau sans Maître*, podemos observar que Boulez passa a trabalhar com formações mais ousadas, experimentando diferentes combinações entre os instrumentos, bem como o uso de instrumentos pouco presentes na música de câmara

² Meston, Olivier. *Éclat*: de Pierre Boulez. p.21.

³ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Pierre_Boulez

ou orquestral. *Éclat* está situada dez anos à frente de *Le Marteau sans Maître*, e conseqüentemente inserida nesta nova fase instrumental, sendo possível perceber semelhanças entre a instrumentação das duas obras, como, por exemplo, a presença dos seguintes instrumentos: flauta em sol, violão, vibrafone e sinos tubulares. *Pli Selon Pli* também possui fortes semelhanças com *Éclat*, que, segundo o musicólogo Olivier Meston, seria derivada da primeira versão do movimento *Don*, originalmente a peça *Pli Selon Pli* escrita para piano solo. Essa observação permite compreender algumas características de *Éclat*, como a onipresença do piano, por exemplo, enquanto que uma análise da instrumentação da segunda versão de *Pli Selon Pli* torna possível o entendimento de *Éclat* como sendo uma proliferação de seu segundo movimento, o qual contém o texto *Le Vierge, Le Vivace e Le Bel Aujourd'ui*, de onde é extraída a palavra *Éclat*.

A sonoridade da orquestra de Boulez, então, se destaca pelo colorido das combinações timbrísticas e pelo controle consciente do potencial acústico de cada instrumento, evocando por um lado a riqueza sonora da música orquestral francesa, e de seus principais nomes, como Debussy, Ravel e Messiaen, enquanto pelo outro explora a escrita precisa e calculista derivada da tradição germânica, sobretudo de compositores como Webern e Schoenberg.

A relação da instrumentação com outros aspectos da composição *Éclat*

1. Forma

A função dos instrumentos em *Éclat* vai além do colorido sonoro das orquestrações convencionais. Ao observarmos a evolução dos instrumentos no decorrer da peça percebemos que das diferentes configurações instrumentais emerge uma forma, ou seja, uma relação de repetição, variação e contraste no plano timbrístico, que delimita seções na peça. O critério para a divisão formal, neste caso, concentra-se mais uma vez na oposição entre os dois principais grupos de instrumentos: o grupo dos instrumentos de maior potencial ressonante e o grupo de menor potencial ressonante.

Sendo assim, a organização formal de *Éclat*, a partir do parâmetro da orquestração, se daria em quatro partes, **A**, **B**, **A** e **AB**.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Piano	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Oboia			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Fagote			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Clarinete				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Vibrafone			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Mandolona			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Quatro				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Cymbalum			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Clarinete baixo				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Flauta em sol	*																								*	*	*	*	*	*
Cor angular	*																								*	*	*	*	*	*
Trompete	*																								*	*	*	*	*	*
Trombone	*																								*	*	*	*	*	*
Alto	*																								*	*	*	*	*	*
Violoncelo	*																								*	*	*	*	*	*

Figura 3: Quadro elaborado por Olivier Meston que ilustra a divisão instrumental de *Éclat*.

A primeira parte, **A**, é composta pelo piano somado aos instrumentos de menor potencial ressonante, e compreende os números 1 e 2 de ensaio. A parte **B**, por sua vez, é bem mais extensa, sendo constituída pelos instrumentos de maior potencial ressonante, podendo ser delimitada do número 3 de ensaio ao 24. A partir do número 25 temos a repetição da parte **A**, bem curta, que traz de volta a mesma configuração instrumental do início da música. O número 27, finalmente, traz a fusão das partes **A** e **B**, numa

única seção. Este trecho final, em virtude de sua função conclusiva, utiliza-se pela primeira vez do *tutti* orquestral, que une os grupos de maior e menor ressonância.

É importante ressaltar que a divisão instrumental da forma é um fenômeno à parte, que não coincide com a divisão textural, nem com a organização motívica da peça, o que comprova um pensamento independente para cada parâmetro do som. A partir desta constatação podemos supor que o trabalho de Boulez com o serialismo integral, sob a influência de Anton Webern e Olivier Messiaen, condicionou o compositor a conceber sua música passo a passo, estabelecendo critérios particulares para harmonia, ritmo e timbre, uma vez que na técnica serial integral o controle sobre cada parâmetro é absoluto.

2. Harmonia

É possível que o número de notas da série usada por Boulez tenha sido inspirado no número de instrumentos de menor potencial ressonante presentes na peça, ou vice-versa.

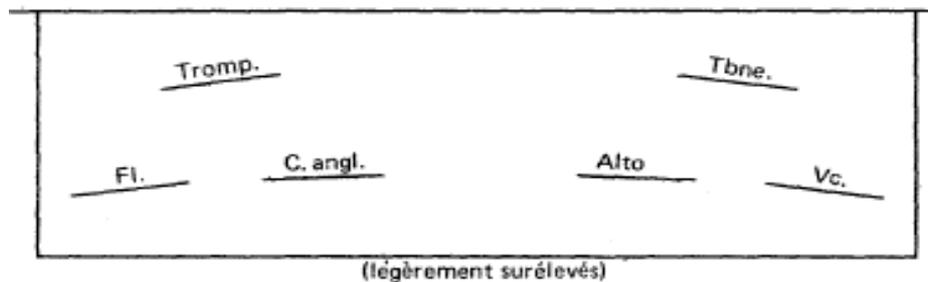


Figura 4: Instrumentos de menor potencial ressonante.

O que corrobora essa suspeita é o fato de que o primeiro acorde de *Éclat*, localizado no número 1 de ensaio, é o acorde principal, ou seja, o que expõe pela primeira vez a série que será utilizada em toda composição. Cada um dos seis instrumentos - flauta em sol, corno inglês, trompete, trombone, viola e violoncelo - fica responsável por uma das seis notas que formam a harmonia - lá, si, fá, sol, láb e sib.

Figura 5: Acorde principal exposto nos instrumentos de menor ressonância.

Além disso, o fato desses instrumentos estarem em um posicionamento diferente dos demais, na parte posterior/ superior, é um outro indício da ação consciente do compositor com relação à sonoridade do acorde principal. Para Boulez, de acordo com o livro *Apontamentos de Aprendiz*, o acorde seria uma “entidade”, onde cada nota que o compõe possui uma altura, um timbre e uma espacialização própria,

indissociáveis, criando assim uma espécie de identidade sonora para os sons simultâneos ⁴. A relação entre instrumentação e harmonia pode ser percebida mais facilmente se dividirmos em subgrupos a série e os instrumentos de menor potencial ressonante. Se organizarmos a série de seis sons em grupos de dois - lá, si; fá, sol; láb e sib - vemos que os três grupos de segundas maiores, resultantes da subdivisão, são análogos aos três grupos de instrumentos organizados também por pares - fl em G, ci; tpt, tbn; vla e vl.

Percebemos também que a divisão da série em dois grupos de três notas - lá, fá, sol; láb, sib e si -, que gera um tricíorde maior e um menor, coincide com a subdivisão dos instrumentos em trios - fl em G, ci, tpt; tbn; vla e vl -, comprovando a correlação entre instrumentação e concepção harmônica.



Figura 6: Subdivisões da série principal.

3. Ritmo

Instrumentação e ritmo coincidem de modo semelhante à relação instrumentação/ harmonia. É possível extrair dos instrumentos presentes na peça pequenos grupos, organizados por características comuns, ou por quaisquer critérios, que podem corresponder às figuras rítmicas da composição. Por exemplo, dividindo a instrumentação em cinco subgrupos, cada um com um número diferente de instrumentos, obtemos os seguintes resultados numéricos: cinco (hp, guit, band, glsp e sinos), quatro (fl, ci, vla, e vc), dois (tromp, tbne), três (pno, vibra, cel), e um (cymb), que corresponderiam às figuras rítmicas: cinco fusas (em quiáltera), quatro fusas, duas semicolcheias, três semicolcheias (em quiáltera) e uma colcheia, respectivamente, como ocorre no número 4 de ensaio. Outros números são possíveis, como: seis (fl, ci, tromp, tbne, vla, vc), cinco (hp, guit, band, glsp, sinos) e quatro (pno, vibra, cel e cymb), correspondentes às figuras: seis, cinco e quatro fusas, que ocorrem no número 24 de ensaio, e assim por diante. Ou seja, qualquer agrupamento instrumental poderia ser gerador de material rítmico.

A correspondência entre instrumentos e durações em *Éclat* é perceptível também nos dois primeiros gestos iniciais, situados antes do número 1 de ensaio. O que permite tal constatação é, novamente, a coincidência das figurações rítmicas com os grupos instrumentais da peça, uma vez que o primeiro gesto rítmico, formado por seis articulações, equivaleria aos instrumentos de menor potencial ressonante, que também são seis, enquanto o segundo, formado por nove articulações (em fusas), possuiria exatamente o mesmo número de instrumentos de maior potencial ressonante, numa representação explícita do material instrumental.

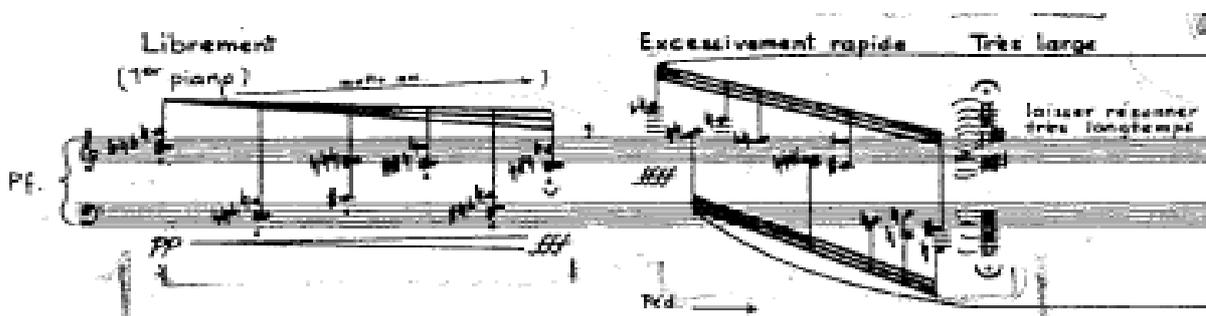


Figura 7: Figurações rítmicas que possuem o mesmo número dos instrumentos.

Considerando que o número total de instrumentos é quinze, observamos que um processo semelhante ocorre no primeiro compasso do número 2 de ensaio (chamado por Olivier Meston de estrutura I), onde encontramos quinze articulações rítmicas, divididas em três grupos de quatro colcheias e um grupo de três colcheias, mais uma vez em correspondência direta com o número de instrumentos utilizados na peça.

⁴ Boulez, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. p.255 e 256.



Figura 8: Figurações rítmicas que possuem o mesmo número de instrumentos da peça.

A partir dessas constatações é possível especular que a grade instrumental serviu de inspiração para a concepção rítmica, que no decorrer da peça é transformada por procedimentos de proliferação e dedução.

Considerações finais

Após analisar a correlação entre instrumentação e outros aspectos da composição, observamos que os critérios que definem o comportamento dos parâmetros sonoros em *Éclat* são derivados de uma única fonte, uma vez que, comparados entre si, surgem semelhanças comuns a todos, encobertas pelo sofisticado trabalho de proliferação dedutiva do compositor. Sendo assim, é possível especular a existência de uma estrutura fundamental, numérica ou poética, que se situa anterior à composição, e que dá as diretrizes para a construção de cada etapa do fenômeno musical isoladamente.

Referências Bibliográficas

- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva; tradução, Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Balzarian, 1995.
- _____. *Éclat: Pour Orchestre*. Viena: Universal Edition, 1965.
- _____. *Improvisation sur Mallarmé: Le Vierge, le Vivace et le Bel Aujourd'hui*. Viena: Universal Edition, 1958.
- MESTON, Olivier. *Éclat: De Pierre Boulez*. Paris: Michel de Maule, 2001.
- Wikipedia, the free encyclopedia. List of Compositions by Pierre Boulez. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Pierre_Boulez> Acessado em 31/05/2008.