

## Aspectos texturais da *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez

Jorge Luiz de Lima Santos<sup>1</sup>

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)/PPGM

SIMPOM: *Composição*

jorgelsantos02@gmail.com

**Resumo:** Este artigo pretende analisar e discutir a configuração da dinâmica textural da obra *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez. Para tal propósito, utilizamos como ferramenta teórica e metodológica a teoria textural de Wallace Berry (1976), com foco nos conceitos de densidade-número e progressão e recessão texturais, e a Análise Particional de Gentil-Nunes (2009), fazendo uso do software *Parsemat* para a produção de gráficos que mapearam toda ocorrência textural ao longo da peça e seus conceitos teóricos mais importantes. A análise demonstra a estreita relação entre a dinâmica textural e a forma, apontado, todavia, para o papel dos gestos texturais (motívicos) na caracterização de cada seção.

**Palavras-chave:** Textura musical, Wallace Berry, análise textural, Pierre Boulez.

### Textural Aspects of the *Sonatine pour flute et piano* by Pierre Boulez

**Abstract:** This article aims to analyze and discuss the textural configuration on the work *Sonatine pour flute et piano* by Pierre Boulez. For that purpose we used as theoretical and methodological tools the textural theory by Wallace Berry (1976), focusing on the concepts of number-density and textural progression and recession, and the Partitional Analysis by Gentil-Nunes (2009), using its software *Parsemat* to produce graphics, which mapped the complete textural occurrence throughout the piece. The analysis has shown the close relation between texture and form, pointing out, however, the role of textural gestures (motivic) on the characterization of each section.

**Keywords:** texture, Berry, textural analysis, partitional analysis, Pierre Boulez.

### Introdução

A *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez foi composta em 1946 e estreada em 1947, em Bruxelas. Nessa época, Boulez acabara de concluir seus estudos com Olivier Messiaen, no Conservatório de Paris, e aulas particulares com René Leibowitz, introdutor do dodecafonismo na França. A obra se enquadra no período que François Nicolas (2005) classifica

---

<sup>1</sup> Orientador: Prof. Dr. Carlos Almada.

como “dimensão crítica”, no qual predomina uma estética fortemente vienense, especialmente weberniana<sup>2</sup>. É a fase em que o “aprendiz” põe em prática suas primeiras conclusões sobre o serialismo dodecafônico que mais tarde ampliaria em direção ao serialismo integral.

Para Deliège (2003, p. 55), três aspectos se destacam na obra: o primeiro, de ordem formal, o segundo, de ordem estética e o terceiro, de ordem notacional. O primeiro diz respeito ao fato de o compositor utilizar a *Sinfonia de Câmara* op. 9 de Schoenberg como modelo de referência formal. A unificação dos quatro movimentos da *Sonatine* num único contínuo, encadeados sem transição, traduz a ambiguidade entre pequena e grande forma presente na obra do mestre vienense, sendo ao mesmo tempo os movimentos concatenados a partir de um tema único (Ibid, p. 56)<sup>3</sup>. O segundo aspecto corresponde à completa distinção estilística entre a *Sonatine* e a *Sinfonia* schoenberguiana. Boulez afirma, segundo Deliège (Idem, p. 56), que seu interesse era estritamente conceitual, não considerando qualquer aspecto do pós-romantismo presente na obra de Schoenberg. O terceiro aspecto trata da precisão notacional: a peça é plena de indicações de agógica e expressão. A obra pode ser dividida formalmente em quatro movimentos (Quadro 1):

**Quadro 1: Seções formais da *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.**

<b>Seção</b>	<b>Andamento</b>	<b>Compassos</b>
Introdução	<i>Très lentment</i>	c. 1-31
1º movimento	<i>Rapide</i>	c. 32-96
2º movimento	<i>Très modéré presque lent</i>	c. 97- 150
3º movimento	<i>Scherzando</i>	c. 151 (Trio c. 195 a 221)- 341
4º movimento	<i>Tempo rapide</i>	c. 342- 496
Coda	<i>Très modéré presque lent/rapide</i>	c.497 -510

## 2. Referencias teóricas: Teoria Textural de Berry e Análise Particional

Wallace Berry (1987) desenvolve, em nossa opinião, uma das mais consistentes e amplas abordagens teóricas sobre a textura até então realizada. O capítulo referente à textura desenvolve uma sólida e coerente abordagem sobre o assunto em um amplo espectro de obras

<sup>2</sup> Nicolas classifica a intelectualidade musical de Boulez em 3 grandes dimensões: crítica, teórica e estética, que possuem uma ordem cronológica, mas não necessariamente são auto-excludentes. As dimensões implicam fases diferentes do pensamento estético do compositor. Para mais informações, ver NICOLAS (2013)

<sup>3</sup> Para maiores detalhes sobre a estruturação do op.9 schoenberguiano em forma compactada e para uma discussão sobre as motivações que o levaram a adotar tal organização morfológica, ver ALMADA (2007, p. 41-45).

dos períodos modal, tonal e pós-tonal, ampliando de maneira significativa as classificações tradicionais sobre esse parâmetro e gerando uma base sólida para a análise e o planejamento textural sobre um imenso leque de possibilidades. De acordo com nossos objetivos neste artigo, discutiremos especialmente os conceitos de densidade-número e progressão e recessão textural aplicados à análise textural da *Sonatine*.

A Análise Particional de Gentil-Nunes (2009) propõe uma adaptação da teoria matemática das partições, desenvolvida pelo matemático suíço Leonhard Euler (1707 – 1783), com base na teoria textural de Berry. A partir de tal associação, foi elaborado um *software*, o *Parsemat*, um conjunto de *scripts* e funções para MATLAB (um ambiente de programação voltado para aplicações matemáticas e científicas) programado com a finalidade específica de realizar operações matemáticas e confeccionar gráficos analíticos relacionados com elementos texturais, entre outras aplicações. Entre os dois principais tipos de gráficos gerados pelo *Parsemat*, o indexograma e seus índices de dispersão e aglomeração – que dizem respeito à maneira como as partes sonoras se relaciona entre si, de forma não-congruente ritmicamente para a dispersão, e de maneira congruente ritmicamente para o índice de aglomeração<sup>4</sup> – foram utilizados como ferramentas-chave na compreensão da dinâmica textural na *Sonatine pour flûte et piano* de Boulez.

### 3. Análise textural de *Sonatine pour flûte et piano*

No indexograma geral da obra (Fig. 1), observa-se uma divisão formal a partir dos pontos de tempo. Devido à relativamente longa duração da peça – cerca de doze minutos – torna-se problemático perceber as nuances dos movimentos dos índices. Todavia, é possível verificar o contorno geral dos índices  $d$  e  $a$ <sup>5</sup> em cada movimento ou seção. Uma característica que atravessa toda a obra é as oscilações dos índices, que variam entre picos e vales. Outro aspecto a se destacar nessa visão geral é a comparação entre as amplitudes dos índices em cada movimento. Percebe-se uma trajetória em crescendo, ainda que sempre oscilando entre picos e vales, sendo o ápice alcançado no terceiro movimento em ambos os índices, o que indica que a densidade-número máxima é atingida justamente num ponto central da peça. Apesar de certo predomínio do índice de dispersão, nota-se uma significativa aparição de momentos de aglomeração, o que corrobora em parte o argumento de Deliège sobre a variedade dos gestos de escrita.

---

<sup>4</sup> Exatamente pela congruência ou não-congruência rítmica ser a janela de observação da qual é feito o mapeamento textural, o Gentil-Nunes chama este particionamento de rítmico.

<sup>5</sup> Dispersão e aglomeração, respectivamente.

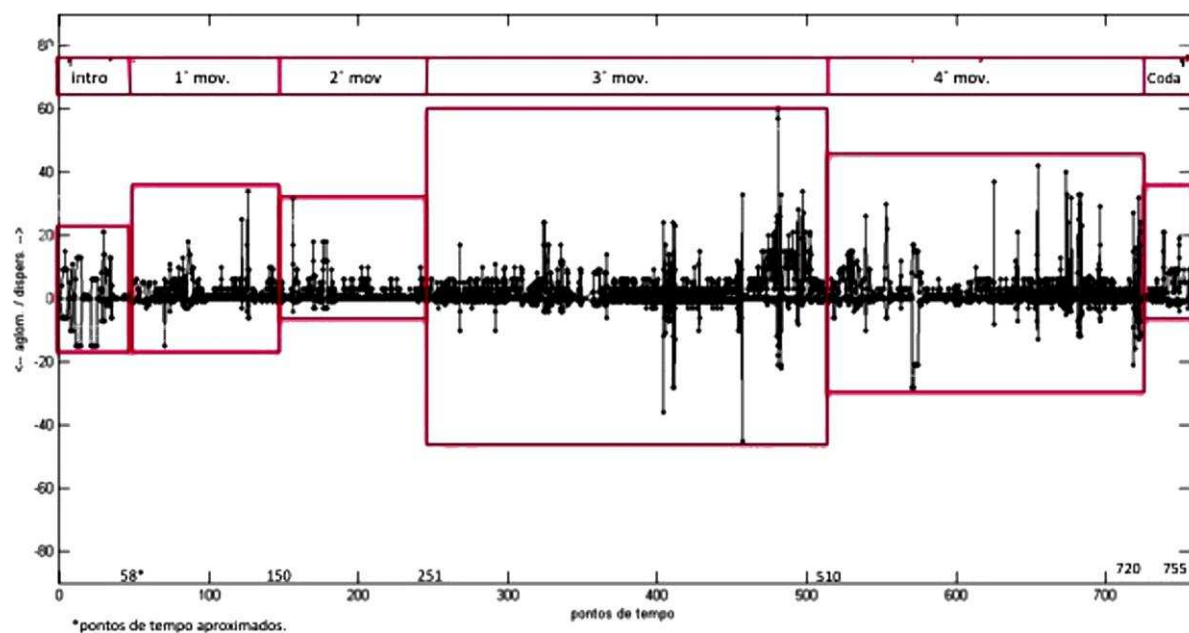


Figura 2: Indexograma com divisão formal da *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

No indexograma da Introdução (c.1-31) da peça (Fig. 2) é possível verificar um grande número de bolhas de maiores proporções, considerando a brevidade do trecho, abrangendo ambos os índices *a* e *d*. As bolhas marcam gestos composicionais característicos da seção: alternâncias bruscas de densidade-número, de valores altos a quase nulos. O próprio indicativo de interpretação (*très librement*) reforça esse gesto inicial, de caráter episódico, da apresentação do material harmônico. O final da seção é delineado por uma redução na densidade-número e um gradual processo de transferência negativa (-t), ou seja, em direção à aglomeração. Esse movimento é frequente em trechos de transição seccional na organização textural de Boulez.

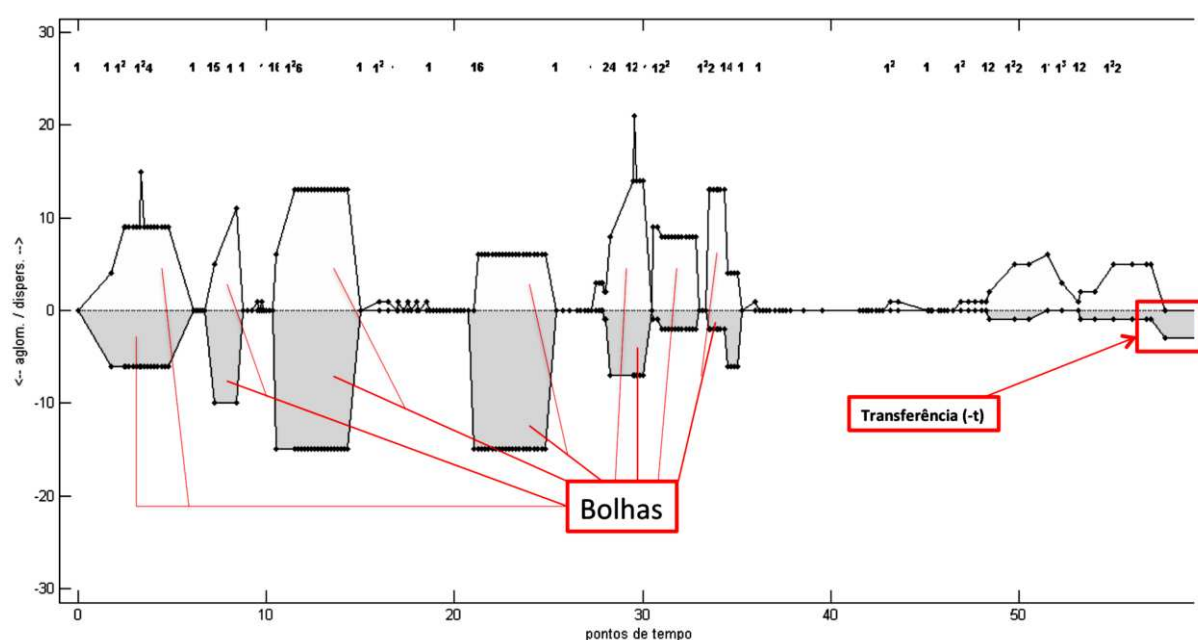


Figura 1: Indexograma (introdução, c. 1-31) da *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

O primeiro movimento (c. 32-96) apresenta um indexograma de características distintas em relação ao da Introdução. Mesmo com a ocorrência de algumas bolhas, o contorno é predominantemente irregular, com ambos os índices atingindo o zero frequentemente<sup>6</sup>.

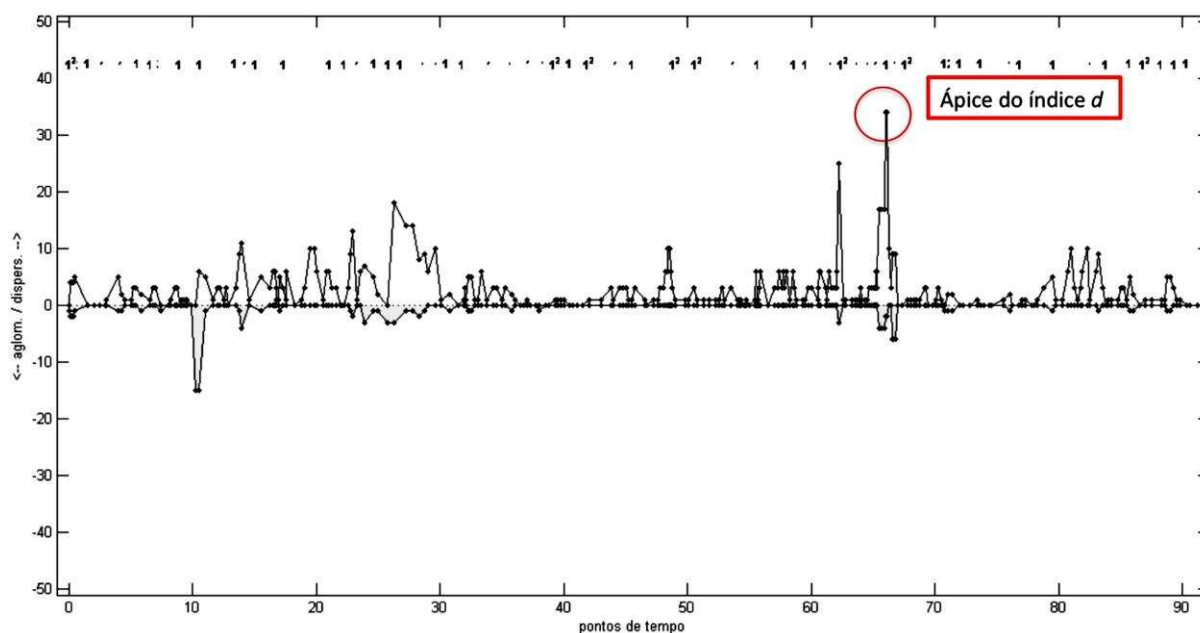


Figura 3: Indexograma (primeiro movimento, c. 32-96) da *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

O ápice do contorno do índice *d* (aproximadamente, ponto de tempo 65 da Fig. 3) funciona como um momento de transição para o gesto ou figuração<sup>7</sup> textural que conduz ao final do movimento, como ilustra o Ex. 1:

Exemplo 1: Excerto (c. 74-84) de *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

<sup>6</sup> Atingir o zero, corresponde na partitura que há apenas uma parte sonora atuando, ainda que seja possível alternâncias entre instrumentos.

<sup>7</sup> Utilizaremos “gesto” e “figuração” como sinônimos para um dado desenho ou motivo; uma maneira de organizar as partes sonoras que caracteriza um dado gesto textural.

Após uma redução da densidade no primeiro movimento, com ambos os índices atingindo o zero ao final, o segundo movimento (c. 97-150) se inicia com um contraste de agógica (*très modéré presque lent*). O indexograma (Fig. 4) aponta a presença de bolhas, com o ápice da dispersão acontecendo logo no início, ao contrário do que ocorreria no movimento anterior. Nota-se também uma progressiva redução na amplitude do contorno do índice *d*, sempre entremeada por quedas abruptas, resultando numa menor quantidade de partes sonoras atuantes. A partir de aproximadamente o ponto de tempo 30, há um predomínio quase que exclusivo do índice *d*, permanecendo o índice *a* próximo ao zero durante o restante do movimento.

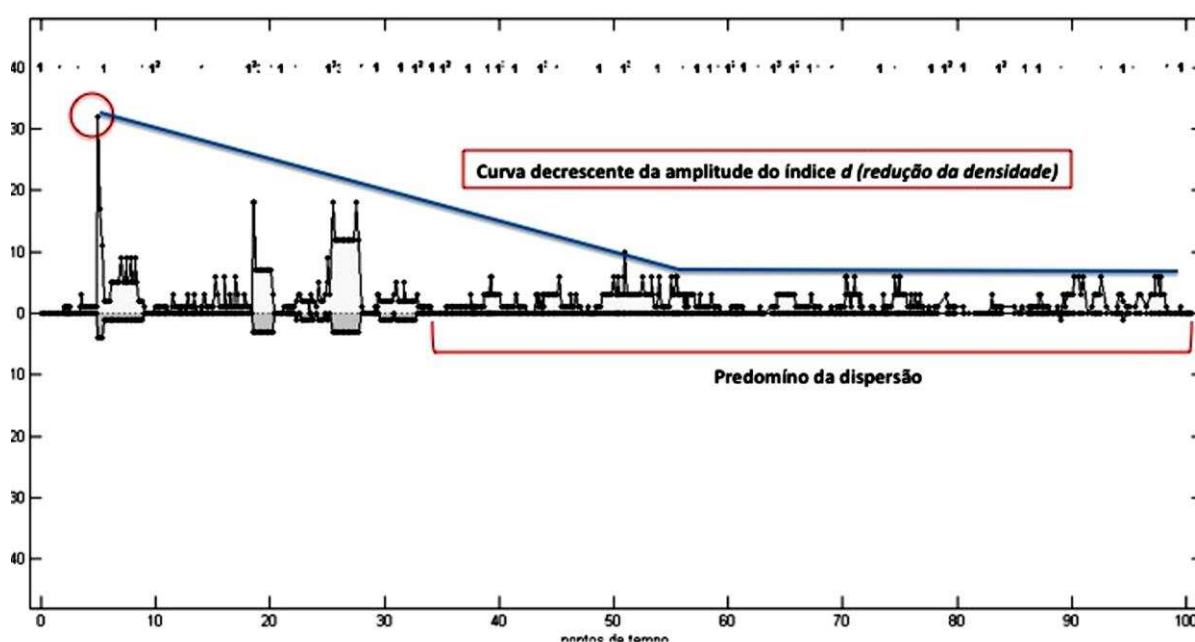


Figura 4: Indexograma (segundo movimento, c.97- 150) da *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

O terceiro movimento (*Scherzo*) (c. 151-341) é o mais longo da peça. É nele que se verifica o ápice dos índices *a/d*, considerando o total da obra. Isso ocorre próximo ao fim do movimento, o que reforça seu caráter de ponto culminante da seção de desenvolvimento da forma-sonata. Outro dado a se destacar é a aparição frequente de picos, simultâneos em ambos os índices, bastante breves (quase como linhas retas no indexograma) que pontuam todo o movimento (Fig. 5):

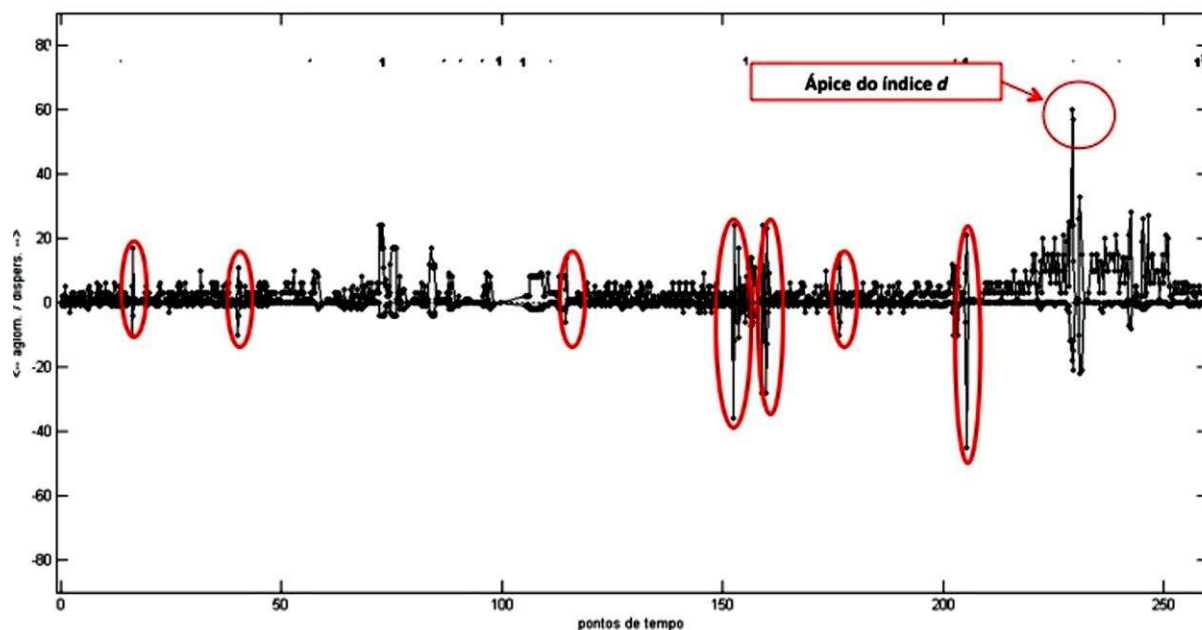


Figura 5 – Indexograma (terceiro movimento) da *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

Um dos pontos em destaque no indexograma da Fig. 5 (próximo ao ponto de tempo 150) corresponde ao excerto da partitura, mostrado no Ex. 2:

Exemplo 2: Excerto c. 254-258 de *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

A seção do Trio (c. 195-221, Fig. 6) possui uma organização textural consideravelmente contrastante em relação a do *Scherzo*, o que se observa especialmente pela aparição de algumas bolhas e pela redução de ambos os índices a zero no início e final da seção.

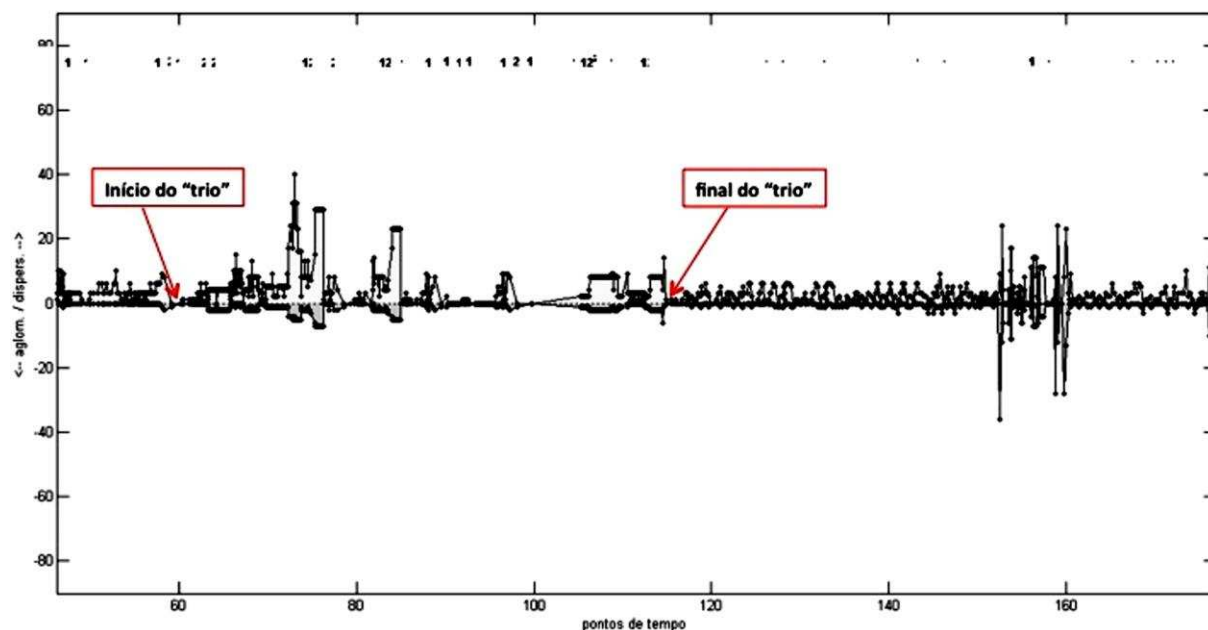


Figura 6: Indexograma (terceiro movimento - Trio) da *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

O quarto movimento apresenta um indexograma (Fig. 7) semelhante ao do terceiro, incluindo a aparição frequente de picos, simultâneos em ambos os índices, porém com amplitudes mais discretas.

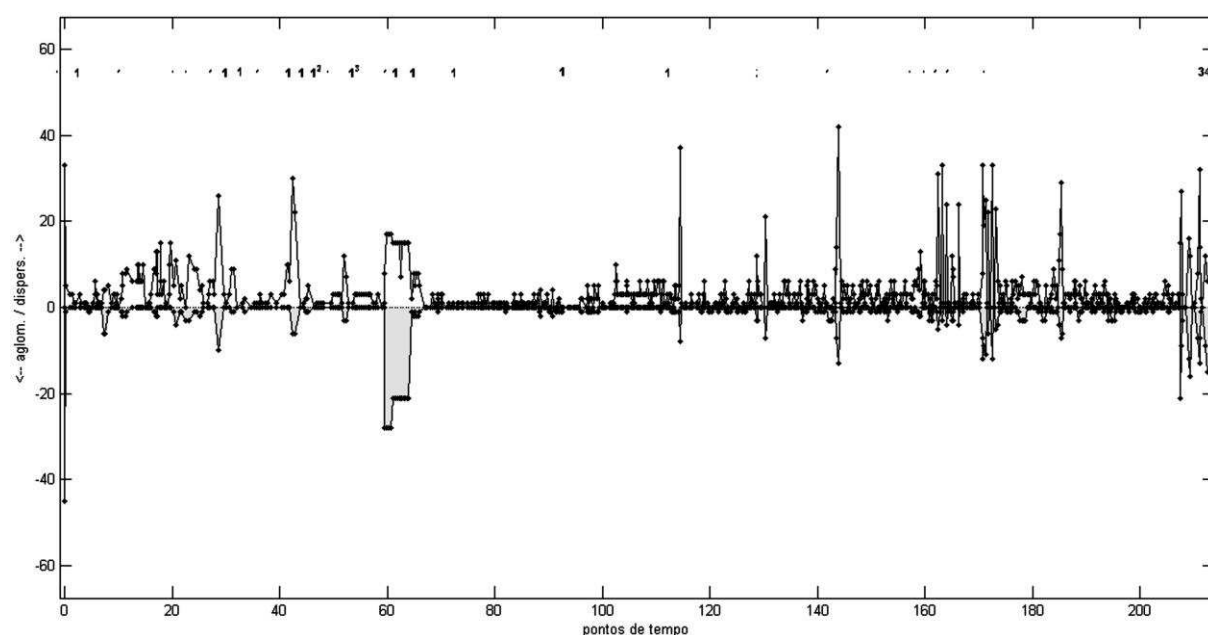


Figura 7: Indexograma (quarto movimento) da *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

Apesar de extremamente breve, a Coda (c. 497-510) apresenta um forte contraste em relação ao trecho anterior, como se percebe em seu indexograma (Fig. 8), e na variedade de gestos texturais (ver Ex. 3 e 4) que, de certa forma, ressaltam a importância do seu emprego (dos gestos) como elementos de caracterização textural da obra.



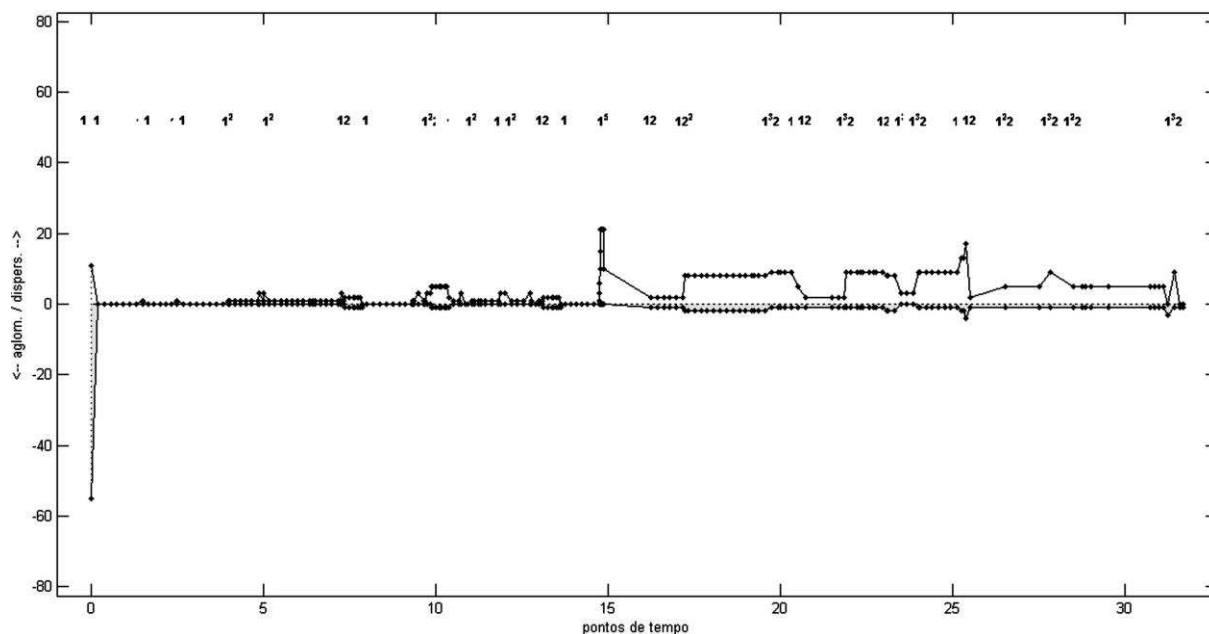


Figura 8: Indexograma (quarto movimento) da *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

O indexograma aponta um contraste drástico logo no ponto de tempo zero, com o índice de aglomeração aumentando significativamente. O gesto textural do início da sessão remete ao primeiro e ao quarto movimentos, ao lado do trilo característico do segundo movimento (Ex. 3):

**Très modéré,  
presque lent**

Figura 9: Dois gestos texturais; volata-apojatura e trilo (c. 497), *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

A redução drástica ue se segue em ambos os índices é pontuada pela repetição dos dois gestos texturais já mencionados (a volata-apojatura e o trilo - Ex. 3), mantendo uma baixa densidade-número até o próximo gesto textural (ponto de tempo 15 - indexograma, Ex.4 - partitura), pontuado pela redução do andamento (*Très large*) e, como visto no indexograma (Fig. 8), pelo aumento súbito da densidade-número:

The image shows a musical score excerpt for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) from 'Sonatine pour flûte et piano' by Pierre Boulez, measures 503-506. The flute part is marked 'Très large' and the piano part is marked 'Très rapide'. The score is in 7/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Figura 10: Excerto – (c. 503) de *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez.

### Considerações finais

Uma característica forte da *Sonatine* é o uso intenso de figurações motivicas superpostas, que, consideradas coletivamente, acabam por constituir verdadeiros gestos texturais. Tal profusão de gestos não são representados de forma explícita no indexograma, visto que a avaliação do programa sempre é global e vertical, e, assim, não reflete este aspecto específico. Diferentemente de outras obras, como *Le Marteau sans Maître* e *Dérives 1*, nas quais a congruência ou não das partes sonoras (que chamamos aqui de dispersão e aglomeração<sup>8</sup>) é o elemento principal no contraste formal, na *Sonatine* esse aspecto nos parece menos decisivo na diferenciação entre movimentos, com exceção talvez do que ocorre nas seções de Introdução e Coda. É nesse sentido que podemos compreender a afirmação de Deliège de que “os gestos de escrita se multiplicam”. Nesta obra específica, de acordo com o que foi revelado pela análise, as maneiras de organização das partes sonoras, ou seja, os “gestos texturais” são tão (ou mais) importantes do que as relações de aglomeração e dispersão. Assim, o delineamento da forma seria pontuado também pela textura (ao lado da agógica), porém, mais decisivamente pela organização e disposição dos gestos que caracterizam cada movimento ou seção.

<sup>8</sup> Deve-se ter em conta que os conceitos de aglomeração e dispersão dizem respeito a congruência e não congruência dentro do particionamento rítmico-textural, podendo significar outra coisa quando aplicados a outros parâmetros.

## Referências

ALMADA, Carlos de Lemos. *Nas fronteiras da tonalidade: Tradição e inovação na forma na Primeira Sinfonia de Câmara, op. 9, de Arnold Schoenberg*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Engliwood Cliffs: Dover, 1987.

DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à L'Ircam*. Wavre: Éditions Mardaga, 2003.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise Particional: uma mediação entre composição musical e teoria das partições*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

NICOLAS, François. *La théorie musicale de Pierre Boulez*. Artigo. 2005. Disponível em: <<http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/Textes/Boulez.theorie.htm>>.

Acessado em: 16.05.2013