

Da palavra ao som: as relações texto/música segundo Pierre Boulez

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: Teoria e Análise

Rafael Felício Silva Godoi
Universidade Federal de Minas Gerais
rafaelfsgodoi@gmail.com

Igor Leão Maia
Universidade Federal de Minas Gerais
imaia@ufmg.br

Resumo. Neste texto abordamos as relações texto/música na obra do compositor francês Pierre Boulez. Pontuamos aspectos importantes que permeiam a criação para música vocal, buscando explicitar como Boulez lida com um texto poético ao transformá-lo em música, desde aspectos técnicos ao lidar com a escrita vocal, até aspectos semânticos que irrigam a composição instrumental. Com nossa análise, pretendemos dar luz a um campo fértil da criação de Pierre Boulez a fim refletir a amplitude da composição de obras vocais que tem como centro textos poéticos/dramáticos.

Palavras-chave. Pierre Boulez, Música vocal, Análise musical, *Le marteau sans maître*, *Pli Selon Pli*

Title. From Word to Sound: The Text/Music Relationships According to Pierre Boulez

Abstract. In this article, we explore the relationships between text and music in the work of the French composer Pierre Boulez. By highlighting important aspects that permeate the creation of vocal music, we aim to elucidate how Boulez transforms a poetic text into music, addressing both technical aspects of vocal writing and semantic aspects that inspire instrumental musical creation. With this article, we intend to shed light on a fertile field of Pierre Boulez's work, reflecting on the breadth of his vocal compositions centered around poetic and dramatic texts.

Keywords. Pierre Boulez, Vocal Music, Musical Analysis, *Le marteau sans maître*, *Pli Selon Pli*

1. Introdução

A música vocal ocupa um lugar de distinta importância na trajetória de Pierre Boulez, tanto como compositor quanto como escritor, ensaísta e crítico. Em seu catálogo de obras estão presentes importantes trabalhos da história da música do século XX no que se diz

respeito à música vocal. Destacamos aqui, por sua relevância em nossa pesquisa, as obras *Pli selon pli* (para soprano solo e orquestra) e *Le marteau sans maître* (para contralto e seis instrumentistas). Na tabela 1, temos uma lista completa das obras vocais de Pierre Boulez.

As incursões na composição de obras para voz de Boulez atravessaram mais de 4 décadas, começando com *Le Visage Nuptial* (obra que o compositor começou em 1946, aos 21 anos) e terminou com *Pli Selon Pli*, na qual fez a última revisão em 1989, já com 64 anos. Nestes mais de 40 anos, o compositor francês enfrentou a complexidade das relações texto/música e cunhou importantes conceitos que, além de guiarem a sua poética durante o processo composicional, podem servir de inspiração para outros compositores. Nesse texto, pretendemos percorrer por alguns destes conceitos e explicitar, a partir de exemplos musicais, como Pierre Boulez promove o encontro entre texto e música.

Tabela 1: Obras vocais de Pierre Boulez

Título	Instrumentação	Ano
<i>Le Visage nuptial</i>	Soprano, Mezzo-soprano, Chorus e Orquestra	1946; rev. 1951; rev. 1988-89
<i>Le Soleil des eaux</i>	Soprano, Coro e Orquestra	1948; rev. 1950; rev. 1958; rev. 1965
<i>Oubli signal lapidé</i>	12 vozes solistas	1952 - não publicada
<i>Le Marteau sans Maitre</i>	Contralto e 6 instrumentos	1953-55; rev. 1957
<i>L'Orestie</i>	Voz e ensemble instrumental	1955 - não publicada
<i>Pli selon pli</i>	Soprano e Orquestra	1957-58; versão completa 1959-62; rev. 1983; rev. 1989
<i>Cummings ist der Dichter</i>	Coro e Orquestra	1970; rev. 1986
<i>Ainsi parla Zarathoustra</i>	Voz e Ensemble	1974 - não publicada

Fonte: Tabela dos autores.

1.1. Boulez e a poética da música vocal

Pierre Boulez, em seu texto *Composition and it's various gestures*, presente em suas *Music Lessons*, diz que

na música vocal ou para teatro, a ideia também é influenciada pela representação de imagens, personagens ou situações, de modo que a criatividade musical surge como uma associação de ideias, uma associação descritiva cujos códigos devem ser suficientemente gerais para serem reconhecíveis¹ (BOULEZ, 2019, p.91)

Dessa maneira, o compositor indica que a música vocal ou teatral normalmente tem uma função de associação descritiva e para que cumpra essa função seus códigos devem ser suficientemente reconhecíveis. Esses objetos musicais, que funcionam como elementos associativos entre o som e imagem/texto, são referências culturalmente construídas a partir de um repertório comum que compartilha os mesmos recursos técnicos para construir as citadas associações.

Assim, a composição musical pode ser inspirada por fontes externas, imagens poéticas e histórias, mas não apenas. Ainda existem outros fatores que podem influenciar na criação musical, já que o próprio Boulez comenta que "uma ideia também pode surgir de associações esotéricas relacionadas a números, letras ou códigos paramusicais"² (BOULEZ, 2019, p.91). Números de estrofes podem influenciar a forma musical, a metrificação (poética) pode ser diretamente ligada à rítmica e a compreensão semântica pode influenciar escolhas harmônicas e tímbricas. De uma maneira geral, esses são exemplos de como associações e paralelismos podem ser feitos entre a música e a literatura.

Nas seções que se seguem pretendemos explorar essas nuances, principalmente de como textos e outras fontes inspiram Boulez e sua obra vocal. Na seção 2, veremos aspectos relacionados à inteligibilidade do texto, passando pela escrita melismática e silábica e suas respectivas repercussões na poética musical e na técnica vocal. Na seção 3, abordaremos o conceito bouleziano de centro e ausência, e a partir de exemplos de *Le Marteau sans Maître* e *Pli Selon Pli*, iremos buscar compreender as múltiplas maneiras em que o texto pode se fazer presente na música, mesmo em sua ausência.

2. A inteligibilidade do texto na música vocal: escrita silábica e melismática

Pierre Boulez demonstra uma profunda preocupação com a composição de música vocal e suas diversas implicações técnicas em seus trabalhos teóricos. Em suas *Music Lessons*, ele aborda a compreensão e inteligibilidade do texto quando transportado para o

¹ Tradução nossa. No original: "In vocal music or music for the theatre, the idea is also influenced by the representation of images, characters or situations, so that musical creativity surfaces as an association of ideas, a descriptive association whose codes must be general enough to be recognisable." (Boulez, 2019, p.91)

² Tradução nossa. No original: "An idea can also arise from esoteric associations related to numbers, letters or paramusical codes" (Boulez, 2019, p.91)

universo musical, discutindo como a música pode expressar os sentidos e potências de um texto poético ou dramático. Tudo isso é envolto em uma questão que Boulez traz à tona em suas discussões: como a voz dá vida ao texto em música? Acerca disso, o compositor diz:

tomemos o caso da escrita vocal em relação a musicar um texto: pode-se privilegiar a escrita silábica, onde cada nota corresponde a uma sílaba do texto; ou adotar a escrita melismática, que dá prioridade à linha vocal sobre o texto dissecado, uma sílaba definida para um número maior ou menor de notas. As consequências desses tipos de escrita emergem rapidamente – em relação ao texto, em primeiro lugar. A escrita silábica, seja mais lenta ou mais rápida – promove a compreensão do texto, mas também favorece a pulsação rítmica. A escrita melismática, especialmente quando espalha a enunciação das sílabas com uma proliferação de notas, pode inibir a compreensão imediata do texto, mas promove uma aura poética mais rica.³ (BOULEZ, 2019, p. 550)

É interessante notar como ele parece imprimir um caráter levemente hierárquico ao comparar uma música ritmicamente pulsada, em contraponto a uma outra música que “promove uma aura poética mais rica”. O compositor dá a entender, de maneira discreta, que a pulsação rítmica não poderia atender à certas pretensões discursivas. Assim, Boulez sugere que, por outro lado, a escrita melismática é mais apropriada para incursões musicais de caráter fantasioso e menos narrativo, destacando-se por sua maior expressividade emotiva e qualidade onírica.

O canto silábico, portanto, opõe-se ao canto melismático. Este último se distancia das obrigações prosódicas da fala ao adotar várias notas musicais por sílaba, seguindo um caminho contrário ao do canto silábico. Por isso, Boulez afirma que o canto melismático “provoca a distensão do tempo verbal, opera uma espécie de esquarteramento das sílabas da palavra, que rompe a continuidade desta última e destrói a sua lógica de encadeamento” (BOULEZ, 2012, p.158).

Seguindo a lógica da citação de Boulez sobre a escrita vocal, torna-se evidente a importância dos graus de inteligibilidade do texto no trabalho do compositor. Suas escolhas quanto à prosódia e à distribuição de notas pelo texto poético demonstravam uma preocupação consciente na compreensão das palavras e na fluidez da ação textual. Frente a

³ Tradução nossa. No original: “Take the case of vocal writing in relation to setting a text to music: one might privilege syllabic writing, where each note corresponds to a syllable of text; or one adopts melismatic writing, which gives the vocal line priority over the dissected text, one syllable set to a larger or smaller number of notes. The consequences of these types of writing rapidly emerge – in respect of the text, first of all. Syllabic writing whether slower or faster – promotes comprehension of the text, but it also favours rhythmic pulsation. Melismatic writing, especially when it spreads out the enunciation of the syllables with a proliferation of notes, can inhibit the immediate comprehension of the text, but promotes a richer poetic aura.” (Boulez, 2019, p. 550)

essa dicotomia entre a inteligibilidade e a não inteligibilidade textual, a escrita silábica e a escrita melismática se posicionam cada uma em um extremo.

Acerca do canto silábico e das abordagens técnicas que vão de encontro à inteligibilidade textual, pode-se dizer que, historicamente, diversas tentativas buscaram pontos de contato entre a emissão falada e o canto. Os recitativos, por exemplo, no repertório operístico e na recitação dos teatros musicais aparecem com a intenção de potencializar a inteligibilidade das palavras. Essa busca envolve a amálgama das relações de registro e da prosódia/divisão silábica semelhantes ou idênticas às da fala. Claude Debussy, em *Pelléas et Mélisande*, avançou no drama musical integrando a música ao desenvolvimento do drama, aproximando o canto à prosódia da língua falada, seguindo a tradição do *stilo rappresentativo fiorentino* (LANNA, 2005, p. 77) e fazendo, assim, uma ópera predominantemente em escrita silábica. Já no século XX, houve inúmeras experimentações que se tornaram usuais nas mãos de compositores contemporâneos e que buscaram aumentar a paleta de recursos da voz. A partir de interesses poéticos específicos dos compositores, o canto silábico e a recitação passam a coexistir com outros recursos como o “grito, fala sussurrada, fala em *mutting*, fala sem sentido sintático e semântico, fala entre os dentes, fala acelerada, dentre outras possíveis.” (SILVA, 2018, p. 37).

No que diz respeito à escrita melismática, algumas considerações históricas também podem ser feitas. A ópera, especialmente no repertório clássico-romântico, diferencia momentos de desenvolvimento da ação dramática (recitativos) e de suspensão da narrativa (árias). Nas árias, compositores dos séculos XVIII e XIX exploravam as virtuosidades do canto melismático. Darrel Mansell observa que a ópera permitiu à voz se libertar do controle verbal, alcançando uma expressão quase livre de sentido sintático e racional (MANSELL, 2007, p.149).

Partindo para o repertório de Pierre Boulez, em sua *Improvisation II*, terceiro movimento de *Pli Selon Pli*, é possível perceber como o compositor francês faz reverberar em sua música a poesia de Mallarmé em parâmetros mais diversos do que a própria presença das palavras. Aqui, a forma da poesia dá forma à música e sua estrutura de estrofes e rimas servem como inspiração para criar relações específicas com as escritas melismáticas e silábicas.

Sobre a forma musical, Boulez secciona sua obra de acordo com as estrofes e dá um tratamento específico a cada uma delas. Nas quadras poéticas, o compositor faz uso da escrita melismática na primeira e da escrita silábica na segunda (BOULEZ, 2019, p. 550). Nos tercetos finais, Boulez alterna entre as escritas silábicas e melismáticas de acordo com a

estrutura de rimas. Onde as rimas terminam em *ore* e *être/ître*, o compositor adota a escrita melismática e onde as rimas terminam em *ien*, têm-se a escrita silábica. Abaixo pode-se ver a poesia de Mallarmé na qual os comentários entre parênteses explicitam a forma em que Boulez molda sua música e sua abordagem do canto através da influência das estruturas poéticas:

Tabela 2: detalhamento das escritas silábicas e melismáticas em relação à estrutura do soneto Mallarmé

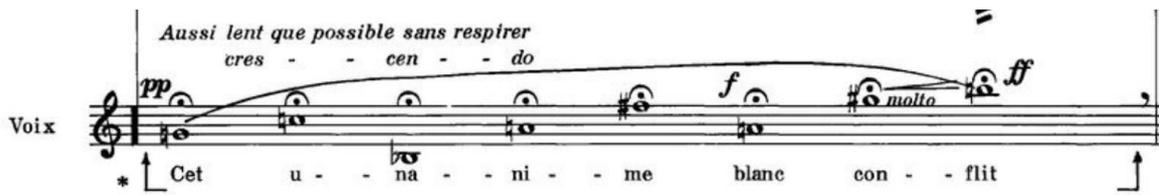
Estrutura poética	Poesia ⁴	Tipo de escrita (silábica/melismática)
1ª quadra	<i>Une dentelle s'abolit</i>	Escrita melismática
	<i>Dans le doute du Jeu suprême</i>	
	<i>A n'entrouvrir comme un blasphème</i>	
	<i>Qu'absence éternelle de lit.</i>	
2ª quadra	<i>Cet unanime blanc conflit</i>	Escrita silábica
	<i>D'une guirlande avec la même,</i>	
	<i>Enfui contre la vitre blême</i>	
	<i>Flotte plus qu'il n'ensevelit.</i>	
1º terceto	<i>Mais chez qui du rêve se dore</i>	Escrita melismática
	<i>Tristement dort une mandore</i>	
	<i>Au creux néant musicien</i>	Escrita silábica
2º terceto	<i>Telle que vers quelque fenêtre</i>	Escrita melismática
	<i>Selon nul ventre que le sien,</i>	Escrita silábica
	<i>Filial on aurait pu naître.</i>	Escrita melismática

Fonte: Tabela dos autores.

⁴ Tradução do poema por Campos (2013): “Um rendado se vê desfeito/Na dúvida do jogo extremo/A entreabrir como um supremo/Não uma ausência de leito./Esta branca discórdia oculta/De uma voluta com seu mesmo,/Contra a vidraça em luta a esmo/Mais flutua do que sepulta./Mas junto a quem o sonho doura/A dor adormece a mandora/Ao oco Nada musical/Tal que através de que qualquer vitral/Sem outro ventre que o seu ser,/Filial se pudera nascer.”

As estruturas poéticas, forma e rima, serviram de inspiração para que o compositor tomasse importantes decisões técnicas e estruturais em relação à sua criação musical. É válido notar que se nos atermos ao texto musical, Boulez reserva ritmos de longuíssima duração para todas as ocasiões em que usa o canto silábico (Figura 1). Fazendo dessa maneira, o compositor dissolve a inteligibilidade e os sentidos das palavras a partir das grandes distâncias temporais entre sílabas (Boulez, 2019, p. 550)

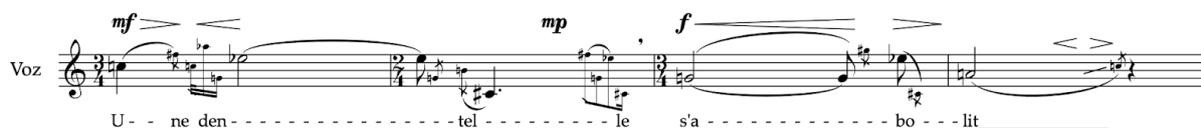
Figura 1: Trecho de *Improvisation II* em que o canto silábico é distendido através de um ritmo de longa duração, corroborado ainda pelo uso de fermatas.



Fonte: Partitura de *Improvisation II*, Pierre Boulez. Editora Universal, 1958.

Na Figura 2, apresentada a seguir, é possível ver como o primeiro verso da poesia de Mallarmé é dilacerada. Suas sílabas são dispostas através de diversas notas musicais em um contorno sinuoso e sua escrita rítmica se apoia em apogiaturas num fluxo imprevisível. Essas características fazem que a inteligibilidade textual seja comprometida, porém em contrapartida, potencializa-se uma atmosfera onírica, incerta e aberta de significados, tal qual evoca a poesia de Mallarmé.⁵ Boulez, ao abordar a escrita silábica dessa maneira a lhe afastar da inteligibilidade, faz reverberar as ideias de estilhaçamentos do próprio poeta que como diz Püschel: "Sua técnica é a da desintegração, da fragmentação frástica." (PÜSCHEL, 2008, p.83)

Figura 2: Canto melismático no primeiro verso da poesia de Mallarmé, em *Improvisation II*.



Fonte: Partitura de *Improvisation II*, Pierre Boulez. Editora Universal 1958.

⁵ Ver a tradução de Augusto de Campos, (2013).

Vê-se que Boulez sempre toma decisões conscientes em relação às escritas silábicas e melismáticas, levando em conta seus graus de inteligibilidade textual e os distorcendo quando o convém. Para além disso, é possível notar que essas decisões são tomadas levando em conta a interpretação poética do compositor e em como ele se inspira nas imagens e concepções de Mallarmé para irrigar sua composição musical em diversos parâmetros para além de simplesmente musicar um texto. O compositor francês dará um nome a essa relação: centro e ausência, da qual iremos discorrer na seção que se segue.

3. Centro e ausência

Boulez também acreditava numa relação completa da música com o texto, envolvendo não somente as questões semânticas, mas também as sonoridades e estruturas da poesia como fonte para a criação musical. Flo Menezes (2006, p.323) elucida que “a intenção bouleziana gira em torno do texto como alimento da ideia musical, preservando-se, porém, a noção de que se trata de duas entidades de naturezas diversas” e ainda como complemento, Menezes acrescenta:

Assim, a própria presença viva do texto torna-se prescindível, num processo de radicalização daquilo que, de certa forma, Schönberg preconizara: se para este o texto nada mais faz que motivar a estruturação e expressividade musicais, as quais se valem da referência textual apenas como ponto de partida para o voo livre da composição, permanecendo o texto, porém, ainda presente, em Boulez tal empréstimo de sentidos que o texto faz à música permite que o verbo possa, enfim, dela se ausentar. (MENEZES, 2006, p.324)

Vemos nessa citação como Menezes explica que a relação centro-ausência pode chegar a níveis radicais, até a total ausência do texto, funcionando apenas como um princípio para alimentar os diversos parâmetros e materiais da composição musical. Em uma composição que leve a cabo essa ideia, possivelmente a única maneira com que essa relação será revelada é numa análise minuciosa de determinada obra e das abstrações necessárias para criar a ponte que a conecta com o texto poético/dramático que a serviu de base. Isso, como veremos mais adiante, está ligado à ideia das convenções de figuras de relações extramusicais.

Em *Le marteau sans maître*, primeira obra vocal de relevância no catálogo de Boulez, o compositor trabalha diretamente com três textos do poeta surrealista René Char. Suas dimensões concisas, obscuras e objetivas (GRIFFITHS, 2010, p.89), vão servir aos propósitos do compositor de criar uma elaborada forma musical em que movimentos

instrumentais e vocais são de igual importância ao transmitir a aura poética dos textos de Char. Nessa peça constituída de nove movimentos, a voz se faz presente em apenas quatro, sendo que os outros cinco se apresentam diretamente ligados a algum dos movimentos vocais. Boulez escreve em seu prefácio que “(...) a voz não é uma parte obrigatória de cada movimento, eu faço a distinção entre as peças nas quais o poema é diretamente incorporado e expressado pela voz e as peças-desenvolvimento nas quais a voz, a princípio, não tem nenhum papel a desempenhar.”⁶ (BOULEZ, 1957, p. IV). Assim temos a seguinte ordenação de movimentos:

1. **avant l’Artisanat furieux (instrumental)**
2. **Commentaire I de Bourreaux de Solitude (instrumental)**
3. **l’Artisanat furieux (vocal)**
4. **Commentaire II de Bourreaux de Solitude (instrumental)**
5. **Bel édifice et les pressentiments – first version (vocal)**
6. **Bourreaux de Solitude (vocal)**
7. **après l’Artisanat furieux (instrumental)**
8. **Commentaire III de Bourreaux de Solitude (instrumental)**
9. **Bel édifice et les pressentiments – double (vocal)**

A ausência da voz em determinados movimentos, no entanto, não significa a ausência da poesia. É justamente aí que ela se faz presente com todo o seu potencial de irrigar a criação musical. Pierre Boulez faz questão de salientar:

Foi interessante para mim que os poemas não aparecem em todas as peças. Você tem os poemas em si, colocados em música, mas você também tem a ressonância desses poemas na música. Então você pega os temas ou a temática do poema e os desenvolve sem o poema. Eu chamo isso, segundo a definição de Henri Michaux, de centro e ausência do poema na música.⁷ (BOULEZ, 1993, p.7)

Os movimentos instrumentais de *Le marteau sans maître* são, portanto, diretamente interligados aos seus respectivos poemas e têm neles suas inspirações principais. E assim "o

⁶ Tradução nossa. No original: “(...) the voice is not an obligatory part of each piece; I make a distinction between the pieces where the poem is directly incorporated and expressed by the voice, and the development pieces where the voice has, in principle, no role to play.” (BOULEZ, Pierre, p. IV)

⁷ Tradução nossa. No original: "It was interesting to me that the poems don't appear in all pieces. You have the poems themselves, set into music, but you also have the resonance of these poems into the music. So you take the themes or the thematic of the poem and you develop it without the poem. I call that, after Henri Michaux's definition, center and absence of the poem in the music." (Boulez, 1993, p.7)

poema permanece como uma forma — não mais como o poema, apenas como a forma do poema."⁸ (BOULEZ, 1993, p. 7).

No último movimento vocal (e também último movimento da obra), temos *Bel édifice et les pressentiments – double* que apresenta a voz em um processo de abandonar o texto. Como *finale* do seu percurso em *Le marteau sans maître*, Boulez busca neutralizar a voz subtraindo-a a linguagem quando já não resta mais poesia, colocando-a como mais um componente homogêneo da textura instrumental e entregando o protagonismo para um instrumento. É dito:

assim que a última palavra do poema é pronunciada, a voz – agora em *bocca chiusa* – se mescla ao conjunto instrumental, abrindo mão do seu dom particular: a capacidade de articular palavras; ela se faz anônima, enquanto a flauta, por outro lado, (...), vem à frente e toma o papel da voz, por assim dizer.⁹ (BOULEZ, 1957, p. V, tradução nossa)

Depois de cantar o último verso da poesia de René Char, a cantora não mais se encontra com as palavras em *Bel édifice et les pressentiments – double*. Como indicação na parte vocal, Boulez instrui que a cantora cante as notas em boca chiusa, técnica vocal em que se mantém a boca fechada, e que ela não soe mais como uma solista, mas que soe no mesmo nível que todos os outros instrumentos, Figura 3. Dessa maneira, percebe-se como "as relações de voz e instrumento são gradualmente invertidas através do desaparecimento das palavras"¹⁰ (BOULEZ, 1957, p.V), deixando apenas com que a aura poética exista em um universo puramente musical. Portanto, a voz se abstrai das palavras em *bocca chiusa* e continua a reverberar os múltiplos significados poéticos juntamente com o ensemble, sendo mais um instrumento a servir a música. A ideia de centro e ausência, então, se retroalimenta, no sentido de que o texto e as palavras em si podem não estar presentes e mesmo assim serem o centro das relações musicais que constroem uma obra.

⁸ No original: "the poem remains as a shape—no longer as the poem, only as the shape of the poem." (Boulez, 1993, p.7).

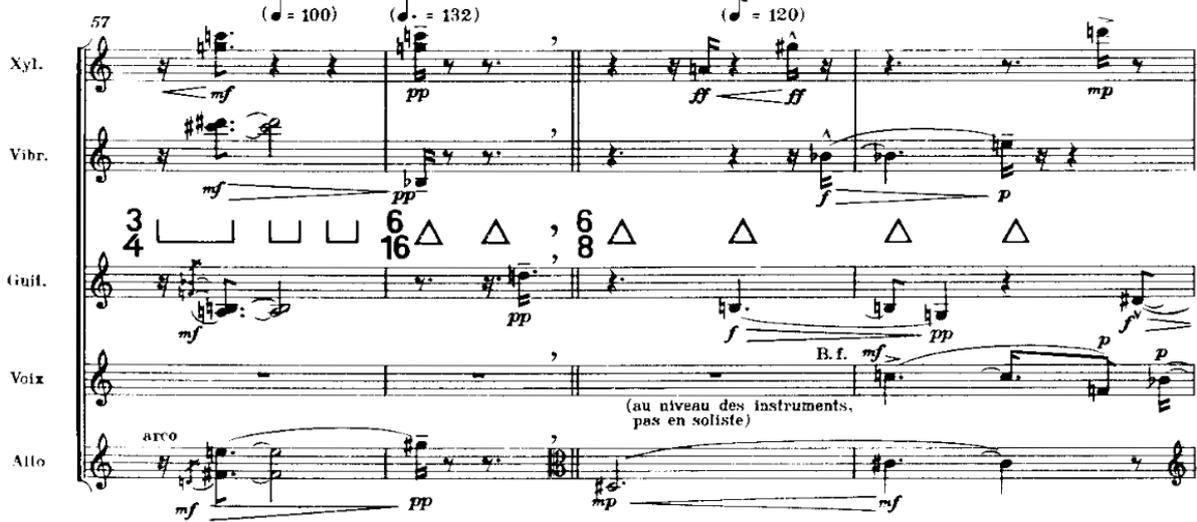
⁹ No original: "once the last words of the poem have been pronounced, the voice – now humming – merges into the instrumental ensemble, giving up its own particular endowment: the capacity to articulate words; it withdraws into anonymity, whilst the flute, on the other hand, (...), comes to the fore and takes on the vocal role, so to speak." (BOULEZ, Pierre, p. V)

¹⁰ No original: "(...) the relationships of voice and instruments are gradually reversed by the disappearance of words." (Boulez, 1957, p.V)

Figura 3: Trecho de *Bel édifice et les pressentiments* – *double* em que, após cantar a última palavra da poesia, a voz se abstém da linguagem e passa a se integrar de maneira homogênea ao ensemble, cantando em *boca chiusa*.

revenir au Tempo - - - - - *Assez lent*

(♩ = 100) (♩ = 132) (♩ = 120)



57

Xyl.

Vibr.

Guil.

Voix

Alto

(au niveau des instruments,
pas en soliste)

Fonte: Partitura de *Le Marteau sans Maître*, Pierre Boulez, Editora Universal, 1957.

Como exemplo das relações de centro e ausência em *Pli Selon Pli*, podemos nos ater à sua *Improvisation I*, segundo dos cinco movimentos que constituem a obra. Nela, o poema de Mallarmé evoca imagens de frieza, dureza e brancura em versos como “Duro lago de olvido a solver sob a neve/O transparente azul que nenhum voo aflora”¹¹ ou “Todo o colo estremece sob a alva agonia”¹², assim o compositor busca criar um mundo sonoro que vai na direção dessas imagens poéticas, principalmente por meio dos timbres. Como bem coloca Carole Gubernikoff:

As afinidades 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. (GUBERNIKOFF, 1997, p.12)

Os instrumentos de percussão metálicos são abundantes aqui, blocos de metal, sinos tubulares, crótalos e gongos, por exemplo, dão à peça a sonoridade desejada, revelando toda essa dureza, frieza e brancura apresentadas no poema, como podemos ver na Figura 4. A ressonância característica desses mesmos instrumentos também contribui para fazer o espectador submergir nas palavras de Mallarmé.

¹¹ Tradução de Campos, 2013. No original: “Ce lac dur oublié que hante sous le givre/Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !”

¹² Tradução de Campos, 2013. No original: “Tout son col secouera cette blanche agonie”



Figura 4: Compassos iniciais da versão camerística de *Improvisation I*, na qual percebe-se a forte presença de instrumentos metálicos, como os blocos de metal, crotales, gongos e vibrafone.

The image shows a page of a musical score for Pierre Boulez's *Improvisation I*. The score is for a chamber ensemble and includes the following parts: Vibrafone (Vibr.), Blocos de Metal (Metal blocks), Crotales (Crotales), Gongs (Gongs), Soprano (Sopr.), and Harpa (Harp). The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The lyrics for the Soprano part are: "Le vier - ge, le vi - va - ce et le bel au - jour - d'hui". The score includes various performance instructions such as "sans vibrato", "vibrato lent", "p", "mp", "mf", "pp", "più f", and "ne pas couper". The score is divided into measures, with some measures marked with numbers like 4, 8, 3, and 7.

Fonte: Partitura de *Improvisation I*, Pierre Boulez. Editora Universal, 1958.

Enfim, nota-se que a poesia irriga a escrita instrumental criando um universo sonoro amplamente inspirado nas palavras de Mallarmé, sendo o centro das decisões composicionais. Com isso, lembramos das palavras de Schoenberg, ao se referir às relações texto/música:

Quando se ouve um verso de um poema, uma medida de uma composição, está-se em posição de compreender o todo. Mesmo assim, uma palavra, um olhar, um gesto, o andar, até mesmo a cor do cabelo, são suficientes para revelar a personalidade de um ser humano.¹³ (SCHOENBERG, 1950, p.4)

¹³ Tradução nossa. No original: "When one hears a verse of a poem, a measure of a composition, one is in a position to comprehend the whole. Even so, a word, a glance, a gesture, the gait, even the color of the hair, are sufficient to reveal the personality of a human being." (SCHOENBERG, 1950, p.4)

4. Considerações finais

A abordagem de Boulez na composição de suas obras vocais revela uma profunda conexão entre a música e o texto. Ele enfatiza a importância da prosódia e das técnicas vocais para a inteligibilidade do texto, contrapondo a escrita silábica, que favorece a compreensão textual, à escrita melismática, que privilegia a expressividade poética. Boulez explora essas nuances em suas obras, como exemplificado em *Pli Selon Pli*, onde a estrutura poética de Mallarmé influencia diretamente as escolhas composicionais. Além disso, Boulez avança na ideia de "centro e ausência", onde a música se alimenta do texto, mas pode se afastar dele ao ponto da ausência total, como observado em *Le Marteau sans Maître*. Assim, Boulez não apenas musicou textos, mas os transformou em elementos estruturais e inspiracionais, criando uma relação complexa e profunda entre poesia e música, expandindo as fronteiras da composição vocal contemporânea.

Referências

- BOULEZ, Pierre. **Som e Verbo**. In: Apontamentos de Aprendiz. São Paulo: Perspectiva, 2008
- BOULEZ, Pierre. **Poesia – Centro e Ausência – Música**. In: Pierre Boulez - Escritos Seletos. Seleção: Paulo Assis. Empresa Diário do Porto. 2012
- BOULEZ, Pierre. Music Lessons. Chicago: University of Chicago Press, 2019.
- GRIFFITHS, Paul. **Modern Music and After**. Oxford University Press, 2010. 3ª Edição.
- CAMPOS, Augusto de. **Mallarmé / Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos** - São Paulo: Perspectiva, 2013. - (Coleção signos ; 2 / dirigida por Augusto de Campos)
- LANNA, Oíliam José. **DIALOGISMO E POLIFONIA: No espaço discursivo da ópera**. Tese (Doutorado em Análise do Discurso). Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG, 2005.
- LOSELLE, Andrea. Poetry and Music: A Roundtable Discussion with Pierre Boulez. *Paroles gelées*, 11(1) UCLA, 1993.
- MANSELL, Darrel. **Aria Amid the Ruins of Language**. In: The Massachusetts's Review, 2007.
- MENEZES, Flo. **A Relação “Laboríntica” entre Texto e Música em Berio**. In: Música Maximalista: Ensaio sobre a música radical e especulativa / Flo Menezes. – São Paulo: Editora UNESP, 2006.



ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música

GUBERNIKOFF, Carole. BOULEZ: IMPROVISACÃO SOBRE MALLARMÉ Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui. OPUS, Roi de Janeiro, v4, n.4, ago. 197

PÜSCHEL, Raul de Souza: **Mallarmé: a poesia sobre o signo do estilhamento**. Revista Itinerários Araraquara, n. 26, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. New York: Philosophical Library, 1950.

SILVA, Régis Luís de Carvalho. **Voz na contemporaneidade: o cantor frente à alguns desafios do repertório contemporâneo de concerto**. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Artes, 2018.

XXXIV
CONGRESSO DA
ANPPOM

MÚSICA E PESSOAS QUE VIVEM A MÚSICA:
SUSTENTABILIDADE E PRÁXIS
SALVADOR, 16 A 20 DE SETEMBRO DE 2024