

PIERRE BOULEZ (1925-2016)

Até sempre, Pierre!

Opinião
Pedro Amaral

“Eu não penso demasiado no meu lugar na história” – Pierre Boulez dizia-me. “Seja como for, um belo dia você morre e há um musicólogo que vem inscrevê-lo na história. Você passa a fazer parte dela e não é certo que, em vida, conseguisse antecipar exactamente que lugar lhe estava destinado.”

Num homem que tanto pensou o seu passado próximo, a herança que pôde receber dos antecessores, não era surpreendente esta recusa em descodificar o seu próprio papel: cada compositor cria a sua genealogia, cada nova era reinterpreta o passado e reescreve-o à luz da sua própria lógica. E hoje, no luto por Pierre Boulez, cabe-nos reflectir sobre o que já é passado e deitar-lhe um primeiro olhar retrospectivo: quem foi Pierre Boulez? Qual foi, afinal, o seu papel na história? Que obra nos deixa?

Boulez nasceu em Montbrison, entre guerras, em Março de 1925. Em jovem, anteviu duas vias possíveis para o seu futuro profissional: a música e as ciências exactas. Como todas as grandes escolhas que iriam marcar a sua vida, também esta, inicial, foi rápida e definitiva: “Desde os 17 anos que me vi mestre do meu destino, mestre, pelo menos, da minha escolha de assumir a música como função principal da minha existência”.

Ao contrário da maior parte dos músicos, no entanto, esta escolha viria a desdobrar-se numa pluralidade de caminhos, numa multiplicidade de facetas tão diversas quanto complementares: compositor, foi um dos mais determinantes da segunda metade do século XX; teórico, deixou-nos os mais importantes escritos sobre estética e técnica musical desde o pós-Segunda Guerra Mundial; maestro, reinterpretou todo o legado da primeira metade do século XX e de uma parte do romantismo germânico, frente

às mais importantes orquestras mundiais; organizador, criou instituições que alteraram profundamente o panorama musical contemporâneo a nível internacional.

Como compositor, a preocupação fundamental de Boulez nos seus primeiros anos foi, justamente, compreender o seu passado próximo, filtrar influências, criar uma genealogia, inventar uma história de que fosse herdeiro e que, de certo modo, justificasse a sua própria obra.

Não foi tarefa fácil: o seu passado próximo era extraordinariamente plural e heterogéneo, de uma riqueza quase única em toda a história da música – esquecemo-nos facilmente de que escassos 14 anos separam a morte de Mahler do nascimento de Boulez, e que quase todos os grandes vultos da primeira metade do século XX – Stravinsky, Bartók, Schönberg, Webern, Varèse, Messiaen – estavam ainda em plena actividade quando Boulez escreveu as suas primeiras obras (*Notations*, 1945; *Sonatina para Flauta e Piano*, *Primeira Sonata e Le Visage Nuptial*, 1946). Que via seguir, no seio deste labirinto de convergências e divergências, nesta encruzilhada de personalidades e de percursos, de espólios, de obras mais ou menos cataclísmicas, mais ou menos condicionantes? O génio de Boulez foi o de conseguir uma síntese “cartesiana”, guiada por uma dúvida metódica, do que lhe parecia essencial no seu passado próximo: a Stravinsky vai buscar o pensamento rítmico, a Schönberg a dimensão harmónica liberta da tonalidade, a Webern a sintaxe dodecafónica, a Debussy a raiz de uma reinvenção da forma e do timbre. “A existência cria a essência”, escreverá num famoso artigo de juventude. E é partindo desta leitura da história, como dado existencial, que irá fundar a sua linguagem – o “serialismo” – e a sua obra como compositor.

Obra que irá atravessar paisagens muito diversas. As primeiras três décadas serão profundamente marcadas pela presença da poesia: de René



Char em *Le Visage Nuptial* (1946), *Le Soleil des Eaux* (1948) e *Le Marteau sans Maître* (1954); de Stéphane Mallarmé em *Pli selon Pli* (1957-62) mas desde logo na própria concepção da *Terceira Sonata para Piano* (1957); e de E. E. Cummings em *Cummings ist der Dichter* (1970). A dimensão poética será, aliás, a única base concreta, extramusical, numa obra praticamente fundada naquilo a que se chama “música pura”, onde a especulação da escrita e da arquitectónica musical, elevada ao seu expoente máximo, se torna uma finalidade em si mesma.

Para piano, instrumento de aprendizagem que marcou a sua juventude, Boulez deixa um conjunto de três sonatas (1946, 1948, 1957) e diversas pequenas peças; multiplicando as possibilidades polifónicas do instrumento escreve ainda os dois Livros de *Structures* para dois pianos; exponenciando a paleta tímbrica e o virtuosismo técnico,

vai mais longe e coroa a sua obra pianística com *Sur Incises* (1996) para três pianos, três harpas e três percussões, obra representativa do género tipicamente bouleziano da música para “ensemble”: música de câmara, se pensarmos no limitado número de intervenientes, mas necessariamente dirigida por um maestro. Nesta categoria inscreve-se uma grande parte da sua obra: do já evocado *Le Marteau sans Maître* a *Dérive II* (1988), passando por *Polyphonie X* (1951), *Éclat* (1966), *...explosante/fixe...* (1991) e *Domaines* (1968), entre outras.

Se a música para ensemble nasce de um determinado contexto histórico no seio do qual a modernidade musical não tinha um acesso fácil a meios mais avultados, destinando-se inicialmente a um determinado tipo de sala, um determinado formato instrumental e até um determinado público, particularmente esclarecido; a música orquestral, essa, destina-

se aos mais amplos meios e às mais importantes instituições da vida musical. Obras como *Rituel in Memoriam Bruno Maderna* (1974) e *Notations pour Orchestre* entram hoje no repertório das mais importantes orquestras mundiais; e uma criação como *Répons*, para seis solistas, ensemble instrumental e electrónica em tempo real, só é possível como fruto de um cruzamento fértil entre duas grandes instituições: um instituto dedicado à pesquisa tecnológica na sua aplicação à criação musical e um ensemble de grandes solistas dedicado à criação e interpretação da música contemporânea.

O Ircam (Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/Música) e o Ensemble Intercontemporain correspondem, justamente, a estas instituições. A primeira, fundada por Boulez em 1969, a convite do Presidente Georges Pompidou, é um veículo essencial no estudo e desenvolvimento dos meios tecnológicos aplicados à



MIGUEL MEDINA/AFEP

sucede na programação da Philharmonie de Paris, um dos grandes projectos pelos quais Boulez pugnou incansavelmente, ao longo de anos, até o ver realizado já no final da sua vida.

Boulez o organizador deu um contributo essencial à música do seu tempo, do mesmo modo que o fez Boulez o maestro. Director musical de grandes orquestras na Europa e nos Estados Unidos, maestro convidado das mais importantes formações mundiais, cabeça de cartaz das mais insígnias editoras discográficas, Boulez levou sempre consigo a defesa intransigente da modernidade, não apenas no repertório que escolheu dirigir, mas também na forma de (re)interpretar a música do passado, em particular a grande tradição orquestral das últimas décadas do século XIX e das primeiras do século XX. Todo o seu olhar para o passado partia da sua óptica de compositor em permanente diálogo consigo mesmo, em permanente procura, em permanente utopia – “tentando ver por detrás de um espelho inexistente para surpreender a razão”, como escreverá na sua última e extraordinária carta a John Cage. E não deixa de ser extraordinário como Boulez conseguiu conciliar na sua existência utopia e realismo, sonho e realização, obra artística e obra institucional.

Entre as duas, porventura, surge a obra de Boulez pensador, Boulez o teórico que, entre muitos escritos incontornáveis, nos deixa o último (até hoje) grande tratado de composição e poética musical, *Penser la Musique Aujourd'hui*, escrito no início dos anos 60, na cidade alemã de Darmstadt, em cujos cursos de Verão se reuniam, na época, os jovens compositores da vanguarda musical, e onde Boulez, Stockhausen e Maderna, entre outros, surpreendiam com as suas imparáveis pesquisas na reorganização da linguagem, com os seus permanentes avanços técnicos, com as suas novas e surpreendentes criações.

“Um belo dia você morre (...) e passa a fazer parte da história.” Até sempre, Pierre!

Compositor, professor da Universidade de Évora e director artístico da Orquestra Metropolitana de Lisboa

Trajectória de um compositor radical

Cristina Fernandes

O seu legado e a sua personalidade permanecem como peças-chave dos percursos coexistentes na música do século XX

Os primeiros anos de Pierre Boulez foram marcados pela música e pela matemática, dois domínios para os quais apresentava aptidões precoces. As expectativas do pai, um engenheiro ligado à indústria do aço na região de Lyon, em relação ao futuro profissional do jovem Pierre orientavam-se para o campo da Engenharia, mas quando chegou a Paris em 1942 preferiu trocar a Escola Politécnica pelo Conservatório.

Os estudos anteriores de piano mostraram-se insuficientes no exame de entrada, mas no domínio da teoria musical e da composição rapidamente começou a brilhar e três anos depois obteve o primeiro prémio na famosa classe harmonia de Olivier Messiaen, na qual dava provas de excepcionais habilidades no domínio da análise musical. Boulez estudou contraponto como aluno particular de André Vaurabourg, casada com o compositor Arthur Honegger, e quando René Leibowitz (1913-1972), antigo aluno de Schoenberg, começou a introduzir a música dodecáfónica em França, não hesitou em recorrer aos seus ensinamentos.

Desde cedo, Pierre Boulez perseguia a utopia de uma linguagem musical objectiva, baseada numa concepção rigorosa e numa estrutura conscientemente ordenada de relações internas. A lógica e a clareza que procurava na composição transpareciam igualmente da sua arte como maestro, onde os mínimos detalhes eram controlados e depurados com extrema precisão. Considerando que os compositores dos inícios do século XX não tinham levado até às últimas consequências o abandono da tonalidade – “tinham-se colado aos princípios do passado ao nível da estrutura musical e da expressão, em vez de

terem aproveitado a oportunidade para repensar a música a partir de novos princípios” – resolve tomar como sua essa tarefa.

A necessidade histórica do uso da atonalidade e o corte com o neoclassicismo foram premissas que tomaram forma logo nas composições iniciais (*Notations*, *Sonatina para Flauta*, *Primeira Sonata para Piano*, *Le Visage Nuptial*), mas as primeiras obras que fizeram a reputação de Boulez como compositor foram *Le Soleil des Eaux* (1947) e a monumental *Sonata para Piano n.º2* (1948). A primeira interpretação desta última obra em Darmstadt, em 1952, por Yvonne Loriod, foi um acontecimento. Boulez explicou mais tarde as suas intenções: “Foi provavelmente a tentativa da 2.ª Escola de Viena para reviver antigas formas que me fez querer destruí-las: tentei destruir as bases da forma-sonata no primeiro andamento; desintegrar o andamento lento através do uso de um *tropo*, assim como a forma repetitiva do *scherzo* através do recurso a variações. Finalmente, no último andamento tentei demolir os princípios do género da fuga e do cânone.”

Estimulado pelas últimas criações de Webern e pelos *Quatre Études de Rythme* (1949-50) de Messiaen, Boulez dedicou-se a desenvolver as técnicas do serialismo integral, ou seja, a ideia de que a série de 12 sons aplicada às notas se deveria estender

aos restantes parâmetros musicais, nomeadamente ao timbre, à duração e à intensidade. O auge da aplicação do serialismo integral deu-se com *Structures I* (1952) para dois pianos, neste caso dedicando uma série aos “modos de ataque” do som pelos intérpretes em vez de aos timbres.

Outra das suas obras significativas dos anos 50 foi *Le Marteau sans Maître* (1953-5), baseada na poesia de René Char e destinada a uma voz de contralto e a seis instrumentistas: flauta alto, xilomarimba, vibrafone, percussão, guitarra e viola. O fascínio pelo seu exótico colorido instrumental, que emerge da concepção relativamente estática do discurso, contribuiu para uma ampla aceitação junto do público que, fora dos circuitos especializados, considerava a sua obra de difícil e complexa audição.

O conceito de “obra aberta” foi outro caminho explorado por Boulez nessa época com destaque para a *Sonata para Piano n.º3*, iniciada em 1956. Entre as peças marcantes das décadas seguintes encontram-se *Pli selon Pli* – “Portrait de Mallarmé”, para soprano e orquestra (1957-1962; 1984); *Eclat* para 15 instrumentos de 1965, convertida em *Eclat-Multiples* em 1970); *...explosante-fixe...*, de 1971, revista e incorporada em *Mémoriale* em 1985; *Rituel in Memoriam Bruno Maderna* (1975); *Messagesquise*, para violoncelo solo e seis violoncelos (1976); *Notations* (1978); e *Répons* (1981-84), primeira obra de peso com recurso aos meios tecnológicos disponibilizados pelo Ircam, projecto que mais uma vez aspirava a criar uma nova linguagem musical de base racional.

A tenacidade com que Boulez defendia as suas ideias vanguardistas no campo da composição nos anos 50 e 60 e a sua postura irredutível ligada à ideia de progresso na história da música – que manteve inicialmente nas escolhas dos repertórios como maestro – foram-se diluindo nas últimas fases do seu percurso artístico, mas o peso do seu legado e da sua personalidade permanecem como peças-chave dos múltiplos percursos coexistentes na História da Música do século XX. **Crítica de música**



Frank Zappa com Boulez em 1984

música, sendo hoje uma referência mundial e constituindo um modelo a partir do qual foram criados muitos outros institutos no plano internacional. O Ensemble Intercontemporain, fundado por Boulez em 1976, é uma orquestra de 31 solistas de elevadíssimo nível técnico individual, consagrada à criação e interpretação da música contemporânea.

Estas e outras instituições criadas ou impulsionadas por Boulez são a face mais visível do grande organizador dos meios musicais que foi Boulez. Foram também elas que, de certo modo, permitiram à contemporaneidade musical “institucionalizar-se”, tornar-se parte do mundo profissional e, assim, chegar ao grande público melómano que, hoje, numa grande sala de concerto de qualquer grande cidade europeia, pode ouvir, lado a lado, uma obra de referência do repertório orquestral e uma criação contemporânea – como