

Textura e material no pensamento musical contemporâneo

Texto de Jean-Yves Bosseur
Vertido para o português por Luigi Brandão (UFMG) e Alejandro Jara
guitar.luigi@gmail.com

Resumo: A palavra textura designa, segundo a definição do dicionário Robert, a disposição dos fios de uma coisa tecida, aplicando-se naturalmente aos princípios da tecelagem e, por extensão, pode concernir à disposição (arrangement) de elementos sonoros. No vocabulário musical, o termo textura é pouco frequente e em geral ignorado pelos dicionários especializados; essa noção ocupa, entretanto, um lugar determinante na reflexão de um grande número de compositores desde os anos cinquenta. Permitindo considerar especialmente por um prisma novo as questões de timbre e a concepção da escrita orquestral, ela será examinada sucessivamente nas obras de Ligeti, Lutoslawski, Brown, Carter, Feldman e através do percurso eletroacústico.

Palavras-chave: Textura, Estrutura, György Ligeti, Elliott Carter, Morton Feldman

Texture and material in contemporary musical thought

Abstract: The word texture designates, according the definition of the Robert dictionary, the arrangement of the threads of something woven, applying naturally to the principles of weaving, and, by extension, may concern the arrangement of sound elements. Within the music vocabulary, the term texture is infrequent and generally ignored by the specialized dictionaries; this notion assumes, however, a crucial place in the reflection of a considerable number of composers since the fifties. Allowing for a particularly renewed consideration of matters of timbre and orchestral writing, it shall hereby be examined successively in the works of Ligeti, Lutoslawski, Brown, Carter, Feldman as well as throughout the electroacoustic endeavour.

Keywords: Texture, Structure, György Ligeti, Elliott Carter, Morton Feldman

Introdução

Assinalemos inicialmente que esse termo vem do verbo que designa a ação de tecer (no século XV) e que, inicialmente utilizado a respeito de “tecidos” orgânicos, estende-se por analogia (no século XVIII, segundo o dicionário Robert), à disposição (*arrangement*)¹ dos elementos. Por metáfora, diz-se, no contexto narrativo, de “tecer intrigas” e, de modo mais geral, a palavra se aplica de bom grado à organização das partes de uma obra, à maneira de ligá-las entre si. Note-se igualmente que se pode a ela religar o termo “tessitura”, que diz respeito ao espaço de registro correspondente às faculdades de uma voz ou de um instrumento.

No vocabulário musical, a palavra textura é pouco frequente e no mais das vezes ignorada pelos dicionários musicais, como sublinha Reginald Smith-Brindle:

Textura, em um sentido, pode ser definida como estrutura, ou “disposição (*arrangement*) das partes constituintes”. Todavia, bem que se possa falar de “textura contrapontística”, o gênero preciso ou a natureza do contraponto não pode ser descrita por uma terminologia tal. Referimo-nos ao caráter geral do *som*, ao invés de ao tipo preciso de *construção*. A definição alternativa de textura como “grão, rede, superfície ou trama (*nappe*)” é mais adequada. Ela define o “sentimento” exterior da música ao invés de sua estrutura interna. Os adjetivos habitualmente utilizados em relação com a “textura” musical confirmam essa definição — áspera, lisa, espessa, fina, quente, fria, pesada, rica, magra, leve, sedosa, aveludada, serrilhada — todos descrevem sensações exteriores” (SMITH-BRINDLE, 1966, p. 136).

Introdução

Assinalemos inicialmente que esse termo vem do verbo que designa a ação de tecer (no século XV) e que, inicialmente utilizado a respeito de “tecidos” orgânicos, estende-se por analogia (no século XVIII, segundo o dicionário Robert), à disposição (*arrangement*)² dos elementos. Por metáfora, diz-se, no contexto narrativo, de “tecer intrigas” e, de modo mais

¹ Optamos por traduzir *arrangement* como disposição apesar do cognato arranjo, visto que este último poderia remeter erroneamente o leitor à noção de arranjo musical enquanto versão de determinada peça preparada para execução em instrumentos outros que não os originalmente designados pelo compositor, ou com outras alterações quaisquer em relação às propriedades estruturais da peça original. Note-se que nesta passagem, em função de tal decisão, suprimiu-se parte da frase. Originalmente se lê: “... à l'*arrangement*, à la *disposition des éléments*”.

² Optamos por traduzir *arrangement* como disposição apesar do cognato arranjo, visto que este último poderia remeter erroneamente o leitor à noção de arranjo musical enquanto versão de determinada peça preparada para execução em instrumentos outros que não os originalmente designados pelo compositor, ou com outras alterações quaisquer em relação às propriedades estruturais da peça original. Note-se que nesta passagem, em função de tal decisão, suprimiu-se parte da frase. Originalmente se lê: “... à l'*arrangement*, à la *disposition des éléments*”.

geral, a palavra se aplica de bom grado à organização das partes de uma obra, à maneira de ligá-las entre si. Note-se igualmente que se pode a ela religar o termo “tessitura”, que diz respeito ao espaço de registro correspondente às faculdades de uma voz ou de um instrumento.

No vocabulário musical, a palavra textura é pouco frequente e no mais das vezes ignorada pelos dicionários musicais, como sublinha Reginald Smith-Brindle:

Textura, em um sentido, pode ser definida como estrutura, ou “disposição (*arrangement*) das partes constituintes”. Todavia, bem que se possa falar de “textura contrapontística”, o gênero preciso ou a natureza do contraponto não pode ser descrita por uma terminologia tal. Referimo-nos ao caráter geral do *som*, ao invés de ao tipo preciso de *construção*. A definição alternativa de textura como “grão, rede, superfície ou trama (*nappe*)” é mais adequada. Ela define o “sentimento” exterior da música ao invés de sua estrutura interna. Os adjetivos habitualmente utilizados em relação com a “textura” musical confirmam essa definição — áspera, lisa, espessa, fina, quente, fria, pesada, rica, magra, leve, sedosa, aveludada, serrilhada — todos descrevem sensações exteriores” (SMITH-BRINDLE, 1966, p. 136).

E Smith-Brindle prossegue: “Nossa consciência da textura exterior é imediata, ao passo em que nosso reconhecimento da estrutura interna é mais lenta”.

Essa noção ocupa um lugar muito importante no percurso (*démarche*) analítico de Wallace Berry, que lhe consagra um capítulo inteiro em sua obra *Structural Functions in Music*. A partir de exemplos musicais que cobrem uma grande extensão histórica (de Josquin [des Prez] a Krenek³ e Carter)⁴, o autor examina diferentes casos de progressão, recessão e variação de textura enquanto fatores estruturais e demonstra em que medida essa problemática se aplica tanto ao ritmo quanto ao espaço, à densidade, ao delineamento da forma, e ademais ao estilo. De modo mais geral, W. Berry considera que a textura da música “é em parte condicionada pelo número de suas componentes intervindo simultaneamente ou consecutivamente, suas qualidades estando determinadas pelas interações, interrelações” (BERRY, 1987, p. 184) assim postas em jogo. Ele instaura por outro lado uma distinção entre o aspecto quantitativo da textura, induzido pela densidade dos eventos (o número de elementos e sua inscrição em dado intervalo) e seu aspecto qualitativo, engendrado pela natureza das interações entre as componentes diversas. A pertinência da noção de textura, tanto para a escrita tonal quanto para as pesquisas contemporâneas nas quais a dimensão do timbre aparece como

³ Ernst Krenek (1900 – 1991), compositor austríaco, aluno de Franz Schreker.

⁴ Elliot Carter (1908 – 2012), compositor estadunidense cuja família conheceu Charles Ives. Foi aluno de Walter Piston, Gustav Holst e Nadia Boulanger.

predominante é igualmente sublinhada por Joel Lester (1989) em *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*.

Em uma hipótese tal, falar de textura poderia permitir afastar-se de uma abordagem por demais esquemática do som segundo os parâmetros clássicos de altura, intensidade, duração, timbre, e levar a examinar mais globalmente o fenômeno acústico como um local de entrecruzamentos, considerando conjuntamente as características de densidade, cor instrumental, movimento no espaço, configuração rítmica, registro...

Podemos então colocá-lo⁵ em relação com a questão da morfologia do objeto sonoro e nos servir, a esse respeito, da terminologia avançada por Pierre Schaeffer, em particular quando este destaca a intricação do par forma/matéria distinguindo para tanto sete critérios de avaliação: massa, timbre harmônico, dinâmica, grão, marcha (*allure*), perfil melódico, perfil de massa.

Textura e micro-polifonia em György Ligeti

György Ligeti (1923 – 2006) traz, dessa perspectiva, a contribuição mais clara para essa problemática, no momento em que declara: “Enquanto deve-se compreender por ‘estrutura’ uma constituição mais diferenciada cujos elementos podem ser discernidos uns dos outros e que deve ser considerada como o produto das relações mútuas de seus detalhes, entendemos por ‘textura’ um complexo mais homogêneo, menos articulado, no qual os elementos constitutivos se dissolvem quase completamente. Uma estrutura pode ser analisada segundo suas componentes; uma textura deve, por outro lado, ser descrita segundo suas características globais, estatísticas”.

A contribuição mais notável de suas experimentações no estúdio de Colônia na época da realização de *Artikulation* foi, no entanto, segundo o próprio, “a manipulação de texturas claras e turvas (*troubles*)”. É um aspecto que será desenvolvido ulteriormente, de maneira decisiva, em suas obras para orquestra.

Desde suas primeiras partituras orquestrais, G. Ligeti tenta de fato elaborar um novo estilo polifônico que ele nomeia “micropolifônicas” a partir de texturas extremamente justas (*serrées*), técnica que lhe permite preservar a autonomia de cada linha. Para ele, a composição não consiste em aplicar normas harmônicas ou melódicas transmitidas pela história, nem a adotar um estilo musical, mas sim em deixar a matéria sonora decidir sua própria forma de expressão. Cada obra exige uma abordagem formal diferente e determina

⁵ *Scire licet* “o conceito de textura”.

um percurso (*démarche*) que por vezes ultrapassa toda regra estabelecida, toda definição possível. A respeito de *Apparitions* (1958-9), G. Ligeti nota que “a obra é caracterizada pela ausência da noção de afinação e de intervalo. Não há nela, portanto, nem melodia nem harmonia, mas ao invés disso, sonoridades complexas que não são nem verdadeiramente sons, nem verdadeiramente ruídos”. Frente a essa imprecisão, a função do intérprete será de “tecer” combinações sonoras, de fazer com que não possamos discernir pela escuta nenhuma voz separadamente, estas desaparecendo na complexidade sonora geral pois “é precisamente essa *dissolução* das vozes que engendra os valores sonoros propriamente inauditos”.

Precisamente por isso, G. Ligeti tende a borrar (*estomper*) as dualidades que balizam a história da composição musical e que a nova música acusa de certa maneira com sua insistência em se opor aos sistemas preexistentes. A partir dos anos 60, ele pensa a harmonia independentemente de todo sistema, tonal ou atonal, postulando-a para além do antagonismo histórico. “As harmonias não mudam de repente, mas amadurecem umas para dentro das outras... Uma combinação de intervalos claramente audíveis se apaga pouco a pouco e a partir da interferência, uma nova combinação de intervalos se cristaliza”. Ligeti reforça sua concepção harmônica pelas transformações lentas e progressivas de *clusters* e pela preocupação em fazer reinar uma forma de equilíbrio de importância entre as partes instrumentais. Em *Atmosphères* (1961), cada instrumento tem uma identidade própria, cada instrumentista da orquestra estando “individualizado”, ao invés de se encontrar na alternativa clássica *solitutti*. Sua música proporciona, com isso, uma sensação de indistinção (*flo*), de informal; assim, contrariamente a K. Penderecki, o qual, em suas obras para grandes conjuntos instrumentais como *Trenodia para as vítimas de Hiroshima* (1960), serve-se de uma escrita bastante “esquemática”, reduzida a alguns signos, e dá às suas obras um aspecto mais dinâmico e repleto de contrastes, G. Ligeti conserva a notação clássica e fixa com minúcia cada detalhe da instrumentação.

“*Lontano* (1967) para grande Orchestra aparece como a elaboração final de um caminho em direção a uma nova construção “harmônico-polifônica”. *Lontano*, como *Atmosphères* ou *Volumina* (1962) para órgão, pertence “ao tipo da continuidade”, faz parte das composições “em redes estáticas” ou em “texturas” pelas quais o ouvinte é levado a seguir de modo ininterrupto um ou vários grupos, e a se concentrar na micropolifonia.

Em *Lontano*, a estrutura canônica se mistura também com uma textura de longos sons mantidos por uma, duas ou três alturas simultaneamente: “A principal diferença entre a textura canônica e esse tipo autônomo de sons contínuos, no plano da dinâmica, consiste no fato de que, no primeiro caso, as numerosas entradas das alturas estruturais importantes são doces

e quase imperceptíveis, ao passo que, no outro caso, as entradas individuais são claras e distintas” (ROLLIN, 1980, p. 294).

Mas se *Lontano* se aproxima das duas outras obras no tocante à construção, onde “as transformações harmonia-polifonia tomam o aspecto de modificações de cores”, tecnicamente, por outro lado, ela corresponde de fato à conclusão do processo iniciado no *Requiem* (1963-65) e em *Lux aeterna* (1966) para 16 vozes solistas, nas quais G. Ligeti se “dirige em direção às regiões até então inexploradas da harmonia”. Sem retornar à harmonia tradicional, ele imagina uma técnica na qual “não são tanto os princípios de relação ou de evolução que importam, mas sim uma espécie de crescimento, de um patamar (*étage*) harmônico a um outro”.

Pierre Michel insiste nos aspectos dinâmicos da escrita em “tramas” que se pode observar, por exemplo, no primeiro movimento do concerto de câmara (69/70):

O compositor utiliza essas tramas segundo diferentes texturas; elas servem tanto como material melódico para as partes instrumentais (no mais das vezes tratadas em contraponto) quanto como material harmônico para as superposições verticais (*clusters* ou outros). As texturas podem ser bastante variadas, o que se deve às múltiplas possibilidades da escrita; vários elementos concorrem para sua diferenciação: o âmbito, a fusão ou individualização das partes instrumentais e o grau de movimento, de agitação. Deste ponto de vista, duas grandes famílias de texturas se destacam para a audição: uma, característica da primeira parte, feita de linhas instrumentais habilmente misturadas ao ponto de ser frequentemente impossível distinguir os timbres individuais (mesmo quando há poucos instrumentos); a outra, característica da segunda parte, representada por texturas bem mais fragmentadas e agitadas nas quais os instrumentos se destacam (*ressortent*) claramente do conjunto (mas na maioria das vezes de forma bastante pontual)”.

Textura e descontinuidade

A partir do momento em que os compositores se esforçaram para se afastar de uma descontinuidade generalizada, pôde-se pressentir a emergência de uma reflexão sobre a estrutura que inclui a problemática da textura, reintroduzindo ao mesmo tempo certos tipos de marcos para a percepção. Poderíamos mesmo dizer que, para os músicos oriundos do pensamento serial, essa preocupação aparece no momento em que a técnica de grupos tenderia a substituir o pontilhismo (*punctualisme*) dos primórdios do serialismo generalizado. Comparar o primeiro e segundo cadernos de *Structures* (1952) de Pierre Boulez (1925 – 2016), ou ainda a escrita orquestral de *Punkte* (1952/62) em relação à de *Gruppen* (1955 – 57) de Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) seria eloquente a esse respeito.

Mesmo se eles não recorreram explicitamente ao termo textura, podemos considerar que, mediante procedimentos composicionais bastante diversificados, muitos são os compositores que, tal como Xenakis, Penderecki e os “sonoristas” poloneses, procuraram colocar em cena, a partir dos anos sessenta, fenômenos capazes de colocar em questão a experimentação compartimentalizada de parâmetros musicais a fim de examinar mais globalmente, bem como mais organicamente, os fatos acústicos. Como constatamos em Ligeti, a abordagem eletroacústica certamente constituiu, para muitos, um catalisador bastante fecundo nesse sentido.

A textura pode, por outro lado, permitir considerar uma sequência sonora de maneira mais flexível do que quando concebemos uma estrutura na qual as relações entre os sons são estritamente determinadas. É assim que as noções de *ad libitum*, de “aleatório controlado” postas em jogo por Lutoslawski (1913 – 1994), por exemplo, em seu *Quarteto de cordas* (1964), têm frequentemente como consequência a emergência de texturas que, para o compositor, constituem eventos dotados de características claramente identificáveis e dinâmicas a fim de evitar o risco de indiferenciação suscetível de surgir pela aplicação de princípios de mobilidade ou indeterminação na escrita.

A obra contém certo número de seções longas, que duram cada uma vários minutos e implicam grandes diferenças de uma execução à outra. [...] Eu gostaria de sublinhar que não visei especificamente essa variabilidade no interior das seções longas. Eu queria apenas afrouxar (*relâcher*) as relações de tempo e atingir uma textura específica, que poderíamos qualificar como “fluida” (KACZYNSKI, 1984, p. 12).

Essa possibilidade de confrontar, no seio de uma forma aberta, várias texturas, preservando uma grande medida de variabilidade no momento da execução, se reencontra em obras orquestrais de Earle Brown (1926 – 2002) como *Available Forms I e II*; nesse caso, de maneira análoga, podemos considerar que o emprego de aspectos (*caractères*) gerais para cada uma, sem determinar, contudo, uma fixação nota a nota quanto à duração, é um dos aspectos que distingue a atitude de Brown daquela de John Cage, este último promovendo o percurso mais radical da indeterminação.

Textura e temporalidade em Elliott Carter

Certos compositores, como Elliott Carter, exprimem todavia certa desconfiança em relação à noção de textura, na medida em que esta periga deixar subentendida uma atenção demasiado manifesta ao emprego de matérias sonoras em que os efeitos se imporiam como predominantes em detrimento da dimensão temporal, preocupação essencial para ele:

“Compreendi subitamente, ao menos no que diz respeito a minha própria educação”, declara Carter após uma séria de constatações feitas a respeito dos anos quarenta,

que as pessoas só se preocupavam conscientemente com esta ou aquela combinação rítmica, textura sonora ou novidade musical particular, esquecendo-se de que o aspecto interessante por excelência na música era o tempo — a forma em que se lhe escuta. Fiquei ademais chocado ao constatar que, a despeito da novidade e da variedade do vocabulário musical pós-tonal, a maior parte das peças modernas ‘seguiram em geral seu caminho’ de maneira por demais uniforme nos níveis arquetônicos superiores. Em outras palavras, embora tivéssemos ouvido todas as combinações imagináveis de harmonias e de timbres e que houvesse havido, até certo ponto, uma inovação rítmica *no nível local* na música de Stravinsky, Bartok, Varèse e Ives em particular, parecia-me não obstante que a maneira com que tudo isso se interligava (*mariait*) a cada um dos níveis rítmicos superiores se limitava em uma esfera que havia começado a se me aparecer como a rotina rítmica bastante limitada da música ocidental anterior (CARTER, 1998, p. 172).

Carter retoma, portanto, por sua própria conta, a noção de textura, na medida em que esta se mostra capaz de canalizar as energias sonoras que ele emprega e de oferecer as balizas necessárias à percepção auditiva, que se debate frente a uma construção formal de alta complexidade.

O fato de se preocupar em reduzir as ideias musicais à sua forma mais simples torna-se uma tendência formal geral de várias de minhas obras. Assim, o *adagio* de meu primeiro *Quarteto de cordas*, com sua forte oposição entre a música abafada (*etouffée*) dos dois violinos e o recitativo sonoro vigoroso da viola e do violoncelo, constituem a apresentação nos termos mais simples das oposições de ritmo, de tema e de caráter que são típicas da obra inteira, ao passo em que o *allegro scorrevole* é uma redução da textura tipicamente diversificada com um fluxo de semicolcheias e um tema de sete notas fragmentado em pequenas partes diversificadas que formam um mosaico em constante mudança. Uma das características dessa seção é sua tendência a ser interrompida para então recomençar. Uma das interrupções é formada pela pausa que se costuma colocar entre dois movimentos (CARTER, 1998, p. 172).

Carter (1998, p. 118) diz “improvisar a partir de um material de base reunindo os diferentes elementos que serão tocados”, sem, portanto, jamais repetir um tema. “Por vezes repetem-se certas velocidades e texturas que dominam várias seções cujo caráter (mudanças súbitas de forte a piano, por exemplo) pode reaparecer; a forma, contudo, é desprovida de repetições literais e repousa unicamente sobre uma repetição constante de um princípio geral”.

A exploração de texturas em Carter vai, portanto, na direção de uma particularização, deliberadamente dramática, dos materiais que ele destila na partitura. O que o leva a declarar, sobre o segundo *Quarteto*: “Procurando tratar essa ideia de forma viável, utilizei vários métodos diferentes — especialmente a produção de uma textura de estratos ou de fluxos musicais, de progressão lenta em um e rápida no outro, ou de progressão bastante irregular

por um lado e deveras contínua por outro etc. Na verdade, a noção inteira da peça é por vezes diretamente derivada dessa ideia de continuidades de caracteres heterogêneos em interação simultânea”.

Textura e padrão em Morton Feldman

Mesmo que ele pouco utilize o termo “textura”, a maneira com que Morton Feldman concebe, especialmente para suas obras dos anos setenta e oitenta, a organização de seus “padrões” revela uma orientação definitivamente bastante próxima da acepção antiga da palavra, enquanto derivação do processo de tecelagem.

Em *Three Clarinets, Cello, and Piano* (1971), a organização composicional repousa notavelmente sobre a distinção entre os sons de ataque franco (piano, violoncelo em pizzicato) e os sons de ataque doce (os clarinetes, o violoncelo com arco); o violoncelo se torna assim uma forma de denominador comum entre essas duas categorias; depois de ter evoluído nos registros médios, a obra se apresenta (*se déploie*) em registros alternadamente dilatados e contraídos, até reduzir-se por vezes a zonas muito estreitas, o que cria formas de orientação latentes para a escuta. Mais uma vez, Feldman introduz sub-repticiamente, no seio de texturas que não evoluem no mais das vezes senão muito pouco, balizas que jamais se mostram como tal, mas permitem romper com a impressão de uma onipresente uniformidade que, ao fim e ao cabo, leva a uma simples indiferenciação para a percepção.

Routine Investigations (1976) para oboé, trompete, piano, viola, violoncelo e contrabaixo é, para E. de Visscher, um “curto estudo (ou investigação) sobre a superfície e a profundidade”; o material é principalmente constituído de dois elementos que intervêm de maneira complementar: sons prolongados (*tenues*) cuja dinâmica se transforma mais ou menos insensivelmente, e uma textura pontilhista. A partitura termina com um motivo repetido de quatro notas confiado sucessivamente ao oboé, ao trompete, à viola e ao piano, cujas intervenções até então se pareciam com alguma forma de pontuações.

A partitura de *Piano* é constituída por três partes ritmicamente escritas de maneira precisa, que se sobrepõem. A partitura corresponde ao interesse crescente de Feldman por tapetes turcos antigos, que o levou a uma concepção original da noção de “*pattern*”, que encontramos em *Chosroes* para violino e piano (1977) e *Why Patterns?* (1978). O texto “*Crippled symmetry*” (1981) justifica perfeitamente o jogo entre princípios simétricos e procedimentos de alterações, irregularidades (especialmente no que concerne às relações de duração) que Feldman explora em sua música a partir dessa época. É assim que ele declara à pianista Paula Kopstick Ames:

Eu introduzo um *material*, e novamente se coloca o problema da defasagem entre o fato de analisar aquilo que é o material e de separá-lo das *ideias* (composicionais) [...] Não nos damos suficientemente conta de que, quando ajo de tal forma (introduzindo um novo material), não é diferente do que faz Beethoven quando adiciona uma melodia, ou o que quer que seja, em um movimento. Ele não estava interessado nas ideias composicionais; ele escutava esse maldito treco e algo lhe rendia capaz de tratar a ideia; ‘passemos a outra!’, mesmo que ela não tenha algo de precedente. ‘Coloquemos outra melodia aqui’. Eis como trabalho. Digo a mim mesmo, OK, nós esboçamos um tipo de similaridade de textura ou algo do gênero. Adicionemos algo que seja um pouco... (silêncio). Ou então retomemo-la e tornemo-la um pouco mais severa; ou então ostentemo-la e tornemo-la um pouco mais sensual; ou então demos a ela qualquer outro tipo de arranjo (*accord*). É isso que é o *material*. Ainda que não se trate de ideias composicionais. As pessoas não entendem isso (FELDMAN *apud* DELIO, 1996, p. 101).

Em introdução à partitura de *Coptic Light* (1985) para Orchestra, Feldman escreve:

Tendo um interesse ávido por todas as variedades de tecelagem do Oriente Médio, contemplei recentemente os impressionantes tecidos coptas antigos em exposição permanente no Louvre. O que me chocou nesses fragmentos de tecidos coloridos foi a maneira pela qual transmitem uma atmosfera essencial de sua civilização. Transpondo essa ideia para outro domínio, perguntei-me quais aspectos da música desde Monteverdi poderiam restituir sua atmosfera, se os escutássemos daqui a dois mil anos. Para mim, a analogia seria uma das figuras instrumentais da música ocidental. Um aspecto técnico importante da composição foi desencadeado pela observação de Sibelius segundo a qual a orquestra difere do piano principalmente pelo fato de não ter um pedal. Nesse sentido, procurei criar um pedal orquestral, constantemente variado em suas nuances. Esse ‘chiaroscuro’⁶ é ao mesmo tempo o foco de interesse composicional e instrumental de *Coptic Light*.⁷

O efetivo orquestral da obra é muito importante: sopros por quatro, tuba, quatro percussões, tímpanos, duas harpas, dois pianos, 18 primeiros violinos, 16 segundos violinos, 12 violas, 12 violoncelos, 10 contrabaixos. A textura é excepcionalmente justa (*serrée*), sendo que todas as famílias de instrumentos tocam ao longo de toda a grade (*partition*). Pode-se observar múltiplos jogos de simetria e de falsa simetria, bem como de espelhamento, seja no interior de um conjunto instrumental (como por exemplo dentre os sopros, o que se impõe de forma bem explícita na organização visual da grade), seja entre pares de partes (em particular os

⁶ Em português, “claro-escuro”. Termo que originalmente se refere, em pintura, ao uso de contrastes acentuados entre luz e sombra como recurso expressivo; nomes como Caravaggio, Correggio, Rembrandt e Goya são frequentemente citados quando se o discute em seu universo de discurso original. Aqui, como fica patente, é usado metaforicamente, referindo ao uso de contrastes musicais acentuados como dispositivo expressivo.

⁷ O texto citado consta na edição da Universal Edition, na qual se lê outra data de composição (1986). A edição pode ser consultada no seguinte endereço: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/coptic-light-1739>.

sopros e os violinos): uma linha apresenta uma sucessão de alturas, enquanto outra expõe esse mesmo grupo [de alturas], mas de forma invertida e ritmicamente deslocada, pois tanto nos níveis rítmicos quanto nos motivos de alturas, a grade não parece responder a um procedimento simplesmente mecânico. A escrita tende assim a uma imbricação de entrelaçados (*entrelacs*) particularmente intrincados nos quais se dissolvem com frequência as cores instrumentais específicas, realizando assim o efeito de pedal evocado por Feldman. A essa impressão contribuem notavelmente os acordes arpejados dos pianos que entrecruzam suas ressonâncias com as sonoridades dos vibrafones e das harpas. A complexidade cromática do conjunto é como que contrabalanceada pela polarização sobre determinados intervalos (como por exemplo a quinta Lá-Mi alternada pelos violinos e pelas flautas no registro agudo, que domina os primeiros sessenta compassos e reaparece durante uma vintena de compassos, tocadas apenas pelos violinos, perto do final; intervalos de sétima, de quarta e de nona); a única indicação de dinâmica é o *ppp* indicado no início. Contudo, ao longo dos cinquenta últimos compassos, ataques breves, síncronos, dos sopros, em *tutti* ou em grupos, vêm alterar o aspecto de fluidez e flexibilidade que prevalecera até então. Diversas vezes, pouco depois do primeiro quarto da obra, inscrevem-se repetições (*reprises*) de grupos de quatro a oito compassos cuja apreensão é como que obscurecida pela complexidade global daquilo que se dá a ouvir. A obra aparece assim como uma espécie de bloco aparentemente monolítico, mas no interior do qual se propagam movimentos de toda sorte, que produzem múltiplos efeitos de reflexão (*miroitement*). A orquestra torna-se como que um único instrumento, cujo caráter de unificação torna-se possível pela conjunção de todas as cores de timbre sutilmente empregadas e misturadas. Talvez ainda mais do que em suas obras para efetivos mais reduzidos, Feldman consegue se aproximar da impressão que emana dos tapetes e tecidos que ele descreve notadamente em “*Crippled Symmetry*”, e esse parentesco transparece tanto na escuta quanto na leitura “visualizada” da grade orquestral.

Textura e material sonoro

O termo “textura” é pouco utilizado pelos eletroacústicos (ao contrário de “trama”, por exemplo). Denis Smalley (1999, p. 208), retomando a análise das funções estruturais elaboradas por Stéphane Roy, que concebe a textura sob uma das categorias que concernem às funções relacionais, designada sob o qualificativo de estratificação (relações simultâneas em contextos de texturas — por exemplo, fundo, figura, primeiro plano) — considera que a noção de textura “supõe a estabilidade temporal (em oposição à noção de gesto) e o emprego de uma metáfora comportamental”. Ele cita, em uma acepção que vai definitivamente ao

encontro de sua hipótese, o trabalho de Lasse Thoresen,⁸ o qual leva em conta as relações de textura na música tonal e volta-se igualmente para a estratificação.

Como podemos constatar, o termo textura implica geralmente mais, para os compositores que empregam este termo, do que a definição de um material que detém características aptas a fazê-lo ser percebido como uma entidade distinta por dado lapso de tempo. Não é somente a articulação dos sons entre eles que leva à produção de um tal efeito, mas talvez mais ainda o fato de que as propriedades acústicas são “tecidas” umas em relação às outras, de tal forma que se assiste a uma interação efetiva de suas diversas componentes, e a uma forma de ofuscamento (*brouillage*)⁹ dos critérios de análise e segmentações categoriais às quais se submetia a escrita musical até então. A abordagem da noção de timbre se encontra consideravelmente expandida, o que transparece notadamente nas obras do movimento “espectral”. Parece, a esse respeito, que os compositores dessa tendência tenham sentido, num primeiro momento, certa reticência quanto ao uso do termo “textura”, por demais ligado à busca por materiais novos. Sem dúvida a abordagem orgânica desta noção que avança Ligeti nas obras anteriormente citadas, bem como a prática que ali se encontra de acoplamento entre o instrumental e o eletroacústico, puderam levar compositores como Tristan Murail [n. 1947] ou Gérard Grisey [1946 – 1998] a reconsiderar [a textura] enquanto fator de organização capaz de favorecer a emergência de modelos insólitos, tanto para a concepção criadora quanto para a percepção.

Referências

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, Inc., 1987.
- CARTER, Elliott. *La dimension du temps*. Genève: Contrechamps, 1998.
- DELIO, Thomas. *The Music of Morton Feldman*. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996.
- KACZYNSKI, Tadeusz. *Conversations with Lutoslawski*. Londres: Chester, 1984.
- LESTER, J. *Analytic Approaches to Twentieth-century Music*. [s.l.] : W.W. Norton, 1989. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=nSFwQgAACAAJ>.
- ROLLIN, Robert L. Ligeti's *Lontano*: Traditional Canonic Technique in a New Guise. *Music Review*, [S. l.], v. 41, n. 4, p. 289–296, 1980.

⁸ O autor cita aqui um texto cuja referência os tradutores não sucederam em recuperar. Assim cita o autor ao texto: *Layers and Their Functions*, Oslo, Norwegian State Academy of Music, 1983. No esforço de deixar algum rastro possível, remetemos o leitor à página pessoal de Lasse Thoresen, na qual, não obstante, não se encontra, na lista de publicações pelo autor ele mesmo ali fornecida, nenhuma referência à publicação de 1983: https://www.lassethoresen.com/research_sonology.htm.

⁹ Uma tradução mais literal seria “interferência, ruído”, no sentido de perturbação, natural ou voluntária, da recepção de um sinal útil por fenômenos indesejáveis, como se lê na definição de *brouillage* do dicionário *Larousse*. Pareceu-nos oportuno verter por outra metáfora e discorrer em nota sobre uma tradução mais literal, evitando assim passar por cima dos sentidos conotativos da metáfora original.

SMALLEY, Denis. Établissement de cadres relationnels pour l'analyse de la musique postschaefferienne.
Em: Ouir, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer. [s.l.]: Buchet-Chastel, 1999. p. 177-
214.

SMITH-BRINDLE, Reginald. Serial Composition. Oxford: Oxford University Press, 1966.

