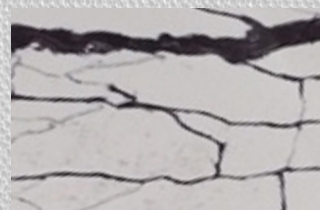
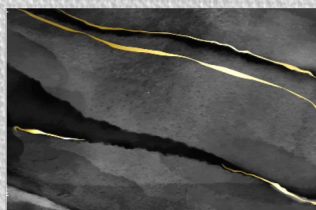
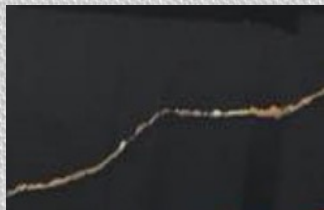


# ANÁLISE DE TEXTURAS MUSICAIS

Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira  
Departamento de Música  
ECA-USP

# Correlacione essas imagens da natureza com texturas musicais

Homofônica

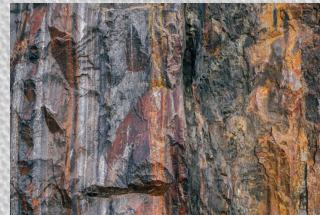
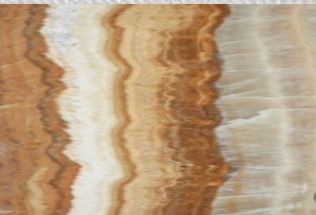


Monofônica



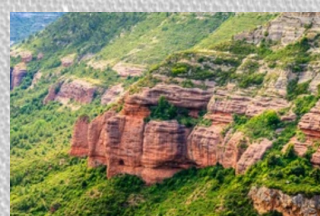
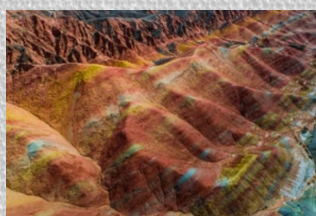
Pontilhista

Heterofônica



Polifônica

Estratificada



Massa sonora

Composta por  
camadas

# A textura emerge de interações dinâmicas

“Textura’ não se refere apenas à coordenação das partes. Refere-se também a qualidades sensoriais ou materiais do som, envolvendo timbre, densidade e registro. [...]

Enquanto a altura, a duração, a dinâmica e o timbre podem, até certo ponto, ser ajustados independentemente, a textura surge de interações dinâmicas entre esses diferentes elementos. A textura, então, [...] é feita de partes menores, porém é irreduzível a elas. [...]

[...] emerge em experiências auditivas particulares. A textura percebida pode mudar com as memórias, intenções ou ações dos ouvintes individuais. Psicologicamente, envolve processos de baixo para cima e de cima para baixo, percepção e cognição” (DeSOUZA. In: REHDING; RINGS, 2019, p. 161-162).

# A textura é um resultado de combinações

A textura “consiste nos seus componentes sonoros; é condicionada em parte pelo **número de componentes** que soam simultanea ou concorrentemente e suas qualidades são **determinadas pelas interações**, inter-relações e projeções relativas das linhas que a compõem ou por outros fatores componentes do som” (BERRY, 1976, p. 184).

“A textura resulta da combinação de altura, timbre e duração e é **geralmente medida em termos de densidade**. A textura pode ter um âmbito restrito como uma nota ou amplo como um grande agregado de alturas [...]” (COPE, 1997, p. 99).

Guigue (2012, p. 53) tipifica **dois tipos de densidade: a absoluta e a relativa**. A densidade absoluta é o **número de sons concomitantes**, enquanto a relativa é a **divisão da densidade absoluta pelo âmbito**. E o âmbito é “**determinado pelas notas extremas de cada acorde**”.

# A ilusão textural é um princípio musical

“Há um aspecto da textura musical que, acima de tudo, parece tornar todos os outros acessíveis ao entendimento [...], a ‘ilusão’ [...] informalmente definida [...]. Considere, por exemplo, a ilusão textural que caracteriza todo o repertório da música tonal ocidental. [...] a ilusão textural é um princípio da música, não apenas uma necessidade empírica” (DUNSBY, 1989, p. 48, 51, 53).

“Jonathan Dunsby (1989, 47) levanta a hipótese de o termo [textura] ter sido introduzido por discursos sobre música pós-tonal. Contudo, embora o termo possa ter ganho destaque no início do século XX, é muito mais antigo. Por exemplo, aparece em todo Burney ([*General history of music*,] 1776-1789)” (DeSOUZA. In: REHDING; RINGS, 2019, p. 180).

# A textura envolve funções das linhas constituintes

“Uma textura musical é definida por:

1. **densidade**, o número de linhas ou alturas em uma passagem e seu alcance e espaçamento;
2. **relações rítmicas** de linhas, como homorrítmicas (iguais) ou polirrítmicas (contrastantes); e
3. a **função das linhas constituintes**, como melodia, acompanhamento, entrada imitativa, contramelodia, *cantus firmus* e assim por diante.

Intimamente aliado à textura está o elemento **timbre**, que é definido pelo nível dinâmico, articulação, extensão, registro e instrumentação. Na medida em que o timbre afeta a qualidade dos sons, pode ser entendido como um elemento de textura. A textura, então, é um elemento musical composto, pois envolve vários aspectos diferentes e, como tal, está sujeita a mudanças de momento a momento” (MATHES, 2007, p. 90).

# Classificação de texturas

Um fator essencial para a classificação de texturas é o nível de dependência/independência das linhas formadoras de uma textura (Adriana Lopes Moreira).

## Principais referências:

- KOSTKA, Stefan; SANTA, Mathew. *Materials and techniques of post-tonal music*. 5 ed. NY: Routledge, 2018.
- SOUZA, Jonathan de. Texture. In: REHDING, Alexander; RINGS, Steven (Ed.). *The Oxford handbook of critical concepts in music theory*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

## a1. Textura monofônica (KOSTKA, 2018, p. 231):

pode consistir em uma linha melódica simples ou oitavada. Ex. Hildegard von Bingen, *Spiritus Sanctus vivificans vita*; Chopin, *Baladas: n. 1*, início



**Antiphonae**  
de Spiritu Sancto  
**Spiritus sanctus vivificans vita**  
Hildegard von Bingen  
(1098-1179)

Spi-ri-tus sanc-tus vi-vi-fi-cans vi-ta,  
mo-vens ó-mni-a, et ra-dix  
est in omni cre-a-tú-ra  
ac o-mni-a de in-mun-di-ci-a  
á-blu-it, ter-  
gens cri-mi-na, ac un-git vúl-ne-ra, et



Sectio Aurea



Murray Perahia, piano

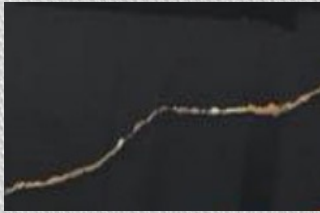
**Largo.**

*pesante*  
*dim.*  
*p*



## a1. Textura monofônica (MATHES, 2007, p. 90):

“No contexto de uma obra multivocal, a mudança para uma única linha é um dos meios mais comuns para sinalizar um delineamento ou função formal”



4 RECITATIVO. Coro I.

Evangelist. Da versamle-tensich die Ho-hen-priester und Schriftgelehrten, und die

Organo e Continuo.

Ev. Al-te-sten im Volk, in den Pa-last des Ho-hen-prie-sters, der da hieß

Cnt.

Ev. Ca-i-phas; und hiel-ten Rat, wie sie Je-sum mit Li-sten grif-fen und

Cnt.

Ev. tö-te-ten. Sie spra-chen a-ber:

Cnt.

5 Coro I II.

Flauto traverso I. II.

Oboe I. II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

Flauto traverso I. II.

Oboe I. II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

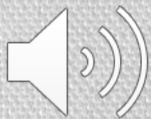
Alto.

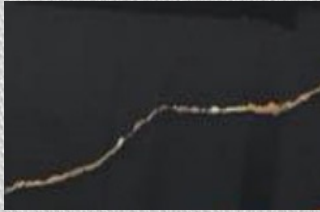
Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

J. S. Bach, Paixão segundo São Matheus  
The English Baroque Soloists,  
Gardiner





**a1. Textura monofônica** (MATHES, 2007, p. 18-19, 90): “observe a mudança para texturas monofônicas à medida que as cadências estão próximas”.



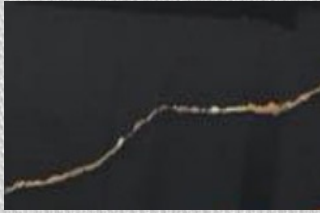
10'

Netherlands Bach Society

**Example 2.5** *Half Cadences.*

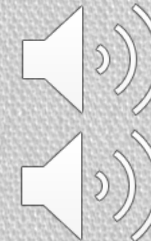
a. Bach, *Brandenburg Concerto No. 4*, II, ending. Phrygian HC. <sup>1</sup>





**a1. Textura monofônica** (MATHES, 2007, p. 62-63, 80, 90): “uma única linha pode ter a função de introdução, ligação ou transição entre frases [...]. Essas mudanças também criam a antecipação de uma textura mais completa que iniciará a próxima frase”.

b. Tchaikovsky, Symphony No. 4, IV, mm. 110–119.



o'38 Berlin PhO,  
Karajan

Peter Schmalfluss

**Example 4.6** *Melodic lead-in as elongated upbeats to phrases.*

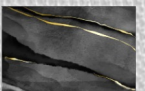
a. Chopin, Waltz, Op. 64, No. 1, opening.

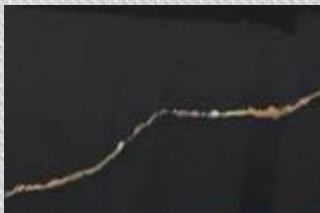




## Textura monofônica: reflexões

“A monofonia requer um senso de continuidade que pode ser surpreendentemente frágil. [...] Distâncias maiores entre as alturas [...] suscitam uma percepção em separado, [...] (Huron, 2001, p. 25). Mas, como Bregman (1990, p. 61) observa, [...] ‘em andamentos mais lentos, o ouvinte pode integrar toda a sequência mesmo em separações de frequência razoavelmente grandes, [...]. Integração e segregação melódica, fusão e divisão, emergem de interações de altura e ritmo. [...] Distingo, então, entre diferentes tipos de monofonia: solo, uníssono e duplicação. [...] Outras duplicações fortes podem usar movimentos paralelos ou intervalos que promovam a fusão sonora, como nas quintas justas” (DeSOUZA. In: REHDING; RINGS, 2019, p. 163-164).





**a2. Textura monofônica** (DeSOUZA. In: REHDING; RINGS, 2019, p. 164): quintas justas que promovam fusão sonora. Ex. Organum paralelo, *Nos qui vivimus*, Scholia enchiriadis (c.850)

1. Organum of the octave

Nos qui vivimus benedicimus Dominum ex hoc nunc et usque in saeculum.

2. Organum of the fifth

Vox principalis

Vox organalis

Composite

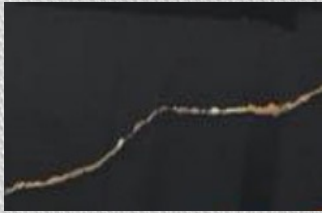
3. Organum of the fourth

Vox principalis

Vox organalis

Composite



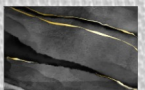
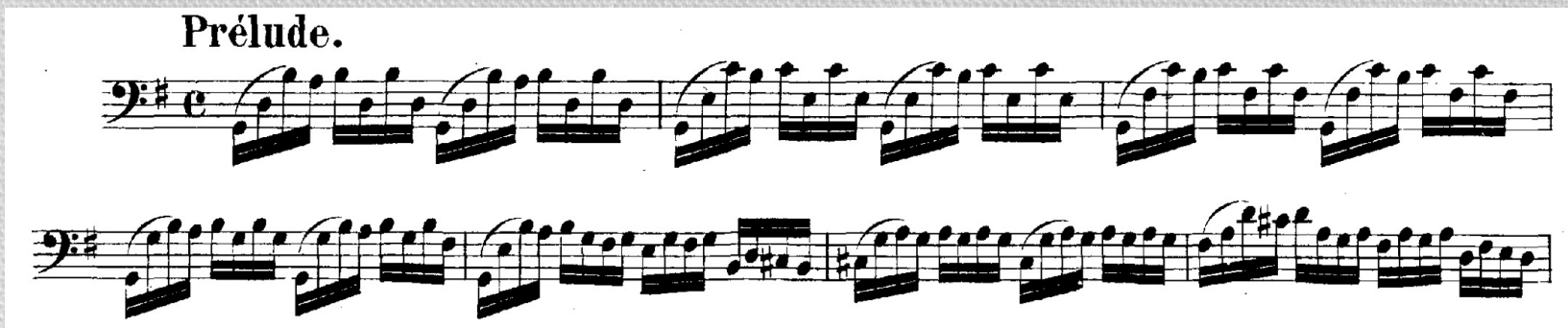


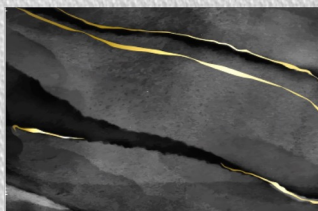
### a3. Textura monofônica percebida como linha melódica polifônica, ou polifonia implícita



Jaap Ter Linden

Na textura monofônica com “linha melódica composta [ou linha melódica polifônica, ou polifonia implícita na linha melódica], uma sequência de notas é percebida como se fossem várias vozes” (DeSOUZA. In: REHDING; RINGS, 2019, p. 163). Ex. Bach, *Suítes para violoncelo solo*: n. 1, *Prelúdio*.





## b. Textura heterofônica

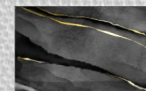
Adam de la Halle (1288, troubadour),  
*Je muir, je muir damourete.*



0'23

“O princípio da heterofonia consiste em uma melodia sendo empregada simultaneamente em diversas vozes, mas de tal maneira que **a linha melódica da voz principal [...] não é duplicada nas outras vozes – as quais tocam livremente ao redor da linha fundamental e a variam, sem, no entanto, vagar tão longe dela [...]**” (REESE, Gustav. *Music in the Middle Ages: with an introduction on the music of ancient times*. NY: W.W. Norton, 1940. p. 50).

Em obras medievais, textura que mistura intervalos variados entre 5<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> ou 3<sup>a</sup> (PAGE, Christopher, 1986 *apud* LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012, p. 150).



# Heterofonia

Paralelismo no contorno,  
com alguma diversidade  
no conteúdo intervalar.  
Denota um  
relacionamento  
**homodirecional** (paralelo  
no contorno), mas  
**heterointervalar** (com  
pouca diversidade no  
conteúdo intervalar)  
(BERRY, 1987, p. 192).

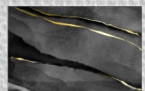


Olivier Messiaen, *Petites esquisses d'oiseaux*: n. 1,  
1987 (MOREIRA, 2008).

The image displays a musical score for Olivier Messiaen's *Petites esquisses d'oiseaux*, n. 1. The score is divided into several sections, each with a specific tempo and key signature. The movements are labeled as follows:

- Très lent (♩ = 40):** C1, C2, C2.1. This section is marked with a red box and includes the tempo marking "Très lent (♩ = 40)". It features a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte).
- Vif (♩ = 184):** C3, C4. This section is marked with a blue box and includes the tempo marking "Vif (♩ = 184)". It features a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte).
- Un peu vif (♩ = 120):** C2.3, C2.4, C4.2. This section is marked with a red box and includes the tempo marking "Un peu vif (♩ = 120)". It features a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte).
- Modère (♩ = 88):** C2.5, C4.3. This section is marked with a red box and includes the tempo marking "Modère (♩ = 88)". It features a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte).

The score also includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The overall structure of the score is characterized by parallelism in the contour, but with some diversity in the intervallic content, which is a key feature of heterofony.





**c. Textura homofônica:** sempre que há linha melódica e acompanhamento (KOSTKA, 2018, p. 231).  
Ex. Chopin, *Baladas*: n. 1, Tema 1.

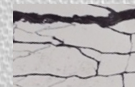


0'34

Murray Perahia, piano

**Moderato.**

The image displays the first system of the musical score for Chopin's Ballade No. 1, Theme 1. The tempo is marked 'Moderato.' The score is written for piano and consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments, all arranged to show the homophonic texture where a single melodic line is supported by accompaniment.



## c. Textura homofônica

“A homofonia [...] refere-se a texturas compostas por uma única melodia com acompanhamento. [...] Uma voz em uma textura homofônica é geralmente considerada a voz ou linha melódica principal, enquanto outras vozes são consideradas subordinadas. [...] tais texturas são frequentemente utilizadas em apresentações expositivas de temas” (MATHES, 2007, p. 90).



# Textura homofônica: tipos de acompanhamento

- c1. À maneira coral
- c2. Figuração
- c3. Intermitente
- c4. Complementar

Se há uma linha melódica com acompanhamento, trata-se de uma textura homofônica.

(SCHOENBERG, 1991 [1967], p. 107-110).



c1. Textura homofônica com acompanhamento **por acordes** (KOSTKA, 2018, p. 231) ou textura homofônica com acompanhamento **“à maneira coral”**: “[...] todas as vozes cantam o mesmo ritmo [...]” (SCHOENBERG, 1991 [1967] [1967], p. 108-109). Ex. Chopin, Baladas: n. 2, Tema 1.



Murray Perahia, piano

**Andantino.**

*sotto voce*





## Trio brasileiro

b) Beethoven, *Trio de Piano*, Op. 97-III

*Andante cantabile*



Exemplo de **textura homofônica** com acompanhamento **à maneira coral**  
(SCHOENBERG, 1991 [1967], p. 114, Ex. 62b).



**c2. Textura homofônica com acompanhamento por figuração:**  
 “uso de acordes arpejados” (SCHOENBERG, 1991 [1967], p. 109).  
 Ex. Chopin, Ballade n. 1, segundo tema.



2'50  
Perahia, piano

Meno mosso.  
*sotto voce*

pp

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with many eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. There are several measures of rests in the bass staff, indicated by a double bar line and a 'C' time signature. The score is written on a single page with a decorative border.





g) *Trio de Cordas, Op. 8*  
*Allegretto alla Polacca*

da mesma cadeia

cadeia

Exemplo de **textura homofônica** com acompanhamento **por figuração**  
(SCHOENBERG, 1991 [1967], p. 77, Ex. 46g).



Ex. 49

a) Chopin, *Nocturno*, Op. 32/2

*Lento*

*p*

*sempre piano e legato*



Guiomar Novaes, piano



0'12

Exemplo de **textura homofônica com acompanhamento por figuração** (SCHOENBERG, 1991 [1967], p. 82, Ex. 49).



### c3. Textura homofônica com acompanhamento **intermitente**:

“um acorde curto pode ocorrer durante uma pausa, ou sobre uma nota sustentada da melodia [...]” (SCHOENBERG, 1991 [1967], p. 109). Ex. Beethoven (SCHOENBERG, 1991 [1967], p. 75-76, Ex. 46d)



Muttner, Giuranna, Rostropovich

#### d) *Trio de Cordas*, Op. 3-II

(figura rítmica simples em variações múltiplas)

The musical score is for a string trio, Op. 3-II, marked 'Andante'. It consists of five measures, numbered 1 through 5. The first measure is marked with a piano 'p' dynamic. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The time signature is 3/8. The key signature has one flat (B-flat). The first measure shows a simple rhythmic figure (quarter note, eighth note, quarter note) in the Treble staff, with the other staves providing harmonic support. Measures 2 through 5 show variations of this rhythmic figure across the staves, with some measures featuring a 'p' dynamic. The score is divided into two systems by a double bar line after measure 2. The first system contains measures 1 and 2, and the second system contains measures 3, 4, and 5. The Treble staff has a '1' above measure 1, a '2' above measure 2, a '3' above measure 3, a '4' above measure 4, and a '5' above measure 5. The Alto staff has a 'p' below measure 2. The Bass staff has a 'I' below measure 1, a 'V' below measure 2, and a 'V' below measure 5.



#### c4. Textura homofônica com acompanhamento complementar:

“[...] O ritmo complementar é dado pela relação entre as vozes, uma preenchendo os vazios da outra, e mantendo, assim, o movimento [...]. O acompanhamento é frequentemente aderido como um complemento ao ritmo básico da parte principal [...]” (SCHOENBERG, 1991 [1967], p. 110, 117, ex. 67a).

Ex. 67  
a) Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 59/2-III

Resumo rítmico  
Motus

região de Dominante da relativa maior

VII etc.

variante para a cadência



Alban Berg Quartet



## d. Textura polifônica: tipos



d1. Imitativa



d2. Livre



## d. Textura polifônica: tipos

“A imitação de material temático em qualquer linha da textura é frequentemente usada para criar texturas [a partir da técnica] contrapontística. À medida que as linhas são imitadas, elas continuam em contraponto à linha imitadora; ou seja, a linha inicial continua em ritmos e contornos contrastantes à medida que é imitada.

Texturas contrapontísticas não imitativas farão uso de linhas melódicas ritmicamente contrastantes de igual proeminência e importância” (MATHES, 2007, p. 90).



d1. Textura polifônica **imitativa** (KOSTKA, 2018, p. 231). Ex. Bartók, *Música para cordas, percussão e celesta*, I, início.

Andante tranquillo,  $\text{ca } 116-112$  Bela Bartók

1. 2. Viole *con sord.* *pp*

3. 4. Vl. *con sord.* *pp*

1. 2. Vle. *con sord.* *pp*

3. 4. Vl. *con sord.* *pp*

1. 2. Vlc. *con sord.* *pp*

2. Vl. *con sord.* *pp*

3. 4. Vl. *con sord.* *pp*

1. 2. Vle. *con sord.* *pp*

1. 2. Vlc. *con sord.* *pp*



Orchestre  
Philharmonique de  
Radio France



d2. Textura polifônica **livre** (KOSTKA, 2018, p. 231). Ex. Bartók, *Quarteto de cordas n. 4*, I, início.



I. Béla Bartók (1928)

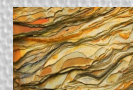
Allegro,  $\text{♩} = 110$

Violino I

Violino II

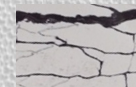
Viola

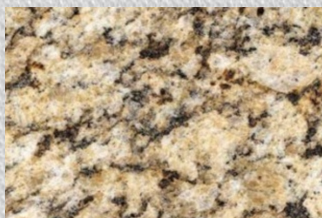
Violoncello

The image shows the beginning of the first movement of Béla Bartók's String Quartet No. 4. The score is for four parts: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 110 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music starts with a forte (f) dynamic. The Violino I part begins with a half note F#4, followed by a quarter note G#4, and then a half note A4. The Violino II part begins with a half note F#3, followed by a quarter note G#3, and then a half note A3. The Viola part begins with a half note F#2, followed by a quarter note G#2, and then a half note A2. The Violoncello part begins with a half note F#1, followed by a quarter note G#1, and then a half note A1. The music is characterized by its polyphonic texture, with each instrument playing a different melodic line.

# Textura homofônica versus textura polifônica

“A distinção entre texturas contrapontísticas e [as construídas a partir de técnicas de] melodia/ acompanhamento nem sempre é clara. [...] Consequentemente, as categorias polifonia e homofonia são mais bem compreendidas como um continuum de possibilidades, com obras [construídas a partir de técnicas] imitativas e contrapontísticas de um lado e corais homorrítmicos do outro” (MATHES, 2007, p. 90-91).





**e. Textura pontilhista:** envolve pausas e saltos amplos (KOSTKA, 2018, p. 213, 214, 233). Ex. **a** parte do piano em: Anton Webern (1934), *Drei Gesänge: Das dunkle Herz*, op. 23, n. 1.



Getragen  $\text{♩} = \text{ca. } 48$

Gesang

*p*

Das dunk - le Herz, das

Klavier

*pp* *p* *pp* *pp* *p* *pp*

in sich lauscht, er - schaut den Früh - ling nicht nur am

*pp* *p* *f*



## f. Klangfarbenmelodie

Exemplo 1: Um mesmo acorde é sustentado, enquanto dois timbres se alternam (KOSTKA, 2018, p. 228).

Técnica: contraponto linear (parcimônia – movimento mínimo).



EXAMPLE 11-7 Schoenberg: Five Pieces for Orchestra, Op. 16 (1909, 1949) III, "Summer Morning by a Lake (Colors)," mm. 1–4 (reduced score)

Copyright © 1952 by Henmar Press Inc. Used by permission of C. F. Peters Corporation.

Moderato  $\text{♩} = 64$

2 Fl.,  
Clar.  
*ppp*

E.H.,  
muted  
Tpt.,  
Bn. I  
*ppp*

Bsn. II,  
1 solo  
Vla.  
*ppp*

Hrn.,  
1 solo  
D.B.  
*ppp*



## f. Klangfarbenmelodie

Exemplo 2: uma altura com combinação instrumental, dinâmica e articulação diversas (KOSTKA, 2018, p. 228). Elliott Carter (1950), *Oito estudos e fantasia para quarteto de sopros: n. 7*.

Intensely (♩ = 120)

Fl.

Ob.

Cl. in B♭

Ban.

6

11



# e+f. Klangfarbenmelodie e pontilhismo

Exemplo 3: Webern, Sinfonia op. 21, I (KOSTKA, 2018, p. 36, 233).



(L) 3. Anton Webern: Symphony, Op. 21 (1928), I, mm. 1–14

(a) This is a “concert score”—all of the instruments sound as notated. What scale is being used?

Ruhig schreitend (♩ = ca 50)

Klarinette\*)  
1\*)  
Hörner  
2\*)  
Harfe  
2. Geige  
Bratsche  
Violoncell

Kl.  
Bass Klarinette  
1  
2  
Hrf.  
1. Geige  
Br.  
Vlc.

(Copyright 1929 by Universal Edition. Copyright renewed. All rights reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for Universal Edition.)



# e+f. Klangfarbenmelodie e pontilhismo

Exemplo 3: Webern, Sinfonia op. 21, I (KOSTKA, 2018, p. 36, 233).



MEINER TOCHTER CHRISTINE

Ausführungsrecht vorbehalten

I

Ruhig schreitend (♩ = ca 50) ANTON WEBERN, OP. 21

Klarinette<sup>\*)</sup>

Sas-  
Klarinette<sup>\*)</sup>

Hörn

Harfe

1. Geige

2. Geige

Bratsche

Violoncell

*\*) Klingt wie autiert*

Copyright 1929 by Universal Edition  
Copyright renewed 1956 by Anton Webern's Erben

UE 12198 Ph. V. 368

In die „Philharmonia“-Partiturenammlung aufgenommen

Über das computer

MEINER TOCHTER CHRISTINE

Ausführungsrecht vorbehalten

I

Ruhig schreitend (♩ = ca 50) ANTON WEBERN, OP. 21

Klarinette<sup>\*)</sup>

Sas-  
Klarinette<sup>\*)</sup>

Hörn

Harfe

1. Geige

2. Geige

Bratsche

Violoncell

*\*) Klingt wie autiert*

Copyright 1929 by Universal Edition  
Copyright renewed 1956 by Anton Webern's Erben

UE 12198 Ph. V. 368

In die „Philharmonia“-Partiturenammlung aufgenommen





**g. Massa sonora:** “criada através de extrema atividade em uma orquestra ampla [...]” (KOSTKA, 2018: 233). Ex. Penderecki: *Threnody* (COPE, 2001, p. 37).

Gravação: 7'45" até 10'00"



The image displays a page from a musical score for Penderecki's *Threnody*. The staves are arranged vertically. The top section includes staves for 12Vn (Violins), 10VI (Violas), 10Vc (Violas), and 8Cb (Cellos). Below these is a section labeled 'tutti archi' (all strings) with a large black block indicating a dense, sustained sound. The bottom section includes staves for 24Vn (Violins), 10VI (Violas), 10Vc (Violas), and 8Cb (Cellos). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.





7'40

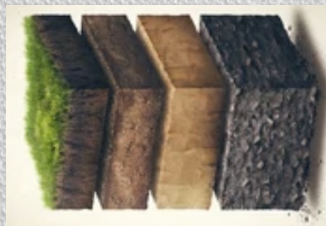
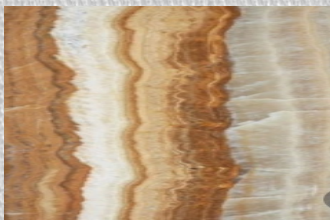
[illegible]

## h. Combinações de texturas anteriores

### h1. Textura composta ou textura em camadas



### h2. Textura estratificada



# h1. Textura composta ou textura em camadas:

No exemplo, três camadas, ou níveis, ou planos (KOSTKA, 2018, p. 231).



2'28

EXAMPLE 11-10 Debussy: Preludes, Book I, "Sails" ("Voiles"), mm. 48-64

au Mo. iv

douxement en dehors

*pp*

*pp*

*pp*

*più pp*

Très apaisé et très atténué jusqu'à la fin

Fin.



## h2. Textura estratificada

“[...] ‘justaposição em bloco’,  
[em que ocorrem] mudanças  
abruptas na textura ou na  
sonoridade básica de uma  
passagem [...].”



Adriana Lopes  
Moreira, 2002

ou

“[...] elementos muito  
contrastantes acontecendo ao  
mesmo tempo, mas em  
diferentes registros - uma  
espécie de exemplo extremo de  
textura em camadas” (KOSTKA,  
2018, 233)

**Poesilúdio n° 2**  
Ao Bernardo Caro  
Almeida Prado  
Campinas, 08/10/1983

Com múltiplas cores e intenções, eloquente

©2010 Thiago de Freitas



# Densidade

“Além das categorias mencionadas, a **densidade** e a **amplitude de linhas e alturas** são elementos importantes da textura musical e **sujeitos a mudanças frequentes**. [...] a densidade pode se referir ao número de linhas soando durante um período de tempo; também pode se referir ao número de sons soando em um determinado ponto no tempo” (MATHES, 2007, p. 92).

# Processos texturais

“As várias mudanças nos tipos de textura [...] também podem ser descritas em termos de **mudanças sistemáticas nos aspectos texturais – processos texturais – que moldam a forma musical**” (MATHES, 2007, p. 92).

1. Movimentos lineares sistemáticos;
2. Dissolução ou acúmulo de componentes texturais;
3. Coalescência;
4. Justaposição;
5. Antifonia;
6. Aceleração ou desaceleração rítmica.

# Processos texturais: 1. movimentos lineares sistemáticos

b. Tchaikovsky, Symphony No. 4, IV, mm. 110-119.



“Movimentos lineares sistemáticos ascendentes e descendentes perpassando vários registros” (MATHES, 2007, p. 80, 93).



o'38 Berlin PhO,  
Karajan

## Processos texturais: 2. dissolução ou acúmulo

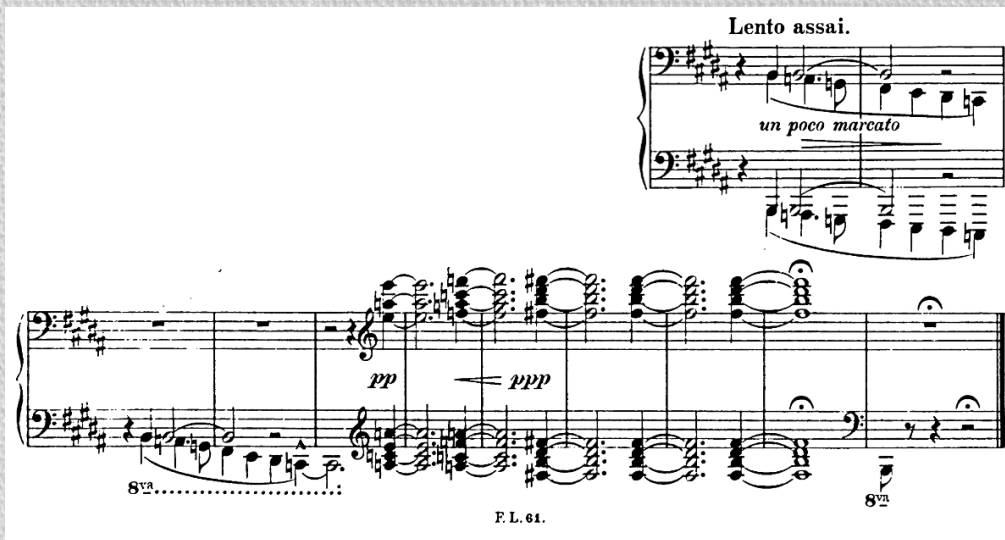
**“Dissolução ou acúmulo de componentes texturais:** a dissolução envolve uma redução, seja ela repentina ou gradual, no número de componentes. Como observamos, uma redução a uma única linha não é incomum em frases de transição ou introdutórias. A acumulação envolve acréscimos graduais ou repentinos à textura para aumentar a densidade em direção ao clímax. Um trecho da *Sinfonia* n. 3, I, de Beethoven, ilustra esses dois processos”.



5'29 Vienna PhO, Bernstein

## Processos texturais: 3. coalescência

“A mudança de uma textura polirrítmica para uma textura homorrítmica à medida que as linhas se aglutinam ou se juntam, principalmente nos pontos de cadência” (MATHES, 2007, p. 93).



The image displays a musical score snippet. The top system features a piano part with the tempo marking "Lento assai." and the instruction "un poco marcato". The bottom system shows a more complex texture with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff. Dynamics markings "pp" and "ppp" are visible. The score is labeled "F.L. 61." at the bottom center.



Martha Argerich

## Processos texturais: 4. justaposição

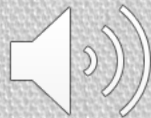
“Duas ideias ou **texturas musicais fortemente contrastantes se alternam**. A sensação de justaposição será transmitida pela rapidez da alternância e pela ausência de transições de uma ideia para outra. Os contrastes timbrísticos, incluindo instrumentação, dinâmica e articulação, contribuem para a identidade das ideias contrastantes. Os contrastes entre texturas de *solo* e *tutti* encontrados em concertos demonstram essa ideia. Essa técnica também prevalece em grande parte da música do século XX [...]” (MATHES, 2007, p. 93, 157).



Haydn, Symphony No. 104, I, mm. 26-64.  
2'22 Philh. Huncarica, Dorati

## Processos texturais: 5. antifonia

“**Alternância de conjuntos diferentes** [vocais ou instrumentais], espacialmente separados, ou de diferentes timbres, como cordas alternando com metais. Essa técnica geralmente envolve coros duplos ou conjuntos, e também é usada na composição para conjuntos”. Na *Sinfonia* n. 41 de Mozart, III, “compassos 24-27, orquestração antifônica – cordas respondidas por sopros e tímpanos” (MATHES, 2007, p. 94, 11-113).

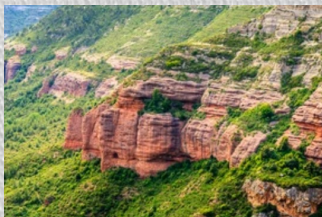


0'36, 0'44 English Baroque Soloists, Davis

## Processos texturais: 6. aceleração ou desaceleração rítmica

Uma progressão sistemática no movimento rítmico por mudanças nos valores das notas. Ouça um trecho da *Sonata para piano* op. de Beethoven. 53, I [CD faixa 34], para um exemplo claro desse processo” (MATHES, 2007, p. 94).





## Timbre e textura

“[...] Com alguma frequência a linha divisória entre o timbre e a textura é pouco clara, especialmente quando um grupo muito numeroso está envolvido” (KOSTKA, 2018, p. 217). [Ex. Ligeti, *Ten Pieces for Wind Quintet*, n. 1 e *Atmosphères*]



Classifique a textura:



Textura homofônica?



Textura monofônica?



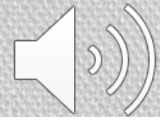
Textura em camadas?



Parkening,  
violão



Berben,  
cravo



Richter,  
piano

(DeSOUZA. In: REHDING; RINGS, 2019, p. 162)

Praeludium I

Johann Sebastian Bach  
(1685 - 1750)

FIGURE 7.1 Three textural interpretations of Johann Sebastian Bach, Prelude in C Major from *Well-Tempered Clavier*, Book I, mm. 1–2. It might be heard as (a) chordal homophony, (b) monophony, or (c) three-part polyphony.

(DeSOUZA. In: REHDING; RINGS, 2019, p. 161)

### Example 3.19

J. S. Bach, Prelude in C major (WTC I): chordal simplification

(CADWALLADER; GAGNÉ, 2011, p. 64)

Classifique a textura:



Hoqueto?



Textura monofônica?



Textura polifônica?



Melodia polifônica (polifonia implícita)?

EXAMPLE 15-2 Reich: *Piano Phase* (1967), m. 1

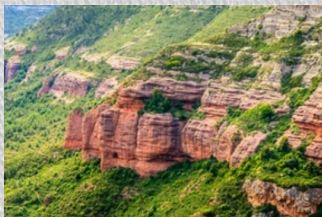
Copyright © 1980 by Universal Edition (London) Ltd., London. All rights reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for Universal Edition (London) Ltd., London.



FIGURE 7.2 Monophonic and polyphonic interpretations of the opening pattern from Steve Reich, *Piano Phase*.



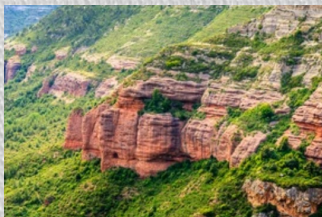
(DeSOUZA. In: REHDING; RINGS, 2019, p. 163; KOSTKA, 2018, p. 301)



## Textura e forma

“Processos e mudanças na textura estão entre as características mais salientes da música. Mudanças na textura moldam ideias musicais e podem projetar funções formais. [...] Em larga escala, contrastes em tipos básicos de textura, em densidade ou em tipos de configuração textural podem delinear seções de uma composição. Um trio que segue um minueto, por exemplo, geralmente é diferenciado em parte por uma redução na densidade textural, bem como pela introdução de uma nova melodia e acompanhamento. [...] As texturas também podem ser influenciadas pelo tipo de composição, seja vocal ou instrumental, solo ou conjunto, e não menos pela imaginação do compositor” (MATHES, 2007, p. 94).

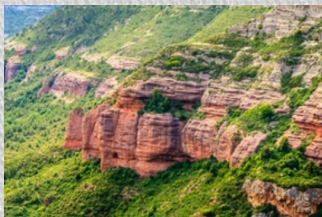




## Textura e forma

“A arte de compor, em parte, consiste em explorar as possibilidades de elaboração, expansão ou transformação de material para moldar ideias e formas musicais de maneira unificada e convincente. [...] Considerar as mudanças na textura, que moldam ideias e designs formais, e ajudam a gerar uma composição, ilumina a noção de forma como processo. Nossa capacidade de reconhecer e acompanhar essas mudanças aumenta nossa capacidade de ouvir processos como partes de um todo musical maior” (MATHES, 2007, p. 94).

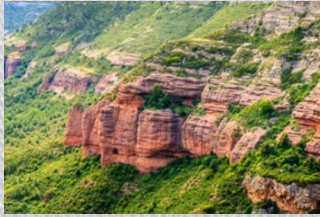




## Textura e performance

“Essa interação de notação e performance aponta para um duplo sentido. ‘Textura’ não se refere apenas à coordenação das partes. Também se refere a qualidades sensoriais ou materiais do som, envolvendo timbre, densidade e registro, que são frequentemente descritas por meio de metáforas táteis. [...] O primeiro sentido da palavra corresponde aproximadamente a certos usos do termo alemão **Satz**, como termo técnico em contraponto [escrita parcial]; o segundo sentido engloba a **tessitura italiana**, entre outros fatores [registro de uma parte vocal]; e o termo Kaluli **dulugu ganalan** – traduzido por Steven Feld como “sonorização de elevação” – envolve aspectos de ambos (“Texture”, Grove Music Online; Feld 1988). Mas nenhuma dessas palavras estrangeiras captura o significado preciso de “textura”, que como um termo musical é exclusivo do inglês” (DeSOUZA. In: REHDING; RINGS, 2019, p. 161).





## Textura e performance: **dulugu ganalan**

“Nos lamentos dos povos indígenas Kaluli de Papua Nova Guiné, localização próxima à Indonésia, há “cinco padrões de choro para expressar tristeza pela perda, abandono ou separação. Três estão associadas a homens; e dentre os dois realizados por mulheres, *sa-yalab* é o mais esteticamente refinado. É elaborado através de textos improvisados e um contorno melódico altamente padronizado, mas estável, baseado em quatro notas descendentes, [...]. Embora o solo *sa-yalab* seja fundamentalmente monofônico, é menos frequentemente executado por uma voz individual do que por duas a quatro mulheres simultaneamente, [...]. A performance do *sa-yalab* envolve, de acordo com Feld (1990), um processo chamado ***dulugu ganalan*** (‘sonorização de elevação’), **uma metáfora espacial-acústica que sugere uma imagem de camadas contínuas de som, sobrepostas sem quebras internas. [...]** (PORTER, 2001 [Oxford Music Online, *lament*]).



**Souza** (2019, *Texture*): **textura como um fenômeno emergente.**

“[...] pesquisas em acústica ecológica que mostram como várias características sonoras se relacionam com sua produção física. A dinâmica, por exemplo, geralmente se correlaciona com a força de uma interação, enquanto o timbre se correlaciona com as propriedades materiais dos objetos envolvidos (GAVER, 1993, p. 11). Tanto a dinâmica quanto o timbre podem ser afetados pela localização espacial, contribuindo para a sensação de proximidade ou distância ” (DeSOUZA. In: REHDING; RINGS, 2019, p. 174-175).

“[...] acredito que a textura tenha um grande potencial interpretativo. Se a textura é um fenômeno emergente, ela resiste ao reducionismo. Prestar atenção à textura, então, pode ajudar a sensibilizar [...] para as maneiras segundo as quais a música se mantém unida e como ela se separa, [...] para como a música se move e como ela nos move” (DeSOUZA. In: REHDING; RINGS, 2019, p. 180).