



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

CHRISTIAN PERROTTA DA SILVA

POR UMA DEFINIÇÃO UNIFICADA DE TEXTURA MUSICAL

Salvador
2018

CHRISTIAN PERROTTA DA SILVA

POR UMA DEFINIÇÃO UNIFICADA DE TEXTURA MUSICAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco

Salvador
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Perrotta, Christian
Por uma definição unificada de textura musical /
Christian Perrotta. -- Salvador, 2018.
159 f.

Orientador: Pablo Sotuyo Blanco.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Música) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de
Música, 2018.

1. textura musical. 2. definição. 3. musicologia.
I. Sotuyo Blanco, Pablo. II. Título.

CHRISTIAN PERROTTA DA SILVA

POR UMA DEFINIÇÃO UNIFICADA DE TEXTURA MUSICAL

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, Escola de Música, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 31 de julho de 2018.

Prof. Pablo Sotuyo Blanco – Orientador
Doutor em Música
Programa de Pós-Graduação em Música
Universidade Federal da Bahia

Prof. Wellington Mendes da Silva Filho
Doutor em Música
Programa de Pós-Graduação em Música
Universidade Federal da Bahia

Prof. Pauxy Gentil-Nunes Filho
Doutor em Música
Programa de Pós-Graduação em Música
Universidade Federal do Rio de Janeiro

a minhas queridas irmãs
Renata, Jéssica, Stephany, Alessandra e Jennifer Vitoria,
com as quais partilho a mais vária fraternidade

AGRADECIMENTOS

Incluir todos que contribuíram para este momento não é tarefa simples — considerando que seja exequível. Despi-me, portanto, desse pesado véu da perfeição, permitindo-me tecer agradecimentos de forma espontânea e, de fato, sincera.

Agradeço a meus pais pela existência primeira, pela direção na vida e nas coisas do mundo. Em especial, à minha mãe Regina Perrotta pelo convívio diário e pela paciência que teve ao lidar com um filho mestrando.

Agradeço a minhas irmãs Renata, Jéssica, Stephany, Alessandra e Jennifer Vitoria, a quem dedico este suado trabalho. Sou-lhes grato pela diversidade de vivências que pude e posso ter. Com vocês, posso ter e ser um exemplo de muitas coisas para além do tempo e dos quilômetros.

Agradeço a Luiz Thomaz por me acolher como um irmão em sua casa, quando me mudei a Salvador, e por me amparar nos estorvos mais hostis por que tive de passar nesta terra quase estrangeira. Agradeço também a Francys Cerqueira pela compaixão e paciência de receber em sua casa este completo e amável desconhecido.

Agradeço ao meu dileto orientador Pablo Sotuyo Blanco, que soube me reger pelas duras sendas da musicologia e da pós-graduação com uma maestria inimitável. Sou-lhe grato pelas mudanças colossais que me tornaram melhor, e pelas outras que eu porventura possa ter tido a honra de suscitar em sua vida.

Agradeço a Caio Félix por ser exatamente aquilo de que eu precisava em qualquer pessoa, exatamente nos momentos certos, precisamente das maneiras com que tudo sempre ocorre. Não há qualquer elocução maior e mais impecável e mais plena de que eu me possa valer para destilar o mistério de todas as coisas que me existem sob a tua existência.

Agradeço a Nelly Brito por desbravar heroicamente a biblioteca da UNIRIO, na busca audaz e quase hercúlea de uma preciosa referência bibliográfica, cujo acesso me fora inadequadamente dificultoso.

Agradeço extensivamente, ainda, aos preciosos amigos-irmãos de Belém, com os quais mantive longínquo e virtual convívio, mas sem os quais os tempos seriam ainda mais árduos do que houveram de ser.

Agradeço aos demais colegas de academia, Pedro Ivo, Nilton e Moisés, com quem pude compartilhar provações e aprovações. Vocês me ensinaram, sem cerimônia, muito sobre um certo lado humano e franco de ser acadêmico em musicologia.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por viabilizar financeiramente esta pesquisa.

Agradeço também aos demais professores e colegas do Programa de Pós-Graduação da UFBA, com quem partilhei preciosa porção desta fastidiosa empreitada acadêmica.

Por fim, agradeço aos mentores espirituais que vibraram silenciosamente em prol desta conquista e me ajudaram a manter em equilíbrio o eixo de mim mesmo.

Gratias ago vobis valde!

旅に飽きてけふ幾日やら秋の風

松尾 芭蕉

Tabi ni akite kyō ikuka yara aki no kaze

Matsuo Bashō

Cansei da viagem
hoje faz quantos dias?
Vento de outono.

Matsuo Bashō

PERROTTA, Christian. Por uma definição unificada de textura musical. 159 p. 2018. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Esta pesquisa visa propor uma definição unificada para o conceito de textura musical. Não obstante a grande relevância dada à textura musical pelos compositores e teóricos do século XX, os problemas conceituais presentes nas definições existentes, seja pela indireta exclusão de parte do repertório musical, seja pela forma de sua enunciação conceitual, levou à necessidade de revisar extensamente a literatura existente, o que perpassa pela revisão da terminologia referente à textura musical, uma avaliação minuciosa das definições existentes e uma discussão dos méritos e insuficiências de cada uma, a fim de lhes propor possíveis soluções quando proposta a nova definição unificada. Ainda, por se tratar de uma pesquisa musicológica, seu embasamento teórico e metodológico perpassou interdisciplinarmente outras diversas áreas de conhecimento. Isso inclui os métodos de pesquisa bibliográfica da Ciência da Informação, o estudo da Lexicografia e da Terminologia, bem como certos aspectos da Filosofia (como o entendimento de conceitos e definições, categorias e da própria Fenomenologia) e da Psicologia juntamente com as Neurociências. A revisão de literatura incluiu aspectos lexicais, pelos quais se pôde observar o decurso histórico da palavra textura até sua consolidação como termo musical; aspectos conceituais, no qual apresentamos a maior parte da literatura referente à textura musical, seja por perspectivas gerais, normativas, críticas ou imagéticas; e aspectos perceptivos, em que constam pesquisas voltadas à percepção de textura por vieses psicológicos, fisiológicos e acústicos, além da percepção fenomenológica concretizada pela Acologia schaefferiana. A essa revisão, seguiu-se uma discussão acerca de todas as definições de textura encontradas na bibliografia, a partir das quais foi possível identificar características em comum, bem como elementos que permitem relacionar as definições de maneira complementar e integradora. Essa análise conjunta e integrada suscitou processos de percepção do som, a partir dos quais foi possível propor uma definição unificada de textura musical.

Palavras-chave: Textura. Música. Musicologia. Definição. Terminologia.

PERROTTA, Christian. Towards a unified definition of musical texture. 159 pp. 2018. Master Dissertation – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

This research aims to propose a unified definition for the concept of musical texture. Despite the great relevance given to musical texture by composers and theorists from the twentieth century, the conceptual problems present in the existing definitions, either by the indirect exclusion of part of the musical repertoire or by the form of its conceptual enunciation, have led to the need for reviewing extensively the existing literature, which pervades through the revision of the terminology referring to musical texture, a thorough evaluation of the existing definitions and a discussion of the merits and shortcomings of each one, in order to propose possible solutions to them when the new unified definition is proposed. Moreover, because it is a musicological research, its theoretical and methodological basis has interdisciplinarily crossed other areas of knowledge. This includes the methods of bibliographic research in Information Science, the study of Lexicography and Terminology, as well as certain aspects of Philosophy (such as the understanding of concepts and definitions, categories and the Phenomenology itself) and Psychology together with Neurosciences. The literature revision included lexical aspects, through which it could be possible to observe the historical course of the word texture until its consolidation as musical term; conceptual aspects, in which we have presented most of the literature concerning musical texture, whether by general, normative, critical or image perspectives; and perceptive aspects, which include research on the perception of texture by psychological, physiological and acoustic standpoint, as well as the phenomenological perception concretized by schaefferian Acoulogy. This review was followed by a discussion about all the definitions of texture found in the bibliography, from which it was possible to identify common characteristics, as well as elements that allow to relate the definitions in a complementary and integrating way. This joint and integrated analysis led to sound perception processes, from which it was possible to propose a unified definition of musical texture.

Keywords: Texture. Music. Musicology. Definition. Terminology.

PERROTTA, Christian. Por una definición unificada de textura musical. 159 pp. 2018. Tesis de Maestría – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMEN

Esta investigación busca proponer una definición unificada para el concepto de textura musical. A pesar de la gran relevancia dada a la textura musical por los compositores y teóricos del siglo XX, los problemas conceptuales presentes en las definiciones existentes, sea por la indirecta exclusión de parte del repertorio musical, sea por la forma de su enunciación conceptual, demandaron revisar extensamente la literatura existente, incluyendo la revisión de la terminología referente a textura musical, una evaluación minuciosa de las definiciones existentes y una discusión de los méritos e insuficiencias de cada una, a fin de proponer posibles soluciones cuando la nueva definición unificada sea enunciada. Aún, por tratarse de una investigación musicológica, su base teórica y metodológica ha pasado interdisciplinariamente por otras diversas áreas de conocimiento. Esto incluye los métodos de investigación bibliográfica de la Ciencia de la Información, el estudio de la Lexicografía y la Terminología, así como ciertos aspectos de la Filosofía (como el entendimiento de conceptos y definiciones, categorías y de la propia Fenomenología) y de la Psicología, junto con las Neurociencias. La revisión de literatura incluyó aspectos lexicales, por los cuales se pudo observar el curso histórico de la palabra textura hasta su consolidación como término musical; aspectos conceptuales, en el que presentamos la mayor parte de la literatura referente a textura musical, ya sea por perspectivas generales, normativas, críticas o representaciones visuales; y aspectos perceptivos, en los que constan investigaciones dirigidas a la percepción de textura por sesgos psicológicos, fisiológicos y acústicos, además de la percepción fenomenológica concretizada por la Aculogia schaefferiana. A esa revisión se siguió una discusión sobre todas las definiciones de textura encontradas en la bibliografía, a partir de las cuales fue posible identificar características en común, así como elementos que permiten relacionar las definiciones de manera complementaria e integradora. Dicho análisis conjunto e integrado suscitó procesos de percepción del sonido, a partir de los cuales fue posible proponer una definición unificada de textura musical.

Palabras clave: Textura. Música. Musicología. Definición. Terminología.

PERROTTA, Christian. Pour une définition unifiée de texture musicale. 159 pp. 2018.
Mémoire de Master – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à proposer une définition unifiée du concept de texture musicale. Malgré la grande importance accordée à la texture musicale par les compositeurs et les théoriciens du vingtième siècle, les problèmes conceptuels présents dans les définitions existantes, soit par l'exclusion indirecte d'une partie du répertoire musical, soit par la forme de leur énonciation conceptuelle, ont conduit à la nécessité de revoir en profondeur la littérature existante, qui passe par la révision de la terminologie liée à la texture musicale, une évaluation approfondie des définitions existantes et une discussion des mérites et des insuffisances de chacun, afin de proposer des solutions possibles lorsqu'on propose la nouvelle définition unifiée. Aussi, parce qu'il s'agit d'une recherche musicologique, ses bases théoriques et méthodologiques ont traversé de manière interdisciplinaire d'autres domaines de connaissance. Cela comprend les méthodes de recherche bibliographique en sciences de l'information, l'étude de la lexicographie et de la terminologie, ainsi que certains aspects de la philosophie (tels que la compréhension des concepts et des définitions, les catégories et la phénoménologie) et la psychologie avec les neurosciences. La revue de la littérature comprenait des aspects lexicaux, à travers lesquels on pouvait observer le cours historique du mot texture jusqu'à sa consolidation comme terme musical; aspects conceptuels, dans lesquels nous présentons la majeure partie de la littérature concernant la texture musicale, soit par des perspectives générales, normatives, critiques ou imagétiques; et les aspects perceptifs, qui incluent la recherche sur la perception de la texture par des biais psychologiques, physiologiques et acoustiques, ainsi que la perception phénoménologique concrétisée par l'Acoulogie schaefferienne. Cette revue a été suivie d'une discussion sur toutes les définitions de texture trouvées dans la bibliographie, à partir desquelles il a été possible d'identifier des caractéristiques communes, ainsi que des éléments permettant de relier les définitions de manière complémentaire et intégrative. Cette analyse conjointe et intégrée a conduit à des processus de perception sonore, à partir desquels il a été possible de proposer une définition unifiée de texture musicale.

Mots-clés: Texture. Musique. Musicologie. Définition. Terminologie.

PERROTTA, Christian. テクスチュアの統一定義のために。159 pp. 2018. 大学院論文 – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

要旨

本研究では、音楽テクスチュアを概念的に統一することを提案する。20世紀の作曲家や理論家による音楽のテクスチュアとの大きな関連性にもかかわらず、音楽的レパートリーの一部を間接的に排除するか、概念的な表現の形で既存の定義に存在する概念的な問題は、可能な解決法を提案するために、音楽テクスチュアを参照する用語の改訂、既存の定義の徹底的な評価、およびそれぞれのメリットと欠点の議論を踏まえた既存の文献を広く検討する必要性が生じた新しい統一定義が提案されたときにそれらを使用する。さらに、それは音楽学的研究であるため、その理論的および方法論的基礎は、学際的に他の知識領域を超えている。これには、情報科学の書誌的研究の方法、辞書学と学術用語の研究、ならびに哲学のある側面（概念や定義の理解、カテゴリーと現象論そのもの）、心理学と神経科学の方法が含まれる。文献の改訂には、単語のテクスチュアの歴史的経過を音楽用語としての統合まで観察することが可能な語彙的側面が含まれていた。概念的側面では、一般的、規範的、批判的、または画像的な観点から、音楽テクスチュアに関する文献のほとんどを提示してきた。心理的、生理学的、音響的観点によるテクスチュアの知見、シェフェールのアクロジーによる具体的な現象論的知見の研究など、知覚的な側面が含まれている。この改訂の後には、参考文献に見られるテクスチュアのすべての定義について検討が行われ、そこから共通の特性を特定することができ、また定義を補完的、統合的な方法で関連付けることができる要素が示された。この共同して統合された分析は、音響知覚プロセスをもたらし、そこから、音楽テクスチュアの統一された定義を提案することが可能となった。

キーワード： テクスチュア。音楽。音楽学。定義。用語。

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Sistema conceitual de categorias de Kant	30
Figura 2	Ramos da Musicologia	37
Figura 3	Disciplinas auxiliares à musicologia histórica	39
Figura 4	Disciplinas auxiliares à musicologia sistemática	39
Figura 5	Decurso histórico da palavra textura	57
Figura 6	Orquestração em Adler (2002)	80
Figura 7	Categorias de textura tradicional	82
Figura 8	Outras categorias de textura	83
Figura 9	Exemplo de homofonia com multiplicação horizontal	92
Figura 10	Milhaud, <i>Six Sonnets</i> para coro misto; No. 3 (c. 1–7)	96
Figura 11	Exemplo de notação de partes texturais de <i>Six Sonnets</i> , No. 3 (c. 1–7) .	96
Figura 12	Tipos texturais e partição	99
Figura 13	Dimensões horizontal e vertical da textura	130
Figura 14	Processos de percepção humana	134

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Fontes de conhecimento	26
Tabela 2	Teorias de conceitos	28
Tabela 3	Tipos de Definições.....	28
Tabela 4	Categorias aristotélicas	29
Tabela 5	Abordagens fenomenológicas	33
Tabela 6	Registros da palavra textura em âmbito musical	58
Tabela 7	Registros da palavra textura em dicionários	60
Tabela 8	Figuras de retórica musical	65
Tabela 9	Tipos de textura em Piston (1969)	79
Tabela 10	Quadro de formas de organização sintática	91
Tabela 11	Terminologia acerca de textura quanto a seus aspectos qualitativos	95
Tabela 12	Configurações texturais compreendidas por partição	100
Tabela 13	Tipos de signos convencionais	112
Tabela 14	Valores texturais para juízo de valor	117
Tabela 15	Características das definições de textura por autor	129
Tabela 16	Parâmetros formantes de textura por autor	132
Tabela 17	Definições de textura musical	154
Tabela 18	Tipologias texturais	156

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TRM	teoria representacional da mente
UNM	uso não musical
MC	metáfora para a composição
DN	disposição de notas
ca.	<i>circa</i> (cerca de, por volta de)
PIE	proto-indo-europeu
fól.	fólio
r	recto
C1	característica 1
C2	característica 2
C3	característica 3

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	19
1.1	OBJETIVOS	20
1.1.1	Objetivos Gerais	20
1.1.2	Objetivos Específicos	20
1.2	JUSTIFICATIVA.....	20
2	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	22
2.1	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	22
2.1.1	Ciência da Informação	22
2.1.2	Lexicografia e Terminologia	23
2.1.3	Filosofia	24
2.1.3.1	<i>Conceitos e Definições</i>	26
2.1.3.2	<i>Categorias</i>	29
2.1.3.3	<i>Fenomenologia</i>	32
2.1.4	Psicologia e Neurociências	34
2.1.5	Musicologia	34
2.1.5.1	<i>Teoria e Análise</i>	41
2.1.5.2	<i>Composição</i>	42
2.1.5.3	<i>Instrumentação e Orquestração</i>	43
2.1.5.4	<i>Acústica e Aculogia</i>	43
2.1.5.5	<i>Ferramentas Informáticas</i>	45
2.2	METODOLOGIA.....	46
2.2.1	Pesquisa Bibliográfica	49
2.2.2	Construção de Sistemas	51
2.2.3	Métodos Onomasiológico e Semasiológico	52
2.2.4	Redução Fenomenológica e Escuta Reduzida	52
2.3	REVISÃO DE LITERATURA	54
2.3.1	Aspectos Lexicais e Terminológicos	55
2.3.2	Aspectos Conceituais Relativos à Textura	63
2.3.2.1	<i>Perspectivas Gerais</i>	67
2.3.2.2	<i>Perspectivas Normativas</i>	73
2.3.2.2.1	Harmonia	74
2.3.2.2.2	Contraponto	77

2.3.2.2.3	Orquestração	79
2.3.2.2.4	Manuais de Composição	81
2.3.2.2.5	Escritos sobre Composição em Geral.....	84
2.3.2.3	<i>Perspectivas Críticas</i>	89
2.3.2.3.1	Fundamentos Teóricos	89
2.3.2.3.2	Análises	100
2.3.2.3.3	Terminologia	109
2.3.2.3.4	Funções da Textura	111
2.3.2.3.5	Proposta de tipos texturais	115
2.3.2.3.6	Estética	117
2.3.2.4	<i>Perspectivas Imagéticas</i>	119
2.3.3	Aspectos Perceptivos Relativos à Textura	121
2.3.3.1	<i>Psicologia, Fisiologia e Neurociências</i>	121
2.3.3.2	<i>Aculogia</i>	123
3	DISCUSSÃO	128
3.1	DEFINIÇÕES DE TEXTURA	128
3.2	POR UMA DEFINIÇÃO UNIFICADA DE TEXTURA MUSICAL	137
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
	REFERÊNCIAS	142
	APÊNDICE A — Definições de textura musical	154
	APÊNDICE B — Tipologias texturais	156

1 INTRODUÇÃO

Dentre as noções que a música utiliza desde longa data, pelo menos no âmbito cultural ocidental, a noção de textura musical vem ganhando relevância nas últimas cinco décadas. Como tentaremos indicar nesta dissertação, a discussão da textura musical tem se mostrado suficientemente rica em aspectos e detalhes que vão dos lexicográficos até os cognitivos, passando pelos teóricos, analíticos, fenomenológicos evidentes nela envolvidos.

Entretanto, não obstante o período de meio século de produção acadêmica e científica voltada diretamente ao assunto, sua bibliografia é ainda pouco extensa. Também são limitadas a quantidade e a complexidade de conceitos que se podem aplicar na análise de textura musical.

Antes de chegar em vieses analíticos, faz-se necessário levantar outro importante fato concernente a esse estudo. Dentre os escassos autores que tratam de textura, há ainda poucos que se prestam à árdua tarefa de lhe dar uma definição formal. Os demais autores em geral se valem de uma dessas definições, ou, como é ainda mais frequente, partem do princípio de que o leitor já sabe o que é textura e omitem completamente a sua definição. Disso resulta um número pequeno de definições para o conceito de textura musical.

Tal quadro não seria necessariamente um problema se essas definições convergissem a uma única ideia. Entretanto, da comparação dessas acepções dadas emergem discordâncias e insuficiências conceituais. Conquanto se possa perceber nesses autores o objetivo de abordar a textura sob um viés acadêmico e científico, a falta de convergência entre os discursos desses autores acusa a fragilidade com que o conceito é definido e abordado.

Ainda assim, podem-se encontrar diversos pontos de consonância confirmando que os autores estão tencionando falar da mesma coisa, seja por coincidência no uso de termos, seja por pontos semelhantes em suas definições, ou ainda por proximidade entre as abordagens utilizadas em sua pesquisa. Esse elo entre conceitos, por vezes tão diversos, nos permite vislumbrar possibilidades de ampliar a nossa compreensão de textura musical. Todo esse contexto resulta numa circunstância bastante fértil para que emerja uma nova definição; desta vez, uma que leve em consideração também as insuficiências e discrepâncias conceituais apresentadas, direta ou indiretamente, nos textos de outros autores.

1.1 OBJETIVOS

Apresentam-se, nas subseções seguintes, o objetivo geral e os objetivos específicos desta pesquisa.

1.1.1 Objetivo Geral

É objetivo geral e principal desta pesquisa o de construir e propor uma definição unificada de textura musical.

1.1.2 Objetivos Específicos

A partir do objetivo geral acima exposto, surgiram os seguintes objetivos específicos:

- Revisar a terminologia referente à textura musical;
- Examinar as definições existentes para textura musical;
- Avaliar os méritos e insuficiências nas definições examinadas;
- Discutir os méritos e insuficiências, visando à proposição de possíveis soluções para os problemas por eles gerados.

1.2 JUSTIFICATIVA

Há dois principais motivos que levam à realização de uma pesquisa como esta. O primeiro deles vem de um problema conceitual presente nas definições encontradas. Além de serem escassas, as definições excluem, como consequência de sua abordagem e formulação, parte do repertório musical, nomeadamente o repertório eletrônico e eletroacústico. Ora, uma vez considerado que não há música sem textura — visão corroborada por muitos autores, conforme se verá mais à frente —, não se pode excluir sua existência de nenhuma manifestação musical. Disso se pode auferir a necessidade de uma definição que não exclua nenhuma parte do repertório musical.

Outro motivo reside na alta relevância da noção de textura para a música do século XX. A partir desse período, conforme apontam alguns autores, os compositores passaram a se aproveitar de aspectos musicais até então pouco explorados, dentre os quais se inclui a textura. Isso se reflete diretamente na mudança de estruturas de manuais de composição, os quais passam a incluir aspectos texturais com cada vez mais consistência, levando à expansão

terminológica, conceitual e analítica da área. Entretanto, em havendo uma comedida variedade de definições para textura, muitos aspectos importantes por vezes presentes em uma não se encontram em outra. No entanto, há autores que, embora não tragam explicitamente uma definição para textura, abordam o tema e permitem a condução de ideias interessantes no entendimento básico do assunto. Assim, as ideias apresentadas em seus textos podem nos levar, quando apropriadamente articuladas entre si (ou com as outras há pouco mencionadas), a importantes implicações conceituais. Vê-se a partir dessa situação a importância de discutir as informações produzidas pelos diversos autores da área, no intuito de eventualmente as articular em um único conceito.

Contudo, é importante notar também que o referido aumento na produção bibliográfica no tema suscitou nossa atenção a problemas de cunho lexicográfico e terminológico. Não há uma sistematização da terminologia aplicável ao estudo da textura, o que leva muitos autores a se utilizarem, à sua própria vontade, de expressões *lato sensu*, cuja subjetividade interpretativa acaba prejudicando a clareza da comunicação. Até mesmo termos técnicos, de uso já consagrado no meio musical — e não apenas no contexto do estudo da textura —, por vezes não se usam sob um sentido fixo por autores que buscam contribuir para esta área. Tal situação nos levou também à necessidade de revisar a terminologia relativa à textura musical.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Neste capítulo, haverá uma apresentação e discussão iniciais das disciplinas de que esta pesquisa se utiliza. Na primeira seção, estas serão tratadas sob um ponto de vista teórico e conceitual, após o que serão levantados, também em uma seção própria, aspectos metodológicos importantes à lida com os textos escolhidos para cada assunto. Em sucessão a essas duas etapas, na revisão de literatura, serão trazidos à discussão os textos dos diversos autores e disciplinas de que nos utilizamos nesta pesquisa.

2.1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O objetivo desta seção é o de introduzir as diversas áreas de conhecimento, cujos arcabouços teórico e conceitual contribuem para a construção desta pesquisa. Buscamos com isso chegar aos conceitos, marcos teóricos e demais definições pertinentes e necessárias à nossa investigação, presentes nessas disciplinas, os quais utilizaremos ao longo do texto.

Da observação do tema proposto, pôde-se definir o conjunto de disciplinas envolvidas na pesquisa, cujos marcos teóricos serão subseqüentemente delineados na seguinte ordem: Ciência da Informação, Lexicografia e Terminologia, Filosofia, Psicologia e Neurociências, culminando, por fim, com Musicologia. Algumas dessas áreas de conhecimento contam ainda com subseções, conforme a complexidade e a relevância da discussão assim o exijam.

2.1.1 Ciência da Informação

Uma vez que estejamos lidando com informação, estamos no campo de atuação da Ciência da Informação. Essa disciplina é assim definida por Borko:

Ciência da Informação é a disciplina que investiga as propriedades e o comportamento da informação, as forças que regem o fluxo informacional, e os meios de processamento da informação para a otimização do acesso e uso. Isto é, preocupa-se com o corpo de conhecimento relacionado à origem, coleta, organização, armazenamento, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e utilização da informação. (BORKO, 1968, p. 3, tradução nossa)¹

A Ciência da Informação conta ainda com ramificações em subáreas, tais como a

¹ No original: “Information science is the discipline that investigates the properties and behavior of information, the forces governing the flow of information, and the means of processing information for optimum accessibility and usability. It is concerned with body of knowledge relating to the origination, collection, organization, storage, retrieval, interpretation, transmission, and utilization of information.” Essa e todas as demais traduções de citações são nossas, portanto tal indicação não será repetida. Somente em caso de tradução por outrem haverá menção ao tradutor.

Arquivologia e a Biblioteconomia. Por se tratar de uma pesquisa intrinsecamente bibliográfica, trataremos unicamente da Biblioteconomia, a qual pode ser definida como:

os conhecimentos e técnicas relativas aos suportes documentais e à gestão de seus conteúdos: estruturação dos dados bibliográficos e dos catálogos, gestão do ciclo documental, política de aquisição e de conservação de coleções e recursos, organização de espaços documentais; além do estabelecimento de relações entre esses conteúdos e o público. (DEROCHE, 2013)²

Do estudo da biblioteconomia, interessa-nos um de seus métodos — a revisão bibliográfica, a qual se encontra bastante presente no decurso desta pesquisa. De fato, esse procedimento exerce papel fundamental em qualquer pesquisa acadêmica, pois é por meio dele que se pode situar o trabalho em relação à grande área de pesquisa em que se inclui. Nessa etapa, o pesquisador procura descobrir, dentre outras informações, quem já escreveu sobre o assunto, o que já foi publicado, que aspectos já foram abordados e quais falhas ou lacunas existem na literatura (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 78). Nessa etapa da revisão bibliográfica:

analisamos [...] obras científicas disponíveis que tratem do assunto ou que deem embasamento teórico e metodológico para o desenvolvimento do projeto de pesquisa. É aqui também que são explicitados os principais conceitos e termos técnicos a serem utilizados na pesquisa. (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 131)

O detalhamento dos métodos de que se pode lançar mão pela biblioteconomia serão vistos na Metodologia. A seguir, trataremos da Lexicografia e da Terminologia.

2.1.2 Lexicografia e Terminologia

No tocante aos conceitos e termos técnicos presentes na pesquisa, ressaltamos que, para nosso contexto de estudo da textura, há um peso significativamente grande dos aspectos lexicográficos e terminológicos. Por tal motivo, essas duas disciplinas serão brevemente delineadas a seguir.

Lexicografia e Terminologia, consideradas como duas disciplinas da linguística aplicada, estão fortemente presentes nesta pesquisa. Embora sejam muito próximas, ambas são consideradas como distintas por muitos autores. Dentre eles, podemos citar Packeiser, segundo o qual compete à Lexicografia descrever as competências lexicais dos falantes, culminando com a produção final de dicionários, vocabulários, enciclopédias, dentre outros (PACKEISER,

² No original: “Aujourd’hui, la bibliothéconomie pourrait être définie comme les savoir-faire et techniques relatifs aux supports documentaires et à la gestion de leurs contenus: structuration des données bibliographiques et des catalogues, gestion du circuit documentaire, politique d’acquisition et de conservation des collections et ressources, organisation d’espaces documentaires; ainsi qu’à la mise en relation de ces contenus avec des publics.”

2009). Para o mesmo autor, a Terminologia parte do conceito para chegar ao termo, fazendo um caminho inverso ao da lexicografia; seu objetivo é o de sistematizar e unificar os conceitos de determinada área de conhecimento, de maneira que todos os que atuem em uma mesma área possam se comunicar precisamente a partir de um vocabulário comum.

Tanto a Lexicografia quanto a Terminologia geram produtos semelhantes (dicionários, enciclopédias). Porém, os métodos, as abordagens e as características dos produtos finais são diferentes. Conseqüentemente, aqueles que se utilizarão de cada tipo de produto terão objetivos diferentes, cada produto lhes servindo de maneiras distintas³.

Uma vez que lidamos com um complexo e problemático vocabulário relativo à textura, os recursos presentes em ambas as disciplinas poderão contribuir na solução dos problemas dessa sorte, conforme veremos na seção referente à Metodologia. Ressalte-se ainda que as principais fontes dessa terminologia estão escritas em línguas estrangeiras — notadamente em inglês e francês —, donde se reforça a necessidade do cuidado em interpretações, traduções, versões e adaptações desses vocábulos.

Há ainda outro campo do saber que lida com termos, conceitos e definições, a saber, a Filosofia. Na seção seguinte, essa disciplina será introduzida, bem como demais ramificações suas que sejam pertinentes a esta pesquisa.

2.1.3 Filosofia

Dentre os diversos ramos da Filosofia, destacamos a epistemologia como o que mais se aproxima de nosso recorte filosófico. Duas definições interessantes podem ser dadas à epistemologia. Definida de maneira mais restrita, “é o estudo do conhecimento e da crença justificada.” (STEUP, 2017)⁴ Em um sentido mais amplo, a epistemologia se relaciona com “questões que têm a ver com a criação e a disseminação do conhecimento em áreas de pesquisa particulares.” (STEUP, 2017)⁵.

Na seguinte passagem de Sotuyo Blanco (2009, p. 256-257), pode-se apreender um recorte mais preciso da epistemologia face à pesquisa em questão, a qual lida com linguagem e representação do mundo:

Na filosofia, o estudo da realidade pertence ao campo da epistemologia. Ele discute a capacidade da linguagem para representar o mundo. [...]

³ Há uma extensa discussão acerca da equivalência ou não entre terminologia e lexicografia (especialmente a lexicografia especializada). Porém, trazer tal discussão à tona ultrapassa o escopo desta pesquisa. Ao leitor interessado, ver Packeiser (2009).

⁴ No original: “is the study of knowledge and justified belief.”

⁵ No original: “issues having to do with the creation and dissemination of knowledge in particular areas of inquiry.”

Aprofundando mais um pouco nesta vertente, podem ser detectadas duas posições contrárias: a dos idealistas e a dos pragmáticos. A posição dos idealistas afirma que a linguagem poderia captar o mundo se ambos compartilhassem da mesma natureza [...] Por sua vez, a posição dos pragmáticos diz que ao invés de se tratar a questão de modo epistemológico (assim criando um falso problema) dever-se-ia tratar de modo semântico [...]

Para Silva Filho (2001) a filosofia contemporânea, a partir da mudança pragmática-lingüística-hermenêutica posterior a James (pai do pragmatismo), Wittgenstein (para quem os “jogos de linguagem” mostram que a realidade é fragmentada em diferentes leituras, eventualmente evidenciando diferenças culturais imanentes na linguagem) e Heidegger (quem cunhou a idéia do ser enquanto projeto que se concretiza no lançar-se no mundo), entende que a linguagem não representa as coisas e, ainda, que a verdade não pode ser tomada como ferramenta de verificação e ajuste especular entre nossas proposições e as coisas e os fatos no mundo, independente da linguagem utilizada.

Para Davidson o conceito de verdade tem fundamental importância no entendimento do mundo (cf. Davidson, 2000, *apud* Silva Filho 2001). Não haveria nada no mundo, nem objeto nem evento que seja pertinente à verdade e à falsidade se não houvesse criaturas falantes (Davidson, 1990, *apud* Silva Filho, 2001). Assim, o requisito mínimo para a existência da verdade é a possibilidade de exploração das crenças. [...] Não faz sentido discutir uma realidade sem interpretá-la. Da mesma forma, não faz sentido falar de uma verdade alheia às crenças e significados, nem mesmo conceber um observador passivo do mundo. A pessoa pode (e deve) ser considerada como inscrita numa comunidade lingüística se ela domina o conceito de crença e de crença verdadeira: só uma pessoa que interpreta a fala dos outros pode possuir o conceito de pensamento, de razão, de verdade e de realidade.

A relação desta pesquisa com a Epistemologia se torna ainda mais clara com a citação de Sotuyo Blanco, quando ele explicita os posicionamentos quanto ao papel da linguagem no entendimento do mundo, principalmente pelo novo entendimento epistemológico decorrente da virada lingüístico-pragmática. É possível valer-se também dessa ótica ao observarmos a vastidão e diversidade de discursos e opiniões referentes ao conceito de textura (e demais implicações), encontrados nos diversos autores trabalhados nesta pesquisa. Esse seria um forte indicativo de que textura é interpretada de modo plural. Entretanto, embora os autores não a definam ou interpretem da mesma maneira, todos estão tratando do mesmo assunto e contribuindo para o avanço acadêmico/científico nessa mesma área. Como proceder diante dessa aparente discordância?

Prossigamos, inicialmente, entendendo que textura é um conceito, para o qual são dadas definições diversas, a depender do autor. Para qualquer pesquisador que busque o conhecimento sobre textura, será necessário se valer das noções e ferramentas necessárias para tais fins. Nesse sentido, as bases teóricas que alicerçam essa aquisição do conhecimento, na Epistemologia, incluem: percepção, introspecção, memória, razão e testemunho (STEUP, 2017). Uma sucinta explicação dessas fontes de conhecimento está apresentada na Tabela 1 a seguir:

Tabela 1 — Fontes de conhecimento

Fonte	Descrição
percepção	percepção pelos cinco sentidos; é possível saber, por exemplo, que uma maçã está estragada vendo-a com aspecto estragado, ou sentindo seu odor ou sabor desagradáveis
introspecção	percepção interna do indivíduo (fome, sede, dores, ansiedade, saudade); é possível saber, por exemplo, que se está com sede, ao inspecionarmos a nós mesmos, em busca de estados do corpo e/ou da mente
memória	acesso a um conhecimento previamente adquirido; é possível saber, por exemplo, que as janelas da casa ficaram fechadas por acesso à memória
razão	justificação de um conhecimento que dispense a experiência do sujeito; é possível saber, por exemplo, que todas as viúvas já foram casadas somente pela razão, sem necessidade de se experimentar a situação
testemunho	aquisição de conhecimento pelo discurso de outrem; é possível saber, por exemplo, que um amigo distante está no hospital porque outra pessoa relatou o fato

Fonte: Adaptado de Steup (2017), com alguns exemplos nossos.

Decerto que há muitos embates acerca do nível de confiabilidade e falibilidade de cada delas⁶, porém todas possuem alguma forma de participação na pesquisa acadêmica e científica. O intuito sempre deve ser de que qualquer fonte utilizada seja considerada em seu mais alto índice de confiabilidade possível. Para tanto, faz-se necessário ao pesquisador munir-se de outros conhecimentos e habilidades que melhorem a eficácia na aquisição de conhecimento, quando tomado para a pesquisa.⁷

A fim de contribuir na construção desse conhecimento, são interessantes a nós as seguintes áreas da Filosofia: Conceitos e Definições, Categorias e Fenomenologia — as quais serão apresentadas nas subseções a seguir.

2.1.3.1 *Conceitos e Definições*

Sendo a textura um conceito do campo da música, para o qual tentaremos propor uma definição unificada, é de substantiva relevância a esta pesquisa o entendimento de conceito e definição, o que pode ser feito à luz da Filosofia. Segundo Margolis e Laurence (2014), “Conceitos são constituintes do pensamento. Consequentemente, eles são cruciais a processos tais como categorização, inferência, memória, aprendizado e tomada de decisões.”⁸

A temática dos conceitos pode ser abordada, sempre segundo os autores antes referidos, sob diversos aspectos, dos quais trataremos apenas de ontologia e estrutura⁹. Do ponto de vista

⁶ Ao leitor interessado em uma visão geral de alguns desses impasses, cf. Steup (2017).

⁷ Embora esse ciclo possa parecer interminável — isto é, antes de adquirir conhecimento, preparar-se com aquisição de outros conhecimentos —, podemos partir do princípio de que, sem entrar em discussões mais profundas e não deixando que divagações epistemológicas impeçam o progresso da pesquisa, há um conjunto de conhecimentos e habilidades básicos previamente presentes do pesquisador, sobre os quais é possível construir o conhecimento sobre o assunto que se pretenda estudar.

⁸ No original: “Concepts are the constituents of thoughts. Consequently, they are crucial to such psychological processes as categorization, inference, memory, learning, and decision-making.”

⁹ Ao leitor interessado em outros aspectos de Conceitos, cf. Margolis e Laurence (2014).

ontológico, três principais opções podem ser observadas. A primeira delas, conforme explicam Margolis e Laurence (2014), compreende conceitos como representações mentais, entidades psicológicas, tomadas a partir da teoria representacional da mente (TRM). Segundo a TRM, “o pensamento ocorre num sistema interno de representações. Crenças e desejos e outras atitudes proposicionais entram no processo mental como símbolos internos”. (MARGOLIS; LAURENCE, 2014)¹⁰ Assim, a existência de determinado conceito está condicionada à sua representação mental em algum indivíduo.

Sob outra ótica, ainda conforme Margolis e Laurence (2014), conceitos podem ser ontologicamente entendidos como habilidades. Segundo esse pensamento, conceitos não são representações mentais, tampouco são entidades semelhantes a palavras em uma língua, mas sim habilidades peculiares a agentes cognitivos. Com isso, por meio do conceito C, tido como habilidade, pode-se discernir o C do “não C”, bem como se podem fazer certas inferências a respeito de C.

Para tratar do terceiro viés ontológicos, é necessário introduzir os conceitos fregeanos de referente e sentido.¹¹ Referente, ou referência, conforme nos explanam Reimer e Michaelson (2017), é o objeto indicado, por exemplo, por um nome. Assim, duas palavras distintas podem ter o mesmo referente se elas indicam a mesma coisa (como o nome Eric Blair e seu pseudônimo George Orwell; ambos se referem à mesma pessoa). Referência se distingue de sentido, o qual indica aquilo que o nome expressa, sendo algo próprio e único para cada nome. Assim, George Orwell e Eric Blair, embora se refiram à mesma pessoa (mesmo referente), possuem sentidos distintos, pois as palavras são distintas.

Assim, novamente de acordo com Margolis e Laurence (2014), conceitos são os elementos que mediam o pensamento e a linguagem, além de mediarem referentes entre si, na condição de sentidos. São os constituintes das proposições que constroem o pensamento lógico. Nesse entendimento, conceitos são sentidos — em sua acepção fregeana —, e não representações mentais. (MARGOLIS; LAURENCE, 2014)

Passemos agora à estrutura dos conceitos. Há pelo menos seis teorias que se propõem a explicar essas estruturas. Uma síntese de cada uma pode ser observada na Tabela 2 a seguir.

¹⁰ No original: “thinking occurs in an internal system of representation. Beliefs and desires and other propositional attitudes enter into mental processes as internal symbols.”

¹¹ Entende-se por conceito fregeano aquele proposto por Gottlob Frege (1848 – 1925) no desenvolvimento de sua filosofia focada na lógica, na matemática e no entendimento da linguagem. Para esta pesquisa, utilizamos apenas os conceitos de referente (ou referência) e sentido. Ao leitor interessado, cf. Zalta (2018).

Tabela 2 — Teorias de conceitos

Teoria	Descrição
teoria clássica dos conceitos	um dado conceito C tem estrutura definicional composta de conceitos mais simples, os quais expressam condições necessárias e suficientes para que algo se enquadre em C
teoria prototípica	um conceito C não possui uma estrutura definicional, mas uma estrutura probabilística, de tal modo que algo só se enquadra no conceito C caso satisfaça um número suficiente de propriedades codificadas pelos constituintes de C
teoria teórica dos conceitos	conceitos estão em relações uns com os outros da mesma maneira que os termos de uma teoria científica, isto é, estão interdefinidos de maneira tal que o conteúdo de um termo é determinado por seu papel único na teoria em que ocorre
atomismo conceitual	conceitos não possuem estrutura semântica, não sendo o conceito determinado por sua relação com outros conceitos, mas com o mundo
pluralismo	conceitos podem ter diversos tipos de estruturas, cada uma desempenhando um papel explanatório diferente
eliminativismo	um conceito C não possui diversas estruturas, mas é manifesto em diversos conceitos C ₁ , C ₂ , C ₃ etc., cada um contendo uma estrutura diferente; assim, não existe o conceito C, mas os diversos conceitos C ₁ , C ₂ , C ₃ etc., cada um correspondendo a um subconjunto de representações psicológicas de C

Fonte: Adaptado de Margolis e Laurence (2014)

Com o conhecimento da teoria dos conceitos e sua tipologia, é possível entender melhor um conceito com o qual se queira trabalhar. Acreditamos que o entendimento acerca de conceitos, do ponto de vista ontológico e estrutural, é de grande utilidade no processo de criação de uma definição unificada de textura.

Passemos agora às definições; estas podem ser feitas de diversas maneiras e com objetivos diferentes, variando de caso para caso. Aristóteles se vale de uma fórmula generalizada ao propor que a definição “dá a essência de uma coisa” (GUPTA, 2015)¹². Entretanto, isso reforça o fato de que o ato de definir não é um tipo de atividade que se possa fazer de forma única, uma vez que os padrões pelos quais as definições são avaliadas variam de caso para caso (GUPTA, 2015).

Ao se propor uma definição, é possível identificar nela algumas características que permitem agrupá-las em tipos. Gupta (2015) reúne os seguintes sete tipos de definição: real, nominal, de dicionário, estipulativa, descritiva, explicativa e ostensiva. A Tabela 3, a seguir, traz uma breve descrição de cada tipo.

Tabela 3 — Tipos de Definições

Tipo	Descrição
real	apresenta aquilo que o conceito denota de forma ideal, e que possa ser, de certa forma, independente dos nossos usos para o termo
nominal	busca indicar os usos e significados de determinado conceito, encerrando uma ideia abstrata à qual o termo está associado
de dicionário	explica o significado de um termo, contendo informações suficientes para conferir um entendimento do conceito
estipulativa	definição na qual um termo novo ou já existente recebe um outro significado, para fins argumentativos, podendo não se comprometer com possíveis definições anteriores

¹² No original: “gives the essence of a thing.”

Tipo	Descrição
descritiva	semelhante à estipulativa, mas busca-se manter adequação com definições anteriores do conceito em questão
explicativa	busca respeitar aspectos centrais de um termo, mas é estipulativa em outros; pode ser vista como uma melhoria para um conceito imperfeito
ostensiva	a definição ostensiva só é possível através da experiência e do contexto, sendo a experiência uma apresentação do sujeito em uma porção restrita do mundo; é feita de exemplos, sinalizações com o dedo e as mãos, dentre outras formas de indicação experiencial, sem as quais não é possível identificar um referente

Fonte: Adaptado de Gupta (2015)

Os tipos acima apresentados não são mutuamente excludentes, tampouco formam uma lista exaustiva. O entendimento de tipos diferentes de definição é-nos útil para o processo de criação de uma nova definição unificada de textura. À luz dos tipos apresentados acima, será possível entender o tipo de definição proposta, avaliar sua adequação às necessidades, bem como antever caminhos norteadores do estabelecimento desta nova definição.

2.1.3.2 *Categorias*

Segundo Thomasson (2016), “Um sistema de categorias é uma lista completa dos mais altos tipos ou gêneros”¹³. As tentativas de elaborar essa hierarquia ontológica se sucedem no decurso da história, tendo como nomes notáveis Aristóteles, Kant e Husserl.

A ideia aristotélica de categorias tem um viés realista e metafísico. A questão central de sua proposta se presta a responder à pergunta “o que existe?”. Seu sistema empírico pode ser sucintamente apresentado na Tabela 4 a seguir¹⁴.

Tabela 4 — Categorias aristotélicas

Categoria	Exemplos
Substância	homem, cavalo
Quantidade	quatro pés, cinco pés
Qualidade	branco, gramatical
Relação	dobro, meio
Lugar	no liceu, no mercado
Data	ontem, ano passado
Postura	está deitado, está sentado
Estado	está de sapatos, está de armadura
Ação	cortar, queimar
Paixão	ser cortado, ser queimado

Fonte: Adaptado de Thomasson (2016)

As dez categorias gerais de Aristóteles buscam abranger todas as entidades que existem, sem um *summum genus*, isto é, sem um gênero maior e único que abrange todos os demais em um sistema de categorias. Há, no entanto, certa prioridade para a categoria Substância, uma vez

¹³ No original: “A system of categories is a complete list of highest kinds or genera.”

¹⁴ Está proposta décupla não é a única de Aristóteles, tampouco se abstém de arborescer-se em demais subcategorias. Ao leitor interessado, cf. Thomasson (2016) e Studtmann (2017).

que todas as outras se referem a ela.

Quanto aos meios utilizados por Aristóteles para chegar nesse sistema, não há uniformidade nas interpretações. Uma delas se baseia em diferentes perguntas que se podem fazer sobre determinado assunto, considerando que apenas um certo número de respostas possa ser apropriadamente dado (ACKRILL, 1963 apud THOMASSON, 2016).

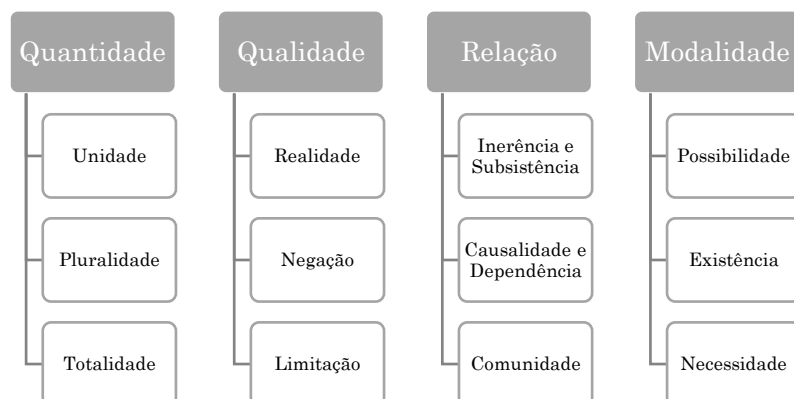
O sistema aristotélico de categorias muito pode se aproximar de um sistema de nomes. Tal constatação é refutada com a ideia de que “a linguagem foi apenas uma pista para verdades sobre *o mundo*” (THOMASSON, 2016)¹⁵. Existe uma aparência de categorias de nomes, mas o foco está no que esses nomes representam.

A abordagem aristotélica para categorias é geralmente entendida como realismo categórico, ou seja, “uma abordagem que concebe um sistema de categorias como uma lista dos mais altos gêneros de entes (não meramente da linguagem ou do pensamento — mesmo que esses possam ser usados para derivar categorias metafísicas).” (THOMASSON, 2016)¹⁶

Outras abordagens há, porém, que não partem da robustez realista das coisas existentes. A exemplo, Kant foi um famoso promulgador do chamado conceitualismo categórico. Segundo tal abordagem, embora não “tenhamos acesso a divisões intrínsecas (ou qualquer uma) da coisa em si que subsista para além de aparências ou do fenômeno, ele [Kant] sustenta que nós *podemos* descobrir as categorias essenciais que governam o entendimento humano” (THOMASSON, 2016, grifo no original)¹⁷.

As categorias conceituais de Kant, divididas em quatro classes de três, está representada na Figura 1 a seguir.

Figura 1 – Sistema conceitual de categorias de Kant



Fonte: Adaptado de Thomasson (2016).

¹⁵ No original: “language was just a clue to truths about *the world*.”

¹⁶ No original: “an approach conceiving of a system of categories as a list of the highest genera of beings (not merely of language or thought — even if those may be used in deriving the metaphysical categories).”

¹⁷ No original: “we have access to intrinsic divisions (if any) of the thing in itself that lies behind appearances or phenomena, he held that we *can* discover the essential categories that govern human understanding”

O esquema de categorias de Kant, apesar de não se propor como ontológico, permite que se derivem decorrências dessa natureza. Da permutação das quatro grandes categorias (chamadas de momentos), as quais mapeiam todos os conceitos necessários *a priori* para a cognição de um objeto, pode-se chegar a uma descrição de categorias ontológicas, mais próximas às de Aristóteles. Tais objetos, porém, devem ser claramente entendidos não como entidades em si, mas como objetos de cognição possível (THOMASSON, 2016).

Nossa terceira corrente filosófica para o estudo de sistemas categóricos foi desenvolvida por Husserl e chamada descritivismo. Esse pensamento trouxe algumas inovações ao estudo das categorias. Primeiramente, em contraste com o realismo aristotélico e suas categorias ontológicas, e com o conceitualismo de Kant e suas categorias cognitivas, Husserl propõe dois tipos de categorias, conforme explica Thomasson (2016): as de significados — o que se pode pensar *sobre* os mais altos níveis ontológicos, tratados como espécies — e as de objetos — ou seja, categorias ontológicas em si.

Outra inovação está na criação não de um, mas de dois sistemas de categorias superiores, por meio da formalização — o que resulta em categorias ontológicas formais — e da generalização — a qual resulta em categorias materiais. O primeiro deles pode ser entendido pelo seguinte raciocínio de Smith:

Os conceitos em questão são, em cada caso, de material determinado: eles são conceitos de um cão, de um elétron, de uma cor (ou deste cão, de cães em geral, de elétrons em geral) e assim por diante. Mas nós podemos sair deste nível de conceitos materiais para um nível puramente formal: *um algo, este algo, algo em geral* e assim por diante, permitindo que conceitos materialmente determinados se tornem meros recipientes para qualquer outro conceito (SMITH, 1989).¹⁸

Essa remoção de conteúdo gera o que Husserl chama, de fato, por “categoria”. A generalização resulta em “regiões”, e é o oposto de especificação¹⁹, como se demonstra no exemplo de Null (1997):

a essência ‘vermelho’ é uma especificação (mas não uma instância) da essência mais geral ‘cor’. Especificação e generalização são inversos: para quaisquer duas essências x e y, x é uma generalização de y apenas se y for uma especificação de x.

As três categorias mais altas do sistema material de regiões de Husserl, conforme nos

¹⁸ No original: “The concepts in question are in each case of determinate material: they are concepts of a dog, of an electron, of a colour (or of this dog, of dogs in general, of electrons in general) and so on. But we can move from this level of material concepts to the purely formal level of: *a something, this something, something in general* and so on, by allowing materially determinate concepts to become mere place-holders for any concepts whatsoever”.

¹⁹ Husserl trata de especificação sob o nome de formalização. Para o entendimento aqui colocado, os dois são sinônimos.

coloca Thomasson (2016) são: “natureza (incluindo objetos físicos e eventos), cultura (incluindo artefatos, entidades sociais e valores) e consciência”²⁰. Ainda segundo o autor, ambos os sistemas — material, gerado pela generalização, e formal, gerado pela formalização —, embora formem suas próprias hierarquias, não são mutuamente excludentes, uma vez que uma mesma entidade pode ser categorizada tanto em termos de sua natureza material quanto de sua forma.

O entendimento de categorias tem sua utilidade no trabalho presente na lida com diferentes elementos de categorias musicais, os quais estão intimamente ligados com a compreensão de textura (como se verá adiante). A partir das noções de categorias estudadas, é possível trabalhar com a diversa terminologia musical relacionada à textura e vislumbrar suas relações hierárquicas, do ponto de vista categórico, a fim de evitar que sua disposição, por vezes anarquicamente colocada, possa influenciar negativamente no entendimento do conceito de textura.

2.1.3.3 *Fenomenologia*

A fenomenologia pode ser entendida de duas maneiras, conforme nos coloca Smith (2016): uma disciplina no campo da filosofia, ou um movimento na história da filosofia. Considerá-la-emos aqui como disciplina, para a qual Merleau-Ponty (1999, p. 1) tece as seguintes considerações:

A fenomenologia é o estudo das essências e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar esse contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico.

Considerando a palavra fenomenologia, evidenciamos que, por meio da disciplina, o pesquisador se propõe a estudar o fenômeno, isto é, “aparências das coisas, ou as coisas como elas aparecem em nossa experiência, ou as maneiras como nós experienciamos as coisas, portanto os significados que as coisas têm em nossa experiência.” (SMITH, 2016)²¹

²⁰ No original: “nature (including physical objects and events), culture (including artifacts, social entities, and values), and consciousness.”

²¹ No original: “appearances of things, or things as they appear in our experience, or the ways we experience things, thus the meanings things have in our experience.”

Enquanto disciplina, a Fenomenologia é definida por seus domínios de estudo, seus métodos e seus resultados. Segundo nos coloca Smith (2016), o domínio da Fenomenologia abrange experiências tais como percepção, imaginação, pensamento, emoção, desejo, vontade e ação, dentre outras do tipo. Tais experiências são trabalhadas sob um viés descritivista, hermenêutico ou formalista. Essas três abordagens, semelhantes por seu aspecto analítico da experiência, foram bastante utilizadas por fenomenólogos clássicos. A essas três, somam-se outras duas abordagens (decorrentes das primeiras), totalizando as cinco abordagens da Fenomenologia sucintamente apresentadas na Tabela 5 a seguir.

Tabela 5 – Abordagens fenomenológicas

Tipo	Descrição
Descritivista	Descreve um tipo de experiência assim como nós a encontramos em nossa própria experiência (passada).
Hermenêutica	Interpreta um tipo de experiência relacionando-a com aspectos relevantes do contexto.
Formalista	Analisa a forma de um tipo de experiência.
Lógico-Semântica	Especifica as condições verdadeiras para um tipo de pensamento ou as condições que satisfazem um tipo de intenção.
Experimental	Projeta experimentos empíricos que tendam a confirmar ou refutar aspectos da experiência.

Fonte: Adaptado de Smith (2016)

Essas abordagens, principalmente as clássicas, se concretizam por meio de uma prática denominada redução fenomenológica, a qual será vista com mais detalhes na seção de Metodologia. Conforme coloca Cogan (2018):

A redução fenomenológica é uma prática meditativa descrita por Edmund Husserl, o fundador da fenomenologia, por meio da qual se pode, como um fenomenólogo, liberar-se da cativação na qual se está mantido por tudo aquilo que se aceita como sendo o caso. De acordo com Husserl, uma vez que liberto desse estado de aceitação-na-cativação, pode-se ver o mundo como um mundo de essências, livre de qualquer contaminação que pressuposições de estrutura ou psiquê conceituais possam contribuir.²²

A fenomenologia tem papel fundamental no decorrer desta pesquisa. Não apenas ela fornece métodos que ajudam na compreensão do som sob um viés perceptivo, como também é o alicerce de uma importante disciplina da Musicologia — a Aculogia, proposta por Pierre Schaeffer, como será vista adiante —, a qual também se faz importante quando na lida com a percepção sonora.

²² No original: “The phenomenological reduction is the meditative practice described by Edmund Husserl, the founder of phenomenology, whereby one, as a phenomenologist, is able to liberate oneself from the captivation in which one is held by all that one accepts as being the case. According to Husserl, once one is liberated from this captivation-in-an-acceptedness, one is able to view the world as a world of essences, free from any contamination that presuppositions of conceptual framework or psyche might contribute.”

2.1.4 Psicologia e Neurociências

Tanto a psicologia quanto as neurociências terão participação no arcabouço teórico que compõe este trabalho. Pode-se entender a Psicologia como a ciência da mente, seus estudos buscam compreender a cognição a partir da observação e medida do comportamento de animais humanos e não-humanos (EYSENK; KEANE, 2005; JAMES, 1890).

Quanto às neurociências, pode-se defini-las como um campo interdisciplinar da ciência cujo foco é compreender as bases biológicas do comportamento e cognição, com ênfase especial sobre a observação do sistema nervoso (KANDEL, 2015). Tanto a Psicologia quanto as Neurociências se fazem presentes no estudo da percepção de textura musical — e outros elementos conexos, como quantidade de partes musicais —, quando observados sob um viés perceptivo. Pela Psicologia, têm-se um enfoque cognitivo; nas Neurociências, o olhar é voltado aos aspectos biológicos.

Embora suas participações sejam pontuais nesta pesquisa, suas contribuições são de enorme relevância, principalmente na relação entre o estudo da textura feita na tradição musical (notadamente escrita) e suas percepções pelo ouvinte.

2.1.5 Musicologia

Chrysander (1863) foi o primeiro a utilizar o termo musicologia — em alemão, *Musikwissenschaft*²³. Segundo o autor, a musicologia seria uma ciência da música, compondo-se de história, teoria do som (acústica) e estética. Chrysander clama por um reconhecimento de cientificidade para a musicologia, alegando que estudos musicais deveriam aspirar ao mesmo rigor metodológico das ciências naturais (CHRYSANDER, 1863, p. 9-16).

Muitos outros autores deram sua contribuição à disciplina, inclusive lhe atribuindo uma definição própria. Duckles (2001), trata de questões introdutórias e basais no assunto, estendendo-se a demais discussões e aberturas para novas tendências na área. Apresentaremos a seguir as principais ideias de Duckles sobre o assunto, fazendo interações também com posteriores pensamentos de demais autores da área, em prol de enriquecer, discutir e mesmo contrapor as ideias por eles apresentadas.

Quanto à definição da musicologia, Duckles (2001, p. 488) traz a mais sucinta explicação de musicologia, como sendo “o estudo acadêmico da música”²⁴. Somam-se às

²³ Esta questão terminológica será brevemente discutida nesta seção.

²⁴ No original: “the scholarly study of music”.

definições de Duckles a de Aubry (1900, p. 1 apud Harap, 1937, p. 21), que define musicologia como “a coleção das diversas manifestações da ciência musical”²⁵; a de Pratt (s/d apud Harap, 1937, p. 22), quando diz que a musicologia “deve incluir toda discussão científica sobre tópicos musicais concebível”²⁶; a definição de Láng (1934, p. 144 apud Harap, 1937, p. 22) de musicologia como aquela que “une em seu domínio todas as ciências que lidam com produção, aparência e aplicação do fenômeno físico chamado som”²⁷; e a de Cornell (1923, p. 3-4 apud Harap, 1937, p. 22), de que “Musicologia denota uma formulação científica, sistematizada e racional do que sabemos sobre música”²⁸.

Hibberd (1959, p. 26) também traz uma definição para a pesquisa em musicologia, como sendo “não apenas pesquisa musical, mas pesquisa que redescobre, apresenta e interpreta música não familiar de certa importância histórica ou estética, ou agrega a obras familiares esclarecimento novo e valioso para o mundo acadêmico da música.”²⁹ Culmina, pois, com uma definição de musicologia como “pesquisa acadêmica sobre um assunto tratado principalmente em seu aspecto musical que aumente significativamente a soma total do que se sabe sobre música” (HIBBERD, 1959, p. 27)³⁰.

Ao incluir, posteriormente, músicos e sua atuação no contexto cultural e social, Duckles (2001, p. 488) aproxima musicologia e etnomusicologia em seus escopos, o que acaba por convidar disciplinas sociais e antropológicas às imediações da definição de musicologia. É possível perceber, pois, na pluralidade de definições não equivalentes de Duckles, que o autor busca apresentar definições construídas até então, e não propor e fechar uma única definição que também as coadune.

Para uma definição mais estrita de musicologia, Harap julga necessário que uma distinção seja feita entre composição e performance e as teorias que servem de embasamento para tais atividades. Porém, embora essa distinção seja necessária, ela não basta. Para o autor, a “Atividade musical é [...] separada em fazer música e pensar sobre ela, e apenas a segunda é musicológica.” (1937, p. 21)³¹ É justamente no tipo desse “pensar” que se determina o que a

²⁵ No original: “the collection of the diverse manifestations of musical science.”

²⁶ No original: “must include every conceivable scientific discussion on musical topics.”

²⁷ No original: “unites in its domain all the sciences which deal with the production, appearance and application of the physical phenomenon called sound.”

²⁸ No original: “Musicology denotes a rational, systematized, scientific formulation of what we know about music.”

²⁹ No original: “not only musical research, but research that rediscovers, presents, and interprets unfamiliar music of some historic or aesthetic importance, or throws on familiar works new and valuable illumination for the world of musical scholars.”

³⁰ No original: “scholarly research on a topic treated mainly in its musical aspects which significantly increases the sum total of what is known about music.”

³¹ No original: “Musical activity is thus separated into making music and thinking about it, and only the latter is musicological.”

musicologia é. Harap culmina, então, com uma definição própria para o termo: “Musicologia é a soma daquelas disciplinas coletivas relacionadas à música que empregam uma técnica rigorosa” (1937, p. 23)³².

O pensamento de Harap quanto à relação da composição e da performance com a musicologia é corroborado por Apel (s/d apud HIBBERD, 1959, p. 25), ao propor que “se pode dizer que [a musicologia] abrange todo o estudo da música que não seja aquele direcionado à proficiência em *performance* ou composição — embora mesmo estudos como esse tenham de recorrer à musicologia para esclarecer alguns de seus problemas.”³³

Retomando Duckles, este prossegue às recentes origens da musicologia enquanto ciência. Conforme aponta o autor (2001, p. 488-489), a musicologia, apesar de só ter seu patamar oficial de cientificidade reivindicado na segunda metade do século XIX por Chrysander — como vimos há pouco —, já vinha sendo construída em meio às ciências exatas desde a Grécia antiga, passando pelo *quadrivium* do medievo, pelo estudo físico e acústico da música no século XVIII e pelo enfoque fisiológico e psicológico da audição no século XIX.

Sobre o entendimento de musicologia como ciência, trazendo à tona a inerente pluralidade de disciplinas trabalhadas interdisciplinarmente, Hibberd (1959, p. 26) comenta:

Quanto à qualificação de “científica”, deve-se notar que existem diferenças em métodos não apenas entre as ciências naturais [...] por um lado e as ciências sociais [...] por outro, mas também entre membros individuais desses dois grupos. Decerto não há um único método científico.³⁴

A referida questão da qualificação de “científica”, nesse período do século XIX, trouxe à tona aspectos terminológicos. Isso pode ser observado na discussão acerca do termo alemão *Musikwissenschaft*, proposto por Chrysander (1863). O termo *Wissenschaft* isolado pode ser entendido como conhecimento, mas pode ser também estendido igualmente “ao corpo de conhecimento que abrange fenômenos naturais e culturais” (DUCKLES, 2001, p. 489)³⁵. Deste termo em alemão, foram cunhados paralelos em francês (*musicologie*) e em inglês (*musicology*), por exemplo, o que não deve ser confundido com o alemão *Musikologie*, cuja definição se aproxima muito mais da etnomusicologia.

Harap (1937, p. 20) argumenta que a necessidade de um novo nome vem de uma

³² No original: “Musicology is the sum of those collective disciplines relating to music that employ a rigorous technique.”

³³ No original: “may be said to cover all study of music other than that directed to proficiency in performance or composition — though even such study as this has to call on musicology for light on some of its problems.”

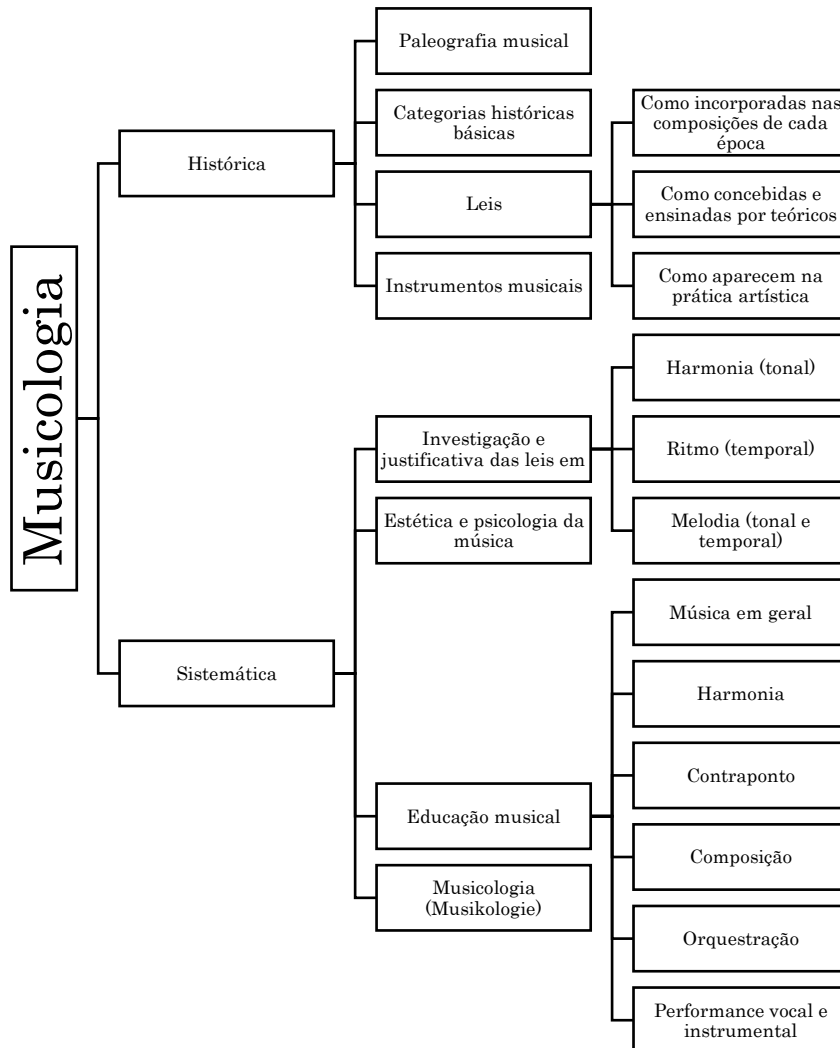
³⁴ No original: “As to the qualification “scientific”, it should be noted that there are differences in methods not only between the natural sciences [...] on the one hand, and the social sciences [...] on the other, but also among the individual members of these two groups. Indeed there is no one scientific method”.

³⁵ No original: “to the body of knowledge encompassing natural and cultural phenomena.”

“abordagem mais conscientemente raciocinada para música”³⁶, valendo-se de uma técnica rigorosa, o que a distingue da noção mais geral de ciência do passado.

Duckles então procede ao entendimento do possível escopo da musicologia (2001, p. 489-490). Trata-se de um assunto discutível e bastante mutável ao longo dos tempos. O autor traz três grandes contribuições para o assunto, nomeadamente as de Etienne Framery em 1770, Johann Nikolaus Forkel (em várias datas, sendo a última 1788) e François-Joseph Fétis, com sua última publicação em 1924, cada um dos autores trazendo enfoques diferentes de acordo com suas tendências particulares e o contexto histórico em geral. Entretanto, é em Guido Adler que encontramos uma sistematização mais consistente. Adler — primeiramente em 1885, posteriormente revisado em 1919 — organiza a musicologia em histórica e sistemática (incluindo suas subdivisões), conforme esquematizado na Figura 2.

Figura 2 – Ramos da Musicologia.



Fonte: Adaptado de Adler (1919, p. 7 apud DUCKLES, 2001, p. 490).

³⁶ No original: “self-consciously reasoned approach to music”.

A divisão entre sistemática e histórica é criticada por Hibberd (1959, p. 27):

deve-se observar que a oposição de ADLER entre seções (*Teil*) “*histórica*” e “*sistemática*” não é satisfatória. Por um lado, “*histórico*” propriamente dito denota um sistema, nomeadamente o de um arranjo cronológico, e, portanto, “*tópico*” talvez tivesse sido um termo melhor. Por outro lado, pode-se organizar qualquer assunto que mostra desenvolvimento ao longo do tempo tanto de maneira histórica quanto tópica, ou seja, de acordo com as divisões do assunto. Qual princípio é mais cabível, isso depende do campo, do assunto, do propósito e do tratamento particular. Na prática, tanto organizações históricas quanto tópicos são geralmente alternadas em um mesmo trabalho.³⁷

Seeger (1936, p. 16) não exatamente critica a divisão, mas atenta para alguns cuidados na pesquisa:

O tempo presente para qualquer pesquisador é o ponto culminante (para ele) da história, e também é (para ele) o ponto de partida de um sistema. Conectar passado com o presente e mostrar como ambos direcionam para o futuro deveria ser a tarefa principal de trabalhos tanto históricos quanto sistemáticos... Orientações históricas e sistemáticas são complementares... Um trabalho de musicologia de qualquer um dos tipos será melhor se feito em uma perspectiva viabilizada por seus estudos complementares e à luz do conhecimento do campo da musicologia como um todo.³⁸

Não é que Seeger pretenda uma reintegração das disciplinas; o autor apenas alerta para consequências de uma separação radical e excludente entre elas. O autor ainda nos coloca que, “apesar de não parecer ser possível juntar totalmente as duas, nenhuma pode ser sustentada separadamente por longo tempo. E estudiosos irão inevitavelmente se enquadrar em uma ou outra classificação [...] de acordo com a ênfase predominante em sua pesquisa” (1951, p. 240)³⁹.

Quanto às subdivisões feitas por Adler (1919, p. 7 apud DUCKLES, 2001, p. 490), Harap (1937, p. 20) não as considera como “de muita importância, a não ser que sirvam a algum propósito prático, tal como a formulação de uma lista de cursos para um currículo musical.”⁴⁰

³⁷ No original: “Turning to the question of classification, it should be observed that ADLER'S opposition of a “*historical*” and a “*systematic*” section (*Teil*) is unsatisfactory. For one thing, “*historical*” itself denotes a system, namely that of chronological arrangement, and therefore “*topical*” would perhaps have been a better term. For another, one can organize any subject that shows development over a period of time either historically or topically, i. e., according to the divisions of the subject. Which principle is the more suitable depends on the field, subject, and purpose of the particular treatment. In practice both historical and topical organizations are usually alternated in the same work”

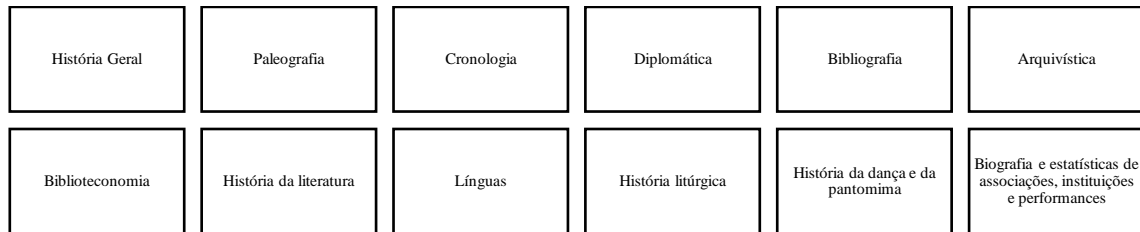
³⁸ No original: “The time present to any worker is the culminating point (for him) of history, and also (for him) the point of departure of system. To connect the past with the present and to show how both lead into the future should be the main task of both historical and systematic work... Historical and systematic orientations are complementary... Musicological work of either kind will be the better if done in the perspective afforded by its complementary study and in the light of the knowledge of the field of musicology as a whole.”

³⁹ No original: “while the two orientations cannot in fact be totally joined, neither can they for long be held entirely separate. And students will inevitably fall into one or the other of two classifications [...] according to the emphasis predominating in their work.”

⁴⁰ No original: “of much importance, except as it serves some practical purpose, such as the formulation of a list of courses for the musical curriculum.”

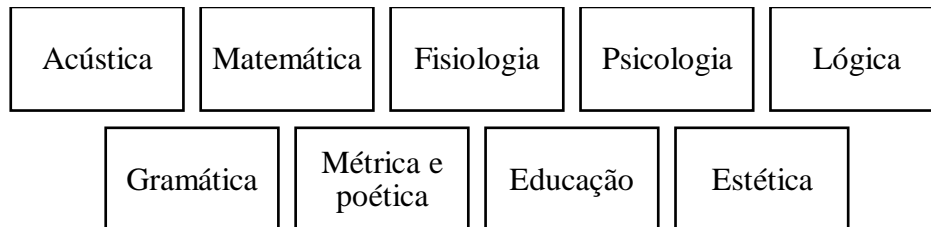
Adler (1919, p. 7 apud DUCKLES, 2001, p. 490-491), traz também uma proposta de disciplinas auxiliares à musicologia, constantemente atualizadas, segundo apresentam a Figura 3 (musicologia histórica) e a Figura 4 (musicologia sistemática).

Figura 3 – Disciplinas auxiliares à musicologia histórica



Fonte: Adaptado de Duckles (2001, p. 490-491).

Figura 4 – Disciplinas auxiliares à musicologia sistemática



Fonte: Adaptado de Duckles (2001, p. 490-491).

Tais sistematizações disciplinares são, certamente, sempre passíveis de atualizações. Duckles (2001, p. 491) já aponta algumas, como a inserção de técnicas de gravação, sociologia da música e de estudos interdisciplinares, propostos por Hans Dräger. Já Hibberd (1959) cita também outras disciplinas auxiliares à musicologia, tais como fonografia, fotografia, iconografia, semiografia, linguística, historiografia e técnicas laboratoriais especiais emprestadas de outras ciências.

Apesar de bastante relacionadas, pesquisas realizadas nessas áreas — das disciplinas auxiliares — não devem ser confundidas com pesquisas musicológicas. Sobre o assunto, Hibberd (1959, p. 27-28) aponta:

Praticamente todos os ramos da música estão conectados não apenas com outros, mas também com campos externos, e tais circunstâncias frequentemente levantam a questão de se um trabalho é primariamente ou apenas secundariamente em música. Apenas se um trabalho demandar um maior arcabouço de conhecimento em música propriamente dita, deve então ser enquadrando em musicologia; e, embora em muitos casos dependa do tratamento particular, existem alguns campos relacionados que são propensos a engolir a música quase que completamente. Isso vale para matemática, acústica, psicologia e fisiologia quando envolvem problemas musicais.⁴¹

⁴¹ No original: “Practically all branches of music are connected not only with others but with outside fields, and this circumstance often raises the question whether a work is primarily or only secondarily in music. Only if the work demands a greater background in music proper should it be termed musicology; and while in many cases this depends on the particular treatment there are certain related fields that are prone to swallow music almost

É evidente na proposta de Adler (1919, p. 7 apud DUCKLES, 2001, p. 490) um peso maior na vertente histórica do que na sistemática. Esta última, porém, não se limita à uma mera extensão da musicologia, uma vez que lida com questões que naturalmente não são históricas, podendo, inclusive, trazer este viés aos estudos da musicologia histórica.

Voltando-nos à musicologia sistemática, Parncutt (2007, p. 2-3) comenta sobre a dificuldade de identificação de seu escopo em certos contextos:

A literatura que discute o conceito de musicologia sistemática tanto em alemão quanto em inglês frequentemente tem o caráter de uma *performance* sem plateia. Pessoas de fora consideram a bastante abstrata (generalizações demais, sem exemplos suficientes) e, portanto, difícil de ler. Pessoas de dentro — os próprios musicólogos sistemáticos — consideram os conteúdos ora óbvios, ora duvidosos, e a metadiscussão de sua disciplina geralmente não os ajuda a progredir nas áreas de pesquisa específicas que os interessam.⁴²

Parncutt se utiliza de uma divisão tripartida da musicologia — diferentemente da concepção bipartida de Adler —, a qual inclui musicologia histórica, musicologia sistemática e etnomusicologia como as três grandes divisões. Todas consideram a música em um contexto, mas seus focos são diferentes. Para o autor, a “musicologia sistemática tende a focar na música como *fenômeno*, no sentido de algo que se pode observar acontecendo repetidamente em diferentes meios e contextos.” (PARNCUTT, 2007, p. 4)⁴³

Há ainda outra divisão, sempre a partir de Parncutt (2007), desta vez interna à musicologia sistemática, pela qual se tem musicologia sistemática científica e musicologia sistemática das humanidades. A primeira é basicamente empírica, orienta-se a partir de dados e está bastante associada a disciplinas como psicologia e sociologia empíricas, acústica, fisiologia, neurociências, ciências cognitivas, computação e outras tecnologias. Já a segunda divisão é primariamente subjetiva e filosófica, envolvendo-se frequentemente com estética, sociologia teórica, semiótica, hermenêutica, crítica musical, dentre outras disciplinas, sempre com aspectos não históricos e não etnológicos.⁴⁴

Coadunando os domínios do estudo da musicologia sistemática de Adler (1919, p. 7

completely. This is true of Mathematics, Acoustics, Psychology, and Physiology when they involve musical problems.”

⁴² No original: “The literature that discusses the concept of systematic musicology in both German and English often has the character of a performance without an audience. Outsiders find it quite abstract (too many generalities, not enough examples) and therefore difficult to read. Insiders — the systematic musicologists themselves — find the contents either obvious or dubious, and a metadiscussion of their discipline does not usually help them to make progress in the specific research areas that interest them.”

⁴³ No original: “systematic musicology tends to focus on music as a *phenomenon*, in the sense of something that can be observed to happen repeatedly in different ways and contexts.”

⁴⁴ Parncutt aponta diversos motivos para entender que a musicologia sistemática das humanidades está mais próxima da divisão histórica da musicologia do que sistemática. Para mais sobre essa discussão, cf. Parncutt (2007, p. 5)

apud DUCKLES, 2001, p. 490), as subseções seguintes tratam de Teoria e Análise, Composição, Instrumentação e Orquestração, Acústica e Aculogia e, por fim, Ferramentas Informáticas de uso em pesquisa musicológica.

2.1.5.1 Teoria e Análise

Em música, ao menos no âmbito cultural ocidental, quando se fala em Teoria, pode-se pensar em pelo menos duas realidades. Uma delas é a teoria musical, a qual Poland define como o “conjunto de informações, habilidades e técnicas trabalhadas em cursos de notação, treino auditivo, solfejo, harmonia, forma, análise, contraponto, orquestração e assim por diante.” (1963, p. 150)⁴⁵ Essa concepção de teoria musical assemelha-se bastante ao nome dado às disciplinas de cursos da área musical voltados a desenvolver nos alunos as habilidades listadas há pouco. Outro entendimento, distinto do anterior, é o de teoria da música, definida por Palisca e Bent (2018, p. 359) como “o estudo da estrutura da música”⁴⁶, e por Poland como “uma tentativa de descrições ou explicações organizadas.” (POLAND, 1963, p. 151)⁴⁷

Huovinen (2008, p. 23) nos diz que alegar algo sobre a estrutura da música é fazer uma afirmação que atribua uma estrutura a uma passagem ou obra musical, ora expressa em algum gráfico ou notação próprios, ora ditos verbalmente. Em suas palavras, “podemos pensar nessa situação como uma em que um teórico T aplica uma regra R que tome uma passagem musical P como entrada e produza uma alegação estrutural musical C como resultado.” (HUOVINEN, 2008, p. 25)⁴⁸

As relações propostas na Teoria são utilizadas nas descrições e representações da Análise. Para Hanninen (2001, p. 345), “análise musical pode ser descrita como a conceitualização e representação de relações musicais”⁴⁹. Bent e Pople (2001, p. 526) a definem como:

a parte do estudo da música que toma como seu ponto de partida a música em si, em vez de fatores externos. Mais formalmente, pode-se dizer que a análise inclui interpretação de estruturas em música, juntamente com sua resolução em elementos constituintes relativamente mais simples, e a investigação das funções relevantes desses elementos.⁵⁰

⁴⁵ No original: “sets of information, skills, and technics [sic] covered by courses in notation, ear training, sight singing, harmony, form, analysis, counterpoint, orchestration, and so forth.”

⁴⁶ No original: “the study of the structure of music.”

⁴⁷ No original: “an attempt at organized description or explanation.”

⁴⁸ No original: “we can think of the situation as one in which a theorist T applies a rule R that takes a musical passage P as its input and produces a music-structural claim C as its output.”

⁴⁹ No original: “Music analysis might be described as the conceptualization and representation of musical relationships”

⁵⁰ No original: “that part of the study of music that takes as its starting-points the music itself, rather than external

A relação entre teoria e análise é íntima, uma vez que a expressão prática da teoria musical é encontrada na análise, podendo-se dizer que de teorias se podem derivar conceitos estáveis por abstração a partir dos dados que a análise provê, o que configuraria uma relação de dependência mútua (BENT; POPLÉ, 2001, p. 526).

2.1.5.2 Composição

Composição musical pode ser definida como a “atividade ou processo de criar música, e o produto de tal atividade” (BLUM, 2001, p. 186)⁵¹. A teoria que perpassa a composição musical possui muitos pontos em comum com Teoria e Análise. Porém, seus fins são diferentes. *Grosso modo*, pode-se entender que a obra musical pode ser uma das formas que Teoria e Análise têm para gerar conhecimento que, por sua vez, poderá ser aproveitado pela Composição para produzir novas obras.

Dentre os pontos de confluência dessas duas áreas está a textura musical. Kostka nos traz algumas considerações acerca do lugar da textura na composição do século XX:

Vimos [...] que a tonalidade perdeu seu poder de controlar a forma musical e que em muitas obras não há realmente “temas” no sentido tradicional. Na ausência de forças tonais e temáticas, outros elementos têm de ser empregados para moldar a composição — para lhe dar forma. Em um número de composições do século XX, o elemento primário determinante da forma é a textura, geralmente com uma boa dose de assistência de dinâmica, timbre e registro. (2006, p. 239)⁵²

Assim como Kostka, autores tais como Dyson (1923a, p. 108), Delone (1975, p. 66), Randel (1986, p. 843), Dunsby (1989, p. 47), Lucas (1995, p. 5), Schubert (1999, p. 1), Kostka e Payne (2000, p. 557), Nascimento (2005, p. 312), Senna Neto (2007, p. 1) e Santos (2012, p. 1024) também enfatizam a mudança de foco em direção à textura, a partir do século XX. Com a atenção voltada à textura, dentre outros elementos, autores que tratam de teoria da composição — como veremos nesta pesquisa — incluirão cada vez mais espaços para discussão teórica acerca da textura, o que contribui na discussão acerca do assunto em prol da construção de uma definição unificada para o conceito.

factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements.”

⁵¹ No original: “activity or process of creating music, and the product of such activity.”

⁵² No original: “We have seen [...] that tonality has lost its power to control musical form and that in many works there are really no ‘themes’ in the traditional sense. In the absence of tonal and thematic forces, other elements have to be employed to shape a composition — to give it form. In a number of twentieth-century compositions, the primary form-determining element is texture, usually with a good deal of assistance from dynamics, timbre, and register.”

2.1.5.3 Instrumentação e Orquestração

Orquestração “tem sido muitas coisas para muitos compositores.”⁵³ (CARSE, 1964, p. 337 apud ADLER, 2002, p. 3). Segundo a definição de Kreitner e outros (2018, p. 405), Orquestração é “a arte de combinar sons de um complexo de instrumentos (uma orquestra ou outro conjunto) para formar uma mistura e equilíbrio satisfatórios.”⁵⁴ O termo se diferencia de instrumentação, entendida como “a seleção de instrumentos para uma composição musical, seja como parte da arte do compositor, seja pelos intérpretes para uma execução em particular.”⁵⁵ (KREITNER, 2018, p. 405)

Apesar de as definições dadas os diferenciarem, é também possível entender Orquestração e Instrumentação como duas faces de um mesmo processo musical. Da mesma forma, os dois processos podem estar intimamente relacionados a outros. Para Piston (1969, p. vii), por exemplo, “a verdadeira arte da orquestração é inseparável do ato criativo de compor música. Os sons feitos pela orquestra são a manifestação externa final de ideias musicais germinadas na mente do compositor.”⁵⁶

No estudo da Orquestração, a disposição dos instrumentos na orquestra e suas relações hierárquicas e funcionais são levadas em consideração. Isso leva o estudioso da área a uma análise desses elementos orquestrais. Segundo Piston (1969, p. 355-356), “o primeiro passo na análise é o exame da textura musical, além da orquestração, para ver quais elementos componentes fazem o tecido da música.”⁵⁷ É nessa fatia da Orquestração, apontada por Piston, que reside o ponto de interesse para esta pesquisa, uma vez que lida diretamente com a textura sob um viés analítico, teórico e compositivo.

2.1.5.4 Acústica e Aculogia

Sendo a textura um conceito da música, seu estudo pode ser feito também pelo estudo do som. Para fazê-lo, pode-se lançar mão da Acústica, isto é, o estudo físico do som, sub-ramo da Física presente na Ondulatória. O estudo da Acústica, no contexto da música, está

⁵³ No original: “has been many things to many composers.”

⁵⁴ No original: “The art of combining the sounds of a complex of instruments (an orchestra or other ensemble) to form a satisfactory blend and balance.”

⁵⁵ No original: “the selection of instruments for a musical composition, either as part of the composer’s art or by the performers for a particular performance.”

⁵⁶ No original: “The true art of orchestration is inseparable from the creative act of composing music. The sounds made by the orchestra are the ultimate external manifestation of musical ideas germinated in the mind of the composer.”

⁵⁷ No original: “The first step in analysis is the examination of musical texture, apart from orchestration, to see what component elements make up the fabric of the music.”

diretamente ligado aos “meios pelos quais a música como uma forma de arte se entrelaça com nosso entendimento de objetos vibrantes, com o estudo da percepção auditiva e com o ofício do fabricante de instrumentos.” (BENADE, 1990, p. 10)⁵⁸

O viés físico do estudo do som se detém a descrever o fenômeno sonoro. Entretanto, “como a música se destina a ser ouvida, devemos dar atenção considerável ao modo como nosso sistema nervoso auditivo funciona, escolhendo padrões musicais a partir dos complexos sinais acústicos que chegam aos nossos ouvidos.” (BENADE, 1990, p. 10).⁵⁹ Esse aspecto perceptivo do som é estudado, por exemplo, em Neurociências e Psicologia (como já colocado em seção anterior). Há, porém, mais uma disciplina que pode se arrolar a essas que lidam com percepção, proposta por Schaeffer em meados do século XX, chamada Aculogia.

Ao definir Aculogia, Chion nos diz que ela:

teria por objeto de estudo os mecanismos da escuta, as propriedades dos objetos sonoros e de suas potencialidades musicais dentro do campo perceptivo natural do ouvido. Voltada para o problema das funções musicais de caráter sonoro, ela seria para a *acústica* o que a *fonologia* é para a *fonética*. (1983, p. 94)⁶⁰

Por meio da Aculogia, pode-se lidar intimamente com a percepção humana do som, através de um viés fenomenológico — nesse caso, por meio da escuta reduzida —, buscando estudar as possibilidades para a criação musical nos sons percebidos. A essa escuta correlaciona-se o objeto sonoro, isto é, todo fenômeno sonoro percebido como um conjunto, uma unidade coerente, sem preocupação com sua origem ou significação extrassônica (SCHAEFFER, 1966, p. 168-169; 1998, p. 52; CHION, 1983, p. 34).

Pontuemos, contudo, que o pensamento vigente nas propostas de Schaeffer e Chion consideram uma possibilidade absoluta de descontextualização do som pela audição humana, isto é, uma escuta reduzida perfeitamente apurada. O uso da palavra “natural”, por Chion, denota ainda um reconhecimento de que é possível perceber o som por meio de uma redução perfeita. Entretanto, assim como na redução fenomenológica, tal capacidade de abstração deve ser entendida mais como uma intenção, uma direção, e não de fato um estado passível de ser alcançado em sua totalidade. Tal pensamento é reforçado pelo fato de que a música é cultural, não podendo ser verdadeiramente tomada sob uma ótica absoluta e imparcial.

⁵⁸ No original: “ways in which music as an art form intertwines itself with our understanding of vibrating objects, with the study of auditory perception, and with the craft of the instrument maker.”

⁵⁹ No original: “Because music is intended to be heard, we must give considerable attention to the way in which our auditory nervous system functions as it picks out musical patterns from the complex acoustical signals that reach our ears.”

⁶⁰ No original: “aurait pour objet l’étude des mécanismes de l’écoute, des propriétés des objets sonores et de leurs potentialités musicales dans le champ perceptif naturel de l’oreille. Tournée vers le problème des fonctions musicales des caractères sonores, elle serait à peu près à l’acoustique ce que la *phonologie* est à la *phonétique*.”

Aliando a descrição física do fenômeno (pela Acústica) com a diversas maneiras de estudar a percepção humana do som (com Psicologia, Neurociências e Acúlogia), é possível construir um conhecimento acerca da textura musical sem depender exclusivamente de estudos internos à música (como Teoria, Análise, Composição, Instrumentação e Orquestração). Esse caminho possibilita um olhar diferente para o conceito, o que contribui para a posterior construção da definição unificada.

2.1.5.5 Ferramentas Informáticas

A partir do século XX, acadêmicos de ciências humanas perceberam o impacto do desenvolvimento tecnológico na sociedade, o que os levou a flexibilizar suas abordagens metodológicas (DUCKLES, 2001, p. 515). Ainda, “desenvolvimentos em tecnologia computacional estimularam crescimento em todas as áreas da musicologia, mas especialmente nas áreas científicas da musicologia sistemática, tais como acústica, psicologia, computação, neurociências e música e mídia.” (PARNCUTT, 2007, p. 17)⁶¹

Crawford e Gibson corroboram essa constatação, ao afirmarem que:

A rápida evolução da tecnologia nas décadas recentes teve um profundo impacto não apenas em nossas vidas cotidianas, mas também em quase todos os campos de emprenho acadêmico. A musicologia não é exceção, tendo o poder e a disponibilidade não precedente dos computadores modernos dotado pesquisadores com a habilidade de descobrir e analisar uma ampla variedade de fenômenos musicais em uma escala previamente inconcebível. (2009, p. xvi)⁶²

A utilização de *softwares* em prol da pesquisa musicológica, portanto, tem sua utilidade facilmente depreendida a partir das prerrogativas acima expostas, principalmente quando focamos na orientação sistemática da musicologia, e mais ainda em disciplinas que lidam fisicamente com o som. Entretanto, mesmo com um foco na dimensão semiológica da música, é pertinente ressaltar que “a dicotomia tradicional entre representações musicais simbólicas e sonoras na informática musical está se dissolvendo, com técnicas semelhantes sendo utilizadas em ambos os tipos de dados.” (MEREDITH, 2009, p. 5)⁶³.

⁶¹ No original: “Developments in computer technology spurred growth in all areas of musicology, but especially in scientific areas of systematic musicology such as acoustics, psychology, computing, neurosciences, and music and media.”

⁶² No original: “The rapid evolution of technology in recent decades has had a profound impact not only on our daily lives, but also on almost every field of academic endeavour. Musicology is no exception, the power and unprecedented availability of modern computers having endowed researchers with the ability to discover and analyse a wide range of musical phenomena on a scale previously inconceivable.”

⁶³ No original: “the traditional dichotomy between symbolic and audio music representations in music informatics is dissolving, with similar techniques being used on both types of data.”

Em um trabalho anterior (PERROTTA; SOTUYO BLANCO, 2017), buscamos utilizar *softwares* de manipulação de áudio em prol da pesquisa acerca de textura, por meio da visualidade oferecida nesses *softwares*. Contudo, não havendo aqueles que de fato gerem alguma forma de visualização da textura musical, optou-se pelo caminho indireto apresentado a seguir:

Se não há um sistema de visualização de texturas, há os que se propõem a visualizar parâmetros musicais. Muitos desses sistemas estão implementados em diversos *softwares* que lidam com áudio. Por meio deles, pode-se visualizar os parâmetros musicais formantes da textura, o que permitiria um entendimento melhor sobre esta última. Com melhor entendimento, melhor se poderia propor uma definição unificada. (PERROTTA; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 407)

As muitas questões levantadas então serão abordadas neste texto. A relação direta com *softwares* de manipulação de áudio explicitou algumas inconsistências teóricas entre autores utilizados, bem como ratificou a potencialidade dessas ferramentas informáticas como valiosos meios de estudo de textura musical.

2.2 METODOLOGIA

Esta pesquisa em musicologia é interdisciplinar por natureza. Sendo assim, valeu-se igualmente de métodos presentes em outras disciplinas. Nesta seção, estão descritos os caminhos metodológicos traçados pela pesquisa, ou seja, “métodos e técnicas de pesquisa que possibilitam a coleta e o processamento de informações, visando ao encaminhamento e à resolução de problemas e/ou questões de investigação.” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 14)

Nesta primeira parte da seção de Metodologia, a pesquisa será caracterizada segundo os seguintes critérios — tomados a partir de Prodanov e Freitas (2013):

- a) natureza;
- b) objetivo de estudo;
- c) abordagem;
- d) método de abordagem;
- e) método de procedimento;
- f) procedimento técnico.

Além dessa caracterização em seis critérios, subseções seguintes apresentarão os demais métodos utilizados na pesquisa, nomeadamente pesquisa bibliográfica, métodos onomasiológico e semasiológico e escuta reduzida.

Quanto à natureza, esta pesquisa se caracteriza como básica, pois “objetiva gerar

conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista. Envolve verdades e interesses universais” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 51). Distingue-se da pesquisa aplicada, novamente pela visão dos autores, por não gerar nenhum produto ou processo de aplicação imediata, nem se dirigir à solução de problemas específicos.

É de relevância comentar que uma pesquisa não se restringe exclusivamente a uma única classificação. No caso de sua natureza, como acabamos de colocar, embora a pesquisa se aproxime mais do tipo básico, ela possui aplicação prática prevista (como será visto nas considerações finais deste texto). Nas palavras de Prodanov e Freitas (2013, p. 50), “nenhum tipo de pesquisa é autossuficiente. Na prática, mesclamos todos, acentuando um ou outro tipo.” De face desse entendimento, podemos reinterpretar as classificações desta seção — tanto a que já foi apresentada, quanto as que serão a seguir — não como restrições, mas caracterizações que facilitam a melhor escolha de métodos, abordagens e procedimentos.

Dentre as maneiras de se entender o objetivo de estudo da pesquisa, Prodanov e Freitas (2013) consideram as possibilidades de (i) pesquisa exploratória, (ii) pesquisa descritiva e (iii) pesquisa explicativa. Compreendendo que uma pesquisa voltada à definição de um conceito pode ser vista como preliminar, considera-se esta investigação como exploratória. Seu objetivo é, sempre de acordo com os dois autores, proporcionar mais informações sobre o assunto que se quer investigar, possibilitando a definição e o delineamento desse assunto.

Dentre as possibilidades de abordagem, considera-se esta pesquisa como qualitativa. Entendemo-la assim “pelo fato de não utilizar dados estatísticos como o centro do processo de análise de um problema, não tendo, portanto, a prioridade de numerar ou medir unidades.” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 70). Porém, é importante ressaltar que as duas abordagens estão bastante relacionadas, não estando em geral uma pesquisa limitada exclusivamente às características de sua abordagem principal.

Na abordagem qualitativa, valemo-nos de dois métodos principais: o indutivo e o fenomenológico. Se estamos lidando com textos de outros autores, alguns dos quais apresentam definições para textura e outros apenas tratam do assunto sem defini-la, nossa construção da definição partirá dessas informações e chegará ao seu objetivo por indução. Para Lakatos e Marconi (2003, p. 85):

Indução é um processo mental por intermédio do qual, partindo de dados particulares, suficientemente constatados, infere-se uma verdade geral ou universal, não contida nas partes examinadas. Portanto, o objetivo dos argumentos indutivos é levar a conclusões cujo conteúdo é muito mais amplo do que o das premissas nas quais se basearam.

Outra maneira de se estudar e compreender nosso objeto de estudo é por vias fenomenológicas. Com esse método, é possível limitar-se “aos aspectos essenciais e intrínsecos do fenômeno, sem lançar mão de deduções ou empirismos, buscando compreendê-lo por meio da intuição, visando apenas o dado, o fenômeno, não importando sua natureza real ou fictícia.” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 36). A escolha da fenomenologia permite incluir observações do autor, para além das informações obtidas a partir da bibliografia. Em fase final, porém, todas as informações serão trabalhadas pelo método indutivo em prol da definição unificada de textura musical.

Antes de passar aos procedimentos técnicos utilizados na pesquisa, é pertinente tratar dos métodos de procedimento utilizados. Estes diferem do método de abordagem — em nosso caso, indutivo e fenomenológico — por serem mais objetivos e por consistirem em etapas de fato da pesquisa. Eles “estão relacionados com os procedimentos técnicos a serem seguidos pelo pesquisador dentro de determinada área de conhecimento. O(s) método(s) escolhido(s) determinará(ão) os procedimentos a serem utilizados, tanto na coleta de dados e informações quanto na análise.” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 36).

Prodanov e Freitas destacam como métodos de procedimento o histórico, o experimental, o observacional, o comparativo, o estatístico, o clínico e o monográfico. Para esta pesquisa, são utilizados o histórico e o comparativo. Para o primeiro deles, os autores afirmam que “o foco está na investigação de acontecimentos ou instituições do passado, para verificar sua influência na sociedade de hoje; considera que é fundamental estudar suas raízes visando à compreensão de sua natureza e função” (2013, p. 36-37). Esse método se reflete claramente no procedimento de pesquisa bibliográfica adotado.

Acerca do método comparativo, Prodanov e Freitas colocam que:

Centrado em estudar semelhanças e diferenças, esse método realiza comparações com o objetivo de verificar semelhanças e explicar divergências. O método comparativo, ao ocupar-se das explicações de fenômenos, permite analisar o dado concreto, deduzindo elementos constantes, abstratos ou gerais nele presentes. (2013, p. 38)

Esse método de procedimento é reflexo do método de abordagem fenomenológico, e se manifesta também nos procedimentos de escuta reduzida, vista adiante.

Nas subseções seguintes, serão apresentados os seguintes procedimentos técnicos (adotados para esta pesquisa): pesquisa bibliográfica, construção de sistemas, métodos onomasiológico e semasiológico, além de redução fenomenológica e escuta reduzida.

Ressalte-se que a pesquisa bibliográfica foi utilizada como método junto a todas as disciplinas apresentadas na fundamentação teórica. Os demais procedimentos técnicos

apresentados nas subseções seguintes emergiram como necessidade a partir de algumas das disciplinas — como Lexicografia e Terminologia, Filosofia e algumas subáreas da Musicologia —, e se somam à pesquisa bibliográfica como métodos. Por esse motivo, a seção de Metodologia não espelha necessariamente a Fundamentação Teórica.

2.2.1 Pesquisa Bibliográfica

Por seu caráter mais teórico, o momento inicial da pesquisa se deu pelo diálogo entre bibliografias que versem sobre os assuntos em questão. Para esse levantamento bibliográfico, certas etapas são definidas de forma bastante específica, as quais buscam otimizar o processo. Segundo nos colocam Prodanov e Freitas (2013, p. 55), estas etapas se dispõem da seguinte maneira:

- 1) escolha do tema;
- 2) levantamento bibliográfico preliminar;
- 3) formulação do problema;
- 4) elaboração do plano provisório do assunto;
- 5) busca das fontes;
- 6) leitura do material;
- 7) fichamento;
- 8) organização lógica do assunto;
- 9) redação do texto.

Das nove etapas propostas pelos autores: os itens 1) escolha do tema e 3) formulação do problema já foram contempladas na introdução deste texto; o item 4) elaboração do plano provisório do assunto esteve presente no anteprojeto desta pesquisa; e os itens 8) organização lógica do assunto e 9) redação do texto são iminentes à elaboração e escrita do trabalho como um todo. Por esses motivos, nosso foco de discussão para este momento reside nas etapas 2, 5, 6 e 7.

Inicialmente, consideremos as etapas “2) levantamento bibliográfico preliminar” e “5) busca de fontes”. Em ambos os quesitos, pode-se encontrar em Duckles e Reed (1997) um excelente ponto de partida. Um dos motivos está na proposta de ordenação das referências, iniciando por fontes mais gerais, como enciclopédias e dicionários enciclopédicos. Outro ponto favorável é o número vasto de bibliografias presentes, “estando sua ênfase naquelas obras que servem, elas mesmas, como pontos de partida para investigações aprofundadas” (DUCKLES; REED, 1997, p. xiv).⁶⁴ Isto é, a partir dessas leituras e das referências bibliográficas ali

⁶⁴ No original: “its emphasis being on those works which themselves serve as points of departure for further investigations”

encontradas, foi possível expandir a bibliografia para o assunto. Então, esse processo de buscar novas fontes a partir de textos já lidos é repetido até que as referências se tornem cíclicas e se fechem, ou seja, quando as fontes (relevantes para o tema) listadas ao fim de um texto já são todas conhecidas pelo pesquisador. Disso se pode entender que o levantamento de bibliografia é um processo contínuo, não podendo se limitar apenas à primeira etapa, pois o sistema se retroalimenta constantemente a cada nova fonte encontrada.

Voltemo-nos ao item “6) leitura do material”. À luz dos autores, há quatro tipos graduais de leitura: leitura prévia ou pré-leitura, leitura seletiva, leitura crítica/analítica e leitura interpretativa (PRODANOV; FREITAS, 2013). Por pré-leitura, os autores identificam como etapa para seleção do material a ser estudado na revisão. É nessa leitura que “procuramos o índice ou o sumário, lemos o prefácio, a contracapa, as ‘orelhas’ do livro, os títulos e subtítulos, pesquisando a existência das informações desejadas” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 80).

A leitura seletiva é bastante semelhante à leitura prévia, pois também se trata de uma nova triagem de seções, capítulos ou partes que mais dialoguem com os objetivos da pesquisa. É então na leitura crítica que se “deve objetivar a inteligência do texto, a apreensão do seu conteúdo, que será submetido à análise e à interpretação” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 80).

Por fim, a leitura interpretativa se atém a “estabelecer relações, confrontar ideias, refutar ou confirmar opiniões” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 80), etapa esta que culmina com a produção do texto acadêmico.

Trago em seguida o item “7) fichamento”, também citado pelos autores, como uma etapa imprescindível da pesquisa bibliográfica (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 80). Esta, ao exigir a lida com inúmeras leituras para a coleta de dados, prevê seus registros em fichas temáticas para posterior consulta. Além de garantir que se possam acessar os dados e conceitos novamente — principalmente no caso de a bibliografia não ser de posse do pesquisador —, o fichamento ainda garante que esse processo seja mais rápido e objetivo.

Ainda sobre o fichamento, dois tipos distintos podem ser percebidos de acordo com o propósito do pesquisador:

Um deles, o fichamento que é solicitado ao estudante como exercício acadêmico, com o propósito de desenvolver as habilidades exigidas para o estudo de textos. [...]. Quando o fichamento for realizado no contexto de uma pesquisa ou de uma revisão bibliográfica, com o propósito de registrar informações úteis à elaboração do trabalho acadêmico, terá um objetivo específico, que envolve um tema ou temas; [...] (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 153)

Pelo próprio caráter da pesquisa, já colocado anteriormente, o fichamento em questão

se trata do segundo tipo, no qual “a decisão sobre o que retirar de um texto ou de uma obra e o registro sob a forma de resumo ou de citação terão como critérios os objetivos temáticos” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 135).

2.2.2 Construção de Sistemas

Há um conceito trabalhado por Keuler (1998) que nos será útil para o entendimento de textura e para a organização de demais categorias a ela relacionadas. Trata-se do conceito de sistemas, o qual não é exclusivo da música, sendo transversal a diversas áreas de conhecimento, tais como a física, a matemática, filosofia e a sociologia. Segundo propõe Pawelzig (1974, p. 25 apud KEULER, 1998, p. 405), todo sistema consiste de elementos, os quais estão intimamente ligados e apresentam uma ou mais relação/conexão mútua; de acordo com isso, o sistema mais simples possível teria dois elementos e uma conexão.

O autor prossegue, trazendo à tona o entendimento de plano de sistema. Todo sistema é um elemento que compõe outro sistema, o qual está em um plano de sistema distinto. A ideia de plano de sistema pode ser aplicada ainda aos casos em que um mesmo elemento pertence simultaneamente a sistemas diferentes, estando estes, portanto, em planos de sistema diferentes (KEULER, 1998, p. 406).

Ao abstrairmos os sistemas e considerarmos apenas sua estrutura, isto é, a rede de inter-relações entre os elementos do sistema, podemos chegar a um novo sistema, formado de relações. Ou seja, a própria estrutura é outro sistema — entendido como de outro nível de sistema — cujos elementos são as conexões dos elementos de outro sistema (KEULER, 1998, p. 406-407).

O autor levanta alguns exemplos musicais para ilustrar seus conceitos. Ao fazê-lo, Keuler lança mão de diversos elementos da música, tais como altura, duração, timbre e intervalo. São propostos, então, alguns sistemas formados por esses elementos musicais, os quais se relacionam na estrutura hierárquica formada de planos de sistema e níveis de sistema. Por consequência, pode-se apreender uma certa hierarquia entre os elementos que Keuler utiliza, podendo-se agrupá-los em diferentes níveis e planos, conforme os sistemas propostos pelo autor.

Para além de Keuler, há alguns autores que tratam de teoria musical, conforme veremos mais adiante, e que lidam diretamente com a textura sob um ponto de vista teórico e analítico. Compreender suas estratégias, seus recursos e suas metodologias contribui para que se possa construir um entendimento mais amplo de textura musical.

2.2.3 Métodos Onomasiológico e Semasiológico

A Onomasiologia “parte de uma ideia, um conceito ou um referente e procura por palavras que foram, são ou podem ser utilizadas para ele.” (GRZEGA, 2011, p. 4)⁶⁵. Essa ideia é a síntese do método onomasiológico, um dos mais importantes para a Terminologia. Por meio de tal método, o pesquisador “começa com o conceito e então prossegue para a designação (= termo). A escolha da forma de representação para o termo pode ser linguística ou não linguística, tal como uma imagem, quadro, figura etc.” (PACKEISER, 2009, p. 26)⁶⁶. Para o método onomasiológico, o termo advém do conceito, o qual é distintamente delineado. Em suma, é o procedimento utilizado com um determinado conceito X quando se pergunta “como devemos expressar X?” (GRZEGA, 2011, p. 4).⁶⁷

Assim como o método onomasiológico está para a Terminologia, o método semasiológico está para a Lexicografia. Este segundo método parte da unidade linguística — o termo, a palavra — e busca chegar no espectro de seus significados (PACKEISER, 2009, p. 27). Em suma, esse método é utilizado para se responder a perguntas como “o que a palavra Y expressa?”, partindo, portanto, sempre de um léxico já existente (ŠTEKAUER, 2011, p. 15).

Os dois métodos possuem caminhos de sentidos opostos e objetivos distintos. Porém, ambos são relevantes a esta pesquisa, uma vez que, em se tratando de textura musical, se podem identificar problemas nessas duas direções — do conceito para o termo, e do termo para o conceito. Por exemplo, a multiplicidade de entendimentos dada ao termo textura é obtida pelo método semasiológico (termo → conceito). Entretanto, a proposta final de definição unificada para textura musical se dará por um processo onomasiológico, isto é, partindo do conceito de textura para se chegar ao termo e sua definição.

2.2.4 Redução Fenomenológica e Escuta Reduzida

A redução fenomenológica pode ser entendida como:

um regime projetado para transformar o filósofo em um fenomenologista em virtude do alcance de uma determinada perspectiva sobre o fenômeno natural. O caminho para o alcance desta perspectiva é uma espécie de meditação, exigindo um esforço rigoroso, persistente, e não é um mero exercício mental. É uma *espécie* de meditação porque, ao contrário de meditação comum, que envolve apenas a mente, esta forma mais radical requer a participação do indivíduo inteiro e, inicialmente, traz uma

⁶⁵ No original: “departs from an idea, a concept or a referent and looks for words that were, are, or could be, used for it.”

⁶⁶ No original: “starts with the concept and then moves on to the designation (= term). The choice of the form of representation for the term may be a linguistic or a non-linguistic one, such as a picture, chart, figure, etc.”

⁶⁷ No original: “how should we express X?”

transformação radical do indivíduo que o executa, semelhante a uma conversão religiosa. (COGAN, 2018)⁶⁸

A necessidade da redução fenomenológica vem do entendimento de que o pesquisador está imbuído de muitas concepções anteriores à pesquisa, imanentes à própria ciência e às experiências do pesquisador. Por meio da redução, poder-se-ia atingir um estado de *tabula rasa*, sobre a qual o objeto de estudo seria observado de maneira imparcial, a partir dele próprio.

Uma das aplicações da redução fenomenológica pode ser observada na escuta reduzida, método presente na Aculogia, e que se propõe a “despojar a percepção do som de tudo aquilo que ‘não o seja’, para não escutar senão este, em sua materialidade, sua substância, suas dimensões sensíveis.” (CHION, 1983, p. 34)⁶⁹.

A escuta reduzida é um procedimento proposto por Schaeffer (1966), por meio do qual, “deixando de escutar um evento por intermédio do som, nós continuamos a ouvir o som como um evento sonoro.” (SCHAEFFER, 1966, p. 271)⁷⁰. Isto é, o som deixa de ser tido como meio (efeito de uma causa, um instrumento) e se torna o objeto da audição.

Chion (1983) reforça a necessidade de eliminar a relação causal do som, além de incluir a eliminação do sentido, ao dizer que:

A escuta reduzida é a atitude de escuta que consiste em escutar o som *por si próprio*, como *objeto sonoro*, abstraindo sua proveniência real ou suposta e o sentido que ele pode carregar.

Mais precisamente, ela consiste em reverter essa curiosidade dupla pelas causas e pelos sentidos [...] para voltá-la ao próprio som. (CHION, 1983, p. 31)⁷¹

Este procedimento, mesmo considerando os diversos vieses e limitações antes comentados, viabiliza a busca perceptiva por textura de maneira mais direta, por vias do som, para além das colocações feitas por autores na literatura. Juntamente com estas, porém, as percepções serão trabalhadas por indução para construir a definição unificada de textura musical.

⁶⁸ No original: “a regimen designed to transform a philosopher into a phenomenologist by virtue of the attainment of a certain perspective on the world phenomenon. The path to the attainment of this perspective is a species of meditation, requiring rigorous, persistent effort and is no mere mental exercise. It is a *species* of meditation because, unlike ordinary meditation, which involves only the mind, this more radical form requires the participation of the entire individual and initially brings about a radical transformation of the individual performing it similar to a religious conversion.”

⁶⁹ No original: “dépouiller la perception du son de tout ce qui n’est ‘pas lui’ pour ne plus écouter que celui-ci, dans sa matérialité, sa substance, ses dimensions sensibles.”

⁷⁰ No original: “cessant d’écouter un événement par l’intermédiaire du son, nous n’en continuons pas moins à écouter le son comme un événement sonore.”

⁷¹ No original: “L’écoute réduite est l’attitude d’écoute qui consiste à écouter le son *pour lui-même*, comme *objet sonore* en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur.

Plus précisément, elle consiste à inverser cette double curiosité pour les causes et le sens [...] pour la retourner sur le son lui-même.”

A fim de realizar experimentos de percepção aural, é preciso uma definição de textura no mínimo operacional. Embora Chion não manifeste expressamente uma definição para textura musical, em nosso entendimento qualquer definição das encontradas neste trabalho pode ser tomada como ponto de partida para o processo. De fato, tomar muitas ou todas como pontos de partida pode levar à ponderações mais variadas e, portanto, mais ricas para o processo final de proposta de definição unificada.

2.3 REVISÃO DE LITERATURA

A presente seção destina-se a apresentar e discutir todas as fontes bibliográficas utilizadas no decorrer da pesquisa. Analisando nosso objeto de investigação, pode-se compreender que, antes de haver um conceito de textura musical atrelada a um termo específico, houve dois trajetos paralelos e independentes: um para a palavra textura (relativo à música), e outro para o conceito de textura musical. Ambos possuem uma origem e um decurso cronológico, até o ponto na história em que termo e conceito se encontram e autores passam a associar um ao outro, referindo-se ao conceito musical pelo termo textura, e associando a palavra textura (em uma das suas acepções) ao respectivo conceito musical.

A partir disso, seria possível traçar quatro orientações de estudo. A primeira delas teria como objetivo compreender o decurso lexical da palavra textura, desde sua formação até sua atribuição ao conceito musical. A segunda orientação visaria compreender a construção do conceito de textura musical antes de este ser denominado por textura, buscando sua origem nos estudos da música, até o momento em que sua denominação se daria pela palavra textura. A terceira orientação seria voltada ao estudo sobre o tema em bibliografia produzida depois de estabelecida a relação entre termo e conceito. Por fim, a quarta orientação de investigação consideraria o estudo da textura por vieses não diretamente musicais. Isso incluiria a análise da textura do ponto de vista psicológico e neurológico, os quais se centram mais na percepção do indivíduo acerca do fenômeno sonoro do que em implicações e derivações conceituais que permeiam a textura musical. Pertencem a esta quarta categoria, também, as pesquisas de cunho fenomenológico, nas quais o foco na percepção pelo indivíduo é máximo, e o compromisso com vieses musicais tende a se minimizar.

Essas quatro orientações serão distribuídas em três grandes seções. A primeira delas lidará apenas com aspectos lexicais da palavra textura. Já a segunda se voltará aos aspectos conceituais e terminológicos presentes da literatura produzida depois de já estabelecida a relação entre conceito e termo — e onde está inclusa a breve discussão acerca do conceito de

textura anterior ao termo.

2.3.1 Aspectos Lexicais e Terminológicos

Consoante os dicionários consultados para esta pesquisa (AULETE; VALENTE, 2017; DICIONÁRIO INFOPÉDIA..., 2017; MICHAELIS, 2017; PRIBERAM, 2017), verifica-se no latim a etimologia da palavra *textura*, pelo vocábulo homógrafo *textura, ae*⁷². No Dicionário de Latim-Português e Português-Latim (2006, p. 504), vemos o termo com a seguinte tradução: “**textūra, ae, f.**⁷³ tecido; contextura; ligação.” A palavra é derivada do verbo latino “**texō, is, ěre, texūi, textum**, v. tr. tecer, compor; ordenar; *navem texere*, construir um navio.”, por meio do sufixo **-ura**, o qual, “acrescido a tema verbal latino ou vernáculo, indica ação ou resultado de ação: captura, censura, costura [...]” (ALMEIDA, 2005, p. 398).

É possível ainda regredir às origens anteriores ao latim, indo ao proto-indo-europeu⁷⁴, até a raiz **teks-* “tecer, fabricar, fazer; fazer armação trançada ou de palha” (HARPER, 2006)⁷⁵, a qual originou ainda outras palavras cognatas, tais como:

sânscrito *taksati* “ele faz, constrói,” *taksan* “carpinteiro;” avéstico *taša* “machado, machadinha,” *thwaxš-* “estar ocupado;” persa antigo *taxš-* “estar ativo;” grego *tektion* “carpinteiro,” *tekhne* “arte;” búlgaro antigo *tesla* “machado, machadinha.” lituano *tasau* “entalhar;” irlandês antigo *tal* “machado de tanoeiro;” alto-alemão antigo *dahs*, alemão *dachs* “revendedor de comida, grãos,” literário “construtor;” hitita *taksh-* “juntar, unir, construir” (HARPER, 2006)⁷⁶

Não havendo para o proto-indo-europeu qualquer forma de escrita, o mais antigo registro de que se tem ciência para a palavra *textura* está na obra dramaturgica *Stichus* (traduzida com *Estico*), do poeta romano Titus Maccius Plautus (c. 254–184 a.C.), comumente conhecido como Plauto (THEATRE DATABASE, 2002). Atribui-se à peça a data de 200 a.C. com ano de produção (OWENS, 2000, p. 386). Na Cena II do Ato II, a seguinte fala de Pinacium traz o

⁷² Vocábulos latinos são sempre apresentados em duas formas: nominativo e genitivo. A terminação *ae* presente após *textura* se refere à terminação do genitivo da palavra (*texturae*). Para mais informações acerca do significado de nominativo, genitivo ou outros casos latinos, cf. Almeida (2005).

⁷³ Na entrada do verbete, a letra *f* indica que a palavra é do gênero feminino. Pela terminação *ae* do genitivo, pode-se saber também que ela pertence à primeira declinação (ALMEIDA, 2005, p. 27). O macron, sinal que se assemelha a um traço horizontal (escrito “ˉ”), colocado sobre a vogal “u” (escrita “ū”) indica que esta vogal possui pronúncia longa.

⁷⁴ Proto-indo-europeu (comumente referido como PIE), é uma reconstrução linguística hipotética da língua ancestral comum a todas as demais línguas da família indo-europeia (JEUGE-MAYNART, 2018).

⁷⁵ No original: “to weave, to fabricate, to make; make wicker or wattle framework”

⁷⁶ No original: “Sanskrit *taksati* ‘he fashions, constructs,’ *taksan* ‘carpenter;’ Avestan *taša* ‘ax, hatchet,’ *thwaxš-* ‘be busy;’ Old Persian *taxš-* ‘be active;’ Latin *tela* ‘web, net, warp of a fabric;’ Greek *tektion* ‘carpenter,’ *tekhne* ‘art;’ Old Church Slavonic *tesla* ‘ax, hatchet;’ Lithuanian *tasau* ‘to carve;’ Old Irish *tal* ‘cooper’s ax;’ Old High German *dahs*, German *Dachs* ‘badger,’ literally ‘builder;’ Hittite *taksh-* ‘to join, unite, build’”

registro da palavra textura:

“Munditias volo fieri. ecferte huc scopas simulque harundinem,
ut operam omnem araneorum perdam et **texturam** improbem
deiciamque eorum omnis telas.” (PLAUTUS, 1938, p. 42, grifo nosso)⁷⁷

Na tradução de Paul Nixon para o trecho, *textura* é compreendida como *tecelagem* [*weaving*] (PLAUTUS, 1938, p. 43), o que se pode confirmar pela referência direta a Stichus feita em *A New Latin Dictionary* (LEWIS; SHORT, 1879, p. 1865) para o verbete. A acepção de tecelagem é também relacionada, na peça, à formação de teias de aranha.

Do latim a seus desdobramentos em demais línguas romances⁷⁸ — como português, francês, espanhol e italiano —, a palavra textura se manteve presente no léxico. Dos registros escritos encontrados, o francês possui a forma mais antiga, datando de ca. 1380 a palavra *texture*⁷⁹ (GUILBERT, 1971-79). Para o espanhol, o primeiro registro data de ca. 1427 (INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN..., 2013). Em italiano, o termo *testura* tem seu primeiro registro escrito em ca. 1516 (ARIOSTO, 1964; TRECCANI, 2018). O primeiro registro da palavra textura em português data de 1691 (HOUAISS, 2009).⁸⁰

Também a partir de línguas romances, a palavra textura passou a incorporar outras línguas de raízes não latinas, ainda que isso signifique mudanças na morfologia do vocábulo. A partir da forma *texture* em francês, a palavra foi importada à língua inglesa no século XV (HARPER, 2006). Pode-se encontrar ainda na língua alemã a forma *Textur*, importada do latim ca. 1478–1486 (WANNER et al., 1987, p. 2255-2256).⁸¹ O decurso histórico do vocábulo textura, desde sua raiz no PIE, está resumido na Figura 5 (linhas contínuas indicam que a palavra textura já estava presente no léxico do idioma, mesmo que sob uma forma diferente; linhas pontilhadas indicam que a palavra foi incorporada ao idioma por empréstimo a partir de

⁷⁷ A tradução para o trecho em questão é: “Tudo deve ser arrumado. Traga aqui algumas vassouras e um bastão longo, para que eu possa me livrar completamente do trabalho das aranhas, condenar sua tecelagem e descartar todas as suas teias.” Diferentemente das demais citações em língua estrangeira deste trabalho, optamos neste caso em deixar o original no corpo do texto, uma vez que a importância maior está no registro gráfico da palavra textura em latim, a qual não mantém sua forma cognata após tradução da passagem para o português. Para tal fim, a significação do trecho é de menor importância.

⁷⁸ Línguas romances, também chamadas línguas românicas ou neolatinas, são aquelas derivadas do latim vulgar.

⁷⁹ Havia uma forma mais popular, *tisture*, datada de ca. 1268 (TEXTURE, 1971-79).

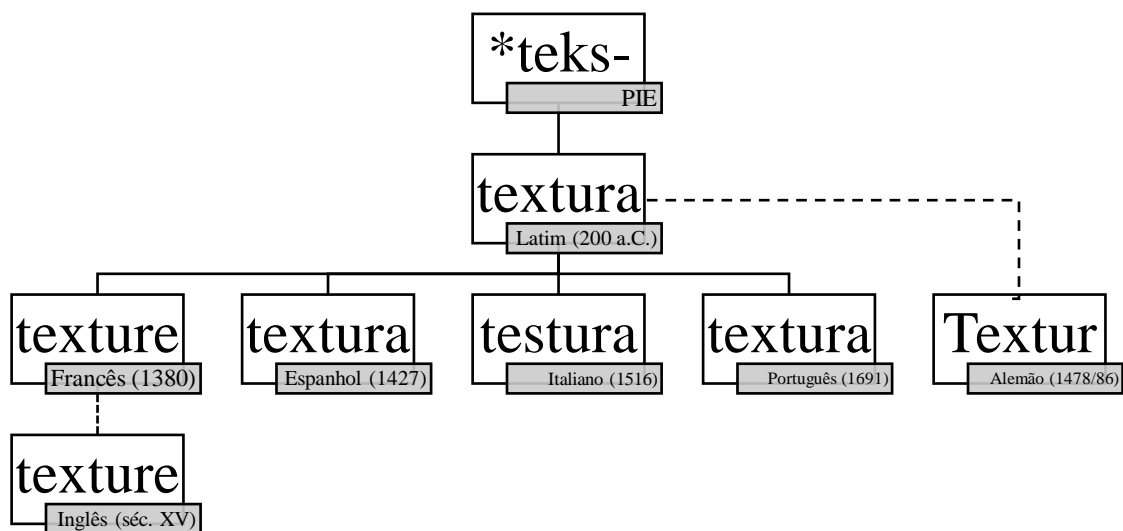
⁸⁰ Seria possível estender essa linha de registros a muitas outras línguas romances, como o romeno, o romanche, o catalão, o mirandês, o provençal, dentre outras. Porém, por conta dos objetivos e da dimensão desta pesquisa, apenas português, francês, italiano e espanhol foram escolhidas, justamente por serem as quatro línguas românicas mais faladas. Além disso, apenas esses quatro idiomas figuram no rol das 23 línguas com pelo menos 50 milhões de falantes nativos (SIMONS; FENNIG, 2018). Pode-se ainda salientar o fato de que as demais línguas românicas não incluídas possuem uma literatura centrada em textura musical pouco expressiva, como se pode notar na bibliografia incorporada nesta pesquisa.

⁸¹ A inclusão de apenas inglês e alemão nesta categoria se dá por motivos semelhantes aos expostos há pouco, no contexto das línguas neolatinas.

outro idioma).

Embora a palavra *textura*⁸² estivesse presente em diversas línguas entre os séculos XIV e XVII, suas significações não eram sempre as mesmas. Ademais, seus significados ainda não incluíam o sentido técnico musical que se tem atualmente. É necessário observar um trajeto diferente para que se possa compreender a aproximação do vocábulo *textura* com o âmbito musical, até o momento em que se torna parte da terminologia técnica em música, com a acepção dada atualmente para *textura* musical.

Figura 5 – Decurso histórico da palavra *textura*



Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

As primeiras aparições do termo *textura* em âmbito musical constam em um tratado atribuído a Rodolfo de São Trond, produzido na transição do século XI para o XII, do qual extraímos o seguinte trecho:

Portanto, a **textura** deste novo teorema, a qual [...] o senhor Guido compôs própria e respeitosa, está moldada segundo o exemplo da figura, quase como mãe e filha; não, porém, em totalidade. (STEGELICH, 1911, p. 92, grifo nosso)⁸³

A passagem utiliza a palavra *textura* em um sentido não técnico, com a acepção próxima a estrutura, construção. Essa estrutura se refere ao teorema proposto no trecho no livro em questão, uma proposta de divisão de semitons e de organização das tonalidades a partir do

⁸² Ao mencionarmos a palavra *textura*, principalmente nesta seção, estamos incluindo também as formas *texture*, *Textur* e *testura*, presente em outras línguas.

⁸³ No original: “[H]uius igitur theorematis nova **textura** ad exemplar figurae, quam [...] decenter et honestissime domnus Guido composuit, est conformata et quasi filia matri simillima; non tamen per omnia.”

ciclo de quintas e da ideia de tons vizinhos. A “textura do teorema”, portanto, pode ser interpretada como “estrutura da ideia proposta”.

Ao analisarmos os diversos textos, iniciando com tratados de música escritos em latim a partir da Idade Média, podemos encontrar o uso da palavra *textura* em diferentes acepções. A Tabela 6 abaixo traz alguns desses registros, suas datas aproximadas, suas referências e o tipo de uso da palavra *textura*. Reduzimos as ocorrências da palavra a três tipos: uso não musical (referido na tabela pelo acrônimo UNM), metáfora para a composição (referido por MC) e disposição de notas (referido por DN). Quando usada como menção não musical, a palavra *textura* geralmente traz a acepção de estrutura, construção, resultado. Porém, seu uso metafórico na música geralmente compara o compositor ao tecelão; enquanto este tece fios e forma uma *textura* (aqui, significando tecido), o compositor “tece” melodias e forma uma composição — isto é, *textura* seria, nesses casos, o resultado de uma composição musical. O terceiro tipo, disposição de notas, é utilizado para se referir a configuração de notas em um acorde, podendo incluir inversão e espaçamento entre os graus. Ainda, menções ao termo *textura* classificados por DN são os que mais se aproximam da ideia atual de *textura*, por vezes estando, inclusive, acompanhado de outros termos relativos a contraponto, polifonia, homofonia, dentre outros tipos *texturais*.

Tabela 6 – Registros da palavra *textura* em âmbito musical

Data	Trecho	Uso
Séc. XI	Portanto, os primeiros acordes dos tetracordes principais são A. D. a. d., os segundos B. E. b. e., os terceiros C. F. c. f, os quartos D. G. d. g, os quais então, tanto um a um quanto em grupos, não se lamentam designar, pois a textura da obra seguinte frequentemente os requer (HIRSAUGENSIS, 1905, p. 158, grifo nosso) ⁸⁴	MC
Séc. XI	Todo tom, todo semitom, até mesmo todo sinemenão ⁸⁵ , enfim, toda medida dos quatro tropos é igualissimamente oposta a si mesma; mas a dificuldade em medir isso [...] é tanta, o embaraço é tão inextricável, que a textura dela própria [da medida] é muito dura. (SCHOLASTICUS, 1854, p. 1310, grifo nosso) ⁸⁶	UNM
Séc. XIV	Ainda, a polifonia é um gracioso alimento aos ouvidos, o qual, contanto que seja feito com discernimento, não é em nada supérfluo ou diminuído, pois tudo responde a si mesmo em ordem assim estabelecida, mesmo que este faça um <i>hoquetus</i> ⁸⁷ , [...], mesmo que aquele até faça sínkopas, e, retrocedendo, outro quer que se destrua, para que uma textura seríceia quase solene, sob uma variedade impressa de prolações, de figuras e de descrições, tudo restaure a alma e tudo alimente a audição, tanto que remova todas as preocupações de todos os outros sentidos.	MC

⁸⁴ No original: “Tetrachordum igitur principalium primae chordae sunt A. D. a. d. secundae B. E. b. e. tertiae C. F. c. f. quartae D. G. d. g. quas ideo et singillatim et congregatim designare non piguit, quia sequentis operis *textura* crebro ipsarum indiget”

⁸⁵ Do grego *συνημμένων* [*synemmenon*], aqui adaptado livremente na forma *sinemenão*, por analogia a outras palavras de estrutura fônica semelhante. O *συνημμένων* se refere ao tetracorde de notas mais altas em um dos sistemas de teoria musical gregos.

⁸⁶ No original: “Omnis tonus, omne semitonium, omne etiam *synemmenon*, omnis denique IV. troporum mensura est acquissime sibimet opposita; sed illius [...] tanta est in metiendo difficultas, tam inextricabilis perplexio, ut admodum dura sit ejusdem *textura*.”

⁸⁷ *Hoquetus* consiste em uma alternância entre notas de diferentes vozes, de modo que cada uma fique estacionária ou, especialmente na Idade Média, entre em pausa para que outra se mova.

Data	Trecho	Uso
	[...] (LEODINENSIS, 1988, p. 118) ⁸⁸	
1496	Porém, a conexão das palavras segundo vários tipos de poema passa a estar, de um e outro modo, em consonância com a prolação, de tal modo que a própria textura revela os números dos versos [...] e, estando as palavras em uma determinada ordem, o ritmo da junção suave e, por sua própria vontade, fluente. (GAFFURIO, 1496, seção aa, fol. 2r, grifo nosso) ⁸⁹	UNM
1529	A solução está no fato de que é lícito que aí o som fã não seja descartado, embora seja naturalmente apto a ser eliminado; e isso é suficiente, pois o lugar “h̄mi”, estando distante de “bfāh̄mi” por uma oitava inteira, ao menos pela razão da nota “mi”, está naturalmente apto, junto à natureza da textura introdutória. (FOLIANUS, 1529, fol. 43r, grifo nosso) ⁹⁰	MC
1606	A textura da obra não conhece o laconismo, nem tampouco se dá excessivamente à prolixidade. (BURMEISTER, 1606, p. 76, grifo nosso) ⁹¹	MC
1751	Eis portanto três texturas diferentes de frases harmônicas: as tônicas que se sucedem e que fazem mudar de tom; as consonâncias que se sucedem ordinariamente no mesmo tom; e as consonâncias e dissonâncias que se entrelaçam [...] Que resta, então, a fazer pela facilidade do acompanhamento, senão indicar ao acompanhador qual das texturas é a que reina no que ele acompanha? (ROUSSEAU, 1751, p. 76, grifos nossos) ⁹²	DN
1865	Confesso-lhes que não é sem grande irritação que sempre vejo à tona essa eterna e inútil questão do antagonismo da ciência e do sentimento. Onde vocês veem, então, que os compositores exibem uma ciência tão exagerada? Não estamos infestados, pelo contrário, com obras de uma fraqueza de construção deplorável? Não vemos, pelo contrário, três quartos de compositores que aderem à ideia de escrever e até mesmo de ler uma peça de uma textura complicada? (SAINT-SAËNS, 1865, p. 1, grifo nosso) ⁹³	DN
1902	É característico da concepção de Bach de polifonia pura, que esse dispositivo não aparece de forma alguma em seu “Arte da Fuga”, uma obra repleta de todos dispositivos legítimos da textura contrapontística. (GOETSCHUIS, 1902, p. 73, grifo nosso) ⁹⁴	DN

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

É possível observar que usos do termo **textura** com sentido de disposição de notas tende a se tornar mais frequente quanto mais próximo do século XX. A partir deste marco temporal, a produção de textos voltados à **textura** musical se torna muito mais abundante,

⁸⁸ No original: “Amplius poliphonia est gratiosum auriculae pabulum, quae dum cum discretione fit, nihil est ibi superfluum nihilque diminutum, sed omnia sibi [...] respondent, non obstante quod hic hokettet, hic vero quasi fila trahat, alter quoque sincopet, et rursus alius quomodo vult frangat, ut quasi solemnus serici textura, varietate prolotionum, figurarum et descriptionum impressa, totum reficiat animum totumque cibet auditum, in tantum quod ab omnibus curis abstrahit omnes sensus alios.”

⁸⁹ No original: “Fit autem verborum annexio secundum varia carminum genera alio et alio modo prolotioni congruens: ita vt textura ipsa versuum numeros [...] et dictionum certo ordine iuncturae rythmumque suauem et sponte sua fluentem aperiat.”

⁹⁰ No original: “Solutio stat in hoc: quod licet ibi sonus: fa: actu: non derelinquatur, tamen aptus natus est derelinqui: et istud sufficit: nam locus: h̄mi quum a bfāh̄mi: saltem ratione notulae: mi: per diapason distet: aptus natus est: iuxta naturam **texturae** introductorii.”

⁹¹ No original: “Textura operis non Laconismum sapiat, nec nimiã prolixitate donetur.”

⁹² No original: “Voilà donc trois textures différentes de phrases harmoniques: des toniques qui se succedent & qui font changer de ton: des consonances qui se succedent ordinairement dans le même ton; & des consonances & des dissonances qui s'entrelacent [...] Que reste-t-il donc à faire pour la facilité de l'accompagnement, sinon d'indiquer à l'accompagnateur quelle est celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne?”

⁹³ No original: “Je vous avoue que ce n'est pas sans une vive irritation que je vois toujours remettre sur le tapis cette éternelle et oiseuse question de l'antagonisme de la science et du sentiment. Où voyez-vous donc que les compositeurs déploient une science si exagérée? N'est-on pas infesté, au contraire, d'œuvres d'une faiblesse de construction déplorable? Ne voit-on pas, au contraire, les trois quarts des compositeurs blémir à l'idée d'écrire et même de lire un morceau d'une texture compliquée?”

⁹⁴ No original: “It is characteristic of Bach's conception of pure Polyphony, that this device does not appear at all in his “Art of Fugue”, a work replete with all the legitimate devices of contrapuntal texture.”

motivo pelo qual apenas um deles foi incluído aqui. Todos os demais textos do século XX aqui utilizados se encontram na seção que trata de aspectos conceituais relativos à textura.

Paralelamente aos registros escritos em textos que tratam de música, é interessante examinar como a palavra textura vem definida nos dicionários ao longo do tempo. Na Tabela 7 a seguir, pode-se observar alguns desses registros, juntamente com suas datas, ou períodos de intervalo maior.

Tabela 7 – Registros da palavra textura em dicionários

Data	Trecho
1330-1500	TEXTURA, subst. fem. A. – “Ação de tecer, tear”: <i>Bem conhecia a arte da textura...</i> (Echecs amour. K., c.1370-1380, 192). Textura (...) : texture, texure (Aalma R., c.1380, 413). B. – “O que é tecido”: <i>Minhas vestes no aprazível corpo, preciosas e reluzentes, cobrem aquela branca beste, os braços e toda a textura</i> [l. <i>testure</i>]. (RIVIÈRE, Nef folz D., 1497, 769). V. também <i>tisture</i> (MARTIN, 2012, grifos no original) ⁹⁵
1540-1578	textura textura 1. Francês antigo <i>tisture</i> f. “trama” (ca. 1268); francês médio “ação de tecer, tecelagem” Mist; <i>tisture</i> “ligação das diferentes partes de uma obra, de um poema etc.” (1578); Pail <i>titür</i> “tecelagem”, hmanc. <i>titure</i> . 2. Fr. <i>texture</i> f. “ação de tecer, ligação daquilo que é tecido” (ca. 1380, Aalma 12368; 1488—Oud 1660, Vaganay RV 32, 172; de Ac 1762) ¹⁾ ; de <i>testura</i> “elemento constitutivo” (séc. 14, StN 31, 64); fr. <i>texture</i> “disposição, entrelaçamento das fibras que compõem um tecido orgânico” (1503, RF 32, 172; 1541, Gdf; de Trév 1771); “ligação das diferentes partes de uma obra, de um poema etc.” (de 1540; Br 4, 584); IlleV. <i>téture</i> “sisal”, renn. <i>testure</i> “trame” (1724, s. SavBr 1730) ²⁾ , Pléch. <i>tētür</i> “fio grosso, cru”; bmanc. “texture, tissure”. Ablt. — PCal. <i>texturie</i> (das telas) “tissage” (1794, Br 10, 278). — Nfr. <i>textulaire</i> adj. “que concerne à textura” (t. de anatomia, de 1822); f. gênero de concha univalve” (AcC 1842-Lar 1876), <i>textilaire</i> Lar 1875; <i>textularides</i> f. pl. “família dos foraminíferos tendo como tipo o gênero *textular” Lar 1876; <i>textularide</i> adj. “que se remete a *textular” Lar 1876. Zuss. — Mfr. nfr. <i>contexture</i> f. “tecido, encadeamento de várias partes que formam um corpo, um todo” (de Montaigne); “natureza de algo, maneira de ser” Montaigne; “ligação das diferentes partes de uma obra” (de Fur 1690); “emaranhado formado pelo entrecrusamento dos fios de corrente e dis fios de trama” (de Trév 1771). Lt. TEXTURA, documentado desde Plautus, foi emprestado no século XIII e XIV do francês. No primeiro empréstimo (1) ocorreu um ajuste na vogal do radical do verbo <i>tistre</i> . — Pfister. 1) Ac 1762-1935 ‘pouco utilizado’. Moz 1812 atesta <i>testure</i> “trama” em Nantes; AcC 1842 e Besch 1845 registram em <i>testure</i> ‘algumas localidades’. (VON WARTBURG, [1929], grifos no original) ⁹⁶

⁹⁵ No original: “TEXTURE, subst. fém. / A. - “Action de tisser, tissage”: *Tant savoit bien l'art de texture...* (Echecs amour. K., c.1370-1380, 192). Textura (...): texture, texure (Aalma R., c.1380, 413). / B. - “Ce qui est tissé”: *Mes vestures au corps duysantes, Precieuses et reluysantes, Couvrent celle blanche vesture, Les bras et toute la terture* [l. *testure*]. (RIVIÈRE, Nef folz D., 1497, 769). / V. aussi *tisture*”

⁹⁶ No original: “textura gewebe / 1. Afr. *tisture* f. “trame” (ca. 1268); mfr. “action de tisser, tissage” Mist, *tixture* Mist; *tisture* “liaison des différentes parties d’un ouvrage, d’un poème, etc.” (1578); Pail *titür* “tissure”, hmanc. *titure*. / 2. Fr. *texture* f. “action de tisser, liaison de ce qui est tissé” (ca. 1380, Aalma 12368; 1488—Oud 1660, Vaganay RF 32, 172; seit Ac 1762)¹⁾; apr. *testura* “élément constitutif” (14. jh., StN 31, 64); fr. *texture* “disposition, entrelacement des fibres qui composent un tissu organique” (1503, RF 32, 172; 1541, Gdf; seit Trév 1771); “liaison des différentes parties d’un ouvrage, d’un poème, etc.” (seit 1540; Br 4, 584); IlleV. *téture* “filasse”, renn. *testure* “trame” (1724, s. SavBr 1730)²⁾, Pléch. *tētür* “fil grossier”; bmanc. “texture, tissure”. / Ablt. — PCal. *texturie* (des toiles) “tissage” (1794, Br 10, 278). — Nfr. *textulaire* adj. “qui concerne la texture” (t. d’anatomie, seit 1822); f. genre de coquilles univalves” (AcC 1842-Lar 1876), *textilaire* Lar 1875; *textularides* f. pl. “famille des foraminifères ayant pour type le genre *textulaire*” Lar 1876; *textularide* adj. “qui se rapporte à la *textulaire*” Lar 1876. / Zuss. — Mfr. nfr. *contexture* f. “tissure, enchaînement de plusieurs parties qui forment un corps, un

Data	Trecho
1611	TEXTURA: f. Uma textura, contextura, teia ou tecelagem; composição, trabalho, estrutura. (COTGRAVE, 1611) ⁹⁷
1728	TEXTURA. O tecido. Diz-se metaforicamente das obras da natureza, que constão de varios fios unidos, & parecem tecidas. <i>Textura, æ. Fem. Lucret. Textum, i. Neut.</i> A textura de hũa folha de árvore. <i>Frodeum textum</i> , à imitação de Marcial, que chama a hum cesto de vime, <i>Vineum textum</i> . (A Escamonea Antiochena he hũa lagrima, que com facilidade se desfaz por ser de rara <i>Textura</i> . Andrade, 2 part. Apologet. pag. 22) (BLUTEAU, 1728, grifos no original)
1789	TEXTURA, s. f. O tecido. § fig. A união íntima das partes de hum corpo, que formão hum, como tecido; v. g. a textura <i>das fibras</i> . (SILVA, 1789, grifos no original)
1825	<i>Textura</i> propriamente denota o arranjo e coesão de vários corpos delgados ou linhas entrelaçadas ou emaranhadas entre si: como as teias de aranhas, ou em tecidos, coisas. É também usado ao se falar de qualquer união ou coesão de partículas constituintes de um corpo concreto; nesse sentido, diz-se “uma textura serrada”, “uma textura frouxa”, “uma textura porosa”. (BLACK, 1825, grifos no original) ⁹⁸
1873-1874	TEXTURA [...], s. f. 1º Ação de tecer. Estado de uma coisa tecida. 2º Na linguagem didática, a disposição, o entrelaçamento das partes que compõem um corpo. Por essa simples exposição da textura da madeira, vê-se que a coerência longitudinal deve ser bem mais considerável que a união transversal, BUFF. <i>Hist. nat. Part. exp. Obr.</i> t. VIII, p. 163. Particularmente, na anatomia, uma das características de ordem orgânica dos seres vivos, que consiste em um arranjo recíproco oferecido em cada tecido por seus elementos anatômicos e particular por cada um deles. A textura dos tendões, dos músculos, das membranas serosa. 3º Em termos de literatura, a ligação das diferentes partes de uma obra etc. A textura de uma peça de teatro. [...] — ÉTYM. Prov. <i>texura, tezura</i> ; esp. <i>textura</i> ; ital. <i>testura</i> ; do lat. <i>textura</i> , de <i>texere</i> , tecer. (LITTRÉ, 1873-1874, grifos no original) ⁹⁹
1895-1902	TEXTURA, s. f., ant. <i>tissure</i> ; fig., <i>contexture</i> : Cretin... posteriormente quis restringir sua <i>texture</i> para reter da farinha o fragmento que os tons de ninguém. (G. Cretin, em <i>Faicts et Dictz de Molinet</i> , nº 237, ed. 1540.) Ignorando a <i>texture</i> e as formas da prática criminal da França. (21 de março de 1595, <i>Lett. du card d'Ossat</i> .) [...] (GODEFROY, 1895-1902, grifos no original) ¹⁰⁰
1909	textura , s. — Textura anisométrica . Ver ★ <i>anisométrico</i> . — Ver ★ <i>casca de pão</i> . — Textura gráfica , em <i>petrog.</i> , um tecido ou textura produzido pelo intercrescimento de dois minerais, geralmente quartzo e feldspato, de maneira tal que um age como uma matriz para o outro, o qual aparece em seção

tout” (seit Montaigne); “nature de qch, façon d’être” Montaigne; “liaison des différentes parties d’un ouvrage” (seit Fur 1690); “enchevêtrement formé par l’entrecroisement des fils de chaîne et des fils de trame” (seit Trév 1771). / Lt. TEXTURA, seit Plautus belegt, wurde im 13. un d 14. jh. vom fr. entlehnt. Bei der ersten entlehnung (1) erfolgte eine anpassung des stammvokals an das verbum tistre. — Pfister. / 1) Ac 1762-1935 ‘peu usité’. / 2) Moz 1812 bezeugt *testure* “trame” für Nantes; AcC 1842 und Besch 1845 vermerken bei *testure* ‘quelques localités’.”

⁹⁷ No original: “TEXTURE: f. A texture, contexture, web, or weaving; composition, worke, frame.”

⁹⁸ No original: “*Texture* properly denotes the arrangement and cohesion of several slender bodies or threads interwoven or entangled among each other: as the webs of spiders, or in cloths, stuffs. It is also used in speaking of any union or cohesion of the constituent particles of a concrete body; in this sense, we say, ‘a close *texture*’, ‘a lax *texture*’, ‘a porous *texture*’.”

⁹⁹ No original: “**TEXTURE** (tèk-stu-r’), s. f. || 1º Action de tisser. || État d’une chose tissue. || 2º Dans le langage didactique, la disposition, l’entrelacement des parties qui composent un corps. Par cette simples exposition de la texture du bois, on voit que la cohérence longitudinale doit être bien plus considérable que l’union transversale, BUFF. *Hist. nat. Part. exp. Œuv.* t. VIII, p. 163. || Particulièrement, en anatomie, un des caractères d’ordre organique des êtres vivants, qui consiste en un arrangement réciproque offert dans chaque tissu par leurs éléments anatomiques et particulier pour chacun d’eux. La texture des tendons, des muscles, des membranes séreuses. || 3º En termes de littérature, la liaison des différentes parties d’un ouvrage, etc. La texture d’une pièce de théâtre. / — HIST. XIIIº s. L’en apele drap nays, à Paris, le drap duquel la chaane [chaîne] et la tisture est tout d’un, *Liv. des mét.* 119. || XVIº s. Faisant une merveilleuse texture en manière d’un filet ou rets, PARÉ, III, 9. / — ÉTYM. Prov. *texura, tezura*; esp. *textura*; ital. *testura*; du lat. *textura*, de *texere*, tisser.”

¹⁰⁰ No original: “TEXTURE, s. f., anc. *tissure*; fig., *contexture*: / Cretin... a plus tost voulu serrer sa *texture* pour retenir de la farine le fragment que le tons de nul autre. (G. Cretin, dans *Faicts et Dictz de Molinet*, nº 237, éd. 1540.) / Ignorans la *texture* et les formes de la pratique criminelle de France. (21 mars 1595, *Lett. du card d'Ossat*.) [...]”

Data	Trecho
	como inclusões destacadas, formadas de maneira mais ou menos regular, com a orientação cristalográfica. A textura é bem conhecida em granito gráfico, e é às vezes chamada <i>textura pegmatítica</i> ou <i>de implicação e intercrescimento gráfico</i> . — Textura isométrica . Ver ★ <i>textura anisométrica</i> . (SMITH, 1909, grifos no original) ¹⁰¹
1932-1935	Ação de tecer; estado de uma coisa tecida. Pouco utilizado. Diz-se por extensão, na linguagem didática, da disposição, do entrelaçamento das fibras que compõem um tecido orgânico. <i>É da textura das partes de um corpo que dependem sua dureza, sua maciez, sua elasticidade, sua cor etc. A textura dos tendões é apertada, e a do tecido celular é frouxa</i> . Fig., <i>A textura de uma obra, de uma peça de teatro, de um poema etc.</i> , A ligação das diferentes partes dessa obra etc. (ANALYSE ET TRAITEMENT..., 1932-1935, grifos no original) ¹⁰²
1971	textura [teʃtura] s. f. (lat. <i>textura</i> , tecido [lit. e fig.], de <i>textum</i> , supino de <i>texere</i> , trançar, tecer [lit. e fig.]; ca. 1380, <i>Aalma</i> , sentido 1 [<i>tisture</i> , forma mais pop., ca. 1268, É. Boileau]; sentido 2, 1503, Chauliac; sentido 3, meados do séc. XVIII, Buffon; sentido 4, 1964, Larousse; sentido 5 e 7, 1968, Larousse; sentido 6, 1970, Robert; sentido 8, 1540, segundo FEW, XIII/1, 295 b) 1 . Modo de entrecruzamento dos fios de corrente e de trama em um tecido; estado do que é tecido: <i>eu tinha presenteado dona Pilar [...] com um xale muito bonito bordado com rosas, um vestido tão largo e de tão pesante textura que eu deveria poder reconhecê-la na pastagem</i> (Morand). 2 . Traçado, disposição e ligação dos elementos que constituem um tecido orgânico: <i>Ela tem uma pele de uma textura fina e apertada</i> . 3 . Constituição geral de um material sólido: <i>Por essa simples exposição da textura da madeira, vê-se que a coerência longitudinal deve ser bem mais considerável que a união transversal</i> (Buffon). 4 . Composição elementar de um solo, considerada do ponto de vista da dimensão dos elementos que o compõem 5 . Estrutura particular que se encontra nos agregados policristalinos de metais e ligas. 6 . Composição de uma substância líquida: <i>A textura de um creme de beleza</i> . 7 . <i>Textura ótica</i> , característica da imagem retiniana produzida pela diferença de intensidade dos raios luminosos que atingem a retina nos pontos próximos. 8 . Fig. Ordenamento, disposição e encadeamento de diversos elementos que constituem uma frase, um texto, que compõem uma obra literária: <i>A textura equilibrada, harmoniosa de Shakespeare</i> [“Shylock”] <i>que eu prefiro</i> . <i>Algo alado, trêmulo, de um ponto a outro de sua textura, faz passar além de seus defeitos evidentes</i> (Gide). •SIN.: 1 <i>tecelagem</i> ; 3 <i>estrutura</i> ; 6 <i>consistência</i> ; 8 <i>armação, ossatura, trama</i> . (GUILBERT, 1971-1979, grifos no original) ¹⁰³

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

¹⁰¹ No original: “**texture**, *n.* — **Anisometric texture**. See ★*anisometric*. — See ★*bread-crust*. — **Graphic texture**, in *petrog.*, a fabric or texture produced by the intergrowth of two minerals, commonly quartz and feldspar, in such a manner that one acts as a matrix for the other, which appears in section as detached, more or less regularly shaped inclusions with the crystallographic orientation. The texture is well known in graphic granite, and is sometimes called *pegmatitic* or *implication texture* and *graphic intergrowth*. — **Isometric texture**. See ★*anisometric texture*.”

¹⁰² No original: “Action de tisser; État d'une chose tissée. Il est peu usité au propre. Il se dit par extension, dans le langage didactique, de la Disposition, de l'entrelacement des fibres qui composent un tissu organique. *C'est de la texture des parties d'un corps que dépendent sa dureté, sa mollesse, son élasticité, sa couleur, etc. La texture des tendons est serrée, celle du tissu cellulaire est lâche*. Fig., *La texture d'un ouvrage, d'une pièce de théâtre, d'un poème, etc.*, La liaison des différentes parties de cet ouvrage, etc.”

¹⁰³ No original: “**texture** [tekstyr] *n. f.* (lat. *textura*, tissu [au pr. et au fig.], de *textum*, supin de *texere*, tresser, tisser [au pr. et au fig.]; v. 1380, *Aalma*, au sens 1 [*tisture*, forme plus pop., v. 1268, É. Boileau]; sens 2, 1503, Chauliac; sens 3, milieu do XVIII^e s., Buffon; sens 4, 1964, Larousse; sens 5 et 7, 1968, Larousse; sens 6, 1970, Robert; sens 8, 1540, d'après le FEW, XIII/1, 295 b). **1**. Mode d'entrecroisement des fils de chaîne et de trama dans un tissu; état de ce qui est tissé: *j'avais fait cadeau à dona Pilar [...] d'un très beau châle brodé de roses, d'une robe si large et de si pesante texture que je devais pouvoir la reconnaître en la frôlant* (Morand). || **2**. Agencement, disposition et liaison des éléments qui constituent un tissu organique: *Elle a une peau d'une texture fine et serrée*. || **3**. Constitution générale d'un matériau solide: *Par cette simple exposition de la texture du bois, on voit que la cohérence longitudinale doit être bien plus considérable que l'union transversale* (Buffon). || **4**. Composition élémentaire d'un sol, considérée du point de vue de la taille des éléments qui le composent || **5**. Structure particulière que l'on rencontre dans les agrégats policristallins de métaux et alliages. || **6**. Composition d'une substance liquide: *La texture d'une crème de beauté*. || **7**. *Texture optique*, caractéristique de l'image rétinienne

Da leitura dessas entradas de dicionários, nota-se que em nenhum deles há registro de acepção musical para a palavra textura. De fato, é possível fazer conexões com o fazer artístico em algumas entradas, principalmente nas que explicitam a relação com as partes de uma obra literária (VON WARTBURG, [1929]; LITTRÉ, 1873-1874; ANALYSE ET TRAITEMENT..., 1932-1935; GUILBERT, 1971-1979). Na entrada correspondente ao dicionário de Bluteau (1728), a referência ao uso metafórico da palavra textura para obras cuja composição se assemelhe a fios faz uma ponte com os primeiros usos de textura como metáfora para a composição apresentados na Tabela 6.

Outro ponto de destaque está na gradual transição do pensamento de textura como tecido, isto é, como resultado ou produto da ação de tecer, para textura como disposição, estrutura ou ligação dos elementos que compõe algo, isto é, como modo de tecer. Isso realça a proximidade cronológica dos dicionários referidos na Tabela 7 com aqueles em língua portuguesa referidos no início desta seção.

Uma vez chegados ao século XX, o conceito de textura musical se torna cada vez mais latente na bibliografia, o que nos permite seguir com discussões de aspectos conceituais. Isso se ratifica pelo teor das discussões presentes na bibliografia trazida à tona na seção seguinte.

2.3.2 Aspectos Conceituais Relativos à Textura

Mapear os antecedentes que tracem a construção do conceito de textura não é uma tarefa simples. É possível especular que, desde tempos remotos como a Grécia antiga, havia certa compreensão do que se entende atualmente por textura musical. Isso se dá pelo fato de haver passagens em escritos de alguns autores, como veremos em breve, que tangenciam o tema, ou tratam dele de uma maneira indireta.

O primeiro exemplo que veremos está no seguinte trecho de uma obra de Platão.

Então, para atingir esse objetivo, tanto o mestre de lira quanto seu discípulo devem usar as notas da lira, por causa da distinção de suas cordas, atribuindo às notas da canção notas em sintonia com elas; mas quanto à divergência do som e da variedade de notas da harpa, quando as cordas soam uma melodia e seu compositor outra melodia, ou quando se obtém uma combinação de notas baixas e altas, de tempo lento e rápido, agudo e grave, e todo tipo de variação rítmica é adaptado às notas da lira — tais complicações não devem ser empregadas ao lidar com alunos que têm de absorver

produite par la différence d'intensité des rayons lumineux frappant la rétine en des point proches. || 8. Fig. Ordonnance, disposition et enchaînement des divers éléments qui constituent une phrase, un texte, qui composent un ouvrage littéraire: *La texture équilibrée, harmonieuse de Shakespeare* ['Shylock'] *que je préfère. Quelque chose d'ailé, de frémissant, d'un bout à l'autre de sa texture, fait passer outre ses défauts flagrants* (Gide).

•SYN.:1 tissage; 3 structure; 6 consistance; 8 armature, ossature, trame.”

rapidamente, dentro de três anos, os elementos úteis da música. (Leis, 812d-e)¹⁰⁴

Platão se refere, na primeira parte, ao canto em uníssono com a lira, a que se chama modernamente de monofonia, que era de configuração musical predominante, quase exclusiva, para os gregos antigos (REINACH, 2011, p. 79-80). Após isso, são listadas algumas situações mais complexas, em que a lira e a voz não entoam a mesma nota. Curiosamente, o termo que Platão utiliza para se referir a essa “divergência do som” é *ἑτεροφωνίαν* [heterophonían], isomorfo à moderna heterofonia, termo de uso muito direto em textura. No contexto em questão, porém, as ideias de *ἑτεροφωνίαν* e heterofonia são completamente diferentes.

A relação dos gregos com os tipos de textura musical pode ser verificada novamente em Aristóteles. Aqui, o autor responde à própria pergunta sobre o uso exclusivo de intervalos de oitavas no canto.

Por que é que apenas o acorde da oitava é utilizado no canto? Pois no “magadizar”¹⁰⁵ este e nenhum outro acorde é usado. Seria porque apenas ele é feito de notas “antifonais”¹⁰⁶, e com notas “antifonais”, se apenas uma for cantada, o mesmo efeito é produzido como se ambas fossem cantadas? Pois a nota única contém, de certo modo, os sons de ambas, de forma que, quando uma é cantada, a nota concordante nesse intervalo também é cantada; e quando se cantam as duas, ou quando uma nota é cantada e a outra é tocada na flauta, ambas soam como uma nota. Portanto somente o acorde na oitava é cantado, porque as notas “antifonais” têm o som de uma nota. (ARISTÓTELES, *Problemata*, XIX, 18)¹⁰⁷

A colocação de Aristóteles é interpretada por Reinach (2011, p. 80) como uma

¹⁰⁴ No original: “So, to attain this object, both the lyre-master and his pupil must use the notes of the lyre, because of the distinctness of its strings, assigning to the notes of the song notes in tune with them; but as to divergence of sound and variety in the notes of the harp, when the strings sound the one tune and the composer of the melody another, or when there results a combination of low and high notes, of slow and quick time, of sharp and grave, and all sorts of rhythmical variations are adapted to the notes of the lyre, — no such complications should be employed in dealing with pupils who have to absorb quickly, within three years, the useful elements of music.”

No original em grego (grifo nosso): “τούτων τίνυν δεῖ χάριν τοῖς φθόγγοις τῆς λύρας προσχρησθαι, σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορδῶν, τόν τε κιθαριστήν καί τόν παιδευόμενον, ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι: τὴν δ’ ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἰεῖσῶν, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελωδίαν συνθέντος ποιητοῦ, καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδυτῆτι καὶ ὀξύτητα βαρύτητι σύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένους, καὶ τῶν ῥυθμῶν ὡσαύτως παντοδαπὰ ποικίλματα προσαρμοττόντας τοῖσι φθόγγοις τῆς λύρας, πάντα οὖν τὰ τοιαῦτα μὴ προσφέρειν τοῖς μέλλουσιν ἐν τρισὶν ἔτεσιν τὸ τῆς μουσικῆς χρήσιμον ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους.”

¹⁰⁵ “Magadizar” é uma adaptação do termo “magadizing”, utilizado na tradução inglesa que adotamos. “Magadizing” é uma adaptação do verbo *μαγαδίσειν* [magadízein], originado do nome *μάγαδις* [mágadis], grande instrumento de cordas que possui pelo menos duas oitavas. Nesse sentido, “magadizar” significa cantar uma sucessão de notas por diferentes vozes em oitavas.

¹⁰⁶ Para este contexto, entendam-se notas antifonais como aquelas que formam um acorde de oitava, isto é, notas que distam de outra em uma oitava justa.

¹⁰⁷ No original: “Why is it that the accord in the octave alone is used in singing? For in “magadizing” this and no other accord is used. Is it because it alone is made up of “antiphonal” notes, and with “antiphonal” notes, if but one be sung, the same effect is produced as if both were sung? For the one note in a way contains the sounds of both, so that, when one is sung, the concordant note at this interval is also sung; and when they sing both, or when one note is sung and the other played on the flute, they both as it were sing one note. Therefore the accord in the octave alone is sung, because the “antiphonal” notes have the sound of one note.”

proibição formal de qualquer combinação, consoante ou dissonante, que não seja o canto em uníssono ou em oitava. Entendendo que a descrição dada ao canto vai ao encontro do entendimento de monofonia, pode-se então observar outra aproximação com o tema de textura musical, ainda que em período tão antigo.

Finalizemos esta breve introdução com um terceiro exemplo. Desde meados do século XVI, tem-se registros de práticas compositivas musicais oriundas do conhecimento em retórica (LÓPEZ CANO, 2000, p. 7). Burmeister (1606), em seu *Musica Poetica*, não apenas desenvolveu formalmente uma relação entre retórica e música, como também incluiu elementos da retórica em sua proposição de análise musical — a primeira de que se tem registro (LÓPEZ CANO, 2000, p. 40). O autor descreve vinte e sete figuras — tomadas a partir da retórica e da oratória —, as quais permitiram ao compositor exprimir musicalmente as ideias presentes no texto cantado, ou mesmo representar afetos diretamente por meio da música, sem a presença do texto. Uma breve descrição das figuras propostas por Burmeister (1606) pode ser observada na Tabela 8.

Tabela 8 – Figuras de retórica musical

Figura	Descrição
<i>anadiplosis</i>	(1) repetição de uma <i>mimesis</i> ; (2) repetição do final de uma frase no início da seguinte
<i>analepsis</i>	repetição de um <i>noema</i> , no mesmo tom
<i>anaphora</i>	(1) linha de baixo que se repete; (2) repetição de uma frase ou motivo de abertura em passagens sucessivas; (3) repetição em geral
<i>anaploce</i>	repetição de um <i>noema</i> , particularmente entre coros em uma composição polioral
<i>apocope</i>	uma nota final omitida ou abreviada em uma voz de uma composição
<i>aposiopesis</i>	uma pausa em uma ou todas as vozes de uma composição; uma pausa em geral
<i>auxesis</i>	repetições sucessivas de uma passagem musical que sobe por graus conjuntos
<i>climax</i>	(1) uma sequência de notas em uma voz repetida em tom mais alto ou mais baixo; (2) duas vozes se movendo em movimento paralelo ascendente ou descendente; (3) um aumento ou uma subida gradual em som e altura, criando um crescimento em intensidade
<i>congeries / synathroismus</i>	uma acumulação de consonâncias alternadamente perfeitas e imperfeitas, tais como tríades em posição fundamental e em primeira inversão
<i>faux bourdon / simul procedentia</i>	passagem musical caracterizada por uma progressão de acordes em segunda inversão sucessivos
<i>fuga imaginaria</i>	imitação em cânon; distingue-se da <i>fuga realis</i> em que a imitação se inicia assim que o tema termina
<i>fuga realis</i>	imitação fugada; distingue-se da <i>fuga imaginaria</i> em que a imitação se inicia não quando o tema termina, e sim em outro ponto, como em uma cadência
<i>hypallage</i>	uma inversão do tema fugal
<i>hyperbole</i>	uma transgressão acima da tessitura ou <i>ambitus</i> de um <i>modus</i>
<i>hypobole</i>	uma transgressão abaixo da tessitura ou <i>ambitus</i> de um <i>modus</i>
<i>hypotyposis</i>	descrição musical de conceitos extramusicais; representação musical de imagens encontradas no texto de acompanhamento
<i>metalepsis</i>	uma <i>fuga</i> com sujeito a duas partes, as duas se alternando em uma composição
<i>mimesis</i>	repetição do mesmo fragmento musical ao início de diversas unidades; repetição de um <i>noema</i> em diferentes alturas
<i>noema</i>	acorde ou seção homofônica consoante e suave que se introduz em um contexto polifônico, com o qual causa contraste

Figura	Descrição
<i>palillogia</i>	(1) repetição de um tema por inteiro ou apenas com as notas de início; (2) repetição de um tema, seja em alturas diferentes em várias vozes, seja na mesma altura e na mesma voz
<i>parembole</i>	uma voz suplementar em uma fuga que preenche a harmonia procedendo em paralelo com uma das outras vozes regulares da fuga
<i>parrhesia</i>	inserção de uma dissonância, como o trítone, em um tempo fraco
<i>pathopoeia</i>	(1) nome genérico dado a figuras de dissonância que se aplicam nas partes onde o texto da música vocal denota os afetos mais intensos; (2) passagem musical que busca evocar afetos impetuosos por meio de cromatismos ou outros meios
<i>pleonasmus</i>	(1) prolongamento de dissonâncias de passagem por suspensão; (2) canto harmonizado a quatro vozes
<i>supplementum</i>	cadência ou coda adicionada sobre um ponto de pedal ao fim de uma composição
<i>symblema</i>	dissonância ou nota de passagem entre duas notas consoantes, seja no tempo forte ou fraco
<i>synropa / synaeresis</i>	(1) suspensão ou síncope; (2) colocação de duas sílabas por nota, ou duas notas por sílaba

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de Burmeister (1606), Bartel (1997) e López Cano (2000).

As figuras de Burmeister não apenas orientavam a composição pelos princípios da *musica poetica*, como também serviam de suporte teórico para analisar obras musicais. Em algumas dessas figuras — notadamente o *noema* —, há claras implicações no tipo de textura da passagem musical, ou ao menos de elementos diretamente relacionados à ideia de textura.

À época dos textos desses três exemplos trazidos, o conceito de textura musical ainda não estava construído. Isso, porém, não obsta a que se façam especulações sobre o entendimento da ideia de textura nesses períodos, fosse ela rudimentar ou complexa. Observações como essa também contribuem para a compreensão do decurso histórico da ideia de textura e sua construção paulatina no âmbito da música de tradição escrita.

No que diz respeito à música de tradição gravada (concreta, eletrônica e/ou eletroacústica), é pertinente que façamos menção aos trabalhos de Antunes (1999, 2001, 2006a, 2006b, 2007), nos quais o autor se propõe a revisitar as figuras retóricas clássicas em uma abordagem atualizada para a composição eletroacústica. Isso é feito pelo autor por meio de uma aproximação entre linguística e música — mais particularmente sua abordagem aculógica segundo desenhada por Schaeffer (1966, 1998) para seus objetos sonoros, assunto já apresentado na fundamentação teórica, mas que será mais profundamente trabalhado ao fim desta revisão de literatura. Antunes define, portanto:

o semantema musical – particularmente no domínio da música eletroacústica – como sendo uma espécie de *objeto sonoro* que é sempre *objeto musical*, porque sua potencialidade de significação, sua coerência formal interna, seu poder de comunicação e as emoções que pode provocar contêm, garantem ou mantêm sua musicalidade, mesmo estando ele isolado de seu contexto. (1999, p. 2, grifos no original)

Antunes se apropria dos pressupostos schaefferianos e de interfaces com a linguística e a retórica para encontrar arquétipos para seus semantemas, os quais se aproximam das figuras

de retórica em Burmeister (1606) apontadas há pouco. À sua maneira, Antunes ressignifica essas figuras, como no exemplo da **anadiplose** a seguir:

Na música eletroacústica, em que a eloqüência na transmissão de uma idéia musical pudesse se manifestar, o uso da anadiplose deverá se inserir na construção em que um mesmo objeto sonoro, ou um mesmo semantema, se encontre no final de uma frase e, com repetição, no início da frase¹⁰⁸ seguinte. (ANTUNES, 2006a, p. 1086)

As semelhanças da anadiplose de Antunes com a de Burmeister (observável na Tabela 8 há pouco retratada) são facilmente identificáveis. Além dessa, o autor se dedica a encontrar reinterpretações dessas figuras à luz da prática compositiva eletroacústica, como nos casos de epizeuxe (2006a), anáfora, epístrofe, poliptóton (2006b) e quiasmo (2007). Assim como em Burmeister, as figuras ressignificadas por Antunes provêm não apenas sugestões de como configurar texturalmente uma obra musical, mas também parâmetros para apurar a consciência em processos de composição em música eletroacústica.

Na continuação desta dissertação, as subseções seguintes trazem textos do século XX, momento em que já havia uma certa consolidação relativa a textura enquanto termo técnico musical. Nesses textos se encontram, na maior parte das vezes, referências mais diretas à textura, incluindo questionamentos de cunho teórico e conceitual sobre o assunto. Os textos foram divididos em quatro perspectivas: gerais, normativas, críticas e imagéticas.

Ressaltemos, contudo, um ponto de grande importância acerca dessa proposta de divisão. Não raro, pode-se identificar, em dada obra de referência, perspectivas múltiplas, a ponto de ser possível enquadrá-la em mais de uma subseção. Contudo, por questões de consistência estrutural e clareza de exposição, optou-se por uma única perspectiva para sua distribuição nas subseções seguintes. Isso ocorreu, tanto quanto possível, a partir dos objetivos principais identificados em cada autor. Contudo, a inclusão de uma obra em determinada subseção não nos furtou de tecer considerações acerca das demais abordagens feitas no texto.¹⁰⁹

2.3.2.1 *Perspectivas Gerais*

A porção da bibliografia que aborda textura de maneira mais geral se encontra nos

¹⁰⁸ Antunes não parece definir rigorosamente o que seja frase, principalmente por aplicá-la em um contexto eletroacústico (o que não é muito frequente). É possível interpretá-la como alguma espécie de trecho musical, não necessariamente melódico, e que possua alguma delimitação que a distingua de outros trechos adjacentes.

¹⁰⁹ Ainda, há casos isolados em que uma determinada referência bibliográfica não compartilhava perfeitamente desta ou daquela perspectiva com outras obras e, ainda assim, não trazia conteúdo substancial o suficiente para ser gerida em uma seção própria. Por esse motivo, e a fim de evitar um seccionamento excessivo na estrutura deste trabalho, optamos por incluí-las em outros grupos já existentes, mesmo que isso resultasse em sutil atenuação da homogeneidade das subseções.

dicionários e enciclopédias de música, dentre outras obras de semelhante teor. Dentre as obras desse tipo que foram consultadas, pudemos encontrar uma entrada exclusiva para a palavra textura no *Harvard Dictionary of Music* (APEL, 1944).¹¹⁰ Nele, textura é assim definida:

Este termo [...] é muito útil para se referir a um número de fenômenos que resultam do fato de que a música tem caráter bidimensional, consistindo de elementos *horizontais* e *verticais*. Aqueles são representados por sons sucessivos, formando melodias, e estes, por sons simultâneos, formando harmonias. (APEL, 1944, p. 742, grifos no original).¹¹¹

Além de apontar a relação entre textura e os aspectos verticais e horizontais da música, Apel ainda aponta monofonia, homofonia e polifonia como as três categorias básicas de textura musical (1944, p. 742), o que acaba sendo proposto por muitos outros autores, conforme veremos deste ponto em diante. O autor ainda considera que, uma vez que essas três texturas se combinem sob mais diversas maneiras, pode-se obter novos tipos de textura, ditas híbridas.

Ainda, Apel menciona brevemente certos aspectos interessantes acerca de textura musical, os quais são pouco tratados por outros autores. Um deles se refere ao aspecto diagonal presente na textura:

Ocasionalmente a textura bidimensional da música é reforçada por linhas diagonais. O mais importante fenômeno desse tipo é o *cânone, no qual há uma relação diagonal consistente entre as duas partes, devido à imitação de todos os motivos a uma distância fixa. [...] Antecipação melódica pode também ser considerada como uma formação diagonal (APEL, 1944, p. 742-743).¹¹²

Ressalte-se a certa densidade com que esta entrada trata de textura musical, mesmo que alguns assuntos sejam mencionados *en passant*. A menção a tipos texturais (como contrapontístico ou polifônico, textura cordal ou homofonia), ou outras subdivisões mais criteriosas (como pseudopolifonia¹¹³, *freistimmig*¹¹⁴ e uma distinção entre os estilos cordais estrito e livre¹¹⁵), e até mesmo pequenos trechos musicais analisados (APEL, 1944, p. 742-743),

¹¹⁰ Atentemos brevemente ao fato de que este registro da palavra textura em dicionário é anterior a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (SADIE, 1980), principalmente pelo fato de que este último é considerado por Dunsby (1989, p. 46) como o primeiro a trazer o verbete.

¹¹¹ No original: “This term [...] is very useful in referring to a number of phenomena resulting from the fact that music is two-dimensional in character, consisting of *horizontal* as well as *vertical* elements. The former are represented by the successive sounds forming melodies, the latter by the simultaneous sounds forming harmonies.”

¹¹² No original: “Occasionally the two-dimensional texture of music is reinforced by diagonal threads. The most important phenomenon of this type is the *canon in which there is a consistent diagonal relationship between the two parts, owing to the imitation of every motive at a fixed distance. [...] Melodic anticipation might also be considered as a diagonal formation”.

¹¹³ Técnica que consiste na alternância de registros de uma única voz, parte ou instrumento, dando a impressão de que o trecho contém duas partes.

¹¹⁴ Estilo em que não há adesão estrita a um certo número de partes, podendo haver entradas e saídas de vozes irrestritamente, à vontade do compositor.

¹¹⁵ O estilo cordal estrito mantém sempre a mesma quantidade de vozes, com tratamento semelhante ao de corais

tudo isso traz a esse primeiro registro de dicionário para o termo um peso de difícil equivalência.

A partir dessa primeira edição, outras duas publicações, derivadas desta primeira, trazem a entrada de textura musical. Uma delas é *The Harvard Brief Dictionary of Music* (APEL; DANIEL, 1960), o qual traz o verbete mesmo sendo uma versão de bolso — o que pode sugerir certa importância ao termo. A entrada foi reduzida em tamanho, justamente por ser uma edição mais breve do dicionário, muito embora a definição dada à textura esteja mais direta: “As relações horizontais (linhas melódicas) e verticais (acordes) dos materiais musicais, comparáveis ao entrelaçamento da urdidura e da trama do tecido.” (APEL; DANIEL, 1960, p. 299).¹¹⁶

Uma terceira versão do dicionário, *The New Harvard Dictionary of Music* (RANDEL, 1986), traz novamente uma entrada exclusiva para textura musical. Apesar de ser uma nova edição do dicionário, o verbete foi reduzido em tamanho, em parte por seu caráter ainda mais objetivo. Informações e terminologias mais atuais foram incluídas, tais como heterofonia, espaçamento e pontilhismo, além de uma nova definição para textura: “O padrão sonoro geral criado pelos elementos de uma obra ou passagem.” (RANDEL, 1986, p. 843)¹¹⁷

Essa versão mais atualizada do verbete aproxima ainda mais o conceito de textura às práticas compositivas do século XX. Isso se percebe pela menção que o autor faz aos diferentes tratamentos dados à textura nas músicas serial e aleatória, por exemplo. É explicitado aí o papel central que a textura assume em certas obras do século XX, sobressaindo-se inclusive em relação a outros aspectos tradicionalmente tidos como mais importantes, tais como melodia e harmonia. Esse discurso encontra-se em consonância com diversos autores de antes e depois de Randel (1986).

Outro importante dicionário que traz uma entrada exclusiva para textura musical é o *Dictionary of Twentieth-Century Music* (VINTON, 1974). O autor traz uma definição bastante extensa voltada aos aspectos modernos da composição no século XX.

O termo *textura* é aqui usado para se referir à qualidade de um som ou uma série de sons que são geralmente, mas não necessariamente, de uma composição musical. A textura de um som é o produto das partes componentes do som: altura(s), timbre e intensidade. A textura de uma sucessão de sons também descreve a maneira pela qual esses elementos estão conectados no tempo. Portanto, em uma composição musical, a textura descreve certas relações entre as vozes (por exemplo texturas contrapontísticas e homofônicas) e a qualidade do som produzido por uma dada combinação de instrumentos em termos de sua cor instrumental e a maneira pela qual

e hinos. Já o estilo cordal livre se centraliza em uma parte de destaque (geralmente o soprano), não havendo qualquer obrigação quanto à condução melódica das demais vozes.

¹¹⁶ No original: “The horizontal (melodic lines) and vertical (chords) relationships of musical materials, comparable to the interweaving of the warp and woof of woven fabric.”

¹¹⁷ No original: “The general pattern of sound created by the elements of a work or passage.”

eles produzem notas em conjunto. Alguns compositores contemporâneos, especialmente nos meios eletrônicos, têm utilizado a textura de sons como elementos estruturais, assim como outros compositores utilizaram tradicionalmente as alturas. (VINTON, 1974, p. 741, grifos no original)¹¹⁸

O autor propõe ainda uma série de outras terminologias pouco encontradas na bibliografia. Um exemplo disso é a distinção feita entre textura harmônica e textura sonora, configurada da seguinte maneira:

o termo *textura harmônica* se refere aos aspectos da textura que resultam da estrutura harmônica e de alturas de uma composição. [...] O termo *textura sonora* se refere às texturas que são produtos da orquestração de uma peça ou estão relacionados à descrição de seu som à parte das texturas harmônicas. (VINTON, 1974, p. 741-742, grifos no original)¹¹⁹

Essa separação esboça uma diferenciação entre a concepção de texturas como percepções mais internas à composição, materializada em sua estrutura interna e nos tipos texturais mais tradicionais, como homofonia, polifonia e textura acordal (todos inclusos na textura harmônica) e os aspectos mais externos da textura, ligados à percepção mais geral e superficial de uma obra (textura sonora).

As duas categorias não são absolutas e imiscíveis. Vinton (1974) aponta para uma vasta possibilidade de hibridações entre as duas, salientando a dificuldade de se perceber, em certos contextos, uma separadamente da outra. Contudo, esses dois parâmetros de observação da textura auxiliam o autor a tecer uma série de análises em obras de vários compositores do século XX ao longo das páginas do verbete. Isso é feito considerando-se a textura sob três pontos de vista diferentes:

1) o efeito da dissolução da tonalidade em texturas harmônicas, e as texturas harmônicas da música serial e atonal [...]; 2) o aumento da utilização de texturas sonoras como elementos geradores e estruturais para reforçar e ajudar novos tipos de texturas harmônicas; e 3) o abandono de todas as restrições às texturas harmônicas e a total confiança em texturas sonoras como um meio de coerência musical. (VINTON, 1974, p. 742)¹²⁰

¹¹⁸ No original: “The term *texture* is used here to refer to the quality of a sound or a series of sounds that are generally, but not necessarily, from a musical composition. The texture of a sound is the product of the sound’s component parts: pitch(es), timbre, and loudness. The texture of a succession of sounds also describes the way in which these elements are connected in time. Thus in a musical composition texture describes certain relations between voices (e.g. contrapuntal and homophonic textures) and the quality of the sound produced by a given combination of instruments in terms of their instrumental color and the way in which they produce pitches together. Some contemporary composers, especially in the electronic media, have used the texture of sounds as structural elements, as other composers have traditionally used pitches.”

¹¹⁹ No original: “the term *harmonic texture* refers to those aspects of texture that result from the pitch and rhythmic structure of a composition. [...] The term *sound texture* refers to those textures that are products of the orchestration of a piece or are related to a description of its sound apart from harmonic textures.”

¹²⁰ No original: “1) the effect of the dissolution of tonality on harmonic textures, and the harmonic textures of

Vinton então se aprofunda em discussões que perpassam essas três possibilidades, utilizando-se de compositores do século XX para exemplificar seus apontamentos. Essa abordagem leva o autor, por vezes, a esmiuçar práticas e técnicas próprias a certos compositores, e até mesmo a certas obras em específico, fazendo-o também com o auxílio de trechos musicais inteiros. Essa mudança de foco acaba levando o caráter da discussão para um olhar mais analítico de compositores em particular, o que nos permite depreender mais concretamente seus três grandes pontos de vista propostos inicialmente.

Passando a outro dicionário, temos em 1980 a primeira aparição do verbete textura no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (SADIE, 1980), mantendo-se inalterado mesmo em sua segunda edição (SADIE, 2001). Nesse dicionário, textura define-se como “Um termo usado vagamente para se referir a qualquer propriedade vertical de uma estrutura musical, geralmente considerando a maneira pela qual partes ou vozes individuais são colocadas juntas.” (SADIE, 2001, p. 709).¹²¹

O autor não considera que haja equivalências para o termo textura em outros idiomas que não o inglês, o que confere certa ingenuidade com que alguns pontos são tratados na entrada do verbete. Esse aspecto pode ser observado na seguinte passagem:

A palavra não possui um equivalente exato em nenhuma outra língua; as palavras italianas ‘testura’ e ‘tessitura’, relacionadas etimologicamente, referem-se ao registro de uma única parte, geralmente vocal. Apenas o alemão SATZ, que em certos conceitos denota organização contrapontística [...] ou escrita em partes [...], se aproxima do significado de textura. (SADIE, 2001, p. 709)¹²²

Embora seja tido como um dos mais respeitados dicionários musicais internacionalmente, não parece ter havido grande empenho em desenvolver o verbete de textura, principalmente quando o comparamos com outras extensas entradas, mesmo em sua primeira edição (SADIE, 1980). Ademais, à época de sua edição seguinte, em 2001, já havia ainda mais produção na área, o suficiente para que se justificasse não apenas a existência de equivalentes para o termo textura em outros idiomas, mas uma expansão considerável para o verbete.

Dando seguimento, temos o livro de Schwartz e Godfrey (1993), *Music since 1945: Issues, Materials, and Literature*, outra grande referência geral ao estudo de textura. Sua

atonal and serial music [...]; 2) the increased use of sound textures as generative and structural elements to reinforce and aid new kinds of harmonic textures; and 3) the abandonment of all constraints on harmonic textures and the total reliance on sound textures as a means of musical coherence.”

¹²¹ No original: “A term used loosely when referring to any of the vertical aspects of a musical structure, usually with regard to the way in which individual parts or voices are put together.”

¹²² No original: “The word does not have an exact equivalent in any other language; the etymological related Italian ‘testura’ and ‘tessitura’ refer to the register of a single part, usually vocal. Only the German SATZ, which in certain contexts denotes contrapuntal organization [...] or part-writing [...], approaches the meaning of texture.”

organização se assemelha à de um dicionário, dedicando a esse tema uma entrada exclusiva e relativamente extensa. De início, os autores propõem, de certa forma, uma definição própria para textura musical:

As palavras *textura*, *massa* e *densidade* provêm analogias visuais e táteis para uma experiência sonora que é difícil de descrever em termos puramente acústicos. A experiência vai desde o silêncio, em uma extremidade do espectro, até barulhos de grande intensidade, da mais baixa à mais alta frequência audível, na outra extremidade, com literalmente infinitas possibilidades pelo meio. Esse espectro inteiro se abriu aos compositores durante o meio século passado, devendo isso a novas liberdades na exploração de **lógica de alturas**, **tempo**, **cor sonora** e **processo** composicional, todos eles se inter-relacionando para criar **textura**. As possibilidades são tão ricas e variadas que muitos compositores fizeram da textura o elemento focal na estrutura de sua música. (SCHWARTZ; GODFREY, 1993, p. 164, grifos no original)¹²³

Nessa primeira colocação, Schwartz e Godfrey afirmam que lógica de alturas, tempo, cor sonora (timbre) e processo composicional são os quatro elementos formadores da textura. Contudo, suas colocações conceituais prosseguem ainda mais, como se pode observar na passagem seguinte:

Como paradigma geral, podemos dizer que o número de alturas simultâneas em um dado intervalo (densidade), seu posicionamento no registro (alto ou baixo, largo ou estreito), e suas relações rítmicas (por exemplo, homofônico, contrapontístico etc.) fornecem a substância quantitativa básica da textura musical; cor sonora, dinâmica e articulação [...] transformam essa substância básica e lhe dão qualidades ainda mais distintas. (SCHWARTZ; GODFREY, 1993, p. 167)¹²⁴

As duas colocações trazem uma nova perspectiva à compreensão dos elementos formadores de textura musical. Não apenas os autores identificam fatores que formam textura, mas eles os dispõem em certa hierarquia, distinguindo entre os básicos (densidade, posicionamento no registro e relação rítmica) e os transformadores (cor, dinâmica e articulação). Ainda, Schwartz e Godfrey indiretamente consideram como relações rítmicas os conceitos de homofonia e polifonia, por exemplo, termos tidos por muitos autores como definidores de grandes categorias texturais.

¹²³ No original: “The words *texture*, *mass*, and *density* provide visual and tactile analogies for an experience of sound that is difficult to describe in purely acoustic terms. The experience ranges from silence on one end of the spectrum to high-intensity noise from the highest to lowest audible frequency on the other, with literally infinite possibilities in between. This entire spectrum has opened up to composers during the past half century, owing to new freedoms in the exploration of **pitch logic**, **time**, **sound color**, and compositional **process**, all of which interrelate to create **texture**. The possibilities are so rich and varied that many composers have made texture a focal element in the structure of their music.”

¹²⁴ No original: “As a general paradigm, we might say that the number of simultaneous pitches within a given interval span (density), their registral placement (high or low, wide or narrow), and their rhythmic relationships (e.g. homophonic, contrapuntal, etc.) provide the basic quantitative substance of a musical texture; sound color, dynamics, and articulation [...] transform that basic substance and give it further distinctive qualities.”

Outros termos recorrentes no estudo da textura também ganham espaço para definição formal pelos autores. Massa sonora, por exemplo, é definida como “uma sonoridade livre de ser escutada em termos de alturas ou acordes específicos, permitindo-lhe servir como material mais abstrato e, de certa maneira, mais versátil.” (SCHWARTZ; GODFREY, 1993, p. 181)¹²⁵

Por fim, encontramos ainda o verbete textura no *Dicionário de termos e expressões da música* (DOURADO, 2004), segundo o qual textura se define pela “Maneira em que determinada obra foi estruturada verticalmente, ou seja, o sistema de combinação de vozes em determinada peça. A textura pode ser homofônica, polifônica ou de técnica mista.” (DOURADO, 2004, p. 330). Essa definição de Dourado se assemelha às demais vistas anteriormente. Embora breve, a entrada possui o diferencial de estar incorporada a uma obra brasileira, em língua portuguesa.

Em outros dicionários de música consultados, a palavra textura não encontra lugar como entrada, mesmo quando esses dicionários datam de depois de outras obras de referência — como as mencionadas até aqui. Dentre esses dicionários, destacamos aqui a total ausência do verbete em *Die Musik in Geschichte un Gegenwart* (MGG), um extenso dicionário enciclopédico alemão e um dos maiores mundialmente. Seja em sua primeira edição (BLUME, 1949-1986), seja em sua edição mais recente (FINSCHER, 1994-2008) — a qual engloba quase 30 volumes ao todo —, não há uma entrada exclusiva para *Textur*, ou para outros termos alemães próximos, como *Satz* ou *Tonsatz*.

2.3.2.2 *Perspectivas Normativas*

Neste momento, abordaremos um subconjunto da literatura que visa à instrução dos leitores na temática que rodeia a textura musical. São obras que objetivam instituir orientações quanto à aplicação de elementos musicais que, em algum momento, perpassem textura. Isso se concretiza na bibliografia tocante à composição musical. Dentre essas, é claro, limitamo-nos àquelas obras que tragam algum tipo de informação substancial para posterior discussão acerca de textura. Isto é, não incluiremos obras que: (i) apenas utilizem a palavra textura em sentido muito amplo (como em “textura a duas partes”, ou “a densa textura da obra”), (ii) apenas mencionem superficialmente tipos texturais (como homofonia, polifonia e monofonia), ou (iii) tratem muito sumariamente de questões concernentes à textura musical (como espaçamento, densidade e timbre).

¹²⁵ No original: “a sonority liberated from being heard in terms of specific pitches or chords, allowing it to serve as more abstract and in some ways more versatile material.”

Fizemos essa triagem por entender que a quantidade de autores e obras que mencionam algum desses pontos é demasiadamente grande, o que extrapolaria a dimensão deste trabalho. Alguns desses conceitos são quase onipresentes em textos referentes à música. Incluí-los exigiria um nível de inferência e indução muito fino, quiçá forçado e artificial, para que se possa levar tais informações a nível de discussão teórica.

As obras de referência selecionadas abordam primariamente a composição, seja de forma mais ampla — como manuais gerais de composição —, seja em diretrizes mais específicas — como manuais de contraponto, harmonia e orquestração. Ainda, incluímos pesquisas acadêmicas em composição, nas quais há algum tipo de memorial sobre a composição de alguma obra em que a textura desempenhou papel central. Os autores foram agrupados por similaridade entre os tipos de obras e as maneiras como abordam textura musical. Assim, a primeira subseção abrange harmonia; a segunda trata de contraponto; a terceira inclui orquestração; na quarta, aborda-se a composição de maneira mais geral; e a quinta contém memoriais de composição.

2.3.2.2.1 Harmonia

Discussões acerca de textura musical não são muito frequentes em livros de harmonia, uma vez que o foco principal está quase sempre no agrupamento de alturas. Porém, em algumas obras, como *Harmony* de Piston (1976), podemos identificar pontos de interesse à nossa pesquisa. Embora o autor utilize a palavra textura com sentido vago em alguns momentos, há um pequeno trecho de seu livro dedicado ao que chama de “textura rítmica da música” (PISTON, 1976, p. 201)¹²⁶. Piston não se estende muito no assunto, e não chega a esclarecer totalmente a ideia sugerida por sua nomenclatura. Em uma das passagens, o autor coloca que:

Em seu efeito total sobre o ouvinte, o ritmo da música deriva de duas fontes principais, melódica e harmônica. Nós omitimos desta discussão a fonte percussiva, [...] não porque não tenha sido significativamente empregada, mas porque seu papel habitual tem sido o de aumentar ou sublinhar ora os ritmos melódicos, ora os harmônicos. (PISTON, 1976, p. 201)¹²⁷

E continua, ainda sobre textura rítmica:

As mudanças de fundamental [do acorde], que dão o padrão rítmico da harmonia, não são regulares em tempo, como um pulso regular, nem são de igual valor rítmico, além

¹²⁶ No original: “Rhythmic Texture of Music”

¹²⁷ No original: “In its total effect on the listener, the rhythm of music derives from two main sources, melodic and harmonic. We omit from this discussion the percussive resource, [...] not because it has not been significantly employed, but because its habitual role has been to heighten or underline either melodic or harmonic rhythms.”

dos valores de tempo desiguais que eles possuem. Ambos esses aspectos de ritmo harmônico, frequência de mudança de fundamental e a qualidade dessa mudança devem receber atenção no estudo de harmonia como usada pelos compositores. (PISTON, 1976, p. 202)¹²⁸

Piston provavelmente considera que a textura rítmica se dê pelo resultado dos diferentes ritmos presentes em melodia e acompanhamento, dando especial atenção ao movimento do baixo — que traz a fundamental do acorde. O autor certamente quer chamar a atenção a esse ponto, para que o ritmo resultante dessa combinação não tenha seu efeito negligenciado pelo compositor. Sua descrição se aproxima em muito do que se entende por ritmo harmônico (termos inclusive utilizados também pelo autor). Seria possível, com isso, compreender que Piston se vale da expressão textura rítmica como equivalente a ritmo harmônico. Interpretando a passagem de outra maneira, o autor pode estar considerando que a textura rítmica difere de ritmo harmônico em que aquela inclui não apenas a frequência com que acordes mudam, mas também a qualidade desta mudança, isto é, levando-se em consideração também os intervalos dos saltos do baixo e as relações entre os acordes da progressão.

Seguindo a uma abordagem mais tradicional para o estudo da harmonia, encontramos importantes colocações acerca de textura musical na obra *Harmonic Practice in Tonal Music* de Gauldin (1997). O autor traz, inicialmente, uma definição própria para o conceito de textura musical:

Se ouvirmos atentamente uma composição orquestral, notaremos relações entre uma variedade de elementos musicais. Tais elementos incluem não apenas combinações particulares de alturas e padrões rítmicos, mas também densidade, registro, âmbito, timbre, dinâmica e dobramentos. Essas relações, que se combinam para produzir o que chamamos de **textura** musical, podem ser comparadas a um tecido: sua linha, cor, propriedades táteis, densidade de tecido e interação de padrões. (GAULDIN, 1997, p. 50, grifos no original)¹²⁹

Gauldin sugere alguns componentes como formadores da textura musical percebida pelo ouvinte. Ainda segundo o autor, da interação desses componentes e das partes por eles formadas, três tipos básicos de textura seriam possíveis: monofonia, homofonia e textura

¹²⁸ No original: “The root changes, which give the rhythmic pattern of the harmony, are not regular in time, like a regular pulse, nor are they of equal rhythmic value, quite apart from the unequal time values they possess. Both of these aspects of harmonic rhythm, frequency of change of root and the quality of that change, must receive attention in a study of harmony as used by composers.”

¹²⁹ No original: “If we listen carefully to an orchestral composition, we will notice relationships between a variety of musical elements. Such elements include not only particular combinations of pitches and rhythmic patterns but also density, register, range, timbre, dynamics, and doublings. These relationships, which combine to produce what we call musical **texture**, may be compared to a woven fabric: its thread, color, tactile properties, density of weave, and interplay of patterns.”

contrapontística. Ressaltemos aqui a colocação de Gauldin acerca de sua escolha por “contrapontística” em detrimento de “polifônica”: “Embora o termo *polifônica* seja frequentemente usado sinonimamente com *contrapontística*, ele literalmente significa qualquer música que apresente ‘muitas vozes’.” (GAULDIN, 1997, p. 53).¹³⁰ Essa colocação é bastante curiosa, não apenas por ir de encontro a muitos autores¹³¹, mas também por colocar uma questão aparentemente óbvia, quando consideramos a composição da palavra polifonia.

Gauldin ainda propõe outras subdivisões para a textura, considerando, por exemplo, a existência de textura estrita e textura livre. Segundo o autor, “Algumas composições retêm um número específico de partes separadas, do início ao fim, no que é conhecido como **textura estrita**. [...] Outras composições apresentam uma **textura livre**, onde o número de partes varia.” (GAULDIN, 1997, p. 54, grifos no original)¹³².

Ainda no universo da harmonia, a obra *Tonal Harmony* de Kostka e Payne (2000), traz algumas breves reflexões acerca do papel da textura no século XX, bem como algumas de suas características, na seguinte passagem:

Vimos o papel cada vez mais importante desempenhado pela textura na evolução do pensamento musical do século XX. Uma razão para isso reside na sua capacidade de fornecer meios convincentes de organização musical livres das convenções tradicionais de tonalidade e acorde. Mesmo no estilo textural relativamente conservador de Debussy, encontramos uma preponderância incomum de melodias angulares não acompanhadas; figuração independente de considerações funcionais; e sonoridades verticais usadas unicamente em consideração à cor. (KOSTKA; PAYNE, 2000, p. 557)¹³³

Kostka e Payne trazem à tona questões referentes à organização do discurso musical e identificam a textura como uma então nova possibilidade para conduzir essa estruturação. Embora o manual de harmonia foque em perspectivas tonais da composição, os autores buscam introduzir o leitor ao universo compositivo do século XX. A textura é um dos elementos

¹³⁰ No original: “Although the term *polyphonic* is often used synonymously with *contrapuntal*, it literally describes any music that features ‘many voices’.”

¹³¹ Conforme observaremos ao longo desta revisão de literatura, nem todos os autores se posicionam quanto ao par “textura polifônica” e “textura contrapontística”, utilizando-as indiscriminadamente. Entretanto, para que a colocação de Gauldin seja melhor interpretada no contexto maior da bibliografia, adiantaremos que, dentre os que optam por uma em detrimento da outra, todos preferem a polifonia, alegando que contraponto está mais próximo de técnica composicional do que de textura. Esses autores serão apresentados na seção de textos relativos à textura na tradição escrita.

¹³² No original: “Some compositions retain a specific number of separate voice parts throughout, in what is known as **strict texture**. [...] Other compositions display a **free-voiced texture**, where the number of parts varies.”

¹³³ No original: “We have seen the increasingly important role played by texture in the evolution of twentieth-century musical thought. One reason for this lies in its capability to provide a convincing means of musical organization free from the traditional conventions of key and chord. Even in the relatively conservative textural style of Debussy we find an unusual preponderance of unaccompanied, angular melodies; figuration independent of functional considerations; and vertical sonorities used solely for the sake of color.”

utilizados para esse fim.

2.3.2.2.2 Contraponto

Embora o contraponto esteja diretamente ligado à polifonia e, portanto, à textura, é raro que livros voltados ao assunto abordem diretamente outros aspectos de textura musical. Em verdade, manuais de contraponto ensinam a técnica para produzir polifonia, mas pouco discutem conceitualmente sobre ela, ou sobre textura propriamente dita.

Porém, em uma obra de contraponto de Piston (1970), é possível obter substratos interessantes ao estudo da textura musical. Embora não haja um enfoque em textura diretamente, alguns comentários acerca do assunto são feitos, justamente pelo fato de que, conforme dissemos há pouco, o contraponto está ligado intimamente à polifonia e, portanto, à textura.

Dentre os tópicos colocados por Piston, destacamos a relação entre escolha de instrumentos e disposição das vozes, conforme se pode observar na seguinte passagem:

Espaçamento de todos os tipos é usado em textura contrapontística, sendo a disposição das sonoridades mais uma questão de gosto e estilo do que de qualquer regra observável. Em um instrumento de teclado, é natural afastar-se de uma distribuição equilibrada ao colocar as duas vozes superiores próximas uma à outra ao alcance da mão direita, deixando um espaço mais amplo entre elas e a terceira voz. Esse procedimento é também seguido ocasionalmente na escrita para outros instrumentos, embora os instrumentos utilizados sejam o principal fator de decisão. (PISTON, 1970, p. 132)¹³⁴

Ao relacionar instrumentação e textura, Piston traz à tona um assunto pouco trabalhado por outros autores. De fato, em vez de tecer reflexões puramente teóricas, Piston nos coloca um aspecto bastante prático da textura, uma que envolve propriamente decisões no momento da composição e peculiaridades idiomáticas dos instrumentos.

Outro ponto de grande interesse na obra de Piston reside na discrepância entre a textura esperada pela técnica composicional e a textura de fato percebida pelo ouvinte. Essa diferença é mencionada pelo autor em mais de um momento. No primeiro deles, essa discrepância é dada pela quantidade excessiva de vozes:

Contraponto em mais de quatro partes é incomum. Mais frequentemente, uma textura de cinco ou seis vozes tenderá a conter pelo menos uma parte tão deficiente em interesse melódico que ela não poderá ser chamada de voz contrapontística real. A textura tende ao engrossamento e à obscuridade das partes individuais, e, a menos que

¹³⁴ No original: “Spacing in all kinds is used in contrapuntal texture, the placing of the sonorities being more a matter of taste and style than any observable rule. On a keyboard instrument it is natural to depart from an even distribution by placing the two upper voices close together within the reach of the right hand, leaving a wider space between them and the third voice. This procedure is also followed occasionally in writing for other instruments, although as already remarked, the instruments employed will be the chief deciding factor.”

seja muito habilmente trabalhada, o efeito produzido é mais o de harmonia do que o de vozes entrecruzadas. (PISTON, 1970, p. 158)¹³⁵

O autor ainda tece comentários similares em outros momentos, todos com o mesmo teor. Contudo, um deles chama atenção pela terminologia utilizada:

Cânones em mais de quatro vozes perdem sua eficácia após poucos compassos, por causa da dificuldade de acompanhar sua complexidade pelo ouvido. Algumas das partes precisam se subordinar a ponto de se tornarem meras notas de sustentação, ou pausas, se for para a continuidade do pensamento musical ser preservado. Caso contrário, o resultado pode ter um valor apenas como **textura**, ou **sonoridade harmônica**. (PISTON, 1970, p. 216, grifos nossos)¹³⁶

Os termos utilizados por Piston sugerem uma nova compreensão acerca do que seria textura musical. Embora o autor não sugira qualquer esclarecimento acerca do que seria sonoridade harmônica, pode-se depreender, a partir de seu comentário, que se trata de uma textura onde a distinção de partes é comprometida, isto é, onde o acúmulo de sons simultâneos é percebido como uma única massa harmônica.

Curiosamente, Piston parece considerar que, uma vez que soe como sonoridade harmônica, o trecho é percebido apenas como textura, ou seja, em uma situação diferente, seria possível perceber algo para além da textura. Contraste-se tal possibilidade com outra colocação de Piston:

Para fins de estudo, é recomendável adotar a frase, ou unidade melódica, como a base para a forma de todos os exercícios. O leitor deve se lembrar, porém, que na prática real a **textura da música está sempre mudando**. A mesma frase pode ser parcialmente harmônica e parcialmente contrapontística. O compositor pode escolher por variar a textura contrapontística no curso da frase para qualquer lugar entre duas e seis vozes, e ele pode também, variar a qualidade contrapontística da escrita em partes por razões de gosto e expressão. (PISTON, 1970, p. 161-162, grifos nossos)¹³⁷

Esta última passagem parece trazer uma concepção de textura que difere do inferido a partir da anterior. De fato, Piston parece utilizar o termo textura para se referir a dois conceitos

¹³⁵ No original: "Counterpoint in more than four parts is uncommon. More often than not, a five- or six-voiced texture will prove to contain at least on part so deficient in melodic interest that it cannot be called a real contrapuntal voice. The texture tends to thickness and obscurity of the individual parts, and unless it is very skillfully managed the effect produced is rather one of harmony than of weaving voices."

¹³⁶ No original: "Canons in more than four voices lose their effectiveness after a few measures because of the difficulty of following their complexities by ear. Some of the parts need to be subordinated to the extent of making them mere holding tones, or giving them rests, if continuity of musical thought is to be preserved. Otherwise, the result may have value only as texture, or harmonic sonority."

¹³⁷ No original: "For the purpose of study it has been thought advisable to adopt the phrase, or melodic unit, as the basis for the form of all exercises. The reader should be reminded, however, that in actual practice the texture of music is ever changing. The same phrase may be partly harmonic and partly contrapuntal. The composer may elect to vary the contrapuntal texture in the course of the phrase anywhere from two to five or six voices, and he may also vary the contrapuntal quality of the part writing for reasons of taste and expression."

diferentes, sendo um deles o resultado perceptivo das disposições das partes em uma composição — aferido de Piston (1970, p. 161-162) —, e o outro se refere a um tipo de textura, na qual a distinção das partes não pode mais ser feita facilmente pelo ouvido — conforme interpretado de Piston (1970, p. 216). Ambas as situações serão mais profundamente levadas à discussão adiante.

2.3.2.2.3 Orquestração

Em se tratando de orquestração, dois grandes tratados se destacam no século XX: o de Piston (1969) e o de Adler (2002). Ambos os autores trazem propostas práticas de disposição de partes em uma orquestra, chegando a uma organização sistemática em tipos de textura. Piston (1969) propõe sete tipos de textura, as quais podem ser sucintamente observadas na Tabela 9 a seguir.

Tabela 9 – Tipos de textura em Piston (1969)

Nº	Tipo	Descrição
I	Uníssonos orquestral	textura em uma única parte, geralmente melódica, distribuída para toda a orquestra (podendo haver dobramento em oitava ou intervalo composto equivalente)
II	Melodia e acompanhamento	textura dita homofônica, que consiste em parte melódica acompanhada por acordes
III	Melodia secundária	três elementos, sendo uma melodia principal e uma secundária, acompanhadas de parte harmônica
IV	Escrita em partes	há várias partes, em certo grau melódicas, mas que formam seu próprio acompanhamento; as vozes não possuem independência a ponto de serem percebidas polifonicamente
V	Textura contrapontística	textura polifônica composta de elementos melódicos com maior independência entre si; abrange contraponto imitativo
VI	Acordes	grandes massas acordais e isorrítmicas, com os graus do acorde distribuídos pelos instrumentos
VII	Textura complexa	textura resultante da combinação de duas ou mais das texturas dos tipos de I a VI

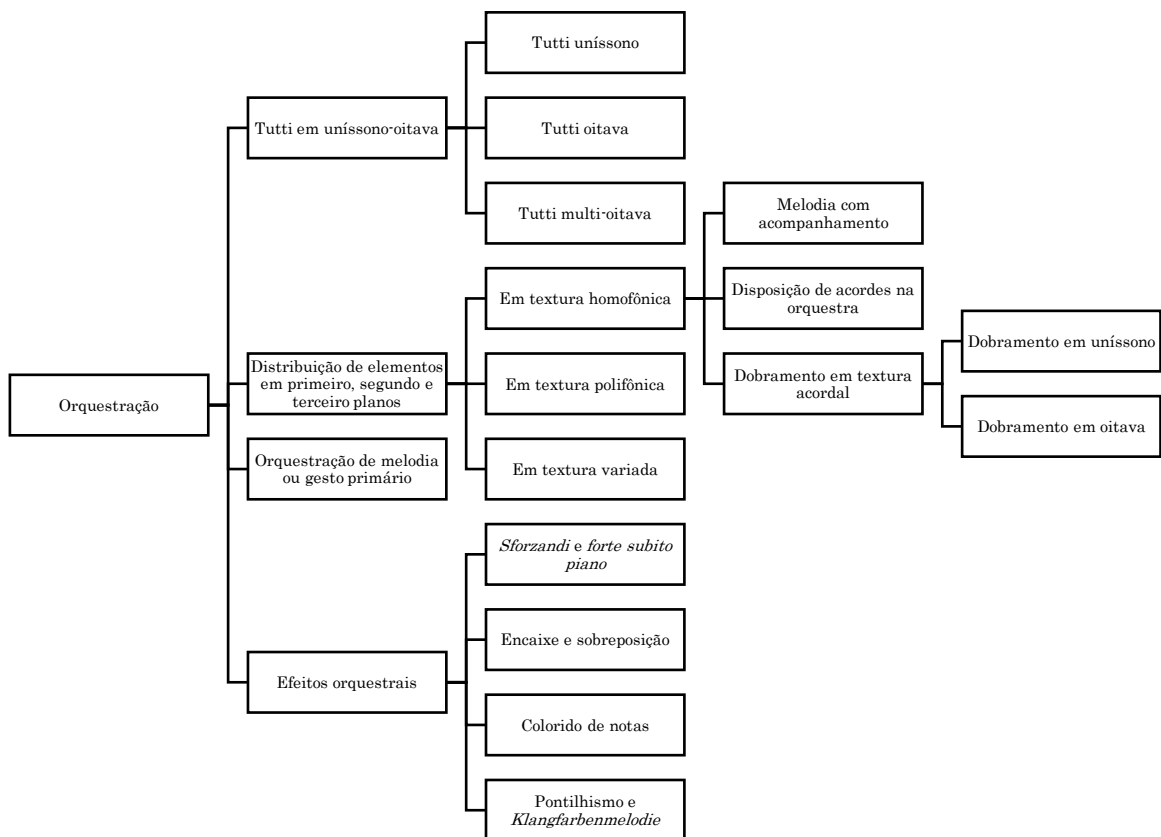
Fonte: Adaptado de Piston (1969).

Os sete tipos de textura orquestral de Piston são uma das primeiras referências para tipos texturais, sendo possível observar seu reflexo em obras posteriores, como a de Adler (2002). Este último não propõe exatamente tipos de textura para orquestra (embora seja possível extrair-lhe uma tipologia), mas sim propõe parâmetros para o estudo da orquestração. Sua árvore de possibilidades está esquematizada na Figura 6 a seguir.

Mesmo sem propor tipos explicitamente, a divisão de Adler (2002) para o estudo da orquestração revela alguns tipos semelhantes ao de Piston (1969). À guisa de exemplificação, tome-se a “Melodia com acompanhamento” em Adler, bastante semelhante ao tipo II em Piston, ou ainda a “Textura polifônica”, equivalente em Piston ao tipo V.

Entretanto, o sistema de Adler parece dividir, em alguns momentos, o estudo da orquestração em elementos menores, os quais podem ser recombinados para formar não apenas os sete tipos texturais de Piston, mas também outras formas de textura então não previstas. Isso se pode deprender, por exemplo, da categoria de distribuição de elementos em primeiro, segundo e terceiro plano, segundo a qual é possível inferir certa hierarquia entre partes constituintes de uma textura. Embora os critérios de classificação não fiquem claros, o autor deixa a entender que partes que tenham “caráter melódico” se destacam em relação às que tenham “caráter de acompanhamento”.

Figura 6 – Orquestração em Adler (2002)



Fonte: Elaborado a partir de Adler (2002).

Tanto a obra de Piston (1969) como a de Adler (2002) trazem importantes questões ao estudo de textura musical, principalmente por se tratarem de uma aplicação com fins práticos. Ainda que suas obras não estejam visivelmente refletidas em autores que tratam de textura sob um viés mais teórico — os quais veremos dentro em breve —, as ideias esboçadas em ambos os tratados de orquestração contribuem, com uma visão diferente, na construção do entendimento de textura.

2.3.2.2.4 Manuais de Composição

Trouxemos neste momento cinco obras voltadas à composição musical em geral: Brindle (1966), Kostka (2006), com primeira edição de 1990, Cope (1997), Landy (2007) e Schoenberg (2012). Desses, alguns são mais abrangentes, abordando assuntos da área de composição com enfoque nas técnicas de a partir do século XX. Já Brindle (1966) se restringe à técnica de composição serial. Oportunamente, três dos autores fornecem uma definição para textura musical. Inicialmente, Brindle esboça a definição de textura musical em três situações:

Textura, em um sentido, pode ser definida como estrutura, ou o ‘arranjo de partes constituintes’. [...]. A definição alternativa de ‘grão, teia, superfície ou trançado’ é mais próxima da marca. Ela define o ‘sentido’ de fora da música, em vez de sua estrutura interna. [...] Textura musical é um sutil amálgama de vários elementos — instrumental, cor, densidade, altura, movimento, configuração rítmica etc. (1966, p. 136)¹³⁸

De suas três colocações, Brindle traz ao menos duas concepções distintas de textura. A primeira apresentada pelo autor é mais interna, sinônimo de estrutura; já a segunda é externa e se assemelha à sensação dada pela “superfície” sonora, metaforicamente semelhante à sensação do toque sobre uma superfície material. Quanto à terceira definição dada por Brindle, pode-se interpretá-la como sendo válida tanto para a “textura interna” quanto para a “textura externa”, uma vez que busca investigar os elementos que constituem uma e/ou outra.

A partir da definição de Brindle, pode-se tecer comparações com as de Kostka:

Pode-se dizer que textura se refere à relação entre as partes (ou vozes) em qualquer momento em uma composição; ela diz respeito especialmente às relações entre ritmos e contornos, mas ela também diz respeito a aspectos tais como espaçamento e dinâmica. Não é raro que a linha entre timbre e textura não seja clara, especialmente quando um grande conjunto está envolvido. (2006, p. 222)

A definição de Kostka (2006) se assemelha à primeira dada por Brindle (1966). Kostka, porém, propõe outros elementos definidores de textura, embora alguns sejam comuns aos de Brindle. Um ponto de muito interesse, porém, está na relação entre timbre e textura, situação essa que será muito visitada por outros autores, e parece ser um ponto de grande questionamento na literatura.

Aos dois autores, somam-se as definições de textura dadas por Cope (1997). Uma delas

¹³⁸ No original: “Texture, in one sense, can be defined as structure, or the ‘arrangement of constituent parts’. [...]. The alternative definition of texture as ‘grain, web, surface, or nap’ is nearer the mark. It defines the outside ‘feel’ of the music, rather than the inner structure. [...] Musical texture is a subtle amalgam of various elements — instrumental, colour, density, pitch, movement, rhythmic configuration, etc.”

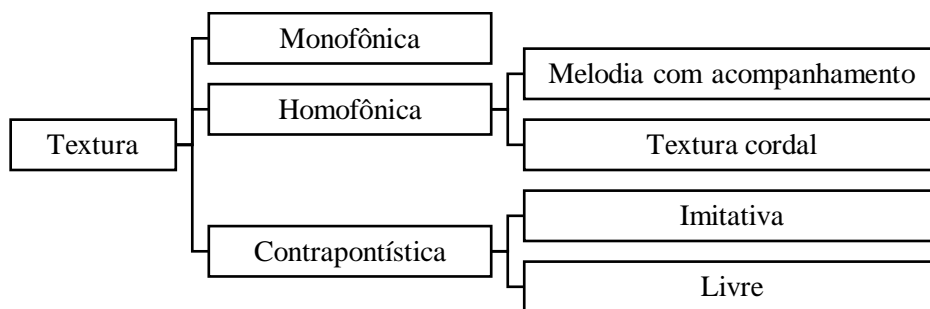
é bastante direta e específica, e se refere ao espaçamento de notas em um acorde. Nas palavras do autor, “Textura — o espaçamento entre as notas constituintes de um acorde ou as vozes em contraponto — é um aspecto integral de harmonia.” (COPE, 1997, p. 39).¹³⁹ Essa definição não parece se relacionar diretamente àquelas dadas por Brindle (1966) ou Kostka (2006), mas parece ser uma aplicação de textura especificamente no contexto da harmonia. Ainda, pode se tratar do emprego de um mesmo termo para se referir a outro conceito distinto, porém com o qual a textura musical compartilharia algumas similaridades.

Contudo, Cope ainda traz posteriormente uma definição não apenas mais extensa de textura musical, como também mais próxima das propostas por Brindle e Kostka:

Textura resulta de uma combinação de altura, timbre e duração e é geralmente medida em termos de densidade. Textura pode ser tão fina como uma nota, ou tão espessa quanto um grande agregado de notas. Antes do século XX, texturas eram concebidas em termos de uma a oito (raramente mais) notas diferentes simultâneas se movendo em um padrão métrico bastante regular com timbres geralmente estáticos. Compositores contemporâneos têm expandido esses conceitos para incluir um vocabulário maior de texturas, de simples notas a espessas densidades. (1997, p. 99)¹⁴⁰

Cope também faz sua própria sugestão acerca dos possíveis elementos que constituem a textura — ou elementos dos quais a textura resulta. O autor ainda inclui um componente histórico, a partir do qual se pode observar uma divisão (ao menos do ponto de vista do compositor) entre a concepção de textura antes e depois do século XX. Essa divisa pode ser explicitada ainda por Kostka (2006), quando este faz um apanhado de categorias de textura tradicional e outras categorias posteriores, conforme se pode observar sucintamente na Figura 7 e na Figura 8.

Figura 7 – Categorias de textura tradicional



Fonte: Adaptado de Kostka (2006, p. 236).

¹³⁹ No original: “Texture — the spacing between the constituent notes in a chord or the voices in counterpoint — is an integral aspect of harmony.”

¹⁴⁰ No original: “Texture results from a combination of pitch, timbre, and duration and is generally measured in terms of density. Texture can be as thin as one pitch or as thick as a large aggregate of pitches. Previous to the twentieth century, textures were conceived in terms of from one to eight (rarely more) simultaneous different pitches moving in a fairly regular metric pattern with generally static timbres. Contemporary composers have expanded these concepts to include a larger vocabulary of textures, from single notes to thick densities”.

A dissecação dos tipos de textura de Kostka (2006) ecoa os sete tipos de textura de Piston (1969) e a divisão arborescente de Adler (2002). Na verdade, os mapas da textura são ampliados em Kostka pelo acréscimo de técnicas características dos séculos XX e XXI. Veremos que divisões desse tipo são bastante úteis para a composição, pois explicita as possibilidades para uso prático, e que talvez por isso não se façam tão presentes em escritos voltados à textura com fins mais teóricos. Esse contraste será melhor sentido após a transição para a seção seguinte, onde abordaremos outros textos sobre textura.

Figura 8 – Outras categorias de textura

Texturas compostas	•textura em que linhas melódicas são harmonizadas individualmente
Pontilhismo	•exibe pausas e grandes saltos, tratando grupos de sons de forma isolada dos demais
Estratificação	•justaposição de texturas musicais contrastantes
Massa sonora	•acorde cujo conteúdo de alturas não é relevante, e sim o impacto do som em si

Fonte: Elaborado a partir de Kostka (2006, p. 236-239).

Outro livro de grande interesse é *Understanding the Art of Sound Organization* (LANDY, 2007), no qual se considera a composição de música eletroacústica. Embora a obra trate de orientações gerais à composição, sua estrutura difere bastante dos tratados mencionados nesta seção, em que sua abordagem é menos normativa, isto é, há menos colocação de regras ou diretrizes. Em vez disso, o autor opta por instruções mais informativas quanto às possibilidades de ferramentas e estratégias desenvolvidas até então.

Acerca da distribuição de texturas em obras eletroacústicas, Landy nos coloca que:

Aqueles que tiveram uma quantidade razoável de experiência em termos de ouvir música baseada no som terão notado que muitos trabalhos parecem evoluir através do uso de diferentes camadas de (classes de) texturas. Essa abordagem horizontal da estruturação pode ser vista como um equivalente moderno do contraponto. O que é relevante aqui é que a transparência pode ser alcançada através do uso consistente de um número relativamente modesto de níveis de textura ao mesmo tempo, combinado com o reaparecimento de material sonoro. [...] Em contraste, trabalhos nos quais o novo material é introduzido regularmente, normalmente precisam ser escutados várias vezes antes que tal familiaridade possa ser desenvolvida. Porém quantas pessoas terão a oferta ou opção de ter a chance de ouvir tais obras mais de uma vez, dado o atual estado da arte? (2007, p. 31)¹⁴¹

¹⁴¹ No original: “Those who have had a reasonable amount of experience in terms of listening to sound-based music will have noticed that many works seem to evolve through the use of layering different (classes of) textures. This horizontal approach to structuring might be seen as a modern equivalent of counterpoint. What is relevant

Notemos que o direcionamento de Landy reside não em impor normas quanto à restrição de quantidade de texturas diferentes, mas em sugestões baseadas no estudo e na experiência de outros compositores.¹⁴² A essa concepção de sons em várias camadas, utiliza-se o termo **polissônico** (BODIN, 1997, p. 223 apud LANDY, 2007, p. 30). Esse aspecto é ainda reforçado por Landy em sua colocação quanto à busca por homogeneidade de texturas em obras eletroacústicas, ponto este que contribuiria na construção da unidade da obra musical (2007, p. 29).

Um último caso de textura abordada em manuais de composição é observado no *Fundamentos da Composição Musical*, de Schoenberg (2012). Nele, o autor trata de diversas questões morfológicas, enfatizando a perspectiva clássica de composição musical, partindo de estruturas como motivo, frase, período e tema, por exemplo. Porém, ao considerar as possibilidades de acompanhamento para essas unidades estruturais, Schoenberg menciona o quase-contraponto e o semicontraponto. Ao primeiro, define-se que “nada mais é, em geral, que um modo de ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia.” (SCHOENBERG, 2012, p. 85). Por sua vez, o semicontraponto:

possui implicações temáticas e também motívic. [...]. O semicontraponto não se baseia sobre combinações tais como o contraponto múltiplo, as imitações canônicas etc., mas apenas sobre o movimento melódico livre de uma ou mais vozes. [...]. A adição de um contracanto também pode ser considerada um dispositivo semicontrapontístico (SCHOENBERG, 2012, p. 85).

Mais do que se debruçar em implicações conceituais acerca dessas duas possibilidades, Schoenberg as apresenta como ferramentas de acompanhamento para o compositor. Embora as duas versem na temática da textura musical, suas presenças se justificam mais pelo viés normativo, isto é, que vem a orientar o compositor sobre as possibilidades de que pode dispor em seu processo compositivo.

2.3.2.2.5 Escritos sobre Composição em Geral

Esta porção da literatura engloba trabalhos acadêmicos (ou de teor similar) que tenham por fim a composição, mas que incluam textura como elemento fundamental para esse objetivo.

here is that transparency can be achieved through the consistent use of a relatively modest number of levels of texture at one time combined with the reappearance of sonic material. [...] In contrast, works in which new material is introduced fairly regularly, normally need to be listened to several times before such familiarity can be developed. Yet how many people will be offered or choose to take the chance to hear such works more than once, given the current state of the art?"

¹⁴² Em verdade, Landy apresenta diretrizes identificadas em mais de 100 obras eletroacústicas do passado, a fim de se obter um perfil das práticas mais comuns aos compositores dessa linha.

Incluem-se também obras que abordam a composição musical de uma maneira menos específica, mais abrangente. Em alguns casos, o estudo sistemático de textura suscita outras implicações teóricas sobre o assunto, mesmo que esse não seja o foco dos autores. Em geral, o objetivo na sistematização desse estudo reside no enriquecimento da consciência musical em textura para fins compositivos.

O primeiro nome a referirmos é o de Ligeti (1964), em seu artigo intitulado *Metamorphoses of Musical Form*. Nele, o autor aborda forma musical e as novas tendências pelas quais se passou a tratá-la em sua época — as quais Ligeti chama de metamorfoses. Após discutir questões de estilo, mudanças composicionais na música serial e propor prismas analíticos para esses fenômenos, Ligeti aponta para algumas possíveis tendências que estavam se fazendo emergir à época, considerando as limitações que compositores começavam a encontrar com a técnica serial. Dentre essas possibilidades, o autor menciona a existência de Estruturas e Texturas como categorias que delineariam a forma musical.

Com a palavra ‘estrutura’, pretendo me referir a um tipo diferente de material em que as partes separadas podem ser discernidas, uma construção que pode ser vista como um produto das inter-relações entre esses detalhes ou partes separados. A palavra ‘textura’, por outro lado, se refere a um complexo mais homogêneo, menos articulado, no qual os elementos constituintes dificilmente podem ser discernidos. A diferença entre as duas palavras pode ser assim caracterizada: uma estrutura pode ser analisada em termos de seus componentes; uma textura é melhor descrita em termos de suas características globais, estatísticas. (LIGETI, 1964, p. 14)¹⁴³

A proposta terminológica de Ligeti aproxima bastante o termo textura à ideia de timbre, aproximação esta que se encontra com bastante frequência em outros autores, como é possível observar nesta dissertação. Embora sucinta, sua ideia de que a percepção de textura emerge quando não mais se pode discernir os elementos constituintes, possui alguns ecos em autores posteriores como Piston (1970), visto há pouco, e Mountain (1997), a ser vista mais adiante. Curiosamente, encontram-se também autores que empregam o termo em sentido totalmente oposto, como pudemos ver anteriormente nos dicionários de música, bem como em outros autores de que ainda iremos tratar, notavelmente Dubnov, Tishby e Cohen (1997).

Outro autor que trata de textura de maneira semelhante a Ligeti é Lachenmann (1970). Sua proposta consiste em organizar os sons em tipos, de acordo com algumas características. O

¹⁴³ No original: “Whith the word ‘structure’ I intend to refer to a different kind of material in which the separate parts can be discerned, a construction that can be regarded as the product of the inter-relationships between these separate parts or details. The word ‘texture’, on the other hand, refers to a more homogeneous, less articulated complex, in which the constituent elements can hardly be discerned. The difference between the two words can be characterized thus: A structure can be analysed in terms of its components; a texture is better described in terms of its global, statistical features.”

objetivo de Lachenmann com isso não é o de estabelecer uma terminologia fechada, mas de possibilitar uma visão mais organizada do material sonoro por parte do compositor, de forma a lhe permitir um acesso mais apropriado às novas obras musicais de então.

Ao todo, Lachenmann propõe cinco tipos para a organização do som: “Som-cadência – som-cor – som-flutuação – som-textura – som-estrutura.” (1970, p. 20)¹⁴⁴, dos quais nos interessam o som-textura e som-estrutura. Sobre o primeiro, Lachenmann coloca:

É característico ao som-textura que ele possa mudar constantemente em suas propriedades acústicas individuais [...] sem se repetir. [...] após certo período indeterminável, porque é individualmente diferente, ele não mais é percebido como um processo, mas como um estado arbitrariamente extensível. (1970, p. 14-15)¹⁴⁵

A ideia de som-textura, aqui, assemelha-se à textura de Ligeti há pouco mencionada. Em ambas, a percepção dos componentes internos é preterida em relação ao todo sonoro resultante. Lachenmann esmiúça essa característica:

Deve-se enfatizar novamente que a a propriedade total de uma textura não é necessariamente idêntica às propriedades dos detalhes ali escutados, mas no sentido especial de que o grau de complexidade do caráter resultante geral são frequentemente aglomerados bastante estatísticos, e geralmente menor do que do que o das figuras internas que casualmente se misturam no interior da textura — assim como a massa é geralmente mais primitiva que seus componentes individuais. (1970, p. 17)¹⁴⁶

Outro tipo de som interessante à nossa discussão é o som-estrutura, tipo análogo ao termo estrutura, como usado por Ligeti e visto há pouco. Para Lachenmann, os componentes internos do som-estrutura não são mais meros detalhes, pormenores que se confundem na percepção do todo, o que significa dizer que o som-estrutura:

tem sem próprio tempo, o qual é idêntico à duração de seu efeito, e não pode ser continuado indefinidamente como um timbre ou textura. Tão precisamente como sua propriedade se comunica, ele não pode ser experienciado como um estado contemplativo, mas apenas como um processo, e [...] em um que seja ambíguo, de varredura em múltiplas camadas. (LACHENMANN, 1970, p. 17-18)¹⁴⁷

¹⁴⁴ No original: “Kadenzklang – Farbklang – Fluktuationsklang – Texturklang – Strukturklang.”

¹⁴⁵ No original: “Charakteristisch für den Texturklang ist, daß er sich in seinen akustischen Einzel-Eigenschaften [...] dauernd ändern kann, ohne sich[...] zu wiederholen. [...] nach einer gewissen, unbestimmbaren, weil individuell verschiedenen, Eigenzeit nicht mehr als Prozeß, sondern als beliebig verlängerbarer Zustand erlebt.”

¹⁴⁶ No original: “Betont sei noch einmal die Tatsache, daß die Gesamt-Eigenschaft einer Textur nirgends mehr notwendig identisch ist mit den momentan darin zu hörenden Detail-Eigenschaften, allerdings in dem besonderen Sinn, daß der Komplexitätsgrad des resultierenden Gesamtcharakters, als oft eher statistisch zu bewertendes Resultat von Häufungen, meist geringer ist als derjenige der im Textur-Inneren eher beiläufig sich zusammenschließenden Gestalten — so wie eben die Masse meist primitiver ist als ihre einzelnen Komponenten.”

¹⁴⁷ No original: “hat eine Eigenzeit, die mit seiner effektiven Dauer identisch ist. Man kann ihn nicht beliebig fortsetzen wie eine Klangfarbe oder eine Textur. So präzise seine Eigenschaft sich mitteilt, sie läßt sich nicht erfahren als beschaulicher Zustand, sondern einzig als Prozeß, und zwar [...] in einem mehrschichtigen und

A relação entre textura e estrutura, em Ligeti (1966), com som-textura e som-estrutura, em Lachenmann (1970) é bastante próxima. De fato, as propostas desses dois autores para o entendimento de textura configuram uma importante corrente alemã de pensamento, com a qual se pode contrastar a corrente inglesa a partir de Parry (1911) e Dyson (1923a; 1923b; 1923c). Desenvolveremos essa discussão mais à frente em nosso trabalho, na seção de Perspectivas Críticas, quando abordarmos esses dois últimos autores.

Seguindo ao próximo autor, incluímos um artigo de Steve Reich (1988). Não se trata de uma pesquisa acadêmica, mas sua contribuição se concentra em colocações bastante pessoais acerca da textura em seus processos compositivos. O compositor esclarece essa abordagem de início ao leitor: “Eu irei falar desses tópicos sob um ponto de vista pessoal como eu mesmo lidei com eles.” (REICH, 1988, p. 272)¹⁴⁸

Pelo caráter intimista de sua publicação, pouco se pode extrair para uma discussão conceitual sobre textura. Reich aponta para uma técnica, a que chama de *phasing*, de criação de texturas canônicas. Ela pode ser entendida como “um processo para compor cânones em uníssono onde o sujeito é curto e o intervalo rítmico entre o sujeito e suas respostas é variável.” (REICH, 1988, p. 272)¹⁴⁹

Ainda, ao longo de seu texto, o autor faz outras colocações potencialmente interessantes acerca de textura, por exemplo, atribuindo-lhes características categóricas como pesada e leve (REICH, 1988, p. 274). Embora o autor não desenvolva seu pensamento, compreendemos, a partir da leitura geral do texto, que seu comentário se refere a uma forma de densidade mais espessa e mais fina, respectivamente, com a inclusão de fatores como espaçamento e disposição de notas no registro.

Em seguida, temos na dissertação de Lucas (1995) talvez o primeiro trabalho brasileiro dedicado ao estudo de textura musical, ainda que sob um viés compositivo. Nele, o autor realiza um levantamento bibliográfico sobre o conceito e busca organizar o conhecimento construído na área até então, baseando-se nos escritos dos autores por ele encontrados.

Lucas utiliza não apenas a definição de Berry (1987) para textura musical — a qual veremos na seção seguinte —, mas também boa parte do vocabulário então proposto pelo referido autor. Porém, em uma passagem específica de sua dissertação, Lucas esboça sutilmente uma definição própria para textura:

mehrdeutigen Abtast-Prozeß.”

¹⁴⁸ No original: “I will speak on these topics from a personal viewpoint as I have dealt with them myself.”

¹⁴⁹ No original: “a process for composing canons at the unison where the subject is short and the rhythmic interval between the subject and its answers is variable.”

Seja qual for a obra com a qual nos deparemos, independente do estilo da época e dos procedimentos técnicos utilizados, um dos primeiros aspectos que salta aos olhos ao abordarmos uma partitura, é a sua textura. Esta diz respeito à *natureza mesma dos materiais empregados e à maneira como são dispostos e relacionam-se entre si.* (LUCAS, 1995, p. 10, grifos nossos)

A colocação grifada no trecho sugere que, segundo o entendimento do autor, a disposição dos materiais formadores da composição configura textura, primordialmente.

Além de reiterar constatações já colocadas por outros autores — como tipos texturais básicos e técnicas modernas de criação textural — Lucas considera que haja textura híbridas, isto é, “texturas que apresentam simultaneamente características de mais de uma dessas três formas de organização textural [monofonia, polifonia, homofonia].” (LUCAS, 1995, p. 73). Sua proposta não se diferencia muito das ideias de textura complexa de Piston (1969), ou de textura variada em Adler (2002). Contudo, Lucas considera que a heterofonia, por exemplo, seja uma “textura híbrida que apresenta aspectos polifônicos e homofônicos.” (LUCAS, 1995, p. 73).

Outro ponto de interesse na dissertação de Lucas está no relacionamento entre horizontalidade polifônica e verticalidade harmônico funcional. Para o autor, tal relação se configura como questão central no entendimento de textura. Isso viria “a relativizar a afirmação de Richard Delone [...] a respeito do ritmo, como elemento primordial na análise textural.” (LUCAS, 1995, p. 76).¹⁵⁰ Ao fim do trabalho, Lucas tece considerações texturais e formais acerca de sua composição, *Quasar*, para quarteto de flautas.

Outro trabalho que se assemelha ao de Lucas (1995) é o de Schubert (1999), que também se propõe a estudar textura para fins compositivos. No caso em questão, a principal referência é também a de Berry (1987), cujos princípios analíticos basearam uma composição para orquestra de cordas, isto é:

Alguns conceitos foram especialmente úteis na avaliação final da análise, tais como as evidências de recessão textural em momentos cadenciais. Na peça “Aura” este recurso é amplamente usado, chegando a ser uma característica estrutural da peça a utilização de mudanças texturais para delimitar o início e o fim das seções. (SCHUBERT, 1999, p. 17)

Além da breve revisão de literatura, com enfoque em Berry, Schubert não traz grandes discussões conceituais ao estudo da textura musical. Destacamos aqui, porém, a preocupação crescente, por parte dos compositores, de compreender teoricamente textura a fim de atingir maior consciência de suas práticas compositivas.

Assim como Schubert (1999), podemos encontrar semelhantes estratégias de

¹⁵⁰ Richard Delone (1975) será trazido à discussão em seção posterior.

planejamento textural para a composição em Alves (2002), que acrescenta um componente matemático ao planejamento das disposições texturais de suas peças para piano; Senna Neto (2007), em cuja tese se desenvolve um processo analítico para textura musical, bem como sua aplicação na composição; e Pontes (2014), autor que se utiliza matematicamente da teoria do caos para planejar a densidade textural de sua criação. Desses autores, destacamos Senna Neto (2007). Além de utilizar a definição de Berry (1987), é proposto também que textura seja entendida como “a percepção imaginária de um espaço sonoro, em constante mutação, formado pelas alturas envolvidas na trama e individuado por elementos diversos, tais como agógica, dinâmica e timbre.” (SENNA NETO, 2007, p. 2-3). O autor se destaca por sua grande preocupação em realizar um levantamento bibliográfico mais extenso, o que não apenas revela uma consciência de sua parte em situar conceitual e cronologicamente sua pesquisa, mas também contribui na árdua construção de um referencial bibliográfico para o estudo de textura musical.

2.3.2.3 *Perspectivas Críticas*

Nesta subseção se encontra a maior parte da bibliografia consultada na pesquisa. Ela contém artigos, livros, capítulos de livros, textos em anais e demais publicações de cunho científico ou acadêmico, cujo tema basilar seja a textura musical. Todas essas obras interpelam a textura sob o viés da tradição musical escrita — embora em alguns casos haja também espaço para a música eletrônica, eletroacústica e semelhantes. No caso em que o tema esteja centrado em outro aspecto que não a textura, a inclusão da bibliografia se justifica por outras questões particulares, as quais serão sempre devidamente explicitadas.

Este bojo bibliográfico abrange quase um século de produção voltada à textura musical. Por meio dela, pode-se acompanhar com mais clareza as mudanças no tratamento da textura até os dias atuais. Não apenas por esse motivo, mas também devido à grande quantidade de autores e obras, bem como sua complexidade de relações e abordagens, optamos por agrupá-los em subseções por proximidade de abordagem e de temática.¹⁵¹

2.3.2.3.1 Fundamentos Teóricos

Nesta subseção, incluímos aquelas referências que visam construir (ou reconstruir) as bases fundamentais do entendimento de textura. Em geral, são textos que partem das questões

¹⁵¹ Retomemos, neste ponto, o que foi dito ao final da seção 2.3.2 acerca de autores que tragam mais de uma abordagem ou perspectiva para o estudo da textura e das múltiplas possibilidades de agrupá-los.

mais primordiais e, a partir de certos preceitos, constroem um suporte teórico sobre o qual se pode reinterpretar textura musical. Certamente, os autores não o fizeram em mesmo nível, tendo cada um suas próprias abordagens, bem como diferentes impactos no meio voltado à textura musical.

A primeira grande obra que se propõe a estruturar o pensamento acerca de textura musical é *Penser la musique aujourd'hui*, de Pierre Boulez (1963). Ela traz uma grande contribuição ao estudo da textura, apesar de não possuir em seu título, sumário ou na sinopse do livro, referências nominais a uma discussão textural. De fato, apesar de o autor tratar ao longo de 33 páginas (p. 133-165) de monodia, homofonia, polifonia e, com mais atenção, heterofonia — a qual parece ser o objeto final da seção —, em momento algum o autor utiliza o termo textura, ou outro termo francês de significação próxima, como *grain* ou mesmo *contexture*.

A discussão do autor versa pela organização do material serial, o qual foi até o momento, em seu capítulo, discutido sob outros aspectos. Como coloca o autor:

Devemos nos preocupar, agora, com os critérios de combinação ou arranjo dos organismos seriais; isso significa que chegamos progressivamente à organização sintática da linguagem. As formas de **organização sintática** são simples: monodia, heterofonia, polifonia; mas elas podem chamar igualmente por noções complexas: polifonia de polifonias, heterofonia de heterofonias, heterofonia de polifonias, etc., graças aos quais se combinam as formas simples.¹⁵² (BOULEZ, 1963, p. 133, grifo nosso)

Note-se a expressão **organização sintática**, a qual poderíamos substituir por textura, em algumas das acepções encontradas ao longo desta revisão de literatura, sem que a passagem tenha seu sentido comprometido. Destrinchando-a, Boulez (1963, p. 133) trata de dimensão, a qual “evolui de horizontal a vertical com o estado diagonal como intermediário¹⁵³”. Tais orientações, horizontais, verticais ou diagonais, contudo, não são características distintas, mas uma só modificada por um tempo interno que as rege, passando de zero (vertical, simultâneo) a um outro valor (horizontal, sucessivo).

As dimensões, por sua vez, podem ser empregadas de forma individual ou coletiva. Segundo o autor, esses dois conjuntos de traços — dimensão e emprego — geram todas as possibilidades combinatórias do fenômeno musical, conforme listados na Tabela 10.

¹⁵² No original: “Nous devons nous préoccuper, maintenant, des critères de combinaison ou d’arrangement des organismes sériels; c’est dire que nous sommes progressivement arrivés à l’organisation syntaxique du langage. Les formes d’organisation syntaxique sont simples: monodie, hétérophonie, polyphonie; mais elles peuvent faire appel également à des notions complexes: polyphonie de polyphonies, hétérophonie d’hétérophonies, hétérophonie de polyphonies, etc., grâce auxquelles on combine les formes simples.”

¹⁵³ No original: “évolue de l’horizontal au vertical avec, en intermédiaire, le stade diagonal”.

Tabela 10 – Quadro de formas de organização sintática

Forma de organização sintática		Dimensão	Emprego	
[monodia	horizontal	individual	
	homofonia	horizontal	coletivo	
heterofonia		horizontal ↓ diagonal ↓ vertical	coletivo ← individual	
polifonia	a) agenciamento			
	[contraponto livre	horizontal	individual → coletivo
		contraponto rigoroso	horizontal	individual ↔ coletivo
	[harmonia funcional	vertical	coletivo
		harmonia não funcional	vertical	individual
	▶	harmonia múltipla	vertical	individual → coletivo/individual
	b) repartição	diagonal	individual/coletivo → individual/coletivo	

Fonte: Adaptado de Boulez (1963, p. 138).

Boulez considera a monodia como resultado da combinação horizontal-individual. Tal organização pode ser entendida por uma sucessão (horizontal) de uma única parte (individual). Boulez, contudo, não dá nenhuma explicação a mais, alegando que “não há necessidade de descrever as características da monodia” (1963, p. 134).

A mudança para horizontal-coletivo implicaria em homofonia, a qual Boulez explica com mais detalhes. Diferindo-a de polifonias silábicas (coincidência vertical de vozes), o autor considera “a homofonia como a transformação direta da monodia — sempre tida como unitária — do ponto de vista da densidade; essa densidade, não tendo nada a ver com as funções harmônicas, terá suas próprias estruturações, permitindo haver homofonias fixas ou variáveis” (BOULEZ, 1963, p. 134).¹⁵⁴

O conceito de Boulez, ao mesmo tempo que exclui corais homorrítmicos de seu domínio, inclui outras manifestações como uma estrutura monódica, marcada na figura com linhas pontilhadas, acompanhada de espécies de ecos ou antecipações (pré-ecos¹⁵⁵), destacados em linhas tracejadas, conforme exemplificado a seguir na Figura 9.

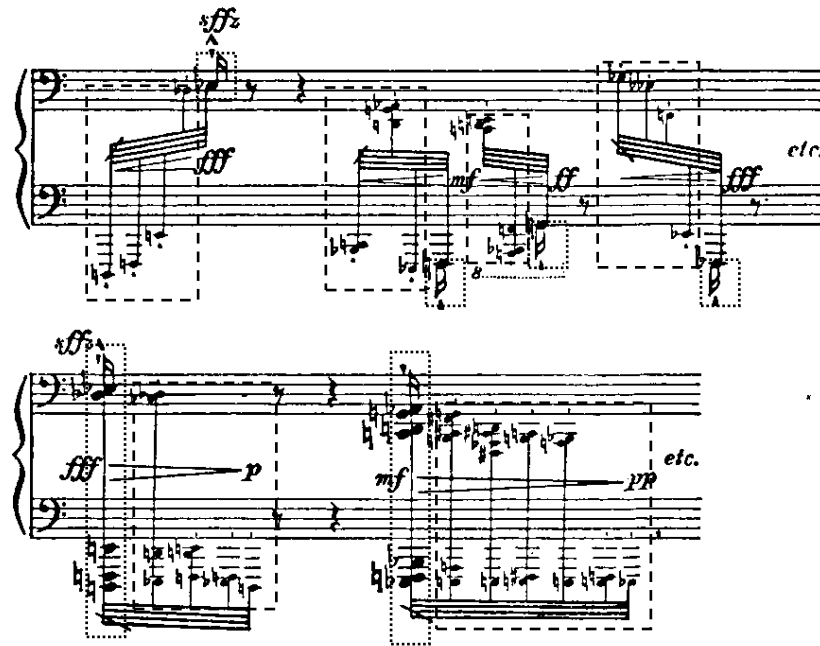
Passando à heterofonia, Boulez a define como “a superposição, a uma estrutura primeira, da mesma estrutura modificada em *aspecto*; [...] Na heterofonia, coincidem diversos

¹⁵⁴ No original: “l’homophonie comme la transformation directe de la monodie — toujours regardée comme unitaire — sous le rapport de la densité ; cette densité, n’ayant rien à voir avec des fonctions harmoniques, aura ses propres structurations, permettant d’obtenir des homophonies fixes ou variables.”

¹⁵⁵ Boulez (1963) utiliza a expressão pré-eco por se comparar à ideia de um eco que surge antes da fonte sonora principal, isto é, em ordem oposta ao que ocorre no fenômeno acústico naturalmente. Na imagem, os pré-ecos seriam os floreios que antecedem cada nota “principal” do trecho.

aspectos de uma formulação fundamental” (1963, p. 135-136).¹⁵⁶ A estrutura heterofônica é definida pela ordem horizontal / diagonal / vertical / coletivo / individual. A justificativa do autor para o esquema é a de que “A dimensão de base indo de horizontal a vertical [...], esse modo de combinações deduz uma coletividade de estruturas a partir de um modelo individual.¹⁵⁷” (BOULEZ, 1963, p. 136). O autor não traz, nesse momento, mais detalhes sobre heterofonia, uma vez que lhe dedica à frente algumas páginas com mais atenção.

Figura 9 – Exemplo de homofonia com multiplicação horizontal



Fonte: Boulez (1963, p. 135), com interferências nossas.

Passando à última estrutura, a polifonia, Boulez (1963, p. 136) a distingue dos demais tipos “pela *responsabilidade* que implica de uma estrutura a outra. A polifonia se baseia [...] no agenciamento das estruturas, o que leva a utilizar ‘contraponto’ e ‘harmonia’, desde que se extrapole o sentido geral que os termos abrangem”.¹⁵⁸

Boulez distingue a polifonia livre da rigorosa; no caso daquela, cada estrutura individual se responsabiliza apenas com a coletividade de estruturas, donde se tem a indicação de horizontal-individual/coletivo; no caso desta, cada estrutura individual ou um grupo de estruturas são individualmente responsáveis por outra(s) estrutura(s), donde se tem a indicação

¹⁵⁶ No original: “la superposition à une structure première, de la même structure changée *d’aspect*; [...]. En hétérophonie, coïncident plusieurs aspects d’une formulation fondamentale”

¹⁵⁷ No original: “La dimension de base allant de l’horizontal à la verticale [...], ce mode de combinaison déduit une collectivité de structures à partir d’un modèle individuel.”

¹⁵⁸ No original: “par la *responsabilité* qu’elle implique d’une structure à une autre. La polyphonie se base [...] sur l’agencement des structures, ce qui revient à utiliser « contrepoint » et « harmonie », pourvu que l’on extrapole le sens générale cerné par ces vocables”

de horizontal-individual/individual.

Em Boulez, amplia-se de certa forma o entendimento de polifonia e contraponto ao discutir o uso do termo “estrutura” em vez de “figura”. Por seu entendimento, o contraponto é “capaz, em suas relações horizontais gerais, de governar tanto figuras simples quanto fenômenos complexos” (BOULEZ, 1963, p. 137).¹⁵⁹ Tal colocação de Boulez, por sucinta que seja, traz a nomenclatura textural, de certa forma já em uso, para junto de práticas então não tradicionais da música acadêmica, como a música concreta, eletrônica e eletroacústica, por exemplo.

A próxima obra de referência — e sem dúvida uma das mais importantes e marcantes na literatura — é livro *Structural Functions in Music*, de Wallace Berry (1987). Essa talvez seja a obra mais extensa e detalhada que trate de textura musical. Em um de seus capítulos, Berry se debruça sobre questões conceituais, terminológicas, analíticas e compositivas de textura, algumas das quais são definidas com propostas claras de solução e organização, enquanto que outras são apenas mencionadas, no intuito de explicitar as necessidades e carências ainda existentes no assunto.

Berry traz duas definições para textura musical. A primeira delas sendo de longe a mais utilizada pelos autores subsequentes, aparecendo em aproximadamente metade das referências posteriores a Berry. Em suas palavras:

A textura da música consiste de seus componentes sonoros; ela é condicionada em parte pelo número desses componentes soando em simultaneidade ou concorrência, tendo suas qualidades determinadas pelas interações, interrelações e projeções e substâncias relativas de linhas componentes ou outros fatores sonoros componentes. (BERRY, 1987, p. 184)¹⁶⁰

Mais adiante, em seu capítulo, Berry traz uma segunda definição para textura musical:

Textura é concebida como o elemento de estrutura musical formado (determinado, condicionado) pela voz ou número de vozes e outros componentes que projetam os materiais musicais no meio sonoro, e (quando há dois ou mais componentes) pelas interrelações e interações entre eles. (BERRY, 1987, p. 191, grifo no original)¹⁶¹

As duas definições não apresentam diferenças tão acentuadas. Pode-se dizer que a

¹⁵⁹ No original: “capable, dans des rapports horizontaux généraux, de gouverner aussi bien de simples figures que des phénomènes complexes.”

¹⁶⁰ No original: “The texture of music consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations, and relative projections and substances of component lines or other component sounding factors.”

¹⁶¹ No original: “*Texture* is conceived as that element of musical structure shaped (determined, conditioned) by the voice or number of voices and other components projecting the musical materials in the sounding medium, and (when there are two or more components) by the interrelations and interactions among them.”

primeira delas é mais completa e se coloca muito mais como proposta formal de definição do que a segunda. Em ambas, porém, Berry enfatiza o papel das partes e suas interações como determinantes da textura. Acerca da palavra “parte”, ressaltamos que ela é muitas vezes intercambiada com voz, fator e componente. Em geral, Berry entende que “o termo ‘componente’ pode se referir de forma genérica a qualquer ingrediente ou fator textural” (1987, p. 186).¹⁶² Apesar disso, o termo mais utilizado ao longo de sua obra é “fator”, apesar de não haver um esclarecimento maior e mais preciso acerca do que ele seja.

Uma de suas colocações de maior impacto está na afirmação de que “Se uma única nota é soada, uma textura (aqui, de máxima simplicidade) é estabelecida.” (BERRY, 1987, p. 185).¹⁶³ A partir dessa frase, entende-se que não há música sem textura. Isto é, pode-se entender que textura é propriedade intrínseca de qualquer som, não havendo possibilidade de som sem que a textura também esteja presente.

Grande parte dos autores posteriores a Berry não apenas se vale de sua definição¹⁶⁴, mas também se utilizam da vasta terminologia por ele proposta. O autor desenvolve essa terminologia ao longo de seu texto, preocupando-se também em manter forte relação com os termos já existentes na tradição, tais como monofonia, homofonia, polifonia, dobramento e textura coral (BERRY, 1987, p. 192).

A construção da terminologia de Berry se dá tanto sob um viés quantitativo quanto qualitativo. Os conceitos de cunho quantitativo estão estritamente ligados à densidade, nomeadamente: densidade-número, ou seja, a quantidade de componentes existentes em dado instante (BERRY, 1987, p. 184); densidade-compressão, isto é, a razão entre a densidade-compressão (número de componentes) e o intervalo entre o componente mais baixo e mais alto, dado em semitons (BERRY, 1987, p. 184); e textura-espaco, tido como campo ou âmbito geral em que os eventos texturais ocorrem (BERRY, 1987, p. 191).

Do ponto de vista qualitativo, Berry aborda categorias texturais (como homofonia, polifonia, monofonia, dobramento, textura coral, dentre outras), independência e interdependência entre componentes texturais, bem como muitas outras relações entre eles. À guisa de exemplificação, Berry (1987, p. 193-194) utiliza os prefixos homo-, hetero- e contra-juntamente com as dimensões de direção, intervalo e ritmo para denotar com mais exatidão as relações entre componentes texturais, gerando adjetivos compostos tais como homodirecional

¹⁶² No original: “The term ‘component’ may refer generically to any textural ingredient or factor”.

¹⁶³ No original: “If a single pitch is sounded, a texture (here, one of maximal simplicity) is established.”

¹⁶⁴ A primeira das duas definições dadas por Berry é, sem dúvida, a mais utilizada pelos autores que abordam a temática de textura.

(componentes que se movem sempre na mesma direção), heterointerválico (componentes cujos intervalos não possuem sempre a mesma qualidade) e contrarrítmico (componentes cujos ritmos são bastante diferentes entre si). Uma relação desses termos pode ser observada sinoticamente na Tabela 11 a seguir.

Tabela 11 – Terminologia acerca de textura quanto a seus aspectos qualitativos

Prefixo	Ritmo	Direção	Intervalo
Homo-	homorrítmico	homodirecional	homointerválico
Hetero-	heterorrítmico	heterodirecional	heterointerválico
Contra-	contrarrítmico	contradirecional	contrainterválico

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Berry (1987, p. 194-195)

Berry admite que o uso recorrente dessa terminologia pode levar a um hermetismo desnecessário. Sua proposição está em utilizar desses adjetivos apenas pontualmente, quando a precisão do discurso assim o exigir. O próprio autor não os utiliza em abundância, reservando seu emprego a situações específicas, numa exemplar demonstração de bom uso e parcimônia.

Afora toda a sua nova terminologia, o foco do trabalho de Berry está, de fato, na progressão e recessão texturais, isto é, “a formação controlada de eventos texturais [...] em funções estruturais específicas” (BERRY, 1987, p. 189).¹⁶⁵ A importância desse conceito para o autor está no fato de que “Mudanças em textura — mudanças quantitativas certamente, mas também as que envolvem qualidades texturais — *estão frequentemente entre as mais imediatamente perceptíveis e apreciáveis na experiência da música.*” (BERRY, 1987, p. 189, grifo no original)¹⁶⁶

Uma das estratégias que Berry utiliza para viabilizar suas análises está em uma nova notação de quantidade de partes texturais de uma obra ao longo do tempo, bem como suas relações de independência e interdependência. A notação ocorre pela escrita de números, indicando quantidade de partes, sendo que: (i) números escritos um acima do outro indicam que as partes coexistem e possuem diferenças suficientes para serem interpretadas como distintas; (ii) números escritos em sucessão indicam mudança na disposição das partes; e (iii) o número em si indica a quantidade de partes agrupadas em uma só, indicando que possuem mais similaridades do que contrastes.

Um exemplo dessa notação pode ser observado na Figura 10, um excerto da obra coral *Six Sonnets*, No. 3, de Darius Milhaud, juntamente com a Figura 11, a notação propriamente dita, correspondente ao mesmo trecho musical em questão. Na notação, é possível observar a quantidade de partes dependentes e independentes de cada trecho.

¹⁶⁵ No original: “the controlled shaping of textural events [...] in specific structural functions”

¹⁶⁶ No original: “Changes in texture — surely quantitative changes, but those involving textural qualities as well — *are often among the most readily perceptible and appreciable in the experience of music.*”

Figura 10 – Milhaud, *Six Sonnets* para coro misto; No. 3 (c. 1–7)

$\text{♩} = 92$
 A pei-ne si le coeur vous a con-si-dé-rées, i-ma-ges et fi-gu-res
 A pei-ne si le coeur vous a con-si-dé-rées, i-ma-ges et fi-gu-res
 A pei-ne si le coeur vous a con-si-dé-rées, i-ma-ges et fi-gu-res
 A pei-ne si le coeur vous a con-si-dé-rées, i-ma-ges et fi-gu-res

Fonte: Berry (1987, p. 187)

Figura 11 – Exemplo de notação de partes texturais de *Six Sonnets*, No. 3 (c. 1–7)

1 1 1 1 2 2 4
 1 1 1 1 1 2
 1 1 1
 1

Fonte: Berry (1987, p. 188)

Analisando-se a Figura 11, observamos nela a representação inicial de uma única parte, correspondente a um pedaço do primeiro compasso, como visto na Figura 10. Em seguida, outra parte distinta é acrescentada, seguindo assim até que haja quatro partes distintas. Em seguida, duas dessas partes se configuram de forma a atenuarem sua distinção (o que se inicia no compasso 4, entre soprano e contralto; as duas vozes adquirem grande semelhança rítmica, além de se movimentarem homodirecionalmente). Isso as agrupa e um único fator textural de dois componentes. O mesmo ocorre posteriormente com as vozes inferiores, levando à textura a um conjunto de dois fatores, cada um composto de dois elementos. Por fim, as quatro vozes se sintonizam em um único fator textural, construído então por quatro componentes.

O desenvolvimento da teoria analítica de Berry referente a progressão e recessão texturais se faz em sua maioria durante as análises elaboradas pelo autor. Justamente por isso, alguns dos conceitos não são esmiuçados, sendo possível entender sua significação apenas a partir de seu uso nas análises. O recorte de repertório feito por Berry se restringe quase sempre a músicas do século XX (fora alguns exemplos de música antiga), com foco sempre nos processos texturais. Por meio desse exame, o autor esboça as diretrizes analíticas que delineiam sua teoria, apresentando, por exemplo, tensão, independência e diversidade textural, ou seja, tendência às interrelações entre as partes, que sejam características do prefixo contra-, como sendo fatores que levam à progressão textural; e repouso, interdependência, concordância

textural, isto é, tendência às interrelações entre as partes, que sejam características do prefixo homo-, como sendo fatores que levam à recessão textural. Note-se que pensar a textura como fator determinante para o entendimento da forma e da estrutura musicais, iniciado aqui com Berry, é novamente retomado por outros autores como Levy (1982), Richards (2010) e Bakulina (2010, 2012), vistos adiante.

Berry ainda traz muitas outras ideias para o estudo da textura, mas não chega a tratar de todas com profundidade. Algumas questões são apenas levantadas, como sugestão para estudos futuros, tais como:

- a) o papel da dissonância e do timbre como fatores para entendimento da densidade, criando possibilidade para uma densidade-conteúdo (BERRY, 1987, p. 209);
- b) as relações de implicação entre textura e análise de estilo (BERRY, 1987, p. 200);
- c) ativação textural, isto é, quais recursos composicionais geram a diversidade textural, trazem mudanças na textura (BERRY, 1987, p. 222);
- d) disposições complementares e compensatórias em progressões texturais, isto é, ocorrendo mudanças texturais de certa natureza, quais ocorrem também a fim de lhes complementar, e quais ocorrem a fim de lhes compensar (BERRY, 1987, p. 232);
- e) funções texturais no delineamento da forma (BERRY, 1987, p. 236); textura motivica (BERRY, 1987, p. 254); e
- f) serialismo textural (BERRY, 1987, p. 288).

Alguns desses tópicos foram posteriormente objeto de pesquisa, como as funções texturais no delineamento da forma, vistas em Levy (1982), Richards (2010) e Bakulina (2010, 2012), autores apresentados dentro em breve.

Posteriormente a Berry (1987), podemos observar em *Theories of Musical Texture in Western Music* (WHITE, 1996) — o que traduzimos como “Teorias da Textura Musical na Música Ocidental” — a sugestão promissora de uma obra voltada ao estudo teórico da textura musical. Porém, antes de adentrarmos na discussão da obra, façamos uma ressalva inicial ao livro de White. Devido à dificuldade de acesso direto à publicação, far-lhe-emos referências indiretamente por meio da revisão de Borthwick (1996).¹⁶⁷ Estamos cientes, com isso, de que as colocações podem ter opiniões enviesadas, já que se obtiveram por acesso indireto à obra.

O título do livro de White — *Theories of Musical Texture in Western Music*, o que

¹⁶⁷ Algumas das próprias citações que faremos a Borthwick (1996) contém trechos retirados diretamente do livro de White. Nessas situações, as aspas originais de Borthwick, em citação a White, foram mantidas em nossas próprias citações, bem como as numerações de páginas dadas por Borthwick. Com isso, de alguma forma estaremos também fazendo certa referência direta a White.

traduzimos como “Teorias da Textura Musical na Música Ocidental” — sugere fortemente um estudo dedicado à textura. Contudo, segundo o que nos coloca Borthwick (1996, p. 440):

Leitores que estejam esperando um estudo devotado à textura musical terão de se contentar com o estudo de três “texturas” musicais, cada uma correspondendo a uma parte do livro: “a primeira envolvendo escalas, afinações e temperamentos; a segunda envolvendo ritmo, e a terceira envolvendo polifonia” (p. ix)¹⁶⁸

Das três partes que compõem o livro, aquela que aparenta ter mais relação com textura musical é a última. Essa constatação é corroborada por Borthwick (1996, p. 440), quando este afirma que “A incumbência da parte final, e mais substancial, do livro é a de ‘examinar a maneira em que a textura musical, tecida tanto em alturas quanto em ritmo, tem evoluído desde o século nono até o presente’ (p. 187). (Felizmente, essa última parte ocupa mais da metade do livro.)”¹⁶⁹

Ainda sobre a última parte do livro, tida como mais importante, Borthwick (1996, p. 442) desenvolve:

A parte final do livro tenta reunir os componentes de altura e ritmo. Uma vez que isso se faz sob o conceito guarda-chuva de “Teorias da Polifonia”, muitos leitores irão deixar de esperar por uma discussão mais geral de textura musical neste ponto (polifonia é, afinal de contas, apenas um tipo de textura). O que White fornece, em vez disso, é uma introdução razoável à história da teoria e análise musical.¹⁷⁰

A conclusão a que chegamos, por meio dos pareceres de Borthwick, é a de que, embora o livro de White traga um título promissor ao campo de estudo da textura musical, ele deixa a desejar quanto a essa expectativa. As palavras de Borthwick que sumarizam o teor da obra, apontam que “Este é um bom livro de história da teoria e análise musical, mas a discussão sobre textura tende a ser, no melhor caso, um tanto quanto oblíqua” (BORTHWICK, 1996, p. 443).¹⁷¹

A próxima e última publicação consultada, para esta seção, que se propõe a reestruturar o pensamento acerca de textura musical é a tese criada por Gentil-Nunes (2009), na qual o autor

¹⁶⁸ No original: “Readers expecting a study devoted to musical texture will, if the series editor is to be believed, have to content themselves with a study of three musical ‘textures’, each one corresponding to a part of the book: ‘the first involving scales, tunings, and temperaments; the second involving rhythm, and the third involving polyphony’ (p. ix).”

¹⁶⁹ No original: “The task of the final, and most substantial, part of the book is ‘to examine the way in which musical textures woven of both pitch and rhythm have evolved from the ninth century to the present’ (p. 187). (Fortunately, this last part occupies over half of the book.)”

¹⁷⁰ No original: “The final part of the book attempts to draw together the components of pitch and rhythm. Since it does so under the umbrella heading ‘Theories of Polyphony’, most readers will stop hoping for a general discussion of musical texture at this point (polyphony is, after all, only one kind of texture). What White provides instead is a reasonably thorough introduction to the history of music theory and analysis.”

¹⁷¹ No original: “This is a good book on the history of music theory and analysis, but the discussion of texture tends to be, at best, rather oblique”.

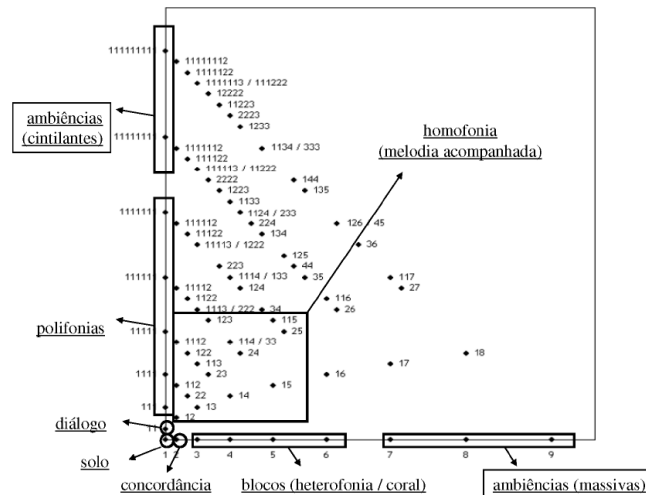
busca convergir partições (da matemática) e princípios texturais — como vistos em Berry (1987) — em prol de um mapeamento analítico de possibilidades para textura musical. Sua pesquisa objetiva o desenvolvimento teórico da composição, a fim de que as configurações texturais planejadas pelos compositores possam ocorrer de maneira mais consciente, quando assim o quiserem.

Apesar de subjazer aspectos compositivos da música, a abordagem matemática do autor permite que textura seja reinterpretada de uma maneira bastante própria e diversa das demais. Embora Gentil-Nunes faça uso de muitos conceitos de Berry (1987), construindo seu pensamento em bases teóricas já existentes, as demais decorrências obtidas pela aplicação de modelos matemáticos possibilitam definições bastante originais para conceitos vistos em textura tradicionalmente — os quais são muitas vezes tratados como já conhecidos ao leitor.

Gentil-Nunes promove uma complexa interface entre música e matemática, materializada no *software* PARSEMAT (desenvolvido pelo próprio autor), o qual “calcula e apresenta resultados analíticos a partir de arquivos MIDI.” (2009, p. 3). A análise a que o autor se refere é denominada de Análise Particional.

Elencamos, a seguir, alguns pontos que mais chamaram atenção na tese de Gentil-Nunes, os quais melhor aparentam estar em consonância com os objetivos desta pesquisa. Um desse pontos é, sem dúvida, a disposição das configurações texturais em um plano cartesiano, no qual o eixo x (horizontal, das abscissas) indica aumento textural massivo, enquanto que o eixo y (vertical, das ordenadas) denota crescimento linear, tendendo à polifonia (GENTIL-NUNES, 2009, p. 39). Com isso, o autor dispõe não apenas as categorias texturais básicas (monofonia, polifonia e homofonia) em um mesmo sistema, como também inclui demais tipos texturais em relação e função direta a esses dois eixos, conforme se pode observar na Figura 12.

Figura 12 – Tipos texturais e partição



Fonte: Gentil-Nunes (2009, p. 40)

O gráfico em plano cartesiano apresenta todas as possibilidades de partição de 9, atribuindo a cada resultado (ou conjunto de resultados) uma categoria textural compreendida tradicionalmente. Esclarecemos a terminologia de Gentil-Nunes, como utilizada no gráfico, na Tabela 12 a seguir.

Tabela 12 – Configurações texturais compreendidas por partição

Tipo	Descrição
Solo	“a partição 1, partição de origem, que representa o nível de relação zero, refere-se ao instrumento ou voz, isolado, e, por isso mesmo, associa-se à maior liberdade de articulação e de expressão. Exemplo: canto gregoriano” (2009, p. 40)
Diálogo	“a partição 1 ² representa o encontro das diferenças e a interação individualizada. Inicia o grupo das polifonias. Exemplo: invenções a duas vozes” (2009, p. 40)
Polifonias	“são as partições que constroem a superposição de planos melódicos, a expressão do coletivo diverso. Exemplo: contraponto e fugas a três ou mais vozes;” (2009, p. 41)
Ambiências (cintilantes)	“a partir das partições mais polifônicas, o coletivo prevalece e torna-se balbúrdia [...], e em seguida, massa; porém com movimento interno, daí a qualidade cintilante. Exemplo: texturas caóticas de Penderecki, texturas cintilantes em <i>Atmosferas</i> , de Ligeti;” (2009, p. 41, grifo no original)
Concordância	“a partição 2 representa o encontro com o semelhante, a concórdia e a fusão. Ainda assim, é possível distinguir os componentes do intervalo. Exemplo: terças caipiras;” (2009, p. 41)
Blocos	“a partir da partição 3, formam-se os blocos ou texturas corais, que perdem o caráter pessoal, expressivo e gradativamente vão se tornando espectrais e concretos. Exemplo: acorde rítmico da Sagração da Primavera;” (2009, p. 41)
Ambiências (massivas)	“a partir de 7 ou 8, perde-se o limite da individualidade das partes e ouve-se um espectro indefinido, que assemelha-se a um plano de fundo, estático e massivo. Exemplo: texturas de ambiências em <i>Atmosferas</i> , de Ligeti;” (2009, p. 41, grifo no original)
Homofonias	“as partições híbridas são aquelas onde o jogo entre partes individualizadas e partes massivas tende a formar planos: partes individualizadas se destacam e as massivas formam ambiências de fundo. Exemplo: Valsas de Strauss.” (2009, p. 41)

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de Gentil-Nunes (2009, p. 40-41).

O caminho de distribuições discretas dado por Gentil-Nunes muito se assemelha à ideia germinal de Trenkamp (1980) — a ser vista a seguir —, de que homofonia e polifonia seriam apenas dois graus de um grande espectro. No entanto, o autor expande a ideia unidimensional de Trenkamp a um universo cartesiano bidimensional, havendo espaço para os outros tipos texturais não considerados por ela.

A tese de Gentil-Nunes se aprofunda ainda mais em questões analíticas e conceituais sobre o assunto. Para o efeito de nossas discussões, não nos alongaremos em apresentar ainda mais o que se concebe em seu trabalho. Ressalte-se, porém, que o material desenvolvido pelo autor se destaca em originalidade e profundidade quanto à lida com textura musical.

2.3.2.3.2 Análises

O primeiro autor de que trataremos é Parry, com seus dois capítulos dedicados a textura musical na obra *Style in Musical Art*, em 1911. Esta é a primeira grande publicação, de que temos conhecimento, voltada assumidamente à textura musical. O livro se baseia em palestras

dadas por Parry enquanto professor de música da universidade de Oxford, não havendo necessariamente uma conexão ou continuidade de um capítulo a outro. Com isso em mente, saibamos que não há uma forte relação entre os dois capítulos que abordam textura.¹⁷²

O centro da discussão de Parry em seus dois textos é destacar como alguns compositores (ou algumas de suas obras) conseguiram atingir um nível primoroso, do ponto de vista da textura, em detrimento de outros compositores e obras. Nas palavras do autor: “esta maestria e musicalidade se manifestam principalmente no que podemos chamar no momento de textura da obra de arte.” (PARRY, 1911, p. 173).¹⁷³

Ao tratar disso, Parry se utiliza do termo textura quase como sinônimo de boa qualidade musical. Nesse quesito, segundo o autor, textura estaria de fato presente apenas em boas obras, o que se pode observar pela crítica que Parry faz sobre algumas obras modernas, compostas inteiramente por fórmulas com o puro objetivo de agradar ao público. Para o autor, “A textura se tornou de certa forma mais ampla e simples e melhor adaptada às receptividades de outros; enquanto que também reconheceu a brevidade da vida humana e a chance de produzir mais obras de arte em um tempo limitado.” (PARRY, 1911, p. 176).¹⁷⁴

Parry continua a tecer análises a partir de comparações entre diferentes tipos de obras musicais. Pela seguinte passagem, pode-se compreender o pensamento do autor com bastante clareza:

Nos primórdios da arte musical, as perplexidades da textura dificilmente se apresentavam. Um paralelo elementar ilustrará a diferença entre a posição do compositor de música coral dos primeiros tempos e um compositor moderno. Em uma música comum, o compositor comum de hoje pensa que sua principal obrigação é produzir uma melodia agradável e apropriada. Se ele tem algum instinto artístico genuíno, ele inevitavelmente se exercitou sobre a questão de como lidar com seu acompanhamento, no sentido de apenas lhe dar sentido e genuinidade de textura artística suficientes sem sobrecarregar uma organização tão delicada. Mas os antigos compositores não estavam incomodados com nenhum problema desse tipo. Eles não reconheceram a melodia por cima como desejável. Em vez de colocar algo no topo e construir sob ele, colocam algo que chamaram de *Canto fermo* no meio e o construíram em volta. O *Canto Fermo* não tinha um significado particular além de ser algo para se construir, e todas as partes sendo desenvolvidas em uma igualdade, a textura era uniforme por toda parte; e a textura mais perfeita era aquela em que todas as partes estavam igualmente cheias de vida e sua relação uma com a outra perfeitamente equilibrada. E esse tipo de textura foi mantido em todos os tipos de arte que foram realizados em contraponto. (PARRY, 1911, p. 179-180)

¹⁷² Em verdade, os capítulos se chamam *Texture (I)* e *Texture (II)*, o que reforça o caráter genérico dos títulos e a ausência de relação entre eles.

¹⁷³ No original: “this mastery and musicianship are mainly manifested in what we may call for the nonce the texture of the work of art.”

¹⁷⁴ No original: “The texture became in a sense broader and more simple and better adapted to the receptivities of others ; while it also recognized the shortness of human life and the chance of producing more works of art in a limited time.”

Essa colocação de Parry parece lhe conferir grande favoritismo pela música antiga em detrimento da moderna. Contudo, mesmo em contextos mais antigos, Parry encontra situações que não lhe passam como boas texturalmente. Um exemplo disso está no uso de baixos cifrados, uma vez que a quantidade e disposição das partes que compõem a harmonia não estão definidas. Para Parry (1911, p. 185-186), “No entanto, é da essência da textura que todos os fatores devem ser de alguma forma definitivamente formulados, caso contrário, os fios ficam confusos. Uma mera sucessão de harmonias não fornece nenhuma textura.”¹⁷⁵

A interpretação de Parry para textura musical é de fato bastante particular, uma vez que o autor entende que pode haver obras musicais sem textura — como vimos na expressão “nenhuma textura” da citação anterior, ou pelo uso de termos como “*textureless*” [sem textura] (1911, p. 194). Isso parece estar diretamente ligado à quantidade de partes internas em uma obra, ou melhor, ao tratamento cada vez mais polifônico do compositor, “Pois a textura não é apenas rica em razão do número de fios entrelaçados, mas também devido às qualidades intrínsecas das próprias linhas. Não segue necessariamente que, porque um trabalho é em muitas partes, a textura seja rica.” (PARRY, 1911, p. 183).

Seguindo ao próximo autor, em 1923, Dyson publica três artigos (talvez melhor entendidos como um grande artigo dividido em três edições) na *Music & Letters*, intitulado *The Texture of Modern Music*. Neles, o autor se propõe a analisar diversas passagens musicais de compositores então entendidos como modernos, tais como Scriabin, Spohr, Rimsky-Korsakov, Strauss, Debussy, Delius, dentre outros. Dyson amiúde lhes tece comparações com a música de Bach, segundo o argumento de que:

A música contemporânea é predominantemente um desenvolvimento da textura, e, uma vez que o último grande período da música no qual a textura ocupou esse lugar dominante foi aquele associado a Bach, ter-se-ia um elemento essencial de perspectiva se os dois produtos fossem comparados e contrastados. É significativo que a modernidade, nesse sentido, tenha sincronizado com uma crescente apreciação de Bach. (DYSON, 1923a, p. 108)¹⁷⁶

Ao longo de seus três artigos, Dyson (1923a; 1923b; 1923c) se utiliza de termos descritivos para textura, tais como contrapontístico, polifônico, horizontal, vertical, individualidade de componentes, fino, etc., porém não se atém a defini-los em nenhum

¹⁷⁵ No original: “Yet it is of the essence of texture that all the factors shall be in some way definitely formulated, otherwise the strands are confused. A mere succession of harmonies does not provide any texture at all.”

¹⁷⁶ No original: “Contemporary music is predominantly a development of texture, and as the last great period in music when texture occupied this paramount place was that which is associated with Bach, it will provide an essential element of perspective if the two products are compared and contrasted. It is significant that modernity in this sense has synchronised with a growing appreciation of Bach.”

momento, para fins de rigor analítico. O conceito de textura que o autor utiliza também não é explicitado em suas publicações.

Das propostas trazidas por Dyson, duas são mais atrativas ao estudo de textura. Uma delas é sua definição para o termo *parte*. Para o autor, partes “possuem interesse e validade independentes por mais do que um breve tempo¹⁷⁷” (DYSON, 1923a, p. 109). Outro conceito proposto pelo autor é o de contraponto harmônico. Em suas próprias palavras, “As linhas melódicas do contrapontista se tornaram fluxos compostos de harmonia, e esses fluxos podem se aproximar e recuar, convergir ou repelir-se, assim como fizeram as partes individuais da polifonia.¹⁷⁸” (DYSON, 1923b, p. 213)

Apesar da intenção expressa de Dyson em sua análise textural, o autor se prende quase que unicamente à análise harmônica dos trechos musicais, beirando por vezes o estudo da configuração textural de acordes. Consciente ou não, Dyson (1923a, p. 110) preludia as consequências de sua análise ao dizer que “A história do século entre Beethoven e o nosso pode, portanto, do ponto de vista da textura, ser justamente entendida como dependente da exploração de acordes como tais.”¹⁷⁹

Dyson também fala de uma certa “música de mão” (*hand-music*), um termo que erra entre idiomatismo e textura da música para piano. Segundo o autor:

o piano tem sucesso nos acordes, não no contraponto. A execução da verdadeira polifonia é muito difícil, e o resultado é frequentemente ambíguo, no melhor dos casos. Acordes são bem fáceis apenas quando dentro do alcance das mãos. E é um lugar comum para a crítica que os clássicos do piano são cheios de borrões grosseiros de música de mão [...]. Uma fatia espessa no baixo combinada com uma fatia fina a uma distância remota no soprano — essa era uma fórmula aceita¹⁸⁰. (DYSON, 1923b, p. 206-207)

Tal colocação, porém, não envereda em discussões mais profundas, limitando-se aparentemente apenas a dar nome àquilo que o autor visa criticar posteriormente. Essa breve discussão, porém, revela consternações entre textura e instrumentação, ressaltando implicações naquela em detrimento de características idiomáticas do instrumento escolhido.

Tanto as colocações de Parry (1911) quanto as de Dyson (1923a; 1923b; 1923c)

¹⁷⁷ No original: “have independent interest and validity for more than a short time.”

¹⁷⁸ No original: “The melodic threads of the contrapuntist have become composite streams of harmony, and these streams may approach and recede, coalesce or clash, just as did the individual parts of polyphony.”

¹⁷⁹ No original: “The story of the century between Beethoven and ourselves may, therefore, from the point of view of texture, be fairly said to hinge on the exploitation of chords as such”

¹⁸⁰ “the piano thrives on chords, not on counterpoint. The playing of true polyphony is very difficult, and the result often ambiguous at best. Chords are only too easy, within the compass of the hand. And it is a commonplace of criticism that the piano classics are full of crude splashes of hand-music [...]. A thick splash in the bass combined with a thin splash at a remote distance in the treble — this was an accepted formula.”

possuem fortes pontos de confluência. Estes dois autores configurariam, por meio de suas ideias para textura musical, uma importante corrente de pensamento inglês para o campo de estudo sobre o assunto. Retomando a discussão suscitada em seção anterior acerca das correntes alemã e inglesa, trazemos na seguinte passagem de Fessel a seguinte síntese:

A genealogia do conceito de textura revela particularidades significativas. Uma delas se dá por sua gênese dupla. O conceito surgiu de forma independente em dois contextos teóricos distintos. O primeiro é o contexto da crítica musical inglesa do começo do século XX, em autores como Parry e Dyson. O segundo se dá pela discussão no pensamento musical alemão acerca da música pós-serial, em autores tais como Ligeti, Lachenmann. (2007, p. 7)¹⁸¹

Voltando-nos à corrente inglesa de pensamento pelas palavras de Gentil-Nunes, pode-se dizer que ela surge:

quando os compositores Charles Hubert Parry (1911) e George Dyson (1923) passaram a usar a metáfora trama para descrever obras com harmonias inovadoras, onde a relação entre componentes gestuais estaria mais evidente. A noção de textura é vista como estilo de escritura, envolvendo as categorias clássicas – polifonia, homofonia, entre outros, onde o conceito de linha é caracterizado como elemento fundamental. (GENTIL-NUNES, 2017, P. 139).

Essa visão é criticada por Fessel (2007, p. 7), para quem a identificação da linha com partes vocais ou instrumentais ocorre de forma acrítica. Ainda segundo esse autor, pressupor a linearidade como atributo fundamental dos componentes finais da textura é uma característica por demais generalista desse pensamento.

Em contraposição, o tronco de uso da palavra textura no contexto alemão, nas palavras de Gentil-Nunes:

foi introduzido por György Ligeti (1960) e Helmut Lachenmann (1970) no âmbito da Escola de Darmstadt, com a consideração da trama como estrutura (*Struktur*) e a textura (*Textur*) como a resultante sonora das relações estruturais, mais abrangente, homogênea e menos articulada, sujeita a uma análise menos quantitativa, e, portanto, de viés mais estésico. (2017, p. 139, grifos no original)

A abordagem desses dois autores, já discutidos anteriormente nesta dissertação, é criticada por Borio (1993, apud GENTIL-NUNES, 2017, p. 139) por seu caráter organicista. A proposta do autor seria uma “dissolução de limites entre os campos e a caracterização da textura como “conceito geral dos materiais musicais”. Tal proposição parece ser norteadora de grande

¹⁸¹ No original: “La genealogía del concepto de textura revela significativas particularidades. Una de ellas está dada por su doble génesis. El concepto surgió en forma independiente en dos contextos teóricos distintos. El primero es el contexto de la crítica musical inglesa de comienzos del siglo XX, en autores como Parry y Dyson. El segundo está dado por la discusión en el pensamiento musical alemán alrededor de la música post-serial, en autores tales como Ligeti, Lachenmann”.

parte da pesquisa em textura musical realizada no Brasil, conforme nos indica o levantamento realizado por Gentil-Nunes (2017).

Prossigamos a outra obra de análise de textura em Delone (1975). Seu capítulo de livro é dedicado totalmente à textura musical, entendendo-a como um importante aspecto da composição no século XX. O autor propõe uma definição para textura, ao considerar que esta “envolve a interação dos parâmetros de altura e duração e suas implementações nas várias partes da composição. A textura fornece uma base para avaliar e recordar a música que evita os vieses tradicionais de tonalidade e acorde.” (DELONE, 1975, p. 66)¹⁸²

Este último trecho ecoa os apontamentos de Piston (1970) acerca da função estruturante da textura. Juntamente com altura e duração, Delone acrescenta ainda o papel do timbre no resultante textural:

o timbre é visto como uma importante faceta da textura, juntamente com os parâmetros de altura, duração e intensidade, cada um dos quais interage com o timbre. Deve ser aparente que a textura musical representa atividade e interação coordenadas de todos os quatro parâmetros da música. A invenção de textura musical é a própria composição. (DELONE, 1975, p. 67)¹⁸³

Ressaltemos a proposição de Delone para textura como resultante de quatro parâmetros musicais específicos: altura, duração, intensidade e timbre. Como se pode observar ao longo de toda esta seção, outros autores também definem textura em função de parâmetros musicais. Delone, porém, parece ser o único a incluir explicitamente quatro parâmetros em seus escritos.

Delone desenvolve suas ideias acerca de textura concretamente, por meio de análises de obras musicais do século XX. Um outro ponto levantado pelo autor reside nas dimensões mais amplas e mais minuciosas da textura. Em suas palavras:

A textura é comparável a outros aspectos da organização musical, em que ela é perceptível tanto em grande quanto em pequena escala; a textura é composta tanto de elementos grosseiros quanto detalhados, assim como o são a organização rítmica, o tratamento de alturas, dinâmica, orquestração e outros aspectos de estilo. (DELONE, 1975, p. 67)¹⁸⁴

¹⁸² No original: “involves the interacting parameters of pitch and duration and their deployments in the various parts of a composition. Texture affords a basis for appraising and recalling music that avoids the traditional biases of key and chord.”

¹⁸³ No original: “timbre is regarded as an important facet of texture alongside with the parameters of pitch, duration, and loudness, each of which interacts with timbre. It should be apparent that musical textures represent the coordinated activity and interaction of all four parameters of music. The invention of a musical texture is composition itself.”

¹⁸⁴ No original: “Texture is comparable to other aspects of musical organization on that it is perceptible on both large and small scales; texture is comprised of both gross and detailed elements, as are rhythmic organization, the treatment of pitch, dynamics, orchestration, and other aspects of style.”

A colocação de Delone sugere que textura musical não resulta apenas dos parâmetros musicais, isto é, em menor escala. Os resultantes dessa primeira interação paramétrica podem formar outros blocos, os quais interagem novamente entre si, formando percepções de textura cada vez mais externas e em maior escala.

Seguindo a outros autores, já no século XXI, o artigo de Squibbs (2002) visa a um olhar analítico em obras de outros compositores modernos, sendo textura musical um dos focos dessa análise. As análises de Squibbs são feitas sobre em uma obra de Xenakis, *Mists*, na qual “texturas desempenham função análoga a temas em música tradicional.” (SQUIBBS, 2002, p. 96).¹⁸⁵ O autor divide as texturas em três categorias¹⁸⁶: linear (contínua), não linear ou pontilhística (descontínua) e quase-polifônico (arborescente) (SQUIBBS, 2002, p. 96).

Squibbs não propõe necessariamente, com isso, novos tipos de textura. Possivelmente, suas ponderações analíticas estejam dando nomes diferentes a fenômenos texturais já conhecidos. Ou ainda, o autor pode estar traçado características de traços, isto é, unidades menores e formadoras dos tipos texturais — o que se pode observar com mais clareza por sua nomenclatura de linear e não linear.

Acrescentemos, com isso, a possibilidade de que as categorias nomeadas por Squibbs sejam mais próximas de técnicas de composição, e não necessariamente de texturas. Isso reforça o que apontamos com Piston (1970), isto é, uma técnica composicional que se baseia no entendimento teórico de determinada textura não irá necessariamente produzir a percepção, no ouvinte, dessa mesma textura.

Prosseguindo à próxima referência, encontramos no trabalho de Mountain (1997) uma busca em propor bases teóricas para analisar obras de Bartók. Um desses caminhos se dá pela percepção da textura em sua obra. De início, a autora sugere que, “Em um sentido geral, textura musical se refere à distribuição das notas em tempo e âmbito em uma dada passagem.” (MOUNTAIN, 1997, p. 1)¹⁸⁷

Mountain desenvolve seu pensamento visando compreender pelo menos duas maneiras pelas quais se pode perceber textura musical. Esse ponto central de sua discussão é assim descrito, nas palavras da autora:

Mais tipicamente, a identificação da textura se aplica a um fundo relativamente denso para uma linha melódica. Isso é precisamente análogo às relações figura/fundo do campo bidimensional, e as questões perceptuais correspondem àquelas desenvolvidas pelos psicólogos da Gestalt para explicar a percepção visual. Durante o século XX em

¹⁸⁵ No original: “textures perform a function analogous to themes in traditional music.”

¹⁸⁶ Os termos entre parênteses representam a nomenclatura adotada pelo próprio Xenakis, segundo o autor.

¹⁸⁷ No original: “In a general sense, musical texture refers to the temporal and registral distribution of notes in any given passage.”

particular, alguns compositores se concentraram na criação dessas “texturas de fundo”, até mesmo ao ponto de omitir a melodia de primeiro plano. Quando a atenção do ouvinte é atraída para a imagem sonora geral e a interação dos elementos componentes em vez de em qualquer linha individual, torna-se apropriado descrever a passagem inteira como “textural”. A análise da textura em si é, portanto, uma resposta natural à composição da textura em si mesma, e abrange uma investigação de todas as características específicas de uma passagem que pode ser apreciada dessa maneira mais global. (MOUNTAIN, 1997, p. 1)¹⁸⁸

É possível interpretar, a partir do trecho citado, que Mountain esteja denominando como “textural” um tipo de textura específica, na qual o elemento de primeiro plano (no caso, melodia) é excluído da composição. Entretanto, uma vez que qualquer tipo de textura teria um caráter textural, intrinsecamente, por definição, tal nomenclatura poderia se revelar bastante questionável, se assim fosse interpretada.

Contudo, voltando-nos ao conteúdo de suas colocações, podemos ainda depreender que, diante de uma passagem com as características semelhantes a essas descritas pela autora, o ouvinte poderia optar por escutar o plano de fundo apenas como tal, sem a necessidade de procurar por um elemento de primeiro plano, como uma melodia. Essa estratégia é colocada por Mountain para analisar certas passagens da obra de Bartók, em que a complexidade textural decorrente da escrita do compositor poderia ser ouvida “texturalmente”, isto é, sem uma procura por melodias ou outros componentes de primeiro plano.

Em sua propositura, Mountain indiretamente sugere não apenas um nível primário de dissecação da textura musical — em elementos de primeiro e segundo plano —, mas lhes confere certa hierarquia. Esta última se explicita pela alegada necessidade que os ouvintes teriam em procurar por um elemento de primeiro plano, como se ele fosse importante o suficiente a ponto de ser esperado (ou mesmo necessário) em alguma obra.

Um próximo exemplo de análise de obras com vistas à textura está na obra de Bosseur (2003), na qual o autor busca compreender a noção de textura em peças de compositores do século XX, considerando principalmente aspectos relativos a timbre e escrita orquestral. Entretanto, antes de iniciar suas análises, Bosseur tece algumas importantes considerações acerca do termo textura, seu tratamento pouco consagrado em dicionários de música e a certa

¹⁸⁸ No original: “Most typically, the identification of texture applies to a relatively dense backdrop to a melodic line. This is precisely analogous to the figure/ground relationships of the two-dimensional field, and the perceptual issues correspond to those developed by Gestalt psychologists to explain visual perception. During the 20th century in particular, some composers have focused on the design of these “background textures”, even to the point of omitting the foreground melody altogether. When the listener’s attention is drawn to the overall sonic image and the interplay of the component elements rather than on any one individual line, it becomes appropriate to describe the entire passage as “textural”. The analysis of texture itself is thus a natural response to the composition of texture in itself, and embraces an investigation of all the specific characteristics of a passage that can be appreciated in this more global way.”

negligência para com ele por grande parte da comunidade musical, especialmente por músicos de tradição eletroacústica (2003, p. 137). Além de trazer algumas definições — como a de Berry (1987) —, o autor comenta que “A definição alternativa de textura como ‘grão, rede, superfície ou toalha de mesa’ é mais justa. Ela define o ‘sentimento’ exterior da música, em vez da estrutura interna.” (BOSSEUR, 2003, p. 129).¹⁸⁹

Desenvolvendo suas considerações, Bosseur ainda nos coloca que o tratamento conceitual dado à textura não precisaria se ater aos parâmetros clássicos de altura, intensidade, duração e timbre, mas sim tomar como referência características mais gerais, partindo diretamente do fenômeno acústico (2003, p. 130). Para tanto, o autor considera válido o vocabulário proposto por Schaeffer à descrição do objeto sonoro, como massa, timbre harmônico, dinâmica, grão, dentre outros — conforme abordaremos posteriormente em seção específica.

Por fim, podemos apreciar outro exemplo de texto voltado à análise em Nascimento (2005), o qual se centra em duas obras de Villa-Lobos e Debussy. Fundamentando-se em Berry (1987), Nascimento desenvolve a ideia de progressão e recessão texturais como auxiliares nas delimitações formais de uma peça — algo semelhante aos propostos por Levy (1982), Richard (2010) e Bakulina (2010, 2012). Contudo, sua escolha de repertório do século XX traz novos aspectos a esse estudo, uma vez que “a partir do final do Romantismo, essa concepção de estruturação da música partindo do parâmetro *textura* passou a ser aplicada com maior intensidade e sistematização nas obras tornando-se, portanto, um dos principais elementos da linguagem musical.” (NASCIMENTO, 2005, p. 314, grifo no original)

Ideias semelhantes foram tecidas por outros autores, como Auerbach (2008), o qual se volta em análises de camadas polifônicas de obras de Brahms; Campbell (2008), que analisa a poética de composição em Ligeti e sua lida com a textura musical; Souza (2014), o qual relaciona a textura no *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, de Debussy, com o poema homônimo de Mallarmé; e Santos (2014), que identifica em três obras de Boulez o papel da textura como auxiliar na delimitação da forma — em semelhança aos autores que apresentamos na subseção de funções da textura.

Considerando a análise de textura de maneira mais ampla, Moreira (2015) traz uma proposta para analisar textura a partir de uma aplicação da teoria dos contornos musicais, em conjunto com elementos da análise particional de Gentil-Nunes. O contorno textural, como denominado pelo autor:

¹⁸⁹ No original: “La définition alternative de texture comme ‘grain, réseau, surface ou nappe’ est plus juste. Elle définit le ‘sentiment’ extérieur de la musique, plutôt que la structure interne.”

consiste na abstração dos níveis de complexidade textural, de forma a expressar os movimentos da textura em função do tempo. Tal contorno pode ser submetido às ferramentas da Teoria dos Contornos, estabelecendo relações entre progressões texturais distintas. Além de possibilitar a aplicação de procedimentos tradicionais de variação motívica no desenvolvimento textural. (MOREIRA, 2015, p. 3)

Embora se construa com base em dois outros processos analíticos, o contorno textural de Moreira permite chegar a constatações diferentes acerca de textura musical, não obtidas por teoria dos contornos ou análise parcial apenas. Por exemplo, o autor pôde identificar funções diferentes para a textura, como a estrutural e a ornamental. Ainda, pela observação da textura com o mesmo olhar das estruturas motívicas, pôde-se observar gestos texturais recorrentes nas obras de compositores, de forma a se identificar certo vocabulário ou repertório textural.

2.3.2.3.3 Terminologia

Poucos autores se debruçam em questões terminológicas relativas à textura. Nesse quesito, o artigo de Trenkamp (1980) é outro ponto de enorme destaque na literatura relativa à textura musical. A autora utiliza o conceito de Berry (1987) para textura musical, além de outros conceitos por ele propostos, demonstrando dar continuidade à linha de pensamento do autor. Contudo, o diferencial de Trenkamp está no tratamento quase que exclusivo acerca da terminologia utilizada e criada em torno da textura musical. A autora destaca as inúmeras complicações terminológicas decorrentes, por exemplo, do uso arbitrário de palavras meramente descritivas e altamente subjetivas, como celestial, sombria e leve (TRENKAMP, 1980, p. 13).

Um dos fatores para essas complicações e insuficiências na terminologia se dão pela dificuldade em analisar textura, em oposição a análise harmônica e rítmica, por exemplo, justamente porque lhe “falta essa qualidade de separabilidade, ou discrição. Não importa o quão importante seja para a estrutura da composição, a textura parece ser primariamente um elemento resultante, formado da combinação de outros elementos.” (TRENKAMP, 1980, p. 14)¹⁹⁰

É possível compreender essa dificuldade de separar textura do restante dos elementos, em um contexto musical, também como reflexo das incertezas em sua definição. Ainda assim, tentativas de certa forma abstratas de caracterização da textura levaram a uma gradual e heterogênea construção de vocabulário mais ou menos técnico nesta área. Com relação a esses

¹⁹⁰ No original: “lacks this quality of separability, or discreteness. No matter how important to the structure of a composition, texture appears to be primarily a resultant element, one fashioned out of combinations of other elements.”

termos tradicionalmente utilizados no âmbito de estudo da textura musical, Trenkamp aponta que:

nenhuma textura é realmente fina; ela é entendida como mais fina do que outra textura, mais espessa, e seu grau de finura é geralmente implícito apenas de forma vaga e relativa. Espesso/fino, esparso/denso e homofônico/polifônico são todos contínuos, cada textura ocupando um lugar particular ao longo de seu contínuo particular. A tarefa então é a de identificar estas palavras dentro do contínuo e encontrar meios eficientes de designar o lugar específico da textura nesse contínuo, assim como alguns teóricos fizeram com o contínuo consonância/dissonância. (TRENKAMP, 1980, p. 21)¹⁹¹

Essa colocação de Trenkamp abre espaço para uma nova e inédita interpretação dos tipos texturais tradicionais (homofonia, polifonia, monofonia). Mais do que rótulos absolutos, esses tipos seriam apenas graus em um espectro contínuo de possibilidades. Por exemplo, homofonia e polifonia indicariam duas direções opostas em um contínuo textural, podendo haver incontáveis tipos texturais ao longo dessa gradação.¹⁹² Uma obra musical, portanto, não seria necessariamente homofônica ou polifônica, mas estaria situada em algum ponto entre os dois polos, mais próximo de um do que de outro. Ademais, suas progressões e recessões texturais a moveriam sobre o contínuo textural, conforme suas características primárias se modificassem.

Além de contribuir com esse novo entendimento de tipos texturais, Trenkamp reitera sua preocupação com a coerência e a precisão na terminologia relativa à textura. Compreendendo a dificuldade em isolar a textura dos demais aspectos da música, a autora sugere que textura seja comparada em separado a outras subáreas de estudo da música (que já tenham sua tradição mais consolidada, como ritmo, melodia e harmonia)¹⁹³. De cada comparação, um vocabulário próprio seria desenvolvido, seguindo-se assim em todas as outras subáreas, conforme explica a autora na seguinte passagem:

Uma vez que tenham sido encontradas palavras para descrever a relação entre textura e ritmo, o mesmo processo deve ser aplicado a cada um dos outros elementos básicos da textura. Somente após tais relações básicas tenham sido explicitadas é que se pode

¹⁹¹ No original: “no texture is actually thin; it is understood to be thinner than another, thicker texture, and its degree of thinness is usually only vaguely and relatively implied. Thick/thin, sparse/dense, and homophonic/polyphonic are all continua, with each texture occupying a particular place along its particular continuum. The task, then, is to identify those words within a continuum and to find efficient means to designate a texture's specific place on that continuum, just as some theorists have done with the continuum consonance/dissonance.”

¹⁹² A autora não faz menção à monofonia ou sua relação com esse espectro. Um possível motivo para essa ausência talvez seja a concepção de que monofonia estaria em um espectro separado, ou em espectro algum, por ser visto por alguns autores como um tipo mais simples de textura, conforme se pode constatar ao longo desta revisão de literatura.

¹⁹³ O processo proposto pela autora traz semelhanças com a já mencionada Análise Particional, de Gentil-Nunes (2009).

lidar com a interação entre textura e mais de um elemento simultaneamente. (TRENKAMP, 1980, p. 22)¹⁹⁴

Ainda, Trenkamp insiste nos cuidados que se deve ter na elaboração desses termos. Para tanto, a autora propõe três critérios elementares, baseados em reflexões tomadas da psicologia e da neurolinguística: “1. A inclusão do vocabulário presente, existente; 2. O uso da capacidade imagética; 3. A ênfase na associatividade.” (TRENKAMP, 1980, p. 23)¹⁹⁵ Tais preocupações aumentariam as chances de que a terminologia proposta tivesse caráter prático e fosse de fato utilizada por músicos e outros autores na área.

2.3.2.3.4 Funções da Textura

Neste momento, traremos à tona quatro autores que propõe estudos acerca de funções que a textura pode exercer no discurso musical. A primeira autora é Levy (1982), em cuja pesquisa não encontramos ecos declarados do pensamento berryano acerca de textura musical, embora a autora reconheça o trabalho de Berry e o mencione no seletor de obras voltadas ao estudo de textura. Contudo, Levy esclarece que seu ponto de vista difere daqueles presentes na bibliografia existente (1982, p. 482), muito embora seja possível claramente relacionar as propostas de função textural da autora com certas colocações de Berry (1987) acerca dos papéis de recessão e progressão texturais, conforme já mencionamos ao tratarmos desse autor.

Levy propõe brevemente uma definição para textura musical: “Dependente de melodia, harmonia e ritmo, e afetada pela orquestração, âmbito, e assim por diante, ela envolve a atividade total das partes componentes em qualquer segmento de uma composição.” (1982, p. 482-483).¹⁹⁶ O principal objetivo de Levy é apresentar e sistematizar alguns papéis da textura em obras do classicismo e do início do romantismo, isto é, suas funções “na sintaxe de movimentos particulares e, especialmente, sua capacidade de funcionar como um signo — tanto de para onde estamos em uma peça quanto de para o que pode ou não ocorrer em seguida.” (LEVY, 1982, p. 482)¹⁹⁷

Essa propositura abre precedentes para pensar em uma textura funcional e,

¹⁹⁴ No original: “Once words have been found to describe the relationship between texture and rhythm, the same process should be applied to each of the other basic elements and texture. Only after these basic relationships have been made explicit can one deal with the interaction between texture and more than one element simultaneously.”

¹⁹⁵ No original: “1. The inclusion of present vocabulary; 2. The use of imaging capabilities; 3. The emphasis on associativity.”

¹⁹⁶ No original: “Dependent on melody, harmony, and rhythm, and affected by orchestration, register, and so on, it involves the total activity of the component parts in any segment of a composition.”

¹⁹⁷ No original: “in the syntax of particular movements and, especially, its capacity to function as a sign — both for where we are in a piece and for what may or may not happen next”

consequentemente, em uma análise funcional da textura. A partir de certas funções previamente identificadas e estudadas, é possível analisar texturalmente (ao menos nesse aspecto) obras musicais que se utilizem desse vocabulário. Para tanto, Levy propõe duas grandes funções que a textura pode exercer: textura como signo contextual (1982, p. 483) e como signo convencional (1982, p. 488).

Texturas do primeiro tipo, conforme explica Levy, “podem residir simplesmente em grupos específicos de associações ou relações idiossincráticas estabelecidas entre texturas *de dentro* de uma dada peça.” (LEVY, 1982, p. 483, grifo no original).¹⁹⁸ Isto é, signos contextuais são recorrências a outras configurações texturais já apresentadas em uma obra. Assim, uma seção de exposição de sonata, por exemplo, pode ser suscitada novamente apenas pela retomada de sua textura inicial. Mesmo que outros elementos tidos como mais tradicionais e de imediato reconhecimento estejam menos claros (como motivo, harmonia, tema ou tonalidade), essa retomada da textura dá claros indícios de que este novo trecho tem relação com, no caso, a exposição da sonata.

O segundo tipo de função é o de signo convencional. Estes, diferentemente dos contextuais, “podem dar uma deixa ou nos instruir de maneira bem específica sobre como compreender eventos musicais simultâneos e subsequentes.” (LEVY, 1982, p. 488).¹⁹⁹ Suas características não se dão em cada obra, mas perpassam estilos inteiros, podendo ser identificados em uma obra, mesmo que em primeira aparição. Como o próprio nome suscita, signos convencionais são construtos de alguma convenção ou estilo de música, sendo mais facilmente reconhecidos pelos ouvintes mais habituados a consumir esse estilo.

Levy concretiza os signos convencionais por meio de três subtipos mais gerais, bem como suas funções convencionadas pelo tempo e pela prática, os quais podem ser observados na Tabela 13 a seguir.

Tabela 13 – Tipos de signos convencionais

Tipo	Descrição
homofonia com padrão de acompanhamento	anuncia que a passagem corresponde a algum tipo de apresentação ou exposição
solo (estrito, não junto com <i>tutti</i>)	pode conduzir musicalmente para o início de um segmento maior e/ou uma seção estrutural mais formal
passagens em uníssono	anunciam ou marcam, em geral, momentos estruturais da música; podem também chamar a atenção do ouvinte após este ter se acostumado com uma ideia, textura ou seção

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Levy (1982, p. 489).

¹⁹⁸ No original: “may reside simply in particular sets of associations or idiosyncratic relationships established between or among textures within a given piece.”

¹⁹⁹ No original: “may cue or instruct us quite specifically about how to comprehend both simultaneous and subsequent musical events”.

Para Levy, o uso de signos contextuais e convencionais auxiliam na estruturação e no entendimento da sintaxe musical. Ainda, quanto mais convencionado for o signo, menos esforço terá o compositor para demonstrar sua intenção formal/estrutural naquele trecho. Longe de considerar seu sistema fechado, a autora evoca a possibilidade de novos signos e novas texturas, além da possibilidade de aplicação e reinterpretação desses signos propostos a obras de outras épocas e culturas.

Podemos encontrar referências a funções da textura também em Dunsby (1989). Para tanto, o autor não retoma Levy (1982), mas parte de concepções própria acerca da temática. Dunsby (1982) propõe, em meio a seus pensamentos, a ideia de ilusão em textura. Nas palavras do autor, “Uma ilusão, definida informalmente, é um efeito que induz em nós uma percepção que sabemos não poder ser aquela em questão.” (DUNSBY, 1989, p. 51)²⁰⁰ Sua ideia é a de que certas disposições texturais podem causar uma impressão perceptiva dúbia, criando no ouvinte a incerteza acerca do que realmente esteja ocorrendo na música

Outro conceito colocado por Dunsby é o de expectativa textura. Entenda-se por isso o efeito de esperar por determinado desenvolvimento textural e/ou formal criado pelo uso desta ou daquela textura (DUNSBY, 1989, p. 54). Essa ideia se aproxima à de Levy (1982), uma vez que ambas levam em consideração a expectativa do ouvinte diante de elementos comuns à prática musical em questão.

Ainda em Dunsby (1989), podemos acompanhar uma das primeiras preocupações com uma revisão de literatura em textura musical. O autor esboça traçar algumas referências históricas, embora admita que esse feito seja difícil de ser realizado. Dentre suas colocações, Dunsby cita *Music Ho!*, de Lambert (1934), como o primeiro registro para o termo textura. Porém embora, a obra de Lambert (1934), não apresenta a textura como assunto central. Em verdade, o livro se propõe a fazer críticas à música moderna em relação às demais expressões artísticas e à vida moderna em sociedade, trazendo a palavra textura algumas vezes em teor bastante superficial. Além disso, pudemos observar com Dyson (1923a; 1923b; 1923c) que há pelo menos uma obra que traga o registro de textura anterior à de Lambert.

Retomando a revisão de literatura feita por Dunsby (1989), o autor curiosamente não menciona Berry (1987) em momento algum, embora tenha incluído Trenkamp (1980) no brevíssimo grupo bibliográfico referente ao assunto.²⁰¹ Justamente pelo fato de sua bibliografia

²⁰⁰ No original: “An illusion, informally defined, is an effect which induces in us an apperception which we know cannot be the case.”

²⁰¹ Lembremo-nos de que Trenkamp (1980) constrói muitas de suas reflexões sobre os fundamentos apresentados por Berry (1987), conforme já observamos.

apresentada ser breve, Dunsby alerta para a necessidade de que se faça um trabalho mais profundo de investigação acerca da literatura existente, buscando desde os registros mais antigos para esse conceito musical. A mesma consternação é observável na lida do autor com definições de textura. Dunsby (1989) menciona a de Meyer (a ser vista ao fim desta revisão de literatura), mas passeia pelas implicações decorrentes não apenas dessa definição, mas também das colocações de muitos outros autores.

Poucos autores demonstram a mesma preocupação de Dunsby no que diz respeito à revisão de literatura em textura musical. Embora possamos encontrá-la em pequena escala ao longo de alguns trabalhos. Podemos mencionar Lucas (1999) como um dos primeiros a fazer essa revisão com mais cuidado, seguidos de Senna Neto (2007) e Santos (2012), autores já abordados em seção anterior.

Retomando as funções da textura, outros dois autores posteriormente se ativeram ao estudo do assunto: Richards (2010) e Bakulina (2012, 2014). O estudo em Richards (2010) revolve acerca do papel da textura musical em cadências nas obras do classicismo. Suas inquietações e colocações se assemelham bastante às de Levy (1982), como se observa no seguinte trecho:

mudanças no material melódico e na textura podem sinalizar que uma nova função formal está a caminho. O início de funções cadenciais são geralmente sinalizadas por tais mudanças em melodia/textura juntamente com a progressão cadencial localizada no fim da frase. Melodicamente, essas mudanças são determinadas por alterações de ritmo, motivo, direção ou tipo de movimento (grau conjunto *versus* saltos), e texturalmente por contrastes em figuração, acompanhamento, dinâmica, articulação, timbre ou número de vozes. (RICHARDS, 2010, p. 26)²⁰²

Em Bakulina (2010, 2012), essa linha de pensamento acerca das funções da textura é ainda mais desenvolvida. A autora, situa sua pesquisa também a partir de Levy (1982) — incluindo também Berry (1987) e sua definição —, dentre outros autores, alegando que a textura pode ser um fator determinante na definição de forma em uma obra musical. Mais especificamente, Bakulina descreve um papel decisivo da polifonia:

a textura polifônica aparece mais frequentemente naquelas áreas formais que normalmente requerem uma estrutura mais frouxa [...]: tema subordinado e de transição entre as funções temáticas, e continuação, contraste medial (e também às vezes consequente) entre as funções frasais. [...] a polifonia ajuda a criar contraste entre duas regiões formais que apresentam material temático (motívico) similar, mas

²⁰² No original: “changes in melodic material and texture can signal that a new formal function is underway. The initiation of cadential functions are generally signaled by such melodic/textural changes in addition to a cadential progression located at the end of the phrase Melodically, these changes are determined by alterations in rhythm, motive, direction, or type of motion (steps versus skips), and texturally by contrasts in figuration, accompaniment, dynamic, articulation, timbre, or number of voices.”

diferem fortemente no que diz respeito à organização formal e à textural. (2010, p. 12)²⁰³

O alerta que Bakulina faz ao papel da polifonia busca também contribuir para o desenvolvimento do estudo da área. Focando no repertório do classicismo, semelhantemente a Levy (1982), mas mais especificamente em Mozart, Bakulina conclui que “o papel estrutural da polifonia imitativa proposta aqui fornece um discernimento acerca de como a textura interage com forma.” (2012, p. 39).²⁰⁴

2.3.2.3.5 Proposta de Tipos Texturais

A reflexão acerca dos tipos de textura (monofonia, homofonia, polifonia, etc.) é bastante comum, quase onipresente em textos relativos à textura. No entanto, há quatro autores cujo teor de discussão textural reside apenas na proposição de novos tipos de textura, seja explícita ou implicitamente. O primeiro deles é Charlton (1976). O autor apresenta uma breve carta de uma única página, na qual tece comentários sobre um possível tipo de textura, à qual chama de textura de noturno. Segundo o autor, esse tipo seria “caracterizado pela sustentação de tom, movimento interno suave, melodia expressiva e harmonia estável.” (CHARLTON, 1976, p. 455)²⁰⁵

O objetivo de Charlton em trazer esse conceito à tona é reinterpretar o andamento de uma obra para piano de Beethoven, a qual apresentaria características típicas de uma textura de noturno, devendo, portanto, ser executada com menos velocidade.

É possível encontrar propostas de tipologias texturais também em Bissell (1995), cujo objetivo está em apresentar ferramentas para o arranjo musical. O autor inicialmente considera textura como:

muitas vezes usada um pouco vagamente para descrever os aspectos verticais da música. Consideraremos a textura de maneira mais específica e precisa como a maneira como os materiais melódicos, rítmicos, harmônicos e **tímbricos** são entrelaçados em uma composição. (BISSELL, 1995, grifo no original)²⁰⁶

²⁰³ No original: “polyphonic texture most often appears in those formal areas which normally require loose structure [...]: transition and subordinate theme among the theme functions, and continuation, contrasting middle (and also sometimes consequent) among the phrase functions. [...] polyphony helps to create contrast between two formal regions that display similar thematic (motivic) material, but differ strongly with regard to formal organization and texture.”

²⁰⁴ No original: “structural role of imitative polyphony proposed here provides some insight into how texture interacts with form”

²⁰⁵ No original: “characterized by sustaining of tone, gentle inner movement, expressive melody and stable harmony.”

²⁰⁶ No original: “often used rather loosely to describe the vertical aspects of music. We will consider texture more

Além de sua definição, Bissell categoriza os tipos de textura em dois grandes grupos. O primeiro inclui textura composicional, ou melódica, “que é definida pela relação entre os elementos melódicos e de suporte da textura.” (BISSELL, 1995).²⁰⁷ O outro grande grupo consta de textura orquestral, ou tímbrica, “que é definida pela natureza dos elementos tímbricos da textura e a relação entre esses elementos e os grupos tímbricos que eles formam.” (BISSELL, 1995).²⁰⁸

Bissell então distribui os tipos texturais nessas duas grandes categorias. À primeira delas, de texturas melódicas, o autor associa textura monofônica, polifônica, homofônica e homorrítmica (ou cordal) (BISSELL, 1995). Suas definições para cada tipo são muito próximas às já apresentadas por outros autores, como Piston (1969), Berry (1987) e Kostka (2006). Seu quarto tipo, textura homorrítmica, é muito semelhante à textura cordal (termo também usado sinonimamente por Bissell).²⁰⁹

Quanto à segunda grande categoria, a de texturas tímbricas, Bissell considera as texturas homotímbrica e heterotímbrica, esta consistindo de “dois ou mais instrumentos, nenhum deles tendo a mesma cor tonal.” (BISSELL, 1995)²¹⁰, e aquela consistindo de “dois ou mais instrumentos, cada um dos quais possui a mesma cor tonal.” (BISSELL, 1995)²¹¹. À ideia de “cor tonal”, pode-se interpretar que o autor esteja se referindo à semelhança ou diferença entre timbres dos instrumentos. O autor não fornece muitos critérios para dizer quais timbres são semelhantes e quais são diferentes, mas indica as famílias de instrumentos (como metais, madeiras e cordas, por exemplo) como uma forte referência, isto é, instrumentos de mesma família teriam timbres mais próximos do que instrumentos de famílias diferentes. Além disso, Bissell reforça que os conceitos de textura homotímbrica e heterotímbrica são bastante relativos. Dois instrumentos de mesmo tipo, como dois trombones, podem ter características distintas o suficiente para que se perceba timbres significativamente desiguais. Contudo, a presença de um instrumento de outra família, como um violoncelo, pode tornar a distinção entre os trombones algo irrelevante, tendo em vista a grande diferença de timbre entre violoncelos e trombones.

Além de Charlton e Bissell, um outro autor que publica com intenção de unicamente propor um tipo textural é Kokoras (2007). Inicialmente, o autor define textura musical como

specifically and precisely as the way the melodic, rhythmic, and harmonic and (sic) **timbral** materials are woven together in a composition.”

²⁰⁷ No original: “which is defined by the relationship between the melodic and the supporting elements of the texture.”

²⁰⁸ No original: “which is defined by the nature of the timbral elements of the texture and the relationship between those elements and the timbral groups they form.”

²⁰⁹ As definições detalhadas para cada tipo podem ser consultadas no Apêndice B desta pesquisa.

²¹⁰ No original: “two or more instruments, none of which have the same tone color.”

²¹¹ No original: “two or more instruments, each of which has the same tone color.”

“determinada por quantas camadas de som existem em uma composição e quais são as relações desses sons uns com os outros” (KOKORAS, 2007, p. 1).²¹² Sua proposta é a de textura holofônica, entendida como “a síntese de fluxos sonoros simultâneos em um todo coerente com componentes internos e pontos focais.” (KOKORAS, 2007, p. 2).²¹³ Esta proposição de textura se difere, por exemplo, da música homofônica, uma vez que a fusão das entidades sonoras não causa a perda de suas identidades em prol do todo. Isto é, em música holofônica, todos os três tipos texturais básicos (monofônico, polifônico e homofônico) estariam presentes e individualizados.

2.3.2.3.8 Estética

A temática da textura musical está pouco presente em estudos de estética musical. Nesse quesito, a publicação de Rowell (1984) é um tanto única em meio à bibliografia. Inicialmente, Rowell define textura como: “a trama da música, seja se a concebemos/percebemos como uma superfície estética, seja como urdidura (altura, eixo vertical, simultaneidade) e trama (tempo, eixo horizontal, sequência) do tecido musical.” (1984, p. 158).²¹⁴

O autor arrojadamente traz critérios para o juízo de valor de obras musicais em vários aspectos, inclusive a partir da textura musical nelas presente. Ao todo, oito parâmetros são elencados para valores texturais: (i) simples e complexo, (ii) liso e áspero, (iii) fino e espesso, (iv) economia e saturação, (v) orientação, (vi) foco e interação, (vii) emaranhamento e (viii) figuração. As explicações para cada valor podem ser sinteticamente acompanhadas na Tabela 14 a seguir.

Tabela 14 – Valores texturais para juízo de valor

Valor	Descrição
simples e complexo	Por complexo, pode-se entender um ou tudo o que se segue: informação demais, uma profusão de diferentes tipos de dados sensoriais, falta de padrão ou organização, ambiguidade, instabilidade ou falta de finalidade aparente. [...] cada pessoa tem seus próprios limites, após os quais ela por conta própria não irá, um ponto a partir do qual complexidade é interpretada como caos. [...]. Do outro lado da escala simples/complexo, curiosamente parece não haver limite para o apreço do mais simples efeito musical, além dos que, por meio de prolongada repetição, transgredem nossa paciência. (ROWELL, 1984, pp. 158-159) ²¹⁵

²¹² No original: “determined by how many layers of sound there are in the composition and what the relationships of those sounds to each other are.”

²¹³ No original: “the synthesis of simultaneous sound streams into a coherent whole with internal components and focal points”.

²¹⁴ No original: “the weave of the music, whether we conceive/perceive it as an aesthetic surface or as the warp (pitch, the vertical axis, simultaneity) and woof (time, the horizontal axis, sequence) of the musical fabric.”

²¹⁵ No original: “By complex, we may mean any or all of the following: too much information, a profusion of different types of sense data, lack of pattern or organization, ambiguity, instability, or lack of an apparent goal. [...]

Valor	Descrição
liso e áspero	O que ouvimos como “liso” em música resulta de sons ligados (<i>legato</i>), conectados, onde a transição inescapável de tons é minimizada, às vezes por meio de uma passagem gradual entre as notas [...]. Aspreza de textura em música é produto de articulação <i>staccato</i> , ataques de notas (onde alguns elementos sonoros estranhos estão sempre presentes), acentuações, pontuação rítmica, pausas que interrompem o fluxo musical, a justaposição de timbres contrastantes, qualquer coisa que de fato dê a ilusão de descontinuidade. (ROWELL, 1984, p. 159) ²¹⁶
fino e espesso	refere-se ao número de sons simultâneos e sua distribuição relativa ao longo do espectro de notas do grave ao agudo. [...] texturas mais finas deixam mais espaço e chegam a convidar atividade melódica, enquanto que as texturas mais espessas têm um efeito inibidor sobre a linha individual. (ROWELL, 1984, p. 160) ²¹⁷
economia e saturação	Alguns compositores parecem ter uma afinidade natural pelo uso generoso do meio: efeitos orquestrais coloridos, uma ampla extensão da dinâmica, um espectro de tons completo, uma profusão de temas e geralmente um alto nível de atividade rítmica; outros fazem uso mais conservador de seus recursos musicais. (ROWELL, 1984, p. 160) ²¹⁸
orientação	tendendo ao vertical/cordal ou ao horizontal/linear. Em texturas orientadas em direção ao vertical (homofônicas, “de mesmas vozes”), as notas estão de certa forma dependentes para que se movam juntas em acordes, ou estão subordinadas à linha melódica. Em texturas orientadas em direção ao horizontal (contrapontístico), as vozes demonstram maior independência e se entrelaçam umas às outras. (ROWELL, 1984, p. 160) ²¹⁹
foco e interação	Por essa antítese, quero dizer o contraste entre a música na qual nossa atenção é focada na atividade musical que ocorre em um único plano: uma melodia, uma progressão de acordes, um instrumento solista proeminente; e a música na qual o <i>locus</i> da atividade muda: do soprano ao baixo, de um instrumento a outro, na forma de diálogo ou conversas múltiplas, as quais nos compelem a desviar nossa atenção de um lugar para outro. (ROWELL, 1984, p. 161) ²²⁰
emaranhamento	resulta do entrelaçamento contrapontístico de melodias, a que podemos reagir primeiramente dividindo nossa atenção para então interpretar os fios entrelaçados como superfície quando sua complexidade se torna grande demais para nos permitir seguir cada linha simultaneamente. (ROWELL, 1984, p. 161) ²²¹

each person has his own limits past which he will not willingly go, a point past which complexity is interpreted as chaos. [...] At the other end of the simple/complex scale, curiously enough, there seems to be no limit to our relish for the simplest musical effects other than those which, through prolonged repetition, transgress the limits of our patience.”

²¹⁶ No original: “What we hear as “smooth” in music results from bound (*legato*), connected sounds where the inescapable transitions between tones are minimized, sometimes by means of the slide between pitches [...]. Roughness or texturing in music is the product of *staccato* articulation, note attacks (where some extraneous noise elements are always present), accents, rhythmic punctuation, rests that interrupt the musical flow, the juxtaposition of contrasting timbres, anything in fact that gives the illusion of discontinuity.”

²¹⁷ No original: “refers to the number of simultaneous sounds and their relative distribution over the pitch spectrum from low to high. [...] thinner textures leave more room for and invite melodic activity, while the thicker textures have an inhibiting effect upon the individual line.”

²¹⁸ No original: “Certain composers seem to have a natural affinity for lavish use of the medium: colorful orchestral effects, a wide dynamic range, a full pitch spectrum, a profusion of themes, and generally a high level of rhythmic activity; others make more conservative use of their musical resources.”

²¹⁹ No original: “the vertical/chordal or the horizontal/linear. In textures oriented toward the vertical (homophonic, “same-voiced”), the tones are in a sense dependent in that they move together in chords or are subordinated to the melodic line. In textures oriented toward the horizontal (contrapuntal), the voices demonstrate greater independence and interweave with one another.”

²²⁰ No original: “By this antithesis I mean the contrast between music in which our attention is focused upon musical activity that takes place along a single plane: a melody, a progression of chords, or a prominent solo instrument; and music in which the locus of activity shifts: from the treble to the bass, from one instrument to another, in the form of a dialogue or multiple conversation that compels us to shift our attention back and forth.”

²²¹ No original: “results from the contrapuntal interweaving of melodies, to which we may respond at first by dividing our attention and then by interpreting the tangled strands as surface when their complexity becomes too great to permit us to follow each line simultaneously.”

Valor	Descrição
figuração	a organização da música em padrões. Às vezes são padrões temáticos, mas frequentemente são puramente decorativos, padrões geométricos que funcionam assim como os padrões ao fundo dos papéis de parede. (ROWELL, 1984, p. 161) ²²²

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Rowell (1984).

É delicado levar as colocações de Rowell para os fins estéticos propostos, uma vez que o autor não provê grandes discussões sobre os motivos que o levaram a estabelecer não apenas esses oito parâmetros, mas também o valor que cada um deve ter para que uma escolha de textura seja vista como melhor do que outra. O que se pode fazer sem muitas ressalvas, entretanto, é utilizar seu sistema de valores como bases para análise de textura. Nesse quesito, as oito orientações de Rowell trazem algumas interessantes reflexões até então não suscitadas, como as definições claras de liso e áspero, e a ideia de emaranhamento.

Frisemos ainda que o autor parece não ter conhecimento das orientações feitas por Trenkamp (1980) acerca da proposta de novas terminologias (ou talvez conheça, mas tenha optado por não segui-las), uma vez que sua nomenclatura não segue um padrão sistemático — alguns são pares de substantivo (por exemplo: foco e interação), outros são pares de adjetivos (por exemplo: fino e espesso), e outros são palavras únicas (por exemplo: figuração).

2.3.2.4 *Perspectivas Imagéticas*

Consideramos, em um trabalho anterior (PERROTTA; SOTUYO BLANCO, 2017), que estudar possíveis representações imagéticas de textura musical seria um interessante ponto de partida para chegar em novas considerações no assunto. Existem pontuais tentativas de visualização do som à luz da física, mais precisamente a acústica, como os padrões de vibração em pratos de Ernst Chladni, as formas resultantes de diapasões de Jules Lissajous, bem como as aplicações feitas com novos recursos tecnológicos por Hans Jenny, autores cujos detalhamentos metodológicos não são de maior relevância para esta pesquisa²²³.

Contudo, “Nem a música, nem a física (pela acústica), nem qualquer outro campo de conhecimento dispõem de um sistema de visualização da textura musical. Assim sendo, essa inexistência leva à necessidade de chegar à visualização da textura por meios indiretos.” (PERROTTA; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 406). Com isso, poder-se-ia chegar a uma forma de visualizar textura pela análise de seus elementos formadores. No caso em questão, os elementos considerados como formadores de textura foram os quatro parâmetros musicais

²²² No original: “the organization of music in patterns. Sometimes these are thematic patterns, but often they are purely decorative, geometric patterns that function much like the background patterns on wallpaper.”

²²³ Ao leitor interessado em um breve panorama das pesquisas realizadas por esses três autores, conferir a terceira seção de Perrotta e Sotuyo Blanco (2017, p. 414-419).

presentes na música, segundo a tradição escrita: altura, duração, dinâmica e timbre (OWEN, 2000, p. 6). Assim, a visualização desses quatro parâmetros poderia viabilizar uma possível representação visual da textura.

Na pesquisa de *softwares* voltados à visualização do som em seus parâmetros, foi possível notar que os quatro parâmetros musicais não se encontravam completamente representados, uma vez que, “ao analisarmos as imagens, passamos a lidar não com parâmetros musicais, mas com parâmetros acústicos — frequência, intensidade e tempo.” (PERROTTA; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 429). Não estando o timbre representado em nenhum *software* — de fato, não há correspondente físico exato para timbre —, mas se fazendo presente em muitas discussões acerca de textura, surgiram “indagações acerca do papel do timbre na formação da textura, ou, mais amplamente, da relação entre os dois.” (PERROTTA; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 430)

A partir das discussões, levantaram-se muito mais questões do que soluções. Um dos pontos tratados reside na compreensão de partes em textura. No artigo, chegou-se à proposta de atualização do conceito de parte em textura, “de forma tal que possamos considerá-lo presente em toda a música da tradição ocidental — inclusive aquela porção do repertório do século XX considerado por alguns como não contendo partes.” (PERROTTA; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 433). Assim, mesmo em obras onde seja difícil a distinção de partes musicais — como as que se valem de técnicas mais modernas, incluindo massas sonoras complexas —, sempre é possível compreendê-las como formadas de texturas de uma parte só.

Um segundo ponto levado à discussão é a relação entre timbre e textura. Em alguns autores — como Dubnov, Tishby e Cohen (1997), a serem tratados na seção seguinte —, é possível observar uma visão de dualidade entre textura e timbre, fundamentada por estudos acústicos e fisiológicos. Entretanto:

Tal pensamento vai de encontro a todo o cabedal teórico construído pelos demais autores da área. É importante notar que textura musical não é apenas perceptiva, mas também intelectual, cognitiva. Ela é resultado de um produto cultural humano — a música. Compreendê-la e analisá-la exige conhecimento e treino musicais prévios. Chegar a conclusões acerca de textura ou de sua percepção não pode partir unicamente de critérios acústicos, físicos. (PERROTTA; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 435)

Essas constatações podem ser reforçadas pelo estudo de textura sob um viés perceptivo, sem com isso negligenciar seus pressupostos teóricos desenvolvidas pelos autores em teoria, composição, análise, dentre outros vistos até então nesta revisão de literatura. Esses aspectos perceptivos em textura musical serão contemplados na seção seguinte.

2.3.3 Aspectos Perceptivos Relativos à Textura

Até aqui, a textura tem sido abordada dentro de um contexto musical, por autores dessa área. Contudo, o estudo da textura pode se dar também à luz de outras áreas do conhecimento, notadamente aquelas ligadas à percepção humana, seja na Psicologia e nas Neurociências, ou mesmo na Fisiologia geral dos fenômenos acústicos.

Nas duas subseções seguintes, tais estudos serão apresentados, primeiramente sob um viés fisiológico e psicológico, e posteriormente à luz da Aculogia.

2.3.3.1 Psicologia, Fisiologia e Neurociências

Um estudo psicológico que envolva textura pode ser observado em Meyer (1956). O autor de vale de uma abordagem da *Gestalt*²²⁴ para definir 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” (MEYER, 1956, p. 185).²²⁵ Às possibilidades de agrupamento dessas figuras e acompanhamentos, o autor dispõe dos seguintes resultados combinatórios:

(1) uma única figura sem nenhum fundo, como, por exemplo, em uma peça para flauta solo; (2) várias figuras sem nenhum fundo, como em uma composição polifônica na qual várias partes estão claramente segregadas e são igualmente, ou quase igualmente, bem formadas; (3) uma ou às vezes mais de uma figura acompanhada por um fundo, como em uma típica textura homofônica dos séculos XVIII ou XIX; (4) um fundo apenas, como em uma introdução à uma obra musical — uma canção, por exemplo —, onde uma melodia ou figura está obviamente para surgir; ou (5) uma superposição de pequenos motivos que são similares mas não exatamente iguais e que têm pouca independência real de movimento, como nas então chamadas texturas heterofônicas. (MEYER, 1956, p. 186)²²⁶

Contudo, essas configurações texturais não são absolutas. De fato, a maneira como a mente irá perceber cada possibilidade depende da demanda psicológica do ouvinte e das

²²⁴ Segundo essa abordagem da psicologia, o entendimento de algo não se dá a partir de um único estímulo, ou mesmo de uma combinação de estímulos isolada, mas sim pelo agrupamento de estímulos em padrões, os quais se relacionam entre si e com outros (MEYER, 1956, p. 6).

²²⁵ No original: “the ways in which the mind groups concurrent musical stimuli into simultaneous figures, a figure and accompaniment (ground), and so forth.”

²²⁶ No original: “(1) a single figure without any ground at all, as, for instance, in a piece for solo flute; (2) several figures without any ground, as in a polyphonic composition in which the several parts are clearly segregated and are equally, or almost equally, well shaped; (3) one or sometimes more than one figure accompanied by a ground, as in a typical homophonic texture of the eighteenth or nineteenth centuries; (4) a ground alone, as in the introduction to a musical work — a song, for instance — where the melody or figure is obviously still to come; or (5) a superimposition of small motives which are similar but not exactly alike and which have little real independence of motion, as in so-called heterophonic textures.”

expectativas para a experiência (MEYER, 1956, p. 186). Isso pode fazer com que um mesmo trecho musical seja texturalmente interpretado sob múltiplas maneiras, a depender do ouvinte. Ainda, Meyer nos coloca que, uma vez determinado o tipo de configuração textural, o indivíduo potencializa perceptivamente as características próprias dessa configuração (1956, p. 186).

Essas colocações de Meyer (1956) nos permitem compreender que a percepção da textura não é absoluta e neutra para todos os indivíduos. Em verdade, experiências anteriores têm um papel importante nesse processo de “decisão da percepção”. Outro autor a trabalhar esse processo de percepção de texturas é Ellis (1996). Em sua pesquisa, objetivou-se estudar a detecção de partes musicais e a classificação do tipo de textura a partir de um conjunto de diferenças individuais conhecidas como estilos cognitivos, os quais podem ser compreendidos como “padrões de pensamento que controlam as maneiras pelas quais indivíduos processam e raciocinam informações... [esses padrões] influenciam e controlam a percepção pelo indivíduo dos estímulos ambientais” (JONASSEN, 1993 apud ELLIS, 1996, p. 947).²²⁷

A partir dos estudos com 168 indivíduos, Ellis conclui que estilo cognitivo, experiência musical e aptidão acadêmica foram significativos na percepção de partes e tipos texturais. Isso vem a corroborar o entendimento de que textura não é percebida de maneira única por todos, não devendo, portanto, ser alvo de alguma classificação absoluta, ao menos em termos de identificação de partes e tipos texturais.

Levando a um contexto acústico e fisiológico, temos o estudo de Dubnov, Tishby e Cohen (1997), o qual aborda perceptivamente as relações entre timbre e textura. Para os autores, os dois conceitos são possibilidades de percepção de um mesmo fenômeno. Em suas palavras:

devemos notar que a principal diferença entre textura e timbre é de que textura é *separável* e geralmente se relaciona a escalas de tempo maiores que as de timbre. [...]. Em comparação, textura deve conter algum tipo de separabilidade em várias dimensões — tempo, frequência ou intensidade. Nos casos extremos em que não mais podemos separar as ocorrências simultâneas em seus componentes, a textura se torna timbre. Na situação oposta, também, quando sentimos as mudanças que ocorrem no timbre, timbre se torna mais próximo de textura. Existe, portanto, uma área cinza na fronteira entre textura e timbre, assim como existe uma área fronteira similar entre altura (intervalo) e textura. (DUBNOV; TISHBY; COHEN, 1997, p. 302, grifo no original)²²⁸

²²⁷ No original: “patterns of thinking that control the ways that individuals process and reason about information... [these patterns] influence and control an individual’s perception of environmental stimuli”.

²²⁸ No original: “The main difference between texture and timbre is that texture is *separable* and usually relates to time scales that are larger than those of timbre. Timbre can be identified for durations of less than 20 msec., during which it remains inseparable to the listener. In comparison, texture must contain some sort of separability in the various dimensions — time, frequency or intensity. In the extreme cases in which we can no longer separate the simultaneous occurrences into its components, the texture becomes timbre. In the opposite case, too, when we sense the changes that occur in timbre, timbre becomes closer to texture.”

Por meio de manipulações sonoras, Dubnov, Tishby e Cohen chegaram à marca de 20 milissegundos como o limiar mínimo para que se um som seja escutado como textura. Abaixo desse limite, não seria possível distinguir os elementos que configurariam uma percepção textural, levando o ouvinte a escutar o som como timbre.

Essas considerações de Dubnov, Tishby e Cohen geram podem ser bastante questionáveis do ponto de vista terminológico e conceitual, uma vez que a possibilidade de escuta como timbre ou textura acaba por trazer os dois elementos ao mesmo patamar, indo de encontro ao restante da literatura encontrada. Pelo teor de suas colocações concernentes a timbre e textura, demais considerações acerca das colocações dos autores serão tecidas na discussão deste trabalho.

Por fim, trazemos um estudo da percepção de partes, porém com viés neurológico, realizado por Uhlig, Fairhurst e Keller (2013). Segundo os autores:

Mecanismos tais como a segregação de fluxo auditivo permitem que o cérebro separe diferentes fontes sonoras e torne possível dar-lhes atenção seletiva e individualmente. Para que haja sentido na cena auditiva completa, contudo, é necessário também comparar ou integrar suas partes compostas. (UHLIG; FAIRHURST; KELLER, 2013, p. 52)²²⁹

Em sua pesquisa, os autores se valem da ressonância magnética funcional para explorar não apenas esses dois mecanismos cerebrais (segregação e integração), como também as maneiras como eles são aplicados diferentemente quando expostos a diferentes estímulos musicais convenientemente manipulados. As considerações dos autores possuem interesse muito maior à Neurologia, uma vez que resultam em identificação de regiões do cérebro ativas em determinadas condições. Contudo, seu experimento corrobora a ideia da diversidade de formas sob as quais se pode distinguir partes, relacioná-las hierarquicamente e, em geral, perceber textura.

2.3.3.2 Aculogia

Não nos repetiremos acerca das bases da Aculogia, já contempladas na fundamentação teórica desta pesquisa. Partindo aos pormenores de interesse à discussão, trazemos as considerações em obras de Schaeffer²³⁰ que suscitem conteúdo de relevância para o estudo da

²²⁹ No original: “Mechanisms such as auditory stream segregation allow the brain to separate different sound sources and make it possible to selectively attend to them individually. In order to make sense of a complete auditory scene however, it is necessary also to compare or integrate its composite parts.”

²³⁰ Ainda que Schaeffer seja uma grande referência no estudo das possibilidades de organização sonora por vias não tradicionais, Kim-Cohen (2009, p. 10) aponta que Walter Ruttman já propunha estratégias compositivas desse tipo em 1930.

textura.²³¹ Entretanto, saliente-se que Schaeffer não usa o termo textura musical (apesar de utilizar a palavra textura *lato sensu*, além do cognato “contextura”), mas seu estudo afeta o entendimento do conceito diretamente. É curioso que o termo não esteja presente em sua obra, uma vez que grande parte do trabalho de Schaeffer é lexicográfico, isto é, voltado para a criação de inúmeros termos para viabilizar a comunicação de seus preceitos teóricos. Nas palavras de Nadrigny (2012, p. 10), “O que é de fato o solfejo dos objetos sonoros senão uma vasta tentativa de *nominação*? [...] o autor inventa um vocabulário via fontes estéticas diversas (visual, tátil), empresta o vocabulário de um ido passado musical etc.”²³²

Schaeffer lida intimamente com a percepção humana do som, através de um viés fenomenológico — nesse caso, por meio da escuta reduzida —, buscando estudar as possibilidades para a criação musical nos sons percebidos. A essa escuta correlaciona-se o objeto sonoro, isto é, todo fenômeno sonoro percebido como um conjunto, uma unidade coerente, sem preocupação com sua origem ou significação extrassônica (SCHAEFFER, 1966, p. 168-169; 1998, p. 52; CHION, 1983, p. 34). Entenda-se ainda, com isso, que “Não há objeto sonoro sem escuta reduzida” (COUPRIE, 2001, p. 25).²³³

Ressaltemos o valor da escuta reduzida como ressignificação da escuta musical — tema também abordado direta e detalhadamente por Schaeffer (1966). Essa forma de escuta nos dá parâmetros para analisar auralmente uma vasta porção do repertório musical não contemplada em geral pelos ditames da tradição escrita. Conforme nos coloca Palombini:

Com uma escuta reduzida, Schaeffer atualizou a escuta de coisas sônicas com as poéticas de Varèse, Scelsi, Ponge, Freud, Heidegger, Barthes, Lacan e Calvino. Com o objeto sonoro, ele trouxe a escuta dos sons gravados para o mundo das significações. Com a escuta acusmática, ele colocou a máquina de fita em jogo como um componente de um renascimento global da cultura. (1998, p. 182)²³⁴

Em verdade, o legado de Schaeffer pode ser interpretado de maneira ainda mais vasta, segundo nos coloca Kim-Cohen (2009, p. 11):

²³¹ Compreendemos que a Acúlogia e as demais proposições de Schaeffer são bastante características de um período histórico (meados do século XX, mais precisamente a década de 70). Certamente que a interpretação de seu legado não deve ser feita negligenciando sua distância histórica conosco. Nossa abordagem ao autor leva essa diacronia em consideração, sem entrar em maiores detalhes. Ao leitor interessado acerca dessa atualização de Schaeffer, cf. Kane (2007) e Marini e Toffolo (2009).

²³² No original: “Qu'est-ce en effet que le solfège des objets sonores sinon une vaste tentative de *nomination*? [...] l'auteur invente un vocabulaire via des sources esthétiques diverses (visuelles, tactiles), emprunte au vocabulaire d'un passé musical révolu, etc.”

²³³ No original: “Il n'y a pas d'objet sonore sans écoute réduite”.

²³⁴ No original: “With reduced listening, Schaeffer has brought hearkening to sonic things up to date with the poetics of Varèse, Scelsi, Ponge, Freud, Heidegger, Barthes, Lacan, and Calvino. With the sonic object, he has brought listening to recorded sounds into the world of significations. With acousmatic listening, he has brought the tape machine into play as a component of a global rebirth of culture.”

A música gravada passou a confiar e basear-se nas ideias que ele [Schaeffer] teorizou e colocou em prática. A maneira fragmentada como as gravações são feitas rotineiramente desde a década de 1960 se baseia na técnica de Schaeffer. Os movimentos concretos de todos, desde os Beatles a Marvin Gaye, passando por Pink Floyd até os Minutemen, devem sua gênese aos seus *études concrètes* fundadores. [...] Drew Daniel de Matmos (nenhum estranho à criação musical por corte-e-emenda) chegou a afirmar que toda a música popular contemporânea é música concreta devido à maneira como ela é construída: usando pedaços isolados de som — às vezes sons produzidos pelos próprios artistas, às vezes por outros, às vezes sons amusicais — e rearranjando-os digitalmente com base em sua utilidade dentro de uma estrutura de composição.²³⁵

Em sua pesquisa, Schaeffer (1966) propõe sete critérios que ajudam a delinear os objetos sonoros, nomeados de critérios morfológicos: massa, timbre harmônico, grão, *allure* (às vezes traduzido por marcha ou andadura), dinâmica, perfil melódico e perfil de massa²³⁶. A partir de seu estudo, é possível conceber a síntese de objetos sonoros sem se ater a relações de causalidade (CHION, 1983). Por meio deles, é possível também agrupar objetos sonoros por semelhança de seus caracteres.

É interessante notar que, conforme nos coloca Chion (1983, p. 142), esses critérios morfológicos são teoricamente infinitos, tendo sido apenas limitados a sete por Schaeffer. Sua existência é também justificada pela necessidade de haver uma alternativa aos conceitos da música tradicional ocidental — como os parâmetros clássicos de altura, dinâmica, duração e timbre, conforme já observamos em Owen (2000) —, uma vez que se vise a uma teoria geral da música. Um dos conceitos expressamente suplantados por essa morfologia é o de timbre, o qual está intimamente relacionado à textura musical, conforme já observado ao longo de nossa revisão de literatura.

O proveito que se pode tomar desses critérios em prol da textura se dá também pela ampliação do conceito de objeto sonoro. Enquanto que, na música tradicional ocidental, a nota é tida na maioria das vezes como unidade elementar da criação, pela Aculogia se prevê que o objeto sonoro pode ser composto de mais de uma nota, mais de um som, até de simultaneidades de sons (SCHAEFFER, 1966, 1998). Traçar critérios morfológicos que descrevam o objeto sonoro segundo a percepção da escuta reduzida ajuda a analisar, por analogia, a textura musical

²³⁵ No original: “Recorded music has come to rely upon and build upon the ideas he theorized and put into practice. The piecemeal way in which recordings have routinely been made since the 1960s borrows from Schaeffer’s technique. The overt *concrète* moves of everyone from the Beatles to Marvin Gaye to Pink Floyd to the Minutemen owe their genesis to his founding *concrète études*. [...] Drew Daniel of Matmos (no stranger to appropriative cut-and-splice music making) has gone so far as to claim that all contemporary popular music is *musique concrète* due to the way it is constructed: using isolated bits of sound — sometimes sounds produced by the artists themselves, sometimes by others, sometimes amusical sounds — and digitally rearranging them based on their usefulness within a compositional framework.”

²³⁶ O entendimento profundo desses critérios não é imprescindível para o entendimento desta pesquisa. Para uma explicação mais detalhada dos critérios morfológicos, veja Chion (1983, p. 142-165).

em diversos contextos menos restritos que o de uma única nota, uma vez que lhe apliquemos os mesmos critérios analíticos. Em se tratando de objetos sonoros compostos, isto é, formados de elementos distintos e simultâneos, e objetos sonoros compósitos, isto é, formado de elementos distintos e sucessivos, Schaeffer lhes atribui uma possibilidade de notação bastante particular, a qual ajuda ainda mais a compreender eventos sucessivos e simultâneos em textura musical. Embora estejamos lidando neste trabalho com música diretamente e não com sons com potencial para a criação musical (objetos sonoros), podemos utilizar muito do que Schaeffer propõe, uma vez que, à luz da Aculogia, toda música é composta de objetos sonoros, seja ela de tradição escrita, eletrônica ou eletroacústica.

Kim-Cohen (2009) atenta para uma possível maneira de abordar o objeto sonoro sob um ponto de vista perceptivo e composicional, explicitando inclusive nominalmente sua textura:

Schaeffer referiu-se a esta unidade discreta de som como “*objet sonore*”, o objeto sonoro. Tal som não é tratado como uma nota com um valor de altura, a ser combinado — em consonância aos éditos dos sistemas tonal ou atonal — com outras notas para criar relações harmônicas. O *objet sonore* deve ser aceito por suas propriedades sonoras acústicas; por sua textura, seu grão, por todas as qualidades que carrega em excesso ou antes de seus valores musicais tradicionais. (KIM-COHEN, 2009, p. 9, grifos no original)²³⁷

As colocações de Kim-Cohen potencializam a validade dos fundamentos schaefferianos no fazer musical diverso ao da tradição escrita, como na música eletrônica e eletroacústica. Não precisando se ater às amarras do sistema tonal, ou atonal, ou mesmo a uma divisão pré-determinada de tons e semitons, seja em qualquer tipo de temperamento, o compositor passa a ter como unidade de trabalho uma organização feita diretamente a partir do som. Essa percepção dos objetos sonoros é corroborada por Féron (2018):

O objeto sonoro é uma entidade que se relaciona com a percepção auditiva: o cérebro pode, através do ouvido, reconhecer imediatamente esse objeto e sua causa (“é um vidro que se quebra”, por exemplo), seja para dar-lhe significado (como é o caso na expressão verbal, ou no uso de sinais sonoros codificados), ou para parar em **fenômenos de textura**, forma, material (Essa é a atitude que Schaeffer descreve como “escuta reduzida”). (grifo nosso)²³⁸

²³⁷ No original: “Schaeffer referred to this discrete unit of sound as the ‘*objet sonore*’, the sonic object. Such a sound is not treated as a note with a pitch value, to be combined — in adherence to the edicts of either the tonal or atonal systems — with other notes to create harmonic relations. The *objet sonore* is to be accepted for its sonic, acoustic properties; for its texture, its grain, for all the qualities it carries in excess of, or prior to, its traditional musical values.”

²³⁸ No original: “L’objet sonore est une entité qui a trait à la perception auditive : le cerveau peut, par l’intermédiaire de l’oreille, soit reconnaître immédiatement cet objet et sa cause (« il s’agit d’une vitre qui se brise », par exemple), soit lui conférer un sens (comme c’est le cas dans l’expression verbale, ou encore dans l’utilisation

Como esse objeto sonoro pode ter grande complexidade e mesmo dimensões maiores, observar-lhe texturalmente dá margem a que se estude textura em um nível primário diferenciado, isto é, a textura na menor unidade de trabalho. Em outras palavras, o olhar não mais estaria na nota, onde a escolha da textura se resumiria a altura, duração, intensidade e timbre, mas o objeto sonoro, cuja complexidade lhe conferiria outras possibilidades de percepção textural.

Muitos pontos da obra de Schaeffer contribuem para nossa pesquisa. É comum identificar em proposições do autor semelhanças expressivas com o que se entende atualmente por textura musical. Entretanto, nenhum dos demais autores que tratam de textura se vale da Aculogia para desenvolver suas ideias. Essa ausência torna ainda mais imperiosa a inclusão de Schaeffer como referência a quem se proponha a estudar textura com diligência.

de signaux sonores codés), soit s'arrêter à des phénomènes de texture, de forme, de matière (il s'agit alors de l'attitude qui est qualifiée par Schaeffer d'« écoute réduite »).”

3 DISCUSSÃO

A grande variedade de ideias e pontos de vista colhidos ao longo da revisão de literatura suscitaram diversos questionamentos, seja pelas divergências em pontos críticos relativos à textura, seja pela pluralidade de proposições encontradas nos textos de autores. Retomando-lhes essas ideias, trouxemos à tona os pontos que consideramos de maior substância para a construção do entendimento acerca da textura musical.

Neste capítulo, a discussão se norteou por temáticas de maneira gradual e progressiva, perpassando os principais pontos de convergência e divergência entre os autores. Nesse sentido, dividimos este momento em duas subseções. Na primeira delas, detalharemos um pouco mais as definições propostas pelos autores encontrados na revisão de literatura, organizando-as segundo suas particularidades a fim de explicitar suas convergências, divergências e possíveis relações de contraposição ou complementaridade. Em seguida, utilizaremos os preceitos elaborados como diretrizes, enfim, à proposta de definição unificada de textura musical.

3.1 DEFINIÇÕES DE TEXTURA

A partir da revisão de literatura realizada, pudemos recolher um considerável número de definições para textura musical — todas elas reunidas no Apêndice A. É relevante ressaltar que as definições encontradas se concentram em autores atrelados mais intimamente à tradição escrita da música. Ainda que tenhamos incluído autores que versam pela música eletrônica e eletroacústica, suas discussões acerca de textura não passam por uma definição explícita para o conceito, usualmente se atendo a questões de cunho composicional.²³⁹

Examinando-se os enunciados e escolhas de palavras das definições, é possível identificar três grandes características nelas presentes.

- 1) Pela primeira delas, textura é decorrente das **dimensões verticais e/ou horizontais** de uma obra.
- 2) A segunda característica consiste na definição de textura como resultante de **certos parâmetros** — quais parâmetros, exatamente, é algo que varia de autor para autor.
- 3) Por fim, a terceira característica está presente em definições em que textura é concebida como resultante de **partes, vozes, componentes, fatores, camadas** ou termo de uso similar.

Em cada autor, não há qualquer restrição quanto ao número de características

²³⁹ Retomemos o que nos diz Bosseur (2003) sobre o uso infrequente do termo textura por músicos da tradição eletroacústica.

encontradas, seja pelo fato de o autor apresentar mais de uma definição, seja pelo fato de a própria definição conter mais de uma característica simultaneamente. Deprendendo-se as características de todas as definições constantes no Apêndice A, sintetizamos na Tabela 15 a seguir a ocorrência de cada uma. Considere-se que C1 corresponde a “Característica 1”, e assim por diante, em consonância com a ordem apresentada no parágrafo anterior.

Tabela 15 – Características das definições de textura por autor

Autores	C1	C2	C3
Apel (1944, p. 742)	✓		
Meyer (1956, p. 185)			✓
Apel e Daniel (1960, p. 299)	✓		
Ligeti (1964, p. 14)			✓
Brindle (1966, p. 136)		✓	✓
Lachenmann (1970, p. 14-15)			✓
Vinton (1974, p. 741)		✓	
Delone (1975, p. 66; p. 67)		✓	
Levy (1982, p. 482-483)			✓
Rowell (1984, p. 158)	✓		
Berry (1987, p. 184; p. 191)			✓
Schwartz e Godfrey (1993, p. 164)		✓	
Lucas (1995, p. 10)			✓
Mountain (1997, p. 1)		✓	
Gauldin (1997, p. 50)		✓	
Cope (1997, p. 39; p. 99)		✓	
Sadie (2001, p. 709)	✓		✓
Dourado (2004, p. 330)	✓		
Kostka (2006, p. 222)			✓
Kokoras (2007, p. 1)			✓
Senna Neto (2007, p. 2-3)		✓	

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

A distribuição cruzada entre definições e características não vem a condensar múltiplas definições, como se fossem equivalentes. Em verdade, observar quais características estão presentes nos enunciados de cada autor facilita sua observação de maneira sinótica, como também permite que se compreenda sob quais pontos de vista os autores estão considerando textura musical.

Ressalte-se, ainda, que a existência de perspectivas diferentes em cada autor não implica em exclusão de uma em detrimento de outra. Abordar textura por parâmetros (C2) não é impeditivo para que ela seja também compreendida por meio de suas partes (C3), por exemplo. De fato, as múltiplas óticas dos autores vêm a enriquecer ainda mais o entendimento acerca de textura musical.

A característica 1 (C1) está presente nas definições de Apel (1944, p. 742), Apel e Daniel (1960, p. 299), Rowell (1984, p. 158), Sadie (2001, p. 709) e Dourado (2004, p. 330). Essas definições refletem um pensamento de textura a partir de orientações (ou eixos) da música. A quantidade de eixos varia por autor, havendo aqueles que consideram apenas uma dimensão

— a vertical (SADIE, 2001; DOURADO, 2004) — e os que supõem duas dimensões — vertical e horizontal (APEL, 1944; APEL; DANIEL, 1960; ROWELL, 1984). Em todos eles, porém, a concepção de que seja cada eixo é convergente. Sumariamente, a verticalidade está associada à simultaneidade no tempo, isto é, diz respeito à distribuição de alturas ou partes que coexistem num dado instante. A orientação vertical vem usualmente acompanhada de termos como harmonia, acordes, alturas e simultaneidade. Já a dimensão horizontal, quando mencionada pelos autores, se trata do aspecto temporal da música, isto é, de seu decurso no tempo. A orientação horizontal vem usualmente acompanhada de termos como melodia, tempo, sequência e sucessão.

As duas orientações podem ser esquematicamente representadas em um plano cartesiano, em que o eixo x, horizontal (abscissa), corresponde à dimensão de tempo, e o eixo y, vertical (ordenada), corresponde à dimensão de alturas, conforme ilustrado na Figura 13 a seguir.

Figura 13 – Dimensões horizontal e vertical da textura



Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

Essa atribuição de altura ao eixo vertical e de tempo ao eixo horizontal está possivelmente imbuída da influência da notação musical tradicional, em que ambas as dimensões se dispõem de maneira similar. O mesmo não pode ser dito necessariamente da música de tradição eletroacústica, uma vez que não há um único sistema de notação comum a todos. Mesmo que alguma notação se valha das mesmas orientações bidimensionais de altura e tempo, ela não é necessariamente dominante no meio. Contudo, uma representação semelhante pode ser paralelamente observada em *softwares* de manipulação de áudio, porém com o eixo vertical representando intensidades, e não altura. Mesmo com essa possibilidade, nenhum autor encontrado propôs uma definição de textura baseada em intensidade (vertical) e tempo (horizontal), talvez pela consciência de que apenas essas duas dimensões não seriam suficientes para definir textura com precisão.

Retomando a influência da notação tradicional, é possível interpretar que a exclusão

do fator temporal em algumas definições tenha se dado não por se achar que o tempo de fato não seja indispensável para o entendimento de textura, mas sim pela suposição de que o tempo não precisa ser verbalmente nominado, uma vez que é característica intrínseca do som e, portanto da música. Tomemos, hipoteticamente, que o motivo dessa exclusão do aspecto horizontal tenha ocorrido realmente por não o considerarem pertencente à definição de textura. Isso aproximaria bastante as noções de textura e harmonia, para dar um exemplo na tradição musical escrita, dado o frequente entendimento de harmonia como aspecto vertical da música. A definição deliberada de um conceito (textura) sob a expressão verbal quase coincidente de outro (harmonia) nos parece pouco provável, se considerarmos que o objetivo das propostas de definição é justamente o de suplantar alegados problemas ou insuficiências em definições existentes.²⁴⁰

Para as definições que trazem C1, nota-se certa falta de elementos que restrinjam um pouco mais ao entendimento de textura unicamente. Isto é, alegar apenas a bidimensionalidade da música como pilar para definir textura permite que se inclua, sob a mesma definição, outros conceitos que não a textura musical. Um exemplo seria a própria música, pois que não seria de todo equivocado defini-la, *grosso modo*, como resultante de componentes verticais (alturas) e horizontais (tempo). Em verdade, o enunciado dessas definições aponta para textura como uma característica própria da música, sem com isso, necessariamente, distingui-la de outras características que também lhe são imanentes, ou mesmo sem distingui-las da própria música. A essas definições faltariam elementos restritivos que melhor delimitassem textura e a diferissem de outros conceitos, isto é, características ou particularidades que, além de verbalmente presentes nas definições, excluíssem do enunciado a possibilidade de que outras coisas que não a textura estejam sendo acidentalmente definidas — caminho pelo qual construímos nossa definição própria, conforme será visto na subseção a seguir.

Passando à C2, podemos encontrá-la em Brindle (1966, p. 136), Vinton (1974, p. 741), Delone (1975, p. 66; p. 67), Schwartz e Godfrey (1993, p. 164), Mountain (1997, p. 1), Gauldin (1997, p. 50), Cope (1997, p. 39; p. 99) e Senna Neto (2007, p. 2-3). Nessas definições, textura é dada como resultante de parâmetros, não havendo concordância entre todos os autores acerca de quais parâmetros se devem considerar. Reunindo-se todos os parâmetros nominalmente mencionados por esses autores, temos: instrumental, cor (sonora), densidade, altura, movimento, ritmo, timbre, intensidade, processo composicional, registro, âmbito, dobramento, duração, tempo e agógica.

²⁴⁰ Lembremo-nos de que esse posicionamento quanto à problemática em definições existentes de textura é corroborado por Trenkamp (1980, p. 14), Dunsby (1989, *passim*) e Bakulina (2010, p. 21).

Ao analisar os parâmetros encontrados, pode-se identificar algumas semelhanças, ou até mesmo equivalências, entre termos utilizados pelos autores. Para fazê-lo, adotaremos os quatro parâmetros da tradição musical escrita de Owen — altura, duração, dinâmica e timbre,²⁴¹ também adotados em uma das definições de Delone — como hiperônimos para todos os termos listados há pouco.²⁴² Com isso, podemos incluir em (i) altura, os parâmetros de densidade, registro, âmbito, movimento e dobramento; em (ii) duração, incluem-se ritmo, tempo e agógica; em (iii) dinâmica, está incorporada a intensidade; e em (iv) timbre, contemplam-se instrumental e cor. Quanto aos processos composicionais, entende-se que este abarca uma série de escolhas que podem envolver quaisquer dos quatro parâmetros em questão, não se tratando exatamente de um parâmetro musical, mas de uma escolha técnica e/ou poética.

Com isso, realizadas as devidas correspondências, podemos relacionar na Tabela 16 cada autor aos quatro parâmetros musicais, conforme estes sejam contemplados nas definições encontradas.

Tabela 16 – Parâmetros formantes de textura por autor

Autores	Altura	Duração	Dinâmica	Timbre
Brindle (1966, p. 136)	✓	✓		✓
Vinton (1974, p. 741)	✓		✓	✓
Delone (1975, p. 66)	✓	✓		
Delone (1975, p. 67)	✓	✓	✓	✓
Schwartz e Godfrey (1993, p. 164)	✓	✓		✓
Mountain (1997, p. 1)	✓	✓		
Gauldin (1997, p. 50)	✓	✓	✓	✓
Cope (1997, p. 39)	✓			
Cope (1997, p. 99)	✓		✓	✓
Senna Neto (2007, p. 2-3)	✓	✓	✓	✓

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

As discrepâncias encontradas na frequência desses parâmetros nas definições nos permitem realizar certas inferências. A onipresença da altura como parâmetro é forte indicativo da relevância que esta possuía deste antes do século XX — quando as motivações composicionais perpassavam primordialmente por melodia e harmonia. Isso pode ser reforçado ainda pelo fato de que, dos termos utilizados pelos autores em suas definições, a maior parte esteja incorporada na altura. É possível ainda relacionar este parâmetro com a dimensão vertical de C1, conforme discutimos há pouco.

²⁴¹ Seria possível utilizamos outra nomenclatura para esses parâmetros, como altura, intensidade, duração e timbre, segundo Bosseur (2003, p. 130). Contudo, por compreender que a escolha de termos não traz implicações conceituais — inclusive porque eles acabam por incluir outros termos semelhantes, como explicamos no corpo do texto —, não nos ativemos a essa escolha como decisiva ou definitiva de qualquer sentido especial.

²⁴² É evidente que a cada termo corresponde uma noção diferente e específica. Essa consciência, porém, não é um impeditivo para que se tome em consideração apenas os parâmetros envolvidos (ou dominantes) em cada um, para fins de discussão.

O segundo parâmetro mais frequente é o timbre, o qual alguns autores (BERRY, 1987, p. 209; DELONE, 1975, p. 67) alegam ter forte relação com textura musical, a ponto de se poder confundir um com o outro (DUBNOV; TISHBY; COHEN, 1997, p. 302; KOSTKA, 2006, p. 222). Embora o timbre tenha sido relativamente preterido durante a prática comum — novamente, em detrimento de melodia e harmonia —, as práticas composicionais do século XX indicam uma mudança de atitude por parte dos compositores para com ele, principalmente se considerarmos o cenário da música eletrônica e eletroacústica. Com isso, é possível pressupor que, dada a nova posição de destaque ocupada pelo timbre, este seja rapidamente resgatado em discussões que versem conceitualmente sobre a música a partir do século XX, o que justificaria a quase unanimidade de sua inclusão.

Quanto a essa relação indefinida entre timbre e textura, há que se considerar uma importante observação quanto ao timbre e os demais parâmetros musicais. Apesar de ser considerado um parâmetro musical tradicionalmente, o timbre é resultado da percepção fisiológica humana. Mesmo sendo altamente complexo, é comum que se considere o timbre como algo distinto e indivisível. Fisicamente, não há um único parâmetro na onda sonora que se equivalha perfeitamente ao timbre. A partir disso, reforçemos tal pensamento com os estudos feitos por Schaeffer (1966), a partir do qual se depreende que a equivalência perfeita entre parâmetros musicais e físicos não procede — isto é, a constatação de que altura é o correspondente musical de frequência, duração corresponde ao tempo, e dinâmica, à intensidade. Não apenas o timbre não possui equivalência (ele é mantido como timbre nos dois meios, e não é considerado um parâmetro estritamente físico), como é apenas um dentre tantas nuances de percepção humana do som. De fato, faz-se necessário “*renunciar à noção de timbre [...] e renunciar à sua reincorporação como valor, ‘por nostalgia da música pura’*” (CHION, 1983, p. 52).²⁴³

Isso vem a esclarecer o papel confuso do timbre para o delineamento da textura. Não se tratando de um parâmetro físico, mas sim fisiológico, ele consta no rol de critérios morfológicos do objeto sonoro propostos por Schaeffer — muito embora o autor não o tenha listado nominalmente, mas o tenha dissolvido ao longo de seus sete critérios. Assim sendo, seria possível estabelecer níveis diferentes de percepção: a percepção física, que passa unicamente por frequência, intensidade e tempo, não chegando de fato a produzir a sensação de som, mas sim a onda sonora, a qual irá estimular o aparelho auditivo humano e induzir processos que irão se traduzir em som pelo sistema nervoso; e a percepção fisiológica, que estabelece a tradução

²⁴³ No original: “*renoncer à la notion de timbre [...] et renoncer à la réincorporer comme valeur, « par nostalgie de la musique pure »*”.

de estímulo físico em sensação de som, e que incluiria não apenas os correspondentes musicais de altura, duração e intensidade, mas também todos os demais critérios morfológicos teorizados para o objeto sonoro — seja a partir da lista de sete criada por Schaeffer, seja por qualquer outro proposto posteriormente, uma vez que suas possibilidades são infinitas (CHION, 1983, p. 142).

Entretanto, esses dois processos não são suficientes para que se perceba textura. Embora o germen textural esteja presente desde os parâmetros físicos, é pertinente ressaltar que a textura musical é intelectual, e não apenas perceptiva. Como já dissemos anteriormente, ela é resultante da música, um produto cultural humano, cuja compreensão exige conhecimento e treino musicais. Logo, textura não pode ser percebida unicamente como resultante de parâmetros acústicos ou físicos. Em outras palavras, o entendimento de textura não passa unicamente pela percepção fisiológica, mas também pela cognição, pelo processo intelectual, e se caracteriza por meio de treinamento e conhecimento musicais prévios. Textura é um conceito musical, e não perceptivo, nem aculógico, nem acústico. A isso, reforça-se as constatações obtidas pelos estudos em percepção cognitiva e psicológica da textura, acerca das diferenças em modo de perceber textura seja por experiências musicais anteriores, seja pela pré-disposição com que o ouvinte se põe à escuta (MEYER, 1956, p. 186; JONASSEN, 1993 apud ELLIS, 1996, p. 947). Ou seja, há uma terceira etapa, posterior à percepção fisiológica, que é decisiva para a compreensão que se tem de textura por cada ouvinte. Com isso, podemos estabelecer a percepção intelectual como última etapa necessária anterior à concepção humana de textura, conforme sintetizado da Figura 14.

Figura 14 – Processos de percepção humana



Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

O terceiro parâmetro que mais aparece nas definições é a duração, abrangendo aspectos relacionados ao ritmo e à agógica, por exemplo. É curioso notar que, embora não esteja frequente em todas as definições que se valem de parâmetros, a disposição de sons e pausas em determinada sequência seria uma das maneiras mais imediatas de relacionar a sensação de textura tátil, háptica (como liso e áspero) com um correspondente sonoro. Em outras palavras, uma alternância entre som e pausa de durações variáveis pode ser compreendida como uma das maneiras mais simples de representar uma textura rugosa, ou áspera, enquanto que um som constante, de duração indefinida, talvez fosse o melhor representante sonoro de uma textura

perfeitamente lisa.

O último e menos frequente dos quatro parâmetros é a dinâmica. Em verdade, mesmo a composição por vezes a negligencia, fato que se pode constatar muito mais facilmente em práticas antigas — como no renascimento, onde é comum não encontrar indicações de dinâmica em partituras.²⁴⁴ Se observarmos do ponto de vista tradicional, o primeiro e mais importante elemento a ser trabalhado na composição estava nas alturas, seguido do ritmo. Mesmo o timbre por vezes fora dispensado (em obras sem indicação de instrumento), mas colocar marcas de intensidade não foi tido como etapa necessária em certa porção da história da música ocidental. Talvez por esse motivo, e atentando ao fato de que o foco na composição migrou da organização das alturas e dos ritmos para as texturas e o timbre, a ausência de dinâmica nessa equação reflita o resultado demonstrado na Tabela 16.

Contudo, nem dinâmica, nem timbre, ou qualquer dos quatro parâmetros se ausenta no fenômeno sonoro. Mesmo que não seja levado em consideração por este ou aquele autor, todos os quatro estão obrigatoriamente presentes, sendo necessário que um intérprete, por exemplo, faça escolhas em todos eles em sua execução, mesmo que umas ocorram com mais consciência do que outras. Por esse motivo, e retomando a constatação a que chegamos em um trabalho anterior, dizer que textura musical é resultante dos quatro parâmetros musicais é incorrer em uma tautologia, uma vez que estes são intrínsecos à onda sonora, fazendo-se obrigatoriamente presentes sempre que houver som.

O proveito na explicitação desses parâmetros, portanto, está no fato de que eles servem como indicativos para os menores traços que, quando modificados, alteram a textura. Imaginando-os como pequenos botões giratórios de controle, temos uma visão clara de que, girando-se minimamente qualquer um deles, a textura sofre mudanças proporcionalmente.

Passando às definições que incluem C3, listamos as de Meyer (1956, p. 185), Ligeti (1964, p. 14), Brindle (1966, p. 136), Lachenmann (1970, p. 14-15), Levy (1982, p. 482-483), Berry (1987, p. 184; p. 191), Sadie (2001, p. 709), Kostka (2006, p. 222) e Kokoras (2007, p. 1). Embora não seja a característica mais frequente nas definições, C3 está presente em Berry (1987, p. 184; p. 191), autor mais referenciado no quesito teórico de textura — consoante pudemos observar na revisão de literatura. De fato, a relação de textura com partes é evidente, justamente pelo fato de que os tipos texturais (homofonia, polifonia etc.) são definidos, em geral, pelas quantidades de partes e suas inter-relações, incluindo questões relativas à

²⁴⁴ Reforçemos, contudo, que a ausência de notação usual de dinâmica não significa que, na prática, ela não fosse levada em consideração.

independência e interdependência entre elas.²⁴⁵

Berry (1987) analisa as relações entre as partes a partir da elaboração de uma terminologia própria, a qual se baseia principalmente em alturas e durações. Incluindo-se as categorias de textura homotímbrica e heterotímbrica de Bissell (1995), podemos semelhantemente estender o pensamento à dinâmica, chegando minimamente a conceitos como homodinâmico (partes de mesma intensidade) e heterodinâmico (partes de diferentes intensidades), embora presumamos ser possível desenvolver ainda mais esse vocabulário. Com isso, se torna possível estabelecer a ponte entre parâmetros e partes, e destas últimas com tipologias texturais. O que nos permite distinguir (ou mesclar) partes musicais é seu conteúdo paramétrico, isto é, quanto mais suas características tendem a convergir (como em homorrítmico, homodirecional, homotímbrico etc.), torna-se mais provável que se perceba esse conjunto como sendo uma única parte; pelo caminho inverso, quanto mais divergente é o comportamento dos parâmetros (como em contradirecional, contraintervalar, contrarrítmico, heterotímbrico etc.), maior é a probabilidade de que se percebam partes distintas.

As definições de Ligeti e Lachenmann parecem utilizar a composição de partes de uma maneira bastante adversa à dos demais autores. Para os dois, apenas uma configuração específica de elementos resultaria em textura, a saber, quando essa mistura de partes for tão bem emaranhada que seja difícil discernir cada uma, aproximando-se bastante da ideia de timbre — como dito pelo próprio Lachenmann. O conceito que mais se aproxima da textura, como concebida pelos demais autores de C3, é o de estrutura [*Struktur*], ou som-estrutura [*Struktur-klang*].

Uma possibilidade para tratar essa divergência reside em âmbito puramente terminológico, dado que as escolhas de palavras ocorreram em lugares, épocas e idiomas diferentes. Outra forma de relacionar as duas consiste em reinterpretar os níveis das categorias de estrutura e textura. Sendo a esta uma configuração demasiadamente emaranhada de partes, é possível também concebê-la como um caso particular da estrutura, na qual a complexidade das partes não mais permite discerni-las. Pela tradição alemã de Ligeti e Lachenmann, o termo estrutura estaria em um nível superior, englobando textura como uma subcategoria. Por esse caminho, contudo, recai-se novamente em questões terminológicas, desta vez em relação aos nomes de cada categoria, as quais, reafirmo, se deram em lugares, épocas e idiomas diferentes, donde não se esperar terem necessariamente coincidido quanto à escolha das palavras.

Com isso, mesmo que se leve em consideração essa dualidade terminológica e/ou

²⁴⁵ Reforcemos o entendimento de partes em sua versão atualizada (PERROTTA; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 433), consoante apresentado na seção 2.3.2.4 acerca das perspectivas imagéticas na revisão de literatura.

categórica, ao se examinar as definições dos tipos texturais constantes no Apêndice B, torna-se evidente que as relações entre partes musicais são decisivas para o entendimento da tipologia em questão, seja pelo pensamento inglês ou alemão. Com isso, tecendo uma analogia com células do corpo, as quais formam tecidos que, por sua vez, formam órgãos, é concebível que se tracem níveis do processo de classificação de texturas musicais desde as organizações paramétricas, as quais delimitam as partes que, por sua vez, determinam a tipologia textural em questão, conforme podemos observar sinteticamente na Figura 15 a seguir.

Figura 15 – Níveis formadores de tipos texturais



Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

Em última instância, todos os processos discutidos até aqui nos permitem relacionar as definições apresentadas de maneira complementar. Isto é, estando cada uma concentrada em uma ou duas das três grandes características que identificamos, todas acabam com se complementar de alguma forma, pois que abrangem, a partir de sua união, todos os aspectos que definem textura musical. Essa concepção contínua e integrada das características presentes nas definições analisadas é de imensa valia para que possamos, de fato, unificar os caracteres de textura musical em uma única definição.

3.2 POR UMA DEFINIÇÃO UNIFICADA DE TEXTURA MUSICAL

Propor uma definição de textura exige que sejam considerados duas importantes diretrizes. Uma delas é não incorrer nas mesmas insuficiências de outras definições já encontradas, isto é, não definir textura de maneira restrita demais, a ponto de excluir aspectos que lhe são imanentes. Em outras palavras, é necessário que uma definição de textura inclua de fato tudo o quanto for concernente à textura. Isso deve levar em consideração práticas diversas, de tradições diversas, bem como pontos de vista diferentes sob os quais se concebe textura.

A outra diretriz é justamente o caminho oposto, isto é, evitar que a definição de textura inclua elementos que não pertençam à textura. Uma definição muito ampla, por exemplo, poderia incluir outros conceitos além da própria textura. Para citar um exemplo extremo, definir textura como tudo o que se ouve é definir, talvez, a própria música, ou qualquer fenômeno sonoro. Isso não vem a contribuir para a delimitação do que realmente seja textura musical.

Com isso, a partir desses dois extremos — excesso de restrição e excesso de amplitude — é preciso talhar o ponto médio exato pelo qual se defina unicamente textura, sem nada lhe faltar ou lhe exceder. Construamos, portanto, esse caminho gradativamente, partindo da amplitude excessiva e lhe aplicando cada vez mais restrições. Esse processo deve ocorrer até que se perceba um limite, a partir do qual qualquer outro acréscimo de restrição irá excluir alguma porção conceitual pertencente à textura.²⁴⁶

Partindo, inicialmente, do mais amplo, sabemos que se houver som, haverá textura (BERRY, 1987, p. 185). Contudo, faz-se necessário que haja um participante perceptivo no processo — no caso, o ser humano ouvinte. Restringimos, com isso, que a textura deve decorrer de um processo perceptivo humano, o qual se sujeitará aos ditames não apenas fisiológicos, mas também intelectuais, conforme há pouco discutido. Se considerarmos que não é possível haver percepção intelectual sem que haja a fisiológica em primeiro lugar, podemos omitir nominalmente esta última da equação, considerando que sua existência está contemplada pelo processo intelectual. Nele, todos os aspectos, parâmetros, características, enfim, tudo o que houver imanente à percepção intelectual da música está presente, sem que se faça necessário limitar este ou aquele parâmetro musical como imprescindível ou dispensável.

A partir deste ponto, qualquer limitação irá incorrer na definição de outra área de estudo musical. Ao dizer, por exemplo, que essa percepção se atém unicamente às alturas, caímos no domínio de estudo da harmonia. Se nos limitarmos às durações, a percepção é apenas rítmica, e não textural. Da união de alturas com duração, chega-se ao estudo, por exemplo, do contraponto, ou das formações melódicas. Restringindo-nos ao timbre, poderíamos entrar no campo de estudo da síntese sonora e sua busca pela criação de timbres, processo tão presente na música eletrônica. Ou seja, toda nova restrição ao estágio em que paramos resultará no âmbito de outros ramos de estudo da música, não sendo de nosso objetivo esmiuçá-los exaustivamente a partir de todas as combinações e nuances. De fato, se considerarmos não apenas os quatro parâmetros musicais da tradição escrita, mas também os critérios morfológicos decorrentes do estudo do objeto sonoro à luz da Aculogia (como massa, grão, perfil melódico, dentre outros), o número de possibilidades de combinação crescerá exponencialmente, principalmente se levarmos em consideração que novos critérios podem ser propostos — lembremos que eles são teoricamente infinitos.

Isso colocaria, portanto, a textura musical num nível analítico diferente da harmonia,

²⁴⁶ Em teoria, seria possível optar pelo caminho contrário, isto é, partir do mais restrito, afrouxando-se-lhe as amarras restritivas até que se atinja um limiar, a partir do qual qualquer ampliação acabaria por incluir, no conceito de textura, outros conceitos alheios, não pertencentes à textura musical.

do contraponto, da síntese sonora. Seguindo o percurso lógico que construímos, estas áreas de estudo seriam particularidades da textura, não estando, por conseguinte, em mesmo nível categórico que ela. Essa percepção explica a dificuldade encontrada por alguns autores em não apenas definir textura, mas também em separá-la em componentes, como ressaltou Trenkamp. Ao fazer um paralelo entre harmonia e textura, por exemplo, buscou-se dissecar componentes nesta, da mesma maneira que se pode identificar unidades naquela (como acordes). Em verdade, não se cogitou que a própria harmonia fosse um elemento da textura (não por acaso se fala em textura de acordes, por exemplo), caso que se justifica satisfatoriamente a partir do raciocínio até aqui elaborado.

Havendo, portanto, identificado o ponto exato entre a amplitude e a restrição conceituais a que se aspirou, podemos finalmente definir textura musical como a resultante da percepção intelectual da música em todas as suas dimensões simultaneamente. Por dimensões, entendemos não apenas os quatro parâmetros clássicos da tradição musical, mas também os sete critérios morfológicos de Schaeffer, bem como qualquer outro que possa ser suscitado pela percepção humana. Por isso, listar esses parâmetros é incorrer na possibilidade de excluir algum deles, fato que tornaria uma definição fatalmente incompleta. Em contrapartida, o que se pode fazer é expor quais dimensões já são conhecidas (como os quatro parâmetros tradicionais e os sete critérios morfológicos do objeto sonoro), bem como suas relações com outras áreas de estudo na música.

Essa definição também esclarece o entendimento acerca de textura enquanto processo composicional. Em verdade, o que se compreende como “pensar texturas” na criação de uma obra musical consiste, na verdade, em conceber tipos texturais, já que a textura necessariamente exige que haja um processo perceptivo fisiológico e intelectual. Isso se reflete claramente nas colocações de autores como Piston e Ligeti, para os quais a concepção de um tipo de textura não resulta obrigatoriamente na percepção dela como tal. Isso delimitaria ainda uma terceira categoria, a de técnica composicional de textura, a qual se difere dos tipos texturais e da textura propriamente dita — como a micropolifonia de Ligeti.

Concebendo-se textura da maneira como propusemos, passamos também a incluir mais nitidamente a música de tradição eletrônica e eletroacústica, uma vez que todo tipo de percepção intelectual está inserido na definição. Com isso, abrimos um caminho de integração entre as tradições, não havendo, portanto, necessidade de se considerar textura unicamente por este ou aquele viés. Englobando-se toda forma de percepção, torna-se mais tangível uma abordagem de pesquisa realmente unificada, por meio da qual a textura possa ser estudada sem que nos atrelemos necessariamente a qualquer tradição específica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visando à construção de uma definição unificada de textura musical, partimos de uma revisão bibliográfica firmada no caráter interdisciplinar da musicologia, perpassando por diversos autores de tradição musical escrita e eletroacústica, bem como pesquisadores de áreas relacionadas, como a Psicologia e as Neurociências. Acreditamos ter cumprido com nosso objetivo da melhor maneira possível, dentro das limitações naturais de uma pesquisa acadêmica deste porte.

Foi possível constatar que, por mais escassa que se possa alegar ser a literatura relativa à textura musical, ela não é ineficiente ao pesquisador que dela souber obter proveito. Embora sua produção mais consciente e direcionada seja relativamente recente, o teor das discussões encontradas em muitos autores justifica que a textura seja tratada com mais relevância no meio musical, principalmente no que tange à sua inclusão nos currículos de ensino.

Igualmente, é pouco aprovável que pesquisas em textura continuem a serem feitas *ex nihilo*, isto é, partindo do pressuposto de que, em não havendo muito sobre textura na bibliografia, esta possa ser de todo negligenciada. É compreensível que o acesso e a difusão dessas obras não estejam num patamar satisfatório de conveniência. Também por esse motivo, esta pesquisa tanto primou em reunir e revisar a literatura existente da melhor forma que nos foi possível. Isso vem também a atender demandas de outros autores acerca dessa revisão, como o fez Dunsby (1989), às quais acreditamos, salvo melhor opinião, ter atendido a contento.

Uma definição que unifique os pensamentos expressos dos autores é apenas um primeiro passo para que o estudo da textura musical continue a se construir com consistência. Há demandas de estudos feitas por autores da bibliografia — como Berry (1987), Trenkamp (1980) e Dunsby (1989) —, às quais não buscamos atender nesta pesquisa. Junto a essas, listamos a seguir outras duas perspectivas de continuidade no estudo de textura para pesquisas futuras:

- a) revisão e uniformização da terminologia referente à textura musical, com vistas à facilitar a comunicação acerca desta, considerando os princípios elucidados ao longo deste trabalho quanto à proposta de novos termos à área;
- b) busca e proposição de outros possíveis critérios morfológicos pelos quais se pode caracterizar um objeto sonoro e, conseqüentemente, a própria textura musical;
- c) pesquisa acerca das áreas de estudo da música suscitadas pela delimitação desta ou daquele parâmetro musical, culminando com uma sistematização das disciplinas como subcategorias do estudo da textura musical; e

- d) proposição de um modelo de análise de textura que permita examiná-la sem a subordinação aos conceitos e termos das outras áreas de estudo em música.

Esperamos que esta pesquisa possa ter contribuído não apenas à difusão e sistematização da literatura existente acerca de textura musical, mas também ao desenvolvimento da construção de conhecimento nesta área. Especialmente, acreditamos que as discussões permeadas nesta pesquisa tenham colaborado, à sua maneira, para que se tenha uma visão mais ampla, precisa e integrada acerca do conceito de textura musical.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. 3rd ed. New York: W. W. Norton & Company, 2002.
- ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Gramática Metódica da Língua Portuguesa**. 45ª ed. São Paulo: Saraiva, 2005.
- ALVES, Orlando J. Disposições Texturais N° 1: uma demonstração da aplicação do planejamento composicional relacionado à textura. **Cadernos do Colóquio**. v. 5, n. 1, p. 113-120, 2002. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/68/37>>. Acesso em: 10 set 2016.
- ANALYSE ET TRAITEMENT INFORMATIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE. **Dictionnaires de la Académie française**. S.l.: ALTIF, 1932-35. 8. ed. s.v. “TEXTURE”. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/academie8/texture>>. Acesso em: 5 ago. 2016.
- ANTUNES, Jorge. Baques e Quicadas: novas identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base na significação do tipo “emoção forte”. In: Encontro Nacional da ANPPOM, 11., 1999, Salvador. **Anais...** Salvador: ANPPOM, 1999. v. 1.
- _____. Clamores e Argumentos: identificação de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo “persuasão”. In: Encontro Nacional da ANPPOM, 13., 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001. v. 1. p. 253-260.
- _____. Anadiplose e Epizeuxe: duas figuras de linguagem na música eletroacústica que, no âmbito da retórica e da eloquência, apontam para significações dos tipos persuasão e sedução. In: Congresso Nacional da ANPPOM, 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília, 2006. p. 1084-1088.
- _____. Anáfora, Epístrofe e Poliptóton: identificação de figuras de linguagem na música eletroacústica, no âmbito da retórica e da eloquência, com base em significações do tipo. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 4, n. 1, jun. 2006.
- _____. Quiasmo na música eletroacústica: identificação de uma figura de construção, usada como desvio em favor da eloquência. In: Congresso da ANPPOM, 17., 2007, São Paulo. **Anais...** Campinas: ANPPOM, 2007.
- APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1944.
- APEL, Willi; DANIEL, Ralph T. **The Harvard Brief Dictionary of Music**. New York: Pocket Books, 1960. s.v. “Texture”
- ARIOSTO, Ludovico. **Orlando furioso**. Marcello Turchi (ed.), v. 2. Milano: Garzanti, 1964. Disponível em: <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t325.pdf>. Acesso em: 09 maio 2018.
- AUERBACH, Brent. Tiered Polyphony and Its Determinative Role in the Piano Music of Johannes Brahms. **Journal of Music Theory**. v. 52, n. 2, p. 273-320, Fall 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40606886>>. Acesso em: 10 set. 2016.

AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. **Dicionário Aulete Digital**. [s/l]: Lexikon Editora Digital, 2017. s.v. “textura”. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

BAKULINA, Olga. Polyphony as a loosening technique in Mozart’s *Haydn* quartets. 2010. **Tese** (Mestrado de Artes em Teoria Musical), Montreal: Schulich School of Music, Department of Music Research, McGill University.

_____. The Loosening Role of Polyphony: Texture and Formal Functions in Mozart’s “Haydn” Quartets. **Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections: revue canadienne de musique**, v. 32, n. 1-2, p. 7-42, 2012. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/1018577ar>>. Acesso em: 10 set. 2016.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica: Musica-Rhetorical Figures in German Baroque Music**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BENT, Ian; POPE, Anthony. Analysis. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. v. 1, p. 527-589.

BERNARD, Jonathan. Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti. **Musical analysis**. v. 13, n. 2-3, pp. 227-253, July-October 1994.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover Publications, 1987.

BISSELL, Roger E. **On “Musical Texture”**. [S.l.: s.n.], 1995. Disponível em: <<http://www.rogerbissell.com/id11e.html>>. Acesso em: 10 set. 2016.

BLACK, Richard Harrison. **An Etymological and Explanatory Dictionary of Words Derived from the Latin: Being a Sequel to ...** Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, 1825. s.v. “Texture”. Disponível em: <<https://archive.org/stream/anetymologicala00blacgoog#page/n346/mode/2up>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

BLUM, Stephen. Composition. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. v. 6, p. 186-201.

BLUME, Friedrich (ed.). **Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik**. 17 vol. Kassel: Bärenreiter, 1949-1986.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário Português & Latino: aulico, anatomico, architectonico...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728. 8. v. s.v. “TEXTURA”. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/textura>>. Acesso em: 6 ago. 2016.

BORTHWICK, Alastair. Reviews of Books. **Music & Letters**. v. 77, n. 3, pp. 440-442, Aug. 1996.

BORKO, Harold. Information science: what is it? **Journal of the Association for Information Science and Technology**, v. 19, n. 1, p. 3-5, 1968. Disponível em <<https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EdbertoFerneda/k---artigo-01.pdf>>. Acesso em: 05 de setembro de 2017.

- BOSSEUR, Jean-Yves. Texture et matériau dans la pensée musicale contemporaine. **Revue serbe de Musicologie**, n. 3, p. 129-139, Belgrade, 2003. Disponível em: <<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2003/1450-98140303129B.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2018.
- BOULEZ, Pierre. **Penser la musique aujourd'hui**. Mayence : Schott's Söhne, 1963
- BRINDLE, Reginald Smith. **Serial composition**. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- BURMEISTER, Joachim. **Musica poetica**: Definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar [sunoptikos] addita, edita studiô et operâ. Rostock: Stephanus Myliander, 1606. Disponível em: <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/17th/BURPOE>>. Acesso em: 7 ago. 2016.
- CAMPBELL, Luciano. Textura em música: de elemento a unidade composicional. In: IV Encontro Nacional do Grupo de Estudos de Linguagens do Centro-Oeste, 2008, Cuiabá. **Revista Eletrônica do GELCO – Linguagens: desafios contemporâneos**, 2008. v. 1. p. 464-475.
- CHARLTON, David. 'Nocturne Texture' and Beethoven. **Music & Letters**. v. 57, n. 4, p. 455, Oct. 1976.
- CHION, Michel. **Guide des Objets Sonores**: Pierre Schaeffer et la recherche musicale. 1. ed. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1983. 187 p.
- CHRYSANDER, Friedrich. **Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863.
- COGAN, John. The Phenomenological Reduction. **The Internet Encyclopedia of Philosophy**. Disponível em: <<https://www.iep.utm.edu/phen-red/>>. Acesso em: 04 mar. 2018.
- CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPq). **Avaliação e Perspectiva 82**. Brasília: Coordenação Editorial, 1983.
- COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. **Rhythmic Structure of Music**. [Chicago]: University of Chicago Press, 1963.
- COPE, David. **Techniques of the Contemporary Composer**. New York: Shirmer, 1997.
- COTGRAVE, Randle. **A Dictionarie of the French and English Tongues**. London: Adam Islip, 1611. s.v. "TEXTURE". Disponível em: <<http://micmap.org/dicfro/search/cotgrave/texture>>. Acesso em: 6 ago. 2016.
- COUPRIE, Pierre. Le vocabulaire de l'objet sonore. **Du sonore au musical**, L'Harmattan, p. 24-36, 2001. <hal-00807080>. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00807080/document>>. Acesso em: 30 jun. 2018.
- CRAWFORD, Tim; GIBSON, Lorna (Ed.). **Modern methods for musicology**: prospects, proposals, and realities. London: Ashgate, 2009.
- DELONE, Richard P. Timbre and Texture in Twentieth-Century Music. In: WITTLICH, Gary E. (ed.) **Aspects of Twentieth-Century Music**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall,

1975, p. 66-207.

DEROCHE, Frédéric. Bibliothéconomie. In: ALIX, Yves. **Le Dictionnaire**. École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2013. Disponível em: <<http://www.enssib.fr/le-dictionnaire/bibliotheconomie>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

DICIONÁRIO de Latim-Português e Português-Latim. Porto: Porto Editora, 2006. s.v. "textura".

DICIONÁRIO Infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. s.v. "Textura". Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004. s.v. "textura".

DUBNOV, Shlomo; TISHBY, Naftali; COHEN, Dalia. Polyspectra as Measures of Sound Texture and Timbre. **Journal of New Music Research**, Lancaster, v. 26, p. 277-314, 1997.

DUCKLES, Vincent et al. Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. v. 17, p.488-533.

DUCKLES, Vincent; REED, Ida. **Music Reference and Research Materials**. 5. ed. New York: Schirmer Books, 1997.

DUNSBY, Jonathan. Considerations of Texture. **Music & Letters**, v. 70, n. 1, p. 46-57, feb. 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/735640>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

DYSON, George. The Texture of Modern Music. **Music & Letters**, v. 4, n. 2, p. 107-118, abr. 1923. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/727009>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

_____. The Texture of Modern Music II. **Music & Letters**, v. 4, n. 3, p. 203-218, jul. 1923. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/726953>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

_____. The Texture of Modern Music III. **Music & Letters**, v. 4, n. 4, p. 293-312, out. 1923. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/726277>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

ELLIS, Mark C. Field Dependence-Independence and the Discrimination of Musical parts. **Perceptual and Motor Skills**, v. 82, n. 3, p. 947-953, Jun. 1996.

EYSENCK, M. W., Keane, M. T. **Manual de Psicologia Cognitiva**. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2005.

FESSEL, Pablo. La doble génesis del concepto de textura musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 9. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/05/5-Fessel-Textura.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2018.

FÉRON, Alain. Objet Sonore. In: **Encyclopaedia Universalis** [en ligne]. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/objet-sonore/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

FINSCHER, Ludwig (ed.). **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2te Ausg. 26 vol. Kassel: Bärenreiter, 1994-2008.

FOLIANUS, Ludovicus. **Musica theorica, sectio tertia**. Veneza: Io. Antonius et Fratres de Sabio, 1529. Disponível em: <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/16th/FOLMUS3>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

FROBENIUS, Wolf et al. Polyphony. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. v. 15, p. 70-72.

GAFFURIO, Franchino. **Practica musice**. Milão: Ioannes Petrus de Lomatio, 1496. Disponível em: <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/GAFPM2>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

GAULDIN, Robert. **Harmonic Practice in Tonal Music**. London: W. W. Norton & Company, 1997.

GENTIL-NUNES, Pauxy. Análise Particional: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições. 2009, 371 p. **Dissertação** (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.

_____. Teorias Analíticas sobre Textura Musical no Brasil. In: NOGUEIRA, Ilza; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. **Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática**. Salvador: UFBA, 2017. p. 139-151.

GODEFROY, Frédéric. **Complément du dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle**. S.l.: s.e., 1985-1902. s.v. “TEXTURE”. Disponível em: <<http://micmap.org/dicfro/search/complement-godefroy/texture>>. Acesso em: 1 ago. 2016.

GOETSCHLIUS, Percy. **Counterpoint Applied: In the Invention, Fugue, Canon and other Polyphonic Forms**. New York: G. Schirmer, 1902.

GRZEGA, Joachim (ed.). **A Recollection of 11 Years of Onomasiology Online (2000-2010): All Articles Re-Collected**. Eischttätt: University of Eichstätt-Ingolstadt, 2011. Disponível em: <<http://www1.ku-eichstaett.de/SLF/EngluVglSW/OnOn-Total.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2018.

GUILBERT, Louis et al. **Grand Larousse de la Langue Française**. Paris: Larousse, 1971-79. s.v. “texture”. Disponível em: <<http://micmap.org/dicfro/search/grand-larousse/texture>>. Acesso em 6 ago. 2016

GUPTA, Anil. Definitions. In: ZALTA, Edward N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Summer 2015 Edition. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/definitions/>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

HANNINEN, Dora A. Orientations, Criteria, Segments: a general theory of segmentation for music analysis. **Journal of Music Theory**, v. 45, n. 2, 2001, 2008, p. 345-433. Disponível em: <<http://jmt.dukejournals.org.ez10.periodicos.capes.gov.br/content/45/2/345>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

HARAP, Louis. On the Nature of Musicology. **The Musical Quarterly**. n. 1, v. 23, p. 18-25, Jan., 1937. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/738720>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

HARPER, Douglas. **Online Etymology Dictionary**. 2001-2006. s.v. “texture”. Disponível

em: <http://www.etymonline.com/index.php?term=texture&allowed_in_frame=0>. Acesso em: 1 ago. 2016.

HIBBERD, Lloyd. Musicology Reconsidered. **International Musicological Society**. fasc. 1, v. 31, p. 25-31, Jan. – Mar. 1959. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/931812>>. Acesso em: 3 ago. 2016.

HIRSAUGENSIS, Willehelmus. **Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum**. St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784. Disponível em: <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/9th-11th/WILMU>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. s.v. “textura”.

INSTITUTO de Investigación Rafael Lapesa para el Nuevo diccionario histórico del español. **Nuevo diccionario histórico del español**. Madrid: Real Academia Española, 2013. s.v. “textura”. Disponível em: <<http://www.frl.es>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

JAMES, W. **Principles of Psychology**. London: John Murray, 1890.

KANDEL, E. **Princípios de Neurociência**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2015.

KANE, Brian. L’Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. **Organized Sound**, Cambridge, v. 12, n. 1, p. 15-24, abr. 2007. Disponível em: <<http://browsebriankane.com/lobjet-sonore-maintenant-pierre-schaeffer-sound-objects-and-the-phenomenological-reduction/>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

KEULER, Jenő. Research of Musical System Planes and System Levels. **Studia Musicologica Academicae Scientiarum Hungaricae**, T. 39, Fasc. 2/4, p. 405-420, 1998. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/902545>>. Acesso em: 3 ago. 2016.

KIM-COHEN, Seth. **In the Blink of an Ear: toward a non-cochlear sonic art**. New York: The Continuum International Publishing Group, 2009.

KOKORAS, Panayiotis. Towards a Holophonic Musical Texture. **Journal of Music and Meaning**. v. 4, section 5, University of Southern Denmark, Winter 2007.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3rd. ed. New Jersey: Prentice Hall, 2006.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony: with an introduction to Twentieth-Century Music**. 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2000.

KREITNER, Kenneth et al. Instrumentation and Orchestration. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. v. 405, p. 415.

LACHENMANN, Helmut. **Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995**. Edição e prefácio de Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1970.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LAMBERT, Leonard Constant. **Music Ho!** A study of music in decline. New York: Charles Scribner's Sons, 1934.

LANDY, Leigh. **Understanding the art of sound organization**. Cambridge: The MIT Press, 2007.

LEODIENSIS, Jacobus. **Compendium de musica**. Buren: Knuf, 1988. Disponível em: <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/JACCDM>>. Acesso em: 7 ago. 2016

LEVY, Janet M. Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music. **Journal of the American Musicological Society**, v. 35, n. 3, p. 482-531, Autumn 1982. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/830985>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **A new latin dictionary**. New York/Oxford: Harper & Brothers, 1879. s.v. "Textura". Disponível em: <<https://archive.org/details/LewisAndShortANewLatinDictionary>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

LIGETI, György. Metamorphoses of Musical Form. Tradução de Cornelius Cardew. **Die Reihe**. v. 7, p. 5-19, 1964.

LITTRÉ, Emile. **Le dictionnaire de la langue française**. Paris: L. Hachette, 1873-74. s.v. "TEXTURE". Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991/f823.item>>. Acesso em: 6 ago. 2016.

LÓPEZ CANO, Rubén. **Música y Retórica en el Barroco**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

MARGOLIS, Eric. LAURENCE, Stephen. Concepts. In: ZALTA, Edward N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Spring 2014 Edition. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/concepts/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

MARINI, Glaucio Duarte; TOFFOLO, Rael B. Gimenes. O tratado dos objetos musicais de Pierre SCHAEFFER revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty. In: Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá, 9., 2009, Maringá. **Anais eletrônicos...** Maringá: EPEM, 2009. Disponível em: <<http://www.dmu.uem.br/pesquisa/index.php?conference=epem&schedConf=epem2009&page=paper&op=view&path%5B%5D=40&path%5B%5D=5>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

MARTIN, Robert. Texture. In: ANALYSE ET TRAITEMENT INFORMATIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE. **Dictionnaire du Moyen Français**. S.l.: ALTIF, 2012. 5. ed. Disponível em: <[MEREDITH, David. Introduction. In: CRAWFORD, Tim; GIBSON, Lorna \(Ed.\). **Modern methods for musicology: prospects, proposals, and realities**. London: Ashgate, 2009. p. 1-6.](http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfX.exe?IDF=complXrmYXcbfjab;ISIS=isis_dmf2015.txt;MENU=menu_dmf;OUVRIR_MENU=1;OO1=2;s=s164e13b8;LANGUE=FR;FERMER;AFFICHAGE=2;MENU=menu_dmf;;XMODE=STELLA;FERMER;XXX=4;;>. Acesso em: 1 ago. 2016.</p>
</div>
<div data-bbox=)

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHAELIS: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos, 2017. s.v. “textura”. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

MOREIRA, Daniel. Perspectivas para a análise textural a partir da mediação entre a Teoria dos Contornos e a Análise Particional. **Dissertação** (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2015.

MOUNTAIN, Rosemary. **Periodicity and Musical Texture**. [S.l.: s.n.], [1997]. Disponível em: <<http://armchair-researcher.com/Rooms/Research/Rooms/writings/articles/PeriodicityMusical-Texture.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

NADRIGNY, Pauline. La musique expérimentale selon Pierre Schaeffer, L'expérience phénoménologique à l'épreuve du laboratoire. **Tacet**, n. 2, Presses du réel, 2014. Disponível em: <http://www.festival-meteo.fr/documents/TACET/FLUX/FLUX%20ARTICLES/02_NADRIGNY_FR_1101.doc>. Acesso em: 29 jun. 2018.

NULL, Gilbert T. Formal and Material Ontology. In: EMBREE, Lester et al. (ed.), **Encyclopedia of Phenomenology**. Dordrecht: Kluwer, 1997, pp. 238-239. Disponível em: <<https://www.ontology.co/husserle.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

OWEN, Harold. **Music Theory Resource Book**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2000.

OWENS, William M. Plautus' Stichus and the Political Crisis of 200 B.C. **American Journal in Philology**, v. 121, n. 3, p. 385-407, Fall 2000.

PACKEISER, Kirsten. **The General Theory of Terminology: A Literature Review and a Critical discussion**. Copenhagen, 2009, 84 p. Dissertação (Master in International Business Communication), Copenhagen Business School, Julho, 2009.

PALISCA, Claude V; BENT, Ian D. Theory, theorists. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. v. 25, p. 359-385.

PALOMBINI, Carlos. *Traité des objets musicaux revisited*. Simpósio Brasileiro de Computação e Música. 5., 1998, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de Computação, 1998. v. 3. p. 175-184.

PARNCUTT, Richard. Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship. **Journal of interdisciplinary music studies**. v. 1, ed. 1, art. #0711101, p. 1-32, Spring 2007.

PARRY, Charles Hubert H. **Style in Musical Art**. Londres: Macmillan, 1911.

PERROTTA, Christian; SOTUYO BLANCO, Pablo. Estudo de textura musical por meio de representações visuais do som. Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. 4., Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música. 2., Salvador. **Anais...** Salvador: RIDIM-Brasil; Universidade Federal da Bahia, 2017, p. 405-442.

PISTON, Walter. **Orchestration**. London: Victor Gollancz Ltd., 1969.

_____. **Counterpoint**. London: Victor Gollancz Ltd., 1970.

_____. **Harmony**. 4th ed. Revisado e expandido por Mark Devoto. New York: W. W. Norton & Company, 1976.

PLATÃO. **Plato in Twelve Volumes**. Vols. 10 & 11. Tradução de R.G. Bury. Cambridge, MA, Harvard University Press: London, William Heinemann Ltd. 1967 & 1968. Disponível em: <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg034.perseus-eng1:7.812d>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

PLAUTUS, Titus Maccius. **Stichus**. Tradução de Paul Nixon. v. 5. Londres: William Heinemann, 1938.

POLAND, William. Theories of Music and Musical behavior. **Journal of Music Theory**. v. 7, n. 2, p. 150-173, Winter, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/843107>>. Acesso em: 03 ago. 2016.

PRIBERAM dicionário. Priberam Informática, 2013-2017. s.v. “textura”. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas de pesquisa do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RANDEL, Don Michael (ed.). **The new Harvard dictionary of music**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. s.v. “Texture”.

REICH, Steve. Texture-Space-Survival. **Perspectives of New Music**. v. 26, n. 2, p. 272-280, Summer 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/833197>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

REIMER, Marga; MICHAELSON, Eliot. Reference. In: ZALTA, Edward N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Spring 2017 Edition. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/reference/>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

REINACH, Théodore. **A música grega**. Tradução de Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RICHARDS, Mark. Closure in classical themes: the role of melody and texture in cadences, closural function, and the separated cadence. **Intersections**. v. 31, n. 1, p. 25-45, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Accompagnement. In: DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond (ed.). **Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751. vol. I. p. 75a-77b. Disponível em: <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/article/v1-311-0/>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

ROWELL, Lewis Eugene. **Thinking about Music: an introduction to the Philosophy of Music**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984.

SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

_____. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2nd ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SAINT-SAËNS, Camille. Réponse anticipée à une lettre de M. Camille Saint-Saëns. **La Semaine Musicale**, Paris, n. 11, p. 1, mar. 1865.

SANTOS, Jorge Luiz de Lima. Textura Musical: esboço para uma revisão bibliográfica. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2528/1857>>. Acesso em: 10 set. 2016.

_____. A textura musical na obra de Pierre Boulez. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24., 2014, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: UNESP, 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2691/779>>. Acesso em: 10 set. 2016.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des Objets Musicaux**. 1 ère. éd. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 672 p.

_____; REIBEL, Guy. **Solfège de l'objet sonore**. 2 ème. éd. Paris: INA-GRM, 1998. 83 p.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: EDUSP, 2012.

SCHOLASTICUS, Aribio. **Patrologia cursus completus, series latina**. Paris: Garnier, 1854. Disponível em: <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/9th-11th/ARIMU>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

SCHUBERT, Alexandre de Paula. “**Aura**”: uma análise textural. Rio de Janeiro, 1999. 81 p. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

SCHWARTZ, Elliot; GODFREY, Daniel. **Music since 1945: Issues, Materials, and Literature**. Schirmer New York. Books, 1993.

SEEGER, Charles. Systematic and Historical Orientarions in Musicology. **Bulletin of the American Musicological Society**. no. 1, p. 16, Jun. 1936. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/829256>>. Acesso em: 3 ago. 2016.

_____. Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and Methods. **Journal of the American Musicological Society**, v. 4, n. 3, p. 240-248, Autumn 1951. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/829623>>. Acesso em: 3 ago. 2016.

SENNA NETO, Caio Nelson de. **Textura musical: forma e metáfora**. Rio de Janeiro, 2007. 165p. Dissertação (Doutorado em Música), Central de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Antonio Moraes. **Diccionario da lingua portugueza**: recompilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. s.v. “TEXTURA”. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/diccionario/2/textura>>. Acesso em: 6 ago. 2016.

SIMONS, Gary F.; FENNIG, Charles D (eds.). **Ethnologue: Languages of the World**, 21. ed. Dallas: SIL International, 2018. Versão online disponível em: <<http://www.ethnologue.com>>. Acesso em: 09 maio 2018.

SMITH, Barry. Logic and formal ontology. In: MOHANTY, J. N.; MCKENNA, W. (ed.). **Husserl's Phenomenology: A Textbook**. Lanham: University Press of America, 1989. p. 29-67. Disponível em: <http://cogprints.org/298/1/logic_and_formal_ontology.htm>. Acesso em: 8 fev. 2017.

SMITH, Benjamin E. In: _____. **The century dictionary supplement**. S.l.: s.e., 1909. s.v. "texture". Disponível em: <<http://micmap.org/dicfro/search/century-supplement/texture>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

SMITH, David. Phenomenology. In: ZALTA, Edward N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Winter 2016 Edition. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/phenomenology/>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Modelos pré-composicionais e a análise musicológica. **Música em contexto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília**, Brasília, Ano 1, n. 1, p. 91-105, jul. 2007.

_____. Por uma Musicologia Ética, Moral, Profissional e Brasileiramente Integrada. Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. 9., 2009, Goiânia. **Anais eletrônicos...** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2009, ano 3, n. 3, p. 255-265. Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/9%C2%BA_SEMPEM_On_Line.pdf>. Acesso em: 3 nov. 2017.

SOUZA, Fábio Monteiro de. A relação entre imagem e textura no *Prélude à l'Après-midi d'un faune* a partir do texto do poema homônimo de Stéphane Mallarmé. In: Encontro Nacional da ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2014. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3257>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

SQUIBBS, Ronald. Some Observations on Pitch, Texture, and Form in Xenakis' *Mists*. **Contemporary Music Review**, v. 21, n. 2/3, p. 91-108, June, 2002. Disponível em: <<http://goo.gl/vadySs>>. Acesso em: 3 ago. 2016.

STEGLICH, Rudolf. **Die Quaestiones in musica: Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmasslicher Verfasser Rudolf von St. Trond (1070-1138)**. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. Disponível em: <<http://boethius.music.indiana.edu/tml/12th/RUDQUA>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

ŠTEKAUER, Pavol. Fundamental Principles of an Onomasiological Theory of English Word-Formation. In: GRZEGA, Joachim (ed.). **A Recollection of 11 Years of Onomasiology Online (2000-2010): All Articles Re-Collected**. Eischtätt: University of Eichstätt-Ingolstadt, 2011. pp. 15-54. Disponível em: <<http://www1.ku-eichstaett.de/SLF/EngluVglSW/OnOnTotal.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2018.

STEUP, Matthias. Epistemology. In: ZALTA, Edward N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Fall 2017 Edition. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/epistemology/>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

STUDTMANN, Paul. Aristotle's Categories. In: ZALTA, Edward N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Fall 2017 Edition. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/aristotle-categories/>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

THEATER DATABASE. 2002. Disponível em: <<http://www.theatredatabase.com/>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

THOMASSON, Amie. Categories. In: ZALTA, Edward N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Winter 2016 Edition. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/categories/>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

TRECCANI. **Vocabolario Treccani online**. s.v. "testura". Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/testura/>>. Acesso em: 09 maio 2018.

TRENKAMP, Anne. Considerations Preliminary to the Formation of a Textural Vocabulary. **Indiana Theory Review**. v. 4, n. 1, p. 13-28, Fall 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/24044492>>. Acesso em 2 out. 2016.

UHLIG, Marie; FAIRHURST, Merle T.; KELLER, Peter E. The importance of integration and top-down salience when listening to complex multi-part musical stimuli. **Neuroimage**, v. 77, p. 52-61, ago. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/iUzc8Q>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

VINTON, John (ed). **Dictionary of Twentieth-Century Music**. London: Thames and Hudson, 1974. s.v. "Texture".

VON WARTBURG, Walther. **Französisches Etymologisches Wörterbuch: eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes**. S.l.: ALTIF, [1929]. s.v. "textura" Disponível em: <<https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/lire/131/295>>. Acesso em: 1 ago. 2016.

WANNER, Hans et al. **Schweizerisches Idiotikon: Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache**. v. 13. Frauenfeld: Verlag Huber & Co., 1987. s.v. "Tëxtûr". Versão online disponível em: <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id_komplett.htm#!page/132255/mode/2up>. Acesso em: 09 maio 2018.

ZALTA, Edward. Gottlob Frege. In: _____. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Spring 2018 Edition. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/frege/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

APÊNDICE A — Definições de textura musical

Na tabela a seguir, estão listadas todas as definições de textura musical propostas pelos autores da bibliografia consultada. Embora essas definições estejam presentes no corpo do texto, reunimo-las em um único local para facilitar não apenas sua consulta, mas também a comparação entre as definições de diversos autores. Para todos os efeitos, uma vez que já se tenha incluído o texto original na primeira ocorrência de cada definição ao longo do texto, optamos por manter apenas sua tradução ao português (todos os grifos constam no original).

Tabela 17 – Definições de textura musical

Fonte	Definição
APEL (1944, p. 742)	“Este termo [...] é muito útil para se referir a um número de fenômenos que resultam do fato de que a música tem caráter bidimensional, consistindo de elementos <i>horizontais</i> e <i>verticais</i> . Aqueles são representados por sons sucessivos, formando melodias, e estes, por sons simultâneos, formando harmonias.”
MEYER (1956, p. 185)	“as maneiras com que a mente agrupa estímulos musicais concorrentes em figuras simultâneas, uma figura e um acompanhamento (fundo), e assim por diante.”
APEL, DANIEL (1960, p. 299)	“As relações horizontais (linhas melódicas) e verticais (acordes) dos materiais musicais, comparáveis ao entrelaçamento da urdidura e da trama do tecido.”
LIGETI (1964, p. 14)	“um complexo mais homogêneo, menos articulado, no qual os elementos constituintes dificilmente podem ser discernidos.”
BRINDLE (1966, p. 136)	“A textura, em certo sentido, pode ser definida como estrutura ou o ‘arranjo das partes constituintes’. [...]. A definição alternativa de textura como ‘grão, teia, superfície ou sesta’ está mais próxima da marca. Ele define a ‘sensação’ externa da música, e não a estrutura interna. [...] textura musical é um amálgama sutil de vários elementos — instrumental, cor, densidade, altura, movimento, configuração rítmica, etc.”
LACHENMANN (1970, p. 14-15)	“É característico ao som-textura que ele possa mudar constantemente em suas propriedades acústicas individuais [...] sem se repetir. [...] após certo período indeterminável, porque é individualmente diferente, ele não mais é percebido como um processo, mas como um estado arbitrariamente extensível.”
VINTON (1974, p. 741)	“O termo <i>textura</i> é aqui usado para se referir à qualidade de um som ou uma série de sons que são geralmente, mas não necessariamente, de uma composição musical. A textura de um som é o produto das partes componentes do som: altura(s), timbre e intensidade. A textura de uma sucessão de sons descreve a maneira pela qual esses elementos estão conectados no tempo. Portanto, em uma composição musical, a textura descreve certas relações entre as vozes (por exemplo texturas contrapontísticas e homofônicas) e a qualidade do som produzido por uma dada combinação de instrumentos em termos de sua cor instrumental e a maneira pela qual eles produzem notas em conjunto. Alguns compositores contemporâneos, especialmente nos meios eletrônicos, têm utilizado a textura de sons como elementos estruturais, assim como outros compositores utilizaram tradicionalmente as alturas.”
DELONE (1975, p. 66)	“envolve a interação dos parâmetros de altura e duração e suas implementações nas várias partes da composição. A textura fornece uma base para avaliar e recordar a música que evita os vieses tradicionais de tonalidade e acorde.”
DELONE (1975, p. 67)	“o timbre é visto como uma importante faceta da textura, juntamente com os parâmetros de altura, duração e intensidade, cada um dos quais interage com o timbre. Deve ser aparente que a textura musical representa atividade e interação coordenadas de todos os quatro parâmetros da música.”
LEVY (1982, p. 482-483)	“Dependente de melodia, harmonia e ritmo, e afetada pela orquestração, âmbito, e assim por diante, ela envolve a atividade total das partes componentes em qualquer segmento de uma composição.”
ROWELL (1984, p. 158)	“a trama da música, seja se a concebemos/percebemos como uma superfície estética, seja como urdidura (altura, eixo vertical, simultaneidade) e trama (tempo, eixo

Fonte	Definição
	horizontal, sequência) do tecido musical.”
BERRY (1987, p. 184)	“A textura da música consiste de seus componentes sonoros; ela é condicionada em parte pelo número desses componentes soando em simultaneidade ou concorrência, tendo suas qualidades determinadas pelas interações, interrelações e projeções e substâncias relativas de linhas componentes ou outros fatores sonoros componentes.”
BERRY (1987, p. 191)	“A <i>textura</i> é concebida como aquele elemento da estrutura musical moldada (determinada, condicionada) pela voz ou número de vozes e outros componentes que projetam os materiais musicais no meio sonoro, e (quando há dois ou mais componentes) pelas inter-relações e interações entre eles.”
SCHWARTZ, GODFREY (1993, p. 164)	“As palavras <i>textura</i> , <i>massa</i> e <i>densidade</i> provêm analogias visuais e táteis para uma experiência sonora que é difícil de descrever em termos puramente acústicos. A experiência vai desde o silêncio, em uma extremidade do espectro, até barulhos de grande intensidade, da mais baixa à mais alta frequência audível, na outra extremidade, com literalmente infinitas possibilidades pelo meio. Esse espectro inteiro se abriu aos compositores durante o meio século passado, devendo isso a novas liberdades na exploração de lógica de alturas, tempo, cor sonora e processo composicional, todos eles se inter-relacionando para criar textura . As possibilidades são tão ricas e variadas que muitos compositores fizeram da textura o elemento focal na estrutura de sua música.”
LUCAS (1995, p. 10)	“Seja qual for a obra com a qual nos deparemos, independente do estilo da época e dos procedimentos técnicos utilizados, um dos primeiros aspectos que salta aos olhos ao abordarmos uma partitura, é a sua textura. Esta diz respeito à natureza mesma dos materiais empregados e à maneira como são dispostos e relacionam-se entre si.”
MOUNTAIN (1997, p. 1)	“Em um sentido geral, a textura musical se refere à distribuição das notas em tempo e registro em qualquer determinada passagem.”
GAULDIN (1997, p. 50)	“Se ouvirmos atentamente uma composição orquestral, notaremos relações entre uma variedade de elementos musicais. Tais elementos incluem não apenas combinações particulares de alturas e padrões rítmicos, mas também densidade, registro, âmbito, timbre, dinâmica e dobramentos. Essas relações, que se combinam para produzir o que chamamos de textura musical, podem ser comparadas a um tecido: sua linha, cor, propriedades táteis, densidade de tecido e interação de padrões.”
COPE (1997, p. 39)	“Textura — o espaçamento entre as notas constituintes em um acorde ou as vozes em contraponto — é um aspecto integral da harmonia.”
COPE (1997, p. 99)	“A textura resulta de uma combinação de altura, timbre e duração e geralmente é medida em termos de densidade. A textura pode ser tão fina quanto um passo ou tão grossa quanto um grande agregado de notas. Antes do século XX, as texturas foram concebidas em termos de uma a oito (raramente mais) alturas simultâneas diferentes movendo-se em um padrão métrico bastante regular com timbres geralmente estáticos.”
SADIE (2001, p. 709)	“Um termo usado frouxamente quando se refere a qualquer um dos aspectos verticais de uma estrutura musical, geralmente no que diz respeito à maneira como as partes ou vozes individuais são colocadas juntas.”
DOURADO (2004, p. 330)	“Maneira em que determinada obra foi estruturada verticalmente, ou seja, o sistema de combinação de vozes em determinada peça. A textura pode ser homofônica, polifônica ou de técnica mista.”
KOSTKA (2006, p. 222)	“Poderíamos dizer que a textura se refere à relação entre as partes (ou vozes) em qualquer momento de uma composição; diz respeito especialmente às relações entre ritmos e contornos, mas também se preocupa com aspectos como espaçamento e dinâmica. Não é raro que a linha entre timbre e textura não seja clara, especialmente quando um grande conjunto está envolvido.”
KOKORAS (2007, p. 1)	“determinada por quantas camadas de som existem em uma composição e quais são relações desses sons uns com os outros.”
SENNA NETO (2007, p. 2-3)	“a percepção imaginária de um espaço sonoro, em constante mutação, formado pelas alturas envolvidas na trama e individuado por elementos diversos, tais como agógica, dinâmica e timbre.”

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

APÊNDICE B — Tipologias texturais

Neste apêndice estão arrolados todos os tipos de textura encontrados ao longo da revisão de literatura. Onde houver mais de uma possibilidade de escrita do tipo textural — como “polifonia” e “textura polifônica” —, optou-se pela maneira mais curta, considerando que a outra, por ser equivalente, está inclusa. Onde for necessário que a palavra textura esteja escrita, representamo-la apenas pela abreviatura “t.” — como em “t. complexa”. Além disso, utilizamos apenas a expressão em português para a textura. Para os tipos em que mais de um autor propõe uma definição, dispusemo-los em ordem cronológica, já com a tradução para o português (quando assim fosse necessário).

Tabela 18 – Tipologias texturais

Tipo	Definição
ambiências (cintilantes)	“a partir das partições mais polifônicas, o coletivo prevalece e torna-se balbúrdia [...], e em seguida, massa; porém com movimento interno, daí a qualidade cintilante. Exemplo: texturas caóticas de Penderecki, texturas cintilantes em <i>Atmosferas</i> , de Ligeti;” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 41, grifo no original)
ambiências (massivas)	“a partir de 7 ou 8, perde-se o limite da individualidade das partes e ouve-se um espectro indefinido, que assemelha-se a um plano de fundo, estático e massivo. Exemplo: texturas de ambiências em <i>Atmosferas</i> , de Ligeti;” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 41, grifo no original)
blocos	“a partir da partição 3, formam-se os blocos ou texturas corais, que perdem o caráter pessoal, expressivo e gradativamente vão se tornando espectrais e concretos. Exemplo: acorde rítmico da Sagração da Primavera;” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 41)
concordância	“a partição 2 representa o encontro com o semelhante, a concórdia e a fusão. Ainda assim, é possível distinguir os componentes do intervalo. Exemplo: terças caipiras;” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 41)
diálogo	“a partição 1 ² representa o encontro das diferenças e a interação individualizada. Inicia o grupo das polifonias. Exemplo: invenções a duas vozes” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 40)
dobramento	“pode denotar linhas homorrítmica, homodirecional e homointervalicamente associadas.” (BERRY, 1987, p. 192)
	“a execução de uma parte por diferentes instrumentos ou vozes em uníssono ou oitava (ou décima quinta, vigésima segunda etc.)” (SADIE, 2001, p. 526)
	“Execução de uma parte por instrumentos iguais ou diferentes (dois oboés ou um fagote e violinos, por exemplo), em uma mesma voz ou oitavada, durante um trecho, peça ou movimento.” (DOURADO, 2004, p. 111)
espelhamento	“geralmente entendido como estrito, envolve uma relação que é homorrítmico-homointervalico- <i>contradirecionais</i> ; novamente, esse é um termo de uso comum.” (BERRY, 1987, p. 192, grifo no original)
estratificação	“a justaposição de texturas musicais contrastantes, ou, de forma mais geral, de <i>sons</i> contrastantes.” (KOSTKA, 2006, p. 239, grifo no original)
<i>freistimmig</i>	“Termo alemão moderno para um estilo ‘pseudocontrapontístico’ em que não há aderência estrita alguma a um dado número de partes, isto é, em que as vozes podem livremente entrar e sair, e em que elementos cordais também existem.” (APEL, 1944, p. 281)
heterofonia	“Um termo usado por Platão [...] e adotado por musicólogos modernos para descrever o que pode ser considerado um tipo primitivo de polifonia, isto é, o uso de versões ligeiramente modificadas de uma mesma melodia por dois (ou mais) executantes, por exemplo, um cantor e um instrumento adicionando algumas notas a mais (ornamentações) à melodia do cantor.” (APEL, 1944, p. 330)

Tipo	Definição
	<p>a superposição, a uma estrutura primeira, da mesma estrutura modificada em <i>aspecto</i>; [...] Na heterofonia, coincidem diversos aspectos de uma formulação fundamental” (BOULEZ, 1963, p. 135-136, grifo no original)</p> <p>“entende-se que denota uma relação que é homodirecional (paralela em contorno) mas heterointervalica [...] — tendo menor diversificação de intervalo” (BERRY, 1987, p. 192)</p> <p>“textura híbrida que apresenta aspectos polifônicos e homofônicos.” (LUCAS, 1995, p. 73)</p> <p>“Nos tempos modernos, o termo é frequentemente usado, particularmente na etnomusicologia, para descrever a variação simultânea, acidental ou deliberada, do que é identificado como a mesma melodia.” (SADIE, 2001, p. 465)</p> <p>“1. Diz-se quando duas ou mais vozes apresentam uma mesma melodia, porém com diferenças entre si. 2. Execução simultânea de variações entre diversas vozes, bastante comum na música oriental.” (DOURADO, 2004, p. 161)</p>
holofonia	<p>“a síntese de fluxos sonoros simultâneos em um todo coerente com componentes internos e pontos focais.” (KOKORAS, 2007, p. 2)</p>
homofonia	<p>“Designação para música em que uma voz lidera melodicamente, sendo suportada por um acompanhamento em estilo cordal ou de alguma forma mais elaborado.” (APEL, 1944, p. 339)</p> <p>“a homofonia como a transformação direta da monodia — sempre tida como unitária — do ponto de vista da densidade; essa densidade, não tendo nada a ver com as funções harmônicas, terá suas próprias estruturas, permitindo haver homofonias fixas ou variáveis” (BOULEZ, 1963, p. 134)</p> <p>“denotaria literalmente uma condição de vozes interdependentes, mas sua conotação tradicional é a de textura em que uma voz primária é acompanhada por um tecido subordinado, às vezes interativo de maneiras experimentais, sendo a linha de baixo normalmente em relação contradirecional e outra relação contrapontística com a voz (ou vozes) primária.” (BERRY, 1987, p. 192)</p> <p>“É composta de uma melodia (MP) e um acompanhamento que normalmente fornece suporte rítmico (SR) e suporte harmônico (SH).” (BISSELL, 1995)</p> <p>“Música polifônica na qual todas as partes melódicas se movem juntas mais ou menos no mesmo ritmo. Uma outra distinção é feita às vezes entre texturas homofônicas que são homorrítmicas [...] e aquelas em que há uma clara diferenciação entre melodia e acompanhamento [...]. Neste último caso, todas as partes — sejam elas soprano melódico, baixo de sustentação ou partes internas acompanhantes — trabalham juntas para articular uma sucessão de harmonias subjacentes.” (SADIE, 2001, p. 674)</p> <p>“1. Música executada em uníssono, sem independência melódica ou rítmica e com ou sem acompanhamento orquestral, como certos hinos. 2. Música de escrita acordal, como os corais da tradição protestante.” (DOURADO, 2004, p. 163)</p> <p>“significa tanto (a) Melodia com acompanhamento, ou (b) Textura cordal” (KOSTKA, 2006, p. 236)</p> <p>“as partições híbridas são aquelas onde o jogo entre partes individualizadas e partes massivas tende a formar planos: partes individualizadas se destacam e as massivas formam ambiências de fundo. Exemplo: Valsas de Strauss.” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 41)</p>
massa sonora	<p>“acorde em que o conteúdo de alturas é irrelevante comparado ao impacto psicológico e fisiológico do som.” (KOSTKA, 2006, p. 239)</p>
micropolifonia	<p>“um tipo de textura impenetrável, algo como uma teia de aranha muito densamente tecida. [...]. A estrutura polifônica não aparece, você não pode ouvir; permanece escondida em um mundo subaquático microscópico, para nós inaudível” (LIGETI apud BERNARD, 1994, p. 238)</p>
monodia	<p>“Literalmente, música para um cantor. O termo é usado ocasionalmente como sinônimo de música monofônica, ou para canção solo não acompanhada em geral. Mais apropriadamente, ela denota um tipo particular de canção solo acompanhada que se desenvolveu por volta de 1600 como uma reação ao estilo polifônico do século XVI, e que é caracterizada pelo estilo do tipo recitativo na parte vocal e pelo</p>

Tipo	Definição
	<p>acompanhamento em baixo contínuo.” (APEL, 1944, p. 455)</p> <p>“À ordem <i>horizontal-individual</i> pertencerá a monodia” (BOULEZ, 1963, p. 134, grifo no original)</p> <p>“(1) Termo aplicado à música composta por uma única linha [...] (2) Canção solo italiana acompanhada, especialmente secular, do período ca. 1600–40.” (SADIE, 2001, p. 5)</p> <p>“Canção para voz com acompanhamento instrumental da Itália do início do século XVII, podia ser uma ÁRIA simples ou um MADRIGAL (acp. 1) mais elaborado [var.: port. monofonia].” (DOURADO, 2004, p. 211)</p>
monofonia	<p>“Música que contém uma única linha melódica sem partes adicionais ou acompanhamento [...]. Música monofônica é a pura realização do elemento melódico” (APEL, 1944, p. 455)</p> <p>“é tida, convencionalmente, para significar de uma única voz (monolinar).” (BERRY, 1987, p. 192)</p> <p>“Textura monofônica é o tipo de textura mais simples da música. Consiste de uma única linha melódica (MP).” (BISSELL, 1995)</p> <p>“Música para uma única voz ou parte, por exemplo, cantochão e canção solo desacompanhada.” (SADIE, 2001, p. 6)</p> <p>“Tipo de música para uma única voz, contrapondo-se à POLIFONIA, que emprega duas ou mais vozes.” (DOURADO, 2004, p. 211)</p> <p>“uma única linha, talvez dobrada à oitava.” (KOSTKA, 2006, p. 236)</p>
polifonia	<p>“Música escrita como uma combinação de várias vozes (partes) simultâneas de individualidade mais ou menos pronunciada. Consequentemente, o termo polifonia é praticamente sinônimo de contraponto.” (APEL, 1944, p. 593)</p> <p>“A polifonia se baseia [...] no agenciamento das estruturas, o que leva a utilizar ‘contraponto’ e ‘harmonia’, desde que se extrapole o sentido geral que os termos abrangem” (BOULEZ, 1963, p. 136)</p> <p>“literalmente significa música de ‘muitos sons’ e resulta de uma combinação de duas ou mais linhas melódicas que, por meio de aparente independência, combinam-se em conjunto para fazer sentido musical” (BRINDLE, 1966, p. 89)</p> <p>“embora literalmente signifique ‘de muitas vozes’, pode servir para denotar, convencionalmente, uma textura multivozeada de considerável independência interlinear, frequentemente imitativa; portanto, é geralmente entendida que haja implicações qualitativas além de seu significado literal e limitado.” (BERRY, 1987, p. 192)</p> <p>“As texturas polifônicas consistem de mais de uma linha movendo-se independentemente ou em imitação uma da outra. As linhas podem ser iguais em significância (MP) ou de significado desigual (MP vs. MS).” (BISSELL, 1995)</p> <p>“Um termo usado para designar várias categorias importantes na música: a saber, a música em mais de uma parte, a música em muitas partes e o estilo no qual todas ou algumas partes musicais se movem de alguma forma independentemente.” (FROBENIUS et al., 2001, p. 70)</p> <p>“Estilo musical no qual várias vozes ou partes instrumentais são combinadas de maneira contrapontística (mantendo a individualidade da linha) em oposição à homofonia (um único som ou melodia). Em termos históricos a era da polifonia foi definida entre os séculos XIII e XVI, sobrevivendo até o início do século XVII” (DOURADO, 2004, p. 258)</p> <p>“são as partições que constroem a superposição de planos melódicos, a expressão do coletivo diverso. Exemplo: contraponto e fugas a três ou mais vozes;” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 41)</p> <p>“Polifonia é a relação entre <i>partes</i>, que são literalmente linhas escritas na partitura e executadas por diferentes instrumentos ou vozes humanas.” (BAKULINA, 2012, p. 7)</p>
polifonia em camadas	<p>“é uma textura musical que resulta da união de duas práticas composicionais, ambas de séculos atrás. A primeira delas é a estratificação rítmica/métrica, na qual as vozes separadas de uma textura não monofônica são organizadas em espaços rítmicos e/ou métricos padronizados e discretos.” (AUERBACH, 2008, p. 273)</p>

Tipo	Definição
pontilhismo	“refere-se à técnica que deixa entrever pequenos pontos sonoros, em vez de contornos melódicos definidos” (DOURADO, 2004, p. 259)
	“apresenta pausas e largos saltos, uma técnica que isola sons em ‘pontos’.” (KOSTKA, 2006, p. 238)
quase-contraponto	“nada mais é, em geral, que um modo de ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia.” (SCHOENBERG, 2012, p. 85)
semicontraponto	“possui implicações temáticas e também motivicas. [...]. O semicontraponto não se baseia sobre combinações tais como o contraponto múltiplo, as imitações canônicas etc., mas apenas sobre o movimento melódico livre de uma ou mais vozes. [...]. A adição de um contraponto também pode ser considerada um dispositivo semicontrapontístico” (SCHOENBERG, 2012, p. 85)
solo	“a partição 1, partição de origem, que representa o nível de relação zero, refere-se ao instrumento ou voz, isolado, e, por isso mesmo, associa-se à maior liberdade de articulação e de expressão. Exemplo: canto gregoriano” (GENTIL-NUNES, 2009, p. 40)
t. composta	“Às vezes texturas são complicadas pela harmonização de linhas individuais, e nós nos referimos a elas como textura composta .” (KOSTKA, 2006, p. 236, grifo no original)
t. cordal (t. homorrítmica)	“a textura é primariamente vertical, sendo baseada em uma sucessão de blocos de acorde que são horizontalmente conectados por uma melodia superior. Tal textura é chamada <i>cordal</i> ou <i>homofônica</i> .” (APEL, 1944, p. 742, grifos no original)
	“A textura homorrítmica geralmente tem uma melodia (MP), frequentemente na voz superior, acompanhada por várias (geralmente três) partes de suporte harmônico (SH) em ritmo semelhante.”
	“é um termo convencional perfeitamente aceitável, e muito útil, que se refere simplesmente a texturas que consistem essencialmente de acordes, sendo suas vozes relativamente relacionadas de maneira homorrítmica.” (BERRY, 1987, p. 192)
t. de noturno t. de meio expressivo	“caracterizado pela sustentação de tom, movimento interno suave, melodia expressiva e harmonia estável.” (CHARLTON, 1976, p. 455)
t. de seção	“uma textura tímbrica composta na qual é relativamente fácil para o ouvinte distinguir entre famílias de instrumentos, devido principalmente aos fatos que (1) cada instrumento das seções menores e cada um dos vários instrumentos das seções maiores recebem uma voz separada na estrutura harmônica; e (2) os tipos de vozeamento utilizados são característicos de cada família de instrumentos” (BISSELL, 1995)
t. de vozes mistas	“uma textura tímbrica composta na qual é relativamente difícil para o ouvinte isolar famílias de instrumentos, devido ao fato de que os grupos homotímbricos foram deliberadamente quebrados e o instrumento soa misturado para obter o som preciso desejado com instrumentos que soam efetivamente no registro em que são usados. Esse tipo de escrita é mais flexível, exigindo apenas que os instrumentos se encaixem nas vozes às quais você deseja atribuí-los. Em essência, é o tipo de escrita heterotímbral em que cada nota (ou mais notas) da estrutura harmônica é duplicada por um ou mais instrumentos heterotímbricos.” (BISSELL, 1995)
t. heterotímbrica	“dois ou mais instrumentos, nenhum deles tendo a mesma cor tonal.” (BISSELL, 1995)
t. homotímbrica	“dois ou mais instrumentos, cada um dos quais possui a mesma cor tonal.” (BISSELL, 1995)
t. polissônica	“o uso consistente de um número relativamente modesto de níveis de textura ao mesmo tempo combinado com o reaparecimento de material sonoro.” (BODIN, 1997, p. 223 apud LANDY, 2007, p. 30)
t. temática	“As Imitações, ou sucessivas recorrências do Motivo, constituem a chamada textura temática do tecido polifônico.” (GOETSCHUIS, 1902, p. 95)

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).