

## TEXTURA MUSICAL: FORMA E METÁFORA

Caio Senna

**Resumo:** Algumas reflexões sobre a relação entre textura musical e organização formal em uma peça de música, e sua relação com a concepção metafórica de um espaço sonoro.

**Abstract:** *Some thoughts about the relations between musical texture and formal organization in a piece of music and its relation with the metaphoric notion of a sound space.*

Compor ou tocar uma peça de música é criar, através dos sons, a ilusão de movimento orgânico, de uma estrutura indivisível<sup>1</sup>. A lógica musical é semelhante àquela que rege os processos orgânicos, cujo princípio mais característico é o ritmo. Toda a vida é ritmo. A música é expressão simbólica da vida emocional dos seres humanos, constituída por emoções que se relacionam umas com as outras. A dinâmica do ritmo é a mudança: eventos começam, impõem-se e terminam, preparando o surgimento de um novo evento. Essa sucessão de eventos cria uma continuidade rítmica que é a base da unidade orgânica da música.

O ensino da composição elimina essa unidade orgânica. Decompõe-se o material sonoro em partes, que são estudadas separadamente em matérias tais como contraponto, harmonia, fraseologia, etc.. Isso é compreensível, considerando-se a dificuldade de se discutir objetivamente a totalidade do fenômeno musical. Essa compreensão deve ser conquistada, por ouvintes, intérpretes e compositores, através de intensa e longa experiência pessoal com a música. É formada por sensações subjetivas, muitas vezes expressas por diferentes indivíduos em termos sinestésicos, apelando-se para metáforas importadas da experiência tátil e visual.

A música também cria a ilusão de espaço<sup>2</sup>, que é diferente da ilusão de Tempo discutida por Langer. Uma obra musical possui forma, volume, densidade, organização e possui partes distinguíveis: tem textura. A textura de uma peça de música é sua realização espacial, tal como o ritmo é sua expressão temporal. Essa ilusão é, necessariamente, uma ilusão secundária:

<sup>1</sup> Langer, Susanne. *Sentimento e Forma*. Tradução de Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 133.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 123.

para que possamos perceber a textura de um trecho musical é necessário que os sons progredam no tempo. Por causa disso, não se pode falar em textura musical sem referência a seus diferentes estados, a cada momento de uma peça<sup>3</sup>. A essas alterações espaciais da música, grandes ou pequenas, em sua progressão no tempo chama-se **ritmo textual**.

A maneira com que as alturas constituintes de uma peça se relacionam caracteriza, tradicionalmente, sua textura. Conforme o caso, diz-se que um trecho de música é homofônico, polifônico, heterofônico ou monódico<sup>4</sup>. A essas noções genéricas pode-se acrescentar outras mais particulares, também relacionadas à disposição vertical e horizontal das alturas, tais como densidade e timbre. Esse conjunto de forças é modificado e individualizado pela articulação e dinâmica. O princípio espacial da música é, por excelência, a textura, entendida como relacionamento entre alturas ouvidas simultânea ou consecutivamente<sup>5</sup>.

Forma e textura são conceitos metafóricos que se complementam. Textura descreve as relações “espaciais” em uma peça de música. Forma diz respeito à progressão desses eventos musicais no tempo. Ambos os termos referem-se às maneiras com que o ouvinte percebe as relações sonoras, o que é “sensivelmente perceptível na obra”<sup>6</sup>.

O presente ensaio analisa a relação entre essas duas forças, textura e forma. Também discute o caráter metafórico/sinestésico dos termos utilizados para se descrever as texturas musicais.

## Textura e Forma

Textura é um elemento importante para o delineamento da forma<sup>7</sup>. Inícios de novas seções, entradas temáticas, são, com muita frequência, explicitados por mudanças na textura. Contrastes entre elementos temáticos ou materiais são obtidos através da diversidade textural, que pode ser tão importante quanto as alterações na polaridade tonal.

---

<sup>3</sup> Como ensina Susanne Langer (*idem*, p.124-125), essa característica especial da ilusão espacial da música é completamente diferente da ilusão de espaço físico na pintura. A percepção desse último é praticamente instantânea, enquanto que na música é reestruturada a cada instante.

<sup>4</sup> verbete *textura* no *Grove's Dictionary of Music*, edição de 1980.

<sup>5</sup> Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Editions, 1987, p.184.

<sup>6</sup> Ferraz, Sílvia. Análise e Percepção Textural: o Estudo VII para sopros de Ligeti In: *Cadernos de Estudo: análise musical*, São Paulo: Atravéz, n° 3, p. 74, 1990.

<sup>7</sup> Berry, Wallace, *Structural Functions in Music*, p.236.

Variações em único material temático podem ser obtidas através do uso de texturas diversificadas. Do mesmo modo, a modificação progressiva de uma textura é uma técnica de desenvolvimento temático importante. A textura, em si mesma, pode ser o material temático principal de uma obra<sup>8</sup>.

O primeiro movimento da Sonata op.106, *Hammerklavier*<sup>9</sup>, exhibe muitos desses procedimentos. A textura tem papel fundamental para a estrutura da obra. O início (primeira região tonal – exemplo 1) exhibe características de organização e desenvolvimento textural que percorrem todo o movimento: a alternância de materiais simples que ganham dramaticidade por seu contraste textural:

- extremo contraste entre a textura puramente cordal do material inicial (**A**) acentua o lirismo do desenho melódico/contrapontístico que tem seu início na anacruse do quinto compasso (**B**);
- nos treze compassos seguintes a textura progride em complexidade (divisões do tempo e cromatismo), densidade (aumento no número de vozes) e espaçamento;
- um novo material (**C**), com características cordais semelhantes a **A**, é então introduzido. O material alterna compassos ressonantes com passagens em *stacatto*;
- a densidade desse novo material progride até **D**; sofre uma súbita recessão ao aproximar-se de **E**, ficando reduzido a duas partes em oitavas, idênticas, porém ligeiramente defasadas;
- as partes se reduzem ainda mais em **F**; a recessão na densidade é acentuada pela agógica e dinâmica. Há um ganho de ressonância ao final, graças ao uso do pedal.
- em **G** (início da transição para a segunda região tonal), ocorre o retorno do material cordal do início.

---

<sup>8</sup> Schawartz, Elliott Godfrey, Daniel, 1993:165.

<sup>9</sup> Beethoven, L. von. *Klaviersonaten*. G. Henle Verlag, München, S/D.

Allegro

Ex. 1 Sonata op.227 (Hammerklavier) – L. von Beethoven

Forma diz respeito às maneiras com que os materiais e eventos musicais, em uma determinada obra ou grupo de obras, são ordenados, conectados uns aos outros e desenvolvidos de modo a criar um “todo expressivo”<sup>10</sup>. A forma de uma peça de música confere a ela sua individualidade. Mesmo quando integra um grupo de composições com características semelhantes, nenhuma será rigorosamente igual a outra.

Igualmente, não existem texturas completamente iguais. Existem, é claro, semelhanças suficientes entre configurações diversas para que se possa agrupá-las. Tais semelhanças permitem, por exemplo, que Walter Piston<sup>11</sup>

<sup>10</sup> meaningful whole (Wennestrom, Mary. *Form in Twentieth-Century Music In: Wittlich, Gary E. Aspects of Twentieth - Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1975, p.1).

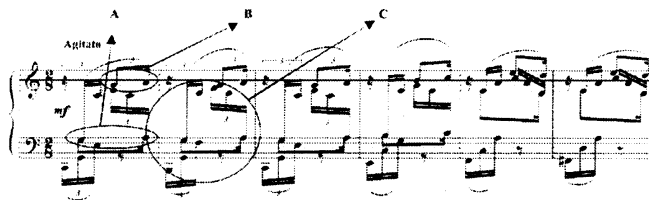
<sup>11</sup> Piston, Walter. *Orchestration*. St. Edmundsbury Press, Bury St. Edmunds, Suffolk, 1984.

reduza as possibilidades de arranjos orquestrais a sete tipos diferentes: uníssono; melodia e acompanhamento; melodia principal e melodia secundária (contracanto); condução de vozes (harmonia vocal); polifonia; acordes; textura complexa. Esse último tipo de textura possui, segundo Piston, duas definições:

- um produto da síntese ou combinação de dois ou mais tipos de textura. Piston exemplifica, analisando trechos da *Sinfonia Mathis der Maler*, de Hindemith; da *Sinfonia Doméstica*, de Strauss; do *Concerto para Orquestra*, de Bartók;
- “um conjunto de vários elementos, nenhum dos quais emerge como elemento primário. O ouvido é atraído momentaneamente para os muitos detalhes, e quase que imediatamente desviado para outros. Esse efeito, da composição de um tecido musical, já foi chamado, apropriadamente, de uma “tapeçaria de sons”<sup>12</sup>”.

Entretanto, quando um grupo de peças semelhantes é ouvido mais atentamente, percebe-se diferenças na densidade, superfície e organização hierárquica. Tais diferenças individualizam as texturas.

Os *Prelúdios op.28*, de Chopin<sup>13</sup>, são um bom exemplo disso. A textura, em quase todos, pode ser rotulada como homofônica, especificamente do tipo melodia/accompanhamento. A partir dessa concepção básica, Chopin cria uma variedade de estruturas, nenhuma delas sendo, rigorosamente, igual à outra.



Ex. 2 Prelúdio op. 28 n° 1 – F. Chopin

<sup>12</sup> ...is not the product of a synthesis of other textures, but is an ensemble of many elements, none of which emerges as a primary element. The ear is attracted momentarily to various details, and almost at once diverted to others. Someone has aptly called this effect of a woven musical fabric a “tapestry of sound” (*Idem*, 1984: 410 – 411).

<sup>13</sup> Chopin, Fryderyk. *Preludes*. Ed. Paderewski, Polish Music Publications, Cracow, 1975.

O Prelúdio nº1 (exemplo 2) é composto por uma melodia estruturada a partir de um motivo de segunda, posicionada em uma voz interna (A); duplicada em eco pela voz superior (B); e harmonizada por arpejos que a envolvem (C).

A textura do Prelúdio nº2 (exemplo 3) é um pouco mais variada. Inicialmente, uma frase melódica na mão direita é repetida, transposta e progressivamente contraída.



Ex. 3 Prelúdio op. 28 nº 2 (mão direita) – F. Chopin

A tonalidade é bastante cambiante: a peça começa e termina em tonalidades diferentes. Uma base harmônica, formada por acordes quebrados, repleta de dissonância, mantém-se obsessivamente até quase o final (exemplo 4).



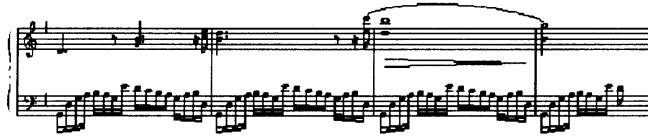
Ex. 4 Prelúdio op. 28 nº 2 (início da mão esquerda) – F. Chopin

Após dois curtos momentos de textura monódica, entre os quais ocorre um breve retorno do acompanhamento, a peça se encerra com uma textura de acordes em bloco (exemplo 5).



Ex. 5 Prelúdio op. 28 nº 2 (final) – F. Chopin

Uma fórmula virtuosística na mão esquerda (exemplo 6) serve, no Prelúdio nº3, como acompanhamento para um desenho na mão direita formado por fragmentos em intervalos variados.



Ex. 6 Prelúdio op. 28 n° 3 (c.3 - 6) – F. Chopin

Ao final, a textura reduz-se a uma monodia: a fórmula de acompanhamento aparece dobrada em ambas as mãos (exemplo 7).



Ex. 7 Prelúdio op. 28 n°3 (c.28 -29) – F. Chopin

O Prelúdio n°4 (exemplo 8) é, de todos, o de escritura mais cromática, apesar de ser rigorosamente unitônico. A parte da mão esquerda, formada por acordes batidos, torna-se sofisticada graças às sonoridades complexas das harmonias e ao ritmo harmônico irregular. Sobre esse acompanhamento pulsante, a mão direita desenvolve um motivo baseado no intervalo de segunda.



Ex. 8 Prelúdio op. 28 n° 4 (c.1 - 5) – F. Chopin

### Cromatismo Descendente

No Prelúdio n°6 (exemplo 9) os papéis das mãos se invertem: a esquerda possui o material melódico principal e a direita, o material harmônico.



Ex. 9 Prelúdio op. 28 n° 6 (c.1 - 2) – F. Chopin

A hierarquia não é rígida: em certos trechos, o material da mão direita rivaliza em importância com o da esquerda (exemplo 10).



Ex. 10 Prelúdio op. 28 nº 6 (c. 6 – 8) – F. Chopin

O conjunto dos Prelúdios, quando tocados em sua integralidade, revela-se uma grande obra composta por eventos contrastantes, em sua maioria monotexturais. Em peças onde a textura está constantemente mudando, as características únicas de uma organização textural são ainda mais evidentes, como ficou demonstrado na análise do trecho inicial da *Hammerklavier*.

Em seu estudo sobre a forma no século XX, Mary Wennestrom enumera os diversos tipos de estruturação de uma obra: seccionamento, desenvolvimento, variação, estratificação, interpolação e formas abertas. Os três primeiros englobam a maioria das formas clássico/românticas, tais como, por exemplo, *Forma Ternária*, *Forma Sonata* e *Tema e Variações*, respectivamente. A autora amplia esses conceitos de modo a demonstrar a maneira com que tais organizações foram adaptadas pelos compositores pós-tonais.

Estratificação e interpolação são conceitos texturais importantes. Wennestrom os descreve como processos de criação de forma (*form-creating processes*<sup>14</sup>) onde grupos de unidades completas e independentes são combinados de diversas maneiras. Tais unidades podem ser compostas por pequenos fragmentos ou por camadas ou blocos de material. O processo é semelhante ao da técnica da colagem na pintura, onde elementos diversos são combinados em um evento ou seqüência de eventos específica, sem que percam totalmente sua individualidade.

Wennestrom adverte que estratificação e interpolação “*não são inteiramente novos na música ocidental, mas certamente compositores do século XX fizeram mais uso dessas idéias que compositores progressos*”<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Wennestrom, 1975:48.

<sup>15</sup> ...are not entirely new in Western music, but certainly twentieth-century composers have made more use of this ideas than have previous composers (*idem*, 1975:?).



Mais adiante, na mesma página, a autora discorre sobre o potencial estético desses tipos de organização formal:

Muitas obras do século XX ilustram esse procedimento, mas especialmente a partir de 1945 compositores têm incluído essas técnicas em seu trabalho. O efeito é por vezes perturbador e caótico, ou mesmo estático; processos em “blocos” são particularmente apropriados à expressão da natureza desconexa, brutal e muitas vezes incompreensível de muito do mundo moderno. No entanto, tais procedimentos podem também ser o fundamento para um novo sentido de proporção e forma nas mãos de um compositor que equilibre, de maneira competente, recorrência e contraste<sup>16</sup>.

A expressão “processos em bloco” poderia ser substituída por “organização textural”, uma vez que o termo *procedures* significa tanto processo, procedimento, quanto organização, ordem, e a percepção da textura parte do reconhecimento de um efeito geral, onde os sons se combinam em “blocos”. Por sua vez, recorrência e contraste são ferramentas básicas da composição musical, nas quais a textura tem papel relevante.

A autora identifica um conjunto de técnicas da composição em “bloco”. Ela as divide em dois grupos, segundo o objetivo composicional: contraste ou conexão.

São procedimentos de contraste:

- *estratificação*, significando a sobreposição de texturas diferentes ou a operação de mais de um parâmetro simultaneamente;
- *justaposição*, que descreve uma mudança abrupta de elementos;
- *interpolação*, caracterizada pelo retorno da textura inicial, logo após uma justaposição.

São procedimentos de conexão:

- *amálgama*, síntese de eventos sonoros em uma unidade interparamétrica, onde os diferentes elementos que a compõem interagem conjuntamente;

---

<sup>16</sup> Many works in the twentieth-century illustrate these these procedures, but particularly since 1945 composers have included these techniques in their work. The effects are sometimes disturbing and chaotic, or even static; “block” procedures are peculiarly suited to express the disjointed, brutal, and often incomprehensible nature of much of the modern world. Yet such procedures can also be the basis for a new sense of proportion and shape in the hands of a composer skilled at balancing recurrence and contrast (*idem*, 1975:48 – 49).

- *gradação*, mudança gradual em um parâmetro ou a sobreposição de dois blocos de som (a *gradação* pode ser comparada ao *cross-fade* da técnica cinematográfica);
- *dissolução*, a separação de uma unidade interparamétrica em suas partes constituintes, seguido, em geral, de um desenvolvimento independente de cada parte.

*Dissolução* também pode significar o desaparecimento ou simplificação gradual de elementos texturais que constituem um trecho de música. O procedimento oposto pode ser chamado de *condensação*.

O *Quatuor pour la fin du Temps*, de Oliver Messiaen<sup>17</sup>, contém exemplos de contraste obtido através do uso de texturas estratificadas, justapostas e interpoladas. Na edição consultada não há numerações ou fórmulas de compasso: as barras dividem idéias musicais e fragmentos inteligíveis de frases, nada tendo a ver com a noção de pulso. O ritmo é aditivo, ou seja, estruturado sobre uma duração mínima que, em cada um dos movimentos que compõem a obra, desempenha o papel de padrão de referência para todas as outras durações. A localização na partitura é feita por letras, procedimento que será adotado nas análises dessa obra.

---

<sup>17</sup> Messiaen, Oliver. *Quatuor pour la Fin du Temps*. Durand S.A. Editions Musicales, Paris, S/D.

## I - Liturgie de cristal

The image displays a musical score for the first movement of 'Liturgie de cristal' by Olivier Messiaen. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Violin, Clarinet in D, Viola, and Piano. The second system includes parts for Violin, Horn in C, Viola, and Piano. The score is characterized by complex rhythmic patterns and a layered texture. Key annotations include 'Bien modéré, en pseudocésure harmonieuse' at the top, and various performance instructions such as '(cristal) au (vibre)', 'p' (piano), 'ppp' (pianissimo), 'ff' (fortissimo), and 'f' (forte). The notation features many beamed notes and rests, creating a dense and intricate sound.

Ex. 11 Liturgie de cristal – Quatuor pour la Fin du Temps, O. Messiaen

O primeiro movimento, *Liturgie de cristal* (exemplo 11), exemplifica o processo de estratificação. Caracteriza-se pela superposição de diferentes elementos, distribuídos entre os quatro instrumentos. As partes são construídas de forma a não se fundirem completamente, formando camadas de música bastante individualizadas:

Ex. 12 Intermède – Quatuor pour la Fin du Temps, O. Messiaen

- as partes do piano e do violoncelo são compostas, exclusivamente, por *taleas*<sup>18</sup> de diferente duração. A parte do violoncelo é atípica em seu uso contínuo de harmônicos artificiais bastante agudos;

<sup>18</sup> *talea* é uma frase ou conjunto de frases que formam uma estrutura que se repete. A palavra é latina e significa corte, fatia, proporção. Nos tratados do século XIV, *talea* é uma seqüência repetida sistematicamente, muito utilizada nos motetos isorítmicos. Sua repetição transformava-a numa proporção e num padrão, quando ainda não estava estabelecido o conceito de métrica (compasso). Existe uma diferença relativa à forma com que alturas e durações são tratadas em suas repetições: no *color* há repetição da altura sem repetição do ritmo; na *talla* há repetição do ritmo sem repetição da altura; na *talea* ocorre repetição do ritmo e da altura. Em *Desordre*, as *taleas* não são reproduzidas literalmente. Nas repetições, o ritmo original vai sendo alterado, através da ampliação ou redução dos motivos que compõe a *talea*. Também as alturas são modificadas mediante transposição diatônica, de acordo com o conjunto de sons utilizado em cada mão: escala diatônica formada pelas teclas brancas na mão direita e o conjunto das teclas pretas (pentatônica) na mão esquerda. (ver *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, 2001).

- clarinete e violino realizam figurações variadas, de caráter improvisatório (indicação de caráter: “como um pássaro”). Os materiais desenvolvidos em cada instrumento são bastante diferentes.

Ex. 13 Danse de la fureur pour les sept trompettes  
Quatuor pour la Fin du Temps, O. Messiaen

O quarto movimento, *Intermède* (exemplo 12), justapõe materiais diferentes, num processo semelhante a uma colagem. O trecho que vai da letra D a G exemplifica esse processo.

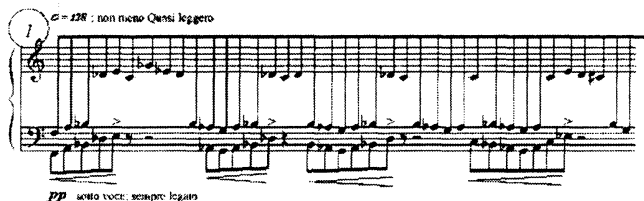
- a partir da letra **D** uma linha melódica seqüencial passa de um instrumento para outro. Embora a textura seja rigorosamente homofônica, as entradas sucessivas sugerem um *fugato*;
- a continuidade é interrompida por comentários em *forte* do clarinete, dois compassos após **E**, acompanhados de respostas em piano do violino e do violoncelo;
- logo em seguida, as figurações no clarinete são, súbita e brevemente, interrompidas; após uma escala descendente desse instrumento, inicia-

se um trecho completamente diferente, no qual as cordas realizam a mesma linha em um âmbito de três oitavas.

No sexto movimento, *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* (exemplo 13), à partir da letra **I** (indicação de ensaio), ocorre uma alternância de idéias ritmicamente, coloristicamente e espacialmente contrastantes. Um material recorrente, composto por figurações rápidas em fortissimo na região média das cordas em uníssono com o piano, é interpolado por comentários agressivos, em valores mais longos, no registro extremo grave do clarinete (também em uníssono com o piano).

Todos os três tipos de conexão descritos – gradação, amálgama e dissolução – podem ser encontrados na peça para piano *Talla*, de autoria do compositor chileno Andres Alcalde<sup>19</sup>. A peça é escrita sem a utilização de barras de compasso, portanto serão numerados, para indicação analítica, os sistemas que organizam o *layout* da partitura.

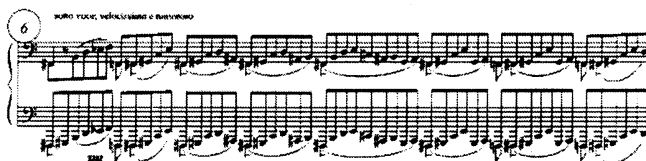
*Talla* é composta por três seções contrastantes, que serão rotuladas **A**, **B** e **C**. A seção **A** é composta inteiramente por uma monodia, de caráter turbulento. Ocorrem variações na densidade dessa única linha a medida que a seção progride.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a single melodic line. Above the staff, there is a tempo marking: '♩ = 128 : non meno quasi leggero'. Below the staff, there are dynamic markings: 'pp' and 'sempre legato'. The score is divided into several measures, with some measures containing multiple notes and others containing single notes. The overall texture is monodic.

Ex. 14 *Talla*, A. Alcalde

- de início, essas variações são causadas pela presença ou ausência de dobramentos em oitava (exemplo 14); a acentuação do último som de cada agrupamento da mão esquerda acrescenta mais um elemento de perturbação à textura monódica;

<sup>19</sup> Alcalde, Andrés. *Talla* In: *El Sonido de la Escritura*. Ed. Compañía Pilcomayo, Santiago, 1998. Os exemplos digitalizados para esse artigo basearam-se na edição consultada, onde não está claro se os acidentes valem apenas para a nota que precedem ou para aquelas reunidas em um mesmo grupo.



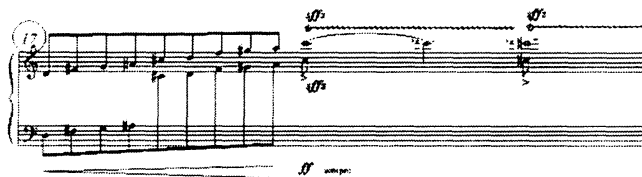
Ex. 15 Talla, A. Alcalde

- através do prolongamento de certos sons, projeta-se um novo plano; o movimento turbulento das colcheias torna-se fundo para a figura rítmico/melódica formada por esses sons prolongados (exemplo 15).

Ex. 16 Talla, A. Alcalde

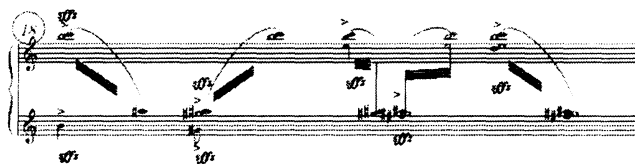
- a acentuação em *sforzando* de alguns desses sons é responsável por uma progressão na complexidade das relações internas da monodia. Tem-se, agora, três planos: o fundo, composto pelas colcheias em movimento ininterrupto; a figura principal, a melodia formada pelos sons prolongados não acentuados; e uma figura acessória, uma escala ascendente, criada pelos sons prolongados articulados *sforzando* (exemplo 16).

A intensificação do movimento melódico chega a seu máximo no décimo-sétimo sistema, quando as colcheias são substituídas por trinados (exemplo 17).



Ex. 17 Talla, A. Alcalde

A partir desse ponto o material é completamente alterado, através da técnica da gradação. A técnica da gradação é utilizada de maneira a tirar proveito dos detalhes mais sutis para manter a dramaticidade: a figuração, repleta de acentuações, do material de **A** é substituída pelo trinado em *molto sforzando* mostrado no exemplo 17; o trinado se transforma em trêmulos, mantendo-se os acentos (exemplo 18). Esses trêmulos têm uma dupla função: são, ao mesmo tempo, ponto culminante de **A** e transição para **B**.



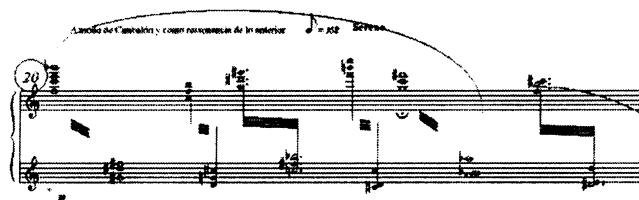
Ex. 18 Talla, A. Alcalde

A seção **B** inicia-se no vigésimo sistema. Há uma nova fórmula metronômica, acompanhada de indicação de caráter contrastante com a seção anterior (*A modo de Cimbalón y como resonancia de lo anterior; Sereno*). O material de **B** é claramente derivado, através da técnica da dissolução, do material precedente: os acentos dramáticos do trecho anterior desaparecem; os trêmulos, executados *piano*, criam uma atmosfera diáfana e estática (exemplo 19).

Em **B**, há pouca elaboração textural interna. Apesar de, rigorosamente, não haver repetições, o processo preponderante na organização interna é o de estase<sup>20</sup>. A seção como um todo cria um violento contraste com a anterior, contraste no qual a textura tem papel fundamental. Sua estática insistência tem o efeito de um anticlímax, após o tumulto crescente do início da peça. Sendo seu material consequência de gradação e dissolução aplicada às idéias musicais de **A**, esta seção soa como *ressonância da anterior*, tal como é sugerido pelo compositor em sua indicação de caráter.

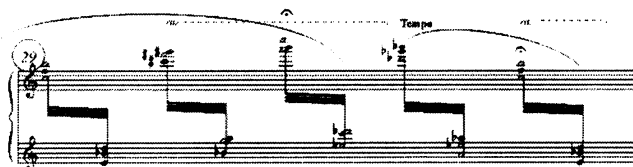
<sup>20</sup> Berry, op. cit.





Ex. 19 Talla, A. Alcalde

A passagem de **B** para **C** é feita de maneira abrupta. As seções são justapostas, após um pequeno *ritenuto*, a seção **B** encerra-se com um trêmulo sustentado através do uso de *fermata* (exemplo 20).



Ex. 20 Talla, A. Alcalde

A seção **C** inicia-se em novo andamento, o dobro da seção anterior, e com uma configuração textural bastante diferente, composta por fragmentos de linha melódica interrompidos por acordes *staccatos* e *sforzando* (exemplo 21).



Ex. 21 Talla, A. Alcalde

A textura predominante em **C** é criada a partir de um amálgama de elementos texturais utilizados em **A** e **B**. Pode-se dizer que a seção **C** é uma síntese das seções anteriores. Este amálgama utiliza os seguintes elementos das seções anteriores:

- uso de articulação e dinâmica características de **A**: acentos, reforçados ou não pela indicação de *sforzando* e a presença de um *crescendo* constante. Outra característica textural semelhante é que, como na seção inicial, um canto começa a se destacar do pano de fundo em colcheias. Nesta seção, entretanto, a linha possui um perfil bem mais anguloso (exemplo 22).



Ex. 22 Talla, A. Alcalde

- recursos propriamente texturais característicos de **B**, tais como o uso de sons retirados de toda a extensão do instrumento e a presença de acordes (exemplo 23).



Ex. 23 Talla, A. Alcalde

A técnica do amálgama não é o único processo utilizado na construção de **C**. Essa seção apresenta-se, inicialmente, como uma interpolação de materiais contrastantes. Esses materiais correspondem aos longos sons sustentados (derivados de **B**) e os trechos articulados em *stacatto* (derivados de **A**). O amálgama ocorre à medida que o ritmo textural progride, culminando na combinação dos dois elementos.

Esse processo de amálgama não é feito mecanicamente. O material da seção **C** possui características próprias que o diferencia do material apresentado nas seções anteriores: o uso de uma articulação nova, o *stacatto*; o uso de semicolcheias em meio às constelações de colcheias; o prolongamento em valores desiguais dos sons dos acordes; as suspensões causadas pelo prolongamento de sons sobre pausas nas outras partes (em **A**, o prolongamento se fazia sobre o fluxo ininterrupto de colcheias); as ligaduras sobre dois sons, o segundo em *stacatto*, e que difere bastante do

*legato* generalizado das outras seções. Essas diferenças individualizam a seção, enquanto a combinação dos materiais de **A** e **B** a relacionam com os processos musicais anteriores.

Portanto na seção **C**, as idéias musicais expostas nas seções **A** e **B** são desenvolvidas, no sentido mais tradicional do termo. Sugere-se que *Talla* possui uma organização formal derivada da forma Sonata, com a reexposição omitida.

Wennestrom pretende, com sua terminologia, determinar os diversos modos com que idéias musicais se conectam e se relacionam na música do século XX. Pode-se perfeitamente aplicar essa terminologia à análise de música de períodos anteriores, independente dessas músicas estarem formalmente organizadas de acordo com padrões mais tradicionais, tal como *Forma Sonata* ou *Tema e Variações*, apenas para citar alguns. O que essa terminologia descreve são eventos texturais que podem ser encontrados na música de compositores de épocas muito diferentes, não sendo exclusivas do século XX.

A ordem com que esses eventos texturais são dispostos é extremamente importante para a dramaticidade da peça, como demonstrou a análise da *Hammerklavier*, apresentada na página 3. A presença ou ausência de contraste, o tipo de conexão, se gradual ou abrupto, a percepção sensorial da alternância de eventos, individualizam a peça. Se por exemplo *Talla* tivesse seu início construído a partir do material da seção **C**, depois encadeasse com a seção **B**, e finalmente concluísse em uma seção construída com o material da seção **A**, ter-se-ia uma forma completamente diferente, mesmo mantendo-se a estrutura fundamental que organiza essa obra, baseada na alternância de trechos em andamento *Rápido – Lento – Rápido*. A percepção da obra também seria alterada se, mantida a ordenação original dos materiais, fossem feitas novas e diferentes ligações entre as seções, por exemplo fazendo com que a mudança de andamentos, de **A** para **B** e de **B** para **C**, fosse realizada gradual e ininterruptamente.

Cada nova textura causa uma impressão em quem ouve. Cada mudança na configuração do espaço musical, seja na hierarquia figura/fundo, no contorno da superfície ou na densidade, altera essa impressão. Essa impressão é uma “imagem sonora<sup>21</sup>”.

---

<sup>21</sup> sonorous image Copland *apud* Simms, Brian. *Music of the Twentieth Century – Style and Structure*. Schirmer Books, New York, 1995:114.

A imagem sonora é um assunto preocupante para todos os músicos. Naquela frase incluímos beleza e redondeza de som; seu calor, sua profundidade, sua “borda”, sua mescla equilibrada a outros sons, e suas propriedades acústicas em qualquer dadas circunstâncias...

Uma imagem sonora deliberadamente escolhida que difunde-se por toda uma peça torna-se parte integral do significado expressivo daquela peça<sup>22</sup>.

Uma imagem sonora possui, então, atributos sinestésicos que a comparam à sensações táteis e visuais: calor, profundidade, bordas. A imagem é uma ilusão artística, uma metáfora. Toda idéia de textura é ilusão e metáfora. Através dessas imagens sonoras a essência artística de uma obra ou trecho é verbalizada.

### Textura como imagem sonora

À primeira vista, o termo textura, aplicado à música, poderia parecer um tanto equívoco. Como é possível que a música, sendo ainda “considerada a mais abstrata de todas as artes por não ter um suporte concreto palpável e por seu modo de presentificação se valer do tempo, que também não deixa rastros físicos tangíveis”<sup>23</sup>, possua tal atributo?

De acordo com Houaiss, a origem etimológica do termo relaciona-o com a “ação de tecer, tecido, encadeamento, ligação”<sup>24</sup>. A partir do século XIX passa a ser utilizado no âmbito da geologia, referindo-se ao aspecto tátil/visual de rochas (*idem*). Como jargão musical, o termo se firma no século XX, aludindo

a quaisquer dos aspectos verticais da estrutura musical. Isso pode ser aplicado tanto aos aspectos verticais de uma obra ou passagem, por exemplo o modo em que partes individuais ou vozes são ajuntadas, ou a atributos tais como timbre ou ritmo, ou a

---

<sup>22</sup> The sonorous image is a preoccupying concern of all musicians. In that phrase we include beauty and roundness of tone; its warmth, its depth, its “edge”, its balanced mixture with other tones, and its acoustical properties in any given environment... (*ibidem*).

A deliberately chosen sound image that pervades an entire piece becomes an integral part of the expressive meaning of that piece.

<sup>23</sup> Caznok, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. Ed. UNESP, São Paulo, 2003:103.

<sup>24</sup> Houaiss, Antônio. Textura In: *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Ed. Objetiva, Rio de Janeiro, 2001, 1ª Edição.

características da performance tais como articulação e nível de dinâmica<sup>25</sup>"

Segundo Caznok, o campo dos cruzamentos sensoriais e das funções sinestésicas, com o passar do tempo, tornou-se constitutivo do pensamento musical, dando acesso a um campo perceptivo existente e até conhecido, mas considerado de uso quase exclusivo de “eleitos e privilegiados”<sup>26</sup>.

Sinestesia pode ser definida como uma “relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente”<sup>27</sup>. Não pode ser medida ou quantificada objetivamente, dado poder ocorrer em um sujeito e não em outro. Além disso, um mesmo estímulo poderá ter diversas interpretações sinestésicas da parte de sujeitos diferentes. É, antes de mais nada, uma ilusão, na forma com que Dunsby define esse termo: “um efeito suscitado no ouvinte por uma percepção, mas que ele sabe que não pode ser real”<sup>28</sup>. Essas ilusões “auto-inflingidas”, por assim dizer, são metáforas que acrescentam uma nova dimensão poética ao que é percebido.

Os comentários abaixo, feitos por um artista plástico e dois músicos não identificados após a audição de um trecho de música, revelam a amplitude dessas metáforas ou ilusões.

é sempre essa coisa, às vezes pontuando essa ordenação que não era quadrado mas era pontiagudo como um triângulo, às vezes circular e meio esférico, isso às vezes se achatando como uma bola de beisebol... (artista plástico) aí foi um espaço bem menos definido... Um espaço maior e mais preenchido também, o tempo inteiro... (músico 1) os contrastes, os sons mais fortes ou mais raspados estavam muito mais ilustrando minha sensação do que alterando, era muito mais elemento de imagem do que mudança de sensação – eu estava mais dentro, quando eu consegui entrar dentro

---

<sup>25</sup> ... to any of the vertical aspects of a musical structure. This may apply either to the vertical aspects of a work or passage, for example the way in which individual parts or voices are put together, or to attributes such as tone colour or rhythm, or to characteristics of performance such as articulation and dynamic level (verbete texture do Grove's Dictionary of Music, 1980).

<sup>26</sup> Caznok, 2003:103.

<sup>27</sup> Aurelio. *Dicionário Eletrônico*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira. 1996.

<sup>28</sup> ...est un effet suscité chez l'auditeur par une aperception, dont il sait qu'elle ne peut être réelle (Dunsby Jonathan. Texture. In: Nattiez, Jean-Jacques. *Musiques – une Encyclopedie pour le XXIe Siècle*. Les Savoirs Musicaux. Actes Sud/Citi de la Musique, 2004 :227).

da música, eu fiquei mais dentro desse plano etéreo, escuro... (músico 2) <sup>29</sup>

Caznok afirma que tais comentários não são exclusivos de profissionais de artes, concluindo que a visão participa ativamente da escuta musical independentemente de gênero e período.

Ampliando essas observações para outras situações tais como “grupos de escuta” (reuniões de amigos ou alunos dispostos a ampliar o conhecimento do repertório musical) e mesmo a sala de aula reparou-se que a participação da visão num domínio tido como eminentemente auditivo é muito comum e que independe de gênero, estilo ou período histórico. Não só a música vocal – pela sugestão imagética trazida pelo texto – propiciaria o comparecimento da visão à audição, mas também a música instrumental teria laços com conteúdos visuais<sup>30</sup>.

Não se pretende afirmar ou negar a realidade física dessas experiências. Importa que essas sensações, reais ou imaginárias, dão um sentido mais amplo à experiência auditiva, e são compartilhadas por leigos e músicos, indiferentemente. Em última instância, são metáforas.

As metáforas são um recurso essencial para a fruição musical, dando significado ao ato de ouvir música, na ausência de uma terminologia puramente musical que explique satisfatoriamente o que se sente.

...o objeto intencional da experiência da música pode ser identificado somente por meio de metáforas. Identificá-lo no mundo material é identificar os aspectos sonoros desejados pelo compositor e atualizados na performance ao se produzirem os eventos sonoros...As metáforas musicais são uma verdadeira descrição de fatos não materiais – que não são sequer fatos sonoros – e não podem ser simplesmente eliminadas da descrição da música, uma vez que definem o objeto intencional da experiência musical. Sem metáforas não há descrição da experiência musical. Abandonando a experiência de um espaço musical, por exemplo, eliminaríamos a idéia de orientação em música, notas deixariam de se mover em

---

<sup>29</sup> (apud Caznok, 2003:19).

<sup>30</sup> (Caznok, 2003:20).

direção a outras, nenhum salto melódico seria maior que outros, nem mesmo haveria saltos. A experiência da música não envolveria nem melodia nem movimentos texturais. A essencialidade metafórica do discurso sobre a música reafirma sua condição de estar além do mundo estritamente material dos sons<sup>31</sup>

Compositores e intérpretes recorrem freqüentemente a imagens, cujo significado original remonte a outros sentidos que não o da audição, para descrever eventos texturais encontrados em obras musicais. A análise de Ligeti de sua obra *Apparitions* é um bom exemplo desse tipo de descrição. O compositor faz freqüentes referências a

“texturas sensíveis” criadas pelos instrumentos de corda, “texturas delicadas e ressonantes” que variam com o grau de complexidade do material básico. Ele descreve o movimento das vozes sugerindo a criação de redes ou teias, filamentos, enfim uma análise baseada em sugestões, levando o ouvinte-leitor a uma “viagem” ou “sonho” provocada pelas sensações auditivas<sup>32</sup>.

Essas metáforas falam sobre sensações essencialmente sinestésicas. Percebe-se um espaço, com determinada altura e profundidade. Esse espaço é articulado, possuindo uma forma, por vezes redonda, por vezes angulosa. Apresenta qualidades táteis, pode ser áspero, liso ou rugoso. Tem cor; é brilhante ou opaco; pode ser pesado ou, ao contrário, possuir atributos de leveza. Assemelha-se com objetos que conhecemos cuja forma pareça ser tão mutável quanto a música que se ouve: água, raios de sol e até o movimento de peixes em um aquário. A análise que Schmitz faz de *Poissons d'Or*, de Claude Debussy, está repleta dessas imagens que, como o próprio autor esclarece, não são presenças reais. São elementos passíveis de ser reconhecidos metaforicamente nessa música.

Em verdade, para aqueles que compreendem vestígios simbólicos, as múltiplas características de uma cena imaginada são

---

<sup>31</sup> Nogueira, Marcos Vinício Cunha. *Comunicação em música na cultura tecnológica: o ato de escuta e a semântica do entendimento musical*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004:71.

<sup>32</sup> Ligeti *apud* Schubert, Alexandre. *Aura: uma análise textural*. 1999. Dissertação (Mestrado em Composição). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro 1999:3.

surpreendentemente expressas; a delicada barbatana do peixe dourado mantendo uma posição quase estacionária, então o rápido impulso de suas barbatanas e deslizar veloz, as súbitas mudanças de direção do seu movimento caprichoso, seu brilho multicolorido e sua iridescência causada pelo resvalar de raios de sol através da água no dourado brilhante de suas escamas, a sensação de sua natureza sem peso, o brilho cintilante de sua malha metálica, a delicada agitação da superfície da água desperta por seus movimentos – todas essas variações estão contidas nessa peça, e entretanto ela nunca descreve um peixe; seu assunto material é seu movimento e a interação do dourado, raios de sol e água<sup>33</sup>.

Essas metáforas texturais são produtos da imaginação. Em sua tese de doutorado, Nogueira discute o papel da imaginação para a apreensão de um sentido qualquer. Segundo ele, todas as estruturas e padrões que governam a projeção metafórica são “uma questão de imaginação”<sup>34</sup>. Partindo de conceitos fenomenológicos e das ciências cognitivas, o autor nos explica que “usamos metáforas porque são elas que descrevem mais precisamente o que ouvimos quando ouvimos sons como música, quando os imaginamos como forma”<sup>35</sup>. De acordo com ele “na metáfora musical há uma dupla intencionalidade. Numa mesma experiência tomamos como objeto tanto o som que percebemos quanto algo que não é som: um movimento, uma animação, uma aparência de vida que “ouvimos” no som<sup>36</sup>”.

Essa imagem da música como uma aparência de vida é a idéia central de Langer sobre a natureza da música. Segundo a autora, a essência da música é ser um movimento de formas que não são visíveis, mas audíveis. Esse

---

<sup>33</sup> Indeed, for those who understand symbolic tracery, the multiple characteristics of an imagined scene are amazingly conveyed; the delicate finning of a goldfish maintaining an almost stationary position, then its rapid impulse of fins and fast gliding, the sudden changes of direction of its capricious motions, its colorful brilliancy and the iridescence caused by the glancing of sun-rays through the water on the shining gold of its scales, the feeling of its weightless nature, the scintillating gleams of its undulating metallic coat, the delicately stirred surface of the water in the wake of its motion – all these variations are contained in this piece, yet it never describes a fish ; its subject matter is motion and the interplay of gold, sun-rays and water (SCHIMITZ, E. Robert. The piano works of Claude Debussy. Dover Publications, New York, 1966:114).

<sup>34</sup> Nogueira, Op. Cit. P. 88.

<sup>35</sup> *idem*, P. 95.

<sup>36</sup> *idem*, P. 95.



movimento é aparente, pois, de fato, não há nada que se mova. O movimento musical é algo inteiramente diferente do movimento físico. Ele é uma semelhança, uma ilusão. A esfera em que as entidades tonais se movem é pura duração. Essa duração nada tem a ver com o tempo real, mensurado, que utilizamos em nossa vida cotidiana. A duração musical é uma imagem do “tempo ‘vivido’, ‘experenciado’ – a passagem da vida que sentimos à medida que as expectativas se tornam ‘agora’ e ‘agora’ se torna fato inalterável”<sup>37</sup>. Ela “cria uma imagem do tempo, medida pelo movimento de formas que parecem lhe dar uma substância, porém uma substância que consiste inteiramente de som, de modo que é a própria transitoriedade”<sup>38</sup>.

É interessante que a ilusão de uma substância, de materialidade, aparece conjuntamente à concepção de Langer da música como imagem de um tempo virtual. Mais adiante nesse mesmo texto, a autora reconhece a existência de ilusões puramente espaciais na música, embora considere tais experiências secundárias. Ela as localiza nas relações tonais, e não em propriedades físicas dos sons no mundo real.

As referências freqüentes a “espaço musical” na literatura técnica não são puramente metafóricas; há ilusões definitivamente espaciais na música, isto sem se levar em conta de modo algum o fenômeno do volume, que é literalmente espacial, e o fato de que movimento envolve logicamente o espaço, que pode equivaler a tomar-se o movimento de um modo demasiado literal. “Espaço tonal” é coisa diversa, uma semelhança genuína de distância e alcance<sup>39</sup>.

A autora distingue metáforas espaciais das sensações espaciais “ilusórias”, como se fossem coisas muito diferentes. Tal distinção parece desnecessária, considerando-se que a metáfora, conceituada como “transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o do objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado”<sup>40</sup>, é uma estrutura simbólica que permite com que o sujeito descreva coisas como a música, “que não pertence ao mundo material, visa à descrição de um mundo ‘como nos parece’, isto é, da perspectiva da imaginação”<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Langer/Goldberger/Guinsburg, Op. Cit. P. 116.

<sup>38</sup> *idem*, P. 117.

<sup>39</sup> *idem*, P. 124.

<sup>40</sup> Dicionário Aurélio Eletrônico 2.0, 1996.

<sup>41</sup> Nogueira, Op. Cit. P. 72.

Propõe-se, no presente ensaio, que o termo *textura* deva ser compreendido como metáfora de sensações táteis e visuais (reais ou imaginárias), resultantes da relação entre alturas que soam simultaneamente.

### Altura do som e espaço musical

Por se tratar de terminologia relativamente recente, existe ainda alguma confusão acerca do significado da expressão *textura musical*. De forma geral, a expressão é utilizada para referir-se à relação entre sons ouvidos concomitantemente, e a maneira com que parâmetros diversos interferem em sua percepção. Textura musical estaria intimamente relacionada à realização harmônico/polifônica de trecho de música.

O conceito emerge na cultura ocidental como corolário de uma série de metáforas espaciais (linha, ponto, planos, camada, densidade, entre outros) estruturadas a partir de metáforas ainda mais fundamentais: as noções de altura e espaço sonoro.

A representação espaço/vertical do caráter musical grave/agudo é, desde o século IX até o XIX, a base da representação mental da música no Ocidente<sup>42</sup>.

Esse espaço conceitual abstrato, onde pode funcionar um sistema de relações, é um espaço imaginário, onde o espírito coloca artificialmente os sons, ou melhor, sua imagem, para os separar resguardando sua coerência. Ele tira partido, por associação, das possibilidades geométricas de outros espaços cognitivos: localização, direção, grandeza, sistema de referência;...<sup>43</sup>.

Nesse espaço sonoro os sons podem ser localizados mediante seu posicionamento em um determinado critério de medida longitudinal (afinações), por sua localização relativa a determinada longitude, tomada como referência (tonalidade), e por suas distâncias relativas calculáveis através do uso de um sistema métrico (escalas e intervalos).

---

<sup>42</sup> (Duchez, Marie-Elizabeth. La représentation spatio-verticale du caractère grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale. In: *Acta Musicologica* n° 51::54).

<sup>43</sup> Cet espace conceptuel abstrait, où peut fonctionner un système de relations, est un espace imaginaire, où l'esprit place artificiellement les sons, ou plutôt leur image, pour les séparer tout en gardant leur cohérence; il profite, par association, des possibilités géométriques des autres espaces cognitifs: localisation, direction, grandeur, système de référence;... (*idem*, 1951: 55).

A metáfora do espaço musical é a de que alguns sons estão localizados “acima” no sistema, enquanto outros estão “abaixo”. Outra dualidade espacial importante é a sensação de que alguns sons estão “à frente”, enquanto outros estão “atrás”.

Essas metáforas denotam sensações diferentes. O espaço *cima-baixo* das alturas é como uma carta geográfica, onde as alturas podem ser relacionadas umas às outras, e cuja seqüência no tempo parece indicar um caminho. A noção do espaço *frente-trás* está no fundamento do conceito de figura e fundo, que trata das relações hierárquicas entre elementos musicais ouvidos em um mesmo trecho de música. Não indica direção ou caminho: estabelece um contexto, um palco, onde diferentes eventos musicais, hierarquicamente individualizados, podem ocorrer simultaneamente.

Em *Emotion and Meaning in Music*, Leonard Meyer, fundamentando-se na teoria da *Gestalt*, descreve textura como “...as maneiras com que a mente agrupa estímulos musicais concorrentes em figuras simultâneas, uma figura e um acompanhamento (fundo), e assim por diante<sup>44</sup>”.

A percepção de texturas gerais básicas depende fundamentalmente da divisão hierárquica entre os sons em planos sonoros. Os diferentes modos com que a mente estabelece hierarquia entre as camadas de som, seja pela organização no conjunto de alturas ou por diferenças na duração, na intensidade ou no timbre, estão na raiz de conceitos como homofonia, polifonia, monofonia e heterofonia. Pode-se dizer que esses conceitos descrevem ilusões espaciais de caráter geral: o binômio *figura e fundo*.

Figura e fundo são noções importadas da experiência visual. No espaço percebido pela visão, é difícil conceber uma figura sem imaginar também um fundo contínuo e homogêneo do qual aquela se destaca. Mas o espaço sonoro difere do espaço visual na medida em que não há um fundo *a priori* sobre o qual as figuras possam ser percebidas. O espaço sonoro é criado pelas próprias figuras, a partir de seu relacionamento qualitativo. Meyer identifica cinco modos com que o campo musical pode estar configurado:

- uma única figura sem qualquer fundo (monodia);
- várias figuras sem qualquer fundo (polifonia);
- uma ou mais figuras acompanhadas de um fundo (homofonia);

---

<sup>44</sup> ...the ways in which the mind groups concurrent musical stimuli into simultaneous figures, a figure and accompaniment (ground), and so forth (Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: U. of Chicago, 1967:185).

- um fundo apenas (Meyer cita, como exemplo desse modo, a introdução de uma peça de música onde a melodia ainda não aparece);
- superposição de figuras similares mas não exatamente iguais, em relação de interdependência (heterofonia<sup>45</sup>).

É notável que a construção imaginária que estrutura essas metáforas seja edificada de acordo com um raciocínio circular. Para que um ouvinte possa separar os estímulos sonoros e agrupa-los como figuras ou fundo, é preciso haver a sensação de um espaço ou campo sonoro, que por sua vez se subdivide em camadas ou planos sonoros. Por outro lado, esse espaço é criado pela sensação de que determinados estímulos sonoros servem de pano de fundo a outros.

Dispostos nesse espaço sonoro, os elementos musicais começam a ganhar determinada “aparência”, sente-se seu “peso”, apreciam-se características de seu “relevo”. Surge uma “forma”, que pode ser “desenhada”, tem “limites visíveis”. Além disso, esses elementos musicais impõem-se à percepção por terem um certo “brilho” ou, ao contrário, serem “opacos”. Essas sensações sinestésicas, presentes em tantos comentários sobre música, são metáforas que podem ser agrupadas em três imagens: *superfície, densidade e colorido*.

### Superfície, densidade e colorido

Uma noção derivada do conceito de espaço sonoro é a de espaço textural. Wallace Berry define espaço textural como sendo um

campo cercado por ‘linhas’ que traçam as sucessões de alturas dos componentes exteriores combinadas com as duas “linhas” verticais,

---

<sup>45</sup> Interdependência é um conceito desenvolvido por Wallace Berry, em seu “Structural Functions in Music”, relacionado à textura, e que se opõe ao conceito, mais tradicional, de independência. Berry define interdependência como a ausência de independência rítmica, melódica ou intervalar. A interdependência de partes em relação heterofônica não é do mesmo tipo daquela causada por dobramentos em oitava ou uníssono de uma única parte, o que configura uma monodia. No Grove, o termo é definido da seguinte maneira: “**heterofonia**. Palavra usada para descrever variações simultâneas de uma única melodia” (Dicionário Grove de Música), edição concisa em português, 1994).

ou diagonais, que ligam esses componentes às extremidades “esquerda-direita” em algum dado nível da estrutura<sup>46</sup>”.

Em outros termos, o espaço textural é definido através de linhas imaginárias conectando eventos recorrentes ou simétricos que ocorrem nas vozes extremas. Corresponde, aproximadamente, ao conceito de *superfície* apresentado por Sílvio Ferraz:

A superfície é o parâmetro de complexos mais intimamente relacionado à configuração do bloco textural. Trata-se de uma resultante da conformidade das vozes externas de uma textura. Nela estão em jogo a distância intervalar e as relações intervalares - do ponto de vista melódico -, tanto no que tange às vozes que envelopam a textura, quanto na sua distribuição interna - quando se trata de uma textura com mais de duas vozes ou estratos simultâneos. Na análise de passagens ou nuances monódicas, a superfície se manifesta como contorno ou, ainda, como perfil.

A metáfora dessa superfície audível, utilizada por Ferraz, possui atributos “bidimensionais” correspondentes ao da superfície percebida pela visão. As duas dimensões espaciais, largura e comprimento, são substituídas pelas linhas imaginárias criadas pelos sons que limitam o espectro sonoro utilizado. Mesmo em monodias esses limites agudo e grave podem ser determinados, embora não sejam ouvidos simultaneamente. O ouvinte pode, então, acompanhar a evolução das duas linhas imaginárias determinadas por esses limites.

Superfície e plano sonoro são metáforas musicais diferentes. A superfície determina a evolução temporal do espaço sonoro em um trecho de música, sem distinguir partes preponderantes ou subalternas. Por plano sonoro define-se a relação hierárquica entre idéias musicais ouvidas simultaneamente.

A superfície é caracterizada por duas qualidades: 1. o tamanho do intervalo entre as partes extremas a cada momento; 2. o registro onde esse intervalo está localizado, ou seja, seu posicionamento no espectro audível. Ambas são extremamente importantes para o efeito estético de uma organização

---

<sup>46</sup> ...field enclosed by “lines” tracing the pitches successions of outer components in addition to the two vertical, or diagonal, “lines” linking these components at “left-right” extremities at some given level of structure (Berry, op. cit p. 249).

textural, mesmo que o ouvinte não possua ouvido absoluto, uma vez que diferentes posicionamentos de um mesmo intervalo de superfície manifestam-se como cores sonoras diferentes.

Outro aspecto importante à percepção textural é a densidade de um trecho de música. A metáfora da densidade reúne sensações de “peso” ou “leveza” percebidas em determinadas passagens. A densidade não é uma metáfora espacial; não estabelece hierarquias, como o binômio figura/fundo, nem limites auditivos, tal como o faz a superfície. A densidade “materializa” o espaço delimitado pela superfície. Representa o aspecto “físico” da música, nada tendo a ver com a física da geração dos sons (muito embora os parâmetros físicos atuem diretamente sobre a percepção da densidade, tal como o nível de intensidade, a quantidade de parciais ou o grau de dissonância). O grau de densidade pode explicitar ou ocultar a hierarquia entre os vários planos. A densidade é uma metáfora para a quantidade e complexidade de inter-relações entre as diversas camadas de sons em um trecho de música.

Um dos aspectos relacionados à densidade é aquele que “quantifica” a totalidade sonora limitada pela superfície.

Densidade é definida como aquele parâmetro textural, quantitativo e mensurável, condicionado pelo número de componentes simultâneos ou concorrentes...<sup>47</sup>.

A metáfora acrescenta à superfície bidimensional, limitada pelo posicionamento das vozes extremas, uma terceira dimensão, formada pela quantidade de sons ouvidos simultaneamente. A metáfora refere-se, igualmente, ao grau de complexidade entre as diversas camadas de sons, determinado pelo grau de discordância rítmica (independência ou interdependência) ou harmônica (consonância ou dissonância) de um trecho de música.

Também se refere à sensação de “peso” de determinada passagem, que pode ser alterada por várias qualidades sonoras. A “posição” da superfície no espectro sonoro, por exemplo, altera em muito a percepção da densidade. Uma mesma passagem parecerá variar em “peso” se posicionada em registros diferentes. Ou ainda, se for tocada em outro andamento ou

---

<sup>47</sup>Density is defined as that textural parameter, quantitative and measurable, conditioned by the number of simultaneous or concurrent components...(*idem*, 1976:191).

dinâmica diferente, ou suas partes constituintes estiverem ou não duplicadas ao uníssono ou oitava.

O *Allegro vivace* da Sonata Op.27 nº1, de Beethoven<sup>48</sup>, exemplifica algumas dessas situações. O movimento inicia com um período em Mib maior, formado por duas frases. A primeira frase, ou antecedente, tem caráter suspensivo e a segunda, ou conseqüente, conclusivo<sup>49</sup>. Os três compassos iniciais de cada uma das frases antecedente e conseqüente são idênticos quanto às durações e classes de altura. Entretanto, suas texturas diferem quanto aos seguintes aspectos:

1. posicionamento dentro do registro do piano – o conseqüente reproduz a melodia do antecedente em um registro mais agudo;
2. no conseqüente, o motivo inicial é dobrado em oitavas;
3. dinâmica – *piano* no antecedente e *forte* no conseqüente.

antecedente

conseqüente

Ex. 24 Sonata op.27 n.º 1, L. von Beethoven

Como resultado, a textura do antecedente parece mais sombria e densa, enquanto a do conseqüente parece mais leve e transparente. Superfície e densidade fazem com que “formas” se destaquem no espaço sonoro criado pelas alturas, organizado hierarquicamente em planos sonoros. Essas formas podem ser percebidas como “etéreas”, “compactas”,

<sup>48</sup> Beethoven, L. von. *Klaversonaten*. G. Henle Verlag, München, S/D.

<sup>49</sup>Supõe-se um conhecimento prévio desses conceitos. Para maiores explicações ver Scliar, Esther. *Fraseologia Musical*. Ed. Movimento, Porto Alegre, 1982.

“pontagudas”, “arredondadas” etc.. Podem lembrar elementos do mundo físico, tal como “nuvens” ou “água”.

## Coda

Dá-se o nome de textura musical à organização do espaço sonoro metafórico criado pelos diversos parâmetros: altura, duração, intensidade e timbre. Essas estruturas espaciais, esses objetos sonoros, não são objetos físicos reais mas “elementos sonoros constitutivos”<sup>50</sup>. Esses elementos, como tudo em música, são organizações temporais – sua aparência de espaço é metáfora e convenção. Ao se sucederem, no decorrer de uma peça ou trecho de música, articulam uma forma. A própria noção de forma é uma metáfora para a sucessão de eventos sonoros.

Nesse ensaio foi proposta a noção de textura musical como metáfora de sensações espaciais, tais como são percebidas pelos sentidos do tato e da visão. Também foi discutido o papel essencial da textura na organização temporal dos eventos sonoros, como elemento articulador da forma. Pode-se afirmar, metaforicamente, que textura e forma são complementares, uma dualidade do gênero Espaço/Tempo.

Compor uma peça de música é escolher elementos sonoros e organizá-los em uma determinada sucessão. Metáforas são recursos que auxiliam o compositor a fazer essas escolhas. Fórmulas matemáticas, imagens pictóricas, formas abstratas ou extraídas da natureza, sensações físicas de textura, peso e densidade, são transformados em elementos puramente musicais através de conexões imaginárias, em um verdadeiro processo sinestésico.

Essas imagens sonoras têm uma natureza essencialmente subjetiva. Dois indivíduos poderão perceber diversamente uma mesma passagem musical, e essas percepções poderão ser muito diferentes daquela que o compositor tinha ao concebê-la. Isso pode ocorrer em um único indivíduo, ao ouvir interpretações de uma mesma música em momentos e situações diferentes. Dada subjetividade inerente à percepção dessas imagens, não é possível estabelecer que metáforas estão subjacentes a determinadas passagens de música. Mas é possível determinar as forças envolvidas em sua criação: as noções de espaço musical, plano sonoro, superfície, densidade e colorido.

---

<sup>50</sup> (Shacffer, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. Trad. Ivo Martinazzo. Edunb, Brasília, 1993:43).



A noção de textura como metáfora sinestésica de imagens visuais e objetos físicos traz à tona aspectos importantes relacionados à percepção musical e aos processos de criação musical, que são, por sua subjetividade, negligenciados pelo ensino tradicional da composição. Entretanto, se a imaginação desempenha algum papel na composição, torna-se virtualmente impossível ignorá-los.

**Caio Senna** é compositor, professor de harmonia do Departamento de Composição e Regência da UNIRIO, e doutor pelo Programa de Pós-graduação em música da UNIRIO.