

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MONICA ROCIO NAVAS LOMA

**O Percussionista-Cantor na Música de Concerto do século XX-XXI:
discussões e práticas sobre a performance simultânea de
percussão e voz cantada**

Belo Horizonte

2023

MONICA ROCIO NAVAS LOMA

**O Percussionista-Cantor na Música de Concerto do século XX-XXI:
discussões e práticas sobre a performance simultânea de
percussão e voz cantada**

Tese orientada pelo Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Belo Horizonte

2023

N322p Navas Loma, Monica Rocio.

O percussionista-cantor na música de concerto do século XX-XXI [manuscrito] : discussões e práticas sobre a performance simultânea de percussão e voz cantada / Monica Rocio Navas Loma. - 2023.

123 f. : il.

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Percussão (Música). 3. Performance musical. 3.Canto. I. Rocha, Fernando de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 789



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna **MONICA ROCIO NAVAS LOMA**, em 18 de dezembro de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Doriana Mendes Reis
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Carlos Roberto Ferreira dos Santos
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Ricardo de Figueiredo Bologna
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando de Oliveira Rocha, Diretor(a)**, em 29/01/2024, às 23:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo de Figueiredo Bologna, Usuário Externo**, em 01/02/2024, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Doriana Mendes Reis, Usuária Externa**, em 01/02/2024, às 11:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Roberto Ferreira dos Santos, Usuário Externo**, em 02/02/2024, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, Pró-reitor(a) adjunto(a)**, em 05/02/2024, às 09:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2967958** e o código CRC **DC6A1AA4**.

Ao meu pai, que foi meu companheiro durante toda a minha vida e não consegui mais tomar a minha mão e ver o resultado de todo o seu apoio. Descanse, meu querido pai.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo o seu apoio durante os meus estudos acadêmicos.

À minha filha Sophie, por toda a paciência e compreensão nesta longa jornada.

Ao meu professor Fernando Rocha, pelas conversas e por me mostrar um novo universo dentro da percussão, pelo qual me apaixonei.

Aos meus professores de canto, especialmente Luciana Melamed e Luciana Monteiro, pela orientação durante todo este período de doutorado.

RESUMO

A presente tese é resultado do trabalho de pesquisa artística sobre a performance da percussão e voz cantada, executadas simultaneamente pelo mesmo performer. Esta nova corrente musical se inicia ao redor da segunda metade do século XX. Nos últimos anos, tem havido um aumento deste tipo de repertório devido, sobretudo, ao interesse de percussionistas, que muitas vezes compõem suas próprias obras ou encomendam a outros compositores. O texto apresenta um breve histórico sobre a performance simultânea de percussão e voz cantada, concentrando-se no seu desenvolvimento dentro da música contemporânea de concerto. Dentro deste contexto, também são apresentadas características do uso da voz no repertório contemporâneo e informações básicas sobre o funcionamento do aparelho fonador. A partir de apontamentos encontrados na literatura do tema e da vivência pessoal da autora com o repertório, são elencadas diversas recomendações para instrumentistas e/ou percussionistas cantores para a preparação e performance deste repertório. Finalmente, é apresentada uma análise interpretativa de três obras: uma adaptação, *Siete Canciones Populares Españolas*, do compositor Manuel de Falla; uma encomenda, *El Último Sello*, do compositor Carlos dos Santos; e uma obra original para marimba e canto, *Ghost and Arms*, do compositor Ivan Trevino.

Palavras chave: Instrumentista-Cantor; Percussão Contemporânea, Voz Contemporânea; Aparelho fonador; *Siete Canciones Populares Españolas*; *El Último Sello*; *Ghost and Arms*.

ABSTRACT

This thesis is the result of an artistic research on the performance of percussion and singing voice, performed simultaneously by the same performer. This new musical current began around the second half of the 20th century. In recent years there has been an increase in this type of repertoire due, above all, to the interest of percussionists, who often compose their own works or commission them from other composers. The text presents a brief history of the simultaneous performance of percussion and singing voice, focusing on its development within contemporary concert music. Within this context, characteristics of the use of voice in the contemporary repertoire and basic information about the functioning of the vocal tract are also presented. Based on information found in the literature on the topic and the author's personal experience with the repertoire, several recommendations are listed for instrumentalists and/or singing percussionists interested in the preparation and performance of this repertoire. Finally, an interpretative analysis of three works is presented: an adaptation, *Siete Canciones Populares Españolas* by composer Manuel de Falla; a commission, *El Último Sello* by composer Carlos dos Santos; and an original work for marimba and singing, *Ghost and Arms* by composer Ivan Trevino.

Keywords: Percussionist-Singer; Contemporary Percussion; Contemporary Voice; Speech apparatus; *Siete Canciones Populares Españolas*; *El Último Sello*; *Ghost and Arms*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Leopard dance 5800 a.C (Çatalhöyük).....	17
Figura 2: Figura feminina segurando um <i>frame drum</i> com platinela, século XIV.....	18
Figura 3: Miniatura de um Códice ilustrado pertencente às Cantigas de Santa Maria; cantiga 370.....	19
Figura 4: Montagem da obra <i>Acústica</i> (1968-70) – Mauricio Kagel.....	22
Figura 5: GLOBOKAR. ?CORPOREL. Percussionista: Niek KleinJan.....	25
Figura 6: Retrouvailles (2013). Percussionistas: Richard Dubelski and Christian Dierstein...	26
Figura 7: <i>Finger and Mouth</i> (2017); pianista: Clemens Hund-Göschel.....	27
Figura 8: ? <i>Corporel</i> (1985) de Vinko Globokar. Linha de cima: voz. Linha do meio: cabeça. Linha de baixo: peito.....	31
Figura 9: <i>Living Room Music</i> (1940) de John Cage. X’q Percussion Quartet do Conservatorium van Amsterdam. Performance em Shenzhen Concert Hall, China, 2008.....	31
Figura 10: <i>To the Earth</i> (1985) de Frederic Rzewski, para 4 vasos e voz. Número 23 (trecho que a percussionista Bonnie Smith opta por cantar no lugar de falar).....	34
Figura 11: <i>Ursonate</i> (1922-1932) de Kurt Schwitters. Primeira parte: tema 1, tema 2 e tema 3.....	35
Figura 12: <i>Le Corps à Corps</i> (1978). Linha de cima: voz; linha de baixo: <i>zarb</i>	36
Figura 13: Brian Calhoon, show de marimba cabaret.....	40
Figura 14: Double - Aurelio Edler-Copes. Comp. 34.....	42
Figura 15: Festival Marimba + Voice – 2019	43
Figura 16: Festival Mallets and Voice Fest. 2021.....	44
Figura 17: <i>Stripsody</i> (1966) - Cathy Berberian.....	46
Figura 18: <i>Aria</i> (1958) - John Cage	47
Figura 19: Sistema fonador resumido	51
Figura 20: Pregas Vocais: adução (fechadas) e abdução (abertas); Glote.....	53
Figura 21: Pregas Vocais: sons Graves (encurtadas) – sons agudos (estiradas).....	53
Figura 22: Trato vocal	53
Figura 23: Extensão vocal	54
Figura 24: Representação esquemática das funções e atividades das diferentes partes do sistema fonador durante a fonação.....	56
Figura 25: <i>Ghost Arms</i> comp. 30 – 38 – 46.....	72
Figura 26: Compasso 109 transposto uma terceira menor descendente.....	72
Figura 27: Introdução da canção <i>Paño Moruno</i> ; vermelho e azul: escolha da digitação pela fluidez, comp. 1-18	75
Figura 28: Independência entre as baquetas: toque simultâneo com acento na voz aguada, comp. 1-18.....	75
Figura 29: Apogiatura na mão direita junto com o canto de uma nota no primeiro tempo de cada compasso, comp. 46-54.....	76

Figura 30: Coda, independência de dinâmicas e saltos intervalares corporais rápidos, comp. 68-76.....	77
Figura 31: Mudanças sutis de notas, comp. 23-30.....	78
Figura 32: Respiração comp. 10, manter a respiração desde o comp. 11 – 17.....	79
Figura 33: Nota [D3] transcrita uma oitava acima, comp. 15-17.....	80
Figura 34: Crescendo para resolver o fá susinado forte, comp. 6-7.....	80
Figura 35: Semínimas com maior flexibilidade no tempo, comp. 9-10.....	80
Figura 36: Primeira frase respirando depois da sílaba [me] comp. 7 – 12.....	81
Figura 37: Acelerando nos dois primeiros tempos, comp. 15 -19.....	82
Figura 38: Acelera as duas primeiras notas, respiração mais longa e um ritardando no último tempo, comp. 28-31.....	82
Figura 39: Respiração mais longa antes da palavra <i>lloraba</i> , comp. 21-25.....	82
Figura 40: Compasso 33 – 36, liberdade vocal.....	83
Figura 41: Compasso 106 – 109, trecho mais rítmico.....	83
Figura 42: Articulação da nota B, comp. 3 – 5.....	84
Figura 43: Transposição da frase inteira, comp. 1 – 2.....	85
Figura 44: Transposição de algumas notas (respeitar a figura intervalar), comp. 3 – 5.....	85
Figura 45: Respeitar a figura intervalar, comp. 15 – 17.....	85
Figura 46: Mudanças sutis de notas, comp. 9-11.....	86
Figura 47: Polirritmia quatro contra três, compasso 3-4.....	86
Figura 48: Respirar com calma para poder apoiar e colocar a nota, comp. 6 – 8.....	87
Figura 49: Respirar, estar pronto para o agudo e pensar as descidas para cima, comp. 12-14.....	87
Figura 50: Sustentação do pedal em E apesar da dificuldade técnica, comp. 13 – 15.....	88
Figura 51: Sustentação do pedal em E apesar da dificuldade técnica, comp. 24 – 29.....	88
Figura 52: <i>Stacatto</i> junto com a nota longa, comp. 3-6.....	89
Figura 53: Vocal [i] facilita a execução do <i>stacatto</i> , comp. 18-20.....	90
Figura 54: Dificuldade da execução do <i>stacatto</i> - trecho tecnicamente mais difícil comp. 24-27.....	90
Figura 55: Importância da dissonância entre as notas E e D, comp. 1-3; 19-20.....	91
Figura 56: Combinação das duas opções, comp.7-9.....	92
Figura 57: Transposição da nota G3 uma oitava acima, comp.70-75.....	92
Figura 58: Está riscado o que não deve ser tocado, comp. 75 – 81.....	93
Figura 59: Mudança da letra [y] para o terceiro tempo, comp. 1-13.....	93
Figura 60: Crescendo na linha melódica do baixo, comp. 38-41.....	94
Figura 61: Execução da frase [Que a nadie se la diré] depois do acorde na marimba, comp. 47 - 51.....	94
Figura 62: Frase vocal de difícil execução comp. 64 -72.....	95
Figura 63: Execução da apogiatura no terceiro tempo e posteriormente a emissão da vocal [i] no terceiro tempo, comp.76 -81.....	95
Figura 64: <i>El último sello</i> . Compasso 1 – 12. Bb – Gb.....	98
Figura 65: Instrumentos secos.....	98

Figura 66: Instrumentos medianos.....	99
Figura 67: Instrumentos ressonadores.....	99
Figura 68: <i>El ultimo sello</i> . Primeira parte, poliritmia mais voz cantada.....	100
Figura 69: <i>El último sello</i> . Compasso 8-10	101
Figura 70: Polirritmia desde compasso 22 – 33.....	101
Figura 71: <i>El ultimo sello</i> . Improvisação compasso 23 – 43.....	102
Figura 72: <i>El último sello</i> . compasso 20, letra B, letra C, letra D	103
Figura 73: <i>El último sello</i> . Trecho A – B e ataque na nota fá.....	103
Figura 74: <i>El último sello</i> . Compasso 55.....	104
Figura 75: <i>El último sello</i> . Compasso 66	105
Figura 76: <i>El ultimo sello</i> . Comp. 82 – 93.....	105
Figura 77: Problemas na execução rítmica devido à interação da voz cantada.....	106
Figura 78: Posição corporal do percussionista.....	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DA PERFORMANCE SIMULTÂNEA DA PERCUSSÃO E A VOZ CANTADA NO REPERTÓRIO CONTEMPORÂNEO	16
1.1. Desenvolvimento da Música Instrumental Teatral e do repertório para Percussão	20
1.2. A percussão na Música Teatral.....	27
1.1.1. Percussão Teatral: O uso da voz.....	32
1.3. Voz Cantada dentro do repertório de percussão solo	36
2. A VOZ CONTEMPORÂNEA E SEU USO POR INSTRUMENTISTAS	46
2.1. Informações Básicas sobre técnica vocal e o funcionamento do aparelho fonador.....	51
2.1.1. A fonação.....	53
2.1.2. Ressonadores Vocais	55
2.1.3. Os Articuladores e a Articulação.....	56
2.2. Tocar e cantar simultaneamente: sugestões para instrumentistas cantores.....	59
3. REFLEXÕES SOBRE O ESTUDO DE TRÊS OBRAS PARA PERCUSSÃO E CANTO.....	71
3.1. Ghost and Arms, para marimba e voz cantada do compositor Ivan Trevino	71
3.2. Adaptação para percussionista-cantor de Siete canciones Españolas, de Manuel de Falla	73
3.2.1. Paño Moruno	74
3.2.2. Seguidilla Murciana	77
3.2.3. Asturiana	79
3.2.4. Jota	83
3.2.5. Nana	84
3.2.6. Canción	87
3.2.7. Polo	90
3.3. El último sello, para múltipla percussão do compositor Carlos dos Santos	96
3.3.1. Breves Considerações	107
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116

1. INTRODUÇÃO

O repertório de música contemporânea para percussão solo apresenta demandas bastante diversas para o instrumentista, o que exige dele uma atuação multifacetada (Navas, 2016). Entre os desafios apresentados a ele estão a atuação como multi-instrumentista (visto que a percussão é uma família imensa de instrumentos); a atuação como construtor de instrumentos ou ao menos pesquisador de sonoridades (muitas vezes tendo que fazer suas próprias baquetas e/ou buscar objetos em lojas de construção e ferro-velho); a necessidade de lidar com recursos tecnológicos (dado a grande quantidade de obras que utilizam recursos eletrônicos); a relação com questões decorrentes do repertório de música teatral, como o emprego de cenário e objetos cênicos, o uso do gesto cênico e o emprego da voz, seja ela falada ou cantada. A performance simultânea do repertório contemporâneo entre percussão e voz cantada é uma nova corrente que se inicia ao redor da segunda metade do século XX. Nos últimos anos, se percebe um aumento deste tipo de repertório devido, sobretudo, ao interesse de percussionistas, que muitas vezes compõem suas próprias obras ou encomendam a outros compositores.

O meu interesse por este repertório nasceu com a paixão pelo canto lírico e pela percussão contemporânea. Desde cedo, o canto lírico acompanhou a minha trajetória como musicista, e independentemente de ter me especializado em percussão, sempre consegui me preparar conjuntamente. O ingresso no doutorado foi uma grande oportunidade para poder exercer ao mesmo tempo estas duas funções, cantora lírica e percussionista, e de poder transformar este meu interesse em pesquisa acadêmica.

O objetivo deste trabalho é deixar evidente que a interação entre a percussão e o canto, presente na música desde antiguidade, passou, nos últimos anos, a ser muito explorada dentro do cenário da música de concerto contemporânea. Este desenvolvimento fez surgir uma nova corrente musical, na qual o percussionista faz uso da sua voz cantada para executar um repertório específico. É importante destacar que, em outros contextos musicais, como a música popular, há inúmeros exemplos de instrumentistas que tocam e cantam ao mesmo tempo, mas isto ainda é raro entre os *performers* que se interessam pela execução de um repertório ligado à música contemporânea de concerto.

Este trabalho segue o caminho da pesquisa artística, que por definição, “é um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática” (López - Cano, 2015, p.71). Na pesquisa artística, a performance é tanto resultado como método de produção de conhecimento e isto é fundamental nesta tese, já que a performance simultânea da percussão e voz cantada no

repertório contemporâneo é uma corrente nova e, portanto, não existe muito referencial bibliográfico. Isto foi decisivo para seguir o caminho da pesquisa artística, a qual nos permite analisar nossa própria performance e assim “produzir um conhecimento novo que possa corroborar para satisfazer as necessidades próprias do meio artístico” (López - Cano, 2015, p.73). Além disso, nos permite elaborar um material acadêmico que seja um referencial bibliográfico importante para os *performers* interessados em executar este tipo de repertório, assim como para os compositores que desejem escrever obras com esta estrutura.

Para documentar a performance, se utilizou o *diário de campo*¹, que é uma das ferramentas da pesquisa artística. Neste diário foram registrados, de maneira escrita, todos os problemas que se originaram durante o processo de estudo das obras, junto com as possíveis soluções para poder executar os diversos trechos. O resultado destes registros escritos estão no capítulo 3 desta tese. Também se documentou mediante filmagens o processo de estudo de algumas obras a serem executadas, para comparar e observar a evolução das performances. Além disso, se usou a *observação externa*, que é um recurso muito frequente na investigação artística. No meu caso foi utilizada a *observação indireta*, já que assisti a vídeos de diversos intérpretes que tocavam e cantavam simultaneamente. Também, com o intuito de que a performance deste repertório alcançasse um nível alto de qualidade, se decidi intensificar as aulas de canto lírico, que já vinham sendo feitas anteriormente. Aqui fica evidente a *observação participante* que, segundo López-Cano (2014, p. 112), “é quando o próprio pesquisador participa da ação que deseja observar”. Quando o pesquisador já praticava anteriormente esta ação, se denomina *participante investigador*, que é o caso desta pesquisa - as aulas de canto lírico já eram realizadas e não foram uma ação nova motivada pela pesquisa.

A tese está organizada em 3 capítulos, seguidos de considerações finais. No primeiro, se falará sobre a relação entre o canto e a percussão existente desde a antiguidade, com ênfase no repertório de Percussão Contemporânea no século XX até a inclusão da voz cantada. O segundo capítulo discorrerá especificamente sobre a interação e as dificuldades que surgem a partir dela. Exemplos de repertório serão utilizados para falar sobre as dificuldades e possíveis soluções. No terceiro capítulo, se fará uma análise interpretativa de três obras: uma adaptação, “*Siete Canciones Populares Españolas*” do compositor Manuel de Falla; uma encomenda, “*El*

¹ O *diário de campo* é uma maneira de registrar todas as experiências que ocorreram na pesquisa. Este diário faz parte do *caderno de campo*, que é um elemento substancial dentro da investigação qualitativa (López- Cano, 2014, pp.109 - 110).

último sello”, do compositor Carlos dos Santos; e uma obra original para marimba e canto, “*Ghost and Arms*” do compositor Ivan Trevino.

O repertório solo contemporâneo para percussão e voz cantada tem crescido muito, sobretudo devido ao interesse dos próprios percussionistas, que fazem arranjos ou adaptações de obras, compõem suas próprias peças ou encomendam a compositores. Junto a este crescimento, nos últimos anos têm surgido festivais de marimba e voz cantada, que não se limitam a um repertório de estética contemporânea, pois abrangem também obras de caráter popular. A escolha do repertório a ser estudado nesta pesquisa buscou abarcar várias destas possibilidades: um arranjo, uma encomenda de estética contemporânea e uma composição de caráter mais popular. Também buscou abranger a combinação da voz com instrumentos de percussão de altura definida e não definida: duas peças são para marimba (e vibrafone) e uma peça é para percussão múltipla, com instrumentos de percussão sem altura definida.

Assim, a partir do estudo, da prática, da reflexão e da performance das obras, esperamos prover algumas considerações que sejam relevantes aos interessados neste repertório, sejam eles compositores, percussionistas, ou mesmo outros instrumentistas interessados pelo universo da música de concerto contemporânea e que desejem se aventurar pelo desafio de cantar e tocar um instrumento ao mesmo tempo.

1. ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DA PERFORMANCE SIMULTÂNEA DA PERCUSSÃO E A VOZ CANTADA NO REPERTÓRIO CONTEMPORÂNEO

A interação entre as artes sempre esteve presente na história. Desde a antiguidade elas convivem em um mesmo ambiente, ficando ainda mais próximas com o transcorrer do tempo. Para os Gregos, na Idade Antiga, por exemplo, a música estava muito ligada a outras artes, como a poesia e a dança. A música e a poesia eram praticamente sinônimos. Segundo Tatarikiewicz (1991, p. 24), em certos momentos dentro da música grega, o próprio cantor tocava a lira enquanto o coro o acompanhava dançando.

Na Idade Média também encontramos esta interação entre as artes. Por volta do século XI surgiram os trovadores, nobres personagens considerados músicos e poetas que compunham cantigas destinadas à nobreza. Tocavam e cantavam suas cantigas. Algumas vezes eles não executavam o acompanhamento e chamavam os jograis para acompanhá-los, interpretando aquilo que escreviam. Os jograis eram nômades de origem humilde, que divertiam e informavam a população, por meio das suas canções, sobre o que acontecia nos lugares que passavam (Liberiux, 2020). Segundo Sokolowski (2019), "o músico na Idade Média era ator, poeta, malabarista [...]. A arte medieval era performática" (informação verbal).

No período Renascentista, no final do *Quattrocento*, no norte da Itália, em algumas cortes - em particular na *corte dos Este* -, a nobreza começou a tocar diversos instrumentos, sendo que antigamente a nobreza e os cortesãos só eram ouvintes² (Massin, 1983, p. 241). Segundo Massin (1983, p. 242), "as cortes francesas seguiram rapidamente este exemplo. Ana da Bretanha (1477) cantava acompanhando-se à mandora. Margarida de Navarra (1492), como Diana de Poitiers (1499), fazia o mesmo com o alaúde [...]". Já no século XX percebemos como, em alguns gêneros da música popular, essa performance realizada pela mesma pessoa se torna natural. Como por exemplo: a cantante e compositora americana Sister Rosetta Tharpe (1915), que começou a tocar guitarra e a cantar muito jovem, conhecida como a mãe do *rock and roll*; o rei do rock Elvis Presley (1935), que tocava piano, guitarra e cantava; o vocalista, guitarrista e compositor americano James Hetfield, um dos fundadores da banda *Metallica*; o pianista,

² “[...] Nos palácios da Renascença, a prática musical deixou de ser apenas coisa de profissionais: os próprios cortesãos e até os príncipes começaram a interessar-se por cantar e tocar instrumentos” (Massin, 1983, p. 241).

cantor e compositor britânico Freddie Mercury (1946) pertencente à banda britânica de rock *Queen*, entre outros.

Dentro da história, além de encontrarmos a interação entre o canto e outros instrumentos, também se tem evidência da interação entre a percussão e a voz cantada realizada por um mesmo intérprete. É importante dizer que quando nos referimos à antiguidade, a iconografia é a principal fonte de informação em comparação à literatura. Como sabemos, os registros que temos da idade primitiva são pinturas feitas em cavernas, com as quais os antigos representavam o seu dia-a-dia. Daquela época se sabe que os povos tentavam comunicar suas emoções e conversar entre eles imitando os sons da natureza, além de construir vários instrumentos para seus rituais de adoração. Com base nisto, podemos supor que eles dançavam, tocavam alguns instrumentos, entre estes os de percussão, e emitiam sons vocais. Desta maneira, podemos assumir que os primeiros exemplos de performance simultânea de percussão e voz cantada remontam à Pré-história.

Segundo Rodrigues (2014), alguns pesquisadores acreditam que a representação mais antiga de um *frame drum*, assim como a de qualquer outro tambor, corresponde a uma pintura rupestre encontrada na Turquia em 1960 (Figura 1). Esta pintura foi encontrada no sítio arqueológico que fica na antiga cidade de *Çatalhöyük* e é de 5.800 a.C., ainda no período Neolítico (Rodrigues, 2014).

Figura 1: Leopard dance 5800 a.C (Çatalhöyük).



Fonte: Rodrigues, 2014.

Além disso, temos alguns registros iconográficos pertencentes à Idade Antiga, como uma escultura fenícia de 1000 a.C segurando um *frame drum*, ou uma estatueta feminina datada de 2000 a.C. com um texto sumério de 2.400 a.C. que relata a participação musical da neta de um rei em uma cerimônia no templo da Lua, em Ur, tocando um *frame drum* (Sachs, 2016, p. 76 *apud* Rodrigues, 2014, p. 35).

É importante lembrar que na Idade Antiga a poesia e a música não eram artes independentes - baseados nessa informação, podemos pensar que as mulheres representadas nestas figuras estariam não só tocando este instrumento, mas também cantando simultaneamente.

Como dito anteriormente, a arte na Idade Média era performática. Os artistas, geralmente os trovadores, dançavam, cantavam e tocavam seus instrumentos, tudo estava interligado. Existem registros iconográficos onde pode-se observar figuras humanas tocando diversos instrumentos, entre eles um *frame drum* (Figura 2) e o *tamboril* (Figura 3), um dos instrumentos múltiplos mais antigos (séc. XIII), formados de uma flauta de três furos e um tambor. Sustentados nestas informações podemos pensar que os músicos dessa época, além de tocar os instrumentos de percussão, também cantavam suas poesias, pois não era comum a existência de música somente instrumental.

Figura 2: Figura feminina segurando um *frame drum* com platinela, século XIV.³



Fonte: Rodrigues, 2014.

³ A figura nos mostra uma mulher segurando um *frame drum* redondo com platinelas à direita e um homem com um *fiddle* ao seu lado, ambos estão em pé e tocam para o homem sentado à esquerda, provavelmente um nobre. Esta ilustração faz parte do manuscrito português denominado *Cancioneiro de Ajuda*, produzido entre os séculos 1290 e 1330 contendo compilações de aproximadamente quatrocentos textos de canções conhecidas como *Cantigas de Amigo*, um dos tipos de repertório trovadoresco medieval (Molina, 2010 *apud*. Rodrigues, 2014, p. 49).

Figura 3: Miniatura de um Códice ilustrado pertencente às Cantigas de Santa Maria; cantiga 370.



Fonte: *Tamboril*. In: Wikipedia. Disponível em:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Tamboril#/media/Archivo:Cantiga_pipe_and_tabor.jpg>. Acesso em: 20/03/2024.

Avançando na história, entre os anos de 1985 a 1994 se encontra evidência da performance simultânea entre a percussão e a voz cantada no repertório vocal profano em *Castilla y León* na Espanha. Segundo Pérez Rivera (2015), em sua tese⁴ de doutorado, há evidência de *tonadas vocais* cantadas em noventa e uma populações, nas quais se encontram intérpretes⁵ que tocavam instrumentos de percussão e cantavam ao mesmo tempo, como por exemplo: em *Mombeltrán* na cidade de *Ávila* se tocava o triângulo e cantava (1987); em *Ahedo del Butrón*, na cidade de *Burgos*, se cantava e tocava a *pandereta* (1991); em *Arbejal* na cidade de *Palencia*, se tocava o tambor e cantava (1986-1987); em *El Payo* na cidade de *Salamanca*, se tocava a frigideira ou a castanhola e se cantava; e em *Zarzuela del Monte*, na cidade de *Segovia*, se cantava e tocava a garrafa.

Na atualidade, vemos como a performance simultânea entre a percussão e o canto continua acontecendo dentro da música popular, não só na cultura tradicional de cada região, mas de maneira mais abrangente como na música *pop* ou em vários gêneros de música popular como a salsa, merengue, samba e maracatu, onde os percussionistas naturalmente tocam, bailam e cantam ao mesmo tempo. Como por exemplo, temos o quarteto ucraniano *DakhaBrakha*, que mistura vários estilos musicais de vários grupos étnicos. Os seus integrantes cantam e tocam vários instrumentos - *tabla*, *djembe*, *derbake*, *cajon*, entre outros. Uma figura importante dentro da percussão brasileira é o compositor, percussionista e vocalista Naná Vasconcelos (1944), ganhador de oito prêmios Grammy, que tirou o berimbau da capoeira e o levou para outros tipos

⁴ É importante dizer que esta tese de doutorado está baseada num trabalho de campo realizado nos anos 1980 por Gonzalo Pérez e transmitido num programa de rádio denominado *Raíces* (e posteriormente *El Candil*) até 1994.

⁵ Segundo Pérez (2015), se decidiu usar o termo intérprete nesta tese, já que os músicos não só cantam mas também, em grande maioria, executam algum instrumento para se acompanhar.

de cenário, além de explorar com sua voz os sons dos instrumentos que tocava. Segundo Naná, numa entrevista realizada num programa da televisão argentina, “o primeiro instrumento é a voz e o melhor instrumento é o corpo, o resto é consequência de”.⁶

Já nos referindo à música de concerto, nasce no século XVI a ópera, na qual não existe apenas a interação com o teatro - ela integra várias artes, como a música, a dança, o canto, a cenografia. Trata-se, assim, de um gênero complexo, que mudaria musicalmente através do tempo, aumentando o tamanho da orquestra, dos personagens, explorando novas técnicas de iluminação e cenários mais complexos.

Na metade do século XX, aproximadamente, alguns compositores começaram a introduzir elementos teatrais em sua música. Assim nasce o estilo nomeado de Teatro Instrumental, no qual o *performer* não foca apenas no seu instrumento, mas precisa trabalhar outros elementos como o gesto, a voz, entre outros. No caso da voz, o instrumentista utiliza a voz falada, outras emissões vocais e a voz cantada, a qual, dependendo da obra, demanda um domínio da técnica vocal. No cenário da música de concerto contemporânea, encontramos obras que utilizam a voz cantada no repertório solo para piano, violão e *violoncello*. No caso da percussão, este repertório ainda é reduzido. Alguns percussionistas cantores que se interessam por este repertório exploram a voz de uma maneira popular e outros dependendo do repertório trabalham a voz mais lírica.

1.1. Desenvolvimento da Música Instrumental Teatral e do repertório para Percussão⁷

Nos anos 1950, a maioria dos compositores de vanguarda estavam focados em explorar aspectos técnicos musicais, como o serialismo, além da exploração da música eletrônica. Devido a isso, era natural que os compositores não mostrassem interesse em abordar gêneros como a ópera e o balé. Mas a partir das décadas de 1960 e 1970, alguns compositores começaram a introduzir elementos teatrais nas suas obras e decidiram explorar o potencial cênico e performativo da música (e da atuação do instrumentista), estabelecendo novos tipos

⁶ Vivo en Argentina - Nos visita Naná Vasconcelos - 04-06-15. Televisión Pública, in: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RUnRCy262lw>>. Acesso em: 20/04/2034.

⁷ Várias destas informações são parte do meu trabalho de mestrado, e estão disponíveis em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/GMMA-ASMFYS>>. NAVAS, Monica. A atuação multifacetada do percussionista: Desafios de performance em três obras para percussão solo. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

de relação entre música e teatro (Griffiths, 2011, p. 169). O compositor americano John Cage (1912-1992) é considerado pioneiro e referência na música teatral de vanguarda do século XX.

O indeterminismo e o acaso na composição e interpretação, o *happening* (em que a participação do público tem aspecto importante), a utilização de objetos incomuns como instrumentos, a criação do piano preparado e a exploração do silêncio (4'33'')⁸, entre outros, indicam novos caminhos para o pensamento musical, abrindo novos pensamentos acerca da relação entre música, som e teatro.

Como indicam Salzman e Dési (2008; *apud.* Serale, 2009), Cage nunca se dispôs a criar novas formas de teatro, mas sua obra e a de outros compositores e grupos de performance diretamente ligados a ele, como o Fluxus⁹, desempenharam um papel importante na mudança da noção de performance musical a partir da sua definição clássica. Deste novo ponto de vista, a música, além de som, é gesto, ação e teatro. Estas ideias tiveram um efeito profundo no rumo seguido na Europa por alguns compositores que procuravam alternativas a determinado serialismo estrito (Serale, 2011, p. 15).

As visitas de Cage a Darmstadt, na década de 1950, foram de muita influência para o cenário musical europeu. Acabaram influenciando a vários compositores, entre eles Mauricio Kagel, que em 1957 chega à cidade de Colônia e se vê rodeado pela atividade do Fluxus e de Cage, o que será de vital importância para suas composições (teatro instrumental) futuras. O compositor argentino Kagel¹⁰ (1932) começou a explorar a teatralidade na música, além de ampliar alguns dos elementos aleatórios da estética dadaísta¹¹ e de Cage, incluindo-os em suas obras instrumentais ao invés de propor somente um *happening*. A influência mais formativa sobre o trabalho de Kagel não veio diretamente do *Dadaísmo*, mas do movimento da performance surrealista, com o *Teatro do Absurdo*¹² nos anos cinquenta. Essa influência fica

⁸ “[...] a composição evidencia a multiplicidade de sons contidos no silêncio, fazendo com que o espectador torne-se cúmplice do compositor e co-criador da composição. A estréia de 4'33'’ do compositor John Cage ocorreu em 1952, interpretada pelo pianista David Tudor” (Cavalheiro, 2016).

⁹ “O grupo *fluxus* foi constituído no início dos anos 1960 por vários artistas da vanguarda de todas as partes do mundo. Eles pretendiam reverter as tendências e regras, expandir e obliterar o normal” (Pires, 2017).

¹⁰ Kagel é considerado um dos mais inovadores e interessantes autores pós-seriais da segunda metade do século XX, além de ser um personagem central no estudo e desenvolvimento do teatro instrumental, sendo seu expoente mais determinante e influente.

¹¹ O termo dadaísmo marca o *non-sense* e vem para abolir de vez a lógica, trazendo para arte um caráter de espontaneidade. “O dadaísmo dedicou-se à criação de poemas fonéticos a partir de sua sonoridade, além de utilizar a respiração como elemento fundamental” (Maleta, 2005, p. 77).

¹² “É uma expressão criada por Martin Esslin no final da década de 1950, tendo a descrição dessa temática publicada em um livro em 1961. Essa terminologia foi criada com o intuito de ressaltar um dos mais importantes movimentos teatrais europeus surgidos durante a segunda metade do século XX” (Bussoletti; Vargas, 2013). “O Teatro do Absurdo propõe revelar o inusitado, mostrando as mazelas humanas e tudo que é considerado normal

mais evidente nas suas obras cinematográficas como no filme *Ludwing Van* (1970). Dentro do repertório para grupo de percussão, obras como *Acústica* (Figura 4) (1968-70), *Rrrrrrrr...* (1982), *Dressur* (1977), entre outras, mostram a riqueza de timbres que surgem dos diferentes objetos/instrumentos, e a exploração do meio cênico dentro deste repertório, onde a utilização do corpo e da voz é essencial.

Figura 4: Montagem da obra *Acústica* (1968-70) – Mauricio Kagel.



Fonte: “Print” retirado de vídeo no Youtube (ArchiviMusicaSAN). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=-TPiXK4Qh34>>. Acesso em: 03/05/2024.

Antes de continuar avançando historicamente, vale a pena também destacar dois compositores que são muito importantes na música em geral e que começaram a introduzir elementos teatrais nas suas obras. O primeiro é George Crumb (1929-2022), um dos compositores mais importantes na cena da segunda metade do século XX. Ele utiliza a técnica estendida tanto instrumental como vocal, e é conhecido pela exploração timbrística nos diferentes instrumentos. Como por exemplo na obra *Black Angels* (1970), para quarteto de cordas amplificado, o compositor explora amplamente o timbre dos instrumentos de cordas, utiliza a voz falada, o estalo da língua, o sussurro, gritos em lugares específicos, e cada *performer*, além de tocar seu próprio instrumento, deve tocar outros instrumentos de percussão ou objetos. Uma das suas composições mais famosas é *Vox Balenae* (1971), para flauta

pela sociedade hipócrita. [...] O objetivo maior desse gênero é promover a reflexão no público, de forma que a maioria dos roteiros absurdos procuram expor o paradoxo, a incoerência, a ignorância de seus personagens em um contexto bastante expressivo, trágico, aprofundado pela discussão psicológica de cada personagem apresentado, com uma nova linguagem” (PasseiWeb, 14 jul. 2007. Disponível em: <<https://www.passeiweb.com/absurdo/>>. Acesso em: 20 jan. 2024).

amplificada, violoncelo e piano. O compositor explora a voz cantada sendo realizada pelo próprio flautista, além disso, o compositor utiliza o efeito de gaivota no *violoncello*.

O segundo compositor é o italiano Luciano Berio (1925) que se destacou no estilo de música teatral, dando especial interesse à voz humana, recorrendo à utilização de técnicas vocais não tradicionais como gritos e assobios. Também explorou técnicas instrumentais não convencionais (técnicas estendidas) em diversos instrumentos, muitas vezes associando-as a gestos cênicos. Entre suas obras mais importantes temos a *Sequenze*, uma série de obras que exploram outras habilidades associadas às possibilidades dramáticas do performer, e à maior exploração do próprio instrumento. Como por exemplo, a *Sequenza III* (1966), para voz feminina, na qual a *performer* grita, dá risada, estala a língua, modifica o som vocal com a utilização das mãos, entre outros elementos. A obra *Circles* (1960), para voz, harpa e dois percussionistas demonstra que o canto pode fundir-se com os sons instrumentais e imitá-los (Sergl, 2006, p. 9). Esta obra "pode ser considerada a primeira obra teatral importante de Berio, pois o caráter circular de sua forma é posto em evidência pela movimentação da intérprete no palco". [...] (Griffiths, 2011, pp. 172-173).

Com a introdução de elementos teatrais na técnica composicional, vai se desenvolvendo um estilo nomeado de música instrumental teatral ou música cênica que, segundo Salzman e Desi (*apud*. Serale, 2009), não é ópera, não é teatro - musical como os espetáculos musicais típicos de Broadway, e não é nenhuma das formas populares de teatro que contém músicas designadas como *operetta*, *light opera*, *musical comedy*, *opéra comique*, ou *opéra bouffe*. Este gênero combina a música, texto e expressão cênica mediante a performance do instrumentista no palco. As obras estão cheias de aspectos provenientes de outras áreas como o teatro, o canto, a poesia. O *performer* não se foca apenas no seu instrumento, mas tem que ampliar seus conhecimentos, já que dependendo da obra precisa estudar mais a fundo cada particularidade trabalhada nela. Existem obras onde o *performer* precisa cantar, falar, gritar, dançar até usar uma roupa específica, abrindo assim as portas para um gênero novo, onde a música e o teatro tornam-se um só.

[...] cabe frisar o fato de que os diferentes elementos que compõem uma peça de Música – Teatro estão ‘decisivamente ligados ao tempo e à organização musical’ [...] Na música-teatro ‘luzes, objetos, palavras, movimentos e instrumentos são articulados e compostos como se fossem sons, timbres e tempos. São música na mesma medida em que a música se tornou outra coisa’ (Barber *apud*. Serale, 2009, p. 216).

A execução das obras de Kagel, segundo Griffiths (2011, pp. 173-174), requer “técnicas insólitas, gritantes deformações de interpretação, o uso de instrumentos incomuns e assim por diante, sempre visando efeitos não só musicais, mais visuais e dramáticos”, exigindo do performer o desenvolvimento de outras habilidades além das instrumentais, explorando, assim, todas as capacidades performáticas. Para Barber (1987, apud. Serale, p. 217), “o Teatro Instrumental não se compõe para um instrumento, mas para um instrumentista [...] com olhar crítico e com reserva imaginativa para encontrar soluções técnicas próprias”.

De acordo com Kagel, pelo fato de o movimento ser um elemento fundamental do teatro instrumental, ele é utilizado na composição (Kagel, 1983, p.107). A exploração do movimento é a marca essencial que distingue o teatro instrumental da execução tradicional de uma obra estritamente musical (Martins, 2015, p. 6).

O compositor Vinko Globokar (1934) estimulou como trombonista “a criação de toda uma literatura contemporânea para o trombone, de autores como Luciano Berio, Mauricio Kagel, entre outros; e como compositor, compõe obras centradas na relação entre voz e o instrumento” (Demoz, 2023). Dentro de seu repertório, temos a obra *Atemstudie* (1971) para oboé solo, que exige a técnica de respiração circular para que o som fique contínuo, além de utilizar a fala, gritos, e outros sons vocais. Para percussão, compôs a obra *Corporel* (1985), que torna o corpo do instrumentista o seu próprio instrumento. Explora a gestualidade do *performer*, a voz falada, e outros tipos de sons vocais (Figura 5).

Figura 5: GLOBOKAR. CORPOREL. Percussionista: Niek KleinJan.



Fonte: “Print” retirado de vídeo no Youtube (The Percussion Canon). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l6Pfxdl0eeg>>.

Outro compositor que explora a teatralidade em suas obras é George Aperghis (1945), conhecido por reinventar e inovar o teatro musical. Aproximadamente no ano de 1970, decidiu se aprofundar numa linguagem mais livre e começou a buscar e explorar o som da voz de uma maneira muito original. Nas suas composições, incorpora ingredientes vocais, instrumentais, gestuais e cênicos. O *performer* tem que executar todos os elementos da obra dando-lhes a mesma importância. Entre seu repertório especificamente de música teatral temos: *Les Récitations* (1978), *Le corps à corps* (1979), *Graffiti* (1980), *Retrouvaille* (2013) (Figura 6), *Obstinate* (2018), *Machination* (2000) entre outras (Taubert, 2021).

Para Kagel, e sobre todo para Aperghis, a palavra é ante todo, som. Se se suprime a barreira que separa a música da poesia, as duas serão a mesma coisa. É na musicalidade e no som onde se encontra a verdadeira essência da palavra. [...] Nesta simplificação, a palavra encontra sua autonomia e sua natureza evocativa (Ramos, 2013, p. 223).

Figura 6: Retrouvailles (2013). Percussionistas: Richard Dubelski and Christian Dierstein.



Fonte: "Retrouvailles" (2013) — a performance for 2 percussionists by Georges Aperghis. "Print" retirado de vídeo do Youtube (Emilie Morin). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0-3LFmAf_DM&t=303s>. Acesso em: 10/04/2024.

Apesar de muitos compositores já terem explorado anteriormente a teatralidade instrumental, o compositor francês François Sarhan (1972) leva suas obras de música teatral a um nível diferente. Algumas das suas obras exploram por completo a teatralidade do performer, a sua gestualidade e a utilização voz como contador de histórias. "Sarhan é conhecido por criar suas próprias obras de teatro musical e multimídia, nas quais ele próprio costuma se apresentar" (Sarhan, 2012).

Um exemplo de repertório em que podemos ver a teatralidade do performer, é nas *Situations*, como na número 7, *Imagination*, na qual os dois performers tentam falar o conceito de *imagination* e brigam até um deles conseguir defini-lo por completo. Uma obra em que o compositor trabalha com artes visuais é *Finger and Mouth* (2017), para piano e vídeo, na qual no palco completamente obscuro só se enxerga os braços do pianista e uma tela contendo um vídeo de uma grande boca (Figura 7). Para o compositor:

Os gestos do músico tem que ser realizados com o maior controle possível, especialmente quando ele é um virtuoso, aquele que domina cada momento. O que me interessa é o movimento não intencional, ou linguagem corporal com todo o seu significado oculto. Pode ser emocional ou esse gesto significa que estou pensando. Se eu coçar o nariz, isso implica hesitação ou subterfúgio. Isso é tudo bem conhecido, fora da música, é claro. Acho que tem potencial artístico porque introduz diferentes níveis, entre o que está claramente

estabelecido e o que está oculto, mas significativo. Meu trabalho, que se aproxima da coreografia, é anotar esses movimentos e colocá-los na peça.

Eu tento perturbar o processo de escrita, empurrá-lo, abusar dele. Se confiarmos nele, ele dominará. Ele vai ganhar. A escrita não deve vencer.¹³

Figura 7: *Finger and Mouth* (2017); pianista: Clemens Hund-Göschel.



Fonte: SARHAN, 2017. “Print” retirado de vídeo do Youtube (Emilie Morin). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J7dmvG0UMOI>>. Acesso em: 12/04/2024.

1.2. A percussão na Música Teatral

A percussão é um dos instrumentos que foi mais explorado pelos compositores de música teatral. Desta forma, o repertório de música instrumental para percussão é bastante amplo, incluindo várias obras importantes do gênero. Como dito anteriormente, a partir da década de 1960 os compositores mostraram interesse em explorar novos elementos “como resultado da preocupação por encontrar novas formas de união entre as artes” (Martins, 2015, p. 10). John Cage foi um dos pioneiros. Segundo Laskewicz (1992, p. 9, tradução nossa): “a filosofia musical mais influente de Cage foi a sua crença no potencial da natureza musical das ‘ações’. O corpo, gesto, palavras e ações de um performer são uma extensão dos seus instrumentos, um alargamento da sua personalidade”.

¹³ SARHAN, François. The composer at work. Entrevista por TOSSER, Grégoire. CDMD, 2022. Disponível em: <<http://www.cdmc.asso.fr/en/ressources/compositeurs/entretiens-filmes/composer-work-francois-sarhan>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Certamente, a riqueza timbrística ligada à percussão e à sua gestualidade inerente podem ser apontadas como dois fatores muito atraentes para os compositores deste gênero. Porém, existe outro fator muito importante: a particularidade do percussionista contemporâneo ser, em geral, um músico muito aberto à utilização de novas técnicas e a experimentações. É possível que, em parte, isto seja resultado de não haver um repertório tradicional para percussão, o que faz o percussionista estar sempre procurando novas obras e possibilidades de performance.

Como dito anteriormente, um dos possíveis motivos para os compositores terem explorado a percussão de uma maneira cênica é a gestualidade própria relacionada à performance de instrumentos de percussão. Esta gestualidade já se apresenta no *gesto instrumental*, mas é multiplicada pelos chamados *gestos auxiliares ou acompanhadores*. Estes são gestos que não são necessários diretamente para a produção do som, mas que o instrumentista acaba realizando na performance de seu instrumento (Wanderley, 2006). Para o percussionista, muitas vezes este gesto é uma extensão do *gesto corporal instrumental* e pode ser explorado como um meio visual no momento da performance. É bem provável que esta gestualidade inerente na percussão exerça uma influência nos compositores que se dedicam a escrever obras de música cênica e que exploram de uma maneira mais ampla as montagens de múltipla percussão, possivelmente por verem nesta formação uma possibilidade de introduzir uma diversidade não só de sons, mas também de gestos e elementos cênicos. Podemos perceber que existem, em sua maioria, obras cênicas para múltipla percussão, baseados em vários textos¹⁴ e no próprio repertório para percussão teatral.

[...] as composições para percussão múltipla foram se concentrando em torno das seguintes ideias principais: (1) O reconhecimento da estética visual na percussão múltipla e a exploração dos seus parâmetros escultóricos inerentes; (2) a unificação de sons percussivos com texto falado ou cantado; (3) percussão como teatro; e (4) a significativa exploração de novas sonoridades (Schick, 2006).

Alguns compositores optam por escrever obras cênicas e chegam a descrever os movimentos detalhadamente na partitura. Este gesto é nomeado de *Gesto Cênico* que, segundo Kumor, (*apud*. Traldi; Campos; Manzolli, 2007) é criado e/ou sugerido pelo compositor como parte da obra, não fazendo necessariamente parte do ‘tocar o instrumento’. Este gesto, introduzido na composição, é característico da música instrumental teatral. Obras como o *Harlekin* (1975) de Stockhausen para clarinete; *Silence must be!* (2002) de Thierry de Mey para

¹⁴ Ver: Serale, 2011, p. 3; Martins, 2015, p. 12; Mora, 2015, p. 13.

regente *solo*, além de diversas obras de Mauricio Kagel, exploram estes *gestos cênicos*, incluindo a dança, que é uma expressão artística baseada no movimento corporal. Nestes casos, a dança é um elemento cênico que pertence a uma obra instrumental-teatral.

Segundo Kumor (2002), o *Gesto Interpretativo Cênico* “é a ação do intérprete frente à descrição e a utilização específica de algum tipo de movimento que não está diretamente ligado ao ato de tocar o instrumento de modo que tal gesto possua significado próprio e autônomo” (*apud*. Traldi; Campos; Manzolli, 2007, p. 4). Portanto, este gesto é, em geral, descrito pelo compositor na partitura, não sendo necessariamente resultado do movimento natural de produção sonora.

O repertório que possui *gestos cênicos* exige do intérprete conhecimentos que não são próprios da sua área de domínio, proporcionando desafios novos para a sua execução. Assim, o percussionista interessado em realizar obras cênicas precisa desenvolver uma consciência corporal para poder trabalhar seu gesto a partir da descrição da partitura.

É importante dizer que o fato de o percussionista ter que explorar elementos cênicos não o converte em um ator. De fato, as obras aqui consideradas são todas escritas para um instrumentista ou percussionista, não para um ator. Como por exemplo, temos *Homework I* e *Homework II* (2008-2009), do compositor François Sarhan, e *Corporel* (1985), de Vinko Globokar, que são obras para um percussionista, utilizando como instrumento seu próprio corpo. É importante apontar que a estrutura da maioria das obras deste repertório segue padrões de estruturação mais próximos do discurso musical do que do discurso teatral. Além disso, a notação utilizada é a musical (muitas vezes combinando elementos da notação tradicional com notação gráfica e/ou textual). Deste modo, fica evidente que as obras deste gênero teatro-instrumental são escritas realmente para instrumentistas (no caso, percussionistas), e não para atores.

Não existe necessidade de que este músico atue como um ator e dance como um bailarino, em termos de rigor técnico dessas outras artes. O interessante da música cênica é que ela possibilita ao músico realizar essas funções sem ter de se tornar um expert nessas técnicas; sempre continuará sendo um músico que atua e que dança, quando se faz necessário, estando em cena (Martins, 2015, p. 6).

O percussionista, ao abordar este tipo de repertório cênico, pode equivocadamente pensar que precisa se tornar um ‘grande ator’ para poder realizá-lo, sendo que o que realmente precisa é desenvolver certas habilidades do ofício do ator para executá-lo. Neste caso, a atuação

é um elemento inserido no repertório instrumental, no qual o percussionista precisa trabalhar como um ‘bom instrumentista’.

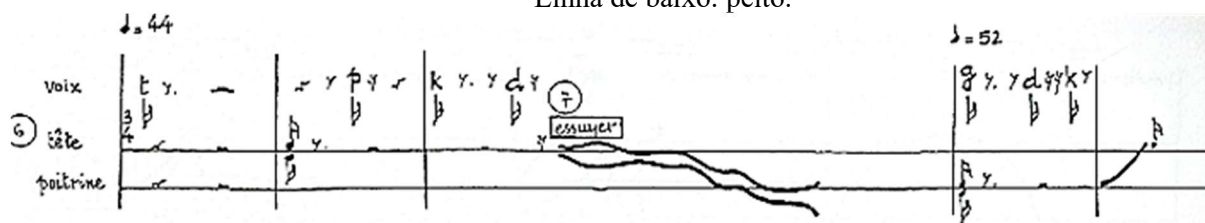
A definição de “bom cantor” ou de “bom instrumentista” varia significativamente da Música para o Teatro, uma vez que no universo musical tende-se a exigir um maior virtuosismo técnico do artista,[...] Por sua vez, no universo teatral, muitas vezes, para definir um bom cantor ou instrumentista no contexto específico da encenação, pode-se e muitas vezes deve-se desconsiderar tais requisitos, a favor da adequada utilização cênica da voz ou do instrumento musical. Portanto, se a pergunta for “você é um bom cantor (ou instrumentista)?” a resposta poderia ser “para o universo do Teatro certamente sim, para o da Música, possivelmente não” (Maletta, 2014, p. 38).

Dependendo das exigências do repertório, a atuação cênica do instrumentista pode ter uma importância muito grande. Nestes casos, pode-se optar por buscar uma orientação de um profissional do teatro, que ajudará o instrumentista a desenvolver habilidades mais específicas da atuação teatral, e com isto, ajudará a enriquecer a performance.

Em grande parte das obras do repertório, o *gesto cênico* está detalhado na partitura. Temos obras nas quais são usados símbolos, desenhos, rabiscos, entre outros meios de notação, para descrever os gestos que precisam ser feitos, os quais são também explicados muitas vezes na bula da obra. *?Corporel* (1985), do compositor Vinko Globokar, é uma obra composta para um percussionista e seu corpo. Segundo Charles (2014, p. 47), “*?Corporel* é um trabalho seminal no gênero de percussão teatral”. O compositor pede para o performer deixar seu torso completamente nu, explorando as múltiplas sonoridades produzidas pelo batimento das mãos no próprio corpo. Esta obra utiliza, além do *gesto cênico*, a voz do performer. A partitura combina notação gráfica e tradicional e nelas especifica tanto as áreas do corpo que devem ser utilizadas quanto os tipos de gestos que devem ser realizados (Figura 8). Há ainda uma linha que indica os sons vocais que deverão ser feitos.

A peça exige que o percussionista explore a sonoridade do seu próprio corpo, com o intuito de procurar o som desejado, assim como seria feito num outro instrumento. Apesar de ser uma obra repleta de elementos cênicos e que transpira dramaticidade, o percussionista não precisa se preocupar em se tornar um ator ou criar uma personagem. Uma das preocupações principais do instrumentista deve ser a procura pelo som corporal e a criação de uma consciência corporal que o permita manejar os movimentos do corpo com fluidez. Os movimentos são acompanhados por sons produzidos pela respiração e efeitos vocais escritos na partitura que precisam se conectar intimamente com os gestos corporais do performer.

Figura 8: *Corporel* (1985) de Vinko Globokar. Linha de cima: voz. Linha do meio: cabeça. Linha de baixo: peito.



Fonte: Globokar, 1985. *Corporel*, p. 2.

Em *Living Room Music* (1940), John Cage propõe aos músicos a criação de um ambiente cênico (uma sala de estar) para se desenvolver a performance (Fig. 9). O ambiente desta sala de estar é construído pela criatividade dos percussionistas, que são livres de montar a sala a seu gosto e com todos os elementos que eles preferirem. O compositor, nas instruções da peça, pede que sejam utilizados objetos normalmente encontrados em uma sala de estar, como revistas, jornais, livros, móveis, etc. O percussionista, ao montar seu próprio ambiente de performance, tem que ir à procura de objetos que proporcionem uma boa qualidade sonora.

Figura 9: *Living Room Music* (1940) de John Cage. X'q Percussion Quartet do Conservatorium van Amsterdam. Performance em Shenzhen Concert Hall, China, 2008.



Fonte: CAGE, John, *Living Room Music*. "Print" retirado de vídeo do Youtube (Joint Venture Percussion Duo). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xnciJhue24o>>. Acesso em: 12/04/2024.

1.1.1. Percussão Teatral: O uso da voz

Como vimos anteriormente, por volta da segunda metade do século XX, elementos cênicos foram explorados e inseridos no repertório contemporâneo, exigindo do *performer* uma atenção a outras artes além da música. Os gestos foram inseridos como parte da estrutura da

obra e, como vamos mostrar a partir de agora, também a voz do *performer* passou a ser empregada, não sendo mais um recurso estudado e explorado exclusivamente por cantores.

Além da voz cantada, a voz falada e outras maneiras de produção sonora vocal passaram a ser utilizadas no repertório contemporâneo, sobretudo na música teatral.

A voz falada é um recurso inerente ao ser humano e varia de acordo com as origens sociais, culturais e geográficas dos indivíduos, além das particularidades do órgão vocal. Este recurso natural geralmente não precisa de treinamento especial como no caso da voz cantada, mas quando sua utilização está ligada a um repertório cênico, precisa de uma colocação específica e também de um domínio técnico. A respiração é natural e varia de acordo com o comprimento das frases da fala, que podem mudar de acordo com a velocidade em que cada indivíduo articula as palavras, vinculadas em algumas ocasiões ao sotaque próprio da pessoa.

Dentro do repertório contemporâneo já era muito explorada a voz do *performer* com compositores como Crumb, Berio, Aperghis, Globokar, entre outros, que utilizaram a voz tanto como um elemento timbrístico dentro de uma obra instrumental, quanto como o *performer* se tornando um narrador de histórias. O compositor americano Frederic Rzewski é um dos pioneiros da música para '*speaking pianist*'. Uma de suas peças mais conhecidas, *The People United Will Never Be Defeated!*¹⁵(1975), mistura estilos do romantismo do século XIX a técnicas estendidas do século XX, como assobiar e bater a tampa do piano. Outra obra muito importante em seu repertório é *De Profundis*, um oratório melodramático para pianista solo. A obra exige que o pianista recite as cartas escritas por Oscar Wilde para Lord Alfred Douglas. Ao longo da performance de 30 minutos, o pianista tem que incorporar o piano tocando, cantando, falando, assobiando e fazendo sons percussivos (Po Sim, 2021).

Diversos performers têm se inclinado para este tipo de repertório mais vocal como, por exemplo, a pianista australiana Lisa Moore (1960), “a rainha do piano avant-garde de Nova York” segundo a *New Yorker*. As performances de Lisa Moore combinam música e teatro com poder expressivo e emocional – seja na entrega da música mais simples (usando sua voz), um recital solo ou uma partitura de câmara diabólica (Lisa Moore, *Website*)¹⁶.

No repertório contemporâneo para percussão, encontramos duas categorias de voz falada: a verbal e a não verbal. A voz falada verbal é um recurso que faz uso das palavras e transmite uma mensagem e, em geral, um sentido semântico, ao contrário da fala não verbal,

¹⁵ Baseada no tema de uma música chilena com o mesmo título e composta por Sergio Ortega, com texto escrito por *Quilapayún* e gravada em 1970.

¹⁶ MOORE, Lisa. Copyright 2015. Disponível em: <<https://lisamoore.org/>>. Acesso em: 12/04/2024.

que utiliza sons não associados necessariamente às palavras, embora utilize algumas articulações fonéticas existentes. A voz não verbal não transmite um significado tão direto quanto a voz verbal. Mendes (2018), em sua tese de doutorado, denomina a voz falada não verbal como discurso não semântico¹⁷.

Esta categoria [voz falada verbal e não verbal] se refere à distinção entre um tipo de voz falada que se estabelece como recurso expressivo de uma língua (e que, portanto, transmite um certo tipo de mensagem verbal) em relação a outro tipo de voz falada que não expressa língua nenhuma, embora faça uso de recursos articulatórios e prosódicos que podemos reconhecer como característicos da linguagem verbal (tais como a articulação de vogais e consoantes, das sílabas e frases) (Mora, 2015, p. 18).

A obra do compositor Frederic Rzewski, *To the earth* (1985), para quatro vasos, é um exemplo da utilização da voz falada verbal (Figura 10). O texto utilizado nesta obra é uma tradução em inglês de um hino Homérico do século VII a.C e, segundo indicação adjunta na partitura, esta parte vocal pode ser executada “mais ou menos” junto com a parte instrumental, dando uma certa liberdade ao percussionista e, conseqüentemente, originando versões diferentes com cada performance.

O percussionista nesta obra se converte em um narrador, o qual por meio dos diferentes modos de expressão e de inflexão vocal, transporta o público para uma variedade de cenários enquanto ouve a performance. Isto só é possível com o trabalho minucioso do percussionista, que não deve somente se preocupar em realizar tecnicamente bem a parte instrumental, mas deve trabalhar separadamente e com bastante atenção à parte vocal, já que pequenos detalhes ajudam a fazer uma performance especial e diferente das outras. A percussionista Bonnie Smith diz:

Minha versão utiliza também a adição de um pouco de texto cantado¹⁸ [...] [escolha ligada a um fator composicional] Estes pontos são pequenos e no meio do trabalho são simples. No entanto, acredito que estes elementos funcionam em conjunto para criar uma série de experiências - nossa fábula - para os ouvintes (Smith, 2012, p. 8).

¹⁷ REIS, Doriana Mendes. O Discurso Não - Semântico na Música Eletrovocal. 2018. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11946?show=full>

¹⁸ Letra do compasso 23 da obra *To the Earth*: “*The young women... the young women play... the young women play in the flowery meadows*”.

Figura 10: *To the Earth* (1985) de Frederic Rzewski, para 4 vasos e voz. Número 23 (trecho que a percussionista Bonnie Smith opta por cantar no lugar de falar).

παρθενι- και, παρτηνικαι τε παρθε- νικαι τε χοροις φερειν- θεσιν ευφρονη θυμωι
p The young women... the young women play... the young women play in the flowery meadows,
 Und die Mädchen die Mädchen spielen in den blumigen Wiesen,

Fonte: Score da partitura *To the Earth* do compositor Frederic Rzewski.

Ursonate (1922-32) (Figura 11), de Kurt Schwitters, é uma obra para voz *solo*, normalmente executada por percussionistas, apesar de não ser escrita especificamente para eles. É uma obra com um discurso não semântico, uma vez que o compositor utiliza palavras sem significado, produzindo um resultado puramente sonoro vinculado à articulação de várias consoantes e à junção de vários sons fonéticos. É provável que este fator sonoro esteja relacionado com o significado do termo *Ursonate*, que segundo Schwitzerz “é um neologismo que se traduz aproximadamente como ‘sonata primitiva’ ou (‘Sonata em sons primitivos’)” (Schwitzerz *apud*. Smith, 2012, p. 25).

Uma dificuldade da obra é a de ser convincente na leitura do poema. Isto pode ser um pouco complicado, já que as palavras usadas não possuem nenhum significado. Segundo Mendes (informação verbal, 17 de dezembro de 2023), a junção destes fonemas estão diretamente relacionados aos idiomas nórdicos. O percussionista tem que se preocupar com a clareza e a articulação das palavras para dar a impressão de estar falando um texto real e imprimindo significado a ele. Algumas vezes, o uso de expressões corporais pode ser um elemento complementar na obra.

infinidade de instrumentos é uma das características de um percussionista multifacetado, e nesta obra especificamente, além de o percussionista ter que aprender a tocar o *zarb*, ele precisa criar uma intimidade com seu aparelho fonador.

A relação entre gesto, voz e execução instrumental é trabalhada intimamente nesta obra. A voz utiliza elementos tais como glissandos, sílabas com voz colocada (técnica de canto), *bocca chiusa*, som provocado pelo contato rápido entre a língua e o palato duro, som provocado pelo contato entre a língua e os alvéolos dentários, aspiração do ar direcionados à garganta, entre outros.

Em função da grande precisão rítmica exigida pela obra, a articulação das sílabas deve ser muito rápida e bastante clara, sendo este um dos desafios de performance na obra (Figura 12). Trechos virtuosísticos entre o instrumento e a voz prevalecem na obra, e a relação voz/gesto/execução instrumental é cada vez mais intensa, tornando a obra bastante empolgante.

Figura 12: *Le Corps à Corps* (1978). Linha de cima: voz; linha de baixo: *zarb*.

(haletant) inspiré - expiré comme une course à pied (Action - le match) II. Le recit tournez la tête à droite, comme si vous étiez surpris par quelque chose. (commentaire) Avant dix heures, te ta to tou tom

(retournez la tête vers sa position originale lentement)

Fonte: Score da obra *Le Corps à Corps* (1978), de Georges Aperghis, p. 9.

1.3. Voz Cantada dentro do repertório de percussão solo

A voz cantada, no século XX, passou a ser explorada a partir de uma estética diferente da do tradicional *bel canto* e ampliou seu uso em outros gêneros musicais. Começou a ser utilizada na música teatral instrumental e, especificamente neste trabalho, se origina uma nova corrente, o instrumentista cantor.

Pode-se dizer, até o momento, que a primeira obra escrita para um instrumentista cantor foi *A Chant with claps* (1940), para palmas e voz cantada, pelo compositor John Cage (1912-1992), dedicada a Sidney Cowell como presente de aniversário para ela e seu esposo Henry Cowell. Por ser uma obra escrita para palmas, pode estar incluída dentro do repertório para percussão.

Depois desta obra, não se tem nenhuma documentação de outras obras com interação de voz cantada. Só décadas depois, os compositores começam a utilizar nas suas obras a voz

cantada do performer. Especificamente, se começa explorar com os pianistas, e assim surge uma nova corrente na qual o pianista deve utilizar sua voz e especificamente cantar.

Segundo Marks (2012), a frase “literatura para o pianista vocalista” descreve qualquer composição clássica com ações vocais pontuadas para o pianista, como a fala, assobios, gemidos e respiração audível, entre outros”. São utilizadas várias terminologias para se referir a estas obras para piano com ações vocais. Entre elas, *speaking pianist* que, para Marks, só se refere à fala, ou *vocal pianist*, que geralmente pode-se referir a um pianista acompanhador. Para Marks, a terminologia mais adequada é *vocal actions* ou *vocalizing pianist*.

No repertório para *speaking pianist*, como denominam alguns autores, está incluída a utilização da voz cantada. Um dos pianistas dedicados a este tipo de repertório é o americano Anthony De Mare, que foi pioneiro em executar obras do gênero *speaking-singing pianist* há mais de 25 anos com a estreia de “*De Profundis*” de Rzewski, baseado nos escritos de Oscar Wilde. Sua gravação *SPEAK!* (2010) - *The Speaking-Singing Pianist* (Innova) é o primeiro disco totalmente dedicado ao gênero que ele criou há mais de vinte anos. Outras gravações aclamadas incluem “*Pianos and Voices: Music by John Cage and Meredith Monk*” (1992) (Anthony De Mare, Website , s./d.).

De Mare se interessou pela música contemporânea desde muito cedo, florescendo na pós-graduação na Universidade de Buffalo com o pianista e defensor da música nova Yvar Mikhashoff (1941-1993). Foi justamente seu professor quem incentivou a De Mare a cantar e tocar ao mesmo tempo a obra *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* (1942), do compositor John Cage (1912-1992). A obra foi tão bem executada que, quando o próprio compositor ouviu essa versão, compôs uma continuação: *Nowth upon Nacht* (1984). Um fator importante na carreira de De Mare foi o contato que teve com Meredith Monk. O pianista, novamente incentivado pelo seu professor, pediu para a compositora que escrevesse uma obra para ele; no entanto, ela preferiu dar uma das suas obras, *The Tale*. A partir da sua performance, a compositora forneceu outras das suas obras para serem executadas por De Mare. Desta maneira, De Mare abre o caminho para um novo “gênero”, o *speaking-singing pianist* (Marks, 2012, pp. 38-39).

Esta interação entre instrumento e voz cantada também pode ser observada com o *violoncello*, contrabaixo, bateria entre outros. Nestes casos, o repertório geralmente foca mais ao estilo popular e não ao contemporâneo. Como uma exceção, podemos citar a obra *solo* para *violoncello* do compositor Peteris Vasks (1946), *Gramata cellam* (1978). O termo utilizado por *cellistas* que executam este tipo de repertório é conhecido como *singing cellist*.

No caso da percussão, depois de mais de trinta anos da obra *A Chant with Claps* (1940), em 1978 o compositor Harald Weiss escreve a obra *Trommelgeflüster*, onde o percussionista além de tocar uma variedade de instrumentos de percussão, produz alguns sons vocais falados e cantados. Já no ano de 1982, no *Solo Percussion Theater*, do mesmo compositor, o percussionista além de tocar um *set* de percussão múltipla, deve incorporar uma postura teatral, o que inclui falar e cantar.

O compositor Stuart Saunders Smith é considerado uma figura importante no repertório de música teatral e um dos compositores mais prolíferos de obras para percussão neste viés. Suas obras *Songs I-IX* (1980-82) e *Tunnels* (1982-85) apresentam pequenos momentos em que a voz cantada aparece. Apesar de essas obras apresentarem apenas trechos curtos onde a voz do percussionista é utilizada, elas podem ser consideradas como pioneiras no repertório solo para percussionista/cantor e representam o começo da produção de uma série de obras que foram compostas anos depois, por ele e por outros compositores.

No ano de 1989, o compositor Vinko Globokar escreve a obra *Ombre*, para percussionista, *tape* e *drum machine*. Nela, o percussionista canta vários trechos durante o decorrer da obra e a mistura da sua voz com a execução do *set* de percussão e do *drum machine* e *tape* cria uma sonoridade peculiar. É importante ressaltar que, assim como Stuart Saunders Smith, Vinko Globokar também é um compositor fundamental para o repertório de percussão teatral.

Já no século XXI, podemos perceber que o repertório para percussão e voz cantada começa a tomar uma nova forma, não apresentando somente trechos em que a voz interage com a percussão. Agora, a voz passa a dialogar com o instrumento o tempo inteiro. O interesse e a disposição do percussionista por esse tipo de repertório desempenham um papel muito importante no seu desenvolvimento. Muitas vezes, o próprio percussionista/cantor se dedica a compor suas próprias obras; outras vezes ele encomenda de outros compositores.

Podemos observar percussionistas interessados na utilização da voz cantada em alguns lugares da América do Sul, na Europa e, principalmente, nos Estados Unidos, onde vem se desenvolvendo uma nova vertente dentro do repertório para percussão. Cabe destacar que, na atualidade, a grande maioria dos percussionista cantores vêm executando um repertório popular, nos levando assim a séculos atrás, para a Antiguidade, onde alguns músicos tocavam instrumentos como a lira e cantavam ao mesmo tempo; ou ainda para a Idade Média, com os trovadores que tocavam e cantavam suas cantigas e com os jograis que se divertiam e informavam com suas canções à população sobre o que acontecia nos lugares que passavam.

Seguindo este caminho da música mais tradicional/popular, temos no ano de 2011 o primeiro álbum *Assorted Mallets*, do compositor, educador e percussionista americano Michael Neumeyer, composto, em sua maioria, por obras solo para marimba e voz cantada, escritas entre os anos 2004 e 2007. O percussionista tem vários trabalhos escritos para percussão, mas seu foco como compositor está ligado à combinação da marimba com a voz cantada. Na mesma linha, o percussionista e vocalista americano Brian Calhoon se dedica, entre outras coisas, à performance de obras para marimba, vibrafone e canto. Ele se refere à marimba como seu primeiro amor. Calhoon diz: “Como percussionista cantor, não é de admirar que eu seja atraído pelo instrumento que eles chamam de “madeira cantada”. Eu sempre senti que a marimba é minha principal forma de comunicação [...]” (Marimba One, s./d.). Calhoon e o percussionista/diretor Greg Jukes criaram um show denominado *Marimba Cabaret*, no qual há narração de histórias, performance de adaptações de músicas *pop* e obras com uma linguagem teatral. Cabe ressaltar que este parece ser o primeiro show/concerto dentro deste contexto, isto é, explorando a figura do percussionista/cantor/ator (Figura 13).

Figura 13: Brian Calhoon, show de marimba cabaret.



Fonte: Brian Calhoon Website. Disponível em: <<https://www.briancalhoon.com/#photos>>.

Por outro lado, temos alguns compositores/percussionistas que começam a escrever para percussão e voz cantada numa estética mais contemporânea, assim como percussionistas que se interessam em explorar este tipo de repertório contemporâneo e trabalham a voz de uma maneira mais técnica. É importante dizer que o percussionista não necessariamente tem que ser um cantor profissional, mas para executar este tipo de repertório, ele precisa ter um preparo vocal diferente, logo, um processo de estudo diferenciado dos outros percussionistas. Há um repertório que não somente o percussionista interage com a voz cantada, mas também com outros elementos. Desta maneira, fica evidente uma expansão do *performer* (percussionista/cantor/ ator) pela estética da música contemporânea.

Além dos percussionistas comporem seu próprio repertório, a encomenda de obras é vital para o desenvolvimento de uma nova vertente musical. O percussionista Steven Schick demonstra de maneira clara este assunto:

Para Schick (2006), depois desse grande impulso inicial (que representaria uma primeira fase da história do grupo de percussão) dado por compositores como Varèse, Cage, Cowell e Chavez, até 1943, houve certo momento de estagnação na literatura para percussão. Para o

autor, o impulso seria dado novamente somente com a obra *Drumming*, de Steve Reich, em 1971 e sua associação com o grupo canadense de percussão *Nexus*. Ele se pergunta por que Stravinsky e Bartók, por exemplo, nunca escreveram para grupos de percussão, ou por que Varèse e tantos outros não escreveram um solo para percussão múltipla. A sua resposta para tal indagação é: porque ninguém encomendou. Para o autor, esse é o grande diferencial que começa a ocorrer a partir da associação do *Nexus* com Reich; assim, os percussionistas passam a trabalhar com o compositor e, principalmente, a encomendar obras específicas (Morais; Stasi, 2010).

O percussionista e barítono Lee Hinkle é um *performer* que tem se dedicado ao estudo do repertório de percussão teatral e tem marcado um grande diferencial pela sua técnica de canto e pela maneira que realiza a suas performances de obras para percussão e voz cantada, especificamente. O jornal americano *Washington Post*²⁰ se referiu a Hinkle como “*a percussionist and baritone vocalist whose percussion playing has been called “rock-steady”*”. Em 2015, ele gravou o cd *Theatrical Music for Solo Percussion*, com obras solo de diversos compositores, como Stuart Saunders Smith, Georges Aperghis, Daniel Adams, além de uma obra de sua própria autoria, *Vibratissimo* (2011), para vibrafone e voz. Este CD é um dos raros álbuns solo com obras para percussão e voz cantada.

Como exemplos de encomendas de obras para percussão e voz cantada, temos: a obra *Of a Just Content* (2009), para vibrafone, percussão múltipla e voz, encomendada por Lee Hinkle ao compositor Daniel Adams; *The Authors* (2006), para marimba e voz, que Jamie Dietz encomendou ao compositor Stuart Saunders Smith. Temos também obras que foram compostas para serem parte de coletâneas, como: *Amazonia Dreaming* (1987), para *snare drum* e voz, da compositora Annea Lockwood, encomendada pelo compositor e percussionista Stuart Saunders Smith para seu livro *The Noble Snare* vol. 3; e *Cinnabar Heart* (2009), para marimba e voz, do compositor Chinary Ung, uma encomenda realizada pela percussionista Nancy Zeltsman para o *Zeltsman Marimba Festival (ZMF)* e que foi publicada no livro *Intermediate Masterworks for Marimba* (2009).

O percussionista Doug Smith, na sua tese de doutorado *A Guide to composing works for voice and marimba intended for a single performer* (2011), encomenda cinco obras para marimba e canto: *Four Songs* (2003), da compositora Beth Caucci; *Twelve Haiku* (2005), do

²⁰ Apud. Yamaha, s./d. Disponível em: <<https://www.yamaha.com/artists/leehinkle.html>>. Acesso em: 24 mai. 2024.

compositor Philip Rothman; *French Songs* (2006), do compositor Emmanuel Séjourné; *Trobador* (2010), do compositor Raymond Helble; e *Bread Upon the Waters*, do compositor Roger Foreman. Segundo Smith, esta pesquisa identifica técnicas composicionais de sucesso para voz e marimba executadas pelo mesmo *performer*. Além disso, realiza uma comparação entre as obras encomendadas, destacando os aspectos musicais e técnicos mais eficazes ao escrever para este gênero (Smith, 2011, p. 7).

Em 2017, o compositor e percussionista Ivan Trevino compõe o *Song Book, Vol. 2* com cinco canções para “*a singing marimbist*”. Este livro é resultado da encomenda de vários músicos, encabeçados pelo vocalista e percussionista Ben Pitt, e é um dos primeiros materiais escritos para marimba e voz cantada que temos conhecimento. Um detalhe importante deste material é que o compositor escreve as canções em duas tonalidades diferentes para ajudar ao *performer*, além de incluir cifras representando os acordes utilizados no decorrer de cada canção.

Eu incluí cada música em duas tonalidades diferentes para ajudar a facilitar os diferentes tipos de voz. Todas as cinco músicas são arranjadas para voz média e também para voz alta ou baixa 8vb. Eu incentivo aos artistas a experimentarem as duas versões para descobrir o que funciona melhor para sua voz. (...) Eu incluí símbolos de acordes em cada canção para ajudar aos performers a transpor as músicas, se necessário. Os símbolos dos acordes também podem ajudar os performers a executar a obra com outros executantes, se desejado (Trevino, 2017, tradução nossa).²¹

No Brasil, temos conhecimento de duos para percussão e canto, porém não encontramos obras solo nas quais o mesmo percussionista execute tanto a parte instrumental quanto o canto, pelo menos até 2007. Neste ano, o compositor Aurelio Edler-Copes escreve a obra *Double*, para vibrafone e *live electronics*. Nela, o percussionista utiliza sua respiração, a voz falada e a voz cantada - um dos principais desafios da obra, visto que o canto inclui a emissão de *microtons* (Figura 14).

²¹ Vocal Range: I’ve included each song in two different keys to help facilitate different voice types. All five songs are arranged for middle voice and also for high voice or low voice 8vb. I encourage performers to experiment with both versions to find what works best for their voice.

Figura 14: Double - Aurelio Edler-Copes. Comp. 34

The musical score for 'Double' by Aurelio Edler-Copes, Comp. 34, is presented in a two-staff format. The top staff is labeled 'HARD MALLETS' and the bottom staff is for a melodic line. The time signature is 4/4, and the tempo is marked as quarter note = 72. The score begins with a series of chords in the mallets staff, marked with 'sfz' (sforzando) and 'p' (piano). The melodic staff features a series of notes, including a triplet marked '3:2'. The score concludes with a series of rhythmic patterns in the mallets staff, marked with 'ppp' (pianissimo) and 'mp' (mezzo-piano).

Fonte: Score da obra *Double* de Aurelio Edler-Copes.

No ano de 2020, o compositor e percussionista Carlos dos Santos escreve *El Ultimo Sello*, para instrumentos/objetos de alturas não determinadas e voz cantada. A obra, inspirada no poema do músico Javier Navas, é fruto da primeira encomenda realizada por esta pesquisadora percussionista como parte de seu trabalho de doutorado dedicado à pesquisa e performance de repertório solo para percussão e voz cantada. Meses mais tarde, o mesmo compositor escreve a obra *Mim...*, para vibrafone e voz cantada inspirada no poema da percussionista Catarina Percino. Podemos perceber que o compositor Carlos dos Santos, logo depois da encomenda da obra *El Ultimo Sello*, decidiu escrever mais uma obra explorando esta figura do percussionista/cantor. Isto ajuda a mostrar a importância que a encomenda (e a colaboração de *performers* com compositores) tem no surgimento de um novo repertório específico. Segundo o compositor, "Uma encomenda incentiva o compositor a escrever mais obras. Depois que o compositor começa a escrever uma obra para uma instrumentação acaba surgindo ideias de outras obras para a mesma formação" (Dos Santos, 2020).

A execução de um repertório específico para percussão e voz cantada está sendo cada vez mais frequente, levando, inclusive, ao surgimento de festivais dedicados a essa nova vertente. No ano de 2019, o percussionista Doug Smith e Brian Calhoon se uniram para realizar o primeiro Festival de Marimba e Canto, *Marimba and Voice Festival* nos Estados Unidos, que teve ainda a participação do compositor Emmanuel Séjourné, que apresentou um seminário de composição no qual discutiu sua escrita para marimba e voz. Além disso, o festival teve vários concertos, incluindo a estreia da obra encomendada pelo percussionista Doug Smith a Séjourné (Figura 15).

Figura 15: Festival Marimba + Voice – 2019.



Fonte: publicação retirada do *Facebook*.

No ano 2021, aconteceu o Mallets & Vox Fest, um festival virtual para marimba e voz cantada, organizado pela percussionista Jen Martinez–Bre, o qual teve a participação de vários percussionistas de diferentes partes do mundo, entre eles o percussionista Brian Calhoun e o compositor e percussionista Ivan Trevino (Figura 16).

Figura 16: Festival Mallets and Voice Fest, 2021.



Fonte: publicação retirada do *Facebook*.

Pode-se perceber ao longo deste texto que o percussionista contemporâneo é um ser aberto à exploração, que tem que desenvolver diversas habilidades e que está sempre pronto para enfrentar novos desafios. Um deles é a interação da percussão com a voz cantada. Produto desta interação, surge a figura do percussionista/cantor, que nasce tanto das ideias,

experimentos e descobertas dos compositores, como do interesse dos percussionistas por esse novo desafio e de seu amor por estes dois instrumentos.

Para finalizar, o repertório solo para percussão, incluindo a voz cantada, tem crescido no decorrer dos últimos anos. Este repertório impõe uma série de novos desafios ao percussionista, não apenas no que concerne ao treinamento específico para o uso da voz cantada, mas também referente às questões que surgem a partir da performance simultânea de percussão e voz cantada, como problemas de independência, respiração, articulação e equilíbrio entre instrumento e voz. Isto será abordado nos capítulos seguintes.

2. A VOZ CONTEMPORÂNEA E SEU USO POR INSTRUMENTISTAS

Yvar me disse, nós estávamos falando sobre Meredith Monk, e Yvar disse: Meu querido, acho que ela deveria escrever uma peça para você". E eu estava tipo o quê? O que você quer dizer? Por quê? Porque, disse ele, olhe o que ela está fazendo. Ela está na vanguarda. Ela é dançarina, cantora, coreógrafa e compõe. Ela vai, ela está bem no seu caminho. Você deve contatá-la e encomendar uma peça dela. Este é o caminho que você precisa seguir. Veja o que você fez com o Cage e como John ficou satisfeito. Você tem toda essa formação em teatro, você deve perseguir isso. Nunca feche a porta. Você não precisa apenas tocar piano²² (Marks, 2012, p. 117).

Juntamente ao desenvolvimento de novos caminhos para o fazer musical, sobretudo a partir do questionamento do sistema tonal e do romantismo, no começo do século XX, o uso da voz na música também passa por mudanças, incorporando outras estéticas diferentes à do *Bel canto*. Segundo Valente, (1999, p. 132) esta ‘voz contemporânea’ “rompeu com o legato, o som redondo, valores inalienáveis do bel canto” (*apud* Becker, 2008, p. 29). Não obstante, incorporou gritos, sussurros, risos, gemidos, respiração, vários ruídos emitidos pelo aparelho fonador, entre outros.

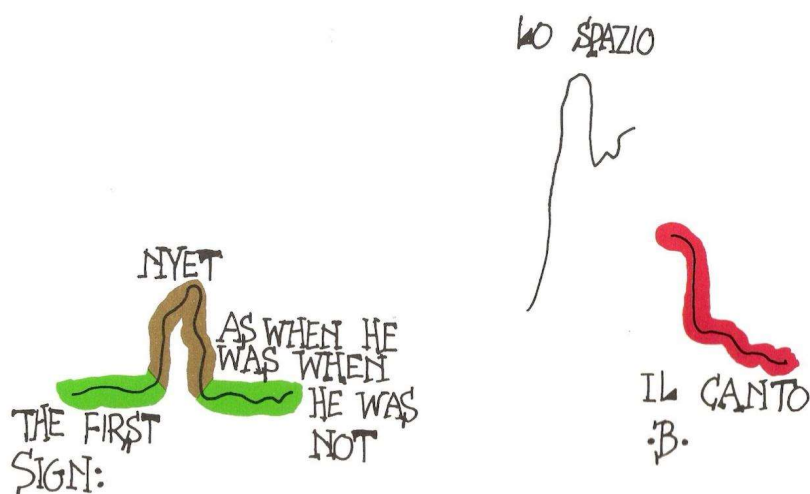
Alguns teóricos denominam esta nova exploração vocal como técnica estendida, porém outros acreditam que “ações vocais dessa natureza, ultrapassam os limites dessa terminologia” (Marks, 2012, p. 7). Segundo Penny (2009),

não foram apenas as técnicas para tocar o instrumento [a voz] que se estenderam na contemporaneidade; a própria performance ou a concepção de como elaborá-la mudou. Não mais restrita às salas de concerto, a performance passa a acontecer onde a couber; o intérprete ganha enorme liberdade para escolher o formato da performance; a interpretação instrumental passa a incorporar intervenções cênicas, a própria postura no palco (modo de se vestir e de se portar durante a performance) não obedece aos padrões clássico-românticos. Este estado de coisa leva ao entendimento de que a própria performance foi estendida no século XX (*apud* Carvalho, 2018, p. 3).

Diversos compositores exploraram a voz numa estética diferente à do *bel canto*. Uma obra historicamente importante, neste sentido, é *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schoenberg

²² Yvar said to me, we were talking about Meredith Monk, and Yvar said "My dear, I think she should write you a piece." And I was like What? What do you mean? Why? Because, he said, look at what she's doing. She's on the cutting edge. She's a dancer, a singer, she's a choreographer, and she composes. He goes, she's right up your alley. You should contact her and commission a piece from her. This is the route you need to go. Look at what you did with the Cage and how pleased John was. You have all this background in theatre, you should pursue this. Don't ever close door. You don't need to just play the piano.

Figura 18: Aria (1958) - John Cage.



Fonte: Score da obra *Aria* (1958), de John Cage, p. 19.

É importante ressaltar, especificamente em relação a estas obras, que cada performance será sempre única. Mesmo que o próprio *performer* execute a obra várias vezes, o resultado será muito provavelmente, sempre diferente. Segundo Pareyson:

cabe ao intérprete desvendar os aspectos essenciais da obra que executa. Esses aspectos estão para além da obra, não estão revelados em sua estrutura formal e são, portanto, subjetivos. Essa condição explica porque as “execuções podem ser múltiplas e diversas sem que com isso fique comprometida a unidade e a identidade da obra de arte”. Para Apro (2006, pag.29) “não é possível “manter” a essência de uma obra, mas sim “revelá-la” a partir das diversas leituras que cada executante imprime em sua interpretação” (*apud* Brigante; Apro, 2017, p. 3)

O desenvolvimento da música no século XX, com a constante experimentação e a ampliação das possibilidades técnicas instrumentais e vocais, fez com que a voz cantada contemporânea deixasse de estar inserida somente em ambiente operístico ou no repertório específico para cantores. Ela começou a ser explorada também por diversos instrumentistas em suas performances, sobretudo dentro da chamada música teatral. Em diversas obras deste repertório, o instrumentista se vê à frente de situações nas quais não é suficiente tocar seu próprio instrumento, mas que o demandam a falar e cantar. Isto é um grande desafio para o instrumentista. Adam Marks fala sobre isto em sua tese “The Virtuositic era of the vocalizing pianista”:

(o pianista) com uma formação tradicional não está necessariamente equipado para confrontar e interpretar obras de natureza melopoética. Mesmo para

músicos de grande experiência, esse repertório agrega novas técnicas e requisitos ausentes do cânone” (Marks, 2012, p. 8).

Dentro da literatura contemporânea, é escasso o material teórico que discorre sobre a inserção da voz no repertório instrumental contemporâneo, e ainda mais raro aquele que fale sobre os desafios da execução instrumental e vocal simultânea pelo mesmo *performer*. Certamente, com o passar do tempo, este material tem aumentado, e conforme esta nova corrente evolua, mais *performers*, compositores, teóricos se verão interessados em escrever sobre este assunto.

Nesse novo contexto musical, o intérprete contemporâneo é caracterizado por sua versatilidade. Como Berio afirma numa entrevista: “o virtuose de hoje, digno desse nome, é um músico capaz de mover-se dentro de uma ampla perspectiva histórica e de resolver as tensões entre a criatividade de ontem e hoje” (Mendes, 2010, p. 4). De acordo com a literatura existente, no caso dos pianistas, com o surgimento deste novo repertório também nasce uma nova era virtuosística, que segundo Jim Sanson segue um modelo já visto no século XIX: primeiro se dá o desenvolvimento instrumental, segundo a presença de um *performer* virtuoso e, terceiro, a audiência. “A convergência desses três fatores acontece nas décadas do final do século XX, quando foram compostas obras para pianistas vocalizantes” (Marks, 2012, p. 14). Este modelo proposto por Sanson pode ser também adaptado à percussão e a incorporação de recursos vocais em seu repertório. Primeiro: o desenvolvimento dos instrumentos de percussão no universo da música erudita ocidental é muito ampliado na música contemporânea, no século XX, estando diretamente relacionado ao próprio surgimento de repertório próprio para estes instrumentos; segundo: dentro da exploração de novas linguagens pelos compositores, alguns *performers* começam a explorar o uso da voz cantada em poucos momentos e posteriormente (dependendo do repertório) esta voz passa a ter um maior protagonismo, mostrando sua virtuosidade; e terceiro: o surgimento de festivais com este repertório são uma clara demonstração do interesse dos percussionistas, compositores, e público em geral. É importante acrescentar que alguns instrumentistas cantores têm uma formação operística ou experiência de atuação como cantor em música popular, e também são ligados a outras áreas artísticas como a dança, o teatro, entre outras.

Muitos dos intérpretes durante o período virtuosístico tinham níveis tremendos de experiência em teatro ou voz antes de suas apresentações de obras para pianistas vocalizantes. *Burge* atuou com frequência como ator e cantou em

óperas. *Moore e De Mare* viajaram com produções teatrais profissionais, mas as habilidades essenciais descritas aqui também podem ser cultivadas por pianistas emergentes que abordam a vocalização pela primeira vez (Marks, 2012, p. 60).

Deixando a parte histórica um pouco de lado, agora focaremos em aspectos da performance do instrumentista cantor. Para conseguir realizar uma performance de qualidade, ele precisa se preocupar em ter uma afinação correta e, para tanto, precisa lidar com outros fatores além dos já necessários para tocar seu instrumento, como a fonética, a fonologia, a posição corporal, entre outros.

O corpo é muito importante para emissão da voz. Segundo Becker (2008, p. 35), esse corpo precisa ter um tônus ideal, num vigor e relaxamento perfeitamente sincronizados, com todo o mecanismo fono-respiratório perfeitamente articulado.

Tomatis diz: “É o corpo na sua totalidade que age quando alguém decide cantar, mas trata-se do corpo colocado em situações bem particulares. Existe primeiramente, uma predisposição mental que se refere a uma imagem corporal, permitindo ao indivíduo colocar-se em condição adequada para realizar o ato de cantar. Vê-se portanto que, antes mesmo que um som seja emitido, existe toda uma preparação consciente da colocação do corpo a fim de que este possa por si mesmo adquirir um esquema corporal que lhe convém para tornar-se instrumento do canto. Dito de outra maneira, o canto é secundário ao conhecimento do corpo. É secundário ao domínio corporal que induz à postura do canto” (Ibid, pp. 105-106).

Cada instrumentista possui suas próprias dificuldades para enfrentar um repertório com canto. Um contrabaixista as soluciona de maneira distinta à de um pianista; no caso de um percussionista e de um flautista, as dificuldades também são diferentes. Por exemplo, a mandíbula no momento de cantar deve estar relaxada. Segundo Rosine (2018, p. 24) “isto pode ser um desafio para clarinetistas, trompetistas e flautistas devido à natureza da embocadura”. No caso destes instrumentos de sopro é necessário pensar a posição da mandíbula no momento de tocar seu instrumento, para que se possa mudar adequadamente no momento de cantar. Sendo assim, é importante de maneira geral para o instrumentista conhecer o funcionamento do aparelho fonador, já que desta forma o performer pode ter uma maior qualidade vocal e poder ter uma performance de alto nível. Segundo Fucci Amato, 2006, p. 67.

“o conhecimento amplo e interdisciplinar, coloca-se como condição à qualidade da performance vocal. [...] e afirma que por meio do diálogo científico interdisciplinar, será criada “a possibilidade de informação e formação de profissionais mais aptos e capazes de veicular o ensino de voz cantada [performances] com fundamentos fisiológicos vigorosos, baseados em procedimentos estudados e comprovados” (*apud* Brigunte, 2017, p. 2).

2.1. Informações Básicas sobre técnica vocal e o funcionamento do aparelho fonador

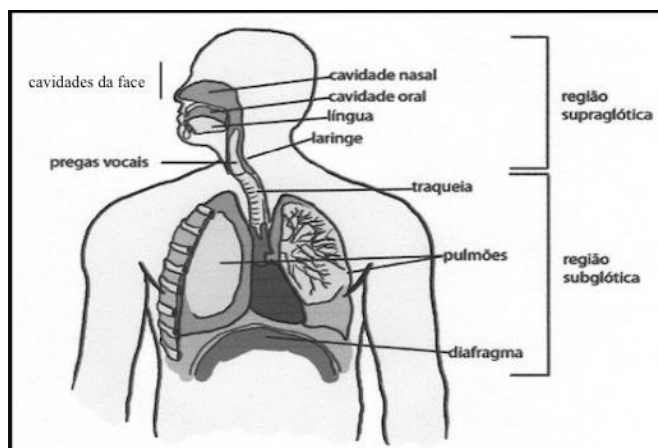
É importante para os instrumentistas que trabalham com voz, seja falada ou cantada, ter conhecimentos sobre técnica vocal e o funcionamento do aparelho fonador. Dependendo da obra a ser interpretada, o *performer* pode ter uma demanda vocal maior. Assim, essas informações podem ajudar a preservar a própria saúde das cordas vocais, sem forçar a voz e evitar qualquer tipo de desconforto. Segundo Sundberg (2018, p. 21) o desafio da educação vocal consiste, justamente, em eliminar hábitos vocais inadequados e desenvolver ao máximo as possibilidades do sistema fonador para que ele funcione com eficiência nas mais diversas situações de uso da voz, principalmente nas que envolvem grande estresse vocal. Aqui vale uma observação importante: o conteúdo deste importantíssimo assunto apresentado aqui neste trabalho é apenas um breve recorte direcionado para instrumentistas de maneira geral.

A voz se produz pela vibração das pregas vocais resultante do fluxo de ar vindo dos pulmões e modificados pelas cavidades de ressonância. Segundo Loiola (2016), enquanto se respira, as pregas vocais estão posicionadas de forma aberta permitindo a passagem do ar, mas no momento de produzir um som vocal, a primeira coisa que acontece é um comando cerebral que envia estímulos nervosos para os músculos responsáveis pela produção do som²³.

O sistema fonador (Figura 19) é composto de três partes: o sistema respiratório, as pregas vocais e as cavidades de ressonância, que incluem as cavidades do trato vocal, a cavidade nasal e outras cavidades da face (Sundberg, 2018, p. 27). De maneira resumida, o ar ingressa geralmente pelo nariz, uma das cavidades de ressonância, e desce pela laringe, onde se encontram as pregas vocais, para posteriormente descer pela traqueia responsável pela passagem do ar aos pulmões. E finalmente o diafragma, que se encontra debaixo dos pulmões, “inserido na parte inferior da caixa torácica, é um músculo inspiratório de extrema importância” que separa a cavidade torácica da cavidade abdominal (Ibid., p. 53).

²³ Como no caso da laringe, temos os músculos extrínsecos responsável pelo posicionamento da laringe no pescoço, e os músculos intrínsecos responsáveis pelas movimentações da prega vocal. LOIOLA, Camila. Como a voz é produzida. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kIAi0GnwnBw>>. Acesso em: 16 dez. 2023.

Figura 19: Sistema fonador resumido



Fonte: Parker (2007; in: Seara *et al*, 2011) *apud*. Zorzetto, 2016, p. 59.

Cada músico, dependendo do seu instrumento, tem uma maneira distinta de respirar enquanto toca.

os músicos de instrumentos de sopro conhecem muito sobre respiração e, como os cantores, concentram-se na fase de expiração ao criar e sustentar o tom. Percussionistas, tecladistas e músicos de instrumentos de cordas também usam a energia da respiração enquanto tocam, só que de uma maneira diferente (Rosine, 2018, p. 13, tradução nossa).

No caso específico dos percussionistas, que não têm necessariamente a respiração como parte importante do processo de produção do som, a respiração pode ser pensada ligada à execução de trechos musicais. Por exemplo, em obras solo, ao executar frases curtas e/ou rápidas, a respiração pode preparar a execução de cada uma delas; no caso de frases longas, o percussionista pode respirar conforme as mudanças das semifrases. Já nas obras para grupo de percussão, a velocidade da respiração pode ajudar a entender a rapidez do ataque, dando início a uma obra ou a execução precisa de trechos em uníssono.

Segundo Rosine (2018, p. 13) “a coluna vertebral é o principal pilar do sistema respiratório e está ligada às costelas, que abrigam os pulmões e o diafragma. Manter a coluna alongada facilita a expansão pulmonar e o movimento das costelas, o que é essencial para a coordenação da respiração cantada”. Há alguns exercícios de respiração que o *performer* pode realizar antes de iniciar seu aquecimento vocal, como por exemplo, com a coluna alongada, e com as mãos nas costelas [para sentir a entrada e saída de ar], jogar o resto do ar que esteja no corpo e depois ir enchendo os pulmões. No momento de soltar o ar pela boca, fazê-lo devagar. Esta eliminação de ar pode ser sem um som específico, com o fonema / s /, ou contando enquanto o ar é eliminado. É importante destacar que o diafragma é de vital importância neste

exercício, já que ele ajudará a sustentar a fonação durante a execução da frase musical, para a qual o instrumentista tem que controlar a saída do fluxo de ar enquanto canta. Este tipo de exercício ajudará o instrumentista durante a execução de um repertório em que tenha que tocar e cantar ao mesmo tempo (Ver exemplo do Capítulo 4).

No momento de respirar, o instrumentista deve tomar cuidado para não elevar os ombros - isso indica tensão e prejudica a emissão vocal, já que os músculos da laringe também se vêm afetados. Além disso, acabará atrapalhando sua execução instrumental. “Uma postura equilibrada, livre e flexível é fundamental para uma produção vocal eficiente e uma qualidade vocal agradável. Ela protege os músculos do pescoço e das costas do excesso de tensão. Deixe sua postura parecer fácil, sem joelhos travados ou tensão nos ombros ou pescoço” (Rosine, 2018, p. 6). O ideal é estar totalmente relaxado e utilizar somente os músculos necessários para executar o instrumento e cantar.

2.1.1. A fonação

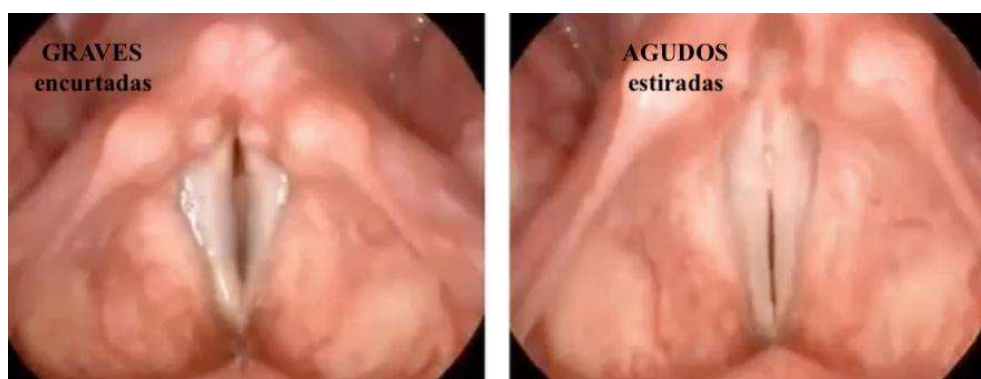
Segundo Sundberg (2018, p. 29), “a fonação é a produção de som pela vibração das pregas vocais”, as quais se encontram na laringe. “À medida que o ar flui pela laringe, as pregas vocais vibram e o som é modificado e amplificado no trato vocal. A mudança da posição da laringe afeta o formato do trato vocal, altera a qualidade da voz e afeta a eficiência das pregas vocais (Rosine, 2018, p. 17). Por sua vez, “as pregas vocais [localizadas na laringe] são constituídas por músculos revestidos por mucosa e possuem a forma de dobras ou pregas, [...] atingindo cerca de 9 a 13mm na mulher e 15 a 20 mm no homem” (Sundberg, 2018, p. 27). “Para criar o som, elas aduzem (se unem). Quando respiramos, eles abduzem (abrem) e criam um espaço, chamado glote” (Rosine, 2018, p. 17). Quando a prega vocal está mais encurtada se produzem os sons graves, e quando a prega vocal está mais alongada se produzem os sons agudos. Além disso, quando as pregas vocais estão juntas se produzem os fonemas sonoros e quando estão abertas se produzem os fonemas surdos (Sundberg, 2018, p. 27).

Figura 20: Pregas Vocais: adução (fechadas) e abdução (abertas); Glote



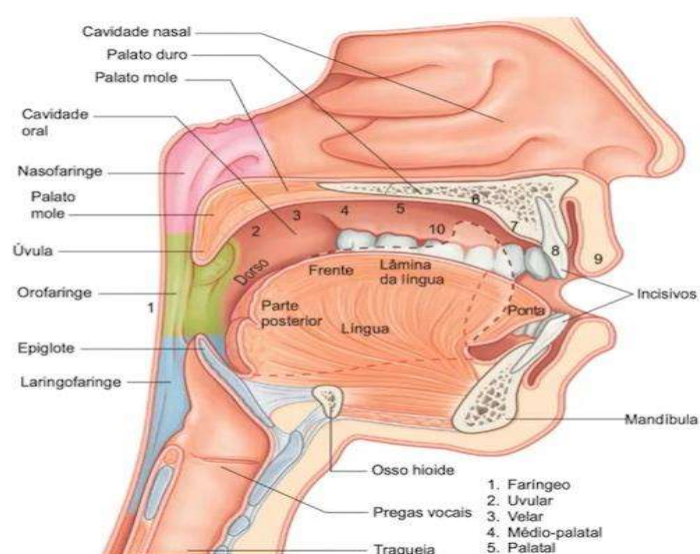
Fonte: Corusse, 2020.

Figura 21: Pregas Vocais: sons Graves (encurtadas) – sons agudos (estiradas)



Fonte: Corusse, 2020.

Figura 22: Trato vocal

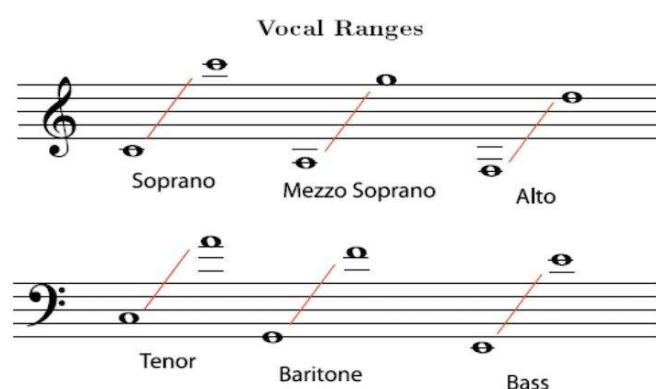


Fonte: Corusse, 2020.

O instrumentista que for executar obras com voz cantada deve escolher um repertório vocalmente confortável, de preferência que se encontre num registro médio para sua voz. É

importante que saiba seu tipo de voz ou sua extensão vocal. No canto lírico temos seis tipos: Soprano, Mezzo-soprano, alto/contralto, tenor, barítono e baixo (Figura 23), além de vários subtipos de cada um. Há muitas variáveis a serem consideradas ao descrever um tipo de voz: o alcance vocal, o peso (se a voz é ágil ou pesada), tessitura, timbre, pontos de transição (áreas onde a voz muda de pesada para leve) (Rosine 2018, p. 19).

Figura 23: Extensão vocal.



Fonte: Rosine, 2018, p. 20.

2.1.2. Ressonadores Vocais

A ressonância é responsável pela cor do som, o timbre, a potência da nossa voz, entre outras coisas. Mudanças no tamanho e formato de uma cavidade ressonante afetarão na qualidade do som; por exemplo, numa cavidade maior a voz se amplifica, ao contrário de uma cavidade menor (Rosine, 2018, p. 22). Entre os ressonadores vocais temos, a laringe, a faringe, a cavidade oral e a cavidade nasal. As cavidades faríngea e oral, compõem o *trato vocal* e funcionam como caixas de ressonância do sistema fonador, assim como a cavidade nasal (a narina) e as cavidades da face – seios maxilares e seios frontais (Sundberg, 2018, pp. 28-29).

Para o instrumentista é importante conhecer esses ressonadores vocais, já que estas são ferramentas que ele pode utilizar no momento de executar um repertório que exija uma exploração de outros sons vocais como o grito, a voz nasal, o sussurro, além do próprio repertório com voz cantada.

2.1.3. Os Articuladores e a Articulação

Segundo Sundberg (2018, p. 22): “A articulação é realizada por estruturas chamadas articuladores, quais sejam: mandíbula, lábios, língua, véu palatino, faringe e mesmo a laringe”. Cada um destes articuladores são importantes, já que influenciam no timbre da voz. Por exemplo:

A mandíbula deve cair confortavelmente para cantar. Isto pode ser um desafio para clarinetistas, trompetistas e flautistas devido à natureza da embocadura [...]. Os lábios são a borda externa da boca e podem afetar bastante a qualidade do tom. As vogais [/ô/ e /u/] são vogais labiais e o formato dos lábios afeta diretamente o som da vogal. A língua é um músculo grande que pode se mover de várias maneiras. Os instrumentistas de sopro usam a língua para uma variedade de articulações. No canto, são utilizados o dorso, a ponta e o corpo da língua [...]. O palato mole abaixa e sobe para fechar e abrir a passagem de ar para o nariz, [e] dependendo do fonema, o palato mole se encontra abaixado ou levantado (Rosine, 2018, pp. 24-25).

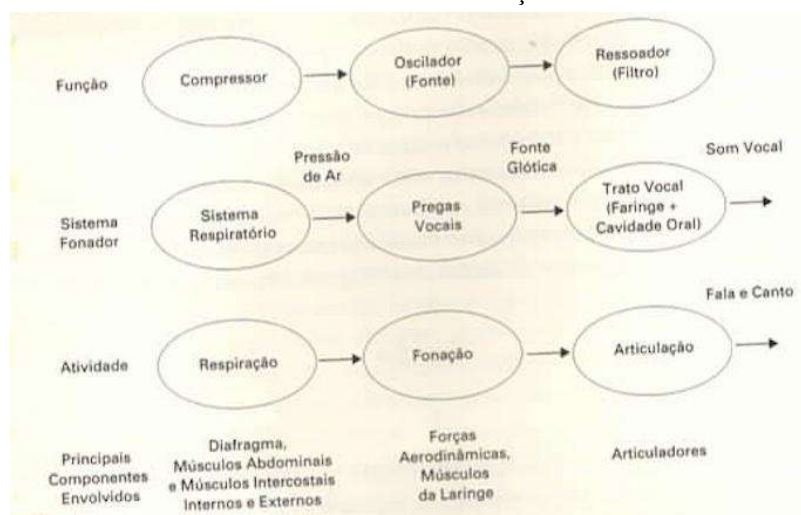
A compreensão do texto é uma das responsabilidades que tem o cantor. Segundo Rosine (2018, p. 26), os cantores têm a tarefa de tornar o texto compreensível e, ao mesmo tempo, produzir belos sons. Para conseguir este resultado, é importante a articulação, que se refere à mecânica de produção da fala e envolve o movimento e ajuste dos órgãos da fala (lábios, língua, véu palatino, bochechas, mandíbula, laringe) para produzir um som ou fonema específico (Ibid., p. 26). Os instrumentistas precisam estar muito atentos pois esta demanda não faz parte de seu perfil como instrumentista, mas é vital para a execução de um repertório com voz, seja cantada ou falada. Ele precisa pronunciar corretamente os fonemas, sílabas, palavras, frases, ou um texto, que é bastante comum na música teatral. Além disso, o instrumentista também necessita ter uma boa dicção. Isto se refere à pronúncia clara mediante a articulação das palavras, que se obtêm trabalhando os articuladores responsáveis pela fala ou o canto. Existem exercícios que podem ser realizados pelos instrumentistas para trabalhar alguns desses articuladores como, por exemplo, exercícios de língua ou vocalizes nos quais se tenha que fechar e abrir a mandíbula. Uma ferramenta que também ajuda na compreensão do texto é a velocidade da articulação e a entoação - isto faz uma grande diferença, especialmente no repertório musical teatral.

Você descobrirá que a maneira como as palavras são faladas e a maneira como as palavras são cantadas podem ser bem diferentes. O principal motivo é que você deve sustentar as vogais ao cantar e ter mais clareza ao pronunciar as consoantes. As diferenças regionais também afetam a forma como as palavras são faladas e cantadas. A pedagoga vocal Shirlee Emmons afirmou: “É muito fácil ter o que é conhecido como boa dicção enquanto canta mal; o verdadeiro

truque é ter boa dicção e não permitir que isso interfira no bom canto” (Rosine, 2018, p. 27).

A Figura 24 apresenta uma representação esquemática das funções e atividades das diferentes partes do sistema fonador durante a fonação. O sistema respiratório funciona como um compressor que produz pressão de ar. As pregas vocais funcionam como um oscilador que converte o fluxo de ar pulmonar em um fluxo de ar pulsante, chamado de fonte glótica. O trato vocal funciona como um ressonador que filtra a fonte glótica, produzindo vogais ou consoantes sonoras e/ou modificando a qualidade da voz (Sundberg, 2018, p. 30).

Figura 24: Representação esquemática das funções e atividades das diferentes partes do sistema fonador durante a fonação



Fonte: Sundberg, 2018.

Os alunos de canto geralmente utilizam as vogais para trabalhar a voz, por esse motivo é importante aprender a formar as vogais para obter um bom resultado sonoro e uma boa articulação. Segundo Rosine (2018), “a língua é o fator mais importante na variação do tamanho do ressonador do trato vocal para a formação de vogais”. Além disso, as vogais devem ser modificadas por leves ajustes físicos quando se canta em um diferente registro vocal (Rosine, 2018, p. 29). Por exemplo, a abertura da boca deve ser pequena nas notas graves, enquanto nas notas agudas, é necessário espaço para obter uma boa emissão sonora e, para articular palavras, os lábios desempenham um papel importante. No caso das consoantes, é necessário ter um conhecimento dos pontos de articulação (os lábios, dentes, palato, entre outros), já que de esta forma poderemos ser mais conscientes da maneira como se devem pronunciar as palavras. As consoantes, quanto ao ponto de articulação, se classificam em: bilabiais, são as consoantes pronunciadas a partir do contato entre o lábio superior e o lábio inferior [p/,b/,/m/]; dentais,

são as consoantes pronunciadas pelo contato entre a língua e os dentes [t/,d/]; alveolares, são as consoantes pronunciadas pelo contato entre a língua e os alvéolos dos dentes [s/,z/,l/,r/,rr/]; labiodentais, são as consoantes pronunciadas pelo contato entre lábios e a arcada superior dos dentes [f/,v/]; palatais, são as consoantes pronunciadas pelo contato entre a língua e o palato (dorso da língua + céu da boca) [x/,j/,lh/,nh/]; e velares, são as consoantes pronunciadas pelo contato entre a parte traseira da língua e o véu palatino (parte superior da língua + palato mole) [k/,g/].

Para finalizar, é importante que o instrumentista, antes de começar o estudo de uma obra com voz cantada, realize alguns exercícios de aquecimento vocal.

A maioria dos profissionais da voz costuma realizar aquecimento antes de suas performances vocais. [...] O ritual de aquecimento vocal pode variar muito entre os cantores. Alguns preferem cantar com pouca intensidade de voz, em frequência de fonação bastante baixa e com pausas longas entre vocalises iniciais, ao passo que outros o fazem utilizando emissões em alta frequência de fonação e em forte intensidade, seguidas de pausas vocais. [...] São muitos os ritos e as receitas, e cada um parece encontrar o que é mais adequado para a própria voz. [...] As pregas vocais são constituídas por tecidos musculares e, como qualquer músculo, depende, de uma boa circulação sanguínea para assegurar suas propriedades mecânicas e funções. Supõe-se que seja justamente a circulação sanguínea a principal beneficiada pelo aquecimento vocal (Sundberg, 2018, p. 263).

Os vocalizes são exercícios vocais que têm como objetivo desenvolver a técnica vocal e são executados geralmente sobre vogais e consoantes. As vogais utilizadas no canto são sete: a é ó ê i ô u /e/, e se dividem em três grupos: abertas [a é ó], fechadas [ê i] e labiais [ô, u], mas só estas cinco vogais /a/, /e/, /i/, /o/, /u/ são consideradas comumente as principais vogais vocalizantes no canto. Dependendo da região que for realizado o vocalizo, algumas vogais são mais fáceis de serem cantadas. Por exemplo, as vogais /a/, /e/, /o/ são vogais abertas, logo, utilizam um espaço maior na cavidade bucal, o que ajuda a cantar numa região aguda. Já as vogais /i/, /u/ são fechadas e utilizam um espaço menor, o que facilita cantar numa região mais grave. Os instrumentistas que executam um repertório com voz cantada podem realizar vários exercícios com estas vogais e devem começar cantando intervalos pequenos, como segundas e terças, para depois trabalhar com intervalos maiores, entre outros exercícios. É importante acrescentar que “as vogais devem ser modificadas por leves ajustes físicos quando se canta do tom grave ao agudo. Ocorre principalmente ao negociar as notas de transição em mudanças de registro (*passaggio*), especialmente com notas mais agudas” (Rosine, 2018, p. 29).

As consoantes também fazem parte dos exercícios vocais e dependendo da consoante que se usa é possível manipular o som mais para frente, na máscara, ou no fundo. Se o instrumentista articula mais as consoantes, automaticamente acontece a colocação da voz na máscara, que é o lugar que geralmente se trabalha a região média-aguda. As consoantes se dividem em duas categorias: as consoantes surdas não passam pelas pregas vocais, não têm muita propagação de som (é mais curto), precisam de mais ar, e são ditas de uma forma explosiva /p /, /t /, /k /, /f /, /s /, x / - estas consoantes vão nos ajudar a colocar o som de maneira mais frontal. Por outro lado, as consoantes sonoras passam pelas pregas vocais, tem uma maior duração e ajudam a deixar o som mais redondo: /m / /n / /v / /l / /lh / /r // rr/ /b / /d / /g / /j / /z /, /nh/, /lh/.

O instrumentista, tendo todas estas informações, pode realizar vários exercícios vocais que o ajudarão a melhorar sua técnica vocal, logo, seu repertório com voz cantada alcançará um nível mais alto.

2.2. Tocar e cantar simultaneamente: sugestões para instrumentistas cantores

Então você sabe tocar um instrumento e sabe cantar. Mas fazê-los ao mesmo tempo pode ser complicado. De repente, sua palhetada de guitarra não está tão limpa, ou suas mãos esquerda e direita estão fora de sincronia no piano, ou você não consegue fazer aquela execução vocal que normalmente acerta. Bem, isso é multitarefa no que há de melhor! (Musicnotes, 2019; tradução nossa).

O repertório contemporâneo do século XX trouxe a figura de um instrumentista dotado de múltiplas habilidades. De maneira específica, o percussionista, pelo fato de ser um instrumentista aberto à experimentação, de tornar-se, em várias ocasiões, um construtor de instrumentos, de possuir uma gestualidade inerente na sua execução e de ter o privilégio de tocar uma diversidade de instrumentos com uma ampla riqueza sonora foi alvo dos compositores do século XX, que se interessaram em abordar a percussão de uma maneira cênica. O percussionista acaba explorando o som do seu próprio corpo, trabalhando movimentos corporais, dançando, emitindo sons guturais, falando, cantando, entre outros.

[...] a percussão sempre foi inclusiva em vez de exclusiva. Um percussionista é frequentemente conectado com o seguinte: o elemento distante da tradição musical. É sempre o percussionista a ser chamado para a realização do som de pássaro em Pinheiros de Roma, de RESPIGUI, para tocar a sirene na orquestra, para construir o próximo instrumento fantástico vindo dos objetos

do cotidiano. A simplicidade aparente – alguém percutindo algo e falando simultaneamente: uma recriação criativa de tarefas familiares do cotidiano – empresta a essa música força e imediatismo. Percussionistas lidam com a inclusão sonora num nível profissional – encontrando ‘releituras’ audíveis (Whiting Smith, 2012, p. 2; tradução nossa)²⁴.

Com o passar do tempo, como já vimos, compositores e os próprios percussionistas se vêm interessados em realizar um repertório com voz cantada. Nas primeiras obras, se percebe que o canto é explorado em poucos momentos, mas com o passar dos anos a voz cantada começa a ter mais destaque, exigindo do percussionista uma maior dedicação ligada ao estudo vocal. Além disso, o fato de cantar e tocar ao mesmo tempo traz outro tipo de dificuldades, distantes daquelas que o percussionista está acostumado a ter. Assim, diante dessa nova corrente musical dentro do repertório percussivo, que exige a performance simultânea da percussão e da voz cantada, novos desafios se impõem ao instrumentista exigindo novas formas de abordar o repertório. Nesta seção apresentarei algumas recomendações ou dicas de como enfrentar este novo desafio de cantar e tocar simultaneamente. Elas são fruto de levantamento em algumas publicações, mas sobretudo dos conhecimentos adquiridos pela minha experiência como percussionista e cantora lírica e do trabalho de pesquisa artística realizado durante essa pesquisa de doutorado. É importante dizer que estas recomendações, apesar de estarem direcionadas para o percussionista, podem ser úteis para todos outros instrumentistas interessados neste tipo de repertório.

1. Estudar separadamente a linha vocal e instrumental

A primeira recomendação é estudar separadamente a linha vocal da linha instrumental. Este ponto é muito importante, já que, dependendo da dificuldade do trecho, é necessário dominar por separado as partes instrumental e vocal para posteriormente juntá-las.

[...] Tanto o seu instrumento quanto a sua voz precisam de atenção individual para se desenvolverem antes que você esteja pronto para tentar fazer ambos. Embora você consiga tocar uma ou duas músicas, não criará bons hábitos de

²⁴ “[...] percussion has always been inclusive rather than exclusive. A percussionist is so often connected to the next thing: the outlying element in the musical tradition. It is always a percussionist called on to cue the birdsong in Respighi’s Pines of Rome, to play the siren in the orchestra, to construct the next fantastical instrument out of everyday objects. The surface simplicity—someone striking something and vocalizing simultaneously: a creative re-imagining of seemingly familiar everyday tasks—lends this music strength and immediacy. Percussionists deal with sonic inclusivity on a professional level: finding audible ‘readymades.’”

longo prazo, e a probabilidade de ser capaz de lembrar suas músicas ou manter suas habilidades será muito menor (Musicnotes, 2019).

²⁵Tentei falar e tocar, ... [mas] cada um impedia o outro de seguir em frente. Então pensei: Se eu começar a fazer a música fluir, será mais fácil. Então eu peguei um, e entendi que era realmente uma segunda natureza, e então vou começar a colocar a voz. Então, eu encaixei a voz depois de ter acertado completamente a parte do piano. O que é uma coisa estranha, você sabe, porque você está deixando metade da peça fora. E estudei a voz separadamente, obviamente (Marks, 2012, p. 74).

²⁶Russo preferiu começar com o texto e adicionar piano mais tarde. [...] imaginei que o texto tivesse sido o ponto de partida para a música, para o compositor... A estratégia de Russo se encaixa bem no conceito de que o compositor seleciona o texto antes de escrever a música. Esta noção fornece uma forma lógica de compreender as motivações do compositor e certamente lançará luz sobre como interpretar a parte do piano tendo o texto em mente (MARKS, 2012, pp. 74-75).

²⁷[De Mare prefere uma abordagem unificada em toda a prática. Ele percebeu que tem que aprender a obra com a respiração]. Aprendeu a obra e bem devagarinho foi percorrendo com o texto, falando ritmicamente. De Mare também falou sobre como construir o piano e a voz juntos fornece integração instantânea. Este método torna o processo de aprendizagem de peças vocalizantes adicionais mais fácil, porque incorpora a leitura de texto e ritmos vocais como parte das habilidades de leitura à primeira vista. Embora os pianistas possam começar de maneiras diferentes, uma abordagem simultânea para praticar pode muito bem ser a mais bem-sucedida e incorpora mais intimamente o conceito de música de câmara; a música e o texto dependem fortemente um do outro, e aprender as partes juntos estimula o diálogo entre eles. [...] Por meio desse modelo, o pianista não apenas pratica o texto enquanto aprende a música, mas também treina o corpo para processar os dois simultaneamente. Essa habilidade é muito parecida com aprender um novo instrumento e pode ser transferida para outros trabalhos (Marks, 2012, pp. 75-76).

2. Iniciar no repertório com uma obra fácil

Ao adentrar este repertório, recomenda-se que o *performer* escolha inicialmente uma obra mais fácil que o permita familiarizar-se com o repertório e a execução simultânea das duas funções. Obras com poucas mudanças de acordes ou alterações podem ser mais acessíveis (Musicnotes, 2019). Ademais, obras com andamentos lentos também podem ajudar neste processo.

²⁵ Lisa Moore. Entrevista realizada por Adam Marks. New York, NY. Agosto 24, 2007.

²⁶ Andrew Russo. Entrevista realizada por Adam Marks. New York, NY. Junho 1, 2007.

²⁷ Anthony De Mare. Entrevista realizada por Adam Marks. New York, NY, Agosto, 2007.

3. Escolher repertório para o tipo de voz adequado

Escolher um repertório adequado para o tipo de voz do performer é essencial. O instrumentista deve conhecer seu registro vocal e em que região ele tem mais facilidade ou dificuldade para cantar. Tem que ser cuidadoso com este aspecto, já que pode ocasionar problemas na região faringolaríngea.

4. Dividir o processo de aprendizagem em etapas de acordo com a experiência do performer

Este quarto ponto pode ter cenários diferentes. O primeiro cenário é o instrumentista que está iniciando seus estudos com voz cantada. Neste caso, recomenda-se executar, por exemplo, somente os acordes da obra, já que estes “fornecem a estrutura de toda a música que [se] está aprendendo, e acertá-los primeiro ajudará a dominar o ritmo” (Musicnotes, 2019). Um segundo cenário são os instrumentistas que têm uma facilidade para cantar, mas estão se iniciando na aventura de cantar e tocar simultaneamente. No caso deles, recomenda-se simplificar os trechos mais difíceis. Por exemplo, se tenho uma obra de múltipla percussão e voz cantada que tem polirritmias na parte instrumental, o procedimento seria dividir a polirritmia e cantar com cada estrutura rítmica, para finalmente juntar a parte instrumental com a voz cantada.

5. Decorar as linhas

Quinto, decorar a parte instrumental ou a linha vocal pode ser de grande ajuda para alguns instrumentistas, especialmente quando começam a trabalhar com esta simultaneidade entre instrumento e voz cantada. Porém, no caso de *performers* mais experientes, a independência vai se desenvolvendo com o tempo de estudo e a ferramenta da memorização será utilizada para outros fins, como por exemplo, facilitar a execução em trechos rápidos ou mais difíceis, ou a própria liberdade do instrumentista na sua performance.

6. Estudar devagar

De maneira geral, toda obra nova é estudada num andamento mais lento. Este procedimento também é adotado quando enfrentamos trechos de difícil execução. “Se você não

consegue tocar devagar, provavelmente também não conseguirá tocar em velocidade. Tempos lentos são ótimos para ritmos complicados quando você está tentando descobrir como uma linha vocal se encaixa na parte instrumental” (Musicnotes, 2019). É importante lembrar que a prática errada de um trecho só prejudica o resultado final, ocasionando vícios que são difíceis de deixar.

Repita a música em ritmo de lesma, parte por parte, e pratique toda a coreografia. Lugares difíceis estão se aproximando ciclo após ciclo até que funcionem suavemente. Somente quando esse trabalho de base estiver concluído você poderá acelerar o ritmo em pequenos passos. Isso requer paciência, mas é a única maneira de eliminar todas as fontes de erro (Bouthari, 2018).

Bouthari (2018) também acrescenta que é importante “entender como a música e os instrumentos estão interligados. Quais palavras são usadas para quais movimentos de acordes”, e compara à multitarefa instrumental como *um parceiro de dança*. Desta forma, ela recomenda “*usar os pés como elemento de conexão*. Se for um quarto ou um oitavo, os instrumentos tocam juntos. Cante junto. Faça as duas coisas juntas sobre seus pés”.

7. Dar a mesma importância à parte vocal e instrumental

Geralmente, o *performer* passa horas estudando seu instrumento para melhorar tecnicamente e ter um bom resultado na sua performance. No repertório com voz cantada, este estudo deve estar focado tanto no instrumento como na voz. Só desta maneira, o instrumentista alcançará uma performance de qualidade.

[...] músicos que precisam executar vocalizações (texto ou outro) dentro de uma peça devem elaborar uma abordagem melopoética com a mesma atenção e cuidado que muitas vezes é dado como certo na execução instrumental. Uma estratégia é tentar normalizar as vocalizações executadas para que pareçam naturais ou espontâneas. A entrega de texto significativo vem de dentro - comunicando as palavras como se fossem suas, assim como se faz com melodias ou gestos musicais dramáticos. Fazer isso, no entanto, significa aprender como encontrar a voz natural de alguém no contexto da performance (Marks, 2012, p. 49).

8. Lembrar que o repertório é para um percussionista que canta (não necessariamente para um cantor profissional).

Oitavo, é importante ter em mente que em boa parte deste repertório, o percussionista tem que ser um bom instrumentista, mas não precisa ser necessariamente um cantor profissional. Mesmo assim, ele tem que trabalhar sua voz para que sua performance tenha uma

alta qualidade. O repertório estudado nesta pesquisa é para um instrumentista cantor, não para um cantor que toca um instrumento.

Uma distinção fundamental entre os gêneros vocais e o gênero do pianista vocalizador é a qualidade da voz. Rzewski enfatiza que este gênero (ou De Profundis) é para um pianista que vocaliza, não para um cantor que toca piano. Ele comenta que o intérprete precisa ser um bom pianista, mas a proficiência das técnicas vocais não é uma consideração relevante. Vozes não treinadas carregam qualidades 'peculiares' que trazem mais personalidade à performance, o que adiciona um elemento único à performance vocal do pianista. Compositores como Meredith Monk e Laurie Anderson usam efetivamente suas vozes peculiares em suas composições. [...] Pode ser visto como um gênero para um pianista virtuoso de nível superior, como afirma Adam Marks na sua dissertação. Ou pode ser visto como um gênero para um pianista que é corajoso o suficiente para partilhar a sua voz vulnerável e destreinada, o que cria uma expressão íntima e pessoal (Saiki, 2017, p. 5).

9. Importância da postura para a emissão vocal

A postura do percussionista é muito importante para a emissão da voz. Além disso, precisa trabalhar a respiração, fazer exercícios de alongamento, entre outros.

[A professora Kristin Linklater é uma das professoras mais influentes de voz nos séculos XX -XXI]. Seus princípios são baseados na ideia de que a fala e a linguagem residem no corpo como um todo, e não apenas no sistema respiratório. Por meio da técnica de Linklater, aprende-se aquecimentos e exercícios projetados para fundamentar a voz num som natural, enquanto simultaneamente apoiando-o o suficiente para preencher o espaço. Esses exercícios incluem alongamentos físicos para liberar tensão desnecessária no corpo que pode inibir a voz, exercícios respiratórios para fortalecer o diafragma, exercícios vocais para se tornar mais consciente dos ressonadores na arquitetura do crânio e muito mais, muitos dos quais são descritos no artigo de Linklater no livro, *Liberando a voz natural*. Essas primeiras etapas são fundamentais para o desenvolvimento de um instrumento vocal e devem ser abordadas de maneira paralela aos estudos de piano: oportunidades para selecionar novas habilidades e técnicas para uso posterior na performance (Marks, 2012, p. 50).

10. Importância do aquecimento vocal

O aquecimento vocal é muito importante antes do estudo de uma obra instrumental com voz cantada. Os exercícios são mais simples do que um cantor de ópera, mas ajuda a não machucar nosso aparelho fonador e preparar a voz para realizar trechos de difícil execução. Deve-se lembrar que realizar um vocalise bem feito é difícil, é um processo, portanto é necessário ter muita paciência até conseguir bons resultados.

Um dos desafios mais difíceis que os pianistas experientes enfrentam ao abordar as vocalizações pela primeira vez é a demora na gratificação do estudo. Como pegar um novo instrumento, leva tempo para a voz se acostumar com as novas técnicas e demandas impostas a ela. Os novos pianistas que vocalizam devem exercitar a paciência em seus estudos, abordando-os com a mesma disciplina como se estivessem aprendendo a tocar trompa ou violino. A vantagem de ser um músico experiente, porém, é já ter um ouvido treinado para processar os complexos sons produzidos. No entanto, é preciso ouvir tanto do ponto de vista técnico quanto do emocional (Marks, 2012, p. 51).

11. Utilizar a gravação como ferramenta de estudo

É importante utilizar a gravação como ferramenta de estudo. A gravação além de servir como um meio de documentação, também nos ajuda no estudo diário. Sendo um repertório que exige duas execuções simultâneas, muitas vezes ao estudar não conseguimos ter a perfeita consciência do resultado individual das duas partes e de sua relação de equilíbrio. A gravação nos permite perceber isto e, através dela, podemos corrigir lugares com imprecisão rítmica, desafinação, entre outros. Sendo uma gravação de vídeo, podemos também perceber e corrigir algum tipo de problema postural, ou de tensão.

12. Uso do Metrônomo

O uso do metrônomo é essencial na vida do instrumentista. Desde que iniciamos uma educação musical, este aparelho é usado para ajudar na sustentação do tempo, e mesmo *performers* com muita experiência o utilizam para aperfeiçoar sua execução. Portanto, esta é uma recomendação geral para todos os instrumentistas.

13. Relação com sistema de amplificação

Na execução deste repertório, o percussionista pode ser demandado a usar sistemas de amplificação e microfones. Assim, ele precisa ter alguma experiência com estes sistemas e sobretudo estar familiarizado com o uso de microfone (muitas vezes sem fio) na performance.

O intérprete precisa determinar se a amplificação é necessária para a voz, dependendo do tamanho da sala, do instrumento e também do volume que se consegue vocalizar. O uso do microfone pode ser uma vantagem porque o

microfone permite ao intérprete trazer “artefatos vocais individuais e detalhes artísticos à nossa atenção com grande clareza”. Assim, o microfone pode amplificar não apenas o volume da voz, mas também a “sensação de intimidade.” Como a vocalização das composições do pianista também exige vozes mais suaves, como sussurros e sons respiratórios, o microfone ajuda a equilibrar o volume entre o instrumento e a voz (Saiki, 2017, p. 89).

14. O texto deve ser claro para a plateia.

O texto precisa ser compreensível para o público, portanto, é importante escutar com atenção se todas as palavras se entendem no momento de cantar e executar simultaneamente o instrumento.

Algo que os pianistas descobrem rapidamente ao executar literatura para *vocalizing pianist* é a necessidade de alternar consoantes com ataques fortes no piano. Frequentemente, isso é inerente à escrita. Por exemplo, no *Makrokosmos I* de Crumb, o clímax "Chris-te" é notado aproximadamente com o ataque das notas (pizzicato na mão esquerda, nas teclas na direita). Se o ataque vocal de “Christe” for simultâneo ao ataque do piano, erros surgirão. O som “kr” no início da palavra se perde na textura do piano, deixando ao ouvinte apenas o som “iste”. Para compensar isso, os pianistas podem posicionar o som consonantal um pouco antes dos ataques do piano. As vogais se realizam o suficiente, e ainda cria a ilusão de simultaneidade no piano e na voz. Crumb dá sua bênção para essa técnica e incentiva outros a fazerem o mesmo (Marks, 2012, p. 54).

15. Entender com profundidade o significado do texto

Para aperfeiçoar a performance de este tipo de repertório é importante compreender o significado do texto, seja este cantado ou falado. Assim, o instrumentista poderá transmitir ao público as distintas emoções que contêm o texto. Por exemplo, em *Polo*, a VII canção das *Siete Canciones Populares Españolas* do compositor Manuel de Falla, o texto transmite dor, a pena de um amor - logo, o instrumentista precisa transmitir essa dor no momento de cantar e tocar ao mesmo tempo. O compositor Jerome Klitzke, através de uma entrevista realizada por Adam Marks, traz um texto interessante relacionado com a expressividade que pode ser levado à performance.

O que eu faço primeiro é memorizar o texto e depois passar muito tempo falando em voz alta. Desta forma, consigo compreender o ritmo emocional da língua. Só depois de ter absorvido totalmente as palavras dessa maneira, começo a deixar noções de música entrarem em minha mente”. Com tipos de prática semelhantes, os pianistas podem alcançar um som mais natural na entrega do texto, permitindo que o pianista processe a partitura e execute o

trabalho com mais sucesso. Uma vez que uma interpretação (ou conjunto de interpretações) é estabelecida para uma peça inteira, é importante que ela possa ser comunicada claramente ao público (Mark, 2012, pp. 53-54).

Para criar uma performance narrativa convincente, o pianista deve compreender e se conectar com o texto. Essa relação está em primeiro lugar no desenvolvimento de um novo repertório. Se alguém tiver um controle excepcional sobre a voz, mas não entender as palavras que fala, a performance provavelmente será ineficaz. Em vez disso, concentre-se primeiro em forjar a conexão. Se o pianista estiver realmente comprometido com o texto, os problemas técnicos serão mais fáceis de tratar e superar. Um pedaço de texto cuidadosamente escolhido ou escrito terá estrutura, textura e fluxo. Cada texto será diferente e único, e é importante observar os clímax, pontos de ruptura, etc. Ao abordar um novo texto, muitas vezes pode parecer opressor passar por uma análise literária. No entanto, os cantores enfrentam essas lutas rotineiramente (Mark, 2012, p. 57).

Referindo-se especificamente ao canto, Rosine (2018, p. 11) recomenda “estudar e ler o texto em voz alta para obter [...] uma pronúncia clara”. Isto ajuda também na memorização da obra. “Saber o significado de cada palavra com relação ao contexto do texto é muito importante dentro do estudo de obras de canto. Geralmente, antes de cantar, procura-se o significado do texto e depois a maneira como se pronunciam as palavras. Cada idioma tem suas dificuldades, por isso é recomendável “circular todas as palavras cuja pronúncia [...] você não tenha certeza ao cantar”.

Além das preocupações com a produção de som, deve-se também examinar a importância de falar as palavras. Falar o texto uma palavra por vez pode ajudar a estabelecer imagens e memória sensorial para cada palavra. Também ajuda os intérpretes a encontrar a forma dentro de cada frase e a descobrir várias maneiras de interpretar e estilizar o texto (Marks, 2012, p. 51).

16. Definir os pontos de respiração

Marcar os pontos de respiração não é algo tão comum para o percussionista em seu estudo. Porém isto, é fundamental quando se estuda uma obra vocal. Podemos dizer que é como colocar a digitação. A escolha dos pontos de respiração está ligada ao significado do texto, ao significado e sintaxe de cada uma das frases da obra e também pode ser pensada como um recurso técnico.

Além destas dezesseis breves recomendações, julgamos importante compartilhar algumas observações recolhidas a partir de pesquisas sobre o ensino do piano e canto simultâneos. Mesmo não sendo algo diretamente relacionado à percussão, estas observações

nos fazem perceber a importância da performance simultânea de instrumento e voz. A primeira destas pesquisas²⁸ trata da utilização de partituras musicais anotadas²⁹. Esta pesquisa se realizou com a participação de 10 alunos que escolheram uma ou duas músicas para tocar e cantar. O resultado da pesquisa revelou que

as partituras musicais anotadas criadas de acordo com o processo *Addie*³⁰ expressaram com sucesso os aspectos técnicos, como a sensação da música, os movimentos dos dedos, e a duração das notas musicais e pausas, em uma linguagem metacognitiva. No entanto, tiveram menos sucesso em transmitir os aspectos técnicos que os alunos não conseguem reconhecer a menos que ouçam muitas vezes, como equilíbrio no volume do som entre a voz cantada e o piano, e equilíbrio no volume do som entre as mãos direita e esquerda (Nakahira; Akahane; Fukami, 2011, p. 3).

Uma segunda pesquisa³¹ realizada pelos mesmos pesquisadores inicia explicando que, no Japão, um dos principais cursos performáticos obrigatórios nas instituições de formação de professores de pré-escola é o canto e a execução simultânea de piano (Nakahira; Akahane; Fukami, 2009b, p. 975). Ao meu ver, isto ajuda os professores a terem uma maior didática nas suas aulas. Isto não é comum na educação musical em outros países. Ligados à importância que tem este tipo de formação musical, nesta pesquisa se aplicou o aprendizado combinado, “exigindo que os alunos visualizassem o material de *e-learning* em paralelo com as aulas presenciais, e que gravassem seu canto com auto-acompanhamento simultâneo de piano em um vídeo (usando o *Kenshukun*³²) enviando-o posteriormente a seus instrutores”. A pesquisa concluiu que o aprendizado combinado, seguindo este processo de ensino, é eficaz, sendo que “mais da metade dos alunos com capacidade básica razoável de tocar piano fizeram melhorias” (Nakahira *et al.*, 2009b, pp. 976-978). Além dessa pesquisa temos uma terceira³³, que avalia a execução do piano e canto simultâneos de maneira não presencial. O processo é realizado da

²⁸ NAKAHIRA, Katsuko, AKAHANE, Miki, FUKAMI, Yukiko. Analysis of Elements in Teaching Simultaneous Piano Playing and Singing from the Viewpoint of the Acquisition of Physical Skills, 2011.

²⁹ Seguiram a abordagem instrutiva para *e-learning*, e para ter efetividade, as partituras foram ajustadas à capacidade musical individual do aluno e do nível de habilidades em tocar piano e cantar.

³⁰ (i) Conselho geral sobre como tocar a música é mostrado no topo da partitura musical; (ii) que se a mesma frase aparecer mais de uma, os números dos dedos são mostrados apenas na primeira vez em que ela aparece, para que os alunos aprendam a descobrir a mesma frase em outro lugar; e (iii) que o uso de terminologia musical é evitado tanto quanto possível para não confundir os iniciantes.

³¹ NAKAHIRA, Katsuko, AKAHANE, Miki, FUKAMI, Yukiko. Verification of the Effectiveness of Blended Learning in Teaching Performance Skills for Simultaneous Singing and Piano Playing, 2009b.

³² Modelo mental para instrutores de música consistia na aquisição de habilidades, desenvolvimento de aspirações e na construção de um ambiente de apoio.

³³ NAKAHIRA, Katsuko, AKAHANE, Miki, FUKAMI, Yukiko. The effectiveness of and issues relating to remote non-face-to-face lessons on singing with simultaneous piano self-accompaniment, 2009a.

seguinte maneira: os alunos têm que enviar um vídeo com seu material e o professor o reenvia com seus comentários (*feedback*). Ele também proporciona um DVD com modelos de apresentações de canto e piano simultâneos e solicita ver um determinado material na web. O *feedback* e o DVD têm que ser assistidos várias vezes. Depois de um tempo de autoaprendizagem, os alunos têm que gravar novamente seu material e enviar por segunda vez ao professor, que finalmente realiza uma análise comparativa entre os dois vídeos. Por meio desta pesquisa, se conclui que as recomendações “que indicam claramente quais mudanças devem ser feitas levam à melhora na performance dos alunos, mas aquelas que exigem um alto nível de técnica não se vê uma melhoria ou até têm efeitos adversos sobre os outros aspectos da performance dos alunos” (Nakahira *et al.*, 2009a).

Estes artigos nos permitem ver como em certos lugares é relevante a execução de dois instrumentos sendo executados simultaneamente. Não apenas no ambiente da performance, mas no da educação. Apesar de estes artigos tratarem especificamente do piano e do canto, acredito que seja possível adaptá-los à percussão e ao canto. Podemos ter acesso a vários vídeos com performance de percussionistas cantando simultaneamente, obter um *feedback* de percussionistas que estão trabalhando nessa área e, na web, é possível encontrar material falando sobre esta simultaneidade. Por enquanto, são poucas as pesquisas sobre este assunto, já que esta execução simultânea da voz cantada e percussão é uma corrente nova que está em evolução.

Para finalizar esta seção, trago algumas observações oriundas do primeiro trabalho encontrado que aborda esta temática. *A Guide to Composing Works for Voice and Marimba para um só performer* (2011), escrito pelo percussionista Doug Smith - é um guia prático (direcionado a compositores e percussionistas) que fala sobre as possibilidades e limitações de cantar enquanto se toca a marimba. Este trabalho está baseado em cinco encomendas feitas pelo percussionista Doug Smith para marimba e voz, executadas pelo mesmo *performer*.

Entre as observações feitas pelo percussionista, podemos destacar a importância que tem uma preparação harmônica antes de iniciar a parte vocal. Por exemplo, acordes rulados no início, ajudam o *performer* a ter uma clareza harmônica antes de cantar e isso ajuda na afinação. Da mesma maneira, um acompanhamento simples no momento de cantar, permite o destaque da voz, e “oferece ao intérprete ampla postura e equilíbrio para apresentar a letra de abertura da primeira estrofe” (Smith, 2011, p. 25). Um aspecto corporal importante ligado à execução da marimba é a grande abertura dos braços necessária em vários momentos. Dependendo da escrita instrumental, pode ser exigida do percussionista uma posição na qual a abertura dos braços gere

uma postura desconfortável no momento de cantar. Por exemplo, o percussionista num determinado trecho precisa se inclinar para frente, olhando para baixo, o que é desfavorável à emissão da voz e pode criar tensão na área do pescoço. Além disso, Smith também fala sobre como a distância entre as mãos pode dificultar a execução simultânea. “No caso da marimba e da voz, deve-se ter consideração adicional para garantir que a propagação não seja tão grande a ponto de exigir flexão excessiva para evitar comprometer a postura de canto” (Smith, 2011, p. 44). Ou seja, é importante o compositor levar estas questões em consideração na escrita para que a performance do instrumento não afete negativamente na performance da voz.

É importante também que o compositor conheça “os recursos que um artista tem acesso antes de selecionar um texto para garantir que a pronúncia reflita com precisão o caráter da língua” (Smith, 2011, p. 59). Isto facilita, por exemplo, uma pronúncia adequada nas obras para voz, seja ela falada ou cantada. Dentre estes recursos também podemos adicionar o tipo de voz e o melhor registro, características fundamentais para uma performance bem sucedida. E por último, evitar que a marimba duplique a todo momento a linha da voz. Mudanças de textura são interessantes, porém não há necessidade de duplicar a linha da voz por muito tempo, já que pode ocasionar em perda de interesse musical. Segundo Smith, isto tem que ser evitado por longos períodos de tempo (Smith, 2011, p. 59).

No capítulo seguinte iremos abordar o processo de aprendizagem e performance de quatro obras para percussão e voz cantada executadas pelo mesmo *performer*, comentando sobre as dificuldades e possíveis soluções apresentadas em cada obra.

3. REFLEXÕES SOBRE O ESTUDO DE TRÊS OBRAS PARA PERCUSSÃO E CANTO

3.1. *Ghost and Arms*, para marimba e voz cantada do compositor Ivan Trevino

A obra *Ghost Arms*, do compositor Ivan Trevino, foi composta no ano de 2017 e faz parte do *Songs Book Vol. 2* para marimba e voz cantada executadas pelo mesmo *performer*. Esta obra é importante dentro desta nova vertente do percussionista cantor, já que é um dos primeiros materiais direcionados especificamente para um marimbista cantor. De maneira geral esta obra não possui grandes dificuldades técnicas. É uma composição idiomática, tanto a parte da voz como da marimba são escritas de tal forma que se complementam perfeitamente. A extensão vocal utilizada nesta obra não é ampla, e está numa região média. Além disso, o compositor, pensando no conforto e qualidade vocal do percussionista, opta por escrever sua canção em duas tonalidades; assim o marimbista poderá escolher a tonalidade que melhor se adapte a sua tessitura vocal. Além disso, o compositor dá a opção da canção ser tocada por outros instrumentos e escreve os acordes da obra para facilitar o acompanhamento instrumental.

Apesar de esta obra não ter nenhum grande problema técnico vocal-instrumental, nos compassos 30, 38 e 46 apresenta uma dificuldade no momento de cantar a nota Mi bemol (Figura 25). Isto acontece devido ao fato de que o percussionista vem tocando e escutando de maneira contínua a nota Dó na marimba; além disso, o Dó é a nota fundamental da tonalidade desta obra, o que acaba interferindo ainda mais no momento de tocar e cantar ao mesmo tempo. Para resolver a interferência entre a voz e a marimba, se recomenda estudar a linha da voz separadamente, pensando e decorando o salto intervalar entre o Mi bemol e a nota anterior.

Figura 25: *Ghost Arms* comp. 30 – 38 – 46.

The image shows a musical score for 'Ghost Arms' with two systems. Each system consists of a bass clef staff and a treble clef staff. The lyrics are written below the bass staff. Chord annotations are placed above the bass staff. Red circles highlight specific notes in the bass staff: a B-flat in the first system and an A-flat in the second system. Blue circles highlight specific notes in the treble staff: a B-flat in the first system and an A-flat in the second system.

System 1 (measures 29-35):
 Bass staff: B♭maj(add9), Fmaj(add9), Cm7/G, A♭maj7, Cm
 Treble staff: [Musical notation]
 Lyrics: name. She reach-es out to hold him with her ghost.

System 2 (measures 36-42):
 Bass staff: B♭maj(add9), Fmaj(add9), Cm7/G, A♭maj7
 Treble staff: [Musical notation]
 Lyrics: arms, but he can't feel her next to him. She - cries

System 3 (measures 43-46):
 Bass staff: A m7(omit5), A♭maj/B♭, Fmaj(add9), Cm7/G
 Treble staff: [Musical notation]
 Lyrics: out "love", but he can't hear her next to him.

Fonte: Trevino, 2017. Score da obra *Ghost Arms*.

No compasso 109 (Figura 26), encontra-se outra dificuldade, específica à linha da voz. A nota Sol que o percussionista tem que cantar pode ser muito aguda para alguns *performers*. Recomenda-se preparar a nota através do apoio abdominal, do espaço vocal e colocando a voz na região alta da cabeça. Isso ajuda, no geral, para cantar notas agudas. No caso da minha performance, optei por transpor esse compasso uma terça menor descendente, já que ficou mais confortável para minha voz. Além disso, me pareceu importante manter o direcionamento melódico, assim como dar uma continuidade melódica para o seguinte compasso.

Figura 26: Compasso 109 transposto uma terceira menor descendente.

The image shows a musical score for measure 109. It consists of a bass clef staff and a treble clef staff. The lyrics are written below the bass staff. Chord annotations are placed above the bass staff. A red circle highlights a specific note in the bass staff.

Measure 109:
 Bass staff: Fmaj(add9), A♭maj(add9), Cm7
 Treble staff: [Musical notation]
 Lyrics: please hold him. Her ghost arms, they hold him,

Fonte: Trevino, 2017.

Para finalizar, além desses aspectos ligados à execução, é importante trabalhar a pronúncia do texto, de maneira que fiquem claras e articuladas todas as palavras. No caso desta obra, existem alguns detalhes importantes para a pronúncia correta, como por exemplo, a letras

que não devem ser pronunciadas no final de uma palavra, ou a maneira correta de se pronunciar ao juntar duas palavras, entre outros casos.

3.2. Adaptação para percussionista-cantor de *Siete canciones Españolas*, de Manuel de Falla

Na ausência de um repertório já consolidado de obras para percussionista-cantor, um dos caminhos naturais para os *performers* interessados neste tipo de atuação é o de fazer arranjos. A escolha de *Siete Canciones Españolas* (1914), do compositor Manuel de Falla, para minha pesquisa artística e minhas performances, foi feita a partir da escuta de várias obras do repertório de canto lírico. A partir daí, a decisão por esta obra se deu por afinidade pessoal, por adequação da parte vocal ao meu registro de mezzo-soprano e, sobretudo, pelo fato da parte instrumental poder ser adaptada para execução na marimba. É importante dizer que a escolha do repertório é primordial para se conseguir uma boa performance. O primeiro fator e um dos mais importantes é o conforto da voz, já que dependendo da atividade vocal do *performer*, recomenda-se escolher obras que não demandem cantar numa região mais complexa, evitando se preocupar exageradamente com alguns aspectos complicados da técnica vocal, favorecendo desta forma a interação entre a percussão e a voz cantada. E o segundo aspecto é a adequação ao instrumento, já que no momento da execução se observou que algumas obras ficavam muito vazias, precisando de um preenchimento orquestral ou simplesmente não combinavam com o instrumento.

As Siete Canciones Populares Españolas foram escritas em Paris, entre 1914 e 1915. Originalmente são escritas para piano e voz, mas existem transcrições para outras instrumentações como, por exemplo, para orquestra e voz, para violão e voz, para violoncelo e piano, entre outras. Segundo Park (2013, p. 6), os elementos da série de canções foram inspirados em canções e danças folclóricas de diferentes regiões da Espanha: Múrcia, Astúria, Aragão e Andaluzia. Nesta pesquisa, optou-se por utilizar a transcrição para violão, feita pelo violonista e compositor Miguel Llobet (1957), pois ela se adapta melhor aos instrumentos de teclado. É importante dizer que apesar desta adaptação para marimba/vibrafone se basear na transcrição para violão e canto, a partitura para piano sempre foi consultada no momento de realizar a adaptação de cada canção, para se ter certeza que estávamos respeitando sua versão original.

Nas próximas seções serão apresentadas reflexões a respeito da preparação de cada uma das sete canções e dos desafios de performance contidos nelas. Serão pontuadas diversas questões, tanto da performance vocal quanto instrumental, com o foco sobretudo naquelas provenientes do desafio de cantar e tocar ao mesmo tempo. As canções serão analisadas conforme a ordem da transcrição para violão e voz.

3.2.1. Paño Moruno

O *Paño Moruno*, de origem Murciano, é a primeira canção das *Siete canciones populares Españolas*. Segundo Park (2013, p.7), “a melodia dessa canção é extraída de um aire popular Andaluz ‘*El paño*’, no entanto Falla altera ligeiramente a melodia”. É uma canção de caráter jocoso, que expressa de maneira metafórica a perda do valor da mulher decorrente de ter pecado³⁴ (Pedrosa, 2011; tradução nossa).

A performance da parte de violão, no momento de adaptar na marimba, traz algumas dificuldades técnicas para o *performer*, que pela sua importância serão aqui apresentadas. Um exemplo é o baqueteamento a utilizado na seção da introdução, nas notas repetidas. Neste momento se optou por usar o toque alternado ao invés de toque duplo, já que a alternância das baquetas dá essa sensação de fluidez (Figura 27). Além disso, o fato de pensar a obra ‘a 1’ corrobora na fluidez e dá leveza à canção.

³⁴ *Al paño fino, en la tienda, una mancha le cayó; por menos precio se vende, porque perdió su valor. ¡Ay!*

Figura 27: Introdução da canção Paño Moruno; vermelho e azul: escolha da digitação pela fluidez, comp. 1-18.

Fonte: Falla, 1915. Score da obra *Paño Moruno*, em *Siete canciones populares Españolas*.

A independência entre as baquetas é um aspecto técnico muito importante. No trecho da introdução, algumas notas mais agudas estão com acento, o que dificulta fazer o toque simultâneo das baquetas 3 e 4, já que a baqueta 4 deve ser independente da baqueta 3 e realizar um acento. Apesar de ser difícil realizar um toque simultâneo com a baqueta 4 acentuada, o resultado sonoro é muito diferente (Figura 28).

Figura 28: Independência entre as baquetas: toque simultâneo com acento na voz aguada, comp. 1-18.

Fonte: Ibid.

Especificamente falando sobre as dificuldades no momento da interação entre a marimba e a voz, vemos que do compasso 47 ao compasso 52 a mão direita faz apogiaturas nos

primeiros tempos. No momento de juntar a voz, a tendência é cantar estas apogiaturas ao mesmo tempo que a marimba, sendo difícil cantar uma nota só (Figura 29). Para solucionar esta dificuldade, se trabalhou os tempos que tinham as apogiaturas, cantando e tocando ao mesmo tempo, até ficar automática a sua execução.

Figura 29: Apogiatura na mão direita junto com o canto de uma nota no primeiro tempo de cada compasso, comp. 46-54

The image shows a musical score for two systems. The top system is in 2/4 time and contains the lyrics: "Por me - nos pre - cio se ven - de Por A fai - ble pri - x qu'on le ven - de!". The bottom system is in 3/4 time and contains the lyrics: "me - nos pre - cio se ven - de, Por que per - fai - ble pri - x qu'on le ven - de! Il a per -". Red boxes are drawn around the first note of each measure in both systems, indicating accents. The marimba part includes dynamic markings like 'f' and 'ar.' and fingering numbers like '7'. The vocal part includes 'B II' markings.

Fonte: Ibid.

Na coda, que inicia no compasso 68, existem várias dificuldades, sendo a primeira referente à dinâmica. É difícil tocar piano na voz da marimba enquanto a linha da voz tem crescendos e decrescendos, exigindo do *performer* uma independência de dinâmica, além da independência de tocar dois instrumentos ao mesmo tempo. Outra dificuldade que se apresenta neste trecho é em relação ao movimento corporal. Os saltos intervalares entre a região aguda e grave da marimba dificultam a estabilidade da emissão sonora da voz, no momento que existe este movimento do corpo, a voz oscila. Para que isto não aconteça, o *performer* tem que trabalhar o apoio pélvico e realizar o salto intervalar só com a movimentação de pernas, tentando não inclinar o abdômen; assim ele conseguirá manter a vibração da nota apesar destes movimentos rápidos do corpo (Figura 30).

É importante ressaltar que, no momento de deslocar-se no instrumento, é necessário desconectar a musculatura respiratória da musculatura das pernas.

Figura 30: Coda, independência de dinâmicas e saltos intervalares corporais rápidos, comp. 68-76.

The image shows a musical score for 'Seguidilla Murciana'. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (labeled 'A') and a guitar accompaniment (labeled 'B I'). The second system has a piano accompaniment (labeled 'B II'). The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'p', and performance instructions like 'Pizz. les basses' and 'senzarit.'. There are also some circled annotations in the original image, such as a red box around the 'mf' marking and blue circles around specific notes in the guitar and piano parts.

Fonte: Ibid.

3.2.2. Seguidilla Murciana

A *Seguidilla Murciana* é originária de Murcia, da mesma maneira que o *Paño Moruno*. É uma canção-dança, em compasso ternário, que traz uma mensagem moral e no final compara a inconstância da pessoa com uma *peseta*, que no fim ninguém pega³⁵ (Park, 2013).

Para executar este movimento é importante estudar por separado e de maneira lenta os dois instrumentos. Por ser um movimento com um andamento rápido (*Allegro spiritoso*), torna-se complexo juntar a linha da marimba com o canto na primeira leitura. Além disso, recomenda-se decorar a canção para avançar rapidamente no processo de ler a obra e ensaiá-la, já que apresenta mudanças sutis e rápidas das notas, que acabam atrapalhando o *performer* no momento de juntar os dois instrumentos (Figura 31).

³⁵ Cualquiera que el tejado tenga de vidrio, no debe tirar piedras al de vecino. Arrieros somos; ¡Puede que en el camino nos encontremos! Por tu mucha inconstancia yo te comparo com peseta que corre de mano en mano; que al fin se borra, y creyéndose falsa ¡Nadie la toma!.

Figura 31: Mudanças sutis de notas, comp. 23-30.

Ar - rie - ros se - - -
Mu - le - tters som - - -

BI BV

cresc.

mos; Pue - de que en el ca - mi - - - no Pue - de que en el ca -
mes, Et sur la mê - me rou - - - te, Et sur la mê - me

p *cresc. mollo* *f* *p* BIII

poco rit. *a Tempo*

mi - - - no Nos en - con - tre - - -
rou - - - te On se ren - con - - -

mf *poco rit.* *p* BIV BIII BI

Fonte: Falla, 1915. Score da obra *Seguidilla Murciana*, em *Siete canciones populares Españolas*.

Uma das dificuldades que se encontra neste movimento é a respiração. Na performance do canto, o lugar para respirar é muito importante, e disso depende a compreensão do texto e a manutenção da frase. Na execução da marimba, a respiração não tem esse grau de importância, e não afeta o resultado sonoro da obra. No compasso 10, por exemplo, é recomendável se inspirar para que no compasso 11 até o compasso 17 se mantenha a frase com uma só respiração. Para isto, o *performer* deverá respirar bem antes de começar a frase, e manter firme o apoio. Estas frases se repetem no compasso 23 a 29; 43 a 49, 55 a 61 (Figura 32).

Figura 32: Respiração comp. 10, manter a respiração desde o comp. 11 – 17.

The image shows a musical score for a piece titled "Respirar". It consists of four systems of music. The first system is the vocal line with lyrics in Spanish: "Ten-ga de vi-drio, Cualqui-ra que el te-". Below it is the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics: "ja-do Ten-ga de vi-drio, No de-be ti-rar". The piano accompaniment includes dynamic markings like "p subito" and "mf". The third system has lyrics: "pie-dras Al del ve-ci-". The piano accompaniment has a red checkmark above it. The fourth system shows the vocal line with "no." and "BI" written below it. The piano accompaniment continues with various rhythmic patterns and dynamic markings.

Fonte: Ibid.

3.2.3. Asturiana

Asturiana é uma canção de caráter mais melancólico, das Asturias, uma região do norte da Espanha. Foi inspirada na coleção de cantos populares *Cantos de la Montaña*, coletada por Rafael Calleja (1870 - 1938) e editada em Madrid em 1901 (López-Benito, 2015). O texto desta canção fala sobre a tristeza de um personagem, a procura por ser consolado e finalmente a solidariedade do pinho com este sentimento³⁶.

O vibrafone foi o instrumento escolhido para realizar esta adaptação devido à ressonância produzida pelas teclas de metal e o controle desta, ligada à utilização do pedal. O compositor escreve várias notas de duração longa no decorrer deste movimento, o que faz que o vibrafone seja a opção mais adequada para executá-lo.

³⁶ Por ver si me consolaba, arrimé me a un pino verde, por ver si me consolaba. Por verme llorar, lloraba. Y el pino como era verde, por verme llorar, ¡lloraba!

Quanto à adaptação, se optou por oitavar alguns acordes da obra, e a nota D3 do compasso 32, já que a extensão do vibrafone na região baixa geralmente atinge o F3, e a nota mais grave escrita na partitura é D3 (Figura 33).

Figura 33: Nota [D3] transcrita uma oitava acima, comp. 15-17.

The image shows a musical score for Asturiana. The top staff is the vocal line with lyrics in Portuguese and French. The bottom staff is the vibraphone accompaniment. A red box highlights a low note (D3) in the fifth measure of the vibraphone part, which is transcribed an octave higher on the staff.

Fonte: Falla, 1915. Score da obra *Asturiana*, em *Siete canciones populares Españolas*.

A introdução do movimento pode ser executada de maneira livre, dando ênfases à melodia que está na mão esquerda. O sexto compasso é dramático, para isto, o *performer* deverá fazer um *crescendo* no último tempo do quinto compasso, que resolve no fá sustenido forte, para depois realizar o *decrescendo* e o *ritardando* de maneira que dê lugar a retomada do tempo no compasso sete (Figura 34). Apesar deste movimento dar flexibilidade na interpretação, devemos tomar cuidado quando realizamos as quartinas na voz do vibrafone e as colcheias na voz do percussionista, já que se mexemos no tempo de alguma das vozes, podemos ocasionar um cruzamento entre elas ou quebrar a frase. O lugar que podemos dar mais flexibilidade ao tempo é nas semínimas, já que não teremos problema em segurar ou acelerar o tempo do vibrafone, só teremos que ouvir para nos acompanhar (Figura 35).

Figura 34: crescendo para resolver o fá sustenido forte, comp. 6-7.

The image shows a musical score for Asturiana. The bottom staff is the vibraphone accompaniment. A red arrow points to a crescendo in the fifth measure, leading to a forte note (F#) in the sixth measure. The text 'appena rit. pp' is written below the staff.

Fonte: Ibid.

Figura 35: Semínimas com maior flexibilidade no tempo, comp. 9-10.

The image shows a musical score for Asturiana. The bottom staff is the vibraphone accompaniment. Two red boxes highlight semibreves in the ninth and tenth measures of the vibraphone part.

Fonte: Ibid.

A respiração é muito importante para a compreensão do texto e a fluidez da frase musical. Podemos dizer que marcar os lugares da respiração é similar a escrever a digitação na parte instrumental, portanto determinante na hora de executar a obra. Por exemplo, o ideal na minha opinião, seria manter a frase do compasso 8 ao 12 com uma só respiração, para isto se precisa respirar muito bem no compasso sete. Se isto não for possível, é recomendável respirar depois da sílaba [me], já que não teremos perigo do ar terminar antes do compasso 12 (Figura 36). Neste trecho, a escolha do lugar da respiração está ligada ao andamento do movimento, *andante tranquilo*, o que complica a duração do ar.

Figura 36: Primeira frase respirando depois da sílaba [me] comp. 7 – 12.

The image shows a musical score for three systems. The first system is for the piano, marked 'Tempo' and 'dolce espress.', with lyrics 'Por Cher ver chant'. The second system is for the vocal line, with lyrics 'si me con so la' and 'qui me con so la'. The third system is for the piano, with lyrics 'ba ra' and 'Je m'ap'. Blue checkmarks are placed above the notes for 'me' in the second system and 'ra' in the third system, indicating the breathing point. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'BVI'.

Fonte: Ibid.

No compasso 17, optou-se por realizar um *acelerando* nos dois primeiros tempos com o intuito de transmitir uma sensação de lamento (Figura 37). Já nos compassos 30 e 31, decidiu-se executar a frase de maneira diferente, incrementando o tempo da sílaba [llo] para resolver na sílaba [rar], realizando uma respiração mais longa antes de cantar a sílaba [llo], e finalmente fazendo um *ritardando* no último tempo para resolver na sílaba [ba!] no primeiro tempo do compasso 31 (Figura 38).

3.2.4. Jota

A *Jota* é uma dança, em tempo ternário e andamento rápido (*Allegro vivo*), que segundo Nevado (entre 2001 e 2015 *apud* Ferrari, 2017, p. 171) “os estudiosos de Falla não estão de acordo sobre a origem do tema. Para muitos o tema original da brilhante e luminosa jota procede quase que exclusivamente da imaginação criadora de Falla, ainda que se observe o estilo e forma do protótipo genuinamente aragonês”. Esta canção fala sobre um amor, que não pode ser revelado e deve ser secreto.³⁸

O que se pode destacar nesta canção é a flexibilidade no acompanhamento, a qual permite uma liberdade vocal (Figura 40). Isto fica evidente no compasso 33 - 45, 90 - 105, 139 - 142, já que no compasso 46 - 59 muda o ambiente e fica mais rítmico, o mesmo se repete do compasso 106 - 116 (Figura 41).

Figura 40: Compasso 33 – 36, liberdade vocal.

Poco meno vivache ♩ = 96

Di - cen que no nos que - re - mos
Nul ne croit à notre a - mour

f *p* *mf* *p* *f*

Fonte: Falla, 1915. Score da obra *Jota*, em *Siete canciones populares Españolas*.

Figura 41: Compasso 106 – 109, trecho mais rítmico.

a. Tempo ma poco mosso
dolce

ni - na, has - ta ma - ña - na.
a de - main ma - ñi - ña

p

Fonte: Ibid.

³⁸ *Dicen que no nos queremos porque no nos ven hablar; a tu corazón y al mío se lo pueden preguntar. Dicen que no nos queremos porque no nos ven hablar. Ya me despido de ti, de tu casa y tu ventana y aunque no quiera tu madre, adiós, niña, hasta mañana. Adiós, niña, hasta mañana. Ya me despido de ti aunque no quiera tu madre.*

3.2.5. Nana

Nana é uma canção de ninar andaluz, que possui um toque oriental. Segundo Jaime Pahissa, biógrafo de Manuel de Falla, respalda a teoria que “esta melodia tem sua origem na infância do compositor quando escreve: é a primeira música que ouviu na sua vida; antes de que se abrissem as luzes do seu conhecimento já escutava esta canção dos lábios da sua mãe”³⁹ (apud López - Bento, 2015).

Para executar este movimento se escolheu o vibrafone, por ser um instrumento que combina perfeitamente com a extensa camada de ressonâncias que acompanha a voz. A parte instrumental nos lembra a uma caixinha de música, onde todas as notas devem estar ligadas, criando um fluxo no decorrer de toda a obra. Por este motivo, optou-se por não realizar nenhum abafamento e manter o pedal até o final. Porém, deve-se ter cuidado com a articulação, já que é possível que algumas notas não fiquem muito claras, como no caso da nota B, devido à própria ressonância do instrumento (Figura 42).

Figura 42: Articulação da nota B, comp. 3 – 5.

The image shows a musical score for the song 'Nana'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef, with lyrics in Spanish and Portuguese. The lyrics are: 'Duér - me - te, ni - ño, duer me, Duer me, mi / Dor - mez bien, ni - ña, dor - mez, Dor mez, mon'. The bottom staff is the vibraphone accompaniment, also in treble clef, with fingerings and articulation markings. The note B in the vibraphone part is circled in red. The score is marked 'mormorato' and 'ar.' (arritmico).

Fonte: Falla, 1915. Score da obra *Nana*, em *Siete canciones populares Españolas*.

De maneira geral se optou por transpor a obra uma oitava acima, já que a extensão do vibrafone não permitiu realizar da maneira que originalmente está escrita a obra. Se chegou à conclusão que esta opção seria melhor do que transpor a obra numa outra tonalidade. Isto acontece por exemplo no compasso 1 – 2 onde se decidiu transpor a frase inteira uma oitava acima (Figura 43), assim como no último compasso da obra. A partir do compasso 3, se continuam transpondo algumas notas uma oitava acima, já que as outras estão na oitava certa. A nota D, por exemplo, se decidiu transpor para respeitar a figura intervalar (7m) entre a nota

³⁹ Duérmete, niño duerme, duerme, mi alma, duérmete, lucerito de la mañana. Nanita, nana, nanita, nana, duérmete, lucerito de la mañana.

E e D (Figura 44). Para exemplificar melhor esta figura intervalar colocaremos o exemplo do compasso 15 – 17 onde isto fica mais evidente (Figura 45). É importante dizer que este processo de transposição se realizou na canção inteira.

Figura 43: Transposição da frase inteira, comp. 1 – 2.

Fonte: Ibid.

Figura 44: Transposição de algumas notas (respeitar a figura intervalar), comp. 3 – 5

Fonte: Ibid.

Figura 45: Respeitar a figura intervalar, comp. 15 – 17.

Fonte: Ibid.

Um fator particular foi a dificuldade de memorização deste movimento. Acredito que seja pelo fato das notas no acompanhamento serem muito próximas, o que no momento de cantar provoca uma confusão (Figura 46). Para solucionar este problema, é aconselhável decorar primeiro a voz do instrumento e depois juntar com o canto, apesar de ser possível ler as duas vezes desde o início do estudo.

Figura 46: Mudanças sutis de notas, comp. 9-11.

De la ma - ã - ã - na. Na - ni - ta,
Du clair ma - tin Na ni ta,

ar. ar. ar.

12 12 12

poco cresc.

Fonte: Ibid.

Uma dificuldade que se encontra no momento da interação entre a linha do instrumento e a voz é a polirritmia quatro contra três que é utilizada em toda a obra e que, embora sendo fácil de tocar num instrumento, é difícil de executar cantando e tocando o vibrafone ao mesmo tempo (Figura 47). Para conseguir realizar essa junção é importante primeiro falar e tocar o ritmo em qualquer superfície entendendo como se configura a polirritmia, para depois falar ou cantar junto com o vibrafone.

Figura 47: Polirritmia quatro contra três, compasso 3-4.

mormorato

Duér - me - te, ni - ão, duer me,
Dor - mez bien, ni - ãa, dor - mez,

ar. ar.

12 12 12

Fonte: Ibid.

A respiração deve ser realizada sem pressa antes de começar cada frase (Figura 48). É possível que o percussionista respire pouco antes de cantar, como o faria antes de tocar, ou atacar uma nota. Isto é normal porque é algo inerente ao percussionista, que lastimosamente acaba atrapalhando a preparação da frase do canto, deixando afobado o começo da frase e não dando tempo de apoiar e colocar a voz no lugar certo para manter a afinação e não cair.

Figura 48: Respirar com calma para poder apoiar e colocar a nota, comp. 6 – 8

Fonte: Ibid.

Uma dificuldade constante na obra é manter a afinação. Geralmente isso acontece nas tercinas que vão descendo do agudo para o grave. A solução de maneira geral para quando há descidas é que o performer deve sempre “pensar para cima⁴⁰”, desta maneira a afinação não cairá (Figura 49).

Figura 49: Respirar, estar pronto para o agudo e pensar as descidas para cima, comp. 12 – 14.

Fonte: Ibid.

3.2.6. Canción

Segundo Benito – López (2015) a melodia tem a sua origem no *Canto de Granada* de Ecos de España, coleção de cantos e danças populares recopilados por José Inzenga. Seu texto trata de um amante traído que finalmente decide sepultar seus sentimentos⁴¹.

⁴⁰ Termo utilizado na linguagem do canto.

⁴¹ *Por traidores, tus ojos, voy a enterrarlos; no sabes lo que cuesta, “Del aire” niña, el mirarlos. “Madre, a la orilla” Niña, el mirarlos. “Madre”. Dicen que no me quieres, ya me has querido... Váyase lo ganado “Del aire” Por lo perdido. “Madre a la orilla” Por lo perdido. “Madre”.*

Com relação à adaptação, no compasso 14 se cogitou em transferir uma oitava acima a nota E para facilitar tecnicamente a abertura intervalar entre as notas B e G sustenido, B e F sustenido, e no próximo compasso E e B, mas isto não se concretizou já que perderíamos o pedal de E, o qual dá uma base harmônica a todo este trecho (Figura 50). Outro lugar em que se decidiu manter a oitava certa, mesmo dificultando tecnicamente sua execução, é o compasso vinte e quatro a vinte e sete, no qual prevalece a nota E como pedal do baixo (Figura 51).

Figura 50: Sustentação do pedal em E apesar da dificuldade técnica, comp. 13 – 15.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'a Tempo'. The piano part has a sustained E pedal point in the bass register. The lyrics are: 'Ni-ña el mi-rar-los. "Ma-dre" / De les re-gar-der? "Ma-dre"'. The score includes markings for 'breve' and 'poco rit.', and a 'B II' dynamic marking. The number 'M. E. 6934' is printed at the bottom.

Fonte: Falla, 1915. Score da obra *Canción*, em *Siete canciones populares Españolas*.

Figura 51: Sustentação do pedal em E apesar da dificuldade técnica, comp. 24 – 29.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Tempo'. The piano part has a sustained E pedal point in the bass register. The lyrics are: 'Vá-ya se lo ga-na-do "Del ai-re" / Mon gain d'au-tre fois vaut plus "Del ai-re"'. The score includes markings for 'poco rit. gradualmente' and dynamic markings 'B VII' and 'B II'. The number 'M. E. 6934' is printed at the bottom.

Fonte: Ibid.

Este movimento demanda o estudo separado da marimba e da voz, já que a parte da marimba possui várias dificuldades técnicas ligadas a grandes aberturas da mão esquerda que

precisam ficar fluentes antes de adicionar a voz do percussionista. Da mesma maneira, a linha do canto tem várias marcas de acentuação que devem ser feitas, já que realizá-las é importante para transmitir essa graciosidade inerente neste movimento.

A primeira dificuldade surge ao ter-se que executar o *stacatto* da linha do canto junto com a nota longa G na linha da marimba (Figura 52), que faz parte de um *ostinato* rítmico desde o início da obra até o compasso 8. Este trecho é muito complexo, já que é difícil pensar em fazer um *stacatto* com a voz ao mesmo tempo que um *legatto* na marimba. Da mesma maneira acontece no compasso 9 com a nota A no baixo. A vontade que se tem é de fazer um *stacatto* ou *legatto* nas duas vozes, o que como dito anteriormente, prejudicaria na graciosidade deste movimento.

No compasso 18 este fator fica mais simples. Na minha opinião, isto se deve ao fato da letra /i/ ser uma vogal fechada, o que facilita a execução do *stacatto* (Figura 53). Por outro lado, do compasso 25 ao 27 a parte da marimba fica tecnicamente mais difícil, complicando ainda mais a execução do *stacatto* (Figura 54).

Figura 52: *Stacatto* junto com a nota longa, comp. 3-6.

The image shows a musical score for a vocal and marimba piece. The score is in G major and 3/4 time. The vocal line is marked "con grazia" and includes lyrics: "Por trai - do - res, tus o - jos, Voy á en - te - Tes yeux, comme ils sont traí - tres! Qu'on les en -". The marimba part is marked "pochiss? rit." and "Tempo". The score is divided into two systems. The first system covers measures 3-6, and the second system covers measures 7-10. Red boxes highlight the vocal line in measures 3-6 and the marimba line in measures 7-10. The marimba part in measures 7-10 is marked "B III" and "p".

Fonte: Ibid.

Figura 53: Vocal [i] facilita a execução do *stacatto*, comp. 18-20.

Di - cen que no me que - res, Ya me has que - ri - do...
 Tu n'as plus d'a - mour pour moi, Mais tu fus mien - ne...
 BII BII

senza rit.

Fonte: Ibid.

Figura 54: Dificuldade da execução do *stacatto* - trecho tecnicamente mais difícil comp. 24 - 27.

Vá - ya - se lo ga - na - do "Del ai - re"
 Mon gain d'au - tre - fois vaut plus "Del ai - re"
 BVII

Por lo per - di - do. "Ma - dre, á la o - ri - lla"
 Que ce que je perds. "Ma - dre, a la o - ri - lla"
 BVII

poco rit. gradualmente

Fonte: Ibid.

3.2.7. Polo

Polo é uma canção com origem na Andaluzia. Segundo Lorca (1922 *apud* Ferrari, 2017, p. 170) sua forma é de *cante jondo*, que dá a impressão de uma prosa cantada cujo texto perde a noção de ritmo métrico. Em tempo, Lorca assevera as amplas inflexões vocais, enriquecidas por floreios ornamentais, com presença do elemento cigano. Esta canção nos transmite uma sensação de sofrimento profundo provocado por um desamor⁴². O grito de lamentação [Ay], os contrastes de dinâmica, os ataques dos acordes, expressam essa dor que o cantor está sentindo.

⁴² ¡Ay! Guardo una ¡Ay! Guardo una pena en mi pecho, guardo una pena en mi pecho, ¡Ay! ¡Que a nadie se la diré!, ¡Malhaya el amor, malhaya!, ¡Ay! ¡Y quién me lo dio a entender! ¡Ay!

“As expressões musicais formadas por notas rápidas repetidas de maneira áspera, com acentos e *staccatos*, expressam o sofrimento e o sentimento amargo do narrador” (Park *apud* Ferrari, 2017, p. 170).

É um dos movimentos mais longos e difíceis que demandam do *performer* o estudo separado da voz cantada e da marimba. Sobre a adaptação deste movimento, não foi possível executar o acorde completo de Mi no modo frígio devido à tercina ser muito rápida, o que impossibilitou realizar o salto intervalar na velocidade do movimento. Em todos os lugares, em que se repete este acorde se optou por dar importância à dissonância entre as notas Mi e Ré, assim como também no trecho do compasso 17 (acorde eólio) se deu importância à dissonância entre as notas Lá e Si (Figura 55).

Figura 55: Importância da dissonância entre as notas E e D, comp. 1-3; 19-20.

Fonte: Falla, 1915. Score da obra *Polo*, em *Siete canciones populares Españolas*.

No compasso 7, se decidiu combinar as duas opções oferecidas na partitura, já que o percussionista tem um tempo maior entre a tercina e o Mi da primeira opção do que a segunda opção, o que facilita no momento da execução. Já no compasso 8, se optou por continuar com a linha da segunda opção por ser mais rica melodicamente (Figura 56).

Figura 56: Combinação das duas opções, comp.7-9.

Fonte: Ibid.

Se decidiu transportar o Sol 3 do compasso 71 uma oitava acima, mantendo o baixo desta maneira até o compasso 74, já que a mudança da nota Sol 3 para a nota Fa 4 do compasso 75 é muita rápida, o que pode resultar numa nota errada, além de ser tocada numa dinâmica forte. Desta maneira, se consegue manter o pedal do baixo e preparar o *meno f* do compasso 75 (Figura 57).

Figura 57: Transposição da nota G3 uma oitava acima, comp.70-75.

Fonte: Ibid.

No compasso 77, se optou por executar a linha de cima, seguindo a forma do que vinha sendo tocado desde o compasso 75 e, no compasso 81, se decidiu tocar o acorde com as notas que estavam sendo tocadas no compasso anterior (Figura 58).

Figura 58: Está riscado o que não deve ser tocado, comp. 75 – 81.

Fonte: Ibid.

Na parte vocal, o percussionista tem que lidar com a afinação, articulação das coloraturas, respiração, dentre outras dificuldades.

Para executar com uma só respiração desde o compasso cinco até o compasso doze, precisamos respirar lentamente no compasso quatro e administrar a saída do ar. Também se optou por realizar a mudança da letra /a/ para a letra /y/ no compasso 9 terceiro tempo, ficando assim mais transparente a interjeição [Ay] (Figura 59).

Figura 59: Mudança da letra [y] para o terceiro tempo, comp. 1-13

Fonte: Ibid.

Figura 62: Frase vocal de difícil execução comp. 64 -72.

The image shows a musical score for a vocal piece, likely from a zarzuela. It consists of three systems of staves. The top system shows a vocal line with lyrics "Mal - al -" and "Mau -" and a piano accompaniment. A red box highlights the vocal line in the second measure of this system. The second system shows a vocal line with lyrics "ha dit - - - yael a - mor! mal - ha - - - ya," and "dit - - - soit l'a - mour! mau - dit". A red box highlights the vocal line in the first measure. The third system shows a vocal line with lyrics "Mal - ha - yael el a - - - mor! mal -" and "Mau - dit soit l'a - mour! mau -". A red box highlights the vocal line in the first measure. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings like *f*, *p*, and *cresc.*.

Fonte: Ibid.

A apogiatura do compasso 79 se optou por realizá-la no terceiro tempo do compasso 78, para conseguir articular a coloratura, já que se fizemos da maneira que está escrita, se corre o risco de não deixar claras todas as notas do primeiro tempo do compasso 79. Além disso, a letra /y/ se cantará no terceiro tempo do compasso 79 para ficar mais clara a interjeição Ay! (Figura 63).

Figura 63: Execução da apogiatura no terceiro tempo e posteriormente a emissão da vocal [i] no terceiro tempo, comp.76 -81.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The top system shows a vocal line with a red box highlighting a passage in the third measure. The bottom system shows a vocal line with lyrics "a y" and "y l' y l'". A red box highlights the vocal line in the first measure. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings like *f pesante* and *rasqueado*.

Fonte: Ibid.

3.3. *El último sello*, para múltipla percussão do compositor Carlos dos Santos⁴³

El último sello é resultado da encomenda de uma obra solo para percussão múltipla com uso da voz da cantada para o compositor Carlos dos Santos. A encomenda foi realizada dentro do contexto da pesquisa artística aqui apresentada. A obra requer o uso de instrumentos de percussão de alturas não determinadas, não especificados pelo compositor. Na sua estruturação, a obra explora mudanças métricas, polirritmia, improvisação vocal, a voz cantada e outros tipos de sons vocais. Um aspecto muito relevante na encomenda de obras no geral, sobretudo em um repertório inovador, é o diálogo do *performer* com o compositor. Por ser algo novo, isto é, um repertório solo com uso da voz cantada, o compositor precisa conhecer o tipo de voz do percussionista. No meu caso, a região que tenho mais facilidade para cantar é a médio-grave (registro próximo ao de mezzo-soprano) porém, também consigo cantar notas agudas (registro de soprano) dependendo do trecho. Esta informação foi dada ao compositor, além de especificar o registro da minha voz.

Outro ponto importante foi a escolha da instrumentação. Foi solicitado para o compositor que os instrumentos escolhidos coubessem em uma mala, pois o objetivo era poder viajar facilmente com a peça, apresentando-a em vários lugares do Brasil e mesmo no exterior. Por esse motivo, o compositor optou por deixar a instrumentação livre, à escolha do *performer*. Além disso, houve um diálogo com Javier Navas sobre o texto, já que ele foi feito especificamente para esta obra. Solicitou-se que o texto tivesse uma temática social, pois o mundo passava por uma pandemia e muita gente estava morrendo por descasos do governo e destemor por parte das pessoas. Isso provocava uma sensação de medo, preocupação e impotência, que deveria ser expressa através desta obra. A escolha do título da obra remete ao sexto selo do apocalipse que está na Bíblia, Apocalipse 6. O sexto selo traria uma catástrofe na terra, calamidade no firmamento e revolta na população⁴⁴.

⁴³ Artigo publicado: NAVAS LOMA, Monica Rocio. DE OLIVEIRA ROCHA, Fernando. Percussão e voz cantada sendo executado pelo mesmo performer: análise interpretativa de *El último sello*, do compositor Carlos dos Santos. In Anais do III Congresso Brasileiro de Percussão (2022), pp. 122 – 130.

⁴⁴ “12 E, havendo aberto o sexto selo, olhei, e eis que houve um grande tremor de terra; e o sol tornou-se negro como saco de cilício, e a lua tornou-se como sangue. 13 E as estrelas do céu caíram sobre a terra, como quando a figueira lança de si os seus figos verdes, abalada por um vento forte. 14 E o céu retirou-se como um livro que se enrola; e todos os montes e ilhas foram removidos do seu lugar. 15 E os reis da terra, e os grandes, e os ricos, e os tribunos, e os poderosos, e todo servo, e todo livre se esconderam nas cavernas e nas rochas das montanhas 16 e diziam aos montes e aos rochedos: Caí sobre nós e escondi-nos do rosto daquele que está

O processo de estudo da obra se iniciou com a escolha dos objetos/instrumentos para execução. O compositor pede que os instrumentos sejam variados e divididos em três famílias: secos, medianos e ressonantes. Desta maneira, inicialmente juntamos diversos objetos que tinham um potencial sonoro, desde garrafas de vidro, objetos de cozinha metálicos, madeiras, azulejos, entre outros. É importante dizer que foi dada prioridade a instrumentos de menor tamanho, em função da ideia de portabilidade. Durante o processo de escolha dos instrumentos, começou-se também a ler a linha da voz cantada para saber que notas poderiam auxiliar ao *performer* com a afinação no decorrer da obra e, assim, poder escolher um determinado objeto/instrumento com uma nota específica. A ideia não era criar uma escala com todas as notas do canto, mas sim escolher certas notas que poderiam dar apoio ao *performer*, facilitando por exemplo, a estabilidade da afinação.

O primeiro objeto escolhido foi uma cerâmica - por ter uma sonoridade seca e um som peculiar. Buscamos cerâmicas com as notas *Si bemol* e *Sol bemol* para funcionar como uma guia no transcurso da primeira parte da obra, já que o *Si bemol* é a nota com que se inicia a obra e o *Sol bemol* é a nota que resolve o segundo trecho cantado. Assim, estas escolhas dão a segurança de ter chegado na afinação certa (Figura 64).

Em relação à escolha dos instrumentos desta primeira parte, se optou que todos os sons secos fossem azulejos, buscando uma uniformidade do compasso 1 ao compasso 19 e uma sonoridade que ajudasse a transmitir a imagem misteriosa que o compositor pedia. Além disso, se optou por colocar uma barbatana de gola de camisa na parte superior de cada azulejo para conseguir dois tipos de som num só instrumento e corroborar com esta sonoridade misteriosa pretendida (Figura 65).

assentado sobre o trono e da ira do Cordeiro, 17 porque é vindo o grande dia da sua ira; e quem poderá subsistir??. Trecho do Apocalipse 6, da Bíblia Sagrada.

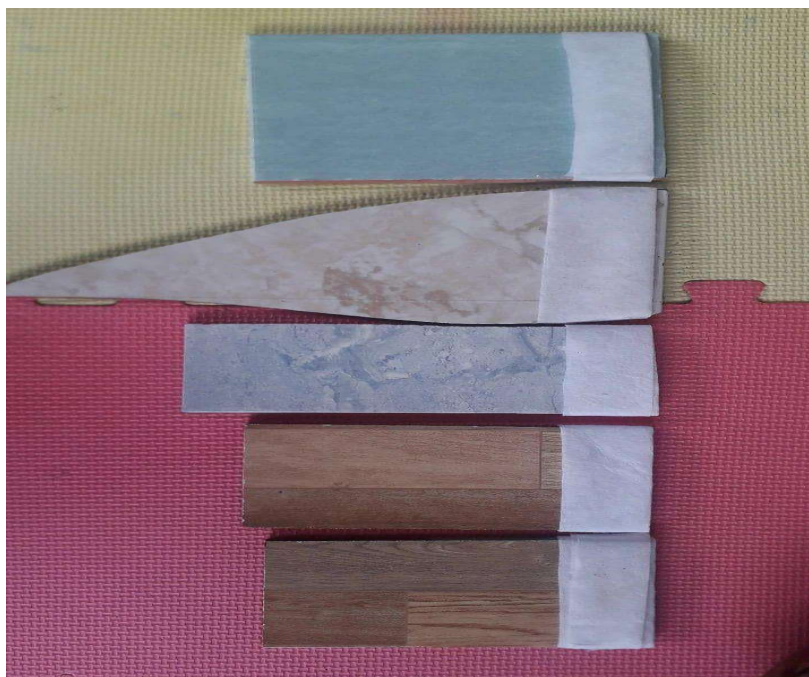
Figura 64: *El último sello*. Compasso 1 – 12. Bb – Gb.

Poema: Javier Navas **Misterioso** $\text{♩} = 100$ Música: Carlos dos Santos

The musical score is divided into two systems. The first system includes a vocal line (Voz) and three instrumental staves: Secos (Harp), Medianos (Harp), and Ressonadores (Harp). The vocal line has lyrics: "To-dos a-ten-tos es-tán" and "La ca-tás". The instrumental parts feature complex rhythmic patterns with dynamic markings like *ff* and *p*. The second system includes a vocal line (V) and three instrumental staves: S. (Harp), M. (Harp), and R. (Harp). The vocal line has lyrics: "tro - fe es - ta" and "Si pu - dié - ra - mos cam - biar". The instrumental parts continue with similar rhythmic patterns and dynamic markings.

Fonte: Santos, 2020.

Figura 65: Instrumentos secos.



Fonte: autoria própria, 2022.

A escolha da família de instrumentos medianos foi a mais difícil, pois a ideia era procurar instrumentos/objetos variados para fazer contraste com os azulejos, sendo que eles não podiam ser nem muito secos, nem muito ressonadores. O *set* desta família mudou muito no transcorrer do estudo da obra. Inicialmente optamos por utilizar garrafas de vidro, painéis, metais e um tambor, mas o som dos objetos de vidro e metálicos acabavam dando uma sonoridade muito estridente. Resolvemos, então, procurar instrumentos com sonoridades mais

graves, o que nos levou aos blocos de madeira, cujo uso resultou num belo contraste com os azulejos utilizados como instrumentos secos. Desta maneira, os instrumentos escolhidos foram três blocos de madeira com sonoridade mais grave e um tambor (Figura 66).

Figura 66: Instrumentos medianos.



Fonte: autoria própria, 2022.

Para os instrumentos ressonantes (pertencentes à terceira família) já havia uma ideia pré-concebida, pois eu havia tocado uma obra na qual utilizei várias bandejas e elas lembravam o som do *tam-tam*. Isto me levou a buscar bandejas em lojas de cozinha e, assim, comprovei que o material de inox era o que fornecia uma sonoridade mais escura e grave. Para completar o *set* dos instrumentos ressonadores, optei por utilizar dois *temple bells*, sobretudo pelo seu caráter mais meditativo, que era justamente o que eu procurava (Figura 67).

Figura 67: Instrumentos ressonadores.



Fonte: autoria própria, 2022.

Depois de ter fechado a instrumentação da obra, começou-se a trabalhar os aspectos técnicos específicos da percussão e a interação entre a percussão e a voz. Começamos trabalhando os saltos intervalares na linha da voz, já que geralmente são difíceis de ser cantados,

ficando ainda mais complexo no momento de juntar a voz cantada com a percussão, sobretudo devido à dificuldade rítmica que a obra possui. Por isso, sugerimos ter um teclado ao lado da montagem para poder conferir a afinação durante o estudo. Além disso, se recomenda realizar as duas partes por separado para conseguir uma segurança tanto melódica quanto rítmica que nos permita ter mais facilidade no momento da execução das partes ao mesmo tempo. A seguir, iremos analisar alguns momentos específicos da obra.

Na introdução se realizou o seguinte processo: se estudou as duas vozes por separado, e depois se falou e se tocou toda a parte instrumental. Se optou por executar as polirritmias em outros instrumentos para ficarem mais claras e, por último, se juntou as duas vozes nos respectivos instrumentos (Figura 68).

Figura 68: *El ultimo sello*. Primeira parte, poliritmia mais voz cantada.

The image displays a musical score for the first part of 'El ultimo sello'. It is divided into three systems, each with a vocal line and instrumental accompaniment for Sábios, Medianos, and Ressonadores. The tempo is marked 'Misterioso' at 100 bpm. The score includes lyrics in Spanish. Red boxes highlight specific polyrhythmic passages in the instrumental parts and corresponding vocal lines. The first system shows the vocal line starting with 'To-dos a-ten-tos es-tán' and 'La ca-tis'. The second system shows 'tro-fe-es-tá ya' and 'Si pu-dié-ra-mos cam-biar'. The third system shows 'Y de-jar de a-pre-tar el ga-ti-llo u-na vez más' and 'Es el tiem-po de me-di-tar'. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, which are highlighted in red boxes to indicate the polyrhythmic sections.

Fonte: Santos, data.

No compasso 9, a performance simultânea da voz e percussão gerou um problema técnico vocal devido à falta de apoio abdominal. Para resolver este problema, optou-se por apoiar desde o compasso 8 e manter até o primeiro tempo do compasso 10. Desta maneira, a emissão do som se manteve no mesmo lugar. Além disso, percebeu-se que para uma melhor

afinação da linha melódica descendente do compasso 9, era interessante se pensar da maneira contrária, ou seja, para cima (Figura 69). Como escolha pessoal, optou-se por utilizar neste trecho o *sprechgesang* ou canto falado, já que pretendiouse dar ênfase no significado do texto “*La catástrofe está ya*”. Um fato interessante foi que no momento de utilizar o canto falado, não houve mais o problema de uma afinação volátil.

Figura 69: *El último sello*. Compasso 8 – 10.

Fonte: Ibid.

O trecho a partir do compasso 22 é rico em polirritmia, poderia se dizer que é um dos trechos mais difíceis de se executar falando especificamente da parte instrumental. Para conseguir que as polirritmias fiquem precisas e fluentes se recomenda trabalhá-las por separado e sempre com o auxílio do metrônomo na colcheia. Além disso, na minha opinião, gravar cada uma das polirritmias é um excelente método para verificar se realmente estão sendo executadas corretamente, além de saber se o andamento está sendo mantido (Figura 70).

Figura 70: Polirritmia desde compasso 22 – 33.

Fonte: Ibid.

Na letra A, o compositor pede uma improvisação vocal com sons de vento ao mesmo tempo em que emprega passagens rítmicas complexas na percussão. Aqui, sugerimos que a improvisação seja feita apenas depois de ter alcançado segurança na execução das polirritmias da percussão. Isto evita que a improvisação seja travancada pela dificuldade da percussão, não alcançando uma fluidez na performance, ficando mais evidente a partir do compasso 35, onde

são incluídos textos falados juntos a um trecho percussivo bastante rítmico (Figura 71). O problema é que os trechos não devem ser sincronizados e os trechos falados devem ter uma boa fluidez. Uma sugestão para o estudo é a de primeiro tocar e falar separadamente, para poder trabalhar a independência (tanto rítmica quanto de caráter) das duas vozes. Assim, poderemos ter mais segurança no momento da performance.

Figura 71: *El ultimo sello*. Improvisação compasso 23 – 43.

The musical score for 'El ultimo sello' (measures 23-43) is presented in a four-staff format: Voice (V), Saxophone (S), Maracas (M), and Rhythm (R). The time signature is 2/4. The voice part (V) includes the following lyrics: 'Para que esperar la catástrofe', 'Si la podemos parar', 'Para que esperar su presencia', and 'Si la podemos remediar'. The saxophone part (S) features intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The maracas (M) and rhythm (R) parts provide a percussive accompaniment. A red box highlights the improvisation section from measure 23 to 43, with the instruction 'Improvisação com Sons de vento (utilizar combinações F, V, S e Z- aspiração, respiração)'. A blue box highlights the section from measure 35 to 43, with the instruction 'Cantando sem sincronia com a percussão'.

Fonte: Ibid.

É importante dizer que neste tipo de repertório, no qual não há instrumentos de altura determinada, é difícil ter um apoio auditivo que ajude com a afinação. Em determinados momentos (como mostrado na primeira parte da peça), podemos optar por escolher instrumentos que forneçam uma nota de referência. Porém, em outros momentos, isto não é possível e, em alguns casos, a saída encontrada foi a de decorar uma nota. No caso desta obra, a nota *Fá* representa a primeira nota de um motivo que se repete várias vezes sem nenhum tipo de apoio auditivo (Figura 72). Além disso, no compasso 50, a nota *Fá* é difícil de ser cantada, já que ataca depois de um longo trecho instrumental. A solução encontrada foi decorar a nota *Fá* (Figura 73).

Figura 72: *El último sello*. compasso 20, letra B, letra C, letra D.

20

Es el tiem - po de me - di - tar

B (*forz.*)

Es el tiem - po de re - me - di - ar

32 **C**

Es el tiem - po de me - di - tar

Es el tiem - po de re - me - di - ar

Es el tiem - po

D

Es el tiem - po

Es el tiem - po

Es el tiem - po

Fonte: Ibid.

Figura 73: *El último sello*. Trecho A – B e ataque na nota fã.

The image shows a musical score for 'El último sello' with five staves: Voice (V), Soprano (S), Middle (M), Alto (R), and Bass (B). The score is divided into three sections:

- Section A (Measures 23-34):** Titled 'Improvisação com Sons de vento (utilizar combinações F, V, S e Z- aspiração, respiração)'. It features complex rhythmic patterns in the vocal line and accompaniment.
- Section B (Measures 35-46):** Titled '(Falando sem sincronia com a percussão)'. It contains the lyrics: 'Para que esperar la catástrofe Si la podemos parar Para que esperar su presencia Si la podemos remediar'. The vocal line includes dynamic markings like *p f p f*.
- Section C (Measures 47-55):** Titled 'B (ord.)'. It includes the lyrics: 'Es el tiem - po de re-me-di - ar uh uh'. It features 'bocca chiusa' markings and dynamic markings like *pp*.

Fonte: Ibid.

Um dos trechos mais complicados de cantar com a afinação certa é o compasso 55, onde o *performer* começa cantando a nota *Mi bemol*, logo após de, no terceiro tempo do compasso anterior, ter tocado o *Mi natural* do *temple bell*. Neste caso, o fato de ter um *temple bell* com um som próximo à nota a ser cantada, acaba ajudando (por ser uma referência) e, ao mesmo tempo, prejudicando, já que a vontade é cantar a nota que está sendo tocada. No início do estudo isto é muito confuso (tocar o *Mi natural* e cantar o *Mi bemol*) e se torna ainda mais complicado pelo fato de o percussionista ter que pensar no novo andamento do compasso 54, nas tercinas do compasso 55 e na afinação certa do *Mi bemol*. Para que este trecho fique menos complicado, se sugere subdividir em colcheias no compasso 53 (para fazer a mudança métrica), se for possível, ou nos primeiros dois tempos do compasso 54, para que no momento de tocar o *Mi natural* o percussionista só se foque em baixar 1/2 tom para cantar a nota *Mi bemol* (Figura 74). É importante dizer que, com o tempo de estudo, este processo fica mais orgânico.

Figura 74: *El último sello*. Compasso 55.

Musical score for Figure 74, showing vocal and percussion parts for measure 55. The vocal line (V) has lyrics "- ar" and "uh". The percussion line (R) has a triplet of eighth notes marked *pp*. A purple line connects the *pp* marking to the *bocca chiusa* instruction above the vocal line.

Fonte: Ibid.

Como visto anteriormente, existem trechos nos quais o performer precisa dividir a sua atenção, pensando simultaneamente em afinação, no tempo, dinâmicas, etc. No compasso 66 o percussionista tem que cantar a nota *Lá bemol* por quatro tempos ao mesmo tempo que toca uma tercina de mínima logo após uma subdivisão de quintinas na voz (Figura 75). Geralmente quando percussionistas encontram este tipo de figura rítmica, a tendência é pensar na subdivisão para garantir a precisão. Mas neste caso isso pode atrapalhar a fluência da nota longa que está sendo cantada, pois o cérebro, no começo do estudo, pode não conseguir realizar esses três comandos (nota longa, execução das tercinas de mínima, pensamento na subdivisão em tercinas de colcheia) ao mesmo tempo. Neste caso, sugere-se que o percussionista pulse os quatro tempos com seu corpo até internalizar essa junção da voz e percussão. Com o passar do tempo se comprovou que isto vai se tornando mais intrínseco ao percussionista.

Figura 75: *El último sello*. Compasso 66.

Musical score for Figure 75, showing vocal and percussion parts for measure 66. The vocal line (V) has lyrics "de na-da sir-ve me-di-tar". The percussion line (R) has a triplet of eighth notes marked *pp*. A blue box highlights the triplet in the percussion line.

Fonte: Ibid.

O trecho da letra C explora de maneira mais abrangente (em comparação dos outros trechos) a interação entre o canto e a percussão. O *performer* pela primeira vez combina os instrumentos das três famílias enquanto canta, provocando uma certa dificuldade no momento

de executar as polirritmias nos compassos 85, 86 e 88 (Figura 76). Isto se resolve estudando por separado a linha da percussão, a linha do canto, e utilizando o metrônomo para executar as polirritmias. Se recomenda fazer uma base metronômica com todas as mudanças de compasso para obter uma segurança rítmica.

Figura 76: *El ultimo sello*. Comp. 82 – 93.

Fonte: Ibid.

Existem alguns trechos somente instrumentais que não trazem nenhuma dificuldade rítmica, mas no momento de juntar com a voz cantada isto muda, como acontece no compasso 100, onde a linha da percussão tem uma quartina sobre um compasso de três tempos. Geralmente esta polirritmia não é difícil, mas pelo fato de cantar ao mesmo tempo acaba prejudicando o resultado rítmico. Para resolver este problema, se estudou por separado as três vezes repetindo várias vezes com ajuda do metrônomo. Posteriormente, se teve dificuldade em juntar o compasso anterior de 2 por 4 ao compasso de 3 por 8; pelo fato de se estar cantando ao mesmo tempo, o três contra dois acabava não encaixando no tempo. Se manteve a colcheia no metrônomo destacando o primeiro tempo para poder conferir a mudança de compasso. O mesmo problema se apresentou no momento de juntar o compasso de 5 por 8 ao compasso de 2 por 4 (comp. 102 - 103). O resultado rítmico da septina se viu comprometido pela interação com a voz cantada. Para isso, se realizou o mesmo procedimento detalhado anteriormente (Figura 77).

Figura 77: Problemas na execução rítmica devido à interação da voz cantada.

Fonte: Ibid.

Além da parte técnica, a obra carrega um ambiente meditativo ligado à música e ao texto. Por este motivo, o compositor sugere que a obra seja tocada no chão, isto traz uma dificuldade corporal ao momento da execução. Por ser uma montagem grande, o percussionista não pode estar de joelhos, nem sentado em posição de mariposa, já que pela distância dificulta tocar os instrumentos que estão aos lados. Se sugere que o percussionista se sente de joelhos esticando somente o joelho da perna direita, formando um ângulo reto, permitindo de esta maneira que o corpo tenha liberdade para se movimentar no momento da execução (Figura 78).

Figura 78: Posição corporal do percussionista.



Fonte: autoria própria, 2022.

O percussionista possui uma gestualidade própria relacionada à performance dos instrumentos de percussão. No caso desta obra, por fazer parte de um repertório cênico, a questão corporal tem uma grande importância e o trabalho da voz cantada é essencial. O *performer* precisa articular bem as palavras para poder transmitir a mensagem ao público. Além disso, a preparação do palco também corrobora na performance de uma obra cênica. Por esse motivo, se optou por criar um cenário que trouxesse essa imagem do fim dos tempos, deixando o palco completamente obscuro com uma luz clara iluminando a figura do percussionista sentado no chão.

3.3.1. Breves Considerações

A escolha de objetos/instrumentos com as mesmas alturas a serem cantadas pelo *performer* ajuda na afinação de determinado trecho, mas não é essencial. Realizou-se um experimento no qual se trocou algumas notas que aparentemente eram importantes para manter a afinação e, como resultado, não se viu prejudicada a afinação do percussionista. Na minha

opinião, isto se deve ao processo de estudo no qual o cérebro acaba memorizando a altura correta. Por outro lado, tocar um instrumento com uma nota próxima à cantada acaba atrapalhando a afinação. Geralmente quando se trabalha com instrumentos de alturas não definidas podem ter uma afinação microtonal, o que acaba prejudicando muito quando tem que se cantar a mesma nota com uma afinação exata. Por este motivo, se aconselha adquirir instrumentos com a própria nota que vai ser utilizada ou com intervalos mais distantes dependendo do trecho.

Devido à variedade de instrumentos utilizados na obra, o *performer* precisa procurar um equilíbrio sonoro, primeiro dentro de cada família de instrumentos e finalmente em toda a obra. Por exemplo, na família de instrumentos secos se precisou colocar em alguns azulejos mais barbante do que em outros para homogeneizar o som. Na família de instrumentos de ressonância média, se teve que controlar a força do toque, já que o som dos blocos de madeira geralmente emitem um som mais estridente do que o tambor. Da mesma forma, deve se procurar este equilíbrio com os instrumentos ressonadores, já que as bandejas e os *temple bells* possuem uma grande ressonância. No caso do *temple bells* mais grave, se optou por colocar um barbante ao lado do instrumento para diminuir a ressonância, e no caso das bandejas se procurou tocar perto das bordas para obter esse controle do som.

Neste tipo de repertório com voz cantada, o percussionista deve estudar com a mesma ou mais importância a linha da voz para obter uma performance de qualidade. A articulação das palavras é essencial para que o público possa compreender a mensagem que está sendo dada. Além disso, uma boa articulação ajuda o *performer* na colocação da voz.

Finalmente, um fato interessante produto da interação entre a percussão e a voz é a importância que tem o corpo quando se trata de sentir a pulsação. Geralmente, quando o percussionista tem que realizar polirritmias e cantar ao mesmo tempo, subdivide mentalmente para executar a polirritmia, mas por estar cantando, não pode realizar este processo. Aqui a ajuda do corpo é muito importante, a subdivisão que se realiza mentalmente é transferida para o corpo até a polirritmia ficar orgânica.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O repertório da música contemporânea, no século XX, trouxe novos desafios para o *performer*, ampliando as técnicas instrumentais e mesmo criando novas exigências, como a de se pensar como um ator, no caso do repertório do chamado Teatro Instrumental. No contexto do Teatro Instrumental, o *performer* foi levado a explorar a voz, seja falada, cantada ou usada para emitir outros sons dissociados do canto como gritos, sussurros, risadas, choro, ou para utilizar a própria respiração como gesto dramático. Aos poucos, com o interesse de certos performers em tocar e cantar ao mesmo tempo, foi surgindo um repertório específico para instrumentista-cantor.

Segundo o modelo de Jim Sanson (usado para o pianista-cantor, mas aplicado aqui também ao percussionista-cantor), o uso da voz cantada no repertório é inicialmente marcado por poucas intervenções, sendo mais destacado e presente com o passar do tempo. Ligado diretamente ao desenvolvimento do repertório, está a presença de um *performer*, que precisa ter um certo preparo vocal - alguns que ajudaram na criação do repertório são também formados como cantores e executam, muitas vezes, tanto um repertório contemporâneo quanto de estética mais popular. Finalmente, o gênero passa a se consolidar quando surgem eventos e festivais de percussão e voz cantada, como os que têm acontecido nos Estados Unidos, onde este repertório vem se desenvolvendo com mais força. Pode-se dizer que a primeira obra para um percussionista cantor foi *A Chant with Claps* (1940) para palmas e voz cantada do compositor John Cage. Depois desta obra, há um grande intervalo de tempo até a próxima obra (no qual se observa o desenvolvimento de um repertório para *speaking pianist*). Mais para o final do século XX, os compositores começam a explorar de maneira mais gradativa a voz cantada no repertório contemporâneo para percussão e, finalmente no século XXI começam a aparecer obras que exploram a voz ao longo de toda a sua estrutura e não apenas em trechos curtos. Desta forma, um repertório para percussão e voz cantada sendo executada pelo mesmo *performer* começa a ser criado e, com ele, surge a figura do percussionista-cantor.

Podemos observar percussionistas interessados na utilização da voz cantada em alguns lugares da América do Sul, na Europa e principalmente nos Estados Unidos, onde vem se desenvolvendo esta nova vertente dentro do repertório de percussão. É importante dizer que a maioria dos *performers* interessados em executar a percussão e a voz cantada simultaneamente, o fazem dentro de um estilo mais popular, como por exemplo o percussionista Brian Calhoun

ou Michael Neumeier. Já numa estética contemporânea, temos compositores e percussionistas/compositores que encomendam ou começam a escrever seu próprio repertório para ser executado, trabalhando a voz de uma maneira mais técnica, como é o caso do percussionista e barítono Lee Hinkle, do percussionista Doug Smith, ou do percussionista/compositor Ivan Trevino, entre outros. Assim, nasce a figura de um percussionista cantor, que além de tocar seu próprio instrumento, necessita trabalhar sua voz e adquirir uma série de novos conhecimentos para poder executar com qualidade um repertório contemporâneo para percussão e voz cantada sendo executado pelo mesmo *performer*.

É importante dizer que, apesar de o percussionista contemporâneo ser naturalmente aberto à experimentação e estar conectado diretamente com o fazer musical de vanguarda, como aconteceu na música de meados do século XX, com Varese e Cage, vemos que na atualidade, de maneira geral, isto está mudando. Na minha opinião, muitos percussionistas estão sendo mais tradicionais quanto à escolha do repertório, preferindo tocar obras mais tonais, convencionais ou obras *solo* com orquestra. A experimentação instrumental ou vocal, que acontecia com entusiasmo a meados do século XX, tem diminuído, e poucos *performers* se dedicam a realizar este tipo de obras. Percebemos, especificamente no repertório para percussão e voz cantada, como a maioria dos percussionistas na atualidade se dedicam a executar adaptações de músicas pop ou encomendam canções com um estilo mais popular. Porém, deve ser considerado que esta performance simultânea entre a percussão e a voz cantada é uma nova corrente e se percebe um incremento no repertório contemporâneo durante as últimas décadas. Acredito que, com o passar dos anos, o repertório contemporâneo para voz cantada e percussão irá crescer devido ao interesse dos percussionistas e compositores, assim como dos festivais que estão acontecendo na atualidade.

Nos referindo especificamente à performance deste repertório para percussão e voz cantada, é importante que o instrumentista desenvolva a fundo um trabalho vocal, que se preocupe com a postura do seu corpo e que possua conhecimentos gerais sobre o funcionamento do aparelho fonador. Desta forma, será possível enfrentar trechos de difícil execução de uma maneira mais consciente e saudável. O percussionista, dependendo do repertório escolhido, não precisa ser um cantor profissional, mas tem que ter uma preparação vocal adequada que lhe permita realizar uma performance de alto nível. No meu caso, a escolha das *Siete Canciones Populares Españolas*, uma obra importante dentro do repertório de canto lírico, está ligada diretamente à aspiração de me aperfeiçoar como cantora lírica, sendo que, para conseguir preparar esta obra, foi necessário um estudo técnico diário e uma orientação profissional.

Vimos que para resolver alguns problemas encontrados neste tipo de repertório, há certas recomendações que podemos adotar como, por exemplo, estudar separadamente a linha vocal e a linha instrumental; escolher um repertório adequado para o tipo de voz do percussionista; estudar mais devagar; dividir as vozes de uma polirritmia e cantar com cada estrutura rítmica; decorar alguns trechos se for necessário; deixar o texto mais compreensível para o público; compreender o significado do texto para interiorizar as emoções contidas neste; marcar os lugares da respiração; estudar com a mesma importância ou mais a linha da voz do que a parte instrumental; realizar uma série de vocalizes antes de cantar; fazer exercícios de respiração e de alongamento; utilizar algumas ferramentas de estudo como o metrônomo, o gravador ou a filmadora; e obter conhecimentos sobre o funcionamento de equipamentos eletrônicos.

Ao longo da pesquisa artística realizada neste trabalho pudemos vivenciar diversos desafios do repertório e experimentar diferentes soluções. Neste sentido, foi fundamental termos realizado como parte da pesquisa concertos apresentando diversas obras para percussionista-cantor. Aliás, tais concertos foram parte da metodologia e, ao mesmo tempo, produto final resultante da pesquisa. No terceiro capítulo deste trabalho apresentamos diversas discussões e reflexões oriundas do estudo e performance de três obras do repertório trabalhado ao longo da pesquisa. Os exemplos apresentados ilustram questões decorrentes da performance simultânea do canto e da percussão, como a independência na dinâmica entre a linha instrumental e vocal; a oscilação na emissão vocal provocada pelo movimento corporal; a duração da respiração em frases longas; o cruzamento entre as vozes devido à flexibilidade no tempo na linha vocal; começo afobado e sem o devido preparo técnico vocal; as diferentes articulações nas duas vozes; a perda da afinação por falta de instrumentação com altura determinada, entre outros.

A obra *Ghost Arms*, do compositor Ivan Trevino, não trouxe nenhum grande desafio técnico na sua execução. Ao contrário, o que mais chamou a atenção foi a facilidade de se conseguir executar as duas vozes simultaneamente, provavelmente por ter sido pensada como uma canção popular e tendo a marimba a função de um instrumento acompanhador. No meu caso pessoal houve o desafio de se trabalhar com o canto popular, algo diferente da minha formação de canto lírico. A única dificuldade que eu tive no momento da interação entre a voz e a marimba foi para cantar a nota Mi, pois em alguns momentos a marimba enfatizava outra nota. Tocar e cantar uma nota diferente pode ser complexo e é preciso trabalhar este tipo de independência, sobretudo dominando (e decorando) as linhas separadamente.

Já em *Siete Canciones Populares Españolas*, do compositor Manuel de Falla, composta originalmente para dois *performers* (cantor + instrumentista), a execução simultânea das duas funções é complexa, pois além de ambas as partes individuais apresentarem desafios técnicos específicos, sua junção traz outros desafios tanto de sincronia, quanto de dinâmica, articulação e respiração. O *performer* precisa ter uma preocupação com detalhes técnicos vocais, como a colocação do som, o apoio, em manter a afinação, uma boa articulação das palavras, entre outras coisas e, ao mesmo tempo, ter cuidado em acertar as notas nos instrumentos de percussão. Quando as canções são mais lentas, isto é mais fácil de controlar, pelo tempo que se tem para pensar sobre estes detalhes, mas quando o andamento é mais rápido, isto tem que ser automático. No meu caso, as obras que tive mais dificuldade foram as que, na linha instrumental, tinham mudanças melódicas próximas - isto me trazia confusão no momento de tocar e cantar ao mesmo tempo. Algo interessante que percebi durante este tempo de estudo foi que o momento de tocar somente a parte da marimba me paralisava. Eu tive a oportunidade de acompanhar um violinista em uma destas canções e foi como se eu não soubesse tocar essa canção - só conseguia se eu cantasse junto. Isso causou um tipo de preocupação que não tinha me acontecido anteriormente. Para me sentir segura e consciente de todas essas mudanças, no meu processo de estudo incluí o tocar somente o acompanhamento e deixar de lado a linha da voz. Isto já era parte do meu estudo, assim como estudar por separado a linha da voz, mas de alguma maneira o estudo só da marimba não havia sido tão consciente como eu pensava.

Além disso, é importante destacar o trabalho de adaptação realizado nesta obra. Esta adaptação para instrumentos de percussão (marimba e vibrafone) foi baseada na partitura original para piano e canto, e na transcrição para violão e canto do compositor Miguel Llobet. A minha principal guia foi a transcrição para violão, já que se adaptava melhor aos instrumentos de percussão, mas é importante dizer que, conforme ia trabalhando em cada canção, revisava as duas partes para observar a que me proporcionasse um maior realce na instrumentação. Este processo foi realizado procurando ser fiel à estrutura musical e harmônica da obra original.

No caso da obra *El Último Sello*, a posição corporal frente ao instrumento é primordial para se obter uma boa performance. O compositor propõe que a obra seja tocada no chão, devido a esse ar de mistério que a obra transmite. Isto me fez escolher instrumentos pequenos, que pudessem ser colocados no chão e que pudesse ter um controle espacial no momento de tocar. Baseado nisto, testei várias posições, a maioria desconfortáveis, sendo que finalmente optei por uma posição que me permitiu o controle espacial que eu precisava ter; mas no processo de estudo, geralmente longo, esta postura acabava sendo muito cansativa. Como

solução, a obra foi dividida por seções instrumentais, adaptadas numa mesa para ser tocadas em pé e, somente no momento de juntar as seções, recolocava todos os instrumentos no chão, evitando desta maneira dores corporais.

O fato de ser uma obra com instrumentos de alturas não determinadas trouxe o desafio de escutar uma nota e cantar outra. Isso, dependendo do lugar, é muito difícil. Por exemplo, desde o compasso 54, na seção dos instrumentos ressonadores, se deve tocar uma nota no *temple bells* e cantar outra, e compassos depois, sem nenhum tipo de guia melódica, se deve cantar pequenas frases. A única solução que encontrei foi decorar as linhas melódicas ou pensar nos intervalos entre a nota do instrumento e a nota a ser cantada. Além disso, a parte falada, aparentemente mais simples, também trouxe alguns problemas. No momento de falar deve-se procurar o lugar certo para iniciar e terminar a fala, já que um início impreciso atrapalha a fluidez rítmica. Depois de testar falar em alguns lugares, percebi que me impulsionando com o primeiro tempo do compasso, a fala era mais fluida e não atrapalhava a linha da percussão, mas em outros casos, tinha que tomar como início o último tempo do compasso para poder encaixar a fala e iniciar com um novo andamento, compasso 43.

Finalmente, ao terminar de ler a obra, percebi que muitas das notas da linha vocal já estavam internalizadas e não precisava de uma referência melódica para cantá-las. Isso me fez buscar instrumentos com uma melhor qualidade sonora, sem temor de trocar um instrumento específico, seja pela nota ou pelo hábito da escuta, e de esta maneira perder a afinação. Ser consciente disso me ajudou a ser mais confiante com relação à afinação, além de parar de procurar instrumentos com notas guia como, por exemplo, um azulejo que me ajudava na afinação e quebrou.

É importante dizer que o tema desta pesquisa é resultado de um interesse que se originou no meu mestrado. Naquele momento, eu tive contato com um repertório no qual o percussionista interagia com outras artes, explorava sua gestualidade, sua voz, seu corpo, ia à procura, muitas vezes em lugares incomuns, de objetos a serem transformados em instrumentos. Isto me motivou enquanto *performer* e também me levou a conhecer obras para percussão e voz cantada, o que viria a ser o tema de meu doutorado. De fato, esta pesquisa artística foi a minha oportunidade de me expor como cantora lírica além de percussionista, trazendo estas minhas duas formações para um mesmo lugar de performance. Geralmente é difícil poder executar no mesmo nível dois instrumentos, mas este era um dos meus objetivos, tentar equilibrar meu desenvolvimento vocal com a minha execução instrumental. O repertório escolhido demandava um certo nível técnico vocal para poder executá-lo, logo, precisava de

um preparo adequado por parte do *performer*, o que me levou a retomar as minhas aulas de canto lírico de maneira regular.

A busca de repertório foi o primeiro passo e o mais importante em minha pesquisa. Iniciei com o processo de adaptação de obras e este foi um processo emocionante, já que tive a possibilidade de procurar várias canções líricas que eu gostava muito. Finalmente escolhi a que melhor se adaptava à minha voz e ao instrumento, neste caso, a marimba. Depois procurei obras que fossem para voz e instrumentos de alturas não determinadas. Isso foi mais difícil, já que este tipo de repertório é menos comum. Assim, lembrei de uma obra que no meu último ano de faculdade tinha escutado, era para piano fechado e canto do compositor John Cage. Tentei fazer uma primeira leitura para ver se era viável tocar e cantar ao mesmo tempo e me pareceu uma obra desafiante, assim decidi executá-la junto com outra obra do mesmo compositor, escrita geralmente para ser tocada uma depois da outra.

A encomenda também fez parte da minha pesquisa e isso me deu a oportunidade de fazer parte da criação de uma nova obra, em que a minha opinião sobre o estilo, instrumentação e meu tipo de voz foi importante. Essa foi uma nova experiência para mim. Eu fiz questão de escolher o texto da obra e pensei imediatamente no meu irmão, já que ele tem uma longa trajetória como compositor de música popular e alguns dos seus textos têm caráter social. Isso foi justamente o que eu desejava nesta obra. Tive a mesma oportunidade com outra obra que executei no meu recital, da compositora Emilia Moscoso. Eu procurava uma obra que tivesse interação com eletrônica, canto e percussão. Em diálogo com esta compositora, acabei proporcionando um material sonoro, como a chuva e o canto dos sapos, algumas notas de vibrafone sendo tocadas com arco, a pedido dela, entre outros sons que me chamavam a atenção e eu queria que fizessem parte da nova composição. A procura do texto foi uma das coisas que me deu mais trabalho, já que disso dependia como iria resultar a parte musical. Encontrar um tema não foi uma tarefa fácil, mas de alguma forma eu sabia que queria falar da morte e do amor não correspondido; assim, procurei poemas com esta temática. A performance desta obra acabou sendo também uma das minhas primeiras experiências com improvisação. A compositora me proporcionou a estrutura da obra e me deu algumas instruções que deviam ser levadas em consideração. Isto me fez expandir todos os meus sentidos e realizar a minha performance reagindo conforme aos estímulos sonoros recebidos pela eletrônica. O processo de encomenda e a nova experiência com a improvisação certamente me proporcionaram um maior conhecimento e engajamento com a criação musical como um todo, além de me levarem a ter interesse por um repertório diferente.

Já na época do mestrado encontrei um caminho a seguir dentro do infinito mundo da percussão, mas no doutorado ficou claro o que eu gostaria que fosse o meu diferencial como percussionista. O meu trabalho com voz se tornou a minha marca e me levou a apresentar em diversos eventos importantes. Tenho consciência que para que a minha performance possa ter um alto nível profissional, é necessário continuar me preparando vocalmente. Mas sei que, ao aliar minha formação de cantora lírica e de percussionista (buscando sempre um alto nível técnico nos dois instrumentos), encontrei uma identidade própria que me motiva enquanto musicista e artista. Assim, espero que este exemplo de pesquisa artística por mim realizado e registrado nesta tese auxilie outras pessoas (compositores, percussionistas, outros instrumentistas) interessadas no repertório para instrumentista-cantor. Mais do que isso, espero que sirva de exemplo para mostrar que o fazer musical tem múltiplas possibilidades e que cada instrumentista pode encontrar e trilhar o seu próprio caminho específico.

Referências bibliográficas

- BECKER, Susie. **A voz contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07052009-124351/publico/1729731.pdf>> Acesso em: 14.fev.2023.
- BOUTHARI, Catharina. **Playing and Singing at the same time** – tips and tricks, 10 jul. 2018. Thomann (website). Disponível em: <<https://www.thomann.de/blog/en/playing-singing-at-the-same-time/>>. Acesso em: 24 de nov. 2021.
- BRIGUENTE, Daniele. APRO, Flávio. Performance vocal: interpretação e corpo em inter-relação. **XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Campinas, 2017. ANPPOM, p. 2. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/4800/public/4800-16481-1-PB.pdf>. Acesso em: 27.ago.2023.
- CALHOON, Brian. **Brian Calhoon**. Website. Disponível em: <<https://www.briancalhoon.com/marimbacabaret#marimbacabaret-1>>. Acesso em: 7 de abr. 2022.
- CORUSSE, Mateus. **Pregas Vocais - Aula Completa**. Youtube: Mateus Corusse, 22 de fev. de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mJTlidg0ALc>>. Acesso em: 22 mai. 2024.
- CARVALHO, Régis de. Técnicas estendidas para a voz: a vocalidade contemporânea nas obras de Cage, Berio, Ligeti e Schoenberg. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n.1, 2018, p. 1-25. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2403>>. Acesso em: 4. mar.2021.
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. **A voz e o Silêncio em 4'33"**, de John Cage. PROLING, UFPR, 2016. Disponível em: <https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf>. Acesso em: 29.dez.2023
- CRAVEIRO, Sonia. Miriam uma heroína da torá. 2013. **Eterna Sefarad** (Blog). Disponível em: <<http://zivab david.blogspot.com/2013/08/miriam.html>>. Acesso em: 11 ago. 2021.
- DE MARE, Anthony. ANTHONY DE MARE. Site web. Disponível em: <<https://www.anthonymare.com/>> Acesso em: 16 fev. 2023.
- DÉMOZ, Héloïse. Vinko Globokar, 2 out. 2023. B.R.A.H.M.S. Ircam-Centre Pompidou, 2010. Disponível em: <<https://brahms.ircam.fr/vinko-globokar>>. Acesso em: 10.mar. 2022.
- DOS SANTOS, Carlos. [encomenda]. WhatsApp: [Carlos dos Santos]. 9 set. 2020. 12:00. mensagem de WhatsApp.

EDNEY, Leonardo. O que é dicção, 30. nov. 2020. Youtube, Edney Leonardo Oficial. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YdUCxInHHJA>>. Acesso em: 29 ago. 2023.

FERRARI, Ângela M. AQUINO DE AVELLAR, Felipe. Duas transcrições das Siete Canciones Populares Españolas de Manuel de Falla: um estudo comparativo. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 17, n.2, 2017, p. 161 – 176. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/51477>>. Acesso em: 01. mar. 2023.

FRUNGILO, Mario. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: ed. UNESP. 2002.

GRIFFITHS, Paul, **A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez**; tradução de Clovis Marques. - 2.ed.- Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LASKEWICZ, Zachar. The New Music- Theatre of Mauricio Kagel. **Nightshades Press**, 2008. Noordstraat 1/3,9000 Ghent (Belgium). Reference Code: 9204-KAG.1992, p. 9. Disponível em: <http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.htm>. Acesso em: 10 abr. 2016.

OWNLAND. Trovadores y Juglares, los músicos de la edad medieval – Parte 1: Los trovadores. YouTube, 21 abr. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/1dQeY7PaWgg>> Acesso em: 09 mai. 2024.

OWNLAND. Trovadores y Juglares, los músicos de la edad medieval – Parte 2: Los Juglares. YouTube, 29 abr 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nZ0_ZOEvuvk> Acesso em: 09 mai. 2024.

LOIOLA, Camila. Como a voz é produzida. 18 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kIAi0GnwnBw>>. Acesso em: 28 de ago. 2023.

LÓPEZ – BENITO, Manuel. Siete canciones populares españolas. **Asturiana**. Clásica 2, 2015. Disponível em: <<https://clasica2.com/clasica/Historia-de-la-Musica-Clasica/Asturiana-de-Manuel-de-Falla>>. Acesso: 01.mar.2023.

LÓPEZ – BENITO, Manuel. Siete canciones populares españolas. **Canción**. Clásica 2, 2015. Disponível em: <<https://clasica2.com/clasica/Historia-de-la-Musica-Clasica/Cancion-de-Manuel-de-Falla>>. Acesso em: 01. mar. 2023.

LÓPEZ - CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. **Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos**. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014. Disponível em: <<http://invarstic.blogspot.com.es/>> Acesso em: 06. jun. 2022.

LÓPEZ - CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal** - Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN, v. 2, n.1, p. 69-94, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127>>. Acesso em: 06. jun. 2022.

MALETTA, Ernani. A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. **Polifonia**, Cuiabá, MT. v.21. n.30. p. 29-54, jul – dez, 2014. Disponível em: <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2311>>. Acesso em: 18. nov. 2015.

MARIMBA ONE. Marimba One Artists. Brian Calhoon (s./d.). Disponível em: <<https://www.marimbaone.com/community/marimbaoneartists/brian-calhoon>> Acesso em: 02.mar.2022.

MARKS, Adam. **The Virtuosoic era of the vocalizing pianist**. Tese Doctor of Philosophy. Department of Music and Performing Arts Professions. New York University, 2012. Disponível em: <<https://www.proquest.com/openview/4a6e0e30615d381d3596e4cad79b17c5/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>>. Acesso: 20 dez. 2021.

MARTINS, Natali. **Música Cênica no Repertório de Percussão contemporâneo**: Estudo Interpretativo de Toucher de Vinko Globokar. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas- Instituto de Artes. Campinas, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/957934>>. Acesso em: 23.abr.2016.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental**. 1983. Tradução: Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDES, Doriana. **Versatilidade do Intérprete Contemporâneo**: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11470?show=full>>. Acesso em: 20.jul.2023

MENDES, Doriana. **O Discurso Não - Semântico na Música Eletrovocal**. 2018. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11946?show=full>>. Acesso em: 29.dez.2023.

MOORE, Lisa. Lisa Moore (Website), 2015. Disponível em: <<http://lisamoore.org/bio/>>. Acesso: 25.mar. 2021.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. **Opus**, Goiânia, v.16, n.2, p. 61-79, dez.2010. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/218/198>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

MUSICDOT. Entenda a função das CONSOANTES no Canto. Musicdot, 25 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Gdil9o1brkU>>. Acesso: 29.ago.2023.

MUSICNOTES. 10 Tips for singing and playing an instrument at the same time, 17 jul. 2019. Musicnotes © 2024 (blog). Disponível em: <<https://www.musicnotes.com/now/tips/10-tips-for-singing-and-playing-an-instrument-at-the-same-time/>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

NAKAHIRA, Katsuko; AKAHANE, Miki; FUKAMI, Yukiko. **The effectiveness of and issues relating to remote non-face-to-face lessons on singing with simultaneous piano self-accompaniment**. 2009 International Conference on Biometrics and Kansei Engineering, IEEE computer society, 2009a. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/232639016_The_Effectiveness_of_and_Issues_Rel>

ating_to_Remote_Non-Face-to-Face_Lessons_on_Singing_with_Simultaneous_Piano_Self-Accompaniment>. Acesso: 10 nov. 2021.

NAKAHIRA, Katsuko, AKAHANE, Miki, FUKAMI, Yukiko. **Verification of the Effectiveness of Blended Learning in Teaching Performance Skills for Simultaneous Singing and Piano Playing**. Kong, S.C., Ogata, H., Arnseth, H.C., Chan, C.K.K., Hirashima, T., Klett, F., Lee, J.H.M., Liu, C.C., Looi, C.K., Milrad, M., Mitrovic, A., Nakabayashi, K., Wong, S.L., Yang, S.J.H. (eds.), 2009b. Proceedings of the 17th International Conference on Computers in Education [CDROM]. Hong Kong: Asia-Pacific Society for Computers in Education. Acesso em: nov. 2021

NAKAHIRA, Katsuko; AKAHANE, Miki; FUKAMI, Yukiko. **Analysis of Elements in Teaching Simultaneous Piano Playing and Singing from the Viewpoint of the Acquisition of Physical Skills**. T. Hirashima et al. (eds.), 2011. Proceedings of the 19th International Conference on Computers in Education. Chiang Mai, Thailand: Asia-Pacific Society for Computers in Education. Disponível em: <https://www.nectec.or.th/icce2011/program/proceedings/pdf/C6_P8_214.pdf>. Acesso em: nov. 2021.

NAVAS, Monica. **A atuação multifacetada do percussionista: Desafios de performance em três obras para percussão solo**. Dissertação de Mestrado (Performance Musical), Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/GMMA-ASMFYS>>. Acesso em: 01 mar. 2023.

NAVAS, Monica; ROCHA, Fernando. **Percussão e voz cantada sendo executado pelo mesmo performer: análise interpretativa de El último sello, do compositor Carlos dos Santos**. In Anais do III Congresso Brasileiro de Percussão, 2022, p. 122-130. Disponível em: <https://www.cbpercussao.com/_files/ugd/0f5bc2_114d059dbc0b463db21d1ff2d4a39382.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2023.

PARK, Jihyun. **A Study of Siete canciones populares Españolas by Manuel de Falla**. Doctor of Musical Arts. Faculty of the University of Kansas, 2013. Disponível em: <https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/13012/Park_ku_0099D_13051_DATA_1.pdf>. Acesso em: 02. nov. 2021.

PÉREZ RIVERA, M. (2015). **El Repertório Vocal Profano em Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España**. 1985-1994. [Tese de doutorado, Universidad de Salamanca], pp.75-86. Disponível em: <<https://gedos.usal.es/handle/10366/128529?show=full>>. Acesso em: 26. nov. 2020.

PEDROSA, José M. **Cultura y Tradiciones - El paño moruno**. Rinconete. 2011. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_11/30032011_01.htm>. Acesso em: 01.mar.2023.

PIRES, Susana. O movimento mais radical e experimental dos anos 60. Arqueologia da Arte Multimédia - **Arte e Multimédia**. 2017. Disponível em: <<https://digartdigmedia.wordpress.com/2017/11/20/fluxus-o-movimento-mais-radical-e-experimental-dos-anos-60/>>. Acesso em: 29.dez.2023.

- PO SIM, Fanny Head. In Remembrance of Frederic Rzewski (1938 – 2021). **Interlude**. Jul, 2021. Disponível em: <<https://interlude.hk/in-remembrance-of-frederic-rzewski-1938-2021/>> Acesso em: 8.mar.2022.
- RAMOS, Francisco. **La música del siglo XX: Una guía completa**. Ed. Turner, 2013.
- RODRIGUES, Valeria. **Pandeiros: Entre a península Ibérica e o novo mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil**. Dissertação Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014, pp. 34,35,47. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/1922>>. Acesso em: 8. ago. 2021.
- ROSINE, Amy. **Vocal Techniques for the Instrumentalist**. New Prairie Press eBooks, p. 24, 2018. Disponível em: <<https://newprairiepress.org/ebooks/25/>>. Acesso em: 25 ago. 2023.
- SAIKI, Michiko. **The Vocalizing Pianist: Embodying Gendered Performance**. Tese de doutorado. Bowling Green State University, ago. 2017. Disponível em: <https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_olink/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=bgus1493714783458806>. Acesso: 10. nov.2021.
- SARHAN, François. **The composer at work: François Sarhan**. Centre for Documentation on Contemporary Music. Entrevistador: Grégoire Tosser. Cdmc. 9. dez. 2012. Disponível em: <<http://www.cdmc.asso.fr/en/ressources/compositeurs/entretiens-filmes/composer-work-francois-sarhan>>. Acesso em: 12 mar.2022.
- SCHICK, Steven. **The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams**. Nova York: University of Rochester Press, 2006.
- SERALE, Daniel. Música, Teatro, Música-Teatro e Percussão na Música-Teatro. **Cadernos do Colóquio**, v.10, n.1, 2009, p. 210- 221. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/455>>. Acesso em: 14.fev.2016.
- SERALE, Daniel. **Performance no Teatro Instrumental o Repertório Brasileiro para um Percussionista**. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11396?show=full>>. Acesso em: 28.abr.2016.
- SEGADO, Melanie; HOLLINGER, Avrum; THIBODEAU, Joseph; PENHUNE, Virginia; ZATORRE, Robert. Partially Overlapping Brain Networks for Singing and Cello Playing. **Frontiers in Neuroscience**. DOI: 10.3389/fnins.2018.00351. 28 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5985323/>>. Acesso em: nov. 2021.
- SEGADO, Melanie; ZATORRE, Robert; PENHUME, Virginia. Effector – independent brain network for auditory-motor integration: fMRI evidence form singing and cello playing. **NeuroImage**, 237, 118128. ed., 2021. Elsevier. Disponível: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1053811921004055>>. Acesso em: 12 nov. 2021.
- SERGL, Marcos J. Voz e performance na Música de Luciano Berio. **Musimid 2º Encontro de Música e Mídia** (2006). 21. abr. 2010. Disponível em: <<http://musimid.mus.br/2encontro/files/2%20Encontro%20Marcos%20Sergl%20completo.pdf>>. Acesso: 17.mar.2022.

SMITH, Bonnie. **Narratives on Narratives, From Utterance to Stories: Finding a Context for the Speaking Percussionist**. Dissertação de Doutorado. University of Califórnia, San Diego, 2012. p. 1- 46. Disponível em: <<http://eprints.cdlib.org/uc/item/2c92h7p0#page-1>>. Acesso em: 3. jul. 2015.

SMITH, Doug. **A guide to composing works for voice and marimba intended for a single performer**. Tese de doutorado, The University of Arizona, 2011. Disponível em: <<https://repository.arizona.edu/handle/10150/202705>>. Acesso em: 01 set. 2022.

SOKOLOWSKI, M. **Universo da História Tuiuti. MUSICA MEDIEVAL E HISTÓRIA!** Parte 2. YouTube, 24 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9vULqkqlBUU&t=587s>>. Acesso em: 8 dez. 2020.

SOKOLOWSKI, M. Interação entre a percussão e a voz cantada na idade média, 2019. Mensagem via Messenger (Facebook).

SUNDBERG, Johan. **Ciência da Voz: Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto**. Johan Sundberg; tradução e revisão, Gláucia Laís Salomão 1. ed. 1. reimpr. rev., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de la Estética**. Ed. AKAL, 1991, pp. 22-25. Disponível em: <https://www.academia.edu/40521100/Wladyslaw_Tatarkiewicz_HISTORIA_DE_LA_ESTETICA%20I_LA_ESTETICA_ANTIGUA_Traducci%C3%B3n_del_polaco>. Acesso em: 02.fev.2021.

TELEVISIÓN PÚBLICA. **Vivo em Argentina. Nos visita Naná Vasconcelos**. Youtube, 02:35. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RUnRCy262lw>>. Acesso em: 03 maio. 2022.

TRALDI, Cesar; CAMPOS, Cleber; MANZOLLI, Jônatas. Os Gestos Incidentais e Cênicos na Interação entre Percussão e Recursos Visuais. Anais eletrônicos. **XVII Congresso da ANPPOM**. v.17, 2007. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/p_ratint_Ctraldi_Ccampos_Jmanzoli.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2016.

TREVINO, Ivan. **Song Book**. Vol. 2 five pieces for a singing marimbist, 2017. Disponível em: <<https://ivandrums.com/solos/song-book-vol-2-for-a-singing-marimbist/>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

TRUBERT, Jean-François. George Aperghis, 16 jun. 2021. B.R.A.H.M.S. Ircam-Centre Pompidou, 2021. Disponível: <<https://brahms.ircam.fr/georges-aperghis>>. Acesso em: 10.mar. 2022.

VARGAS, Vagner Souza de; BUSSOLETTI, Denise. **Teatro do Absurdo e o Século XIX**. Grupo de pesquisa arqueologia histórica da UNICAMP, 2013. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/329170390_Teatro_do_Absurdo_e_o_Seculo_XIX>. Acesso em: 20 mai. 2024.

WANDERLEY, Marcelo. Instrumentos Musicais Digitais – Gestos, Sensores e Interfaces. In: ILARI, Beatriz (ed.). **Em busca da Mente Musical**. Curitiba: Editora da Universidade

Federal do Parana, 2006. Disponível em: <<https://silo.tips/download/instrumentos-musicais-digitais-gestos-sensores-e-interfaces>> Acesso em: 15.fev.2023.

WHITING SMITH, Bonnie. **Narratives on Narratives**, From Utterance to Stories: Finding a Context for the Speaking Percussionist. Tese de doutorado. University of California, 2012. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/2c92h7p0>>. Acesso em: 23 maio.2024.