



**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
2015

**ELDER DOS SANTOS OLIVEIRA JUNIOR**      **O GESTO NO PROCESSO COMPOSICIONAL**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Sara Carvalho Aires Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha família e aos meus amigos. Dedico especialmente aos meus pais e avós pelas inúmeras palavras de incentivo.

## **o júri**

presidente

Professor Doutor Evgueni Zoudilkine, Professor Auxiliar,  
Universidade de Aveiro.

Vogal - Arguente Principal: Professor Doutor Francisco José Dias  
Santos Barbosa Monteiro, Professor Adjunto, Escola Superior de  
Educação do Instituto Politécnico do Porto.

Vogal - Orientadora: Professora Doutora Sara Carvalho Aires Pereira,  
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro.

## **agradecimentos**

Agradeço a imensa experiência que tive com a Professora Doutora Sara Carvalho Aires Pereira, que me ajudou a concluir este trabalho.

Agradeço aos amigos Iancu Dumitrescu e Ana-Maria Avram por todo o conhecimento que me foi transmitido, por todo o suporte artístico e intelectual, e por gentilmente me terem concedido as suas obras para o desenvolvimento deste trabalho.

**palavras-chave**

Música Experimental, Gesto, Imagética Musical, Timbre, Tempo, Espaço, Notação Musical.

**resumo**

O presente trabalho propõe investigar as relações do gesto de performance com outros fenómenos musicais no processo composicional. A dissertação é composta pela apresentação dos principais trabalhos desenvolvidos sobre o gesto, por uma análise referente ao gesto presente nas obras de Iancu Dumitrescu e Janis Christou, e pela apresentação do meu portefólio de composições, que pretende reflectir sobre os meus processos composicionais.

**keywords**

Experimental Music, Gesture, Musical Imagery, Timbre, Time, Space, Music Notation.

**abstract**

This work proposes research about the relations of performance gestures which other musical phenomena in compositional process. The dissertation is composed by a presentation of major works developed about gesture, for a gestural analysis in Iancu Dumitrescu's and Janis Christou's works, and for a presentation of my portfolio of compositions, that reflects my compositional processes.

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	2
CAPÍTULO I - O GESTO ENQUANTO AGENTE NA CRIAÇÃO MUSICAL.....	5
1.1 IMAGÉTICA MUSICAL.....	7
1.2 COMUNICAÇÃO.....	8
1.3 TIMBRE.....	11
1.4 RELAÇÃO: GESTO, ESPAÇO e TEMPO.....	14
1.4.1 ESPAÇO.....	15
1.4.2 TEMPO.....	18
1.5 IMPROVISAÇÃO.....	20
1.6 MOVIMENTO GERINDO RECURSOS ELECTRÓNICOS.....	23
CAPÍTULO II - O GESTO ENQUANTO SUPORTE À ANÁLISE DE OUTROS FENÓMENOS MUSICAIS.....	25
2.1 INTRODUÇÃO.....	25
2.2 AS INFLUÊNCIAS DO GESTO SOBRE A CONSTRUÇÃO DO PROCESSO COMPOSICIONAL.....	25
2.2.1 IANCU DUMITRESCU.....	26
2.2.2 JANIS CHRISTOU.....	29
2.1.2 O GESTO ENQUANTO FERRAMENTA DA PERCEPÇÃO E ENQUANTO METÁFORA.....	33
CAPÍTULO III - COMPOSIÇÃO MUSICAL .....	40
3.1 PORTIFÓLIO DE COMPOSIÇÕES.....	41
3.1.1 REFLECTIONS ON DEPTH (2013).....	41
3.1.2 SURFACE (2013).....	43
3.1.3 FIGURES AND COLORS (2014).....	47
3.2 DISCUSSÃO.....	51
3.2.1 AS IMAGENS SONORAS: O TEMPO, O ESPAÇO E O TIMBRE NO PROCESSO COMPOSICIONAL.....	51
3.2.3 O GESTO INTERAGINDO COM AS QUALIDADES ACÚSTICAS E VISUAIS DO AMBIENTE.....	58
CONCLUSÃO.....	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	65
ANEXOS.....	68
REFLECTIONS ON DEPTH (2013).....	69
SURFACE (2013).....	80
FIGURES AND COLORS (2014).....	92

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação é um trabalho desenvolvido dentro do Programa de Mestrado em Música, no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Este trabalho concretiza o conhecimento adquirido para a obtenção do título de Mestre em Música. Tal dissertação contempla parte do trabalho teórico desenvolvido recentemente acerca do gesto musical. Da mesma forma, nela é integrada a comparação dos processos composicionais de Iancu Dumitrescu e Janis Christou. Discute-se, a partir destes referenciais teóricos e artísticos, a utilização composicional do gesto nas minhas peças, compostas nos anos de 2013 e 2014. Abordo os aspectos que foram importantes para a construção das minhas peças *'Reflections on Depth'*, *'Surface'* e *'Figures and Colors'*.

O primeiro capítulo aborda teoricamente: 1) as relações do gesto com a imagética musical; 2) as interferências que o gesto têm na comunicação; 3) as interferências que o gesto exerce sobre o timbre; 4) a relação entre gesto, espaço e tempo; e 5) as maneiras que o gesto é utilizado numa improvisação e na gestão de recursos electrónicos. Basicamente serão abordados os múltiplos conceitos e significados que o termo 'imagética musical' abrange. Serão apontadas algumas das interpretações possíveis para o termo 'imagética musical' e para as suas aplicações que estão relacionadas à formação e estruturação do gesto. Na comunicação, o gesto será apontado como ferramenta para viabilizar a comunicação expressiva, como suporte à comunicação imediata e como ferramenta que proporciona multiplicidade interpretativa, apontando formas de como o gesto pode, a partir da comunicação, coordenar a percepção musical e gerir uma performance. Serão apresentadas as formas com que o gesto torna-se ferramenta para o controle do timbre, a sua relação com o espaço e com o tempo, o modo com que o gesto está imbuído na improvisação musical e o modo com que o gesto é explorado para a gestão de recursos electrónicos.

O segundo capítulo aborda questões sobre as influências do gesto no processo composicional e performativo de Iancu Dumitrescu e de Janis Christou. Serão

apontados tópicos em que o gesto é descrito precisamente em partitura ou utilizado como uma ferramenta de importância empírica, sempre integrada na construção das obras. Como exemplo serão apresentadas as obras '*Sound Agony*' (2014) e '*Utopias*' (2014), de Iancu Dumitrescu, e '*Enantiodromia*' (1965–68), de Janis Christou. Ainda neste capítulo serão apresentadas questões da fenomenologia na qual Iancu Dumitrescu baseia-se para a composição de suas obras.

Subsequentemente, no terceiro capítulo apresento minhas peças: '*Surface*' (2013), para saxofone alto e percussão, '*Reflections on Depth*' (2013), para contrabaixo amplificado, e '*Figures and Colors*' (2014), para grupo instrumental de sopros, cordas e percussão. Com suporte dos teóricos e dos compositores citados no capítulo I e II, apresento o modo com que o gesto deu suporte à composição destas peças. Da mesma forma, aponto como ocorre este processo de composição que privilegia a transformação sonora, na formação de sonoridades não-ortodoxas provenientes da exploração instrumental. Também, associa-se o modo de construção de minhas peças com a análise do processo composicional e performativo das obras de Iancu Dumitrescu e Janis Christou, buscando um comparativo entre os processos de composição e de performance.

Devido a importância do gesto para a criação da música eletrônica, é imprescindível abordar, ainda que brevemente, alguns modos de utilização do gesto para controle de recursos eletrônicos. Ainda que estes recursos não sejam utilizados nas minhas peças, apresenta-se algumas utilizações do gesto que fomentam a criação de programas computacionais e que, indirectamente, providenciaram suporte para o meu pensamento composicional para a música instrumental.

Por fim, ressalto a importância de abordar diferentes relações do espaço com a criação e com a performance musical, da mesma forma, as interferências da acústica de salas, apontadas por Halmrast (2010), e as definições filosóficas de espaço, abordadas por Sharr e Merleau-Ponty. Assim como, é apresentada uma abordagem sobre o pensamento do tempo musical como um fenómeno não-

cartesiano e como um fenómeno perceptivo e condicionado à outros fenómenos musicais e extramusicais.

## **CAPÍTULO I - O GESTO ENQUANTO AGENTE NA CRIAÇÃO MUSICAL**

Diversas publicações (MERLEAU-PONTY, 1945; HSU, 2006; DAHL, 2009; GODØY, 2010; WINDSOR, 2011; TREVARTHEN, 2011; CARVALHO, 2013) apontam um intenso trabalho de pesquisa relativo ao gesto, determinando-o como um parâmetro que dialoga e interage com outros parâmetros musicais na composição musical e na performance, tais como: timbre, tempo e espaço, sendo também associado com a comunicação entre os músicos e com os ouvintes.

De modo geral, o gesto que pode ser observado numa performance musical, pode também assumir um papel importante na composição musical. A partir da imagética musical e de imagens motoras o compositor pode organizar os eventos sonoros: 1) pela correspondência entre o movimento e o som (HSU, 2006; DAHL, 2009; GODØY, 2010; WINDSOR, 2011; TREVARTHEN, 2011); 2) por meio das referências que a formação das imagens do som e das imagens do movimento propiciam no momento da criação, numa improvisação livre (HSU, 2006; GODØY, 2010); 3) no controle de recursos electrónicos ou no momento de conceber as intenções de emissão sonora dos intérpretes numa performance (HSU, 2006; DAHL, 2009; GODØY, 2010; WINDSOR, 2011; TREVARTHEN, 2011); e finalmente, 4) pela subjectividade da comunicação entre os músicos (MERLEAU-PONTY, 1945; TREVARTHEN, 2011; CARVALHO, 2013). No contexto da performance musical, o gesto é commumente utilizado para coordenar as acções entre os músicos, seja na interpretação dos gestos que estão sendo utilizados na produção sonora, seja ao utilizar e interpretar gestos de comunicação. Assim, os gestos assumem duas diferentes funções: comunicar e produzir som.

Sendo o gesto como agente comunicador, Leman e Godøy (2010:05) apontam que o gesto é um movimento de uma parte do corpo que pode expressar uma ideia ou um significado. Por outro lado, Windsor (2011:46) categoriza os movimentos em dois caminhos, o primeiro aponta que os gestos podem ser classificados pela sua importância na produção sonora, e o segundo que podem surgir como movimentos cíclicos (como um bater dos pés ou balanço do corpo), podendo também estar

relacionados à alteração de outros fenómenos musicais, como à alteração de tempo e ao contorno de dinâmica.

Dahl (2010) cita que Davidson e Correia também sugerem

“(...) quatro aspectos que influenciam o movimento usado na performance musical: 1. comunicação com co-intérpretes, 2. interpretações individuais da narrativa ou de elementos expressivos/emocionais da música, 3. as experiências e comportamentos pessoais de cada intérprete, 4. o objectivo de interagir com eles mesmos e divertir uma audiência” (DAHL, 2010:48, tradução de autor)<sup>12</sup>.

Portanto, essas classificações do gesto evidenciam algumas das suas interferências numa performance, como por exemplo no controle sonoro e na comunicação entre intérpretes. As funções do gesto – que foram apontadas separadamente por Dahl – interagem numa performance, onde um gesto pode servir tanto para comunicar com outro intérprete, como pode ser um elemento expressivo da música. Assim, para viabilizar a explicação do conteúdo do gesto e as suas aplicabilidades e funções na música contemporânea, separa-se as diferentes possibilidades de função do gesto. Desde já aponta-se que as funções do gesto interagem circularmente uma com as outras. Evidencia-se também a multiplicidade de funções que o gesto possui, pois o gesto que comunica também pode ser controlador no momento de uma performance, assim como o gesto que controla recursos electrónicos pode também expressar o carácter de uma peça musical.

---

1. Todas as citações escritas em língua estrangeira serão traduzidas pelo autor, acompanhadas do texto original em nota de rodapé.

2. “Davidson and Correa (2002) suggested four aspects that influence the movements used in musical performances: 1) communication with co-performers, 2) individual interpretations of the narrative or expressive/emotional elements of the music, 3) the performers' own experiences and behaviors, and 4) the aim to interact with and entertain an audience” (DAHL, 2010:48).

## 1.1 IMAGÉTICA MUSICAL

O gesto pode estar directamente ligado a imagética musical, termo que “(...) pode ter muitos diferentes significados, que variam a partir de imagens do sinal acústico e de várias imagens associadas com a interpretação, a percepção, e a experiência emotiva da música” (GODØY, 2010:54, tradução de autor)<sup>3</sup>. A imagética musical torna-se assim um fenómeno subjectivo na performance musical.

Desta forma, por meio de gestos descritivos Fatone (2011:207) aponta que os músicos tradicionais do norte da Índia associam o gesto à imagética para transmitir intenções na performance de seus repertórios. Assim, descrevem as características da música e dão suporte às técnicas de produção sonora. Da mesma forma, quando um trio de *jazz* utiliza o balanço do corpo como elemento que exterioriza a necessidade de fluidez do ritmo, ao mesmo tempo estão desfrutando da performance. Portanto, o gesto descritivo quando é associado à imagética musical, permite a minimização da subjectividade das imagens mentais. Ou seja, os gestos podem otimizar a comunicação numa performance e a fluidez de um discurso.

O termo imagética musical abrange outro termo adoptado por Godøy, o de 'imagem motora', que indica “(...) que as imagens do som podem ser imagens das acções e, inversamente, que as imagens das acções podem ser gatilhos das imagens do som em nossas mentes” (GODØY, 2010:59, tradução de autor)<sup>4</sup>. Esta equivalência entre imagens das acções e imagens do som dá-se pela forma com que se recorre às imagens das acções. Segundo Jannerod (1994), este método pode corresponder, “(...) normalmente, a um processo inconsciente, que pode ser acedido conscientemente sob certas condições; uma imagem motora é uma representação da consciência motora” (JEANNEROD, 1994:1419, tradução de autor)<sup>5</sup>. As imagens

3. “The term 'musical imagery' may have many different meanings, ranging from denoting images of the acoustic signal to various images associated with the performance, the perception, and the emotive experience of the music(...)” (GODØY, 2010:54).

4. “This means that images of sound may trigger images of actions, and, conversely, that images of actions may trigger images of sound in our minds” (GODØY, 2010:59).

5. “The general idea is that motor imagery is part of a broader phenomenon (the motor representation) related to intending and preparing movements. The process of motor representation, a normally non-conscious process, can be accessed consciously under certain conditions: a motor image is a conscious motor representation” (JEANNEROD, 1994:1419).

das acções e as imagens do som podem ser factores decisivos para a concepção e para a produção sonora, onde o gesto é colocado como um fenómeno importante que contribui sistematicamente na comunicação e na percepção.

Dessa forma, e concordando com Jeannerod, “Leman (2008) sugere que os gestos e as funções do corpo humano são como um "mediador" entre as ondas sonoras físicas e da mente, estruturando nossa percepção do som musical” (K. NYMOEN et al., 2013:01, tradução de autor)<sup>6</sup>. Das inúmeras possibilidades humanamente possíveis de estabelecer diálogo, o gesto é uma ferramenta que pode viabilizar o entendimento do conteúdo musical. É dessa forma que Fatone (2011:211) sugere que, através da imagética e do gesto, o músico pode expressar mais objectivamente as qualidades do som. Com este suporte visual que o gesto oferece, ele pode, além de produzir o som, introduzir um diálogo também com o ouvinte – metaforicamente ou directamente, contextualizando a sua interpretação da obra musical.

Portanto, as imagens motoras que são formadas na mente dos intérpretes são também formadoras dos gestos, estes que quando executados, assumem diferentes papéis numa performance. Os gestos não só estruturam a experiência da performance e da escuta, como também favorecem a integração entre intérpretes e a integração dos intérpretes com os ouvintes, viabilizando por diferentes caminhos a comunicação. No momento em que se estabelece o diálogo entre os intérpretes, os gestos tornam-se ferramentas de suporte à inteligibilidade e à expressividade da música.

## **1.2 COMUNICAÇÃO**

Primeiramente, Dahl (2009:49) indica que o gesto e a comunicação não-verbal assumem claramente um papel na gestão da performance, onde os gestos manuais, os acenos e o piscar de olhos são de todo importantes, assim como a postura dos músicos e as suas atitudes. Assim, Dahl mostra que alguns “(...) gestos tendem a se

---

6. “Leman (2008) has suggested that the human body functions as a “mediator” between physical sound waves and the mind, structuring our perception of musical sound” (K. NYMOEN et. al., cit. Leman, 2013:01).

relacionar com o contexto imediato e, conseqüentemente, eles são commumente utilizados para regular a performance” (DAHL, 2010:49, tradução de autor). Como exemplo, os regentes tem numerosos gestos para comunicar-se com os músicos, da mesma forma em que os músicos de um quarteto de cordas possuem mecanismos de comunicação semelhantes, como respirar, acenar ou ligeiras movimentações com o instrumento. Observa-se assim que o gesto na performance proporciona uma relação interpessoal aos que nela imergem, seja na relação entre intérpretes ou entre intérpretes com ouvintes.

Em segundo lugar, o gesto é um agente na comunicação expressiva. Dahl (2010:51) aponta que na dança, por exemplo, os braços estão livres para se mover sem estarem vinculados aos gestos de produção sonora. Assim, a posição dos braços é commumente utilizada para expressar e detectar diferentes intenções emocionais. Da mesma forma, um músico ao interpretar uma peça, os seus gestos tendem a transmitir diversas informações sobre a estrutura e o carácter musical. Não obstante, Kamiyama (2012:500) observa que os intérpretes devem ser hábeis o suficiente para fazer uso das suas expressões faciais para comunicar as suas intenções expressivas. Todos estes gestos que são commumente apresentados em performance, parecem tornar-se ferramentas para se estabelecer diálogo. Quando os gestos são acessíveis e inteligíveis para os que estão presentes numa performance, estabelece-se um contexto performativo.

Dessa forma, para o entendimento dos sinais utilizados pelo movimento do corpo e, numa teoria do movimento expressivo, Trevarthen (2011:16) nomeia de 'regulação socio-ceptiva'<sup>7</sup> os fazeres musicais que compactuam dos mesmos factores, tais como: costumes, símbolos e linguagens. Noutras palavras, as regulações sócio-ceptivas são as condicionantes das acções nas relações e comunhões, estas que são conduzidas para o desenvolvimento de um caminho colectivo na criação musical e na performance. Ou seja, tal regulação é um dos elementos que viabiliza o entendimento e a comunicação entre os músicos e entre músicos e os ouvintes.

---

7. Socio-ceptive regulation (TREVARTHEN, 2011:16).

Logo, Dahl aponta que, commumente, os gestos são ferramentas que possibilitam a comunicação do ouvinte com os intérpretes. Muitas vezes “(...) os ouvintes mostram seu envolvimento na música participando com demonstrações físicas no decorrer das estruturas temporais da música, unindo-se aos músicos com uma marcação gestual” (DAHL, 2010:50, tradução de autor)<sup>8</sup>. Neste caso, verifica-se que a comunicação com os ouvintes se dá a partir da regularidade e da repetição das estruturas rítmicas. Esta interacção evidencia o facto de quanto um dos parâmetros é percebido pelos ouvintes. Quando há esta interacção entre ouvinte e músicos, normalmente os músicos recebem os gestos e as marcações dos ouvintes como alguma espécie de *'feedback'* do que está sendo apresentado por eles.

Numa situação contrária, em que os gestos são produzidos pelos músicos e, no momento em que o gesto é percebido pelo ouvinte, Carvalho (2013) aponta que

“(...) o gesto pode também ser usado para obter um papel de comunicação imediata, onde o significado musical é indirectamente processado na mente do ouvinte. Como os ouvintes precisam de um sentido numa peça musical, os gestos podem ajudar a estruturar sua experiência de escuta e, quando um gesto musical é performado, ele pode ter diversas interpretações como a quantidade de espectadores que ouvem a peça” (CARVALHO, 2013:02, tradução do autor)<sup>9</sup>.

Como uma experiência sensorial, Merleau-Ponty (1945:243) aponta ainda que todas as sensações têm um movimento correspondente. Ou seja, que as sensações podem ter um movimento incipiente correspondente, onde o meio perceptivo e o meio motor estão em comunicação.

“Há muito tempo se sabe que as sensações têm um 'acompanhamento motor'; que estímulos postos em movimento, 'movimentos incipientes', estão associados com a sensação de qualidade, criando um nimbo em volta dela, onde o 'lado perceptivo' e o 'lado motor' do comportamento

---

8. “In the second, listeners show their involvement in the music by physically demonstrating their participation in the long temporal structures of the music, joining the musicians in a gestural marking of the focal point of the meter (beat one, or sam)” (DAHL, 2010:50).

9. “(...) gesture can be either used in order to have a role on immediate communication, or its musical meaning is indirectly processed in the listener’s mind. As listeners need to make sense of the musical piece, gestures can help them structuring the listening experience, and when a musical gesture is performed it can have as many interpretations as the number of spectators listening to the piece. So, to listen to a musical work is always to hear a personal interpretation of that work” (CARVALHO, 2013:02).

estão em comunicação uns com os outros” (MERLEAU-PONTY, 1945:243, tradução de autor)<sup>10</sup>.

Resume-se a ideia de que os gestos em música desde a sua formação mental, a partir da imagética musical ou como fruto de uma regulação sócio-ceptiva, possuem uma grande importância dentro do âmbito da comunicação expressiva, pois implicam directamente no processo de tomadas de decisão. Assim, ao compor e ao interpretar, individualmente ou num ambiente colectivo, os gestos proporcionam diversos tipos de experiências na escuta a partir da mediação que o corpo humano proporciona para a comunicação com os ouvintes.

### 1.3 TIMBRE

Alguns sistemas são criados para explicar e estruturar as formas que o controle do gesto exerce na criação musical, na improvisação ou numa performance. Gibet (2010:217) estrutura as funções do gesto, separando-as por mecanismos de planeamento cognitivo e de coordenação motora, dizendo que a coordenação das acções – um recurso central do gesto musical – está relacionada com a capacidade do sistema motor de agendar as suas acções no espaço e no tempo, inclinando-se para uma meta designada. À vista disso, os gestos enquanto coordenadores do timbre ampliam as categorizações feitas relativamente aos modos de comunicação apontados por Dahl (2010). Neste caso, o gesto assume uma função de controle sobre o timbre, podendo ser observado na composição musical instrumental gerindo uma performance, ou para dar suporte à composição electroacústica, como controlador dos recursos electrónicos.

Inicialmente, o timbre, dentre as suas inúmeras descrições, é tradicionalmente apontado por Smalley (1994) como “(...) um atributo de sensação auditiva onde cada ouvinte pode julgar dois sons similarmente apresentados, ainda que tendo a mesma

---

10. “It has long been known that sensations have a 'motor accompaniment', that stimuli set in motion 'incontinent movements' which are associated with the sensation of the quality and create a halo round it, and that the 'perceptual side' and the 'motor side' of behaviour are in communication with each other” (MERLEAU-PONTY, 1945:243).

altura e intensidade, são diferentes” (SMALLEY, 1994:37, tradução de autor)<sup>11</sup>. Segundo Sethares (2005), a definição de Smalley é confusa, em parte porque ela diz o que o timbre não é (ou seja, altura e intensidade) ao invés de dizer o que ele é. Sethares aponta ainda a definição de timbre feita por Pratt e Doak (1976), referindo que o

“Timbre é um atributo da sensação auditiva em que um ouvinte pode julgar que dois sons são diferentes utilizando qualquer critério que não seja altura, intensidade e duração” (PRATT and DOAK, 1976:317, tradução do autor)<sup>12</sup>.

Esta definição de Pratt and Doak é mais objectiva em relação ao timbre, mas segundo Sethares, o termo ainda não foi definido precisamente por nenhum desses autores. Portanto, Halmrast (2010:183) apresenta o timbre como um fenómeno multidimensional que envolve diversos recursos e, também, que é um fenómeno difícil de definir devido precisamente ao que ele representa, pois sua percepção é diferente para cada ouvinte.

Associar a formação do timbre com o gesto é admitir que o timbre é “(...) um emergente fenómeno que depende tanto dos recursos físicos dos instrumentos como dos gestos que produzem o som” (HALMRAST, 2010:184, tradução de autor)<sup>13</sup>. Portanto, a correspondência ou equivalência entre movimento e produção sonora viabiliza que o timbre possa ser elaborado, formado e transformado a partir do gesto. O timbre, como um parâmetro composicional de carácter subjectivo, depende de outros fenómenos para ser contextualizado. Assim, o gesto torna-se uma das ferramentas que viabiliza a transformação e a multiplicidade interpretativa do som, somado às questões de acústica e de contexto visual do espaço.

Sendo o timbre um elemento estrutural que necessita de variação, Hsu sugere que “A variação de timbre é, normalmente, uma componente que se integra aos gestos”, defendendo que “(...) um improvisador experiente pode perceber e responder às

11. “(...) an attribute of auditory sensation in terms of which a listener can judge that two sounds similarly presented and having the same loudness and pitch are dissimilar” (SMALLEY, 1994:37).

12. “Timbre is that attribute of auditory sensation whereby a listener can judge that two sounds are dissimilar using any criterion other than pitch, loudness and duration” (PRATT and DOAK, 1976:317).

13. “(...) timbre is an emergent phenomenon dependent on both the physical features of instruments and the gestures that produce the sound” (HALMRAST, 2010:184).

variações dos gestos” (HSU, 2006:02, tradução de autor)<sup>14</sup>. Numa improvisação, o gesto é um fenómeno que se integra no processo de transformação do timbre e no seu processo de percepção. Harry Halbreich aponta que “(...) o timbre é um estado de evolução e de instabilidade que demanda uma atenção permanente da parte do ouvinte” (HALBREICH, 2006:38, tradução de autor)<sup>15</sup>. Em concordância com Halbreich, Fastl and Zwicker (1999) acrescentam que “A maioria dos sons naturais não são estáveis, mas fortemente dependentes do tempo; o volume de tais sons é também uma função do tempo” (FASTL and ZWICKER, 1999:216)<sup>16</sup>. Portanto, a maleabilidade funcional que o gesto possui permite também que ele possa assumir o papel de gestor do timbre, tornando-se “(...) um elemento estrutural importante numa improvisação livre e não-idiomática” (BAILEY, 1993: s.p.)<sup>17</sup>. Sendo o timbre um fenómeno que está em constante transformação, o intérprete ou o improvisador necessita de transformar os gestos de produção sonora visando um maior controle e variação do timbre.

Ainda, Kühn (2011:123) sugere que “Nossa percepção parece extrair certas formas e padrões a partir da superfície do fluxo musical, que são subsequentemente representados na mente como gestos internalizados” (KÜHL, 2011:123, tradução de autor)<sup>18</sup>. O gesto e os padrões de movimento que são utilizados na produção sonora permitem que os intérpretes e os ouvintes estruturem sua percepção visualmente, auxiliando e mediando a percepção auditiva das transformações sonoras de uma performance musical. Deste modo, Brancucci (1999) indica que a “(...) percepção do timbre depende de parâmetros temporais tais como as características de ataques e das rápidas flutuações de amplitude ou mesmo da composição espectral do som”

---

14. “Timbral variation is often an integral component of musical gestures” “(...) an experienced human improviser would perceive and respond to this gestural variation(...)” (HSU, 2006: 02).

15. “Je pense que la chose fondamentale dans la musique spectrale c'est que, comme le timbre est en état d'évolution et d'instabilité, il demande une attention permanente de la part de l'auditeur...” (HALBREICH, 2006:38).

16. “Most natural sounds are not steady but strongly time dependent; the loudness of such sounds is also a function of time. Typical examples are speech or music, and also quite a few technical noises that sound impulsive or rhythmic where the loudness cannot be described by steady-state condition” (FASTL and ZWICKER, 1999:216).

17. “Timbre is an important structural element in non-idiomatic free improvisation(...)” (BAILEY, 1993: s.p.).

18. “Our perception seems to extract certain shapes and patterns from the surface of the musical stream, which are subsequently represented in the mind as internalized gesture” (KÜHL, 2011:123).

(BRANCUCCI, 1999:1445, tradução de autor)<sup>19</sup>. Assim, define-se que a percepção do timbre ocorre a partir do reconhecimento da sua variação, que é condicionada por um espaço de tempo necessário para se perceber as transformações do timbre.

Nesta linha de pensamento, Dođantan-Dack (2011:248) sugere que “Na tradição clássica ocidental, a música necessita de ser entendida como constituída duplamente por estruturas abstractas e por movimentos da performance” (DOĐANTAN-DACK, 2011:248, tradução de autor)<sup>20</sup>. Neste caso, o timbre é um fenómeno abstracto importantíssimo no repertório contemporâneo. De acordo com Halmrast e Halbreich, o timbre é um fenómeno multidimensional instável que pode ser associado à outro fenómeno para viabilizar a comunicação com os que integram uma performance. Portanto, cabe propor formas de como relacionar e integrar os movimentos da performance (gestos) com tais estruturas abstractas (timbre e tempo).

#### **1.4 RELAÇÃO: GESTO, ESPAÇO e TEMPO**

Inúmeros fenómenos espaciais são influentes na criação e na performance musical. Dessa forma, apontam-se elementos acústicos que interferem na formação e difusão sonora, assim como os elementos que são percebidos por via da contextualização filosófica do espaço de performance. Apontam-se principalmente os pensamentos fenomenológicos acerca do espaço, que contemplam a criação e a performance. Merleau-Ponty e Sharr assumem importância para definir o espaço subjectivamente, que apontam a experiência do momento para como base para as definições de espaço e de tempo. Ainda, Keller (2001) sugere que “A compatibilidade espacial e

---

19. “(...) timbre perception that depend on temporal parameters such as the characteristics of the attack and the rapid fluctuations of the amplitude” (BRANCUCCI, 1999:1445).

20. “The nature of musical phenomena in all its varying manifestations is complex, and no essentialist position would do justice to this rich variety. In the Western classical tradition, music needs to be understood as constituted both by abstract structures and performance movements, both by the score and by its performances; and musical meanings are emergent in the processes of listening, performing and composing, where the abstract and the concrete are in continual interaction” (DOĐANTAN-DACK, 2011:248).

temporal não operam necessariamente de forma independente em música” (KELLER, 2001:25, tradução de autor)<sup>21</sup>.

### 1.4.1 ESPAÇO

Além dos factores já citados que contribuem para a formação do timbre, também há a importância da acústica de salas como um contribuinte para a formação, transformação, e para a percepção sonora. Halmrast aponta que “Alguns dos sons devem ser absorvidos pelas paredes, teto, chão, móveis, e vários outros objectos na sala, tal como os corpos em audiência e em execução, enquanto outros elementos são reflectidos de trás para frente no interior da sala” (HALMRAST, 2010:192, tradução de autor)<sup>22</sup>. Assim, observa-se que é variável a maneira na qual o timbre se comporta no interior de uma sala. A partir da definição de Halmrast, observa-se o modo com que o espaço altera constantemente o timbre e o seu volume<sup>23</sup>.

Por outro lado, não são só as interferências da acústica das salas que tomam dimensões na formação e na percepção do timbre. Relativamente à percepção, há uma abordagem empírica e subjectiva para a contextualização de uma performance num determinado espaço, e também para influência do espaço na criação da obra. Como exemplo disso, Sharr (2006) aponta um indivíduo – neste caso Heidegger – que está imerso numa realidade determinada, na qual é o ambiente que interfere na percepção dos fenómenos no momento da criação. Sharr (2006) indica que

“A gravidade das montanhas e o peso de sua rocha de origem, o crescimento lento e deliberado dos abetos, o brilhante e simples esplendor dos prados em flor, o correr do arroio da montanha em uma longa noite de outono, a austera simplicidade das planícies cobertas de neve; tudo isso muda, flui e penetra a existência cotidiana '*allá arriba*', e

21. “Spatial and temporal compatibility do not necessarily operate independently in music” (KELLER, 2001:25).

22. “Some of the sound may be absorbed by the walls, ceiling, floor, furniture, and various other objects in the room, as well as by the bodies of the audience and musicians, while other elements are reflected back and forth within the room. Differences in materials of the room, as well as in its shape and size, will result in various modifications of the timbre we perceive” (HALMRAST, 2010:192).

23. “Loudness belong to the category of intensity sensations. The stimulus-sensation relation cannot be constructed from the just-noticeable intensity variations directly, but has to be obtained from results of other types of measurement (...)” (FASTL and ZWICKER, 1999:203).

não em forçados momentos de imersão 'estética' ou de artificial empatia (...)" (SHARR, 2006:66, tradução de autor)<sup>24</sup>.

Dessa forma, observa-se que esses fenómenos naturais interferem de forma pessoal no pensamento criativo de Heidegger. Merleau-Ponty (1945) aponta que "Toda percepção externa é sinónimo imediato de uma certa percepção do meu corpo, assim como toda a percepção do meu corpo se torna explícita na linguagem da percepção externa" (MERLEAU-PONTY, 1945:239, tradução de autor)<sup>25</sup>. Exemplificando, Sharr (2006) aponta que Heidegger era um indivíduo que foi completamente influenciado pelo contexto em que vivia, e acreditava que o espaço e suas características visuais contribuíam para o desenvolvimento de seu trabalho criativo, onde:

"Parece ter desfrutado com a crença de que seu trabalho era uma espécie de reconhecimento: a linguagem 'acontecía' através dele; por mediação da cabana, ele convertia a paisagem em linguagem, dentro do marco daquela mutabilidade que ele experimentava em contínua solidão" (SHARR, 2006:78, tradução de autor)<sup>26</sup>.

Dessa maneira, Merleau-Ponty também aponta que o espaço, na visão fenomenológica, "(...) não é o cenário (real ou lógico) em que as coisas são organizadas, mas os meios nos quais a posição das coisas tornam possíveis" (MERLEAU-PONTY, 1945:284, tradução de autor). Neste caso, a percepção do espaço depende unicamente do ponto de vista do observador, determinando que a percepção do espaço é um meio subjectivo e de recepção<sup>27</sup>. Portanto, Merleau-Ponty (1945:293) aponta que há uma relação empírica estabelecida pelo sujeito,

24. "La gravedad de las montañas y la pesantez de su roca primigenia, el lento y deliberado crecimiento de los abetos, el brillante y sencillo esplendor de las praderas en flor, el correr del arroyo de montaña en la larga noche de otoño, la austera sencillez de las llanuras cubiertas de nieve; todo eso cambia y fluye y penetra la diaria existencia allá arriba, y no en forçados momentos de inmersión 'estética' o de artificial empatá, sino únicamente cuando la propia existencia permanece en su trabajo" (SHARR, 2006:66).

25. "Every external perception is immediately synonymous with a certain perception of my body, just as every perception of my body is made explicit in the language of external perception" (MERLEAU-PONTY, 1945:239).

26. "Parece haber disfrutado con la creencia de que su trabajo era una especie de reconocimiento: el lenguaje 'acontecía' a través de él; por mediación de la cabaña, él convertía el paisaje en lenguaje, dentro del marco de aquella mutabilidad que él experimentaba en continua soledad. En realidad, la cabaña y sus circunstancias parecen haber sostenido la posibilidad de una presencia casi hipnótica para Heidegger; su particular legitimación inmediata habría convertido en banales otras preocupaciones, eximiéndole, según parece, de las implicaciones de la vida 'allá abajo'" (SHARR, 2006:78).

27. Ver (MERLEAU-PONTY, 1945:288).

onde todas as coisas nos lançam de volta para a relação orgânica entre sujeito e espaço.

Assim, Ollendorff (2013) admite que a "Música não é um objecto temporal que se desenrola de uma forma linear, mas um banho no qual o músico mergulha" (OLLENDORFF, 2013:163, tradução de autor)<sup>28</sup>. Numa performance, tal analogia faz relação com a necessidade de imersão nos eventos que são apresentados. A contextualização de um espaço e a combinação efectiva entre som e espaço viabilizam o entendimento da performance. Da mesma forma, esta analogia de Ollendorff faz ligeira relação entre concentração, transmissão e recepção do som e das intenções expressivas, independentemente das ferramentas que são adoptadas para a imersão na performance.

Apontando o gesto como uma ferramenta de comunicação e controle, Leman (2010) define que "(...) os gestos aparecem como um movimento físico em relação a música, envolvendo aspectos da cinemática e da cinética" (LEMAN, 2010:131, tradução de autor)<sup>29</sup>. Relacionando o gesto com o espaço e com a percepção, Trevarthen (2011) aponta que os "Movimentos devem ser ajustados para as realidades externas do ambiente e, portanto, devem ser submetidos à regulação exteroceptiva da consciência, das configurações, movimentos e características dos lugares e das coisas" (TREVARTHEN, 2011:16, tradução de autor)<sup>30</sup>. Portanto, o movimento deve sofrer ajustes para poder adequar-se a um ambiente de performance. Da mesma forma, Trevarthen afirma que o ambiente interfere na gestualidade e na percepção. Os gestos, ou a relação entre gesto e espaço, podem ser aliados a um objectivo, que pode ser apontado tanto de maneira estrutural ou como de maneira não-estrutural para atingir determinada meta perceptiva. Os gestos, quando contextualizados pelo espaço, viabilizam a imersão e a percepção

28. "Music is no longer a temporal object which unwinds in a linear fashion, but a bath into which the musician plunges" (OLLENDORFF, 2013:163).

29. "(...) the gestures appears as physical movement in relation to music, involving both kinematic (such as the displacement, velocity or acceleration of different joints) and kinetic (such as force or power) aspects" (LEMAN, 2010:131).

30. "Movements must be adjusted to the external realities of the environment and therefore have to submit to *extero-ceptive regulation* of awareness of the configurations, motions and qualities of places and things. Motives and emotions are communicated between persons by an immediate sympathetic perception of their dynamic features – i.e. By assimilation of their proprioceptive feelings and exteroceptive interests by others into *altero-ceptive regulation*" (TREVARTHEN, 2011:16).

da performance. Assim, o ambiente de performance é um lugar onde “Todo o conhecimento toma o seu lugar dentro dos horizontes abertos pela percepção” (MERLEAU-PONTY, 1945:241, tradução de autor)<sup>31</sup>.

#### 1.4.2 TEMPO

O gesto, que muitas vezes é apontado como um fenómeno secundário na música, pode ser focado como o parâmetro central de uma performance, atingindo um objectivo específico enquanto controlador do som ou enquanto comunicador. Gibet (2010:217) sugere que a 'coordenação das acções' é o principal elemento que organiza o modo de realizar os gestos numa performance, seja por necessidade expressiva, ou por uma necessidade mecânica de produção sonora. Assim, a coordenação das acções, “(...) como é um recurso central dos gestos musicais, refere-se à capacidade que o sistema motor têm de agendar acções no espaço e no tempo” (GIBET, 2010:217)<sup>32</sup>. No âmbito da composição musical, Ramstein (1991) disserta sobre o pensamento composicional, onde “O pensamento do compositor desenvolve formas de organização musical, operando em representações atemporais dos fenómenos envolvidos” (RAMSTEIN 1991:22, tradução de autor)<sup>33</sup>. Neste caso, associar a coordenação das acções com a composição musical escrita pode ser uma das vias para agendar as acções do sistema motor, desenvolvendo diferentes ferramentas de organização musical.

Windsor (2010:51)<sup>34</sup> aponta que as variações no tempo, nas dinâmicas e no timbre dentro de uma performance são informações que podem ser captadas pelos ouvintes a partir dos gestos que são criados. Novamente, aqui o gesto é apontado como um elemento que favorece a percepção, neste caso específico, das variações

31. “All knowledge takes its place within the horizons opened up by perception” (MERLEAU-PONTY, 1945:241).

32. “Action coordination, which is a central feature of musical gestures, refers to the capacity of motor system to schedule actions in space and time, given a desired goal” (GIBET, 2010:217).

33. “La pensée du compositeur élabore des formes et des organisations musicales. Elle s'opère sur des représentations atemporelles des phénomènes en cause et différents systèmes de notation permettent de la matérialiser” (RAMSTEIN 1991:22).

34. “In particular, expressive variability in tempo, dynamics and timbre within performance is information that can be picked up by the listener that can more or less unequivocally specify the gestures that create it” (WINDSOR, 2010:51).

de tempo da música numa performance. O gesto, no momento que está integrado na performance, contribui para a percepção da variabilidade do tempo e, em determinados repertórios, pode englobar, guiar ou interagir com representações que muitas vezes são abstractas, subjectivas e indeterminadas. Portanto, um fenómeno musical subjectivo, não seria apontado pela fenomenologia da percepção como um objecto temporal linear, cartesiano e determinado.

Dessa forma, evidenciando uma das inúmeras tentativas de descrever o que é o tempo, Merleau-Ponty (1945:478) considera que o tempo não é um processo real ou uma sucessão de acontecimentos. O tempo surge de uma relação pessoal com determinados fenómenos, sendo difícil separar o passado do presente, assim como o presente do futuro, pois o passado e futuro são o presente. Neste caso, contemplar o tempo como algo que pode ser medido objectivamente, ou reconhecido cartesianamente, pode ser um tanto erróneo na visão fenomenológica, pois a temporalidade existe quando “O passado e o futuro se anulam por conta própria de 'ser', movendo-se para a subjectividade na busca – não de algum suporte real, pelo contrário – de uma possibilidade de 'não-ser', estando de acordo com a sua natureza” (MERLEAU-PONTY, 1945: 479)<sup>35</sup>. Assim, o tempo – que converge com o estado de consciência e com a liberdade – sente-se além de suas limitações. Ainda, o gesto pode ser condicionante do tempo e ser condicionado por ele, seja pelo controle ou pela comunicação entre os músicos. Associar o gesto ao tempo é conduzir a criação para algo intuitivo e imprevisível, a partir das inúmeras possibilidades de percepção e de performances, condicionando o som apenas pelas propriedades do espaço e pelas necessidades pessoais que surgem numa performance.

Em entrevista, Celibidache coloca que tempo é condição. O tempo é condicionado pela apropriação ou abstracção do tempo cartesiano<sup>36</sup>. Cita que antes que haja a redução, é necessário o entendimento e a apropriação da ideia em vista. À vista

---

35. “Past and future withdraw of their own accord from being and move over into subjectivity in search, not of some real support, but, on the contrary, of a possibility of not-being which accords with their nature. If we separate the objective world from the finite perspectives which open upon it, and posit it in itself, we find everywhere in it only so many instances of 'now'” (MERLEAU-PONTY, 1945: 479).

36. Entrevista acessada no dia 22 de outubro de 2014, minuto 00:45 no sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=SthKs40CICY>, (S.D.)

disso, o gesto apresenta-se como um elemento integrante na relação entre timbre, espaço e tempo. Os gestos que são percebidos pelos músicos numa performance viabilizam a formação de diversos fenómenos musicais, e podem assumir inúmeros significados na mente deles. A partir da consciência de tempo, e pela consciência do movimento imbuídos na géstica, as características do som também passam a ser um desdobramento da consciência motora e da apropriação do tempo, pois como Trevarthen (2010:13) aponta, os gestos não 'significam' quando isolados de um contexto. Por fim, o gesto e o tempo estão directamente ligados às condicionantes do espaço e às necessidades expressivas dos intérpretes. Os gestos assumem um significado de acordo com o modo com que são utilizados, no contexto de espaço em que são observados, e num espaço de tempo em que são geridos.

### **1.5 IMPROVISACÃO**

Por meio dos avanços tecnológicos das condições midiáticas, e pelo vasto acesso a inúmeras outras culturas, a música contemporânea proporciona multiplicidade, desde a escolha do que apreciar por parte do ouvinte, até ao fazer musical por parte dos intérpretes. No século XX e XXI observa-se que a música de concerto não está condicionada ao que está escrito, não sendo necessária estar notada para ser tocada.

Por outro lado, Fatone (2010:212) aponta que para muitos musicólogos o gesto foi considerado uma distração, uma actividade secundária na música. Contudo, na realidade musical actual, o gesto assume principalmente as funções de comunicador e de controlador numa improvisação. Assim, o gesto quando interiorizado, pode também facilitar a interiorização de uma partitura. Van Nort (2009:131) aponta um dos meios em que o gesto e a comunicação podem ser alternativas para controlar os recursos sonoros do timbre e da textura. Neste caso, o modo como é organizada a variação do timbre e da textura faz com que estes dois elementos se tornem fortes indicadores da forma musical. Ainda, é o processo de como estes dois parâmetros são organizados em tempo real que expressam a intenção dos intérpretes para o futuro. Portanto, o processo de tomadas de decisões numa improvisação está

directamente ligado à produção sonora, ao controle do timbre e aos processos de comunicação de uma performance.

Actualmente, os novos recursos tecnológicos possibilitam uma série de novas explorações em relação ao timbre, à comunicação, ao espaço e ao tempo. No âmbito da música electroacústica interactiva, onde os recursos instrumentais e electrónicos interagem, necessita-se de haver eficiência na comunicação entre os dois meios para que haja a possibilidade de exploração. Hsu aponta que “Para uma real interactividade, os instrumentos virtuais dentro de um software de sistema de improvisação devem poder responder aos aspectos de uma linguagem gestual do improvisador” (HSU, 2006:01, tradução de autor)<sup>37</sup>. Portanto, a linguagem gestual que pode ser reconhecida por um software, pode ser usada como controlador do som numa improvisação e como variante do timbre. Com relação a isso, Hsu (2006) aponta que:

“A variação do timbre é muitas vezes um componente que integra os gestos musicais na improvisação. Por exemplo, uma nota longa no saxofone pode ser mantida com altura estável e dinâmica, mas uma rugosidade acústica é lentamente acrescentada por meio do controle da embocadura. Um improvisador experiente pode perceber e responder a esta variação gestual.” (HSU, 2006:02, tradução de autor)<sup>38</sup>.

Inicialmente, sabendo da importância do espectro sonoro quando se fala sobre timbre, a variação do timbre é proporcionada por uma ténue variação gestual. Hsu sugere que “Pequenos gestos com variações subtis no timbre são favoráveis quando dão suporte ou dialogam com o improvisador” (HSU, 2006:03, tradução de autor)<sup>39</sup>. Neste caso, toda a variação sonora percebida faz com que os gestos disponham de um conteúdo, ajudando na reformulação e na formação de novas

---

37. “Timbre is an important structural element in non-idiomatic free improvisation, specially in the work of saxophonists and other instrumentalists who use extended techniques. For true interactivity, the virtual instruments within a software improvisation system should be able to respond to aspects of an improviser's gestural language, including timbre, that might be perceived as significant by human improvisers” (HSU, 2006:01).

38. “Timbral variation is often an integral component of musical gestures in improvisation. For example, a long saxophone tone might be held, with stable pitch and loudness, but acoustic roughness is slowly increased through embouchure control. An experienced human improviser would perceive and respond to this gestural variation” (HSU, 2006:02).

39. “Smaller gestures with nuanced timbral variations are favored when supporting or engaging in dialog with the human improviser” (HSU, 2006:03).

variações e variantes. Dessa forma, Godøy (2010:56) salienta que a consciência dos gestos de produção sonora é desafiadora para as ideias ocidentais e tradicionais de teoria musical, na qual o som deve ser visto como uma pré-condição para a existência da música. Ainda, que a variação dos gestos também possa ser derivada da imagética musical, representa “nossa capacidade mental de imaginar um som musical em abstração da sua fonte sonora” (Godøy and Jørgensen 2001:ix, tradução de autor)<sup>40</sup>. Godøy e Jørgensen (2001) sugerem que podemos lembrar, re-experienciar ou até mesmo inventar um novo som musical com nosso ‘ouvido interno’. Isto vai de encontro a dois modos do fazer musical: a improvisação idiomática e a improvisação não-idiomática.

Numa improvisação não-idiomática as escolhas dos materiais são bastante abertas, e os improvisadores geralmente evitam referências para não estabelecer idiomas. Bailey (1991) já tinha apontado anteriormente questões de improvisação não-idiomática.

“A improvisação não-idiomática tem outras preocupações e é mais comumente encontrada na então chamada ‘improvisação livre’ e, enquanto ela pode ser ligeiramente estilizada, não é usualmente amarrada a representação de uma identidade idiomática” (BAILEY, 1993:12, tradução de autor)<sup>41</sup>.

Já numa representação idiomática, por exemplo o papel do gesto na performance do Khyal é apontado por Fatone (2010) como gesto não-descritivo, ao que corresponde a marcação tempo, como gestos descritivos, ao que corresponde o potencial de ilustração contido no gesto, e como gestos simbólicos. Sobre a relevância do gesto nessa performance idiomática, Fatone (2010) ressalta que:

“O mais importante ponto sobre o desenvolvimento do gesto na performance é, portanto, que o gesto pode-se relacionar com a música de formas diferentes, e que o modo como isso é feito dá uma indicação do

40. “our mental capacity for imagining musical sound in the absence of a directly audible sound source, meaning that we can recall and re-experience or even invent new musical sound through our ‘inner ear’” (Godøy and Jørgensen 2001:ix).

41. “Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called ‘free’ improvisation and, while it can be highly stylized, is not usually tied to representing and idiomatic identity” (BAILEY, 1991:12).

foco da atenção do músico em qualquer momento particular” (FATONE, 2010:205, tradução de autor)<sup>42</sup>.

Ainda numa representação idiomática, Kelley afirma que Lawrence Morris<sup>43</sup> foi um pioneiro na sua geração. Ele desenvolveu um trabalho inovador para a improvisação guiada. Kelley (2004:406) afirma que utilizando sinais e gestos, Morris podia conduzir inteiramente orquestras para criar a música que ele queria escutar sem utilizar sistemas de notação. Isto envolve uma série de elementos vinculados ao senso da experiência, onde as tomadas de decisão dos intérpretes estão vinculadas também a questões exteroceptivas.

## 1.6 MOVIMENTO GERINDO RECURSOS ELECTRÓNICOS

De fato, a maleabilidade funcional que o gesto possui, permite que haja inúmeras aplicabilidades. Desde a utilização do gesto na música instrumental, assim como na música electrónica interactiva. O controle e a comunicação de padrões de linguagem idiomática e não-idiomática proporciona o direcionamento de inúmeros parâmetros musicais, fornecendo suporte para a criação em tempo real.

Além de comunicar, evidencia-se a potencial posição de controlador que o gesto possui. Dessa maneira, Halmrast (2010:209) aponta que é commumente observada a necessidade de explorar a complexa interacção entre os gestos dos músicos com o timbre e com outros fenómenos musicais. Com o uso da crescente sofisticação tecnológica, é fundamental aplicar este conhecimento para permitir o desenvolvimento de melhores interfaces para instrumentos electrónicos.

Com ênfase na música electrónica interactiva, os gestos podem assumir um papel de controlador e também dar base à criação. A partir da criação de *softwares* particulares, Hsu aponta que no seu programa é possível “(...) extrair características

---

42. “The most important point about the deployment of gesture in performance is, therefore, that gesture can relate to the music in different ways and, the way in which it does so gives an indication of the focus of the musician’s attention at any particular moment (in this case, shifting between the melodic phrases, the rhythmic structure and inter-performer coordination)” (FATONE, 2010:205).

43. Lawrence ‘Butch’ Morris: ícone do free jazz.

tímbricas e gestuais e usar essas informações para guiar a geração do material de resposta” (HSU, 2006:02, tradução de autor)<sup>44</sup>. Atribuindo a cada gesto uma infinidade de parâmetros, Hsu salienta que para cada gesto, há um conjunto de curvas; cada curva representa a variação de um parâmetro sobre gesto, que são analisadas a partir de uma entrada de áudio em fluxo durante uma performance em tempo real.

Semelhantemente, Johannsen (2010:290) aponta que são constantemente criados sistemas de computador voltados para a regência no que confere a sistemas para performance ao vivo, sistemas para entretenimento caseiro e sistemas para instalações interactivas públicas. Refere também que Jan Borchers e seu grupo de pesquisa desenvolveram um software chamado *'iSymphony'*, que possui reconhecimento de gestos de adaptação de três diferentes tipos de gestos: *'four-beat neutral-legato'*, *'up-down'* e *'random'*. O sistema determina qual estilo gestual o usuário está usando e, em seguida, segue o tempo indicado.

Por fim, o meio electrónico aponta uma infinita gama de possibilidades de relacionar gesto com outros fenómenos musicais. A inovação tecnológica é uma constante transformação que acompanha os acontecimentos musicais, atrelados às suas necessidades. Inúmeros fenómenos musicais são subjectivos, assim, suportam inúmeras leituras humanas para um mesmo fenómeno. Portanto, a leitura realizada por tecnologias compreende basicamente um controle de uma série de parâmetros. Ou seja, um programa é criado para atingir determinadas metas performáticas e perceptivas, atendendo as necessidades do programador, compositor ou intérprete.

---

44. “(...) extracts timbral and gestural characteristics, and uses this information to guide the generation of response material” (HSU, 2006:02).

## **CAPÍTULO II - O GESTO ENQUANTO SUPORTE À ANÁLISE DE OUTROS FENÓMENOS MUSICAIS.**

### **2.1 INTRODUÇÃO**

Na música do século XX e XXI há uma grande contribuição dos compositores contemporâneos de vanguarda, no que se refere a construção de processos ou de narrativas musicais a partir do gesto. Com o conhecimento da multiplicidade estética contida neste período, o gesto pode ser utilizado como o principal fenómeno nesta construção, visando: a comunicação entre intérpretes; o controle de fenómenos musicais; metaforizar elementos extramusicais e viabilizar a inteligibilidade das sonoridades contidas em música. Além das inúmeras alternativas de utilização do gesto num processo de transformação sonora, ressalta-se a utilização do gesto enquanto componente construtor do timbre.

Verifica-se que o gesto musical é um elemento que cria e que comunica, tanto de forma teórica como de forma empírica. Dessa forma, os regentes, intérpretes e compositores podem atenuar a importância do gesto em sua criação musical, de forma consciente ou não. Assim, serão abordadas essas duas formas de expressão gestual, apontando as formas em que o gesto que pode ser mostrado precisamente de forma escrita numa partitura, ou a partir da utilização livre do gesto numa performance. Portanto, os compositores que aqui serão apresentados foram admitidos como exemplo por apresentarem procedimentos composicionais semelhantes, preservando as suas características individuais na composição musical.

### **2.2 AS INFLUÊNCIAS DO GESTO SOBRE A CONSTRUÇÃO DO PROCESSO COMPOSICIONAL**

Relacionam-se dois compositores que utilizam o gesto integrado em suas composições e performances. Iancu Dumitrescu (1944) e Janis Christou (1926) são ícones de diferentes vertentes musicais e de diferentes países. Ambos utilizam uma

grafia semelhante que é aparentemente seccionada em momentos, mas que suportam a essência musical: uma narrativa ou um processo de transformação sonora. Embora conserve-se alguma semelhança no modo de grafar suas obras, o modo de utilização do gesto e as suas necessidades composicionais são distintas. Estas diferenças de utilização do gesto tornam-se o enfoque inicial para o apontamento da multiplicidade funcional do gesto na composição e na performance.

### **2.2.1 IANCU DUMITRESCU**

Iancu Dumitrescu interage com o grupo *Hyperion Ensemble* tanto de forma objectiva como de forma subjectiva, apontando as transformações necessárias no som e apontando gestualmente algumas situações de carácter metafórico. Por sua vez, o gesto é utilizado a partir de uma necessidade de comunicação e de expressão na sua performance. Dumitrescu expressa verbalmente e gestualmente as sonoridades pretendidas e descritas em partitura. A partir destes gestos, Dumitrescu regula o comportamento da dinâmica, das articulações do som e da densidade sonora, em cada evento e na passagem entre um evento e outro. Assim, o gesto dá suporte a um processo de transformação já estipulado em partitura, para o reconhecimento das sonoridades pretendidas pelo compositor e para viabilizar a transformação do som – uma das prioridades composicionais de Dumitrescu.

Em obras como “*Utopias*” (2013) e “*Sound Agony*” (2014), o processo de transformação do som também é conduzido por eventos. As figuras 1 e 2 exemplificam o modo com que os momentos são organizados e apresentados pelo compositor para que haja um processo de transformação sonora.

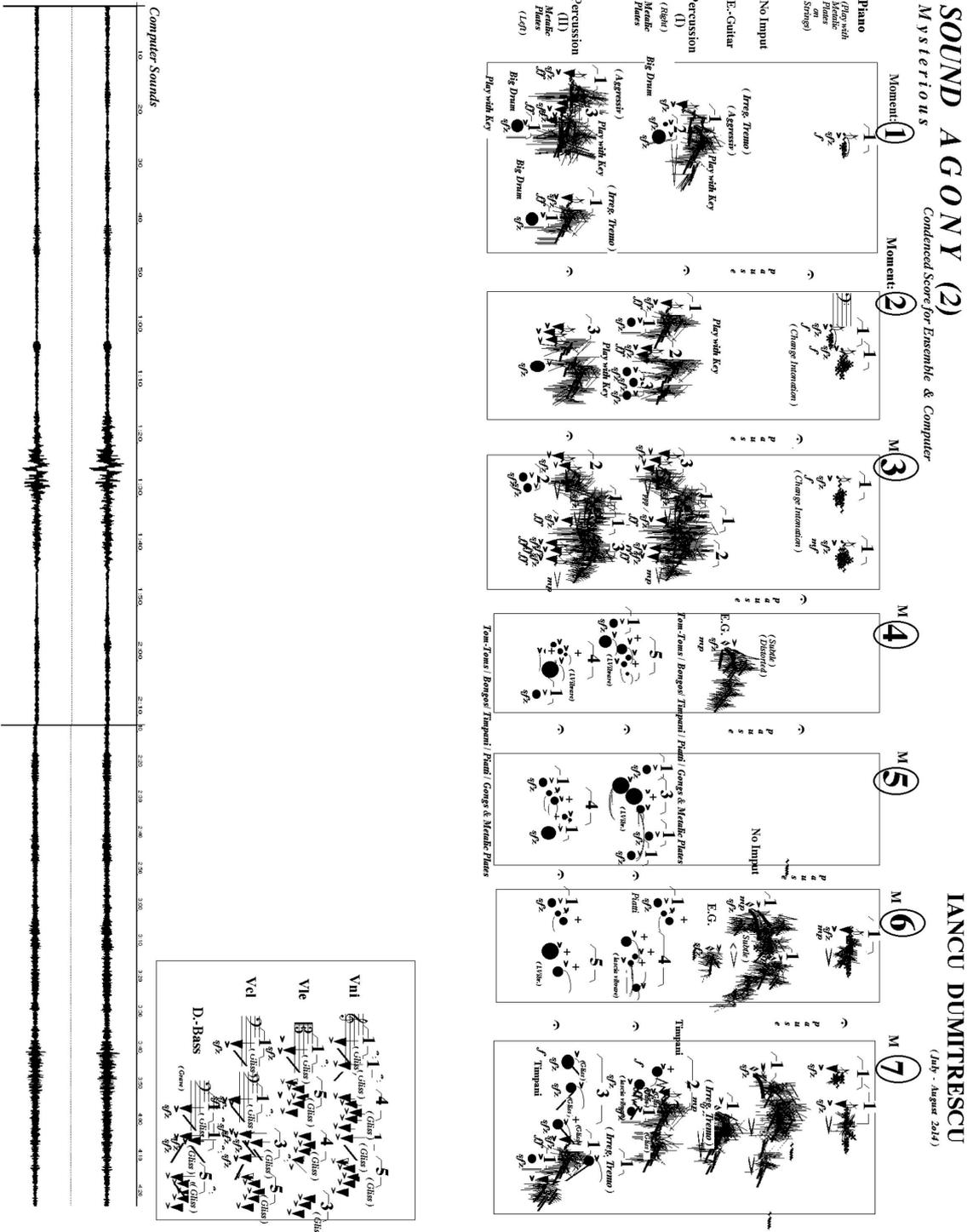


Figura 1: Iancu Dumitrescu: Separação por momentos, excerto da obra 'Sound Agony' (2014), pg. 1.



Neste excerto da obra, observa-se a necessidade do compositor em variar as densidades da sua orquestração. No instante em que é apresentado um novo evento, esse evento é diferente do evento que o precede. Esses contrastes são ligeiramente visíveis em partitura e são muito solicitados nos ensaios pelo regente. Comumente, cada evento contempla uma configuração de articulações e dinâmicas. No momento em que há a variação destas configurações, desenham-se comportamentos musicais diferentes. Em outras palavras, a quantidade de ataques apresentados e executados de maneira irregular, juntamente com a variação das dinâmicas tornam-se os principais parâmetros de variação na música de Dumitrescu. Cabe ao regente estabelecer o tempo dos ataques, a sustentação e o decaimento do som, assim como, a combinação ou simultaneidade dos ataques.

Por fim, o plano instrumental está em diálogo com um plano electroacústico, onde a imagem do som do plano electroacústico interage imediatamente com as grafias na parte da percussão, da guitarra eléctrica e do '*no input*', viabilizando o entendimento da partitura e a sincronia entre os músicos. Também, a partir da grafia observa-se como os dois planos (instrumental e electroacústico) interagem nos momentos de maior densidade sonora, induzindo à simbiose dos planos acústico e electroacústico.

### **2.2.2 JANIS CHRISTOU**

Em suas partituras, Janis Christou aponta gestos para a construção de seu processo de transformação do som. Neste processo, que é seccionado por eventos em sua construção, o gesto está directamente associado às metáforas que interferem nas variações do som e na construção do discurso musical. Ilustrado por figuras humanas em movimento, na obra '*Enantiodromia*' (1969) *for orchestra* observa-se a necessidade do compositor de utilizar uma escrita musical que se integre aos seus objectivos sonoros e expressivos. Assim, a partitura contempla a utilização de uma escrita gráfica que representa o som e que sintetiza o conteúdo sonoro esperado.

Na utilização de gestos metafóricos e de comunicação, a figura 3 representa o momento em que é solicitado que os músicos fiquem em pé. Num grupo instrumental grande, há o impacto visual e uma expectativa gerada a partir do facto de se tocar em pé. Neste momento é dada imediata importância ao conteúdo sonoro apresentado pelo quarteto, composto por: trompa, trompete, trombone e tuba.

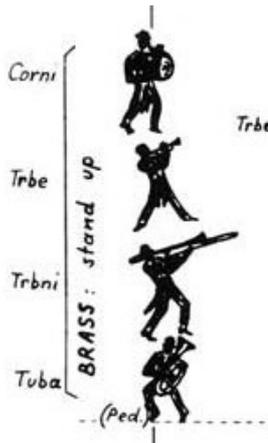


Figura 3: Ficar em pé. (Recorte da partitura).

Outros dois elementos identificados na partitura da obra também indicam movimento. De forma incipiente, a figura 4 ilustra um cenário de movimento, populoso, no qual dezenas de pessoas falam ao mesmo tempo. Este caso apresenta uma série de articulações vocais e diferentes palavras e sílabas que são cantadas num crescendo de intensidades e de densidades. Esta grafia representa, de imediato, três parâmetros de produção sonora que são variados: a dinâmica musical é alterada, assim como o ritmo das articulações e a densidade sonora. Diferentemente, a figura 5 aponta um gesto que corresponde a um brotar, ou seja, os músicos devem se levantar como se estivessem brotando, relacionando-os metaforicamente como uma flor que brota na primavera. Esse gesto, que corresponde a um gesto expressivo e metafórico, não interfere na produção sonora, mas interfere significativamente na percepção do conteúdo musical.



Figura 4: Coral, recorte de partitura 'Enantiodromia' (1965-68).

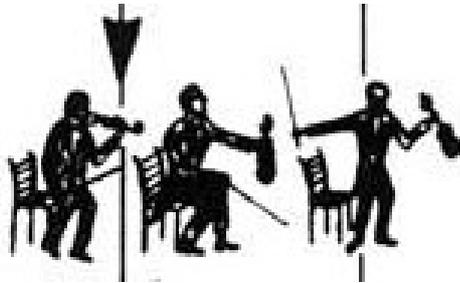


Figura 5: *Spring up*, recorte de partitura 'Enantiodromia' (1965-68).

Portanto, os gestos que as figuras 4 e 5 representam possuem funções musicais distintas. Enquanto a figura 4 possui uma função de representação para a produção sonora, a figura 5 é um gesto metafórico relacionado com fenômenos extramusicais que transforma e induz a percepção sonora. Assim, a figura 5 é apresentada como a representação de um momento contemplativo, a partir da densidade e intensidade sonora determinada. Consuma-se assim a intenção do compositor de construir um momento de culminância em que há maior densidade e intensidade instrumental no seu discurso. Esta culminância é representada pela figura 6, que apresenta uma densa massa sonora polifônica e de intensidade fortíssima.

The image displays a complex musical score for 'Momento Contemplativo' by Janis Christou. The score is organized into vertical columns, with measures 114, 115, and 116 marked at the top. The instruments listed on the left include Oboe, Flute, Clarinet, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Percussion, Basses, and Violins. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is the inclusion of a conductor's gestures, represented by stick figures and arrows, indicating specific actions or movements. A large, stylized graphic of a conductor's head and shoulders is integrated into the score. The bottom of the page features a thick black bar with the text 'B.D. *ffff* sempre'.

Figura 6: Janis Christou: Momento Contemplativo, excerto da obra 'Enantiotropia' (1965–68), pg. n.i.

Assim, ressalta-se que os dois compositores citados utilizam o gesto como controlador e como mediador da comunicação. Também aponta-se a importância do

gesto na improvisação guiada, numa improvisação livre, ou para contextualizar o carácter musical aos que estão presentes em performance. Dumitrescu utiliza os gestos metafóricos de forma empírica e não-grafados, diferentemente dos gestos que são adoptados por Christou. Por outro lado, Christou explora o gesto graficamente de forma intensa e precisa, evidenciando as particularidades do gesto que atendem as questões metafóricas e de produção sonora. Toda a descrição, o apontamento de posição dos intérpretes e o tipo da escrita adoptada para grafar suas partituras, sugerem que nela está contida a síntese da intenção do movimento com a fonte sonora. Assim, as subtilezas e os detalhes referentes aos gestos que são grafados por Christou, contrastam de imediato com a proposta de Dumitrescu. Porém, ambos abordam o gesto não só como uma ferramenta de regência ou de escrita, mas como um elemento insubstituível em seu processo de construção musical e de performance.

### **2.1.2 O GESTO ENQUANTO FERRAMENTA DA PERCEPÇÃO E ENQUANTO METÁFORA**

Os gestos utilizados pelo regente na performance das obras de Iancu Dumitrescu, assim como os gestos utilizados pelos músicos na performance da obra de Christou, possibilitam a paulatina formação e a estruturação do conteúdo sonoro na mente dos ouvintes. O gesto, como apontado por Godøy (2010), é o elemento responsável pela formação de imagens sonoras na mente dos intérpretes e também na mente dos ouvintes. As imagens sonoras, assim como as imagens motoras - que correspondem às imagens do movimento - tem grande parcela de participação na percepção sonora, pois tornam a percepção do processo de transformação do som mais acessível e inteligível. De modo prático, as imagens motoras podem ser observadas na partitura da obra '*Enantiodromia*', de Christou, representada pela figura 6.

Para diferenciar os dois processos de composição, as figuras 7 e 8 comparam as imagens sonoras expressas em partitura na música de Dumitrescu e de Christou:

# UTOPIAS ( V ) for ATHENS

IANCU DUMITRESCU

June 2013 - January 2014

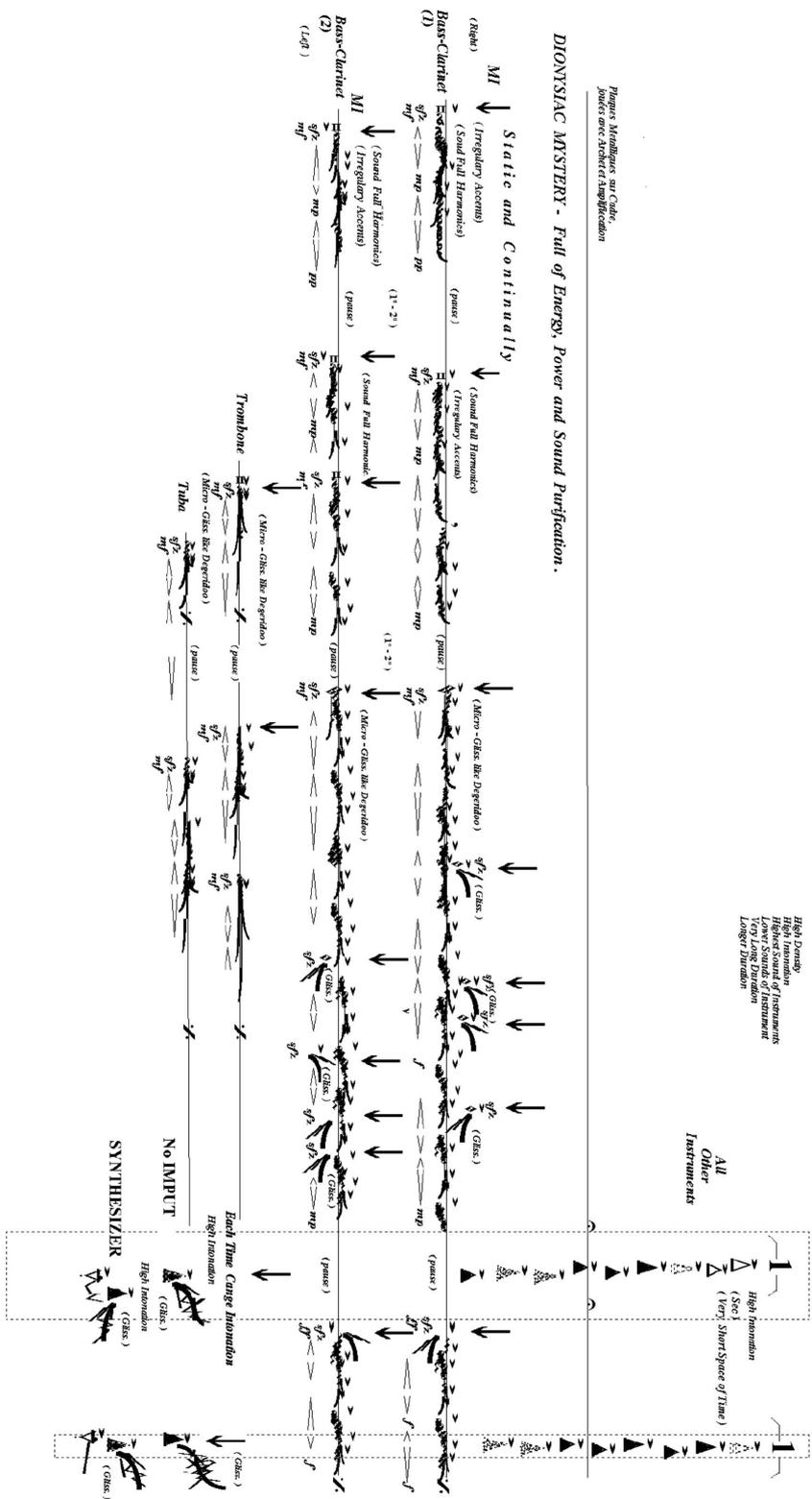


Figura 7: Iancu Dumitrescu: Imagens sonoras, excerto da obra *Utopias* (2014), pg. 1.

The image displays a complex musical score for the work *Enantiodromia* by Janis Christou. The score is organized into measures 107 through 114, with time signatures of 8", 8", 7", 6", 5", 6", 8", and 1/4. The instruments listed include Ott./ni, Flauti, Oboi, Clar., Corni, Trbe, Trbani (I and II), Tuba, Pfta, Batt. A, Batt. B, Violini, Viole, Vcelli, and C/Bassi. The score features a variety of musical notations, including rhythmic patterns, dynamics, and performance instructions such as "accelerando" and "accel. massimo". The bottom of the page is marked with "B.D." and a stylized logo.

ISSUE NO. 6 221

Figura 8: Janis Christou: Imagens sonoras, excerto da obra *Enantiodromia* (1965–68).

Na obra *'Utopias'* de Dumitrescu, os gestos utilizados tem origem na interpretação das representações gráficas do som que são expressas na partitura. Assim, os gestos não estão directamente grafados na partitura. Neste momento, os gestos são considerados ferramentas de regência que agem de forma metafórica para a formação da textura sonora, diferentemente do que ocorre na obra *'Enantiodromia'* de Christou, onde as representações gráficas do som e os gestos metafóricos estão directamente grafados na partitura. Portanto, a inteligibilidade de uma obra musical possui inúmeras formas de percepção e de entendimento. As imagens sonoras, as imagens motoras, os gestos que introduzem conteúdos extramusicais em performance são apenas veículos para a percepção musical.

Independentemente do gesto estar grafado em partitura, é a ênfase dada para o gesto numa performance que pode transformar o processo de percepção musical na mente dos intérpretes e dos ouvintes. Assim, Windsor (2010:47)<sup>45</sup> aponta que os movimentos realizados pelos músicos podem ou não ser correlacionados à algum parâmetro acústico, assim como as correlações entre movimento e som podem ser determinadas empiricamente, sem necessitar de uma psicologia cognitiva ou de uma filosofia. Quando o gesto é explorado de forma espontânea e empírica, a formação das imagens mentais aos que estão presentes numa performance acontece em tempo real. As imagens do som, que são formadas na mente dos ouvintes, são o fruto da descrição que o gesto pode exercer sobre os fenómenos de carácter subjectivo (como timbre, tempo e espaço) e extramusicais (como associações metafóricas ao lugares e a outras experiências quotidianas).

---

45. "Movements are either correlated to some acoustic parameter or not: such correlations can be determined empirically and do not require any appeal to cognitive psychology or philosophy" (WINDSOR, 47:2010).



Figura 9: Iancu Dumitrescu regendo uma improvisação livre.

Ainda numa performance, a complexidade de combinações dos movimentos podem ser considerados gestos de expressão quando proporcionam o entendimento do carácter de uma música. Neste caso, o movimento corporal passa a ser gesto de expressão no momento em que contempla a necessidade expressiva do intérprete, caso contrário, os gestos seriam puramente combinações de movimentos, sem qualquer tipo de relevância à percepção. Dessa forma, mesmo o gesto sendo utilizado como um movimento empírico, é ele quem proporciona a variabilidade expressiva no tempo, nas dinâmicas e no timbre, expondo a informação necessária para que os que integram uma performance percebam os gestos fundamentais na comunicação, na produção sonora e na expressividade da música.

O gesto utilizado como metáfora pode evidenciar os mais particulares processos de criação musical. Ainda, o gesto pode ser associado à inúmeras questões extramusicais, como exemplo: aos momentos quotidianos, aos fenómenos naturais<sup>46</sup>, à filosofia, aos fenómenos associados à religião ou à meditação<sup>47</sup>. Por sua vez, Iancu Dumitrescu também utiliza deste recurso na interpretação de suas obras,

46. Como exemplo, fenómenos relacionados às estações do ano, como a primavera (que representa o crescer, o nascer, o brotar), tempestades e tormentas, etc..

47. "Meditação é a superação da "razão", seja ela concebida como mera apreensão do que previamente se oferece, seja como cálculo e explicação, seja como planejamento e asseguramento" (HEIDEGGER, 47:2007).

ainda que os gestos são utilizados empiricamente e não-grafados em partitura. Ele aponta:

“Eu me encontrei dirigido, em todo meu ser, para a fenomenologia. Depois de alguns anos de exercícios e meditação, a fenomenologia, como um método aplicado, tornou-se uma segunda natureza para mim. Todos os problemas encontraram uma natural solução espontânea” (DUMITRESCU, 2013:217)<sup>48</sup>.

A partir da filosofia e da meditação, Iancu Dumitrescu alega ter encontrado sua verdadeira<sup>49</sup> arte, apontada como “(...) algo complexo, conectado com o profundo arquétipo das necessidades humanas”<sup>50</sup>. O gesto em suas performances com o *Hyperion Ensemble* é uma necessidade de expressão. O gesto interage e integra a espontaneidade no seu processo de criação. O gesto de Dumitrescu é o resultado das condições que lhe são dadas segundo-após-segundo em performance, tornando-se a principal variante que dialoga e conduz a performance. O gesto é sua particular solução espontânea para as questões de criação e de performance. As características acústicas que cada sala apresenta, a característica dos equipamentos que lhe são disponibilizados e todas as limitações que os intérpretes possuem podem ser assimilados pelo compositor, podem ser admitidos e integrados ao processo de criação e de performance.

Ainda, Sara Carvalho apresenta em sua obra '*Imaginary Bars*' a utilização do gesto metafórico descrito, verbalmente e graficamente. Inicialmente, expressões como '*flying*' definem o movimento necessário para a execução do *tremolo* entre duas notas. Num segundo momento, o gesto é expresso graficamente pelas linhas que definem um contorno melódico harmônico. A descrição metafórica do gesto na obra de Carvalho suporta a interpretação e a produção sonora. Associar a metáfora ao movimento torna fácil a compreensão do som solicitado pela compositora.

48. “I found myself driven, with all my being, toward phenomenology. After a few years of exercises and meditation, phenomenology, as an applied method, became second nature for me. All problems found a natural, spontaneous solutions” (DUMITRESCU, 2013:217).

49. “A essência da verdade permanece vedada à 'razão'” (HEIDEGGER, 47:2007).

50. “The need for music is a complex one, connected to the deeper, archetypal necessities of man. That's why I can assert that, touching the primordial fibre of the sound, to the very archetype of listening, and to the acoustics of the Universe, I could touch, convince the listener from everywhere” (DUMITRESCU, 2013:217).

*Static.* Motionless action, in silence and meditative.  
The head should be lowered and no movement should be made

*Flying*  
*ppp* *mp* (harmonics) (echo)

Flying. Sections with no measure should take as long as needed. Do not rush them.  
Think music as flying gesture: take off - fly - change direction (...) and always see the sound.  
Create an hypnotic circular sound ("circular action"). If possible use circular breathing.

(section should last approx. 25 seconds)

Figura 11: Sara Carvalho: recorte da partitura '*Imaginary Bars*'.

Portanto, os gestos metafóricos dialogam de imediato com os músicos de um grupo. Mesmo na ausência da grafia, a utilização empírica dos gestos numa performance viabiliza a comunicação e a transformação sonora. Numa performance, os gestos metafóricos proporcionam a contextualização dos ouvintes e dos intérpretes no momento em que há a integração entre gesto, música, espaço e tempo; viabilizam a formação de novos contextos e novos espaços sonoros no momento em que o gesto metafórico contextualiza o ouvinte, ele que pode subverter ou abstrair-se das realidades espaço-temporais para imergir na realidade da performance.

### CAPÍTULO III - COMPOSIÇÃO MUSICAL

Neste capítulo será abordado o modo com que o gesto é utilizado em minhas peças, apontando as principais necessidades composicionais que são atendidas quando o gesto é admitido como parâmetro de relevância composicional e performativa. Também serão apontadas as características das partituras para que o gesto possa ser um parâmetro que integre e que interaja com outros parâmetros que para mim foram relevantes na construção das peças. Serão apontadas as principais características das peças *'Reflections on Depth'* (2013) para contrabaixo solo, *'Surface'* (2014) para saxofone alto e percussão, e *'Figures and Colors'* para orquestra de câmara (2014).

Na busca por ferramentas que suportassem minhas necessidades composicionais, optei por admitir uma linguagem não-convencional que incluísse globalmente a ideia de um processo de transformação sonora, onde o timbre é o principal fenómeno que sofre variação. O modo com que organizo meu processo composicional permite a exploração de uma infinidade de sonoridades, inúmeras leituras e múltiplas interpretações. As sonoridades resultantes e os princípios de transformação do som, abordados como objectos sonoros, associam-se as referências da música electroacústica nos fenómenos: timbre e espaço, que por meio da utilização do gesto estão integrados no processo composicional.

No entanto, a escrita simbólica das imagens sonoras – elas que muitas vezes correspondem às imagens do movimento – permitem que haja maior inteligibilidade pelos intérpretes das minhas intenções quanto ao movimento e, ainda, permitindo múltiplas leituras de uma mesma peça musical. Portanto, as obras que aqui serão impressas foram construídas sintetizando o som por meio da grafia dos gestos, esses que podem ser de cunho expressivo e metafórico.

### 3.1 PORTIFÓLIO DE COMPOSIÇÕES

#### 3.1.1 REFLECTIONS ON DEPTH (2013)

A peça '*Reflections on Depth*' sustenta um contínuo processo de transformação sonora de carácter místico. Os gestos que nela são expressos graficamente são: o movimento circular do arco do contrabaixo, o deslizar das mãos sobre as cordas e os acentos que representam acentos aleatórios executados pelo arco. As figuras 12, 13 e 14 apontam os gestos abordados:

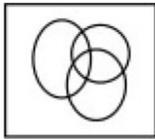


Figura 12: Movimento circular, recorte da partitura '*Reflections on Depth* (2013)'.  
 Nota: O texto original contém uma referência incorreta a 'Figura 13' no contexto desta imagem.



Figura 13: Movimento frenético, recorte da partitura '*Reflections on Depth* (2013)'.  
 Nota: O texto original contém uma referência incorreta a 'Figura 14' no contexto desta imagem.

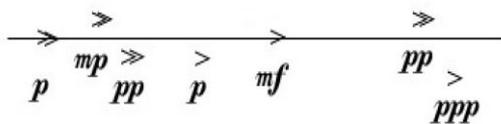


Figura 14: Acentos irregulares, recorte da partitura '*Reflections on Depth* (2013)'.  
 Nota: O texto original contém uma referência incorreta a 'Figura 13' no contexto desta imagem.

Estes gestos são específicos e um tanto óbvios quanto intenção e à produção sonora. Por outro lado, outros gestos estão presentes, porém, subentendidos na

partitura. Estes gestos compreendem a execução de duas sonoridades que são de naturezas distintas. À exemplo disto, a figura 15 apresenta um material que sintetiza um som percussivo no tampo do instrumento junto à execução de uma altura definida, tocada com a ponta do arco. A execução destas sonoridades devem ser realizadas pelas duas mãos, onde a sonoridade percussiva deve ser tocada pela mão esquerda e a altura definida deve ser tocada com o arco pela mão direita.

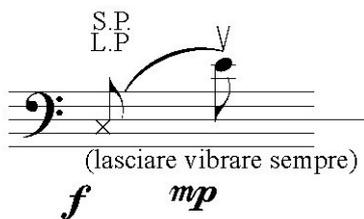


Figura 15: As funções motoras separadas por sonoridades distintas, recorte da partitura '*Reflections on Depth*' (2013).

Esta distinção das funções motoras da mão esquerda com a mão direita e a possibilidade de subverter a tradicional performance do contrabaixo, fomentaram que toda questão técnica, quando subvertida, assumisse um movimento rico em expressividade. Na necessidade de extrapolar esta decisão composicional de separar as funções motoras, divido a partitura que era composta por um sistema de uma pauta simples, para um sistema de pauta dupla, conforme é exemplificado na figura 16.

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'L.H.' (Left Hand) and contains a box with a jagged waveform and the text 'MASSIVE HITS ON STRINGS'. The bottom staff is labeled 'R.H.' (Right Hand) and contains a box with three overlapping circles labeled 'S.P.' and the dynamic marking 'pp'. Below the R.H. staff, there are three 'D' markings with dynamic markings 'mp' and 'mf', and a 'frenético' marking above the staff.

Figura 16: A separação das mãos em pautas distintas, recorte da partitura 'Reflections on Depth' (2013).

Nesta figura está presente a culminância da independência de cada gesto. Os gestos das mãos são separados em 'left hand' e 'right hand', onde cada mão é responsável por um tipo de movimento. No entanto, mesmo que cada movimento contemple uma característica, o resultado sonoro é obtido pela síntese de ambos movimentos.

### 3.1.2 SURFACE (2013)

Da mesma forma que a peça 'Reflections on Depth' (2013), 'Surface' é um processo contínuo de transformação sonora. Por outro lado, a grafia adotada para esta peça é um tanto diferente. A partitura de 'Surface' é uma partitura sintética, ou seja, os gestos, símbolos, e expressões 'representam' uma série de movimentos e de

intenções. Todos os gestos descritos graficamente não devem ser interpretados a rigor, de acordo com sua dimensão, espessura ou cor, mas pela intenção do gesto.

Assim, reitero a todo momento na partitura sobre a necessidade de transformar o som. Em orientações de performance, aponto que “O gesto NÃO deve ser executado de forma regular, de forma a preservar o seu processo de transformação tímbrico e exploratório”. Assim, a partitura é organizada por eventos, onde cada evento condensa a informação sonora necessária para a performance. Numa construção musical semelhante a construção de Dumitrescu e Christou, cada evento apresentado será diferente do qual o precede. Assim, a figura 17 apresenta a primeira página da peça, que apresenta o carácter, a organização musical por eventos, e demonstra um curto processo de transformação sonora. Os eventos 1, 2 e 3 nela expressos apontam um primeiro comportamento da peça, que integra sonoridades que são proporcionadas pelas variações de dinâmicas, de textura, de baquetas e dos multifônicos do saxofone alto.



Inicialmente, os movimentos dos intérpretes para a produção sonora são representados por gráficos. De forma mais evidente, o movimento circular (que pode ser observado desde o evento 2), assim como os multifônicos do saxofone, perduram por toda obra. O movimento quando grafado permite que surjam inúmeras variantes. A figura 18 representa o movimento circular da percussão e os multifônicos do saxofone tocados simultaneamente:

The image shows a musical score excerpt for three instruments: A. Saxophone (A. Sx.), Tam-Tam, and Timpani. The A. Sx. part is written on a treble clef staff and consists of a series of notes, with the first note marked *mf* and a note later in the phrase marked with a fermata. Above the staff, there is a vertical stack of notes with the instruction "(as durable as possible)". The Tam-Tam part is written on a staff with a double bar line and a fermata over a note marked *mp*. The Timpani part is written on a staff with a double bar line and a circular graphic containing overlapping loops, with a dynamic marking of *mp* and a note with a fermata marked *mf*. The text "(Timpani Mallet)" is written above the Tam-Tam staff, and "(Friction Mallet)" is written above the Timpani staff.

Figura 18: Ausência de fundamentais, recorte da partitura 'Surface' (2013).

A primeira variante que surge é a nota fundamental que deve ser tocada pelo tímpano, que neste caso, abstenho-me da escolha. Para este caso é relevante o comportamento do som desde o primeiro tocar – este que deve ser variado a todo instante. Da mesma forma que abstrai-se da importância de definir uma nota para o tímpano tocar, abstrai-se da escolha da fundamental do multifônico do saxofone, esta que comumente é grafada. Admite-se que não há lógica em grafar uma nota fundamental, sendo que não lhe é atribuída importância. O que há de relevante é a totalidade da sonoridade obtida pela digitação solicitada; o movimento empregado e a continuidade na transformação do movimento e do som.

Por consequência disso, inúmeras abstenções surgem neste processo de composição musical. Na necessidade de uma naturalidade na performance, de tornar a peça inteligível e, a fim de contemplar um momento meditativo e livre, o tempo da peça '*Surface*' é o tempo necessário. Ou seja, o tempo não foi definido e será definido pelos intérpretes no momento da performance. O intérprete deve ser livre para determinar o tempo da obra, preservando as principais intenções sonoras, a integridade e a naturalidade do processo de transformação sonora - estes que variam de acordo com as condicionantes e com as características de cada espaço de performance.

### **3.1.3 FIGURES AND COLORS (2014)**

A peça '*Figures and Colors*' também apresenta um discurso organizado por eventos. Cada evento possui uma característica distinta, porém preservando um processo contínuo de transformação sonora como nas peças anteriormente apresentadas. A figura 18 apresenta 2 eventos em sequência. O primeiro evento é caracterizado pela pouca densidade sonora, o que caracteriza o início da peça que começa com um carácter meditativo, assinalado também pelas peculiaridades sonoras dos gongos japoneses. Já o segundo evento é a continuação do primeiro. Instrumentos realizam ataques em simultâneo, com comportamentos e dinâmicas variadas. Assim, um tecido que é formado pelos gongos e tan-tans é, por instantes, transformado pelos outros instrumentos.

Logo, sendo '*Figures and Colors*' uma peça textural, a transformação que ocorre no som é proveniente da variação da instrumentação, da transformação ou variação das densidades sonoras e dos ataques de cada instrumento. Na figura 19 é apresentado o momento de maior densidade sonora, que contempla um momento em que todos os instrumentos ressonam num intenso '*lascia vibrare*' dos instrumentos de percussão. Por uma questão de efeito, na performance dos instrumentos de percussão são utilizados recursos como alteração das baquetas e de movimentos. Gestos como empurrar o tan-tan que está suspenso proporciona variação na sonoridade após realizado o ataque.



Figures and Colors

40 - 50"

4

Pr.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

E. Hn.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Sn.

B. Sn. 1

B. Sn. 2

B. Sn. 3

B. Sn. 4

C. Sn. 1

C. Sn. 2

H. 1

H. 2

H. 3

H. 4

C. Trp. 1

C. Trp. 2

Tru. 1

Tru. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Per. 2

Per. 3

Per. 3

Per. 3

40 - 50"

4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cel.

Figura 20: A densidade do Tecido Sonoro, 'Figures and Colors' (2014).

Por fim, as imagens motoras representadas pelas figuras 12, 13, 14, 15 16 e 18 foram convertidas em gestos de produção sonora. O modo com que as imagens motoras foram apresentadas em papel, viabilizam um melhor entendimento da minha intenção composicional. Com esta escrita: negligencio a elaboração e a escrita complexa das sonoridades pretendidas; preservo os intérpretes de um estudo demasiado complexo; viabilizo a integração e a relação entre compositor e intérprete.

## 3.2 DISCUSSÃO

### 3.2.1 AS IMAGENS SONORAS: O TEMPO, O ESPAÇO E O TIMBRE NO PROCESSO COMPOSICIONAL

Merleau-Ponty (1945:478) aponta que o tempo surge de uma relação pessoal com os fenómenos, sendo difícil de separar o passado do presente, assim como o presente do futuro. Assim é possível admitir que o timbre é um fenómeno que flui numa realidade espaço-temporal e que nessa realidade ele é constantemente transformado e paulatinamente percebido. Dessa forma, é possível reafirmar que o tempo na música é um fenómeno perceptivo não-cartesiano, subordinável às condições físicas e perceptivas de um espaço e de uma performance. Esta é a lógica para que as peças '*Reflections on Depth*', '*Surface*' e '*Figures and Colors*' tenham sido preservadas de uma determinação precisa de tempo – a vulnerabilidade do som às condições físicas de cada espaço. Esta indeterminação do tempo ocorre pelas interferências que os diferentes espaços acústicos têm na performance das peças. Abster-se da determinação precisa do tempo de cada evento foi a medida mais coerente e prudente para conservar a fluidez do processo de transformação sonora das peças.

O espaço pode ser admitido como um integrante activo da transformação sonora. Ainda, as características visuais do espaço também se articulam com as sensações do meio acústico-auditivo. Portanto, no momento em que as qualidades físicas e de contexto visual do espaço variam de lugar para lugar, viabilizam diferentes percepções de um mesmo material sonoro, podendo transformar consideravelmente o significado musical. No entanto, as peças '*Surface*', '*Figures and Colors*' e '*Reflections on Depth*' foram escritas para serem executadas em diferentes salas de concerto, e não ao ar livre. Neste caso, a composição das peças é feita pressupondo que as qualidades visuais não variam suficientemente de sala para sala, algo que pudesse descontextualizar as peças. Portanto, a transformação do timbre e a acústica das salas são os principais fenómenos de variação nestas peças. A forma como estas peças foram construídas viabilizam que o intérprete tenha liberdade de

performance para poder obter melhor aproveitamento das qualidades acústicas de cada sala, adaptando o som em diferentes situações.

Assim, na busca de um processo composicional que combine a liberdade performativa com as necessidades acústicas do espaço, o gesto – que surge a partir de imagens motoras de performance – foi adoptado como a principal ferramenta de transformadora do timbre. Consciente de que Ramstein (1991) também disserta sobre o pensamento composicional, onde “(...) o pensamento do compositor desenvolve formas de organização musical, operando em representações atemporais dos fenómenos envolvidos” (RAMSTEIN 1991:22)<sup>51</sup>. Portanto, experimento algumas maneiras em que o gesto interceda para que uma peça musical seja fluída, que proporcione contrastes e, ao mesmo tempo, providencie coerência no seu desenvolvimento.

Isto posto, verifiquei que o modo em que abordo a relação entre tempo, espaço e timbre é o que providencia a fluidez de minhas peças. Exemplifico esta discussão ressaltando as questões pertinentes a esses três tópicos. Primeiramente, na peça *'Reflections on Depth'* o movimento circular contínuo sofre uma primeira variação na parte tímbrica. A variação da pressão do arco; a sua posição com relação ao cavalete; as acentuações que são realizadas de forma irregular e o crescendo do 'pianíssimo' até o 'forte', atingem de forma idiomática uma sonoridade não-ortodoxa, repleta de harmónicos que são manipulados intuitivamente, conservando o carácter experimental da peça. Ainda, a necessidade de deixar vibrar as cordas – como commumente é sugerido na partitura – surge de acordo com a necessidade da formação de um tecido que se transforma constantemente no tempo. Para a percepção das características harmónicas do instrumento e, admitindo as inúmeras características de espaço físico que podem ser encontradas em diferentes salas de concerto, foi sugerida a amplificação do instrumento a fim de regular as variantes do espaço físico. A figura 21 exemplifica um pequeno trecho deste processo citado, onde o principal motivo utilizado é o gesto circular já representado pela figura 11.

---

51. “La pensée du compositeur élabore des formes et des organisations musicales. Elle s'opère sur des représentations atemporelles des phénomènes en cause et différents systèmes de notation permettent de la matérialiser” (RAMSTEIN 1991:22).

# Reflections on Depth

## Double Bass

Elder Oliveira  
2013

**Mystical**

RH

Double Bass

*fff* (lasciare vibrare sempre)  
(drumho's effect)  
(just touch with the legno in the string)

*ppppp*  
(irregular accents)

*pp*

L.P.  
A.S.T.

---

D.B.

*f*

M.P.  
S.T.

S.P.  
M.P.

S.T.

pizz.L.H

*fff* *mf* *ff* *p*

S.P.

---

D.B.

*p* *mp* *pp* *p* *mf* *pp* *ppp*

M.P.  
S.P.

L.P.  
(lasciare vibrare sempre)

pizz.L.H

S.T.  
slowly rotation  
(slow transit at the positions of the bow)

S.P.

---

D.B.

*mf*

S.P.  
Molto Vib.

slowly rotation

*mp*

A.S.P.  
accel.

(lasciare vibrare sempre)

*p* *d* *d* *d* *fff* *mp* *fu* *f*

S.P.  
fast rotation

Figura 21: Excerto da peça 'Reflections on Depth', (2013).

Num segundo exemplo, a peça '*Surface*' também é baseada na construção de um tecido sonoro a partir da sustentação natural dos instrumentos utilizados. Assim, toda a transformação que ocorre na peça surge naturalmente a partir desta sustentação. Ainda, como a peça é construída por eventos, há uma forte tendência dos intérpretes serem conduzidos à um discurso seccionado, principalmente quando estão seduzidos pela leitura dos eventos. Respeitando o carácter meditativo da peça e as propriedades acústicas dos instrumentos, os intérpretes devem dialogar para atingir um processo de transformação que seja fluído, contínuo e, que a execução seja cessada somente quando haja a indicação de interrupção, conforme as figuras 22 e 23.

(as finishing the movement)



Figura 22: '*as finishing the movement*', como se finalizando o movimento, pg. 3, '*Surface*' (2013)

(loosing the sound)



Figura 23: '*loosing the sound*', perdendo o som, pg. 5, '*Surface*' (2013).

A figura 17 demonstra uma organização musical por eventos, semelhante a construção de Iancu Dumitrescu e de Janis Christou. Na peça '*Sound Agony*', representada pelas figuras 1 e 2, Dumitrescu aponta uma linha de transformação sonora que, também a partir dos recursos electrónicos, obtém conectividade entre seus eventos. Por apresentar em simultâneo uma banda sonora que é constante e ininterrupta, além de integrado com o meio instrumental, o material electrónico pode ser associado à uma função de intersecção para cada evento do meio instrumental. Nas minhas peças aqui abordadas, que não utilizam recursos electrónicos, também é suposta a formação de um tecido sonoro contínuo. Assim, a expressão '*lasciare vibrare*' – que atende a sustentação natural dos instrumentos – também tem a função de intersecção, conectando um evento à outro. As figuras 23 e 24 exemplificam as questões de formação de textura e de sustentação.

40 - 50'

5

The musical score is organized into staves for various instruments:

- Flutes: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Fl. 4
- Oboes: Ob. 1, Ob. 2
- Clarinets: Cl. 1, Cl. 2
- Bassoons: Bsn. 1, Bsn. 2, Bsn. 3, Bsn. 4
- Saxophones: Sax. 1, Sax. 2
- Trumpets: Tru. 1, Tru. 2
- Trombones: Tbn. 1, Tbn. 2
- Timpani: Tim. 1, Tim. 2
- Percussion: Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3

The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *f*. The percussion part at the bottom is marked with *f*. The score is divided into measures, with a large section of the music being cut off by a diagonal line on the right side.

Figura 23: A formação do tecido sonoro, 'Figures and Colors' (2014).

Figura 24: Excerto da peça '*Figures and Colors*', (2014).

Dessa forma, o gesto nas peças '*Surface*', '*Reflections on Depth*' e '*Figures and Colors*' é directamente ligado a imagética musical<sup>52</sup>. Este termo, segundo Godøy, "(...) pode ter muitos diferentes significados, que variam a partir de imagens do sinal acústico e de várias imagens associadas com a interpretação, a percepção, e a experiência emotiva da música" (GODØY, 2010:54, tradução de autor). A imagética musical e as imagens motoras, neste caso, são as representações motoras transformadas graficamente em ferramenta 'gesto', essenciais para a produção, para o controle e para a transformação sonora. O gesto quando é escrito, permite que quando executado, assumam diferentes significados sonoros, metafóricos e comunicativos, ainda preservando a liberdade de tempo que é proposta.

52. "The term 'musical imagery' may have many different meanings, ranging from denoting images of the acoustic signal to various images associated with the performance, the perception, and the emotive experience of the music(...)" (GODØY, 2010:02).

Por fim, as imagens sonoras, na descrição feita por Godøy, apresentam uma flexibilidade de conceitos e de significados. Por outra via, as imagens sonoras e as imagens motoras serviram de ferramenta para a composição musical e para a escrita das peças, o que não inviabiliza que os intérpretes e os ouvintes possam compactuar dos mesmos significados musicais obtidos em performance ou, ainda, possam conceber outros diferentes significados musicais.

### **3.2.3 O GESTO INTERAGINDO COM AS QUALIDADES ACÚSTICAS E VISUAIS DO AMBIENTE.**

Como já dito, há inúmeras possibilidades acústicas para uma sala de concerto. Cada sala possui um determinado tipo de propriedade acústica peculiar, que pode ser explorada, modificada ou negada pelos intérpretes de uma performance. Para cada performance pode haver uma postura com relação as qualidades acústicas do ambiente. Porém, para determinados tipos de repertório, a acústica de salas assume um papel importante para o processo de transformação do som.

Trevarthen (2011) aponta que os movimentos devem ser ajustados para as realidades externas do ambiente e, portanto, devem sofrer uma regulação exteroceptiva pela consciência (TREVARTHEN, 2011:16, tradução de autor). Submeter os gestos de produção sonora à atender as características do ambiente é preocupar-se com diversos factores de transformação sonora e de percepção. De acordo com as características das peças '*Surface*', '*Reflections on Depth*' e '*Figures and Colors*', ressalto novamente a importância da consciência das relações que podem ser obtidas entre intérprete, performance e espaço. A regulação sugerida por Trevarthen também pode permitir alcançar a semelhança entre as performances de cada peça. Porém, a minha opção por trabalhar com o gesto, passivo às questões de tempo e de espaço, é a fim de impulsionar o intérprete a adaptar-se às condições do espaço e, também, nutrindo a multiplicidade interpretativa.

Assim, verifica-se que as características do envelope sonoro são elementos passivos, condicionados pelas características acústicas de diferentes salas de

concerto. Como é impreterível e necessária a necessidade de sustentar o som, as intensidades dos gestos poderão necessitar de mudança para obter retorno sobre as diferenças acústicas de cada sala. Assim, a partir de um excerto da peça *'Reflections on Depth'*, emerge uma hipótese performativa, onde apresentarei uma opção de performance que atende às necessidades acústicas de um espaço com baixo potencial de reverberação:

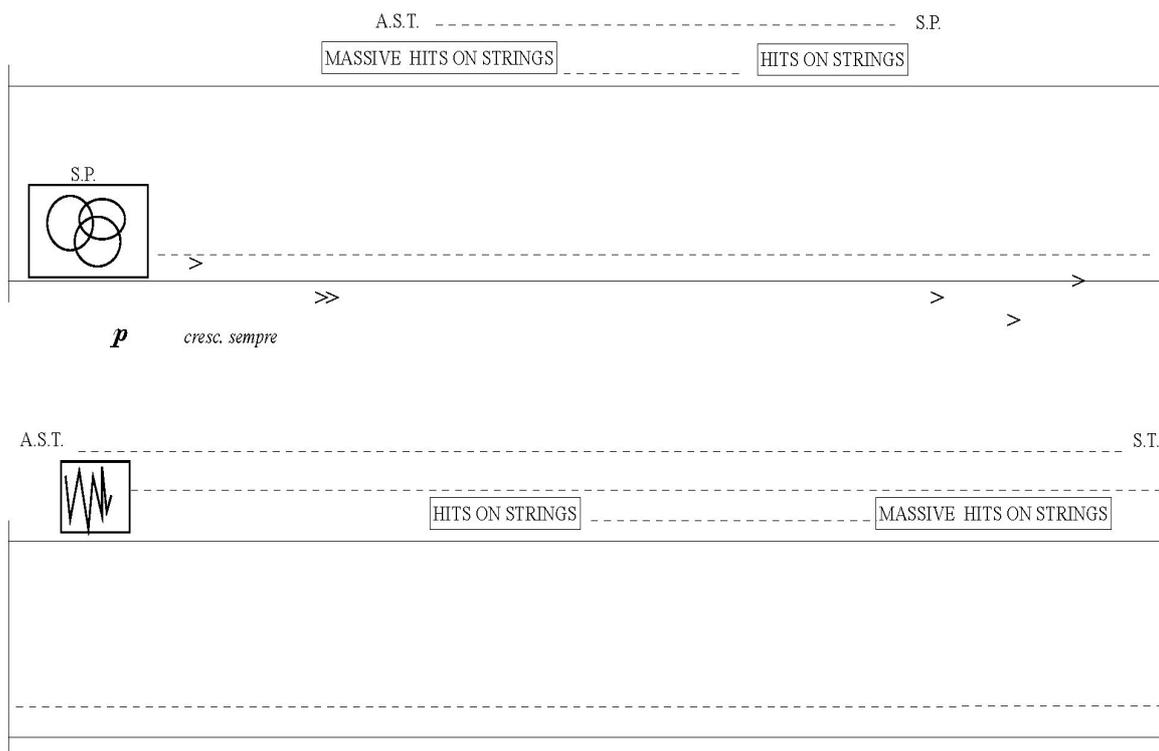


Figura 25: Excerto da peça *'Reflections on Depth'*, 2013.

O gesto é um movimento circular que apresenta diferentes ataques de arco que interferem na continuidade do som. Num ambiente com baixíssima reverberação, é necessário adaptar o movimento e os ataques para otimizar a performance, obtendo o resultado sonoro desejado. Neste caso, acentuar a transformação da intensidade do som, intensificando os pontuais ataques de arco e oferecendo dinâmica e variação de velocidade ao movimento circular do arco podem aguçar a sensação de fluidez e de continuidade no discurso musical. Além de tornar a amplificação do instrumento – que é algo sugerido e optativo – algo indispensável para a performance.

Portanto, o espaço foi abordado como um dos parâmetros de transformação sonora, podendo assim estar integrado no pensamento do meu processo composicional. Dessa forma, preocupar-se com as qualidades acústicas do ambiente, reconhecendo-as, é também preocupar-se com a otimização de uma performance, onde os intérpretes poderão, com o seu modo de produção sonora, atender suas necessidades performativas.

As salas de concerto são concebidas por características visuais semelhantes. Porém, a performance musical não se restringe somente a salas de concerto tradicionais. Obras também podem ser realizadas em espaços fechados mais informais, ou até mesmo ao ar livre. Dessa forma, a discussão proveniente dos contextos visuais do espaço e as relações que são obtidas a partir da integração dos intérpretes com o meio, são ainda relevantes para a percepção musical a partir da propriedade metafórica que o gesto pode contemplar. Não caberia aqui salientar quais são os gestos que possuem esta propriedade, pois o intérprete e o ouvinte, de forma independente, podem atribuir características metafóricas aos gestos, sem tais características serem concebidas num processo composicional.

As metáforas – que surgem intencionalmente ou não a partir do gesto – são as principais ferramentas para o diálogo entre os que estão presentes numa performance com o espaço visual. Numa pesquisa mais aprofundada caberá saber como se dão as relações entre o espaço e as metáforas que suportam a percepção musical. Merleau-Ponty (1945:284) já apontou que o espaço, na visão fenomenológica, não é um cenário real ou lógico de como as coisas são organizadas, mas são os recursos pelos quais a posição das coisas se tornam possíveis. Ainda, de acordo com Heidegger (1935-36), “Quando uma obra se acomoda numa coleção ou se coloca numa exposição, diz-se também que se instala. (...) Instalar não quer dizer aqui o mero colocar. (...) Ser obra quer dizer: instalar um mundo” (HEIDEGGER, 1935-36:34). É desta forma que os gestos metafóricos, quando obtidos a partir da produção sonora, possibilitam diferentes percepções de um mesmo material musical quando instaladas em espaços diferentes. Esta multiplicidade de percepções não impede a formação de novos

espaços sonoros e de novos contextos que surgem a partir dessas questões metafóricas. Estas que podem ser obtidas desde um processo composicional, ou directamente a partir de uma performance.

Portanto, considera-se o modo com que o processo de composição e a multiplicidade performativa permitem a constituição de novos espaços perceptivos integrados aos contextos visuais do ambiente. Ainda de acordo com Merleau-Ponty (1945:293)<sup>53</sup>, “Tudo nos coloca de volta para as relações orgânicas entre sujeito e espaço, onde os mecanismos do sujeito vão em direcção ao seu mundo, que é a origem do espaço” (Merleau-Ponty, 1945:293, tradução de autor). Dessa forma, o modo em que o espaço visual integra o processo composicional, viabiliza a integração do intérprete com a realidade da performance, e também, do ouvinte com a performance. A partir do contexto visual, para o intérprete cabe a optimização de uma performance, colocando o ouvinte à disposição de uma gama de complexidades sonoras que são contextualizadas visualmente e que optimizam a sua percepção musical.

## **CONCLUSÃO DE CAPÍTULO**

Para quem compõe ou interpreta, o processo de transformar é um processo particular de proporcionar variação numa peça musical. Há muitos modos tradicionais de proporcionar esta transformação. Seja como uma variação contínua, onde os objectos sonoros são lentamente transformados, seja a partir de um desenvolvimento motivico. Independentemente dos materiais que são utilizados na composição musical ou do modo com que uma música é organizada em seu processo de criação – visando ou não a sua inteligibilidade –, aquele que está disposto a perceber apresenta os recursos mentais necessários para organizar a sua percepção. Confere-se que, por mais complexa que seja uma peça musical e, indiferentemente do modo com que ela é construída, ela nunca será completamente ininteligível devido a essa habilidade humana de organizar o pensamento.

---

53. “Everything throws us back on to the organic relations between subject and space, to that gearing of the subject onto his world which is the origin of space” (MERLEAU-PONTY, 1945:293).

O gesto e o movimento são alguns dos elementos que viabilizam a percepção musical e aguçam a particular habilidade humana de organizar o som. Muitas das intenções composicionais descritas em partituras, assim como numa improvisação, podem ser percebidas pelos intérpretes e ouvintes por meio do movimento e de expressões corporais. Gerir esses gestos é dialogar com os intérpretes e ouvintes; é proporcionar a inteligibilidade do processo de transformação sonora. Porém, ter a consciência de que o gesto possui grande influência na percepção não é admitir que todo e qualquer movimento realizado numa performance poderia ter influência na percepção. No que confere à percepção, o gesto não interfere singularmente nestes processos. A percepção acontece devido a relação que o gesto tem com o timbre, com o tempo e com o espaço. Um intérprete ou ouvinte que está imerso numa performance está imerso num contexto – numa realidade espaço-temporal proporcionada pelo som e pelo espaço.

## CONCLUSÃO

Este texto dissertativo apresentou uma pesquisa referente às relações entre gesto, timbre, tempo e espaço no processo composicional e na performance. Esta investigação é uma reflexão teórica e filosófica sobre a organização musical a partir do gesto, que tem por objectivo contribuir para a área da composição musical, no que diz respeito aos modos de organização do som, às técnicas composicionais e às técnicas analíticas.

Deste modo, a discussão teórica apresentada propôs a breve comparação entre as abordagens do gesto pelos compositores Iancu Dumitrescu, Janis Christou e Elder Oliveira, a utilização do gesto nas minhas peças '*Reflections on Depth*' (2013), '*Surface*' (2013) e '*Figures and Colors*' (2014), e a discussão sobre a desafiadora integração e interacção entre 4 fenómenos musicais em minhas peças - gesto, timbre, tempo e espaço.

A breve comparação entre as obras '*Utopias*' (2014) e '*Sound Agony*' (2014), de Iancu Dumitrescu, e do excerto da obra '*Enantiodromia*' (1965-68), de Janis Christou, propõe dois diferentes tipos de utilização do gesto: os gestos utilizados na performance, por Dumitrescu, e os gestos grafados em partitura, por Christou. A comparação apresenta-se como uma breve análise do parâmetro gesto que está subentendido nas partituras de Dumitrescu. Assim como o apontamento de gráficos que representam gestos de produção sonora e de comunicação, ainda que metaforicamente, nas partituras de Janis Christou.

A utilização do gesto em minhas peças consiste: em gestos de produção sonora e gestos de comunicação. Os gestos são apontados graficamente em partitura, como movimentos de performance relacionados à produção do som que, a partir da leitura do movimento e integração entre intérpretes, ocorre a comunicação. Propõe-se, a partir da interacção do gesto com outros parâmetros musicais, a inserção do gesto como ferramenta essencial numa improvisação, para a escrita musical e para viabilizar múltiplas interpretações.

Nas minhas peças, a integração e interação entre os fenômenos gesto, timbre, tempo e espaço ocorre a partir de uma necessidade composicional que visa a transformação sonora. Integrar estes parâmetros no processo composicional proporciona um processo de transformação fluido, onde, por questões de coerência na escrita e na composição, optou-se por uma indeterminação de tempo, e por uma rigorosa determinação de parâmetros que constroem o timbre. Assim, a integração entre os parâmetros citados ocorre de forma exploratória, viabilizando processos de integração entre compositor, regente e intérpretes.

Finalmente, considera-se que as possibilidades de utilização do gesto são amplas, tendo potencial para ser ainda mais explorado, buscando outras relações em que o gesto pode dar suporte para uma performance e para a criação. Visa-se a investigação de meios para integrar o gesto de performance musical com as artes visuais e com a arquitetura. Ainda, buscar-se-á o aprofundamento nas questões de tempo e espaço. Mais especificamente, visa-se um aprofundamento com base na psicoacústica e na filosofia, sobre a construção metafórica de novos espaços acústicos e visuais a partir da música.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILEY, Derek. 1991. *“Improvisation its nature and practice in music”*. Da Capo Press 1993, New York)

BRANCUCCI, Alfredo e SAN MARTINI, Pietro. 1999. *“Laterality in the perception of temporal cues of musical timbre”*. *Neuropsychologia* 37 (1999), pg. 1445-1451.

CARVALHO, Sara. 2013. *“Gesture as compositional metaphor”*. Performa, International Conference on Performance Studies, Porto Alegre, 2013.

CELIBIDACHE, SERGIU. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SthKs40CICY>. Acessada em: 22 de outubro de 2014.

DAHL, Sofia, BEVILACQUA, Frédéric et. al. 2010. *“Gesture in Performance”*. Musical Gestures. Sound Movement, and Meaning. Rolf Inge Godøy and Marc Leman, 2010.

DOĞANTAN-DACK, Mine. 2011. *“In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body”*. New Perspectives on Music and Gesture. Anthony Gritten, Elaine King and the Contributors, 2011. Published by Ashgate.

DUMITRESCU, Iancu. 2013. *“Ryan Kirk: Interviews Dumitrescu”*. Cosmic Orgasm: The music of Iancu Dumitrescu. Edited by Andy Wilson. Unkant Publishers, 2013.

FASTL, Hugo and ZWICKER, Eberhard. 1999. *“Psychoacoustics”: Facts and Models*. Third Edition. Springer, 2006.

FATONE, Gina A., Clayton, Martin et. al. 2010. *“Imagery, Melody and Gesture in Cross-cultural Perspective”*. New Perspectives on Music and Gesture. Anthony Gritten, Elaine King and the Contributors, 2011. Published by Ashgate.

GIBET, Sylvie. 2010. *“Sensorimotor Control of Sound-producing Gestures”*. Musical Gestures. Sound Movement, and Meaning. Rolf Inge Godøy and Marc Leman, 2010.

GODØY, Rolf Inge. 2010. *“Images of Sonic Objects”*. *Organised Sound* 15(1): 54-52. Cambridge University Press, 2010.

GODØY, R. I. and JØRGENSEN, H. (eds) 2001. *“Musical Imagery”*. Lisse: Swets & Zeitlinger

HALBREICH, Harry. 2006. *“La Musique spectrale au début du XXI siècle”*. Paris, 2006. Organized by Ana-Maria Avram. Cremac, 2007.

HALMRAST, T., Guettler, K. et. al.. 2010. *“Gesture and Timbre”*. Musical Gestures. Sound Movement, and Meaning. Rolf Inge Godøy and Marc Leman, 2010.

- HEIDEGGER, M. 2007. *"Meditação"*. Vittorio Klostermann GmbH - Frankfurt am Main, 1997. Trad. Marco Antônio Casanova. Editora Vozes, 2010.
- HSU, W. 2006. *"Managing Gesture and Timbre for Analysis and Instrument Control in an Interactive Environment"*. Proceedings of New Interfaces for Musical Expression, June 5-7, 2006, Paris, France.
- JEANNEROD, M. 1994. *"Mental Imagery in the Motor Control"*. *Neuropsychologia*, Vol. 33, No. 11, pp. 1419-1432. Elsevier Science Ltd, 1995, Great Britain.
- JOHANNSEN, G. and NAKRA, T. M. 2010. *"Conductors' Gestures and Their Mapping to Sound Synthesis"*. *Musical Gestures. Sound Movement, and Meaning*. Rolf Inge Godøy and Marc Leman, 2010.
- KELLER, P. E. 2001. *"Attentional Resource Allocation in Musical Ensemble Performance"*. *Psychology of Music*, 2001, 29, 20-30. Society for Research in Psychology of Music and Music Education, 2001.
- NYMOEN, K. GODØY, R. I., JENSENIUS, A. R., and TORRESEN, J. 2013. *"Analyzing correspondence between sound objects and body motion"*. *ACM Trans. Appl. Percept.* 10, 2, Article 9 (May 2013), 22 pages.
- KÜHL, O. 2011. *"The Semiotic Gesture"*. *New Perspectives on Music and Gesture*. Anthony Gritten, Elaine King and the Contributors, 2011. Published by Ashgate.
- LEMAN, M. 2010. *"Music, Gesture, and the Formation of Embodied Meaning"*. *Musical Gestures. Sound Movement, and Meaning*. Rolf Inge Godøy and Marc Leman, 2010.
- MERLEAU-PONTY, M. 1945. *"Phénoménologie de la Perception"*. Gallimard, Paris.
- OLLENDORFF, G. 2013. *"At the Heart of Chaos"*. *Cosmic Orgasm: The Music of Iancu Dumitrescu*. Edited by Andy Wilson. Unkant Publishers, 2013.
- PRATT, R. L. and DOAK, P. E., *"A Subjective Rating Scale for Timbre,"* *Journal of Sound and Vibration* 45, 317 (1976).
- RAMSTEIN, C. 1991. *"Analyse, représentation et traitement du geste instrumental"*. PhD thesis. Institut National Polytechnique de Grenoble.
- SETHARES, W. A. 2005. *"Tuning, Timbre, Spectrum, Scale"*. Springer-Verlag London Limited, 2005. Printed in the United States of America.
- SHARR, A. 2006. *"La cabaña de Heidegger"*. The MIT Press, Cambridge (Mass.)/ Londres, 2006. Trad. Joaquín Rodríguez Feo.
- SMALLEY, D. 1994. *"Defining Timbre - Refining Timbre"*. *Contemporary Music Review*, Vol. 10 Part 2. Switzerland, Harwood Academic Publishers, 35-48.

TREVARTHEN, C., DELAFIELD-BUTT, J., and SCHÖGLER, B. 2011.  
*“Psychobiology of Musical Gesture: Innate Rhythm, Harmony and Melody in Movements of Narration”*. New Perspectives on Music and Gesture. Anthony Gritten, Elaine King and the Contributors, 2011. Published by Ashgate.

WINDSOR, W.L. 2011. *“Gestures in Music-making: Action, Information and Perception”*. New Perspectives on Music and Gesture. Anthony Gritten, Elaine King and the Contributors, 2011. Published by Ashgate.

## **ANEXOS**

## REFLECTIONS ON DEPTH (2013)

### DICTIONARY

RH: Right Hand

LH: Left Hand

L.P: Less Pressure

M.P: More Pressure

A.S.T.: Alto Sul Tasto

S.T.: Sul Tasto

S.P.: Sul Ponticello

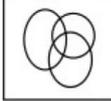
A.S.P.: Alto Sul Ponticello

CATALOGUE OF SYMBOLS



Touching the wood of the bow on the string while it is vibrating.

***pppp***  
(dramba's effect)



Promoting circular motion with the bow in all the strings.

\_\_\_\_\_ , Promote random accents.

M.P. \_\_\_\_\_  
S.P. \_\_\_\_\_

(lasciare vibrare sempre) L.P.  
pizz.LH

D.B. → > >> > > >>

*p mp pp p mf pp ppp*



\_\_\_\_\_

Rub your hand over the strings.



# Reflections on Depth

## Double Bass

Elder Oliveira  
2013

**Mystical**

RH

Double Bass

*mf* (lasciare vibrare sempre)  
(drambat's effect)  
(just touch with the legno in the string)

*ppppp* (lasciare vibrare sempre)  
(drambat's effect)  
(just touch with the legno in the string)

*pp* (irregular accents)

D.B.

MP  
S.P.

*p* *mp* *pp* *p* *mf* *ppp*

(lasciare vibrare sempre)  
L.P.

pizz.LH

*f*

MP  
S.T.

*mf* *mf* *ff* *p*

(lasciare vibrare sempre)  
L.P.

S.T.

slowly rotation  
(slow transit at the positions of the bow)

S.P.

D.B.

S.P.

Molto Vib.

*mf*

slowly rotation

*mp*

A.S.P.

*p* *p* *p* *mf*

accel.

(lasciare vibrare sempre)

*mp* *mf*

fast rotation

S.P.

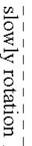
2

Reflections on Depth

**Energico**

(D = dumping)

D.B. **D**     **D**   

*ff* *p*  slowly rotation  *mf* *p* *f* *mp* *ff*

D.B. *f* *ff* *p*   (slide left hand over the strings)  *mf* *p* *f* *mp* *ff*   *mf* *p* 

D.B. *f* *mp*    *p* arco  *mp* *pp* *f*    *pppp* 

D.B.    *ff*  *pppp* 



4

Reflections on Depth

Reflexive



S.P.

**R.H.**

D.B.

*p*

*cresc. sempre*

(R.H. = Use the Right Hand on the strings)

(lasciare vibrare sempre)

D.B.

HITS ON STRINGS

*frenetico*

MASSIVE HITS ON STRINGS

A.S.T.

(# = Fast vertical glissando with nails)

A.S.T. S.P.

#

D.B.

*p* *f*

(# = Fast horizontal glissando with nails)

A.S.P.

#

*p*

D.B.

**R.H.**



MASSIVE HITS ON STRINGS

LH

*p*

*mf*

D.B.



A.S.P.

**L.H.**

A.S.T.

**D**

*arco*

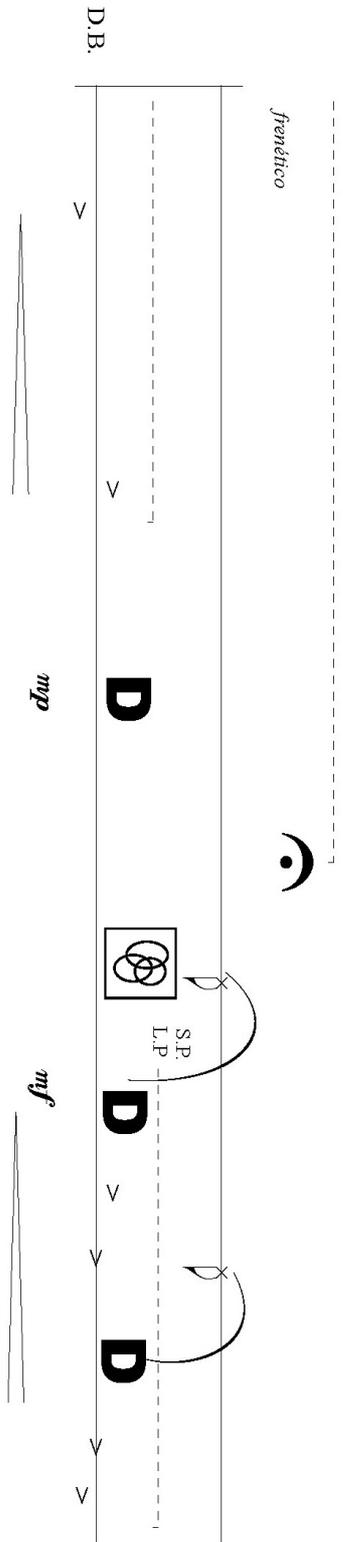
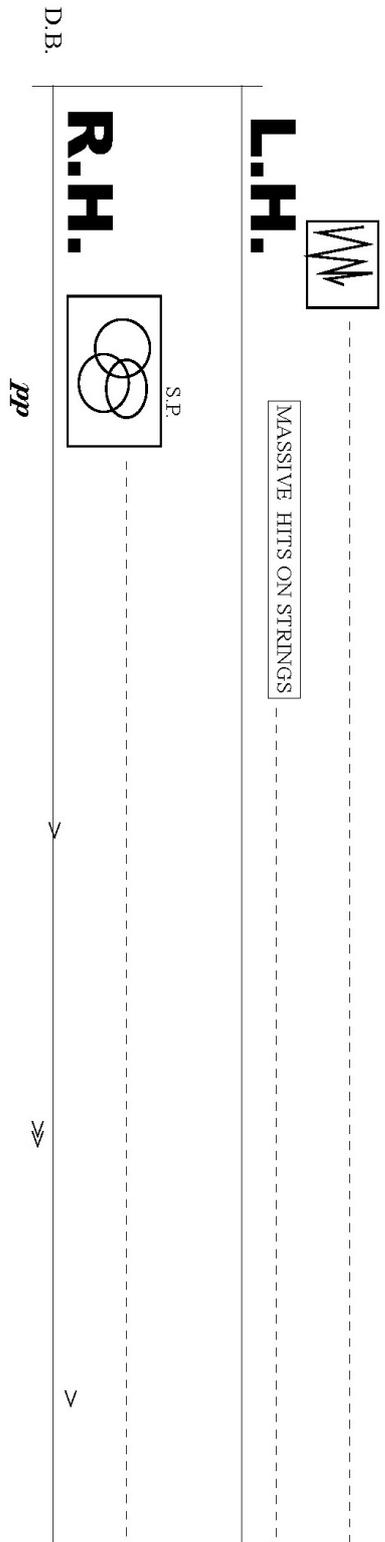
**L.H.**

A.S.P.

**D**

A.S.T.

*mp*

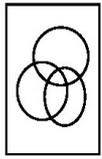


**Ritualistic**

HITS ON STRINGS

MASSIVE HITS ON STRINGS

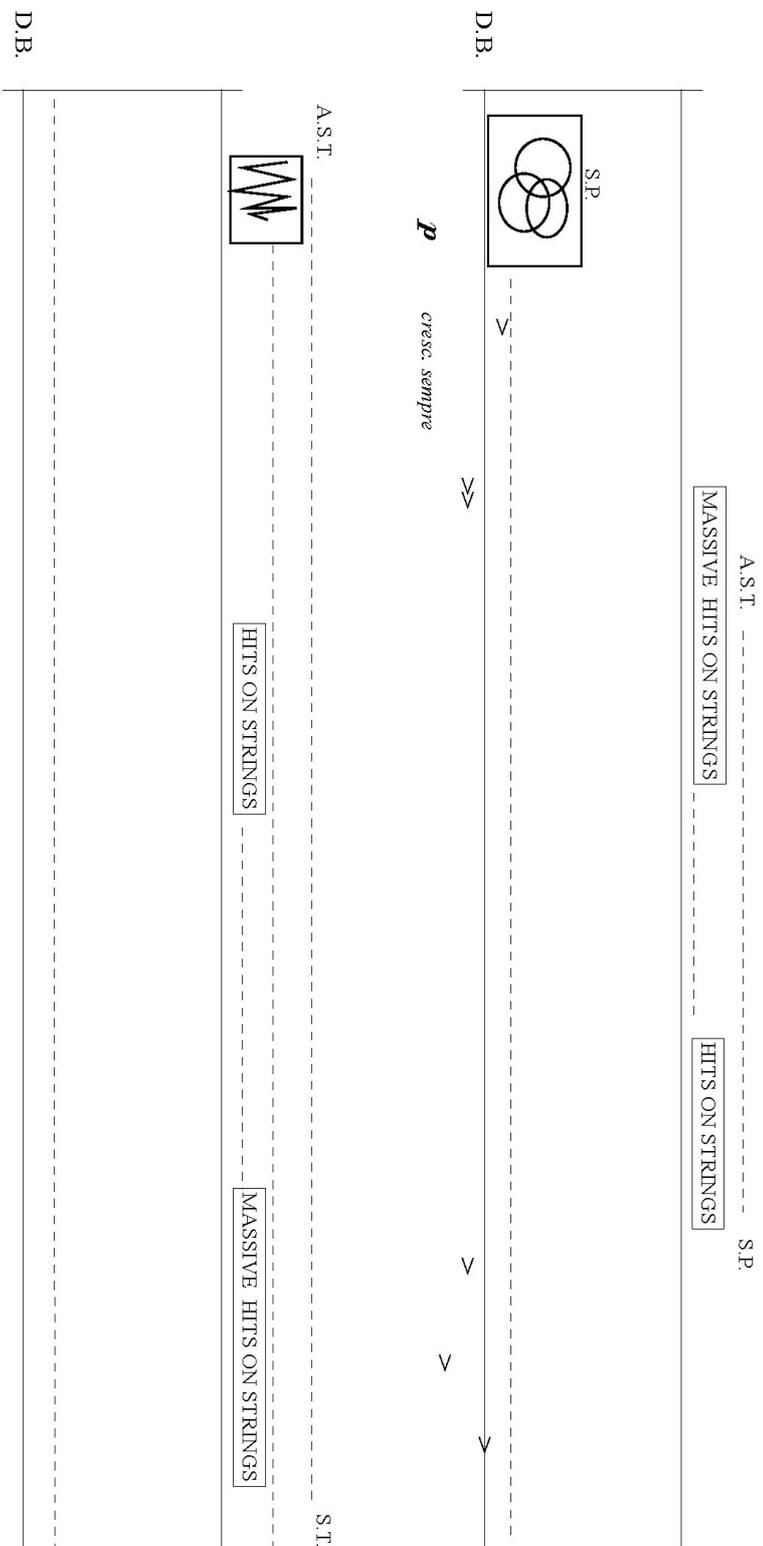
D.B.

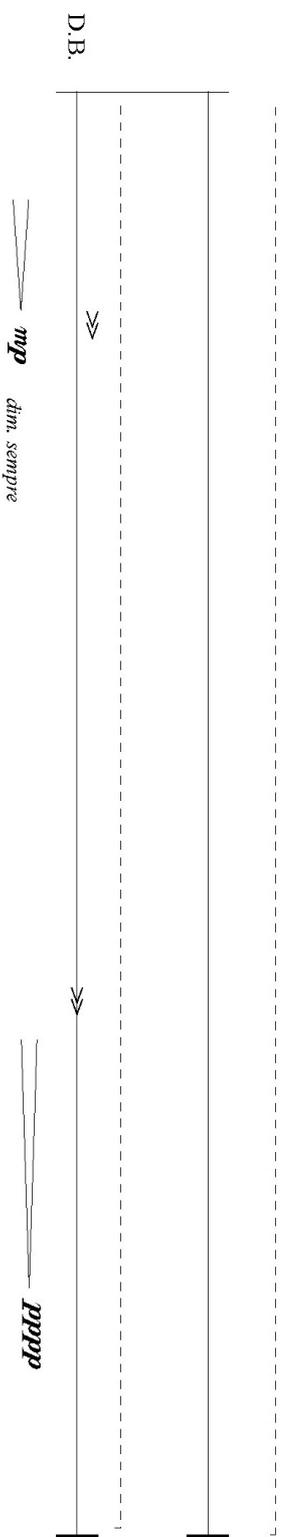
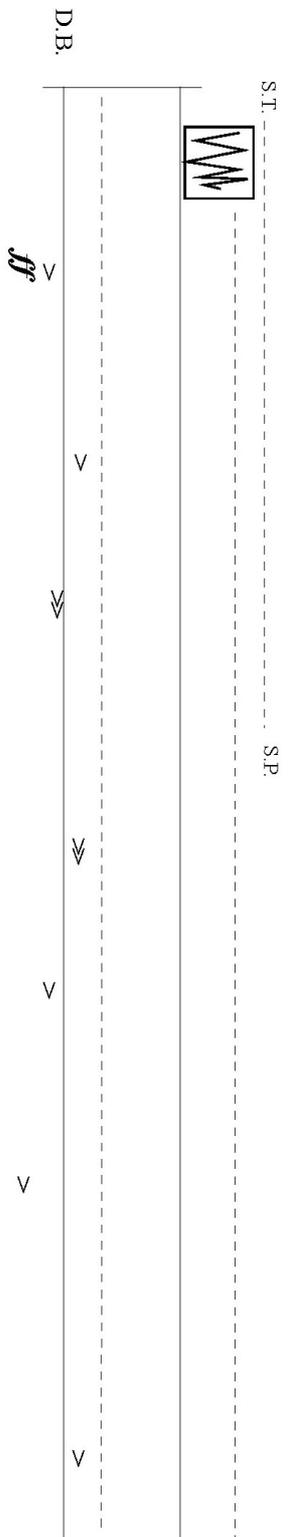


*p*



Reflections on Depth





## **SURFACE (2013)**

ELDER OLIVEIRA  
Surface

### **Performance Guidelines**

**Esta partitura é uma representação gráfica dos gestos do intérprete, necessários para a execução da obra. Todos os gestos físicos descritos NÃO deverão ser interpretados de acordo com sua dimensão gráfica, espessura ou cor, mas pela intenção do gesto. O gesto NÃO deve ser executado de forma regular, de forma a preservar o seu processo de transformação tímbrico e exploratório.**

**INSTRUMENTATION**

*I suggest a Tam-tam and Timpani of 32 inches to performance this piece.*

**1** 10" - 15"

In this piece time is always approximate. For example, in section 1, duration should be between 10 and 15 seconds.

Alto Sax

Tann-Tann

Timpani

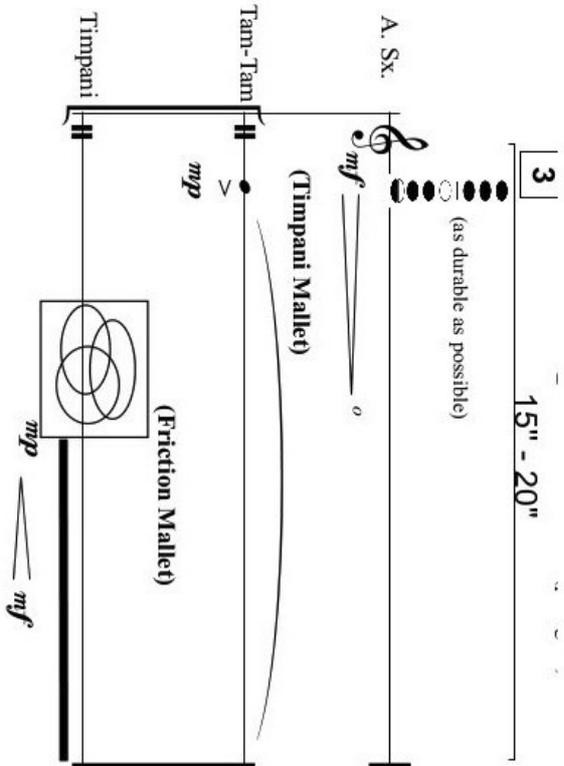
(Timpani Mallet)  
(on edge)

*dd*

(in the center)

L.V.  
(ped. gliss)

*f*



*Graphics express the interaction between the movement of the performer and the sound production.*

*The circular motion expresses the movement of the arms of the performer. The player must make a continuous loop adding accentuated, sharp, movements.*

*The saxophonist gestures must respect the finger position of the multiphonics. For more information please check The work "Les multiples aux saxophone sounds" by Daniel Kientzy. I'm not interested in determining the partials, and I suggest sound exploration..*

**5** 15" - 20"

*agony*

A. Sax. (singing simultaneously)

*mp* ~~~~~

*lontano* (scratching slowly)

(Friction Mallet) (no cymbal)

L.V.

Timpani ~~~~~

Tamm-Tamm ~~~~~

*d*

On the saxophone sing simultaneously with air production a vowel that is comfortable.

In the tam-tam, rub randomly the mallet, without losing contact with the instrument.

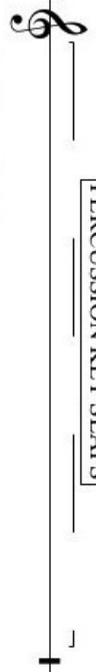
9

*frenetico* 15" - 20"

(as granular sound)

QUICK AND ERRATIC  
PERCUSSION KEY SLAPS

A. Sax.



Saxophonist must promote random percussion rhythms through the keys on the saxophone.

(Friction Mallet)

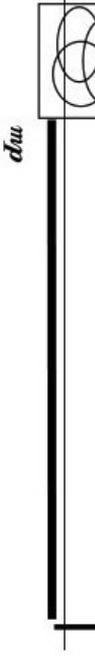
Tam-Tam

*mp*

(Friction Mallet)

Timpani

*mp*





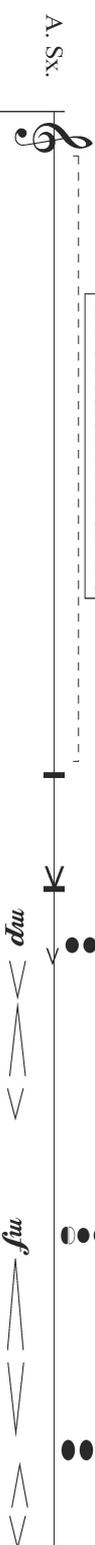


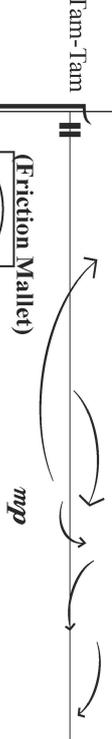
Surface

3

**9** 15" - 20"

*frenetico* **(as granular sound)**  
 QUICK AND ERRATIC  
 PERCUSSION KEY SLAPS

A. Sx. 

Tam-Tam **(Friction Mallet)**  *mp*

Timpani **(Friction Mallet)**  *mp*

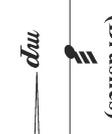
---

**10** 15" - 20"

A. Sx. 

Tam-Tam **(Friction Mallet)**  *mp*

Timpani **(Gong Mallet) (in the center)**  *f*

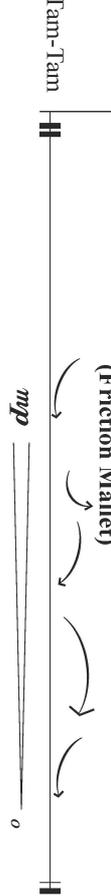
**(Brushes)**  *mp*

**(Timpani Mallet) (on edge)**  *f*

**11** 10" - 15"

*(as durable as possible)*

A. Sx.  *mp*

Tam-Tam **(Friction Mallet)**  *mp*

*(as finishing the movement)*

**12** 10" - 15"

*frenetico* (as durable as possible)

A. Sx. *mp*

(Hard Mallet) (on edge)

(Gong Mallet) (Friction Mallet)

*ff* *f* *p*

(3X)

**13** 15" - 20"

*mp* *mf* *p*

(Gong Mallet) (in the center)

(Brushes)

*f*

**14** 8" - 12"

*frenetico*

QUICK AND ERRATIC PERCUSSION KEY SLAPS

(2X)

A. Sx. *p*

(Friction Mallet)

Tam-Tam *mp* *mf*

**15** 15" - 20"

*mp* *p*

(Timpani Mallet) (on edge) L.V.

(oscillating harmonics with mouthpiece pressure)

Surface

5

16

15" - 20"

(oscillating harmonics with mouthpiece pressure)

A. Sx.

*mp* <> > *p* <> > *o*

(Gong Mallet)

(on edge)

Tam-Tam

*f*

L.V.



(Gong Mallet)

(in the center)

*mp* <> > *p* <> > *o*

L.V.



(loosing the sound)



17

15" - 20"

(oscillating harmonics with mouthpiece pressure)

## FIGURES AND COLORS (2014)

ELDER OLIVEIRA  
Figures and Colors  
for Orchestra

## Figures and Colors

Esta partitura é um guião das sonoridades utilizadas e dos gestos do regente, necessários para a execução da obra. Todos os gestos físicos descritos NÃO deverão ser interpretados de acordo com sua dimensão gráfica, espessura ou cor, mas pela intenção do gesto. O gesto do regente NÃO deve ser executado de forma regular, de forma a preservar o seu processo de transformação tímbrico e exploratório.

A obra apresenta possibilidades de ressonância, formação e transformação de texturas. Portanto, a ressonância de todos os instrumentos deve ser mantida, nunca abafada. O momento de silêncio exigido na partitura (meditativo) consiste num momento em que nada é tocado.

*“Music is no longer a temporal object which unwinds in a linear fashion, but a bath into which the musician plunges.”*

Guillaume Ollendorff

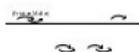
Momentos de sincronia dos ataques entre os instrumentistas são evidenciados por uma linha pontilhada vertical que conecta graficamente os instrumentos, como mostra a *figura 1*:



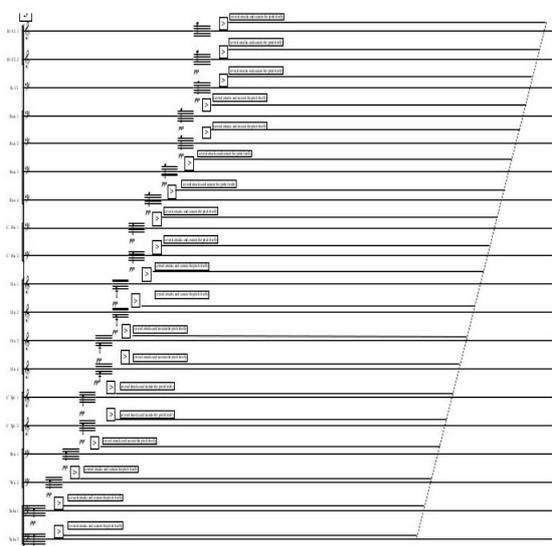
figura 1: Sincronia

## CATÁLOGO DE SÍMBOLOS

Friccionar as baquetas '*superballs*' no instrumentos sugerido.



O regente deve rarefazer a sustentação do som de cada instrumento, conforme indica a linha pontilhada em diagonal.



O regente deve promover as entradas de cada instrumento sucessivamente, como sugere a figura. Da mesma forma deve remover os instrumentos, como é descrito pela linha inclinada.

Outras informações essenciais para a performance estão descritas na partitura.

Score

# Figures and Colors

Elder Oliveira

2014

40 - 50"

**1**

Percussion 3

25 - 30"

**2**

Oboe  
English Horn  
Flute 1  
Flute 2  
Clarinet 1  
Clarinet 2  
Bassoon 1  
Bassoon 2  
Bassoon 3  
Bassoon 4  
Horn 1  
Horn 2  
Horn 3  
Horn 4  
Trumpet 1  
Trumpet 2  
Trumpet 3  
Trombone 1  
Trombone 2  
Trombone 3  
Tuba  
Snare Drum  
Percussion 2  
Percussion 3

Figures and Colors

2

20 - 30"

3

Fl. 1  
Ob.  
E. Hr.  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Bsn. 3  
Bsn. 4  
Hr. 1  
Hr. 2  
Hr. 3  
Hr. 4  
Cl. 1  
Cl. 2  
Trp. 1  
Trp. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tuba  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

3

20 - 30"





Figures and Colors

5

30 - 40"

7

Fl. Cl. 1  
Fl. Cl. 2  
B. Cl.  
Hr. 1  
Hr. 2  
Hr. 3  
Hr. 4  
C. Trp. 1  
C. Trp. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Perc. 3



...musing time...

30 - 40"

8

Vc.  
Cb.

PLEASE, DON'T SYNCHRONIZE THE TAPS

Figures and Colors

6

