



A textura musical na obra de Pierre Boulez

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Jorge Luiz de Lima Santos
UFRJ – jorgelsantos02@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação trataremos do tema central da pesquisa de mestrado em conclusão sobre a textura musical na obra de Boulez. Utilizamos como ferramentas teórico-metodológicas principais a teoria textural de Wallace Berry (1987) e a análise particional (GENTIL-NUNES, 2009). Como estudo de caso, analisamos a textura de três obras de câmara de Boulez - *Sonatina para Flauta e Piano* (1946), *Le Marteau sans Maître* (1954) e *Dérives 1* (1984). Entre as conclusões, demonstrou-se que a textura representa elemento chave na delimitação da forma.

Palavras-chave: Pierre Boulez. Textura musical. Análise Particional. Composição.

Musical Texture on the work of Pierre Boulez

Abstract: This paper presents the main issue of a master dissertation about musical texture on the work of Pierre Boulez. As methodological and theoretical references it was used mainly the textural theory by Wallace Berry (1987) and the partitional analysis (Gentil-Nunes, 2009). We analyzed the textural approaches of three chamber works by Boulez – *Sonatine for flute and piano* (1946), *Le Marteau sans Maître* (1954) and *Dérives 1* (1984). The research demonstrated how textural organization is a key element in the formal design in those works.

Keywords: Pierre Boulez. Musical texture. Partitional Analysis. Composition.

1. Introdução

Embora muito debatida e profundamente estudada ao longo das últimas décadas, a obra de Boulez ainda oferece diversas possibilidades de exploração analítico-interpretativa. Não encontramos, até o momento, qualquer trabalho acadêmico que tratasse diretamente da textura musical na produção do compositor e ampliasse essa reflexão para o pensamento estético no qual ela se filia, estabelecendo relações entre seu projeto estético e sua obra artística. Desta forma, buscamos com esta pesquisa contribuir para a ampliação do conhecimento sobre os processos composicionais de Pierre Boulez no âmbito da textura musical.

2. Textura musical em perspectiva: revisão bibliográfica, Berry e Análise Particional

Realizamos uma extensa revisão bibliográfica sobre a emergência do parâmetro textura no século XX como processo composicional e ferramenta analítico-teórica. Autores como Delone (1975), Levy (1982), Ferraz (1990), Lucas (1995), Schubert (1999), Senna Neto (2007), Mountain (2012), entre outros, apontam para o papel estrutural da textura na

música do século XX e a lacuna de uma literatura que pudesse lidar satisfatoriamente com esse fenômeno. Lucas afirma:

Os compositores do século XX muitas vezes tomarão a textura como elemento gerador de suas obras. Mesmo quando isto não ocorre, a textura assume um papel sem precedentes na ausência (ou enfraquecimento) de um sistema tonal-harmônico rigoroso. (LUCAS, 1995, p. 5).

Richard Delone (1975) reforça essa condição de novidade e liberdade trazida pela manipulação deliberada da textura na música contemporânea¹ ao afirmar:

Provavelmente nenhuma faceta da composição contemporânea presta-se à avaliação e à discussão tão facilmente como o faz o elemento da textura, o qual envolve a interação dos parâmetros de altura e duração e as suas ocorrências em várias partes de uma composição. A textura proporciona uma base para avaliar e repensar a música que evita os vieses tradicionais de tonalidade e acorde.² (DELONE, 1975, p. 66)

Entre as muitas abordagens possíveis sobre o fenômeno da textura musical, poucas nos parecem tão sistemática, profícua e detalhada quanto aquela proposta por Wallace Berry (1987). Primeiro por colocar a textura entre os elementos estruturais da música, em pé de igualdade com altura e ritmo; segundo, por abordá-la de uma maneira inovadora e sem precedentes, ampliando e diversificando as classificações tradicionais. Embora não exaustiva, sua teoria permite a análise e compreensão do tecido textural de uma ampla e significativa parte da produção musical dos sistemas modal, tonal e pós-tonal. Nesse sentido, a teoria de Berry nos pareceu perfeitamente adequada às investigações que a pesquisa pretendeu desenvolver acerca do processo criativo de Pierre Boulez. As consequências do trabalho de Berry são também sentidas no desenvolvimento de novas aplicações de sua teoria da textura por outros pesquisadores.

A Análise Particional de Gentil-Nunes (2009) propõe uma adaptação da teoria matemática das partições, desenvolvida por Leonhard Euler, à 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 para a análise particional. Partindo de um arquivo MIDI, o programa faz a conversão para uma matriz e, a partir daí, oferece análises e gráficos diversos.³ Os gráficos gerados pelo *Parsemat* são uma das ferramentas importantes na compreensão e análise da textura realizadas por esta investigação, especialmente o indexograma, que permite uma correspondência com a partitura ao plotar os eixos x e y em função do tempo. Tais eixos representam no gráfico os índices de aglomeração e dispersão, assim definidos pelo autor:

As relações congruentes e não-congruentes são denominadas neste trabalho como simplesmente relações de aglomeração e dispersão (abreviadas para a e d). A cada partição, portanto, corresponde um par de índices (a, d), que descreve o seu 'conteúdo de congruências'. (GENTIL-NUNES, 2009, p. 36).

3. Dimensões (fases) na obra de Pierre Boulez

François Nicolas (2005) realiza um grande apanhado da teoria musical de Pierre Boulez, compreendendo três grandes fases (mais uma intermediária) que se sucedem cronologicamente, as quais denomina de crítica, teórica e estética. Essas três fases, ou dimensões, representam não apenas a produção teórica do compositor, mas sobretudo as guinadas verificadas na sua produção musical⁴. Esses três períodos correspondem, respectivamente, ao uso e teorização do serialismo dodecafônico (que o autor chama de restrito), o serialismo integral (ou serialismo generalizado) e um retorno a uma forma de tematismo. Na tabela 1 é possível verificar a relação entre o projeto estético e a evolução da linguagem em Boulez como proposta por Nicolas:

Tipo de linguagem musical	Natureza da Linguagem Musical	Em vista de
Serialismo restrito	Metafórico	Função <i>crítica</i> (de discriminação entre das obras)
Serialismo generalizado	Teórico	Fundação (do serialismo como nova linguagem)
“Tematismo”	Estética	Unificação (da gramática e da semântica)

Tabela 1 - Natureza da linguagem, função e dimensões em Boulez. In: NICOLAS (2005, p. 16)

Além de uma ampla reflexão sobre a relação de Boulez com a intelectualidade, a quem ele considera um *musicien pensif* – alguém que tem a necessidade não só de fazer a música, mas também de dizê-la – a divisão proposta por Nicolas serviu de base para escolha das obras que foram analisadas. Assim, a textura foi avaliada, ainda que com toda limitação de alcance deste trabalho, em diferentes fases e pensamento estético do compositor, denominadas pelo autor como dimensões crítica, teórica e estética.

4. Textura musical e delineamento da forma: *Dérives 1*

Dérives 1 (1984) faz parte da última fase criativa de Pierre Boulez, enquadrando-se naquele período que Nicolas (2005, p. 6) denomina dimensão estética. Nesta fase, a rigidez

teórica que marcou a maior parte das obras de Boulez por mais de 30 anos dá lugar a uma tentativa de valorizar o aspecto aural.

Escrita para um pequeno conjunto de câmara (flauta, clarinete, violino, violoncelo, vibrafone e piano), a peça é a primeira de três composições cujo material deriva, como o nome indica, de outra obra, *Repóns* (1980/82).

Dérives 1 está claramente dividida em três partes como mostra a tabela 2:

A	B	Coda
c.1-27	c.27-46	c.47-55

Tabela 2 – Divisão formal de *Dérives 1* de Pierre Boulez

A forma pode ser inicialmente deduzida, como é comum em obras pós-tonais, pela agógica. A seção A (c.1-27) é caracterizada por “um pulso constante e lento, articulado por aparições de vertiginosas notas rápidas de caráter ornamental”⁵ (MOGUILLAKY, 2004, p. 2). As notas longas e estáticas são contrapostas a uma grande profusão de notas de *appoggiatura* que desenvolvem uma textura crescente em densidade-número⁶, a cada momento mais complexa. A seção B (c. 27-46) é marcada por uma mudança abrupta na densidade-número e na agógica (*Très lent*). A Coda (c.47-55) funciona como uma reminiscência da primeira seção, trazendo a ideia de tema que se repete, porém de maneira muito mais efêmera e com caráter conclusivo.

A simples observação, ainda que superficial e distanciada, da textura aponta sua importância na organização formal da peça. O indexograma geral da obra, exposto na Fig.1, aponta essa convergência entre a divisão agógica e os contornos dos índices *a* e *d*⁷:

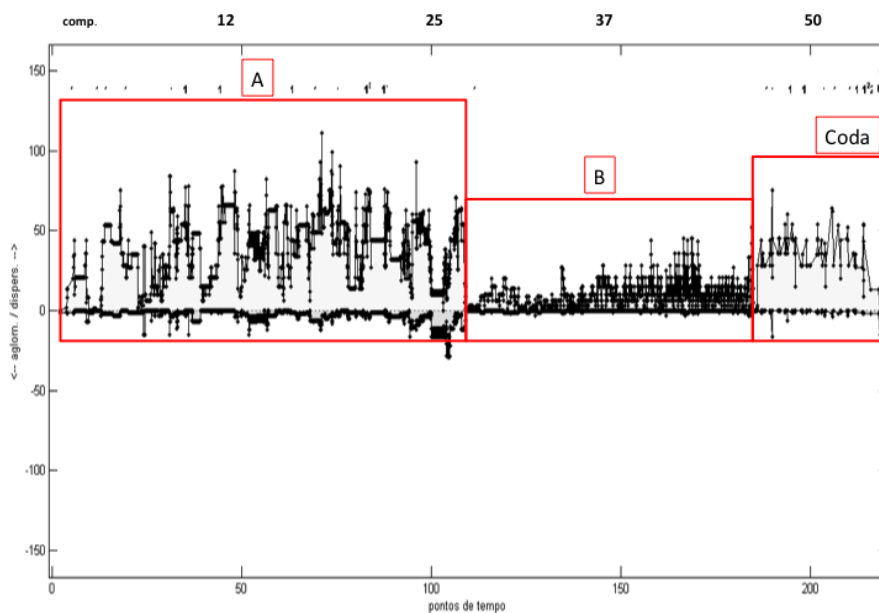


Figura 1 – Indexograma geral – *Dérives 1* (1984) de Pierre Boulez. Gráfico gerado pelo programa *Parsemat* (GENTIL-NUNES, 2004).

Apesar do predomínio do índice d durante toda a peça, caracterizando uma textura majoritariamente de partes sonoras independentes, é possível perceber como a diferença na amplitude dos índices, notadamente o d , gera um contraste fundamental para uma real delimitação da forma.

Ao se observar mais detalhadamente, também atestamos a função da textura na transição entre as seções. Como podemos verificar na Fig. 2, o índice d tende para o zero exatamente no final da seção, num gradual processo recessivo, enquanto o pouco ativo índice a se afasta do zero, polarizando a organização das partes sonoras, até então quase que exclusivamente dispersiva. A sequência de ações que delimita a “cadência” seccional são os movimentos de transferência negativa (-t), concorrência (-c) e revariância negativa (-r)⁸, caracterizando, como mencionado, um movimento de recessão textural, representado no indexograma do c. 26-27 da Fig. 2, no qual a textura caminha de um estado de maior predomínio da independência das partes sonoras para uma maior interdependência entre elas (recessão textural, na terminologia de Berry), concluindo a seção com ambos os índices atingindo o zero.

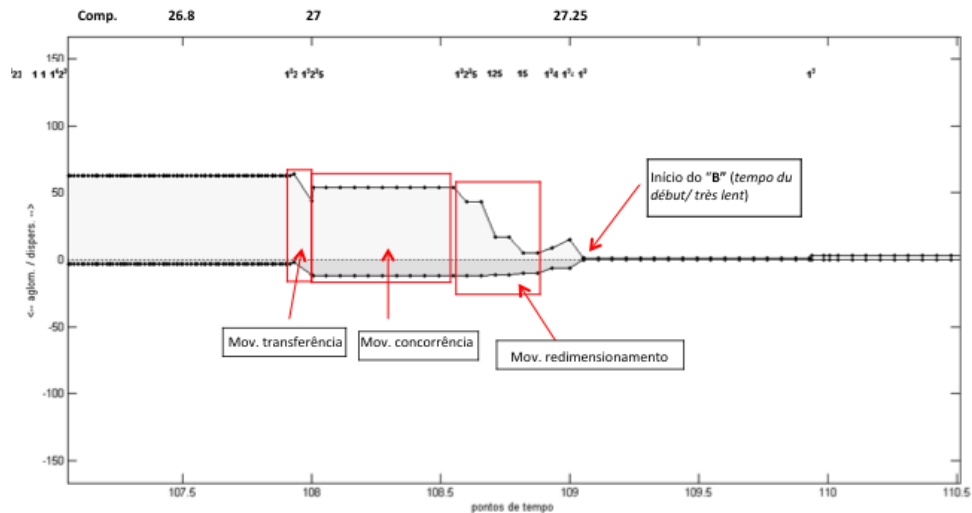


Figura 2 - Indexograma de particionamento rítmico (pontos de tempo 107 a 110) de *Dérives I* de Pierre Boulez. Gráfico gerado pelo programa *Parsemat* (GENTIL-NUNES, 2004).

Embora a mudança na dinâmica textural com o objetivo de enfatizar o término de uma determinada seção não seja um procedimento novo – mesmo na música mais tradicional – aqui ela exerce um papel-chave ao delimitar a seção na ausência de um processo cadencial harmônico, funcionando ela própria como um eficaz recurso conclusivo, como se pode observar no Ex. 1, que destaca o trecho na partitura equivalente ao indexograma da Fig. 2:

Ex. 1 – Recessão textural “cadencial” no c.26-27 de *Dérives I* (1984) de Pierre Boulez

4. Considerações finais

Dérives I reitera o papel decisivo exercido pelo parâmetro da textura na construção do discurso musical em grande parte das obras do século XX. Sua forma é



delineada e marcada por procedimentos texturais, sem os quais a mesma teria sua clareza comprometida.

Todas as características da peça, a harmonia e a agógica em especial, contribuem para reforçar a organização da partes sonoras. Na primeira audição da obra é bastante difícil determinar, mesmo se pensarmos apenas nas classificações tradicionais (monodia, homofonia, polifonia, heterofonia), que tipo de textura caracterizaria a música. O conflito entre a noção de polifonia por um lado, e a percepção de que não há propriamente linhas independentes, mas “apenas” acordes lenta e longamente arpejados ou distribuídos pelos instrumentos, gera uma natural dificuldade de classificação. A análise detalhada da obra, sobretudo das manifestações de sua textura, mostra-nos que o predomínio absoluto do índice de dispersão com poucos, discretos e pontuais momentos de aglomeração, leva-nos a considerar a peça como “multipolifônica” ou, na classificação de Gentil-Nunes, “ambiências cintilantes”⁹, nas quais acontece um predomínio de um grande número de partes sonoras independentes, que a análise individual das linhas (horizontalidade) não permite uma compreensão mais acurada da textura e da peça como um todo.

Referências:

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

BOULEZ, Pierre. *Dérives*. Bath: Universal Editions, 1984. Partitura.

DELONE, Richard P. Timbre and texture in twentieth-century music In: WITTLICH, Gary E. (Org.) *Aspects of twentieth-century music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1975. Capítulo sete.

FERRAZ, Sílvio. Análise e percepção textural: o estudo VII para sopros de Ligeti. In: *Cadernos de estudo: análise musical*, São Paulo: no 3, p. 68 – 79, 1990.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise Particional: uma mediação entre composição musical e teoria das partições*. Tese (Doutorado em Música). 371f. Instituto Villa-Lobos, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

_____, Pauxy. PARSEMAT - Parseme Toolbox Software Package. Rio de Janeiro: Pauxy Gentil-Nunes. 2004. Disponível em <http://www.pauxy.net/#!/publicaes/cnwy>

LUCAS, Marcos. *Textura na música do século XX*. Dissertação (Mestrado em composição). Centro de Artes e Letras, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.



MOGUILLANSKY, Eduardo. Continuidad y autodesarrollo en la música de Pierre Boulez: una análise de Dérives. *Altura-Timbre-Espacio. Cuaderno de Estudio*, Buenos Aires, 5.v, p.43-52, Educa, 2004.

MOUNTAIN, Rosemary. *Periodicity and musical texture*. Artigo. Disponível em: <<http://armchair-researcher.com/writings/articles/PeriodicityMusical-Texture.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2012.

NICOLAS, François. *La théorie musicale de Pierre Boulez*. Artigo. 2005. Disponível em: <<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Textes/Boulez.theorie.htm>>. Acesso em: 16 maio 2013

SENNA NETO, Caio Nelson. *Textura musical: forma e metáfora*. Tese (Doutorado em Música). 165f. Centro de Artes e Letras, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SCHUBERT, Alexandre. *Aura: uma análise textural*. Dissertação (Mestrado em Composição). Centro de Artes e Letras, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

Notas

¹ Música produzida a partir de 1950.

² *Probably no facet of contemporary composition lends itself to assessment and discussion as easily as does the element of texture, which involves the interacting parameters of pitch and duration and their deployments in the various parts of composition. Texture affords a basis for appraising and recalling music that avoids the traditional biases of key and chord.*

³ “A escolha do protocolo MIDI deve-se à sua adequação à proposta da análise particional. Muitas vezes o uso do MIDI é desvalorizado dentro do campo da pesquisa musical. É visto como uma alternativa pobre, que reduz o discurso musical a poucos elementos, desprezando aspectos tímbricos e inflexionais, como os próprios autores da MIDI TOOLBOX reconhecem (id. *ibid.*, 2004a, p. 6). No entanto, o tipo de informação focado pela análise particional, basicamente poética, como os pontos de tempo, a relação entre alturas e o uso de canais torna o MIDI a linguagem ideal para a construção do programa”. (GENTIL-NUNES, 2009, p. 64)

⁴ É preciso ressaltar que essas fases são generalizações sobre o todo da obra do compositor. É possível encontrar obras que fogem a esse enquadramento, o que não invalida a proposta de Nicolas.

⁵ Un pulso constante lento (la negra igual a 40) articulado por repentinas apariciones de vertiginosas notas rápidas de carácter ornamental.

⁶ Densidade-número representa o número de componentes sonoros atuantes em um determinado espaço vertical.

⁷ Aglomeração e dispersão, respectivamente.

⁸ Redimensionamento (-m,m): movimento oblíquo convergente ou divergente (eixo de dispersão fica fixo);

Revariância (-v,v): Movimento oblíquo convergente ou divergente (eixo da aglomeração fica fixo)

Transferência (-t, t): Movimento paralelo ou direto (para cima ou para baixo, de acordo com o sinal da transferência); Concorrência (-c, c): movimento contrário convergente ou divergente. Para mais detalhes ver GENTIL-NUNES, 2009, p. 57

⁹ “Ambiências (cintilantes) – a partir das partições mais polifônicas, o coletivo prevalece e torna-se balbúrdia (ver Glossário), e em seguida, massa; porém com movimento interno, daí a qualidade cintilante. Exemplo: texturas caóticas de Penderecki, texturas cintilantes em *Atmosferas*, de Ligeti”. (GENTIL-NUNES, 2009, p. 41).