

## MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO PENSAMENTO MUSICAL

Rogério Vasconcelos Barbosa\*  
email: rvb@musica.ufmg.br

**RESUMO:** Neste texto são discutidas diversas questões relacionadas aos modos de representação do pensamento musical. São consideradas as inter-relações entre sensação e representação e feitas observações sobre como os modos de representação da música determinam os campos possíveis de articulações do sonoro – os tipos de materiais musicais e suas formas de organização. Em seguida, após uma abordagem teórica dos conceitos de material musical e modelo, são estudados alguns modelos recorrentes no processo composicional da música de concerto: mapa temporal, tipos texturais, gesto e envelope.

**PALAVRAS-CHAVE:** composição; escuta; material; modelo; música; representação.

**ABSTRACT:** In this text several questions related to the modes of representation of musical thinking are discussed. The interrelations between sensation and representation are taken into consideration and observations about how the modes of music representation determine the fields of possible articulations of the sonorous world are made (the types of musical materials and their forms of organization). Then, after a theoretical approach over the musical material and model concepts, some recurrent models in the compositional process of concert music are studied: temporal map, texture types, gesture and envelope.

**KEYWORDS:** composition; hearing; material; model; music; representation.

### OBJETIVOS

O objetivo deste trabalho é realizar uma reflexão sobre o campo da composição musical investigando noções fundamentais como sensação, representação, material musical e modelo. Em seguida, a partir desse viés epistemológico, serão discutidos alguns modelos composicionais recorrentes na produção musical contemporânea.

### SENSAÇÃO

O impacto direto do som sobre o nosso corpo dispara uma combinação de sensações auditivas, visuais e táteis. Se a escuta do perfil de uma melodia sugere algum tipo de visualização, a percepção do ritmo, do timbre ou da textura sonora pode remeter a uma fusão complexa de audição e tato. Deleuze (2002) denomina esse espaço sinestésico de háptico, embora se refira especificamente à combinação de sensações visuais e táteis na pintura.

Simultaneamente ao impacto direto da sensação sonora se inicia uma construção simbólica que integra sensação e pensamento. Essa construção gera novas sensações secundárias e interfere no impacto da sensação inicial. A psicologia cognitiva da audição parte do pressuposto

que a informação sensorial deve ser interpretada para dar nascimento a uma percepção coerente. Essa interpretação é necessária pois a informação contida nos estímulos que atingem os órgãos sensoriais se revela frequentemente incompleta ou ambígua. Nesse caso, o sistema perceptivo deve representar e depois comparar as informações que não estão mais diretamente disponíveis no nível sensorial. Isso é ainda mais marcante no caso da audição, pois os eventos sonoros se sucedem no tempo: a elaboração de uma representação mental se mostra indispensável para perceber sua estrutura, quer dizer, para estabelecer relações entre eventos separados por minutos ou mesmo horas (BIGAND; McADAMS, 1993).

---

\* Professor da Escola de Música da UFMG, realiza atualmente o doutorado em composição na UFRGS - bolsa CNPQ - sob a orientação do Dr. Antônio Carlos Borges Cunha.

A representação das sensações é direcionada por modelos culturais, pois os conhecimentos adquiridos do mundo sonoro interagem com os dados sensoriais imediatos na interpretação dos estímulos auditivos. Há diferentes modos de representação do sonoro para cada cultura. Um exemplo interessante é a metáfora da verticalidade associada ao espaço das alturas (notas) na tradição musical européia. Alguns estudos etnomusicológicos (SEEGER, 1987) distinguem outras metáforas associadas ao espaço das alturas como a dos *Suyá* da bacia amazônica, que diferenciam cantos como “jovem” e “velho” e não como “alto” e “baixo”<sup>1</sup>. Análises desse tipo explicitam a dependência de atos individuais de classificação e julgamento das representações compartilhadas que constituem o mundo social.

## REPRESENTAÇÃO

No nível mais básico, a consciência consiste de imagens mentais formadas a partir dos dados dos sentidos. As imagens mentais não se restringem a percepções do ambiente, podendo ser buscadas na memória, imaginadas ou criadas e associadas em combinações complexas. Essas imagens se entrelaçam com enunciados verbais em sistemas ditos de representação. Entretanto a representação não assegura uma correspondência estrita: há sempre um conflito no contato dos dois lados heteromorfos – imagens e palavras –, com suas formas insinuando-se umas dentro das outras.

Deleuze e Guattari recusam o termo *representação* por reconhecer uma independência nas formas da *expressão* e do *conteúdo*:

É precisamente porque o conteúdo tem sua forma assim como a expressão, que não se pode jamais atribuir à forma de expressão a simples função de representar, de descrever ou de atestar um conteúdo correspondente: não há correspondência nem conformidade. As duas formalizações não são da mesma natureza, e são independentes, heterogêneas (2002, p.26).

Há uma interação entre as duas formas – de expressão e de conteúdo –, mas para Deleuze e Guattari,

não representamos, não referimos, *intervimos* de algum modo, e isto é um ato de linguagem. A independência das duas formas, a de expressão e a de conteúdo, não é contradita, mas ao contrário confirmada, pelo fato de que as expressões ou os expressos vão se inserir nos conteúdos, intervir nos conteúdos, não para representá-los, mas para antecipá-los, retrocedê-los, retardá-los ou precipitá-los, destacá-los ou reuni-los, recortá-los de um outro modo (idem, p.27).

Apesar disso, vou manter o termo *representação*, devido a sua presença em um grande número de textos teóricos sobre música, particularmente com o desenvolvimento da informática e da necessidade de discutir a “representação” dos dados sonoros em linguagem de software. Todavia que se compreenda a importância das advertências de Deleuze e Guattari: por um lado, a linguagem é criativa e não apenas indicativa, transforma o real e não apenas o reflete; por outro, a independência relativa das formas de expressão e de conteúdo supõe defasagens, deslocamentos e desencontros entre elas.

Após a separação entre “as palavras e as coisas” ocorre uma segunda cisão: o campo do *enunciável* bifurca-se em *fala* e *escrita*. A *escrita* se comporta como uma tecnologia, como

---

<sup>1</sup> Segundo SEEGER (1987), há dois gêneros contrastantes de cantos *Suyá*. O primeiro compreende cantos solistas em um registro agudo, executados por meninos ou homens jovens. O segundo, cantos em coro uníssono em um registro grave, executados por homens mais velhos. Há uma associação estreita do registro vocal com a idade do cantor e o tipo de canto.

uma ferramenta que projeta a dimensão temporal da *fala* em outro meio de representação: o sonoro-temporal converte-se em gráfico-espacial. Com a projeção, há um ganho de controle no domínio dos detalhes, na memorização dos dados: escrita-alavanca. Há também perdas, pois a projeção de uma prática essencialmente temporal no espaço modifica fundamentalmente o esquema das representações mentais: a discretização dos signos gráficos atenua a expressão do contínuo temporal da fala e a modulação musical da entonação. Acentos e sinais de pontuação são meios rudimentares de remeter o texto escrito de volta à temporalidade da fala. A linguagem escrita só resgata a continuidade do movimento na medida em que “faz ver”, quando a combinação de signos verbais se entrelaça ao movimento de imagens mentais.

## MODOS DE REPRESENTAÇÃO MUSICAIS

A presença da notação musical em uma cultura supõe um modo bastante abstrato de representação do som. Para isso é necessária uma teoria. A representação de sons musicais por letras, herdada dos gregos, ilustra uma instância histórica da notação musical. Os pitagóricos demonstraram relações entre números inteiros e intervalos musicais, observadas na divisão de uma corda vibrante em partes iguais:

O progresso da razão consiste em tal conquista que, projetando a ordem auditiva dos intervalos sobre o dispositivo espacial do monocórdio, associa os intervalos a segmentos de reta e permite sua identificação às unidades e frações numéricas. Com os pitagóricos, o pensamento grego fundava a ciência musical como uma aritmética. [...] A descoberta da isomorfia do som e do número faz dos pitagóricos os fundadores da acústica e da teoria musical européias. (DUFOURT, 1991b, p.246-247)

A representação das alturas na teoria musical grega se restringia às letras do alfabeto e às divisões do monocórdio. A partir do ano mil, verifica-se um grande desenvolvimento no sistema de notação musical, na Europa. Trata-se da introdução da representação gráfica de gestos musicais. O espaço gráfico abre uma nova ordem de possibilidades. A projeção do som sobre uma superfície plana permitiu uma detenção do movimento temporal: o tempo musical deixava de ser apenas escoamento e passagem. Com isso, ao lado das práticas musicais tradicionais, baseadas na memória e na improvisação, começam a surgir novas formas de criação musical. A escrita conduz a uma organização diferenciada do texto sonoro, o que possibilitará o surgimento da polifonia.

A notação neumática da Idade Média européia utilizou curvas padronizadas (neumas) para representar o movimento de células melódicas e auxiliar a memorização das melodias. Trata-se da representação do movimento melódico por curvas no espaço gráfico.

Os neumas, esboços de inflexões da voz, se limitavam a sugerir globalmente um perfil; algumas marcas, alguns traços bastavam à rememoração. Tratava-se de restituir a plenitude de um movimento interior. Os neumas buscavam imitar, de dentro, o movimento da forma vocal em sua gênese, com sua complexidade latente, seu tempo próprio, sua continuidade necessária (DUFOURT, 1991a, p.180).

O desenvolvimento da notação na Idade Média digitalizou, progressivamente, as curvas analógicas dos neumas. Os neumas traduziram-se em seqüências definidas de pontos/notas. Permaneceram as metáforas espaciais (agudo/alto x grave/baixo), só que o novo espaço passou a ser medido por um sistema de coordenadas (pauta e claves). Perdeu-se uma gama infinita de inflexões sutis, transições imprecisas entre alturas, em benefício de uma definição e fixação das notas.

A pauta desloca o sistema da figuração gestual. Não são mais as formas que contam, nem sua significação intrínseca, mas a posição que ocupa cada unidade discreta no seio do sistema de referência. A notação diastemática repousa, como seu nome indica, sobre a fragmentação do melisma, condição preliminar à determinação rigorosa e precisa dos graus de elevação (DUFORT, 1991a, p.181).

Em cada etapa histórica de uma cultura, diferentes modos de representação da música determinaram um campo possível de articulações do sonoro, os tipos de materiais musicais e suas formas de organização. Determinados materiais são recusados quando não podem ser adequadamente representados ou organizados. Por outro lado, a incorporação de novos recursos ao sistema de representação abre portas inusitadas à experimentação criadora. Alguns exemplos: o desenvolvimento da notação rítmica no século XIV permitiu o florescimento da *Ars Nova*; o surgimento da tecnologia de gravação de som no século XX permitiu o desenvolvimento da eletroacústica – a representação aqui está associada, por um lado, à fixação de sons a um suporte (fita, CD ou HD) e, por outro, a uma teoria de classificação do objeto sonoro (SCHAEFFER, 1966).

Os sistemas de representação organizam o espaço musical, definem seus planos ou regiões potenciais. Ao mesmo tempo, a representação interage com a sensação direta e a modifica, pois projeta sobre ela as linhas de força do espaço teórico. Por outro lado, há também transformações sutis nas sensações – geradas por mudanças no comportamento de alguns elementos do campo musical – que não se representam imediatamente. É necessário algum tempo para que sua consciência se acentue a ponto de exigir uma renovação do sistema teórico e dos modos de representação associados. São os conflitos entre sensação e representação que abrem as portas dos sistemas musicais para a entrada do novo, que provocam deslocamentos nas fronteiras do campo musical.

Um exemplo: no decorrer do século XIX, a exploração de um caráter expressivo dramático requisitou sonoridades novas, possivelmente consideradas ásperas pelas gerações anteriores. Na Sexta Sinfonia, Beethoven compõe uma passagem típica (Fig. 1). O efeito sonoro ruidoso se justificava em função de um programa descritivo – trovões na tempestade – e por razões dramáticas. Um modelo sonoro da natureza serviu de referência para a construção de um material musical novo. Aqui, material novo significa alargamento do campo de possibilidades do “musical”. O exemplo de Beethoven ilustra um conflito entre sensação e convenções que delimitam o campo musical: a necessidade expressiva abre uma brecha no sistema teórico para alargar seu campo de possibilidades. Nesse exemplo, o componente tímbrico do som se sobrepõe ao harmônico: *a notação representa um polirritmo entre as partes de violoncelos e contrabaixos, mas o efeito resultante é de um ruído complexo*. Contribui para isso a dificuldade técnica de execução da passagem, que cria pequenas defasagens temporais entre os violoncelos e contrabaixos da orquestra. O tímpano também se mescla à sonoridade grave.

Figura 1: Beethoven, VI Sinfonia Op 68, 4º mov. cp. 21

Todo o desenvolvimento da orquestração, no século XIX, está atrelado à incorporação de um componente tímbrico do som que não é redutível à dimensão da altura. A prática da orquestração nos séculos XVII e XVIII buscava uma disposição adequada dos instrumentos – cores, registros e dinâmicas equilibrados – para permitir clareza harmônica: a instrumentação era subordinada à harmonia. No século XIX, inicia-se uma valorização do timbre que requer mudanças nos modos de utilização dos instrumentos tradicionais assim como incorporação de novos instrumentos. Isso conduzirá a uma progressiva emancipação da instrumentação com relação à harmonia. No século XX surge uma música onde todos os elementos – harmonia, textura, cor instrumental – se subordinam ao efeito global do timbre. Nas relações entre práticas artísticas e teorias científicas pode haver defasagens de desenvolvimento. A prática orquestral no século XIX supunha uma escuta que não podia ser teorizada de maneira satisfatória por seus contemporâneos. Para um avanço na concepção teórica do timbre foram necessárias ferramentas que só surgiram no século XX. Com as técnicas de gravação do som e, especialmente, com o desenvolvimento da informática, surgiram novas teorias acústicas e novos modelos interpretativos para o timbre.

Os modos de representação traduzem o sonoro em códigos simbólicos. A manipulação dos códigos permite modificar o sonoro, introduz uma competência operacional nos processos de criação musical de cada época. Entretanto não se deve restringir a representação à notação musical. Há outros modos complementares de representação utilizados nas tradições orais, como sílabas, textos ou gestos.

A manipulação dos códigos simbólicos utiliza modelos, referências internas ou externas surgidas no decorrer da história. Chamo de *modelos internos* aos códigos, fragmentos ou

aspectos parciais de composições anteriores que se atualizam em novas versões/variações; por exemplo, esquemas formais, seqüências harmônicas padronizadas – como nas cadências – ou ainda combinações instrumentais típicas. Há também *modelos externos* que vão sendo assimilados, traduzidos, codificados. Por exemplo, cantos de pássaros foram, em diferentes períodos da história, submetidos a traduções ao sistema musical corrente: mudança tímbrica, transposição para um registro menos agudo, acomodação a uma escala e metrificação do ritmo. A natureza dos códigos simbólicos é de permanente abertura para incorporação de novos modelos externos que transformam, em maior ou menor grau, o seu modo de operação.

Os códigos simbólicos são modos de representação musicais construídos a partir do sonoro. Mas a natureza temporal/dinâmica da música recusa qualquer fixação definitiva de um código. A lógica do sonoro supõe a sensação. Por isso, é imprescindível ir e vir da sensação aos códigos numa alternância permanente, em um movimento de criação e dissolução de relações.

## MATERIAL MUSICAL E MODELO

O estudo das transformações sofridas pelos códigos simbólico-musicais no decorrer da história requer a discussão de dois conceitos fundamentais: *material musical* e *modelo*.

O conceito de *material musical* supõe uma materialidade sonora bem como um componente mental, um modo de “ouvir” essa mesma materialidade. Há um corpus de categorias presente em cada contexto cultural que direciona a organização da escuta. Explicando de outra forma, há modos de ouvir codificados, nos diferentes contextos culturais. O campo musical está sempre recortado, organizado ou hierarquizado por modelos que definem uma interpenetração do “natural”/sonoro e do “cultural”/musical. Os processos de criação musical também se orientam por modelos na manipulação do material musical. Categorias como melodia, harmonia, tema, desenvolvimento, textura, etc, são exemplos de princípios de organização particulares, presentes em alguns processos de criação.

Se o material musical é um suporte a ser elaborado, os modelos são justamente os princípios de organização que se transmitem nas tradições. O termo *modelo* não deve sugerir um original que é reproduzido com mais ou menos exatidão, mas sim um processo criativo de derivação contínua de novas formas a partir de referências anteriores. *Modelo* pode ser definido como um conjunto de relações abstraídas de um material e reproduzidas em outro. O modelo funda um espaço analógico, cria pontes entre heterogêneos, instaura correspondências e simetrias entre realidades diferentes. O modelo é construído a partir de um conjunto de traços expressivos de um certo material que se abstraem enquanto estrutura. Sua capacidade de se abstrair, se desprender do material, está relacionada à consistência de seus traços. Por sua vez, o modelo “projeta-se” sobre outros materiais, organizando-os de modo análogo à sua origem. A natureza abstrata do modelo permite uma reconfiguração de sua estrutura à medida que se projeta sobre um material diferente – certos traços expressivos são atenuados ou ignorados, outros são valorizados e surgem mesmo novos traços em função da natureza específica do material. O modelo é um padrão ordenador e pode estar presente em diferentes níveis estruturais do material musical.

Existe uma relação de pressuposição recíproca entre material musical e modelo. O processo de composição supõe um contínuo entrelaçar dessas categorias. Próprio de um modelo é se projetar sobre um material, produzindo resultados sempre diferentes, de acordo

com a natureza desse material. Por sua vez, o material não pode ser considerado como um suporte inteiramente neutro e amorfo; ele sempre apresenta um certo nível de elaboração. Não há material não elaborado; o que existe é um certo nível de elaboração básico, de onde habitualmente se parte. Mesmo em um estado dito primitivo, bruto, o material apresenta aspectos regidos por modelos compartilhados culturalmente. Há, por exemplo, modelos que estriam o espaço harmônico segundo certas regras, formando escalas. Modelos primitivos, como as escalas, definem um domínio potencial do material, excluem certas possibilidades e disponibilizam outras. Sobre esse material relativamente amorfo, em estado primitivo, são projetados modelos mais diferenciados, visando esculpir o material, articulá-lo internamente. Como pode ser visto, mesmo a noção de um material bruto já pressupõe modelos primitivos.

A tecnologia de construção de instrumentos sempre partiu de uma concepção de material já elaborado. Se isto é evidente diante de modelos elementares, como as escalas, pode também ser verificado com relação a modelos mais complexos. Há, por exemplo, uma relação entre o aumento do número de planos sonoros na música orquestral do século XIX e o desenvolvimento paralelo da luteria, buscando máxima homogeneidade tímbrica em todo o registro de uma mesma família instrumental<sup>2</sup>: a identidade de colorido dos diferentes naipes separa melhor os planos sonoros. Nesse caso, um material musical complexo – texturas com vários planos sonoros – requisitou uma orquestra com uma paleta tímbrica bastante diferenciada.

No contexto da música concreta, Schaeffer (1977), apesar de distinguir os conceitos de objeto sonoro e estrutura musical, reconhece que, mesmo no nível do objeto isolado, “uma escuta atenta descobre variações de valores que aprecia musicalmente (p.185)”. A morfologia sonora desenvolvida no *Traité des Objets Musicaux* (Schaeffer, 1966) pode ser vista como um quadro de modelos primitivos que visa auxiliar a escuta na organização do objeto sonoro, na descoberta de seus traços formais elementares. O material bruto da música concreta – gravações de quaisquer sons – requer uma primeira passagem à condição de objeto sonoro e posteriormente uma estruturação musical – “*de la musique concrète a la musique mème*”. A primeira transformação é realizada pela escuta por um recorte do objeto e pela identificação de seus traços formais característicos. O objeto sonoro da música concreta já é material “modelado” pela escuta.

Se por um lado não há material musical que não seja elaborado em algum nível, por outro, qualquer trecho musical, mais ou menos elaborado, pode ser tomado como um material sobre o qual venham se projetar novos modelos. O processo de composição elabora o material em múltiplas etapas; cada etapa sucessiva parte de um material mais elaborado e projeta sobre ele novos modelos. Gostaria de citar, como um exemplo interessante para ilustrar a relatividade do conceito de elaboração, o terceiro movimento da *Sinfonia*, de Luciano Berio (1968), que trabalha citações de outras obras do repertório sinfônico ocidental – portanto materiais previamente elaborados – como ponto de partida para um contraponto de estilos diferentes, onde o *cantus firmus* é o scherzo da segunda *Sinfonia*, de Mahler. Nesse caso, a elaboração consiste no encadeamento e superposição dos fragmentos citados. O compositor, em diversas entrevistas, recusou o termo “colagem” e insistiu no trabalho de adequação harmônica dos *objets trouvés*.

A elaboração do material é resultado de uma combinação complexa de modelos, alguns conscientes e outros ocorrendo intuitivamente. A própria natureza múltipla dos modelos torna

---

<sup>2</sup> As cordas já haviam alcançado um grande desenvolvimento técnico desde o século XVII. No século XIX, madeiras e metais foram os naipes instrumentais mais desenvolvidos.

sua identificação relativa e problemática: o palimpsesto de modelos dissolve a nitidez das etapas no produto final. Entretanto, mesmo com uma presença desfigurada, a importância do modelo é permitir a criação de novas formas a partir de referências que se imprimiram na sensibilidade do compositor: memórias que se atualizam sob metamorfose, fusão de diferentes imagens em um novo comportamento musical.

Cada compositor desenvolve caminhos próprios na realização do processo composicional; cada peça apresenta suas singularidades que requerem um percurso mais ou menos diferenciado de composição. Entretanto, há modelos gerais que constituem um corpus de conhecimento coletivo e que retornam com frequência em diferentes autores de um mesmo contexto cultural. Sua generalidade permite que se adaptem a uma diversidade significativa de situações. A seguir, descrevo um conjunto de modelos que considero úteis na organização de um pensamento composicional atual. Seus princípios encontram-se discutidos em textos de vários compositores associados a uma certa direção da produção musical contemporânea, como Brian Ferneyhough, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Pierre Boulez e Roger Reynolds. Os modelos que descrevo foram selecionados a partir de diferentes origens, mas seu modo particular de organização neste trabalho é de minha responsabilidade. Sua descrição será bastante sumária, apenas o suficiente para ilustrar algumas questões teóricas discutidas neste texto.

## REPRESENTAÇÃO DO TEMPO

A representação do tempo como estrutura hierarquizada em múltiplos níveis acompanha a teoria musical há muito tempo. O processo de composição requer a elaboração desses vários níveis temporais, desde os trechos mais breves – nível local – até as maiores extensões temporais – nível global. Um dos caminhos possíveis no processo composicional consiste em se partir de *mapas temporais* da forma – nível global – e de *tipos texturais* – nível local. Por um lado, segmentar uma duração determinada em seções e subseções; por outro, aglomerar *tipos texturais* em seqüências, submeter essas seqüências a processos de transformação e ocupar as durações definidas pelo planejamento temporal do *mapa*. Esse procedimento composicional é descrito por Reynolds (2002).

## MAPA TEMPORAL DA FORMA

No processo de composição a imaginação pode ser dirigida por um planejamento temporal prévio, por um mapa onde estão definidas as durações de seções e subseções. O mapa temporal funciona como um espaço de possibilidades. À medida que vai sendo ocupado, que suas seções vão sendo compostas, ocorre um conflito de forças entre o material composto e o plano temporal. Por vezes o conflito exige ajustes no plano, por exemplo, aumentar todas as durações, proporcionalmente. Todavia a presença do mapa temporal pode ajudar na obtenção de um equilíbrio nas durações das diferentes partes de uma composição.

Um mapa temporal pode ser detalhado em vários níveis, definindo seções, subseções e partes menores. Certas peças podem ser mais facilmente compostas com mapas menos definidos; um grande detalhamento do mapa pode tornar-se obstáculo, trava. Em outras peças, o detalhamento pode ser um estímulo à imaginação. De qualquer forma, diante do mapa, um conflito entre duração e forma sonora se estabelece para o compositor. A necessidade expressiva age como um fluxo que atravessa os obstáculos do plano temporal. O mapa

constrange a imaginação que força seus limites e, ocasionalmente, deforma o plano original. Esse jogo de forças enriquece a dimensão expressiva da composição.

Uma das estratégias utilizadas na elaboração de um mapa temporal consiste no emprego de uma ou mais séries numéricas para definir proporções entre as durações das seções e subseções.

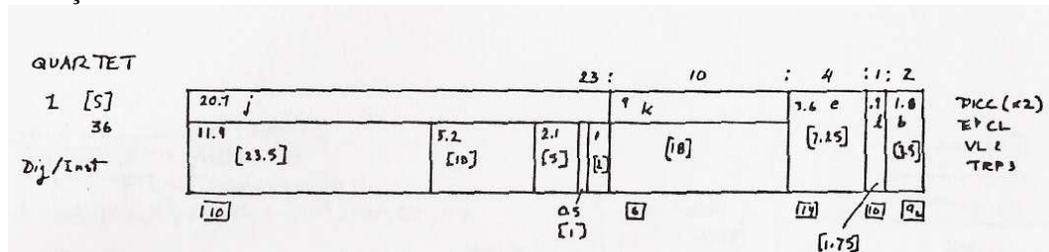


Figura 2: Reynolds (2002), Part II, p.2

## TIPOS TEXTURAIS

A nível local, o material musical se diferencia pela presença de traços expressivos heterogêneos: figuração rítmica, organização harmônico-intervalar, perfil melódico, registro, dinâmica, modos de articulação, densidade, timbre e eventualmente outras características do comportamento sonoro. Os tipos texturais se caracterizam pelos modos de interação desses traços formais elementares: como se dispõem os sons no tempo – simultaneidade ou sucessão –, como se relacionam no espaço harmônico, como se organizam em perfis dinâmicos, como se configuram ao redor de acentos, como se agrupam em subconjuntos – em blocos ou como uma superposição de fluxos parcialmente independentes. Os tipos texturais são multiplicidades, conjuntos de traços expressivos e definem tipos de comportamentos sonoros.

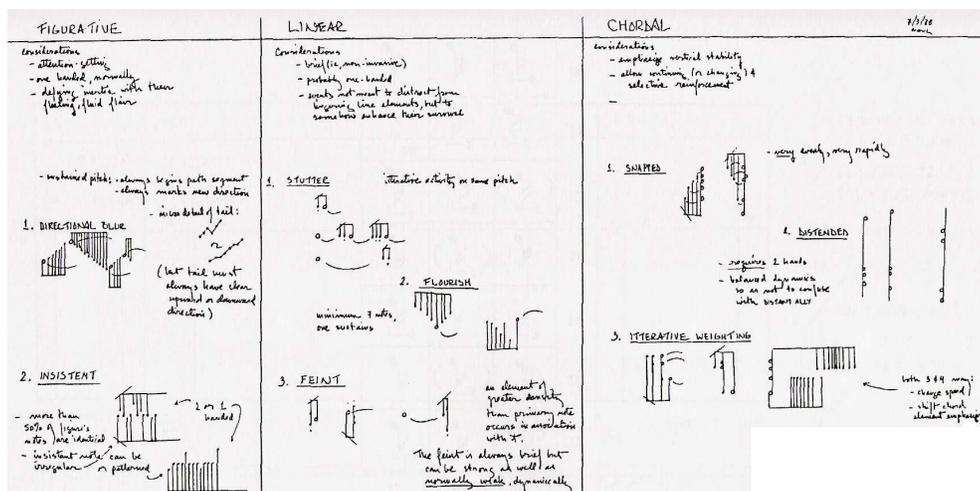


Figura 3: Tipos texturais (REYNOLDS, 2002, Part II, p. 49)

## GESTO

Devido à natureza heterogênea dos tipos texturais, alguns de seus traços expressivos podem convergir e se destacar. Nesse caso, refiro-me a *gestos*: os gestos apresentam linhas de força delineadas com clareza e se recortam do contexto sonoro. Justamente por isso, associam-se mais facilmente a uma expressividade codificada, a uma espécie de carga semântica trazida da história. *Semântica* aqui se refere fundamentalmente a *afetos*, à evocação de estados emocionais. Nesse sentido, pode ser interessante qualificar os gestos com adjetivos como *enérgico*, *impetuoso*, *frágil*, *indeciso*, *delicado*, etc. Os gestos criam tensões locais, impõem direcionalidades e estriam a superfície sonora com linhas de força expressivas.

The image shows a musical score for violin solo from the beginning of *Anthèmes I* by Pierre Boulez. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features several distinct gestural sections marked with various dynamics and performance instructions. The first section is marked 'Libre ♩ = 92 brusque' and includes dynamics *f*, *fff*, *mf*, and *ff*, with the instruction '(pas trop long)'. The second section is marked '(♩ = 92) rall.' and includes dynamics *mf* and *pp*, with the instruction 'batt. (archet normal)'. The third section is marked '(♩ = 66)' and includes dynamics *mf* and *pp*, with the instruction 'ricochet ad lib.'. The fourth section is marked 'c.l. batt.' and includes dynamics *ppp*. The final section is marked 'Libre archet normal' and includes dynamics *ppp* and *pppp*, with the instruction 'gliss.\* pas trop leni' and '(dim. à l'inaudible)'. The score is annotated with various performance markings such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Figura 3: Sucessão de gestos claramente diferenciados, no início de *Anthèmes I*, para violino solo (BOULEZ, 1992)

## ENVELOPE

O desdobramento do material musical no tempo expande o nível temporal da microforma em direção à macroforma. A associação de diferentes gestos e tipos texturais conduz à organização de trechos musicais mais ou menos extensos; na hierarquia temporal, esse é o nível das seções formais.

A consistência de uma seção é assegurada pela manutenção de certas características globais como, por exemplo: 1) repetição de um conjunto particular de gestos e tipos texturais; 2) presença de determinados traços expressivos envolvendo todo o conjunto de gestos e tipos texturais – por exemplo, uma região delimitada do registro ou uma dinâmica global estável; 3) presença de um processo musical de transformação que conduz a diversidade heterogênea de elementos em uma direção clara de desenvolvimento.

Boulez (1986) utiliza o termo *envelope* para designar a presença de características globais que asseguram a continuidade de uma seção: “o *envelope* é o que individualiza um desenvolvimento e permite dar a ele um perfil particular no desenrolar da obra” (1986, p.101). O envelope pode ser “um registro, um timbre único ou uma combinação de timbres constante, uma dinâmica privilegiada, um andamento, um filtro aplicado às alturas, uma constante rítmica”. Essa definição de envelope é uma expansão do significado habitual que esse termo recebe na acústica: curva que descreve a variação da intensidade de um som no tempo. O envelope “envolve” globalmente o som no tempo e lhe dá um perfil dinâmico; daí a idéia bouleziana de estender o sentido original do termo envelope ao conjunto de aspectos que definem – “envolvem” – o comportamento global de uma seção formal.

Outra característica importante do envelope é a possibilidade de atuação em múltiplos níveis temporais. Assim, há envelopes que dão consistência a seções formais ou a grupos de seções e, eventualmente, pode haver um envelope que envolva toda a macroforma da peça: o envelope descreve a globalidade do movimento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho está em andamento, faz parte de minha pesquisa no doutorado em Composição (UFRGS) e conta com apoio de uma bolsa do CNPQ. Venho desenvolvendo uma reflexão sobre como os modos de representação das idéias musicais limitam a imaginação e direcionam a escuta. Transformações nos modos de representação podem abrir novas portas ao trabalho do compositor. O desenvolvimento recente do campo musical com as contribuições da informática estimula esse tipo de reflexão. A formalização inerente a certas ferramentas (softwares) modifica os processos de manipulação das idéias musicais e permite transcender o horizonte habitual da imaginação.

Considero importante uma discussão teórica sobre as relações entre a escuta e a escritura, entendida aqui como um modo de representação das idéias musicais na prática da composição. Escuta e escritura são pólos do pensamento musical e apresentam formas codificadas que variam em função dos contextos histórico-culturais em que se inserem. Escuta e escritura estão sempre entrelaçadas, mas suas formas não são idênticas. Há defasagem entre elas e isso requer reajustes periódicos nas categorias que as mediam. Minha pesquisa busca contribuir no sentido de trazer esclarecimentos a esses problemas cruciais do campo da composição musical.

## REFERÊNCIAS

- BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphonies nos. 5, 6 e 7 in full score*. New York: Dover, 1980.
- BIGAND, Emmanuel; McADAMS, Stephen. *Introduction a la cognition auditive*. Disponível em <<http://www.zainea.com/applications.html>>. Acesso em 13 ago 2005.
- BOULEZ, Pierre. Le système et l'idée. *inHarmoniques*, v.1. Paris: Ircam, 1986.
- BOULEZ, Pierre. *Anthèmes I*, para violino solo. Wien: Universal, 1992
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon - Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Ed. 34, 2004. v.1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Ed. 34, 2002. v.2.
- DUFOURT, Hugues. L'artifice d'écriture dans la musique occidentale. In: \_\_\_\_\_. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris: Christian Bourgois, 1991a, p.177-185.
- DUFOURT, Hugues. Hauteur et timbre. In: \_\_\_\_\_. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris: Christian Bourgois, 1991b. p.243-274.
- REYNOLDS, Roger. *Form and method: composing music*. New York: Routledge, 2002.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SCHAEFFER, Pierre. A la recherche de la musique même. In: *La Revue Musicale* v.303-305. Paris : Richard Massé, 1977.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people*.  
Cambridge: Cambridge University Press, 1987.