

Parte I

1 - O gesto musical na composição eletro acústica mista

Tiago Gati

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GATI, T. O gesto musical na composição eletro acústica mista. In: *Anamorfoses na música eletroacústica mista* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 18-46. ISBN 978-85-7983-707-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

PARTE I

1

○ GESTO MUSICAL NA COMPOSIÇÃO ELETROACÚSTICA MISTA

○ gesto musical na composição eletroacústica mista a partir do pensamento acusmático

A cadeia eletroacústica produz, a partir de uma matéria real, verdadeiras “transformações”: imagens. Nós as escutamos por elas mesmas, sem o amparo da visão. Sua única coerência: suas próprias morfologias; em qualquer contexto: sua própria retórica de imagens. Eis a situação “acusmática”.

François Bayle¹

É preciso enfatizar que os meios eletroacústicos agregados à execução instrumental conservam sua autonomia, suas peculiaridades. E para visualizarmos com maior clareza tais particularidades, observaremos por um instante o universo da chamada *música acusmática*,

1 No original: “*La chaîne électro-acoustique, à partir d’une matière réelle produit des ‘transformées’: des images. On les écoute pour elles-mêmes, sans le secours de la vue. Leur unique cohérence: celle de leurs propres morphologies; pour tout contexte: leur propre rhétorique d’image. C’est la situation ‘acousmatique’*” (Bayle, 1993, p.80).

cuja realização ocorre por meio de alto-falantes que, em geral, tendem a uma supremacia frente à presença humana na performance.²

Com efeito, desde o fundamento essencial do termo acusmático, atribuído inicialmente a Pitágoras e referente a uma escuta sem ver, pensa-se em uma postura de separar os sons de sua origem, de ouvi-los distanciados de uma causa conhecida.³ François Bayle expressa que, muito embora a experiência acusmática tenha ocorrido antes e em outros campos como na telefonia e radiofonia, foi precisamente na música que se observou sua potencialização mais profunda e radical; o meio radiofônico atuaria como um tipo de mediatização, registro ou forma “banal” da acusmática, por sua conexão direta com uma realidade visível. A originalidade da música acusmática estaria precisamente em abrir “a representação do mundo acusmático *sui generis*”, trazendo o som em si como fonte de significação, substituindo de vez o objeto por sua *imagem* sonora.

O disco e a rádio nos revelam continuamente o modo banal da acusmática. Sabe-se que nesta escuta, por uma saturação constante de índices, trata-se apenas de uma pura comodidade de mediação. [...] Desta situação banalizada desprende-se, e se opõe claramente, o caso bastante original da representação do mundo acusmático *sui generis*. Todas as capacidades de uma técnica que substitui ao objeto sua imagem adquirem aí o estatuto de uma retórica. Montagem, extração, inserção, ilustração, ampliação, mas também cesura do tempo, dilaceração dos lugares, mas também mixagem, sobreimpressão, metamorfose de contornos e, enfim, introdução da velocidade do

2 Falar em supressão total do intérprete parece ser por demais generalizante, uma vez que concertos de música acusmática podem adquirir várias formas e diversos graus de “presença” humana: espacialização ao vivo com ferramentas altamente gestuais, ou a própria criação dos sons ao vivo – ver, por exemplo, as orquestras de *laptops* e o uso do termo *live acoustics* com a utilização de interfaces gestuais de geração sonora.

3 Inúmeros autores fazem referência a esta definição. Para maiores detalhes, ver Bayle (1993); Menezes (2009); Wishart (1986).

movimento e do próprio espaço, tornam-se então recursos e conteúdo, meio e mensagem. (Bayle, 1993, p.50-1)⁴

Os limites das relações de causa e efeito do corpo sonoro, das relações da máquina com a presença humana na performance, da dilatação do espaço e do tempo, da reinserção de universos sonoros advindos de outros tempos e lugares, conferem aos meios eletroacústicos, quando combinados ao universo instrumental, a peculiaridade de poderem *virtualizar* a situação da performance, poderem ampliar aquela “realidade” física possível.

Tal foi a abertura criada pela possibilidade de o compositor fazer música diretamente manipulando equipamentos eletrônicos, sem a presença de intérpretes ou mesmo prescindindo da necessidade de decodificação por uma partitura, que, já no início dos anos 1950, foi estabelecida a diferenciação em “duas dimensões” do material sonoro claramente distintas: uma “instrumental”, por um lado, e uma eletroacústica, por outro. Esta diferenciação passou por uma evolução bastante considerável tanto no campo técnico quanto no desenvolvimento do repertório musical envolvendo as esferas instrumental e eletroacústica, em que ambas influenciaram uma à outra. Escutando obras mistas como *Déserts* de Varèse ou a própria *Musica su Due Dimensioni* de Maderna, dos anos 1950, é clara esta diferenciação radical entre as duas esferas. O trabalho em estúdio permitiu ainda que um evento sonoro pudesse ser isolado no tempo, sendo assim passível de análise microscópica e de diversas transformações; um corpo sonoro torna-se, em primeira instância,

4 No original: “*Le disque, la radio nous révèlent sans cesse le mode banal de l’acoustique. À cette écoute, on sait, par une saturation constante d’indices, qu’il ne s’agit que d’une pure commodité de médiation. [...] De cette situation banalisée se dégage, et s’y oppose évidemment, le cas fort original de la représentation du monde acoustique sui generis. Toutes les capacités d’une technique qui substitue à l’objet son image, y acquièrent alors le statut d’une rhétorique. Montage, extraction, insertion, illustration, grossissement, mais aussi brisure du temps, éclatement des lieux, mais encore mixage, surimpression, métamorphose de contours, mais enfin introduction de la vitesse et de l’espace, deviennent alors ensemble moyens et contenus, médium et message*”.

objeto – já que pode ser fixado no tempo –, para então passar à *imagem*, a poder distanciar-se de sua origem concreta e fazer parte de um contexto musical pelos seus atributos espectrais em si e seus contornos.

Com a inegável transformação (influência seria dizer o mínimo) exercida pela experiência em estúdio na composição musical em geral a partir dos anos 1950, estabeleceu-se uma verdadeira via de mão dupla entre a escritura instrumental e a eletroacústica, pela qual ambas se realimentam, se influenciam. Notadamente por meio da experiência da música acusmática, semearam-se de maneira mais intensa abordagens composicionais que tomavam os eventos sonoros em si, seus contornos, sua distribuição e caracterização espectral como ponto de partida para a estruturação musical.⁵ Em um texto de 1980 – *The Revolution of Complex Sounds* [A revolução dos sons complexos], Tristan Murail expõe esta diferença essencial que a escritura musical adquire, passando a incorporar *modelos do som* em si, constituindo alternativas à parametrização sonora excessiva tal como vista nas técnicas estritamente seriais, por exemplo:

Toda tentativa de integrar estes novos sons que, como veremos, são sobretudo sons de um caráter “complexo”, exige uma revisão profunda das técnicas compositivas tradicionais (por “tradicionais” entendo as técnicas seriais, aleatórias, estocásticas etc., que

5 Este tipo de modelo já havia sido adotado antes do surgimento da música eletroacústica, como no repertório de obras para percussão da primeira metade do século XX. A obra clássica de Edgar Varèse *Ionization*, de 1929-31, foi uma das primeiras obras a explorar sistematicamente aspectos da constituição espectral como funções estruturais da composição antes do advento da era eletrônica na música. Além de contar com células rítmicas como material estrutural, a ausência de alturas definidas (a não ser ao final da obra) certamente valoriza outros aspectos como timbre, textura e perfis. Varèse cria grupos de acordo com características sonoras de cada instrumento e utiliza esta organização como critério estrutural na composição. As ideias rítmicas são, desta maneira, combinadas às “cores” instrumentais – a cor não como ornamento, mas como elemento estrutural, em uma correlação com o que ocorreu paralelamente na pintura moderna – para compor a escritura da obra.

continuam utilizando esquemas antiquados de parametrização) e da nossa concepção mesma do ato de compor. (Murail, 1980, p.21)⁶

O desenvolvimento dos processos de análise e manipulação do som em estúdio foi sedimentando mais e mais a ideia de que os chamados parâmetros do som eram de fato altamente intercambiáveis, compondo um *continuum* sonoro. E é a partir desta constatação fundamental que o gesto musical passa a se “descolar” de uma atuação exclusivamente instrumental, passa a adquirir atributos da morfologia do som em si, de suas trajetórias energéticas próprias.

A supressão da visão associada à música acusmática também parece ter influenciado substancialmente a música instrumental: de fato, cria-se um conflito direto com uma postura diante da performance extremamente calcada na visualização do *gesto instrumental* – ou associação direta a ele –, visão esta até hoje bastante proeminente em vários círculos musicais. É curioso notar, no livro autobiográfico *Chroniques de ma vie*, que Stravinsky destaca uma importância crucial e até mesmo uma preferência por *ver* a performance instrumental, a atuação do intérprete. Ao descrever a estreia de *História do Soldado* (1918), o compositor mostra uma preocupação marcante com a disposição e caracterização dos intérpretes no palco:

Outra coisa levou-me a esta ideia particularmente atraente, isto é, o interesse que constitui para o espectador a visibilidade dos instrumentistas, cada um a desempenhar seu papel concertante. Porque eu sempre abominei escutar música com os olhos fechados, sem uma parte ativa do olhar. A imagem do gesto e do movimento das diferentes partes do corpo que a produzem é uma necessidade

6 No original: “any attempt to integrate these new sounds that are above all, as we shall see, sounds of a ‘complex’ character, necessitates a profound revision of traditional compositional techniques (by ‘traditional’ I include serialism, aleatoric composition, stochastic composition etc.: techniques that continue to use antiquated grids of parameters) and of our very conception of the compositional act”.

essencial para apreendê-la em toda a sua extensão. (Stravinsky, 1962, p.91-2)⁷

A visão de Stravinsky evidentemente marca traços de sua própria experiência como compositor em determinada época e em um contexto, mas o que mais nos interessa no discurso dele é esta concepção de que ver o *gesto instrumental* – à parte as “gesticulações supérfluas” –, associar diretamente o corpo que se movimenta ao resultado sonoro que se obtém, que até contribui para a apreensão global e “facilita a percepção auditiva” (idem, ibidem), foi uma visão posta em xeque especialmente com a consolidação da música acusmática.

Gesto, memória e erosão

De uma perspectiva distinta daquela apontada em Stravinsky, ou seja, mais próxima a uma postura de distanciar o material sonoro de sua origem, de uma causa conhecida, de um corpo, recorreremos a uma noção extremamente ampla em música, mas que nos servirá de base para compreender melhor o já mencionado “modelo do som”, a diluição de parâmetros e o distanciamento em relação ao modelo puramente instrumental: o gesto. O som torna-se um corpo em si mesmo, ou melhor, uma imagem que singulariza a morfologia de um objeto sonoro como um todo. Muito embora esteja presente em contextos diversos, em inúmeros autores e aplicações musicais, partiremos das teorizações e pensamentos de alguns autores – no geral, compositores – para formular uma síntese sobre o gesto instrumental e, mais genericamente, o gesto musical (obviamente, circunscrito

7 No original: “Autre chose encore me rendait cette idée particulièrement attrayante, c’est l’intérêt que présente pour le spectateur la visibilité de ces instrumentistes ayant chacun à jouer son rôle concertant. Car j’ai toujours eu un horreur d’écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l’oeil. La vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute son ampleur”.

ao âmbito de nossos propósitos), para posteriormente evocá-los no que se referirá às distorções perpetradas pelos meios eletroacústicos.

O “gestual”, para Luciano Berio, não corresponde a um movimento espontâneo realizado intuitivamente com a pretensão de inaugurar movimentos novos, mas revela antes uma carga histórica, um legado cultural repertoriado de ações humanas que vinculam um sentido a determinados movimentos. Desde questões mais específicas como o repertório e a idiomática de um instrumento musical, até referências folclóricas ou inferidas de determinados estilos musicais ou mesmo ritos, a historicidade habita o gesto de modo inexorável; o gesto se consolida pelos rastros da ação humana e confere a estas ações certos significados que se associam a elas: “o gesto da escritura é, também, o traço visível da língua que falamos” (Berio, 2013 [2000, 1963], p.472).⁸ O “gesto da sala de concerto”, por exemplo, traria inúmeras implicações e demandas sociais, uma expectativa com relação a certos protocolos, não no sentido do que deve ser um concerto, mas de como o que o concerto sempre foi contamina a expectativa dos presentes em relação ao que ocorre.⁹

É curioso como esta acepção de gesto para Berio se aproxima da chamada teoria da ação na filosofia, que demonstra haver um saldo quando se subtrai de uma ação seu movimento corporal, mostra “o que resta quando se subtrai do fato de que você levanta seu braço o fato de que seu braço se ergue” (Danto, 2005, p.38).¹⁰ São preci-

8 No original: “*Il gesto della scrittura è, anche, la traccia visibile della lingua che parliamo*”.

9 “Os gestos da sala de concerto e do museu, por exemplo, tendem a se imporem como um parâmetro expressivo por vezes indiferente à obra, tornando-se, em alguns casos, até mesmo mais significativos que ela” (Berio, 2013 [1963], p.32. No original: “*I gesti della sala da concerto e del museo, per esempio, tendono a imporsi come parametro espressivo talvolta indifferente all’opera e, in qualche caso, addirittura più significante di questa*”).

10 Arthur Danto analisa, no contexto, seis afrescos de Giotto da Cappella degli Scrovegni de Pádua, em uma sequência narrativa em que a figura de Cristo mantém a posição invariante de braço levantado que, apesar de mais associada à bênção, adquire inclusive conotações de censura e admoestação, como no caso da discussão com os anciãos. Danto ressalta ainda a intenção e o contexto como elementos essenciais em obras como *A fonte* de Marcel Duchamp; elementos

samente a *intenção* e o *contexto* que conferem a determinados atos características únicas, indo além desta carga histórica alocada a determinadas ações: não é só a articulação corporal ou um som vocal como um suspiro que trazem significação por si, mas a intenção e a contextualização é que conferem uma *pregnância* particular a eles, os imbuem de significados específicos. Mas esta carga histórica e cultural certamente afeta a caracterização e aquisição de significado em um gesto, mesmo considerando contextos muito distintos.

Com efeito, Berio afirma que, em especial na música vocal, grandemente carregada por um arsenal de aquisições culturais, torna-se difícil restringir a elaboração musical a parâmetros distintos e isolados, como a nota ou o ritmo: “A música vocal [...] pode mostrar a futilidade de qualquer tentativa de desenvolver um sistema baseado sobre um único nível de articulação: o nível das notas, por exemplo, serializadas ou não” (Berio, 2013 [1967], p.60).¹¹ É esta intenção também que diferencia o gesto da “gesticulação”, do tique ou do espasmo, mostrando uma relação direta com o que disse Stravinsky na citação que finaliza a seção anterior: para o compositor russo, o *gesto* também se diferencia de uma gesticulação despropositada e involuntária, mas refere-se precisamente à execução instrumental; ou seja, o gesto para Stravinsky é fortemente calcado no *gesto instrumental*, na ação do intérprete e em todas as conotações sedimentadas culturalmente e associadas a essa ação.

Este viés da carga cultural de um gesto pode explicar certa “estranheza” que eventualmente sentimos quando diante de uma deformação, um desvio de rumo de um gesto instrumental qualquer praticado com recursos eletroacústicos: o prolongar do decaimento “natural” e esperado de uma nota tocada ao piano, uma modificação

que a diferenciação do objeto comum urinol, obviamente idêntico porém relegado “a uma categoria ontologicamente degradada”. Em alta sintonia, Berio faz referência, no mesmo texto já citado (Berio, 2013 [1963]), aos *objets trouvés* dadaístas para referir-se às relações do gesto com seu contexto.

11 No original: “*La musica vocale [...] può mostrare la futilità di qualsiasi tentativo di sviluppare un sistema basato su un solo livello di articolazione: il livello delle note, per esempio, serializzate o no*”.

nas intensidades de determinadas frequências do espectro de um violino e mesmo um deslocamento espaço-temporal via *delays* de um ataque percussivo podem causar um estranhamento entre o que se ouve ante o que se esperava ouvir pela ação instrumental. Radicalizam-se, ainda, possíveis transformações entre o que se vê e o que se ouve em situação de performance.

Isolando um desses sons transfigurados, pensando-o como um *gesto*, é certamente possível que, por mais que ele sofra alterações de rumo pelos meios eletroacústicos, ele mantenha uma trajetória energética que nos pareça musicalmente “fluida” e “aceitável”. Mas enquanto *gesto instrumental*, ainda mais quando estamos diante da presença do performer, de seu instrumento, tendemos a notar mesmo assim uma distorção.

Poderíamos então arriscar a dizer neste ponto, no caso da música eletroacústica mista, que o *gesto instrumental pode ser distorcido*, como uma imagem de um objeto que se deforma diante de um espelho curvo. Mas isto não bastaria, já que sem os meios eletroacústicos também seria possível vislumbrar uma deformação no gesto instrumental, entendido como a própria sonoridade de um instrumento como o piano em uma composição para piano preparado, por exemplo. É aí que entram as particularidades das transfigurações e transformações somente possíveis com recursos eletroacústicos, com toda uma “história” de técnicas, procedimentos e experiências que marcam a identidade do *meio*, do ambiente eletroacústico: *seu gesto*. Além disso, é fundamental notar que estas transformações e transfigurações são capazes de atingir um nível extremamente radical, como vimos com François Bayle, possibilitando levar o som instrumental a situações virtualmente muito distantes.

Ouvindo uma das *Sonatas para piano preparado* de Cage (1946-48) e comparando-a, por exemplo, com *Microphone bien tempéré* (1950), de Pierre Henry (à parte considerações de ordem estética), realizada igualmente com sons obtidos em um piano preparado, notam-se claramente nesta última *procedimentos* composicionais vinculados às técnicas de manipulação do som em estúdio como inversão, estiramento, montagem etc.

Em um outro contexto, Luciano Berio, já em 1959, analisa a diferença essencial que o meio eletroacústico proporcionou para a realização de *Thema (Omaggio a Joyce)*, de 1958. A composição parte da leitura gravada do início do capítulo XI de *Ulysses*, de James Joyce; neste trecho, o compositor italiano identifica os mais típicos artifícios da execução *instrumental*:

trillo, appoggiatura, martellato, portamento, glissando. Entretanto, tais alusões certamente possuem apenas um significado relativo se comparadas com as possibilidades de análise, de decomposição e de síntese que nos oferecem os meios eletrônicos. [...] Conquanto sejam legítimas na medida em que permanecem fiéis às intenções de Joyce, tais considerações musicais baseadas simplesmente na presença de tais artifícios permaneceriam de toda forma limitadas ao campo da onomatopeia (que, com efeito, representam o estágio mais primitivo da expressão musical espontânea), ao que a língua inglesa se presta particularmente bem. (Berio, 1959 in Menezes, 2009 [1996], p.123)

É evidente que a escritura instrumental foi profundamente modificada de 1959 (época desse texto de Berio) para cá, incorporando muitos dos artifícios antes só pensáveis com recursos eletroacústicos. Mas, especialmente para os casos observados neste estudo do repertório da música mista, veremos que a diferença essencial entre os dois meios tende a permanecer.

À parte as inúmeras referências e acepções que o termo *gesto* adquire no campo musical, outra que nos interessa aqui é sua noção enquanto *trajetória energética do corpo sonoro*,¹² caracterizadora de uma unidade singularizada e formadora de sentido no contexto musical. Em uma analogia com o campo visual, o gesto poderia remeter

12 O termo *espectro-morfologia*, criado por Dennis Smalley (1986, p.61-93), também abarca esta ideia: refere-se, de maneira muito geral, à caracterização dos objetos sonoros a partir de dois enfoques constantemente intercambiáveis da escuta: um em nível macroscópico, relativo ao envelope dinâmico (contornos) de um som; outro em nível microscópico, relativo às constituições espectrais.

a um traço – acumulação energética – que se destaca de um fundo, como pode ser visto no quadro *Ad parmassum* (1932), de Paul Klee.

Da perspectiva do interior do som, portanto, o gesto pode ainda ser observado em ações cujo encaminhamento energético é conhecido, desde um movimento mais próximo a nós como o esforço envolvido e o resultado esperado para a realização de um sopro, a movimentos relacionados a máquinas que desenrolam trajetórias energéticas próprias, sem necessariamente ter relações diretas com ações humanas. De maneira semelhante, movimentos de fenômenos naturais como a chuva ou as ondas do mar sedimentam caminhos conhecidos para determinadas ações.

O gesto nos materiais da música eletroacústica mista

O gesto é essencialmente uma articulação do continuum.

Trevor Wishart

Considerando então o gesto como *trajetória energética* (que para um objeto ou evento sonoro pode remeter ao seu contorno global), o conceito será adotado como um elemento importante para a análise musical na segunda parte do trabalho. Com efeito, poderemos observar, do ponto de vista de trajetórias energéticas, tanto materiais provenientes de campos de alturas definidas, como uma melodia ou um ataque que ressoa longamente de um aglomerado harmônico no temperamento, quanto objetos sonoros conformados no *continuum*, que não passam necessariamente por parametrizações ou etapas discretas para se constituírem.¹³

13 Sobre a incorporação do caráter constitutivo dos espectros sonoros como conquista do material musical a partir da música eletroacústica, ver Menezes, 2009 [1996], p.17-50.

O uso progressivo de procedimentos eletrônicos na composição e análise musicais consolidou modelos baseados na constituição e evolução dos espectros, “modelos do som” por assim dizer, extrapolando de vez o universo da música instrumental para além de modelos *discretos*, baseados na nota ou em valores rítmicos. Um modelo *discreto* de um espaço harmônico, em oposição ao *continuum*, advém dos pontos fixos estabelecidos como parte de uma escala graduada como o temperamento.¹⁴

Com vistas ao *continuum* sonoro, na chamada música eletroacústica mista há momentos de grande fusão e outros de maior segregação entre as dimensões instrumental e eletroacústica, e, especialmente nos casos de fusão, podemos agregá-las sob o viés da *espectro-morfologia*, seus contornos ou caracterizações espectrais. Na análise de *Parcours de l'Entité*, em diversos momentos a *escrita* (notação) estará ausente em detrimento de uma visão de escritura que contemple ambas as esferas do material de acordo com um *modelo do som*. Considerando os múltiplos focos de atenção possíveis por meio dos diversos estratos que o universo eletroacústico abre à percepção, surge um tema que nos será bastante útil para embasar a descrição dos materiais utilizados em *Parcours...*, qual seja: a dialética entre *gesto* e *textura* mencionada por Smalley.¹⁵

14 O termo “discreto” foi adotado para traduzir *lattice*, muito utilizado por Trevor Wishart para designar sistemas de organização musical com base em parâmetros discretos, finitos, como o temperamento para as alturas ou ritmos aditivos no caso das durações. Segue uma acepção próxima de “pontual”, com graus fixos. “Na música que lida essencialmente com o *continuum* (ao invés de uma estrutura discreta), o gesto estrutural torna-se o principal foco do esforço de organização” (Wishart, 1996, tradução livre).

15 O gesto sugere contornos definidos, enquanto a textura faz referência ao comportamento e à distribuição da energia interna de um som, demandando da escuta maior atenção a detalhes constitutivos. Estes dois elementos reforçarão a dualidade de perspectivas que Smalley apresenta para a escuta: “Quanto mais o gesto é alongado no tempo, mais o ouvido é direcionado a um foco textural” (Smalley, 1986, tradução livre). Mais uma vez, a referência visual é interessante: o já mencionado quadro de Klee serve como referência para este claro contraste entre o gesto e a textura nesta acepção.

Frequentemente, os elementos que constituem os espectros sonoros (enfoque microscópico da escuta) farão referência a aspectos da textura, enquanto os contornos dos objetos sonoros (enfoque macroscópico) farão referência a aspectos gestuais.¹⁶ Em muitos momentos, porém, haverá características morfológicas que mesclam o enfoque gestual às suas extensões formativas do conteúdo espectral, resultado dos múltiplos níveis de funções estruturais existentes. Com efeito, há contextos mais gestuais e outros mais texturais, embora em geral trate-se de perspectivas complementares.

E aqui introduzimos nosso primeiro exemplo sonoro, que será retomado ainda outras vezes por ilustrar diversos aspectos caros ao tema da anamorfose: o momento inicial de *Parcours de l'Entité*, um som gravado proveniente do ataque percussivo em uma bigorna. Ao afastarmo-nos do transiente de ataque, não são casuais as transformações que o compositor realiza em estúdio no transiente de sustentação, prolongado temporalmente e, portanto, deslocado auditivamente do impacto percussivo (gesto) à textura que o forma. Há ainda uma expectativa “natural” para o decaimento deste som, mas o *glissando* e o batimento que o transfiguram subvertem o arquétipo ataque-ressonância, surpreendem-nos com uma “mudança de rumo”, rompem a expectativa de um decaimento “natural” após o ataque. Quando a terminação de um determinado som sofre desvios de direcionamento espectral e dinâmico, há uma espécie de “modulação morfológica”, o que Smalley denomina *correspondência*. Estabelece-se, pois, já no início da peça, uma interferência do universo eletroacústico para surpreender as expectativas do ouvinte em relação ao percurso “natural” do *gesto instrumental*. Conforme

16 Gérard Grisey (2008 [1980], p.69) também aborda este problema no texto “*Tempus ex machina*” do ponto de vista do tempo, dizendo que “pela aceleração, o presente é adensado, [...] o ouvinte é literalmente propulsionado ao que não conhece ainda [...] Por outro lado, a desaceleração de durações provoca uma espécie de expectativa no vazio do presente”. No original: “*Par l'accélération, le présent est densifié [...] et l'auditeur est littéralement propulsé vers ce qu'il ne connaît pas encore [...] Au contraire, le ralentissement provoque une sorte d'attente dans le vide du présent*”.

ainda será visto em mais detalhes, esta transfiguração corresponde a uma *anamorfose* no interior do som e encerra uma ilusão, uma deformação.

Exemplo sonoro 1 – Ataque inicial de *Parcours de l'Entité*¹⁷

A figura

O gesto pode, certamente, ser pensado como uma unidade estrutural *não necessariamente discreta* ao longo da composição – para citar exemplos que serão mencionados na análise de *Parcours...*, os elementos “sopro” e “ataque metálico”, qualificados como elementos estruturais. Nesse sentido, é oportuno mencionar o conceito de *figura* – circunscrito a nossos propósitos –, que atenta justamente para este aspecto *relacional*, em que predominam as determinações do contexto em relação à carga histórica de um gesto. Para Brian Ferneyhough, o gesto estaria por demais carregado de sua própria historicidade baseada na ação humana, de uma visão “holística” enquanto material composicional. O gesto passaria, assim, pela necessidade de ser recontextualizado a partir da *figura*, valorizando seus aspectos estruturais enquanto elemento passível de ser re combinado:¹⁸

É imperativo que a ideologia do gesto holístico seja destronada em favor de uma modelização que leve em conta os potenciais transformativos e energéticos dos subcomponentes que constituem o gesto. [...] Um gesto cujas características constitutivas – timbre, contorno melódico, nível dinâmico etc. – mostrem uma tendência a escapar de um contexto específico para então passarem a compreender radicais independentes de significação, livres para serem

17 Disponível em: <<https://soundcloud.com/tiago-gati>>.

18 Ver especialmente os artigos “*Form-Figure-Style*” (1982) e “*Il tempo dela figura*” (1984).

recombinados, para “solidificarem” outras formas gestuais, pode, pela necessidade de uma outra nomenclatura, ser denominado *figura*. (Ferneyhough, 1995, p.26)¹⁹

A noção de figura pode, de toda maneira, auxiliar-nos a enfocar o gesto de fato enquanto unidade estrutural. A caracterização que faremos dos elementos musicais gestuais na análise de *Parcours...* ressaltará, para além de associações à ação humana (o “sopro”, por exemplo), suas características internas *relacionais*. A *figura* ressalta a recontextualização do som, seu distanciamento da origem e reinserção enquanto elemento musical. Assim, como uma extensão para a dialética fundamental entre gesto e textura, a *figura* entraria em cena para valorizar a dimensão relacional dos elementos musicais. O *gesto musical* seria, deste ponto de vista do material, “a história da figura” (Menezes, 2011a).

Um exemplo prático sobre esta questão da figura reside na escuta de contornos não necessariamente dependente da escuta intervalar, permitindo aproximar em termos relacionais elementos cujos perfis se assemelhem, mas cujo conteúdo espectral seja até bastante distinto, mantendo, porém, certa similaridade na distribuição energética de seus subcomponentes. Nesses casos, passamos a comparar elementos que advêm de contextos diferentes, erodindo sua origem referencial para valorizar o aspecto da figura. Nesse sentido, o conceito de figura emerge claramente em *Colores (Phila: in Praesentia)* (idem, 2000): a figura inicial no clarinete é reconhecida depois na percussão (figura final), valorizando a dimensão relacional, combinatória, tornando-se assim, pode-se dizer, um *gesto* (ver figuras 1 e 2 a seguir).

19 No original: “It is thus imperative that the ideology of the holistic gesture be dethroned in favor of a type of patterning which takes greater account of the transformative and energetic potential of the subcomponents of which the gesture is composed. [...] A gesture whose component defining features – timbre, pitch contour, dynamics level etc. – display a tendency towards escaping from that specific context in order to become independently signifying radicals, free to recombine, to ‘solidify’ into further gestural forms may, for want of other nomenclature, be termed a figure”.

De toda maneira, o som pode ser pensado do ponto de vista espectral-morfológico, ou seja, em termos de seu contorno e com uma dada estrutura interna, estrutura esta mais ou menos perceptível em suas distinções discretas. Ouvir o modelo criado por meio de cada figura é extremamente eficaz enquanto unidade, independentemente do reconhecimento dos intervalos constitutivos. No caso da obra em questão, o modelo que surge inicialmente provém de um instrumento particular, o clarinete – é “melódico”, discreto e constitui uma figura peculiar: sua terminação é um trilo no registro médio-grave, caracterizando-o enquanto elemento fortemente “gestual”, no sentido mais comum do termo:

Figura 1 – Último sistema da página 2 de *Colores*.

Figura característica no clarinete.

Fonte: Menezes (2000, p.2)

Na página 11 da partitura, esta figura é reconstituída de maneira inusitada, porém bastante próxima auditivamente do original em termos de seu contorno: o compositor a replica nos instrumentos de percussão, e embora não haja mais alturas definidas o contorno é perceptível por sua proximidade e distribuição energética com a primeira:

Figura 2 – *Colores*, página 11.

The image shows a musical score for the piece 'Colores' on page 11. It consists of four staves: Tamborim, Bongos, Caixa Clam, and 4 Tomtoms. The score includes various dynamic markings such as 'poco', 'p', 'sem esteira', 'corte', 'mf', and 'pp'. Time markers are placed above the score: 8'27,7'' (labeled '= sons graves'), 8'30'', 8'33'', and 8'36''. The notation includes notes, rests, and articulation marks like 'poco' and 'corte'.

Figuras a partir de 8'30'' seguindo o modelo estabelecido inicialmente no clarinete.

Fonte: Menezes (2000, p.11)

Ouçamos agora os dois trechos em sequência:

Exemplo sonoro 2 – Trecho de *Colores* (*Phila: in Praesentia*) (Menezes, 2000)²⁰

É certo que, conforme o caso, mudamos constantemente o foco da escuta, e estas delimitações do gesto, da textura e da figura mostram-se altamente intercambiáveis; como diz Silvio Ferraz (1998, p.34): “a textura, a figura e o gesto não são unidades estanques, relacionáveis apenas hierarquicamente segundo algum critério geral de importância. Vistas como territórios da escuta, elas são contemporâneas e coexistentes se envolvendo umas às outras”. No contexto da interação instrumento-eletracústica, há momentos em *Parcours de l'Entité*, por exemplo, como no início da segunda seção, em que os perfis figurais (característica preponderantemente gestual) apresentados na esfera eletracústica adquirem uma “rugosidade” (característica textural) que havia sido sugerida pelos trêmulos e ataques fortes na flauta, criando então um modelo espectro-morfológico passível de ser reelaborado, proliferado e recombina-

20 Disponível em: <<https://soundcloud.com/tiago-gati>>.

21 Nos casos em que é preponderantemente a *textura* que mostra uma influência do modelo espectral do instrumento ao corpo eletracústico, ou vice-versa, será preferível o termo *transferência espectral* para fazer menção à recombinação de características texturais. Vários casos transicionais na interação entre

À parte estas considerações acerca da figura, preferi concentrar esforços – especialmente pensando na segunda parte do livro – na dialética gesto-textura, avaliando que o gesto encerra tanto as conotações culturais quanto as características de contornos sonoros, suas qualidades espectrais, agrupando assim unidades que nos permitirão pensar mais globalmente o material na composição, seja ele advindo da esfera eletroacústica ou da esfera instrumental.

O *continuum*²²

O *continuum* sonoro passará, aqui, a ser analisado por meio das conexões e contrastes entre gesto e textura, constituindo o terreno no qual buscaremos mapear anamorfoses na interação dos meios instrumentais com os eletroacústicos. A noção de *continuum* conforme Pierre Boulez nos será particularmente útil para melhor situar, em um primeiro momento, a questão do espaço *discreto*: na segunda parte de *A Música hoje*, ainda que construa sua argumentação com referência a modelos estritamente discretos com o uso da série e com absoluta preponderância da altura como parâmetro, as morfologias sonoras resultantes podem se distanciar da percepção de pontos discretos (alturas definidas) na evolução das estruturas musicais: um exemplo típico seria um som ruidoso proveniente de um *cluster* ao piano, que embora seja constituído de unidades discretas resulta em uma saturação e acumulação de alturas. O músico francês realça que no *continuum* se instaura uma alternância entre *espaço liso* e *estriado*, que reafirma a fluidez com que a percepção pode transitar entre

instrumentos e meios eletroacústicos serão abordados posteriormente a partir do conceito de *transferências espectrais* (Menezes, 2006 [2001], p.385).

22 A partir deste ponto, começarei a traçar paralelos entre conceitos particularmente úteis para a análise de *Parcours de l'Entité*, que será feita na segunda parte do trabalho. Tendo em vista a forte produção teórica de Flo Menezes, que frequentemente desenvolve conceitos e os relaciona às suas obras musicais, farei uma incursão sobre alguns deles mais diretamente envolvidos na análise de *Parcours...*, eventualmente relacionando-os com outros autores.

movimentações mais ou menos definidas no espectro. O *perfil* apresenta-se, neste contexto, no limiar do tecido composto pelos contornos bem definidos e pelas distribuições estatísticas do material.

Chegou, ao que parece, o momento de prospectar espaços variáveis, com definições móveis – tendo oportunidade de evoluir (por mutação ou transformação progressiva) no curso mesmo de uma obra. Esta variabilidade dos espaços está ligada, por um lado, à complexidade e à densidade da estrutura interna, o encadeamento, a distribuição ou a superposição dos fenômenos sonoros, que impedem – por dispersão ou saturação – a percepção de intervalos muito diferenciados; por outro lado, ao tempo geral que rege a velocidade de desenvolvimento das figuras, devendo o ouvido prender-se algum tempo à percepção dos intervalos para ser capaz de apreciá-los; ligada, enfim, à relação proporcional dos intervalos entre si, sendo uma fina modificação de uma quantidade a outra ainda mais sensível porquanto opera numa ordem de grandeza restrita [...] Acentuamos a variabilidade do espaço, a partir de definições móveis, temperadas ou não. É preciso voltar com mais detalhes a este ponto extremamente importante, pois ele nos leva, por um lado, à noção de *continuum*, por outro lado, à definição qualitativa do espaço sonoro considerado, por ora, sob o ângulo das alturas exclusivamente. Parece-me primordial definir, antes de mais nada, o *continuum*. Não é, certamente, o trajeto contínuo “efetuado” de um ponto a outro do espaço (trajeto sucessivo ou soma instantânea). O *continuum se manifesta* pela possibilidade de *cortar* o espaço segundo certas leis; [...] o espaço das frequências pode sofrer duas espécies de cortes: uma, definida por um padrão, renovar-se-á regularmente, a outra, não precisa, não determinada, mais exatamente, intervirá livre e irregularmente. Para estimar um intervalo, o temperamento – escolha do padrão – será uma ajuda preciosa, ele “estriará” em suma, a superfície, o espaço sonoro, e dará à percepção – mesmo longe da total consciência – os meios de se orientar utilmente; no caso contrário, quando o corte for livre de se efetuar onde se quiser, o ouvido perderá toda referência e todo conhecimento absoluto dos intervalos,

comparável ao olho que deve estimar distâncias sobre uma superfície idealmente lisa. [...] é suficiente dispor, num espaço liso, intervalos que mantenham proporções sensivelmente iguais, para que o ouvido os conduza a um espaço estriado; da mesma maneira, se empregarmos intervalos muito dessemelhantes em proporções, num espaço estriado, a percepção os destacará de seu temperamento, para instalá-los num espaço liso [...]. Com estas distinções, cuja sutileza, longe de ser gratuita, é baseada na própria realidade, estamos bastante longe do *continuum* definido em seu único limite de percurso contínuo ou de integração total. [...] Os espaços lisos, quanto a eles, não se podem classificar senão de uma maneira mais geral, isto é, pela distribuição estatística das frequências que aí se encontram. (Boulez, 2002 [1963], p.83-6)

A ambiguidade entre os espaços liso e estriado de Boulez nos traz uma perspectiva interessante por meio da noção de *perfil*, pois prevê, de certo modo, o distanciamento possível a que pode ser submetida uma estrutura *intervalar*, construída no temperamento, ao extremo de ser absorvida no todo de um envelope dinâmico e diluir-se na textura, em um espaço liso. Além disso, na música eletroacústica mista, que permite transferências espectrais de uma dimensão a outra do material, e mesmo em exemplos exclusivamente “instrumentais”, como foi visto em *Colores...*, o *continuum* pode abarcar a percepção de perfis cujos contornos se singularizem independentemente de um material discreto comum.

Um elemento de forte caráter “gestual” delimitado no *continuum* sonoro, que não seja, necessariamente, discreto, possuindo alta relevância estrutural, estará intrinsecamente ligado ao conceito de *perfil melódico*, estrutura mais percebida enquanto *contorno* do que propriamente por sua organização intervalar. Este conceito provará ser essencial para a análise de *Parcours de l'Entité*, uma vez que muitas das estruturas são elaboradas com base em procedimentos de cunho serial. Embora sejam de fundamental importância o reconhecimento intervalar e a preponderância de alguns intervalos, o perfil adquire também uma relevância na medida em que o compositor comprime

e expande grupos de notas cujo contorno se mantém reconhecível, embora distorcido. O fundamento da noção de *perfil* é que ele não depende, necessariamente, da percepção de altura definida; ele adquire, pela unidade do seu contorno, uma potencialidade *relacional*, e quando variado ou repetido no amplo contexto da forma atinge função estrutural na composição.

Um exemplo intrigante, tomado de um contexto tonal, é o elemento cromático presente nos compassos 8 e 9 do primeiro movimento (*Molto moderato*) da última sonata para piano de Franz Schubert, D.960, em Si bemol maior. Este elemento é particularmente próximo à concepção de uma figura que constitui um gesto estruturante, já que seu conteúdo harmônico não o singulariza tanto auditivamente quanto seu contorno geral: trata-se de uma apojatura cromática seguida de um trilo no registro grave que resulta, auditivamente, mais em um elemento “gestual”, de contorno, com pouca clareza do conteúdo harmônico por conta do registro gravíssimo do piano. Esta figura mostra-se estruturalmente importante não só por sua forte recorrência no primeiro movimento, mas também por situar-se em momentos de articulação formal.

O *perfil melódico*, conceito bastante explorado por Menezes, parte de uma complexa teia de outros conceitos para se definir e, pela importância que adquire na análise de *Parcours...*, será explorado aqui. Assim como sugerido anteriormente, a noção de *perfil* extrapola a necessidade de partir de um grupo de alturas definidas, e por esta razão Menezes (2004, p.127) constrói sua argumentação com base na percepção geral de altura dos objetos sonoros: “A percepção das alturas não é, de forma alguma, exclusiva dos sons periódicos. Com exceção, obviamente, do ruído branco [...], os demais ruídos e os sons complexos podem ser e são, de fato, percebidos também com uma determinada *localização no campo das alturas*”.

A altura *definida* será, em tese, exclusiva dos sons periódicos, cuja relação de parciais segue uma proporção harmônica de números inteiros, da qual resulta, para a escuta, uma fundamental estável. Como não há de fato sons perfeitamente harmônicos, há variações próximas a este modelo que permitem manter a sensação

de altura definida, mas alguns fatores podem afastar a referência de uma altura preponderante, como uma distribuição de parciais que se distancia da relação de números inteiros e uma distribuição de cunho estatístico das frequências no espectro (ou seja, com mínima concentração energética em uma determinada banda que resulte em uma percepção de altura preponderante).

Mesmo assim, a maior intensidade de certas bandas de frequência pode resultar, como comumente ocorre nos sons complexos (ou misturas, distribuição inarmônica de parciais), numa percepção global de altura, delimitada com menos estabilidade que no caso dos sons tônicos (periódicos).²³ Menezes delimita, portanto, esta percepção de altura como uma “percepção localizada” (idem, *ibidem*, p.129), uma síntese que a escuta realiza, mais ou menos distante da fusão característica dos sons tônicos. A argumentação parte da definição de Pierre Schaeffer, que utilizava o termo “massa” para designar esta percepção de “localização no campo das alturas” tanto para os sons tônicos quanto para os sons complexos.²⁴

Partindo da percepção de campos de alturas, que em uma escala graduada excluiria o ruído branco (dispersão máxima do espectro), distinguem-se duas situações possíveis para o comportamento temporal de um som: a realização de *perfis*, mudanças entre regiões distintas de alturas (definidas *ou não*), ou uma “estaticidade” do espectro em termos de altura e sem a percepção de contornos definidos, havendo então, para a audição, um direcionamento eminentemente voltado às caracterizações de *timbre*. Neste ponto, nota-se a possibilidade de aproximação com a dialética gesto-textura do ponto

23 Em alguns casos, a percepção mantém clara e distintamente o reconhecimento de uma “fundamental”, ainda assim associável a uma “nota musical”. No início de *Parcours...*, por exemplo, ouve-se claramente o Lá bemol preponderante em meio ao espectro inarmônico do ataque metálico.

24 Filtragens sucessivas passa-banda de um ruído branco delimitam perfis, o que não ocorre com um somônico ou um som complexo. Para estes últimos, ocorre apenas a variação de coloração que Menezes designará por modulação de timbre. Esta característica que permanece inalterada na percepção de altura de um objeto, este algo que não muda no procedimento de filtragem, Schaeffer (1996 [1967], p.20) denomina *massa*.

de vista da percepção de um som: se não há *perfil*, elemento mais comumente associado a uma origem *gestual*, o foco da escuta tende à constituição espectral ou, de maneira geral, ao *timbre*. Para Menezes (ibidem, p.129-130), por meio de abordagens distintas para os sons tônicos e para os sons complexos e ruídos, a noção de timbre é repensada na sua oposição – por ora ainda não propriamente definida – ao *perfil*:

À fixidez ou estabilidade (relativa) da massa tônica ou complexa opõe-se a variabilidade ou instabilidade perceptível da *massa variável* (aquela que se modifica no decurso temporal de um som, seja ele tônico ou complexo) ou da *massa aleatória* (variação acentuada e extremamente acelerada em alturas, introduzindo-nos a uma escuta de tipo estatístico), cuja variabilidade frequencial (tanto da massa variável quanto da aleatória) dá lugar à percepção dos chamados *perfis melódicos* [...] em que efetivamente tem lugar a percepção de *contornos* ou *perfis* pela justaposição dos intervalos de calibres distintos – quando tratamos de variação em alturas dos sons tônicos ou das misturas. Mas quando falamos do *alargamento* ou *estreitamento* da banda de frequência de uma mistura ou de um ruído, não é adequado falarmos de um “perfil” de massa, já que, a rigor, nenhuma percepção de *contorno* tem aí lugar, mas antes uma percepção ligada a um *adensamento* ou *diluição* de uma massa sonora essencialmente *estável* no campo das alturas. Se Schaeffer entendia, no âmbito da *contextura harmônica aperiódica* (sons de altura indefinida, das misturas aos ruídos), por “*perfil*” de massa – como extensão de sua terminologia – tais alargamentos ou estreitamentos das misturas ou ruídos, preferimos falar contudo, então, de *variação de espessura* do espectro inarmônico.

Portanto, quando há mudança de uma localização no campo das alturas a outra, ou seja, quando se percebe a realização de um contorno delimitado no espaço harmônico (na distribuição frequencial do espectro), há *perfil*. Do contrário, há *variação de espessura* para os sons complexos e ruídos ou variação de *timbre harmônico* para os

sons tônicos. É neste contexto que Menezes distingue a *fusão tônica* para os sons tônicos da *massa complexa* para os sons complexos e ruídos, reservando o termo *massa* apenas para os contextos que determinam uma escuta de tipo “difusa (sons complexos)” ou “estatística (ruídos)”.

De forma a nomear a oposição mencionada anteriormente entre *contorno* e *timbre*, contrapõe-se ao conceito de *perfil melódico* (*contorno*) a *modulação de timbre*, quando não há, em um movimento sonoro, percepção de contorno em termos de localização no campo das alturas e o foco da escuta se volta mais à constituição espectral:

Caso a fusão tônica ou massa complexa varie em frequência, seja tal variação constituída por *movimento contínuo* (*glissando*) ou por *movimento descontínuo* (saltos ou intervalos) dizemos, com Schaeffer, que estamos defronte de *perfis melódicos*. No caso, entretanto, de uma variação de timbre harmônico da fusão tônica ou da espessura da massa complexa sem que haja variação frequencial da localização do objeto sonoro no campo das alturas – tendo-se no máximo, no caso da fusão tônica, uma *variação de coloração* do som de altura definida, variando sua *densidade harmônica* (composição espectral harmônica); e, no caso da massa complexa, uma *variação de espessura* da sua densidade interna (pelo *alargamento* ou *estreitamento* da massa) –, tem-se então uma *modulação de timbre*, conceito este que introduzimos aqui pela primeira vez. (idem, *ibidem*, p.131)

Assim, não importa se no transcorrer de um som seu percurso por diferentes regiões de alturas for contínuo ou por salto, ou mesmo se a estas regiões esteja associada uma percepção de altura definida ou não. Se há percepção clara de um contorno, há perfil. E este perfil poderá, segundo determinados critérios de composição, ser submetido a procedimentos relacionais para adquirir função estrutural em uma obra, contando com uma pregnância na reconhecibilidade auditiva, seu caráter de unidade e força atrativa para a escuta.

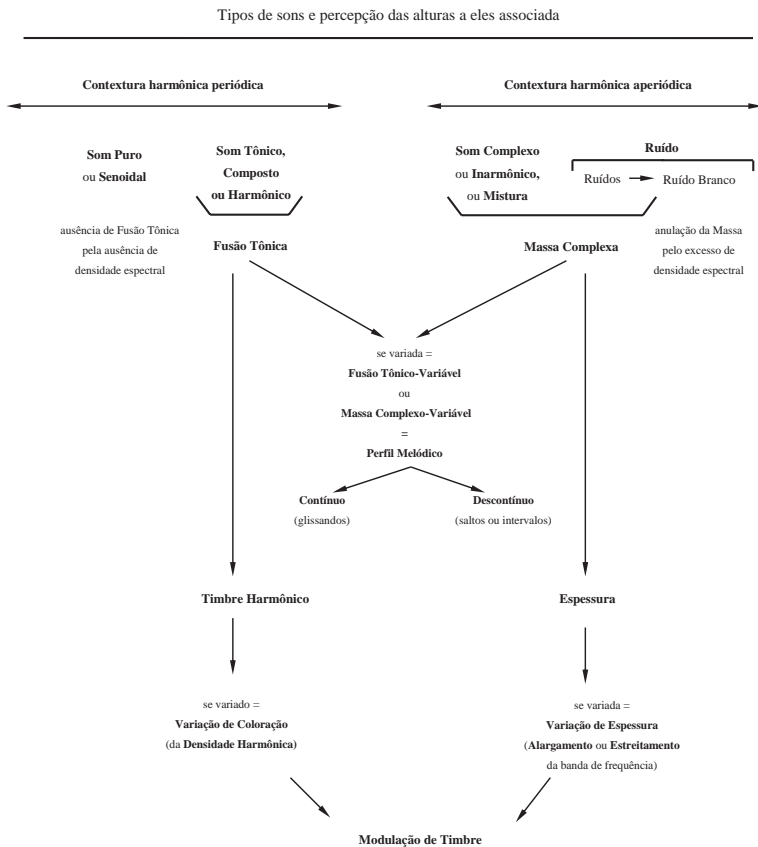
Quando não há percepção de contorno e o que se apreende da evolução de um som está relacionado à densidade espectral, em

suma, ao foco textural, introduz-se o conceito de *modulação de timbre*. Vale aqui um comentário interessante: independentemente das possíveis relações de um objeto sonoro com outros, a escuta com enfoque textural tende a centrar-se na apreensão geral e interna de um mesmo objeto. O caráter de centrar a percepção nas constituições espectrais de um objeto *único*, isolado de seu aspecto *relacional*, traz à tona uma singularização que György Ligeti faz acerca do foco textural, que, além de poder abarcar aspectos advindos do comparativo espectral entre *objetos distintos* – por exemplo, quando duas texturas distintas entram em confronto direto e se contrapõem –, assume um papel dinamizador das formas enquanto *elemento único*.²⁵

De maneira sintética, vejamos na figura seguinte um resumo da diferenciação proposta por Menezes entre o perfil melódico e a modulação de timbre. Uma condição necessária para haver modulação de timbre é a ausência da percepção de perfil; além disso, é preciso haver esta mudança gradual da qualidade do espectro, de seu *timbre*: “uma *modulação de timbre* [...] atenta a escuta imediatamente para o fato de o espectro em questão estar sendo metamorfoseado em sua ‘coloração’, em sua conformação global estatisticamente detectável pelo ouvido” (Menezes, 2004, p.131).

25 Sobre esse assunto, ver o artigo “*La forme dans la musique nouvelle*”, presente na publicação francesa da coletânea de ensaios do compositor húngaro (Ligeti, 2001, p.147-62).

Figura 3 – Quadro sintético que compara o perfil melódico com a modulação de timbre



Fonte: Menezes (2004, p.132)

Além do perfil e da modulação de timbre, um outro conceito complementar trata de movimentos sonoros mais gerais, que não se limitam à observação restrita ao campo das alturas: a *morfologia dinâmica* (Wishart, 1996, p.94), que diz respeito a movimentos genéricos no decurso de um som que apresentem, simultaneamente, variações significativas no campo de alturas (perfil melódico) e no timbre (modulação de timbre). Para objetos sonoros que apresentem variações espectrais em um campo fixo de alturas (precisamente o

conceito de modulação de timbre para Menezes), Wishart menciona a noção de *glissemento spectral*,²⁶ de Robert Erickson, mas em seguida define que a morfologia dinâmica apresenta um aspecto mais geral, que abarca também a variação no campo das alturas:

Em seu livro *Sound Structures in Music* (1975), Robert Erickson discute o conceito de *glissemento spectral*, essencialmente a evolução de características espectrais em um plano fixo de altura, enquanto Pierre Schaeffer (1966) discute o conceito de *flutuação*,²⁷ variações sutis em dinâmica e envelope espectral de um som de massa constante. Aqui ambos serão tratados como casos especiais de *morfologia dinâmica*. Um som mais típico será um cujo espectro, níveis dinâmicos e campos de alturas variam no *continuum* com o curso deste som. (Wishart, 1996, p.94, tradução livre)

Um exemplo sonoro presente em seu livro *On sonic art* ilustra a morfologia dinâmica: usando o programa computacional *Chant*, do Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam), de Paris, Wishart transforma de maneira gradual e fluida um som vocal sibilante em sons de pássaros por meio da “combinação de uma aceleração dos impulsos individuais e do alargamento das estruturas formânticas envolvidas” (idem, ibidem, p.95). Este exemplo de morfologia dinâmica pode ser comparado à abertura de *Parcours de l'Entité* (exemplo sonoro 1): trata-se de uma espécie de *metamorfose* sonora, que, no entanto, passa por um fase transitória que se mostra ambígua, que converge características espectrais de um antes e um depois na evolução de um som, uma *anamorfose*, para constituir, de forma global, um único objeto, uma morfologia dinâmica.

Por meio da análise de *Parcours...* será possível elencar alguns modos de interação instrumental e eletroacústica que permitem, de uma maneira ou de outra, conferir unidade à composição do ponto de vista de contemplar as naturezas distintas do material, como:

26 Tradução livre do termo *spectral glide*.

27 Tradução de Flo Menezes para *allure*.

polarizações harmônicas; “imitações” ou *transferências espectrais* dentro do espaço frequencial; ou o uso de métodos típicos da escrita instrumental para a elaboração eletroacústica, em uma espécie de “transferência de escrita”, o que Menezes (1998) denomina *escritura latente*.