

Ricardo Appezzato

A relação do compositor-intérprete no desenvolvimento da técnica para
percussão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de
Música da Universidade Federal de Minas Gerais

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

Belo Horizonte

Escola de Música - Universidade Federal de Minas Gerais

2013

Ricardo Appezzato

**A relação do compositor-intérprete no desenvolvimento da técnica
para percussão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial a obtenção à obtenção do título de Mestre em Música

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

Belo Horizonte

Escola de Música - Universidade Federal de Minas Gerais

2013

A646r Appezzato, Ricardo.

A relação do compositor-intérprete no desenvolvimento da técnica para percussão [manuscrito] / Ricardo Appezzato. – 2013.
90 f., enc.

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui DVD.

1. Música para percussão. 2. Performance musical. I. Rocha, Fernando de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.6

Agradecimentos

Agradeço especialmente ao meu orientador por toda a ajuda e conselhos durante o desenvolvimento dessa pesquisa.

A todos os professores e colegas do Programa de Pós Graduação da Escola de Música da UFMG.

Aos meus professores, na graduação, John Boudler, Carlos Stasi e Eduardo Glanesella.

Aos professores que me iniciaram na percussão Javier Calvino, Agnaldo Silva, Luis Marcos Caldana e Ricardo Bologna.

Aos grandes músicos e colegas de trabalho Jorge Elias e Fabiana Almeida por toda a ajuda nas análises dos repertórios para violão e piano.

À professora, conselheira e grande incentivadora dessa pesquisa, Yara Caznok.

Às minhas amigas de trabalho e encorajadoras do Guri Santa Marcelina Giuliana Frozoni, Marta Bruno e Valéria Zeidan.

A toda equipe pedagógica do Guri Santa Marcelina.

Ao grupo Durum Rodolfo Vilaggio, Fernando Chaib e Leopoldo Prado.

Ao professor Paulo Zuben pelos conselhos e incentivos

À minha namorada Carolina Vidigal que sempre me incentivou nos momentos de dificuldade da pesquisa.

Esse trabalho é dedicado aos meus pais, irmãos, avós e tios que sempre me apoiaram e incentivaram os meus estudos.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
<u>CAPÍTULO I - O DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA INSTRUMENTAL A PARTIR DO TRABALHO DO COMPOSITOR-INTÉRPRETE</u>	<u>14</u>
1.1 TRÊS COMPOSITORES-INTÉRPRETES E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A LINGUAGEM DE SEUS INSTRUMENTOS	16
1.1.1 NICCOLÒ PAGANINI (1782-1840) - VIOLINO	16
1.1.2 FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849) - PIANO	18
1.1.3 HEITOR VILLA-LOBOS (1887- 1959) - VIOLÃO	21
1.2 O COMPOSITOR INTÉRPRETE NA PERCUSSÃO	25
1.2.1 A EXPLORAÇÃO DO TIMBRE E O AUMENTO DA IMPORTÂNCIA DA PERCUSSÃO NA MÚSICA DO SÉCULO XX	25
1.2.2 EXEMPLOS DE COMPOSITORES-INTÉRPRETES QUE CONTRIBUÍRAM PARA O DESENVOLVIMENTO DA LINGUAGEM E DAS TÉCNICAS DA PERCUSSÃO CONTEMPORÂNEA	32
1.2.3 O DESENVOLVIMENTO DE REPERTÓRIO RELACIONADO À TÉCNICA DE QUATRO BAQUETAS	33
1.2.4 O DESENVOLVIMENTO DA PERCUSSÃO MÚLTIPLA E SUA PEDAGOGIA	39
<u>CAPÍTULO II - CARLOS STASI</u>	<u>45</u>
2.1. O TRABALHO COMO COMPOSITOR - INTÉRPRETE	46
2.2. ALGUMAS OBRAS IMPORTANTES DE STASI	47
2.2.1. PENSAMENTO PEDAGÓGICO E CRIAÇÃO DE METODOLOGIA APLICADA AOS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO	48
2.3. EXEMPLOS DE OBRAS PEDAGÓGICAS E MUSICAIS DE STASI	49
2.3.1. <i>MÉTODO PARA RECO-RECO</i>	49
2.3.2. DUAS OBRAS: <i>CANÇÃO SIMPLES PARA TAMBOR</i> E <i>ILUSÃO</i>	61
<u>CAPÍTULO III - MICHAEL UDOW</u>	<u>68</u>
3.1. O COMPOSITOR- INTÉRPRETE	68
3.2. PENSAMENTO PEDAGÓGICO E CRIAÇÃO DE METODOLOGIA APLICADOS À PERCUSSÃO MÚLTIPLA	68
3.2.1. O MÉTODO <i>CONTEMPORARY PERCUSSIONIST</i>	69

3.2.2. <i>BOG MUSIC</i>	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
BIBLIOGRAFIA	85

Resumo

A proposta dessa pesquisa é investigar de que forma o compositor-intérprete está relacionado ao desenvolvimento da técnica e ao idiomatismo dos instrumentos de percussão na música de concerto, tendo como foco principal o repertório para percussão múltipla.

Os instrumentos de percussão começaram a ser protagonistas de um repertório, a partir da primeira metade do século XX, tendo como importante marco a obra *Ionisation*, do compositor francês Edgar Varèse. A partir desse fato, muitos compositores passaram a escrever para percussão. Com isso, tornou-se necessário desenvolver técnicas e metodologias para a performance deste tipo de repertório. Assim, intérpretes que também compunham tiveram grande colaboração no desenvolvimento da técnica e do idiomatismo dos diferentes instrumentos.

O presente estudo teve como foco a análise e performance de obras de compositores-intérpretes que foram importantes na criação e desenvolvimento de metodologias e técnicas para a execução dos instrumentos. Foram escolhidas como objeto desta pesquisa as obras de dois compositores-intérpretes: o brasileiro Carlos Stasi e o norte americano Michael Udow.

Da literatura de Stasi foram analisadas as obras *Canção Simples para Tambor* (1990) e *Ilusão*, além de seu *Método para reco-reco* (1991); de Udow foram analisadas a obra *Bog Music* e o *Método para percussão múltipla - The Contemporary Percussionist*. Foram considerados para as análises os seguintes parâmetros: notação, pensamento melódico aplicado à percussão múltipla, montagem, desenvolvimento de metodologias para a performance, ampliação da técnica e o pensamento pedagógico relacionado à performance.

Palavras-chave: música; performance; percussão

Abstract

The purpose of this research is to investigate how the composer-performer is related to the development of the technique and “idiomatismo” of the percussion instruments in concert music. Its main focus is the repertory for multiple percussion.

The percussion instruments started being protagonists of a repertory, since the first half of XX Century, having as important mark the work *Ionisation*, from the French composer Edgar Varese. Since then, many composers started to write for percussion. With that, it became necessary the development of techniques and methodologies for the performance of this kind of repertory. Then the performers that were also used to compose had a big collaboration on the development of the technique and of the “idiomatismo” of the different instruments.

This study had as its focus the analysis and performance of works from composer-performers that were importante on the creation and development of the methodologies and techniques for the instruments. The works of two composer-performers were chosen to make part of this study, they are: The brazilian Carlos Stasi and the North American Michael Udow.

From Stasi's literature were analyzed the Works *Canção Simples para Tambor* (1990) and *Ilusão*, besides his *Método para reco-reco* (1991) and from Udow's were analyzed the work *Bog Music* and o *Método para percussão múltipla - The Contemporary Percussionist*. The following parameters were considered for the analysis: notation, melodic thought applied for multiple percussion, methodologies development for performance, extension of the technique and pedagogic thought related to the performance.

Key words: music; performance; percussion

Introdução

A música para percussão teve papel destacado na literatura musical, a partir do século XX. Elementos como o ritmo e a exploração do timbre passaram a ser encarados como principais pontos de partida para muitos autores.

Segundo John Cage, na conferência *O Futuro da Música: Credo*, que foi pronunciada em uma sociedade cultural de Seattle, no ano de 1937, e transcrita em seu livro *Silence* (1961), no passado a discrepância estava entre dissonância e consonância, e, no futuro imediato, estaria entre o ruído e os sons chamados musicais.

Confirmando esta afirmação, nos deparamos, na primeira metade do século XX, com parte de um repertório sendo criado a partir da organização de “ruídos”, nascendo, assim, parte do repertório escrito para percussão. Nesta época, ainda não existia treinamento específico que preparasse o percussionista para executar aquele novo repertório. Foram necessárias algumas décadas para que se desenvolvessem metodologias que auxiliassem os intérpretes a resolver os problemas técnicos encontrados na execução de muitos dos instrumentos de percussão.

Podemos citar, como exemplo da falta de preparo para este novo repertório, a estreia da obra *Ionisation* de Edgar Varèse. Nicolas Slonimsky, que foi o regente da primeira audição da composição, relata que a obra deveria ter sido interpretada pelo naipe de percussão da Orquestra de Nova York, mas, segundo ele, as dificuldades eram tão grandes, que não poderia ser tocada por eles. A escrita de Varèse não condizia com o idiomatismo dos instrumentos de percussão utilizados na literatura para orquestra sinfônica naquela época. Assim, para a performance da obra acontecer, foi necessária a participação de vários compositores, que aceitaram o desafio, entre eles: Paul Creston, Henry Cowell e William Schuman (FELTMATE, 2010).

Com isso, a partir da criação de um repertório especificamente para percussão, não utilizando esses instrumentos somente como acompanhadores em

uma orquestra ou grupo musical, observa-se um grande aumento das dificuldades técnicas/instrumentais, dificuldades estas que precisariam ser superadas, para que, cada vez mais, as obras pudessem ser interpretadas.

A motivação para desenvolver essa pesquisa partiu do meu interesse em estudar de que forma ocorreu o desenvolvimento da escrita para a percussão e de sua pedagogia, analisando, sobretudo, a importância da figura dos intérpretes compositores que ajudaram a desenvolver e ampliar as formas de tocar. Outro ponto que me estimulou foi observar a constante preocupação de diversos autores em desenvolver, de uma forma pedagógica, metodologias que permitam ampliar a gama de possibilidades para a performance de instrumentos de percussão.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento dessa pesquisa foi a análise de repertório e da literatura relacionada com os assuntos abordados, entrevistas com compositores e intérpretes, audição de vídeos e áudios e a performance de parte do repertório estudado na pesquisa. O repertório estudado foi apresentado em recital público.

Essa pesquisa tem como foco apresentar intérpretes que compuseram obras para seus respectivos instrumentos, e que, por conhecer profundamente o idiomatismo, foram responsáveis pela ampliação e desenvolvimento das possibilidades técnicas e interpretativas, contribuindo de forma significativa para o desenvolvimento da literatura.

Os dois autores escolhidos para serem estudados foram o brasileiro Carlos Stasi e o norte americano Michael Udow. Ambos são percussionistas e também compositores e têm uma grande importância no desenvolvimento de técnicas e de obras para percussão. Nas análises feitas neste trabalho, foram abordados aspectos como: notação, pensamento metodológico, pesquisa de timbre, percussão múltipla, ampliação das possibilidades técnicas e montagem.

No primeiro capítulo, será contextualizada a figura do compositor-intérprete durante a História da Música. Buscou-se demonstrar como este personagem é

importante para o desenvolvimento do repertório e das técnicas em diversos instrumentos.

Para exemplificar a importância de compositores-intérpretes no desenvolvimento de uma linguagem técnica inovadora nos seus respectivos instrumentos, foram escolhidos três autores: Niccòlo Paganini (violino), Frédéric Chopin (piano) e Heitor Villa Lobos (violão).

Será apresentado, também neste capítulo, compositores-intérpretes que foram importantes para o desenvolvimento da escrita e do idiomatismo da família de instrumentos de percussão: Claude Omar Musser, Keiko Abe, Ney Rosauero, William Kraft, Nebojsa Zivikovic e Dave Hollinden.

Os capítulos II e III 2 e 3 trazem os estudos de caso centrais dessa pesquisa. Foi utilizada como objeto da pesquisa a obra de dois autores que tiveram uma grande contribuição no desenvolvimento técnico musical da percussão.

No capítulo II, serão abordadas as obras de Carlos Stasi. Foram escolhidas como material musical para essa pesquisa três obras do autor: o *Método para reco-reco* (1991), a obra *Canção Simples para Tambor* (1990) para caixa-clara solo e a obra *Ilusão* (1988) para percussão múltipla.

O estudo das obras apresentadas neste capítulo levaram em consideração os seguintes aspectos: o pensamento metodológico aplicado à performance, notação, pesquisa de timbres e o uso do pensamento melódico na composição para percussão múltipla.

No capítulo III, será apresentado o compositor-intérprete Michael Udow. Os materiais escolhidos como objeto da pesquisa foram o livro *The Contemporary Percussionist* (1986) e a obra *Bog Music* (1980) para percussão múltipla solo com acompanhamento de trio de percussão. Foram levados em consideração para a consolidação deste capítulo os seguintes elementos: o pensamento metodológico relacionado à construção de montagens de percussão múltipla e pesquisa de

timbre, a relação da montagem com a notação e o pensamento melódico transposto para os instrumentos de altura indefinida.

Como resultado da pesquisa, foi possível demonstrar de que forma os autores trabalharam o desenvolvimento de técnicas e de metodologias para a performance, assim como suas sistematizações que permitem criar também ricas ferramentas para o desenvolvimento pedagógico da percussão múltipla. Dessa forma, este material pode servir como referência para intérpretes e compositores que se interessam por este tipo de assunto.

Capítulo I - O desenvolvimento da técnica instrumental a partir do trabalho do compositor-intérprete

A figura do compositor-intérprete sempre esteve presente na história da música e teve papel fundamental no desenvolvimento da técnica instrumental e das possibilidades sonoras e musicais dos diferentes instrumentos. Durante grande parte da história da música, não havia separação entre esses dois personagens.

Somente a partir do final século XVIII, ocorre o distanciamento entre as funções de compositor e intérprete. Isto se deu, especialmente, por dois motivos. Um deles foi o processo de edição de partituras, permitindo que os compositores divulgassem suas obras para um maior número de pessoas. O outro motivo foi a nítida diferenciação entre músicos profissionais e amadores. Neste caso, verificase, de um lado, o surgimento da figura do virtuose, que fascinava as plateias dos teatros e salas de concerto, e, de outro, os grupos formados por pessoas que gostavam de música e se encontravam para cantar ou tocar seus instrumentos (GROUT/PALISCA, 2007).

A música para teclado se tornou mais sociabilizada, menos profissional: o interesse do amador era a consideração primordial, particularmente se a intenção era o lucro com a venda de partituras. O editor de Mozart cancelou sua encomenda para seis quartetos com piano depois de os dois primeiros terem se mostrado muito difíceis ao pianista médio. Carl Philipp Emanuel Bach manteve a velha tradição, mas os requisitos técnicos foram consideravelmente amenizados pelos efeitos de sensibilidade essenciais ao estilo sentimental então em voga. O virtuosismo no teclado reaparece no último quarto de século com Muzio Clementi, famoso por tocar terças paralelas em uma só mão: é ele quem iria mais tarde escrever a obra didática *Gradus ad Parnassum*. (ROSEN, 2008, p.493).

Muitos compositores foram também excelentes instrumentistas, fazendo com que tivessem conhecimento bastante aprofundado do idiomatismo de seus instrumentos, como, por exemplo, Arcangelo Corelli (1653-1713), compositor do barroco tardio que foi exímio violinista e compôs uma grande parte de sua literatura para seu instrumento e/ou música de câmara para instrumentos de cordas. Outro exemplo é o também compositor barroco, Johann Sebastian Bach (1685-1750), que teve destaque em sua carreira como organista, compondo muitas obras para o instrumento, dentre elas a série de prelúdios e fugas (GROUT; PALISCA, 2007).

No período romântico, houve uma grande valorização e reconhecimento dos músicos virtuosos, colocando-os em um lugar de destaque na sociedade da época. Esta busca por reconhecimento fez com que houvesse uma busca pelo aprimoramento técnico dos instrumentos e dos instrumentistas.

A partir do século XIX, muitos compositores–intérpretes tiveram lugar de destaque com suas criações e interpretações, como, por exemplo, o pianista Franz Liszt (1811-1886), que inspirado pelo violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840), criou o recital de piano (GROUT;PALISCA, 2007).

O público deste período, diferentemente do classicismo, que era pequeno, culto e homogêneo, estava cada vez maior, diversificado e, muitas vezes, despreparado para a música de concerto. Isto se deve em parte à decadência do mecenato individual e ao crescimento significativo de concertos e festivais de música, no início do século XIX. Neste período, o artista caracteriza-se como um ser pouco sociável e sua relação com sua obra é diferente dos períodos anteriores, em que ele criava ou interpretava para uma corte ou igreja. No romantismo, o compositor cria sua obra para a humanidade, buscando a eternização de sua literatura (GROUT;PALISCA, 2007).

Estas obras eram apresentadas à plateia por instrumentistas virtuosos. Ao mesmo tempo, o trabalho de alguns compositores-intérpretes ampliava os limites das possibilidades musicais de seus instrumentos e estimulava outros compositores a escreverem obras com elevados níveis de exigência técnica e musical.

A seguir, serão apresentados três exemplos de compositores-intérpretes, escolhidos para demonstrar a importância da reflexão entre o fazer e o criar no universo musical. A partir dos exemplos escolhidos, busca-se demonstrar como compositores com grande conhecimento do processo de execução de seus respectivos instrumentos contribuíram, em muitos casos de forma considerável, para o desenvolvimento da técnica e das possibilidades sonoras dos seus instrumentos.

1.1 Três compositores-intérpretes e suas contribuições para a linguagem de seus instrumentos

1.1.1 Niccolò Paganini (1782-1840) - violino

Violinista e compositor italiano, nascido em Gênova teve papel importante no desenvolvimento técnico do seu instrumento. Ampliando o leque de possibilidades consideravelmente, utilizando em sua escrita *pizzicatos* com a mão esquerda, harmônicos com cordas duplas, arcadas em “ricochetes” e um tratamento geralmente ousado da execução (SADIE, 1994).

Algumas obras importantes de sua carreira foram transcritas e/ou utilizadas como motivos para composição de variações por outros compositores, como Schumann, Liszt, Brahms e Rachmaninoff. Pode ser destacada como exemplo a obra *24 Variações sobre um tema de Paganini* para piano e orquestra do compositor Serge Rachmaninoff.

Paganini serviu como referência para outros compositores e intérpretes, não só como compositor. Foi um grande violinista e era admirado não só por seu virtuosismo, mas também pela qualidade de suas performances. Tinha uma grande preocupação não só com as notas e o texto musical, mas também se preocupava com a “pirotécnica” relacionada à performance. Nessa pesquisa foi utilizado como exemplo seu conjunto de *24 Caprichos* para violino.

As obras foram compostas em sua juventude, quando era compositor e violinista residente na corte de Napoleão, na cidade de Lucca (1801-1809) e publicadas posteriormente pela Editora Ricordi como *Op. 1*, no ano de 1820. (PERRY, 2004). Este conjunto de obras requer do intérprete uma grande habilidade técnica.

Como primeiro exemplo foi utilizado o *Capricho 1*, em que o autor trabalha com arpejos (Fig.1). Segundo Emil Kross, na revisão dos *24 Caprichos* editados pela Carl Fisher (1922), devem ser tocados de forma clara. Dessa forma, o trabalho de arco é bastante desafiador. Kross ainda propõe que nas passagens com terças o arco seja trabalhado no centro, proporcionando, assim, um som mais brilhante.

Nº 14.
(Nº 1.)

Andante.

simile

Fig. 1. Exemplo dos compassos 1-8 do *Capricho 1*, Niccolò Paganini

O segundo exemplo é o *Capricho 8*, em que o autor trabalha duas vezes distintas sobrepostas (Fig.2), mantendo duas texturas, sendo uma mais movida, utilizando semicolcheias e outra mais lenta, com semibreves e mínimas. Neste estudo, são bastante trabalhadas as cordas duplas e a afinação.

Nº 13.
(Nº 8.)

ff

dol.

p

Fig. 2. Exemplo dos compassos 1-13 do *Capricho 8* – Niccolò Paganini

Outro exemplo a ser destacado é o *Capricho 13*, que é chamado de *A Gargalhada do Diabo*. Esta obra, além de trabalhar em sua parte inicial notas duplas (Fig.3), em sua segunda parte, é desenvolvida com grande velocidade e flexibilidade da mão esquerda (Fig.4), assim como constantes mudanças de posições (GUARACA, 2012).



Fig. 3. Exemplo do Capricho 13, primeira parte – Niccolò Paganini



Fig. 4. Exemplo do *Capricho 13*, segunda parte – Niccolò Paganini

Estes foram alguns exemplos que ilustram qual foi a abordagem técnica e musical nos *24 Caprichos*. Vale ressaltar que este conjunto de obras foi um marco na história do violino, influenciando diversos autores posteriores a Paganini, assim como se tornando obra de referência para os estudantes e intérpretes do instrumento.

1.1.2 Frédéric Chopin (1810-1849) - piano

Pianista e compositor polonês, radicado na França, teve sua literatura quase que totalmente escrita para piano, com obras solo ou com orquestra. Algumas de suas principais obras foram dois concertos de piano e orquestra, três sonatas, vinte e sete estudos, quatro *scherzos*, quatro baladas e vinte quatro prelúdios (GROUT; PALISCA 2007).

Mesmo vivendo parte de sua vida na França, a música polonesa sempre exerceu uma influência nas melodias, na forma, nos ritmos e nas harmonias utilizadas por Chopin. Destaque-se que se trata de um dos primeiros e melhores

exemplos da influência nacionalista presente no romantismo (GROUT; PALISCA, 2007).

Parte das obras do compositor é introspectiva e tem caráter de improvisação, exigindo do intérprete uma técnica bastante desenvolvida e um grande domínio com os pedais. Além disso, o autor em parte de sua literatura, aplica o *tempo rubato*, que o próprio Chopin definiu como um pequeno atraso ou aceleração na mão direita, enquanto o acompanhamento da mão esquerda prossegue rigorosamente no tempo (PALISCA, 2007).

Charles Rosen, em *A Geração Romântica*, apresenta Chopin como o inventor do estudo para piano. Em especial, por ter sido o primeiro a lhe conferir uma forma totalmente artística. Segundo o autor, o estudo é uma ideia romântica e surgiu como um novo gênero no início do século XIX. Em linhas gerais, é uma peça curta que tem como principal interesse um problema técnico.

Chopin compôs, ao todo, vinte sete estudos, divididos da seguinte forma: doze estão incluídos no *Opus 10*, doze no *Opus 25* e três estão sem número, sendo considerados marcos na história da música para piano. A proposta do autor foi justamente criar obras que servissem para desenvolver e aprimorar tecnicamente as possibilidades de execução no instrumento. No caso deste conjunto de obras, o autor conseguiu unir os diferentes trabalhos técnicos desenvolvidos em cada um deles a um conteúdo artístico de relevância. Seus passos foram seguidos posteriormente por autores como Franz Liszt e Johann Brahms (PALISCA, 2007).

Como primeiro exemplo pode ser mostrado o *Opus 25 - Estudo 3* (Fig.5), em que o autor desenvolve o exercício técnico de equilíbrio sonoro, independência entre o polegar e o quinto dedo e a rotação (flexibilidade do pulso). Além disso, o autor desenvolve grande exploração do pedal. A utilização do polegar e do quinto dedo colocou Chopin em oposição à técnica pianística estabelecida, cuja escola entendia como ideal todos os dedos fortes e ágeis. Para ele, cada dedo era diferente e deveria ser explorado de forma diferente (ROSEN, 1998).



Fig. 5. Trecho da obra *Opus 25 – Estudo 3* – Frédéric Chopin.

Já no *Opus 10 – Estudo 2* (Fig. 6), o compositor desenvolve um estudo, visando trabalhar o cromatismo com ênfase na mão direita, utilizando de forma bastante ativa os dedos 3, 4 e 5. Neste estudo o autor mescla o desenvolvimento da agilidade dos dedos com as formas dos acordes.



Fig. 6. Trecho da obra *Opus 10 – Estudo 2* – Frédéric Chopin.

No estudo *Opus 25 – Estudo 1* (Fig. 7), o autor utiliza-se de uma notação diferenciada, para demonstrar claramente duas texturas (figuras maiores e menores), trabalhando desta forma a sonoridade e o timbre do instrumento.



Fig. 7. Trecho da obra *Opus 25 – Estudo 1* – Frédéric Chopin.

No *Opus 25 – Estudo 6* (Fig. 8), aparece na notação uma aparente contradição, em que o autor pede na mão esquerda *staccato*, mas, ao mesmo tempo, deixando o pedal sendo sustentado. Provavelmente, o autor buscou com isso uma sonoridade intermediária entre estas duas sonoridades.



Fig. 8. Trecho da obra *Opus 25 – Estudo 6* – Frédéric Chopin.

A utilização do pedal na escrita pianística foi bastante abordada pelo compositor, transformando-se num importante legado e influenciando diretamente autores como Franz Liszt e Claude Debussy, que ampliaram posteriormente o legado técnico musical deixado por Chopin.

1.1.3 Heitor Villa-Lobos (1887- 1959) - violão

Compositor brasileiro, violonista, violoncelista, nasceu no Rio de Janeiro e teve sua carreira consolidada, compondo obras para diferentes formações instrumentais, como orquestra sinfônica, grupos de música de câmara, piano solo, violão solo, dentre outras.

Villa-Lobos foi um dos mais representativos compositores brasileiros, envolvido diretamente no desenvolvimento do nacionalismo, podendo-se claramente observar em sua literatura temas, melodias e ritmos folclóricos e/ou populares. Estas influências se deram por diversas viagens que o autor fez por todo o país, pesquisando a música regional específica de cada uma das regiões. Parte do material por ele recolhido foi editado em seu *Guia Prático* para ensino de música nas escolas.

Nessa pesquisa, foi usada como exemplo a série de doze estudos para violão solo, obras compostas em 1929, quando o compositor vivia em Paris e que foram dedicadas ao também violonista Andrés Segóvia. Este conjunto de obras é considerado referência no estudo do instrumento, pois, como o autor tinha grande conhecimento do idiomatismo do violão, desenvolveu em cada uma das obras desafios técnicos específicos.

Os aspectos revolucionários dos *Doze Estudos* podem ser considerados de destaque, pelo fato de que o instrumento foi explorado em uma perspectiva inédita, até então. Diversas possibilidades técnicas foram trabalhadas: arpejos, posições fixas e posições de alta movimentação na mão direita, acordes repetidos e cordas soltas, escalas virtuosísticas, *rasgueados*, ligados, glissandos e ainda o uso alternado destas possibilidades (PRADA, 2008).

No primeiro deles (Fig.9), o autor desenvolve um estudo de arpejos, explorando-os de forma fixa (combinação de um padrão digital ordenado e repetitivo), sendo pensado para o desenvolvimento da mão direita. O estudo está na tonalidade de mi menor e sua figuração rítmica é bastante simples (PEREIRA, 1984).



Fig. 9. Trecho da obra *Estudo 1* para violão solo de Heitor Villa-Lobos.

Em seu segundo estudo (Fig.10), o autor produz também uma obra, utilizando-se de arpejos, mas, desta vez, pensados para o desenvolvimento técnico da mão esquerda.



Fig. 10. Trecho da obra *Estudo 2* para violão solo de Heitor Villa-Lobos.

Um ponto a se destacar neste estudo é a notação utilizada e a forma de se interpretar os dois últimos compassos da obra (Fig.11), trecho no qual o autor coloca duas notas harmônicas para serem tocadas na mesma corda (PEREIRA, 1984).

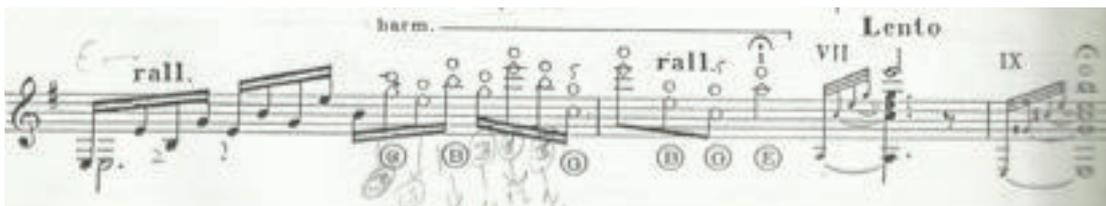


Fig. 11. Trecho da obra *Estudo 2* para violão solo de Heitor Villa-Lobos.

No terceiro estudo da série (Fig.12), o autor trabalha basicamente o desenvolvimento da técnica de ligaduras na mão esquerda. O estudo é construído no desenvolvimento de variações do contorno melódico apresentado no motivo do primeiro compasso (PEREIRA, 1984).



Fig. 12. Trecho da obra *Estudo 3* para violão solo de Heitor Villa-Lobos.

No *Estudo 12* (Fig.13), o autor desenvolve a obra a partir da utilização de acordes paralelos. Neste estudo Villa-Lobos utiliza-se dos recursos naturais do instrumento, usando como fio condutor a apresentação fixa de mão esquerda, deslocando-se pelo braço do instrumento, usando o som do tracejado no braço do violão como personagem atuante na obra. Este recurso, segundo Marco Pereira em seu livro *Heitor Villa-Lobos - sua obra para violão*, é bastante inovador, não havendo nada parecido anteriormente (PEREIRA, 1984).

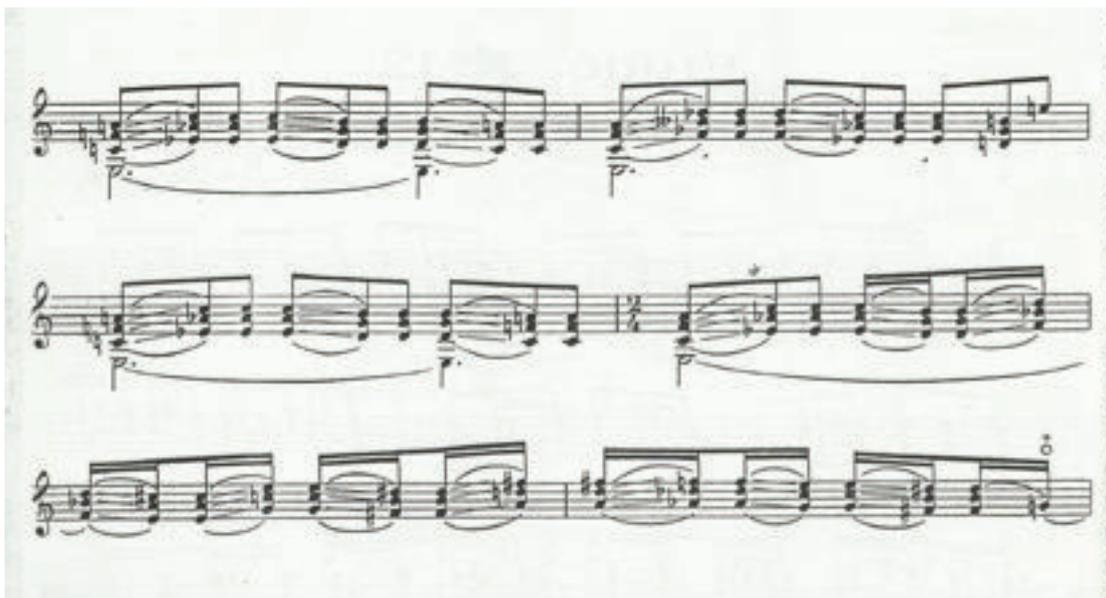


Fig. 13. Trecho da obra *Estudo 12* para violão solo de Heitor Villa-Lobos.

Este conjunto de obras, assim como as outras obras da literatura violonística de Villa-Lobos, influenciou diretamente a escrita para o instrumento, servindo como referência para muitos outros autores posteriores. Esse repertório tornou-se bastante importante para o estudo do instrumento.

1.2 O compositor intérprete na percussão

Como nas outras famílias de instrumentos, muitos compositores-intérpretes foram importantes para a ampliação das técnicas e para o desenvolvimento de uma linguagem e idiomatismo para os instrumentos de percussão.

O repertório composto para percussão, na música ocidental de concerto, aparece na primeira metade do século XX. Assim, serão apresentadas, a seguir, uma breve contextualização histórica e a produção de alguns compositores que foram importantes para o desenvolvimento da escrita e performance da percussão nesse século.

1.2.1 A exploração do timbre e o aumento da importância da percussão na música do século XX

A partir do início do século XX, a busca por novas sonoridades fizeram com que compositores e intérpretes ampliassem as possibilidades técnicas de criação e interpretação dos instrumentos. Assim elementos musicais, que, até então, eram

deixados num segundo plano, começaram a ser protagonistas no processo de criação, como, por exemplo, o ritmo e o timbre.

Destacam-se três importantes autores que demonstram claramente o início desse pensamento no final do século XIX e início do século XX: Claude Debussy (1862-1918), Arnold Schoenberg (1874-1951) e Igor Stravinsky (1882-1971). Todos eles desenvolveram em suas poéticas elementos que ampliaram as possibilidades de utilização das texturas sonoras e rítmicas.

Para Paul Griffiths, em seu livro *A Música Moderna*, a melodia para flauta da obra *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* de Debussy (Fig.14) é considerada o marco do início do modernismo. Segundo esse autor, a espontaneidade da obra não é apenas uma questão de ambiguidade harmônica e liberdade formal, mas decorre também das oscilações de andamento e dos ritmos irregulares, assim como o sutil colorido da peça (GRIFFITHS, 1998, p. 9).

A forma como os timbres são utilizados é essencialmente nova e a utilização da orquestração demonstra claramente as características das obras posteriores de Debussy (BOULEZ, 2008).



Fig. 14. Trecho da obra *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* – Claude Debussy

Arnold Schoenberg foi o criador do serialismo e dodecafonismo. Este compositor é considerado um dos principais responsáveis pela desconstrução do pensamento tonal, servindo de inspiração para muitos outros autores.

Schoenberg apresenta em seu trabalho teórico *Harmonia* (1911) o conceito de melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*), que já havia aplicado no terceiro movimento de sua obra *Fünf Orchesterstücke Opus 16*, movimento este chamado

Farben (1909) (ZUBEN, 2005). O conceito de melodia de timbres acabou sendo bastante desenvolvido por seu discípulo Anton Webern (1883-1945).

Acho que o som faz-se perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território, e a altura, um distrito. A altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas chamadas melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre –, produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue como uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas. Isto parece uma fantasia futurística, e provavelmente o seja. Mas se há algo em que acredito firmemente, é que ela se realizará. E acredito firmemente que será capaz de elevar, de forma inaudita, os prazeres dos sentimentos, do intelecto e da alma que a arte oferece. (SCHOENBERG, 2001, p. 578-579).

Por último, o compositor russo Igor Stravinsky, que compôs em 1913 a obra *A Sagração da Primavera*. A composição foi uma encomenda de Serge Diaghilev para a companhia Ballets Russes e a coreografia foi criada por Vaslav Nijinsky. Em sua primeira audição, a obra causou bastante estranhamento, como se pode observar na citação, a seguir:

A novidade rítmica da *Sagração da Primavera* foi imediatamente reconhecida; teria sido difícil ignorá-la. Na noite de estreia, como recordaria Stravinsky, “já os primeiros compassos do prelúdio (...) provocaram risos de escárnio. Eu fiquei revoltado. Essas manifestações, a princípio isoladas, logo se generalizaram, levando por sua vez a reações contrárias e se transformando em um tumulto indescritível”. A plateia provavelmente reagia tanto à partitura quanto a coreografia de Nijinsky, “uma criação excessivamente rebuscada e estéril”, na opinião de Stravinsky; mas logo a música se tornaria específico de um furioso debate. (GRIFFITHS, 1998 p. 38).

Em *A Sagração da Primavera* o compositor utiliza o ritmo como base estrutural da construção da obra, tendo, em certos momentos, deixado a melodia e harmonia com o papel secundário em sua criação. Para ilustrar tal quebra de paradigma apresentada pelo compositor, pode ser destacada a *Dança do Sacrifício* (Fig.15), movimento no qual o autor utiliza “células” de uma a seis notas aproximadamente, ao invés de frases convencionais. Essas frases são fortemente acentuadas e a música avança mediante sua repetição, interposição e variação (GRIFFITHS, 1998).

Fig. 15. Trecho da partitura da obra *A Sagração da Primavera* – movimento a *Dança do Sacrifício*.

Essa constante reflexão em relação a não utilização do universo tonal em suas poéticas estimulou muitos compositores a buscar uma forma de compor e criar que dialogasse com a vivência dos grandes centros. Um ponto que marcou esta tendência foi o *Manifesto Futurista*, escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaseo Marinetti e publicado, em 20 de fevereiro de 1909, no jornal *Le Figaro*. Este texto serviu como fundação do Futurismo e continha onze itens que proclamavam o rompimento com o passado e a identificação do homem com a máquina.

Algumas obras foram compostas inspiradas nas ideias deste movimento. Uma delas foi a obra *Ballet Mécanique* do compositor norte americano expatriado George Antheil (1900-1959). Na composição para conjunto de oito pianos, oito xilofones, pianola, duas campainhas elétricas e hélice de avião, o autor faz justamente este contraponto entre o homem e sua relação com a máquina. A composição teve sua estreia, em 1926, na cidade de Paris.

Outro autor que buscou as sonoridades urbanas em sua literatura foi o francês Edgard Varèse (1883-1965). O compositor teve sua formação musical em Paris e Berlim. Em 1915, mudou-se para os Estados Unidos, deixando para trás boa parte de suas obras anteriores, que, posteriormente, se perderam ou foram destruídas.

Entre 1929 e 1931, Varèse criou a obra *Ionisation* para orquestra de percussão, que é considerada uma das primeiras escritas para essa formação (GRIFFITHS, 1998). Na obra, composta para treze percussionistas, o autor utiliza os seguintes instrumentos: três bumbos (médio, grave e gravíssimo), dois tambores tenor, duas caixas-claras, um tarol (caixa pícóllo), dois bongos, pandeiro, *field drum*, pratos A2, prato suspenso, três tam tans, gongo, duas bigornas, dois triângulos, *sleigh bells*, *cowbell*, campanas, *glockenspiel*, piano, três *templeblocks*, claves, maracas, castanholas, chicote, guiro, sirenes (aguda e grave) e *lions roar*. *Ionization* serviu como um marco na história da música, pois foi construída a partir da ideia de 'sons organizados' e o próprio autor se autodenominava "um trabalhador com ritmos, frequências e intensidades" (MESQUITA, 1997).

A partir dessa obra, muitos autores posteriores a Varèse utilizaram-se da organização de ruídos ou sons para criarem suas obras, como John Cage, Lou Harrison, dentre outros.

Com a ampliação desse pensamento na primeira metade do século XX, houve um grande interesse dos autores em escrever para percussão, e, como consequência, para agrupamentos de instrumentos, que, com o passar do tempo, foram chamadas de percussão múltipla. Por definição, este termo denomina um

executante que toca dois ou mais instrumentos de percussão, ao mesmo tempo, sendo eles da mesma natureza ou não (MORAIS;STASI, 2010).

Segundo Curt Sachs, em seu livro *The History of Musical Instruments*, os instrumentos de percussão são divididos em quatro tipos: idiofones, membranofones, cordofones e aerofones. Podem ainda ser subdivididos de acordo com três características musicais: instrumentos de altura definida, instrumentos de altura indefinida, instrumentos indefinidos, que podem ter afinação relativa (HASHIMOTO, 2003).

A partir do interesse em explorar diferentes possibilidades sonoras, alguns compositores passaram a compor obras nas quais o percussionista era obrigado a organizar diferentes instrumentos em uma mesma montagem¹. Um primeiro exemplo famoso da literatura é a obra *A História do Soldado* (1918) de Igor Stravinsky. A obra, pensada para um pequeno grupo de instrumentistas, teve sua parte de percussão escrita para uma série de instrumentos que pudessem ser executados por um único intérprete. Na instrumentação utilizada e na disposição dos instrumentos na montagem, pode-se observar a influência do jazz, no qual a bateria (conjunto de instrumentos de percussão executados por um só músico) começava a se consolidar. A montagem de percussão de *A História do Soldado* (Fig.16) continha os seguintes instrumentos: bumbo, duas caixas, dois tons, prato suspenso, triângulo e pandeiro (MORAIS; STASI, 2010).

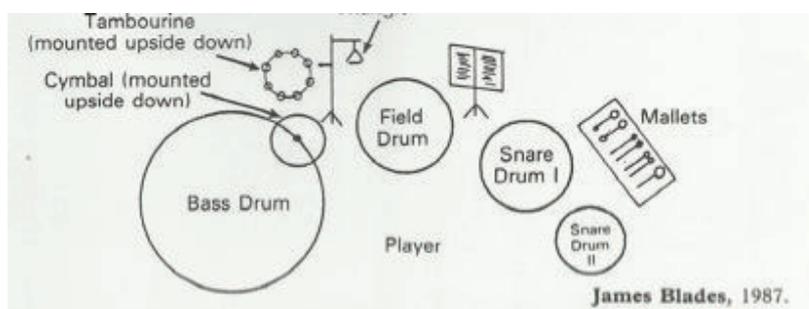


Fig. 16. Montagem indicada na partitura da obra *A História do Soldado* – Chester Music.

¹ Termo utilizado para o conjunto de instrumentos a serem tocados pelo mesmo intérprete

A primeira obra escrita para percussão múltipla e orquestra foi o *Concert pour batterie et petite orchestre* (1929-1930) do compositor francês Darius Milhaud e tem a seguinte instrumentação: quatro tímpanos, tam-tam, prato A2, pandeiro, *wood block*, *metal block*, raganela, castanhola, triangulo, prato suspenso, bumbo, chimbau, caixa-clara, *field drum*, e tenor *drum*.

Observa-se também neste concerto uma influencia do jazz e uma instrumentação que inclui instrumentos mais utilizados na escrita para orquestra sinfônica. Uma peculiaridade relacionada a este concerto é que foi composto antes de existir uma obra solo para percussão múltipla. Geralmente, nas outras famílias de instrumentos, primeiro consolida-se um repertório para o instrumento e, posteriormente, são criados os solos com orquestra (MORAIS; STASI, 2010).

Com o grande aumento do interesse e da importância da percussão, foi necessário criar e desenvolver técnicas e notações para os diferentes instrumentos de percussão. Assim, para a performance dos teclados de percussão (marimba e vibrafone) foram desenvolvidas as chamadas técnicas de quatro baquetas; posteriormente, também usadas em percussão múltipla. A combinação de diversos instrumentos em uma mesma montagem também trouxe diversos desafios ao performer, muitas vezes, exigindo técnicas ainda pouco desenvolvidas para a época.

Outro aspecto que precisou ser desenvolvido foi a notação para estes agrupamentos de instrumentos. Muitos autores adotaram escritas próprias e/ou adotaram a utilização de bulas explicativas (Fig.17) para apresentar quais eram as especificidades de cada som ou instrumento escolhido para sua obra.

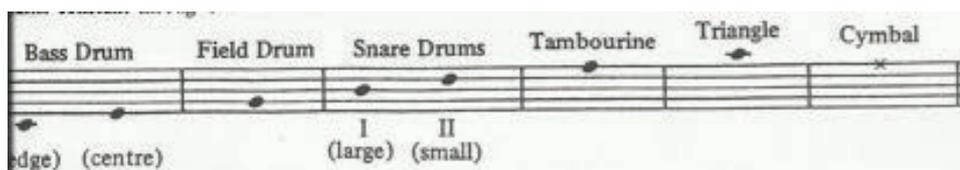


Fig. 17. Bula demonstrando a localização dos instrumentos no pentagrama na obra *A História do Soldado* – Chester Music.

Para auxiliar a preparação da performance de obras como estas, foram criados estudos e metodologias para o desenvolvimento técnico do percussionista. Paralelo a isso, diversos intérpretes começaram a compor obras que se tornaram referências tanto artísticas quanto pedagógicas dentro da literatura da percussão.

1.2.2 Exemplos de compositores-intérpretes que contribuíram para o desenvolvimento da linguagem e das técnicas da percussão contemporânea

Os exemplos, a seguir, foram escolhidos com o intuito de demonstrar de que forma ampliaram-se as possibilidades técnicas de alguns dos instrumentos de percussão. Muitas destas técnicas foram desenvolvidas, a partir de um repertório recém-criado, fazendo com que se fizesse necessária a criação de resoluções para as dificuldades interpretativas encontradas nas obras.

Com isso muitos compositores-intérpretes foram responsáveis em criar e desenvolver técnicas aplicadas a cada um dos instrumentos, que, em muitos casos, serviram como base técnica e idiomática ao repertório construído para cada uma das formações.

Vale ressaltar que a proposta dessa pesquisa foi apresentar os instrumentos e técnicas aplicadas à sua performance, relacionados ao contexto da percussão múltipla, sendo utilizados de diferentes formas, podendo ser solo ou na montagem. Outro ponto abordado é o olhar do compositor-intérprete frente as possibilidades de escrita e performance. Em muitos casos, há propostas de formas de se tocar, tipos de baquetas, formas de notação, construção da montagem, dentre outros.

1.2.3 O desenvolvimento de repertório relacionado à técnica de quatro baquetas

Claude Omar Musser (1901-1998)

Natural da Pensilvânia, Musser foi um dos mais importantes personagens para o desenvolvimento da marimba, no início do século XX. Foi responsável pelas composições de uma série de estudos e prelúdios para marimba solo. Além disso, fez diversas transcrições para marimba solo e orquestra de marimbas. Paralelo a isso, Musser foi bastante importante no desenvolvimento da construção do instrumento, durante todo o século XX (SULPÍCIO, 2011).

Musser desenvolveu estudos que trabalhavam as técnicas de duas e quatro baquetas. Além disso, desenvolveu um *grip*² de cruzamento entre as baquetas que não se utilizava, o que foi bastante inovador para a época. Este *grip* (Fig.18) serviu posteriormente como base para o marimbista norte americano Leigh Howard Stevens desenvolver o Stevens grip³.



Fig. 18. Foto de Claude Omar Musser utilizando o Musser grip

² Forma de segurar as baquetas

³ Importante técnica de quatro baquetas criada pelo norte americano Leigh Howard Stevens apresentado e conceituado em seu livro *Method of moviment for marimba*

Em seu *Estudo Opus 6 número 9* (Fig.19 e 20) o autor explora toques paralelos e alternados entre mão direita e esquerda, utilizando-se das quatro baquetas.

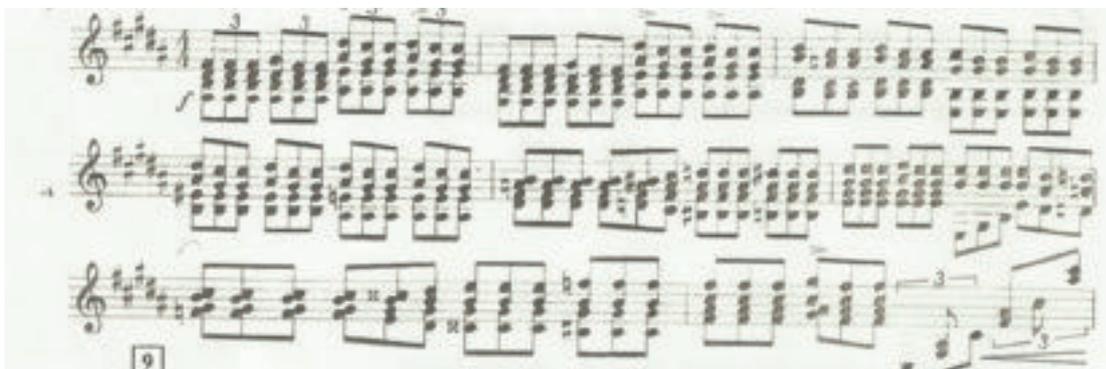


Fig. 19. Trecho da obra *Opus 6 número 9*, em que o autor trabalha o toque paralelo entre as duas mãos.



Fig. 20. Trecho da obra *Opus 6 número 9*, em que o autor trabalha o toque alternado entre as duas mãos.

Pode-se observar que, se comparada à escrita atual do instrumento, o exercício é bastante simples, trabalhando formas fixas de acordes e pequenas alterações de aberturas. Isso se dá, pois, nesta época, a técnica de quatro baquetas ainda era pouco desenvolvida. Havia poucos intérpretes e compositores que escreviam para o instrumento. As obras e estudos do autor serviram como ferramenta para o desenvolvimento inicial da técnica do instrumento. Além disso, em sua carreira como instrumentista, Musser foi responsável por divulgar de forma considerável o instrumento nas salas de concerto.

Keiko Abe (1937)

Nascida em Tóquio, é umas das mais importantes marimbistas do século XX, tendo não só atuado como instrumentista, mas também como compositora. O trabalho de Abe impulsionou um grande desenvolvimento técnico e de linguagem no repertório da marimba, trabalhando com as técnicas de duas, quatro e seis baquetas. Paralelo a isso, Abe foi responsável por um grande número de encomendas de obras para a marimba, desenvolvendo um grande repertório para o instrumento. Entre 1964 e 1986, 32 compositores escreveram cerca de 54 obras dedicadas a ela (SULPICIO, 2011).

Em geral, em suas composições a autora explora diversas ferramentas técnicas aplicadas diretamente à obra. Por exemplo, em sua obra *Frogs* (Fig.21), Abe trabalha o movimento alternado com aberturas de intervalos pequenos (segundas, terças e quartas) associado à velocidade da performance. Explorando não só a técnica aplicada às mãos, a compositora cria um estudo para movimentação de corpo em relação ao instrumento.

S4P-1028
© 1978 Studio 4 Prod

Fig. 21. Trecho da obra *Frogs* para marimba solo – Keiko Abe

Ney Rosauro (1952)

Compositor-intérprete, nascido no Rio de Janeiro, foi responsável pela composição de cerca de cinquenta obras para percussão, sendo elas solos, duos,

trios e para grupo de percussão. O autor em sua carreira escreveu para diferentes instrumentos de percussão: marimba, vibrafone, percussão múltipla, tímpanos, berimbau, dentre outros. Em geral, observa-se que Rosauro, em sua literatura, tem uma grande preocupação com o desenvolvimento técnico. Como exemplo, destaca-se seu primeiro concerto para marimba e orquestra de cordas (1986).

A obra divide-se em quatro movimentos, em que o autor trabalha em cada um deles elementos técnicos específicos. No primeiro (Fig.22), há uma figura de ostinato na mão esquerda com variação de fórmula de compasso e uma melodia na mão direita, fazendo com que o instrumentista trabalhe a autonomia e independência entre as duas mãos. Além disso, o movimento de rotação⁴ é bastante explorado nesta primeira parte.



Fig. 22. Trecho do primeiro *Concerto para marimba e orquestra* – movimento I – Ney Rosauro

No segundo movimento (Fig.23), o compositor trabalha a técnica de rulos⁵ independentes, em que o intérprete deve sustentar um intervalo de quinta justa com a mão esquerda e desenvolver um recitativo com a mão direita.

⁴ Movimento de rotação de pulso.

⁵ Sustentação da nota, utilizando repetitivos e constantes toques.



Fig. 23. Trecho do primeiro *Concerto para marimba e orquestra* – movimento II – Ney Rosauro

No terceiro movimento (Fig.24), o autor trabalha com o movimento de rotação e diferentes aberturas de intervalos, trabalhando o movimento em ‘espelho’ entre as baquetas externas.



Fig. 24. Trecho do primeiro *Concerto para marimba e orquestra* – movimento III – Ney Rosauro

No quarto (Fig.25), o autor trabalha com uma condução rítmica com a mão esquerda e com um desenvolvimento melódico com a mão direita, também utilizando compassos mistos.



Fig. 25. Trecho do primeiro *Concerto para marimba e orquestra* – movimento IV –Ney Rosauro

Outro exemplo a ser destacado são suas obras *Cenas Ameríndias 1 e 2 – Brasileira* e *Eldorado*. Neste grupo de composições, o autor parte da marimba (*Brasileira*) e do vibrafone (*Eldorado*) para construir as montagens de percussão múltipla. Utiliza na primeira apenas instrumentos de madeira e, na segunda, instrumentos de metal. Em ambas o autor apresenta uma proposta de montagem (Fig.26).

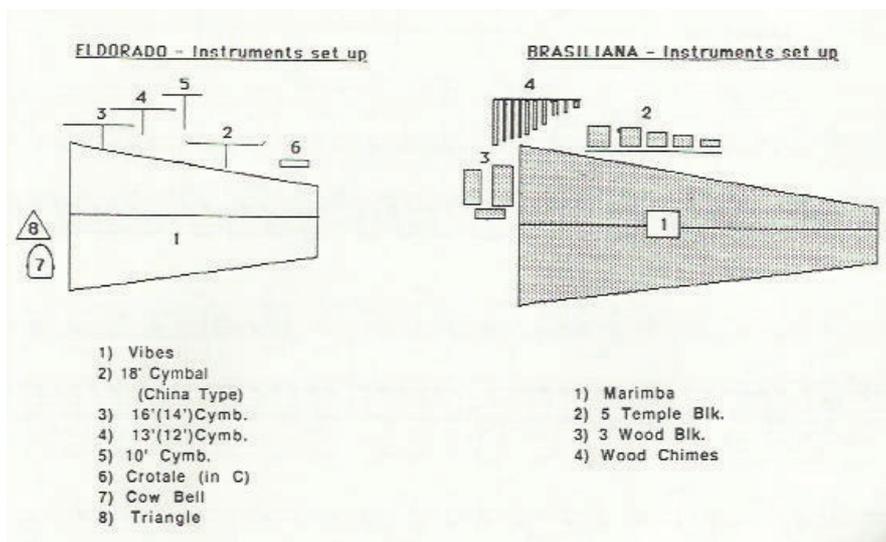


Fig. 26. Montagem proposta pelo autor nas obras *Cenas Ameríndias 1 e 2*

Neste conjunto de peças Rosauro aborda os instrumentos de percussão como uma extensão dos teclados, propondo diversas melodias e contrapontos entre os instrumentos de alturas definidas e indefinidas.

Além da escrita para teclados, Rosauro, em sua literatura, também compôs obras didáticas com foco em percussão múltipla, caixa-clara e instrumentos brasileiros.

No método *10 Beginning Studies for Multiple Percussion* (1984) (Fig.27), Rosauro apresenta uma série de obras simples para diferentes instrumentos. Cada obra utiliza-se de uma montagem diferente, com elementos técnicos e musicais bastante simples, servindo como uma introdução ao estudo da percussão múltipla.

The image shows a musical score for a piece titled "1) Moderato" (for: tom tom, snare drum and susp.cymbal). The score is written for three staves. The first staff is for the suspended cymbal, marked with a circled 'A' and the instruction "(susp. cymbal)". It begins with a dynamic marking of *p* and includes the instruction "(tom tom)". The notation consists of a series of notes with stems, some of which are marked with "r." and "l." above them. The second staff is for the snare drum, marked with a circled 'B' and the instruction "(snare drum)". It begins with a dynamic marking of *mf*. The notation consists of a series of notes with stems, some of which are marked with "r." and "l." above them. The third staff is for the tom tom, marked with a circled 'C' and the instruction "(tom tom)". It begins with a dynamic marking of *p*. The notation consists of a series of notes with stems, some of which are marked with "r." and "l." above them.

Fig. 27. Exemplo de obra didática para percussão múltipla

1.2.4 O desenvolvimento da percussão múltipla e sua pedagogia

Em seguida, serão apresentados três exemplos de compositores-intérpretes, que abordaram em sua literatura elementos relacionados à percussão múltipla e desenvolveram metodologias e notações para demonstrar sonoridades, timbres, construção de montagens, dentre outros.

William Kraft (1923)

Nascido em Chicago, Kraft desenvolveu seus trabalhos como percussionista, compositor, regente e professor. Em sua literatura o autor tem obras para percussão múltipla, grupo de percussão, tímpanos, solos com orquestra, dentre outras. Podem ser destacadas algumas delas, como a *Suíte Francesa* e a

Suíte Inglesa para percussão múltipla e seus dois concertos para tímpanos, sendo que o segundo utiliza quinze tímpanos e um só intérprete (Fig.28).



Fig. 28. Montagem do concerto número 2 para tímpanos e orquestra - William Kraft

Kraft teve uma grande importância no desenvolvimento da pedagogia para percussão, propondo em suas obras formas de escrita, de montagens e de execução dos instrumentos.

Para exemplificar, foi utilizada a *Suíte Inglesa*, composta em 1975, e dividida em sete partes, sendo elas: *Prelude*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Bourrée I*, *Bourrée II* e *Gigue*. São formas musicais bastante utilizadas no período Barroco.

Observa-se nesta obra a preocupação do autor em demonstrar qual a instrumentação desejada (Fig.29) além das baquetas e as formas de execução (Fig.30).

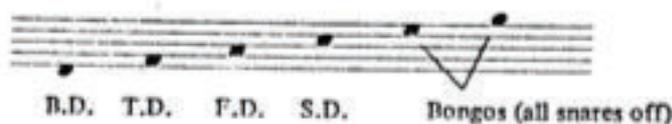


Fig. 29. Exemplo de utilização da bula – *Suíte Inglesa*

PERFORMANCE NOTES

Snare Drum Sticks with Timpani type Felt Butts 

-  Tip of stick on Dome of cymbal
-  Tip of stick on Face of cymbal
-  Shaft of stick on Edge of cymbal
-  Shaft of stick on Dome of cymbal
-  Play with Wooden Tips of sticks
-  Play with Felt End
-  E Play at Edge of head for transparent ringing sound
-  C Play at Center of head for dry sound
-  + When on cymbal means "choke"
-  † "Chop" produced by placing palm of hand on head, holding stick tip against center of head. Bring shank down on far rim.

Fig. 30. Exemplo de instruções de execução – *Suíte Inglesa*

Outro ponto a se destacar é a utilização da notação, em que Kraft utiliza-se de figuras musicais grandes e pequenas para demonstrar as dinâmicas forte e piano (Fig. 31).



Fig. 31. Exemplo do uso da notação – *Suíte Inglesa*

O autor também utiliza desenhos para demonstrar as baquetas e as formas de tocar os instrumentos (Fig. 32).

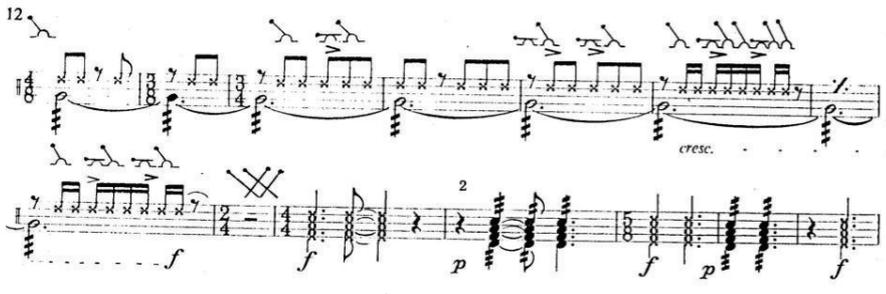


Fig. 32. Exemplo da utilização da notação – *Suíte Inglesa*

Além destes elementos exemplificados, Kraft apresentou em sua literatura diversos elementos que serviram como referência para o desenvolvimento da escrita para percussão múltipla.

Nebojsa Jovan Zivkovic (1962)

Compositor-intérprete, nascido na Sérvia, teve sua formação musical desenvolvida na Alemanha. Ao longo de sua carreira, compôs obras para diversos instrumentos de percussão, dentre eles: marimba, vibrafone, caixa-clara e percussão múltipla.

Em sua literatura, pode-se destacar uma série de materiais que tem caráter didático e que apresenta gradativamente desafios técnicos a serem superados. Por exemplo, o conjunto de obras didáticas intitulado *Funny Mallets*, dividido em: marimba, vibrafone e xilofone.

Outro ponto de destaque em sua literatura são as obras de percussão múltipla. Nestas obras, observa-se claramente a preocupação do autor em demonstrar exatamente quais os instrumentos a serem utilizados e de que forma devem ser disponibilizados na montagem.

Para demonstrar tal preocupação, foi utilizada a obra *Generally Spoken it is nothing but rhythm*, em que, em seu site na internet, o autor apresenta exatamente qual a proposta de montagem e quais os instrumentos devem ser usados (Fig.33). A montagem, neste caso, tem relação direta com a partitura e construí-la da forma proposta pelo autor faz com que a performance seja melhor executada.



Fig. 33. Foto extraída do web site do autor, demonstrando a montagem da obra *Generally Spoken it is nothing but rhythm*

Isto se dá, pois o autor tem a perspectiva do intérprete em relação à obra, podendo, assim, propor possíveis resoluções técnicas e interpretativas previamente.

Dave Hollinden

Compositor-intérprete norte americano, nasceu em 1958. Teve sua formação na Universidade de Indiana (bacharelado) e Universidade de Michigan (mestrado).

Em sua literatura, Hollinden compôs uma grande quantidade de obras para percussão múltipla, para grupo ou solo. Desenvolveu diversas ferramentas metodológicas para a performance de suas peças.

O autor é bastante específico nas explicações e especificações apresentadas em suas partituras, demonstrando com detalhamento quais são os sons esperados para a performance.

Como exemplo, pode-se destacar sua obra *Time and Space*, para trio de percussão. Nesta obra, o autor demonstra de forma bastante clara quais serão os símbolos que exemplificarão cada tipo ou ponto de toque (Fig.34 e 35).

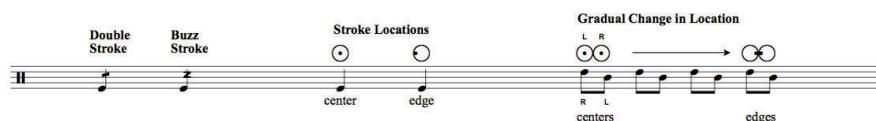


Fig. 34. Exemplo da bula da obra *Times and Space*.

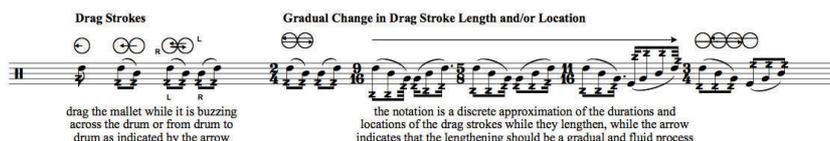


Fig. 35. Exemplo da bula da obra *Times and Space*.

Mostrando claramente a forma com que o intérprete deve executar suas obras, o autor revela seu profundo conhecimento que possui como intérprete.

Assim, propõe formas de notação e resoluções técnicas que ajudarão no resultado final da performance.

Nos capítulos seguintes, serão apresentados dois importantes compositores-intérpretes, que levaram em consideração, em suas respectivas literaturas, o desenvolvimento de metodologias que se identificam com o pensamento relacionado ao timbre, ao desenvolvimento e à ampliação de técnicas para os instrumentos de percussão.

Vale destacar que foram escolhidos exemplos de obras e metodologias que têm como base o pensamento relacionado à percussão múltipla, independente do instrumento, podendo ser um reco-reco, um vibrafone ou uma montagem de instrumentos.

Capítulo II - Carlos Stasi

Nascido no ano de 1963, Carlos Stasi graduou-se pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), no ano de 1984, e, em 1987, tornou-se professor da mesma instituição. Em 1995, concluiu o mestrado na área de performance, tendo como foco o estudo de música africana, no *California Institute of the Arts*, nos Estados Unidos. No ano de 1999, obteve o título de Doutor em Humanidades pela Universidade de Natal em *Durban*, África do Sul, com o trabalho *Representações dos raspadores musicais: a disjunção entre o simples e complexo no estudo de um instrumento de percussão*.

Stasi desenvolveu, durante toda sua carreira, interesse pelos reco-recos, tendo desenvolvido importantes pesquisas sobre o instrumento. Segundo o autor, alguns acontecimentos em sua vida pessoal o levaram a dedicar parte de sua vida ao estudo aprofundado do instrumento.

Pode-se destacar como principal acontecimento a morte de Nadir Rovari, que era tio do compositor e *Luthier* de instrumentos. Rovari construiu diversos instrumentos para Stasi, tendo uma grande importância musical e afetiva na fase de formação do autor. Observe-se o relato do compositor em relação à morte de Rovari e como isto refletiu diretamente em sua carreira.

Na madrugada do dia 23 de novembro de 1990, ao chegar de uma apresentação no interior de São Paulo, eu me dirigia ao meu quarto, quando minha mãe, lá em cima da escada, tentava me dizer aos prantos que meu tio Nadir Rovari havia morrido e já estava enterrado. Ele fabricava um reco-reco para mim quando, de repente, teve o derrame que ocasionou sua morte.

Ao pé da escada, aquela imagem sequencial dos degraus, vista de baixo para cima, se sobrepôs à superfície dentada daquele instrumento e impregnou minha mente. Passei a ver o reco-reco em todas as coisas: nos espaços entre objetos, montanhas e pessoas; nos dentes delas, nas listras das roupas e dos códigos de barra, nas faixas de pedestre, em tudo. O mundo nunca mais seria o mesmo. O instrumento estava em toda parte. Era quase uma tortura! O meu destino, como a própria palavra já diz, inevitável.

Poucos dias depois, ainda perplexo pelo jeito em que nossas vidas se apresentam cheias de surpresas, fiz a promessa de dedicar os dez anos seguintes ao encontro com o instrumento e com pessoas que o tocassem em outras partes pelo mundo (STASI, 2011, p. 13).

Os dez anos seguintes à morte de Rovari, o autor fez diversas viagens e pesquisas, buscando se aprofundar e conhecer o reco-reco em todo o mundo.

No ano de 1999, formou o *Duo Ello* com o percussionista Luís Carlos Guello, desenvolvendo repertório composto especialmente para a formação e explorando as múltiplas especialidades dos dois intérpretes, que vêm de formações bastante diferentes.

2.1. O trabalho como compositor - intérprete

Desde seus primeiros anos na universidade, Stasi compunha pequenas obras e estudos, geralmente, para se desenvolver tecnicamente nos instrumentos. Segundo ele, muitas de suas obras foram desenvolvidas a partir de dificuldades ou desafios técnicos que eram encontrados no cotidiano, buscando sempre a superação técnica e/ou possibilidades até então desenvolvidas em alguns dos instrumentos de percussão. Vale destacar que o autor em suas obras, independente da instrumentação, tem um pensamento relacionado à percussão múltipla, trazendo para obras que utilizam apenas um instrumento elementos relacionados a diferentes alturas, à ampliação das possibilidades técnicas e ao pensamento melódico em sua escrita.

Pode-se apontar como exemplo uma de suas primeiras obras, o *Estudo – 4 pequenas peças*, composta em 1983 para reco-reco solo. Nesta obra o autor busca diversas possibilidades sonoras no instrumento. Na quarta peça (Fig.36), o autor explora quatro alturas diferentes no mesmo instrumento, trabalhando com a ideia de melodia de timbres⁶.

⁶ Termo utilizado pelo autor para melodia de alturas indefinidas. Não há relação direta com a terminologia apresentada por Arnold Schoenberg em seu tratado de Harmonia.



Fig. 36. Partitura da quarta peça para reco-reco solo de Carlos Stasi

Para o autor, é necessária uma constante reflexão sobre o tocar, em especial, instrumentos que são considerados limitados, para poder assim construir e desenvolver novas possibilidades timbrísticas e/ou técnicas. Segundo o compositor, grande parte de suas obras foi criada a partir de um instrumento e/ou montagem de percussão múltipla, como cita em seu memorial.

O elemento mais importante nesta transformação de qualquer coisa em música é o viver fisicamente as peças [...] Assim, basicamente, não existe a obra se a mesma não é vivida fisicamente, composta in loco (com os instrumentos), experimentada inúmeras vezes de forma a delinear sua própria forma, ao menos, aquela que parece ser a mais significativa naquele momento. (STASI, 2002).

Assim, a fisicalidade da performance está diretamente relacionada ao processo criativo do compositor.

2.2. Algumas obras importantes de Stasi

Foram selecionadas nessa pesquisa obras que ilustram diferentes abordagens do autor em relação à ampliação das possibilidades técnicas nos instrumentos. Além disso, a notação criada pelo autor para ilustrar as sonoridades desenvolvidas em suas obras.

2.2.1. Pensamento pedagógico e criação de metodologia aplicada aos instrumentos de percussão

No desenvolvimento da escrita para percussão, pode-se observar, em especial nos instrumentos tradicionais e/ou étnicos, uma grande falta de clareza em demonstrar de forma efetiva qual o resultado sonoro desejado. Em geral, muitos compositores escrevem da forma como imaginam, nem sempre sendo esta a forma correta e/ou mais eficiente.

É comum nos depararmos com obras de compositores contemporâneos que utilizam instrumentos de percussão tradicional, como tambores e *frame-drums*. Mas, quase nunca a notação utilizada representa todas as suas capacidades performáticas. É impossível conhecer as reais possibilidades e todo o potencial expressivo do *frame-drum* apenas assistindo ou ouvindo o instrumento em meio a peças de música contemporânea. (ROCHA, 2007, p. 5).

Isto se dá, pois, em muitos casos, não existe uma sistematização e/ou notação considerada padrão, levando, em muitos casos, cada autor a adotar a sua forma de escrita. Pode-se indicar como exemplo a escrita para pandeiro brasileiro.

No artigo *O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros* de Eduardo F. Giancesella, pode-se verificar com clareza as diferentes formas de notação utilizadas para o pandeiro brasileiro. Da mesma forma, as dificuldades de performance encontradas pelo intérprete na execução do instrumento, quando este está inserido em um contexto orquestral e/ou camerístico. Segundo o autor, parte dos problemas encontrados na execução está relacionada ao não conhecimento do idiomatismo do instrumento pelo compositor.

Acreditamos que em virtude de um desconhecimento geral do idiomatismo desses instrumentos, e, portanto, de suas técnicas e possibilidades sonoras, em geral os compositores se limitam a notar uma rítmica básica, deixando por conta dos percussionistas a execução da articulação apropriada, que realmente fara com que aquela notação simplificada soe musicalmente apropriada. Porém, ao fazer isto, o compositor está delegando ao percussionista uma grande responsabilidade, na esperança de que o intérprete tenha o conhecimento empírico necessário para realizar tal tarefa. (GIANESELLA, 2012, p. 188).

Observa-se, portanto, uma grande vulnerabilidade no momento da execução de repertórios que utilizem instrumentos tradicionais, pois, para que a performance tenha fidelidade ao pensamento do compositor, espera-se que o

percussionista tenha conhecimento do idiomatismo do instrumento, e, em muitos casos, isto não acontece.

Tendo em vista estas dificuldades, muitos compositores-intérpretes desenvolveram metodologias e formas de notação para estes instrumentos, buscando uma sistematização e padronização, para, com isso, ter uma maior fidelidade no resultado da performance.

2.3. Exemplos de obras pedagógicas e musicais de Stasi

Foram selecionadas nesta pesquisa obras que ilustram diferentes abordagens do autor em relação à ampliação das possibilidades técnicas nos instrumentos, assim como a notação criada pelo autor para ilustrar as sonoridades desenvolvidas em suas obras.

2.3.1. Método para reco-reco

Algumas das importantes obras escritas por Stasi utilizaram o reco-reco como instrumento protagonista. Como exemplo, pode-se destacar a obra 33 *Samra Zabobra* (1987) (Fig.37 e 38), escrita para grupo percussão. Nesta obra, o autor utiliza-se de uma instrumentação bastante variada e uma proposta de execução que amplia as possibilidades técnicas conhecidas de alguns instrumentos. Dentre eles, destacam-se a matraca e o reco-reco.

Para esta pesquisa, foram analisadas as partes de reco-reco da obra, não sendo abordado o solo de matracas.

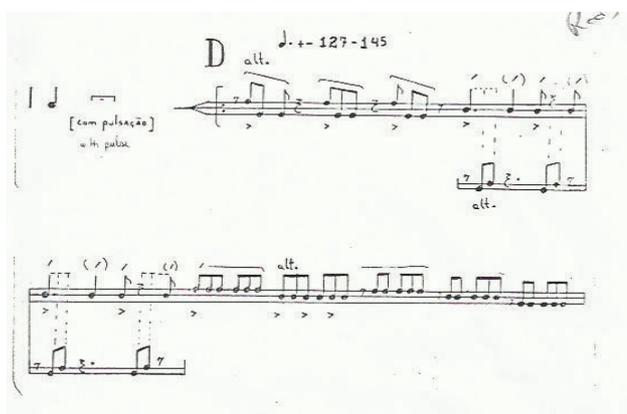


Fig. 37. Exemplo da escrita para reco-reco da obra 33 *Samra Zabobra*

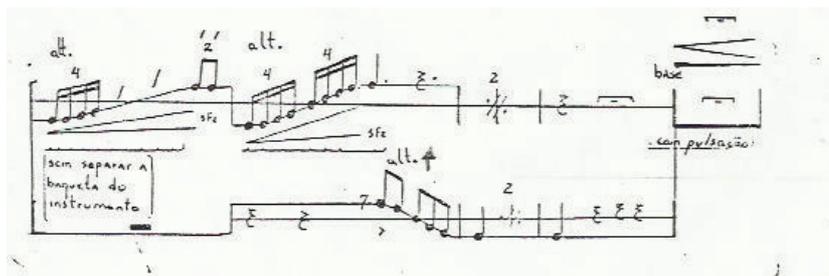


Fig. 38. Exemplo da escrita para reco-reco da obra 33 *Samra Zabobra*

No ano de 1991, Stasi desenvolveu um método para reco-reco, visando desenvolver ferramentas técnicas e de escrita para o instrumento. Nesse método apresenta de forma ilustrativa elementos que fazem parte do idiomatismo do instrumento, assim como propostas que ampliam as possibilidades de performance no instrumento. O material nunca foi editado.

Vale destacar que antes de formular a conceituação e as propostas de aplicação das técnicas apresentadas no livro, Stasi compôs e executou obras para reco-reco solo e grupo de percussão que protagonizavam o instrumento. Pode-se afirmar que as técnicas apresentadas no livro foram profundamente estudadas pelo autor e exploradas tecnicamente no repertório estudado por ele. Com isso, a clareza com que ele conceitua torna as diferentes técnicas possíveis, pelo fato de ele conhecer de forma aprofundada o idiomatismo do instrumento, vivenciando fisicamente no seu dia a dia as possibilidades de performance do instrumento.

Divisão dos capítulos

O livro foi desenvolvido em quatro partes e está dividido da seguinte forma:

Parte 1

- Princípios
- Som
- Tipos de Ataque

Parte 2

- Som contínuo
- Finalizações de sons contínuos
- Pressões na parte interna dos sons contínuos
- Sons contínuos ligados

Parte 3

- Alturas

Parte 4

- Rulos contados
- Rulos em leque

Conteúdo técnico de cada um dos capítulos

Em linhas gerais, o material trabalha com a apresentação de conceitos e técnicas, seguido por uma série de exercícios que aplicam as técnicas aprendidas e a notação proposta pelo compositor para utilização e demonstração dos possíveis timbres e sons do reco-reco.

Parte 1

Na Parte 1, o autor demonstra quais são as formas de se segurar o instrumento e quais simbologias serão utilizadas por ele, para demonstrar a raspagem no instrumento (Fig. 39 e 40).



Fig. 39. Forma de segurar o reco-reco

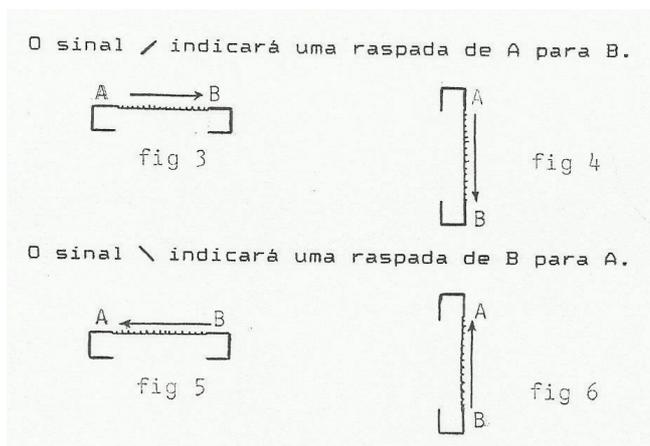


Fig. 40. Formas de raspagem

Na sequência, o autor demonstra como segurar a baqueta (Fig.41) e quais os movimentos necessários para a emissão dos sons, demonstrando graficamente quais os movimentos necessários para a emissão dos diferentes timbres (Fig. 42).

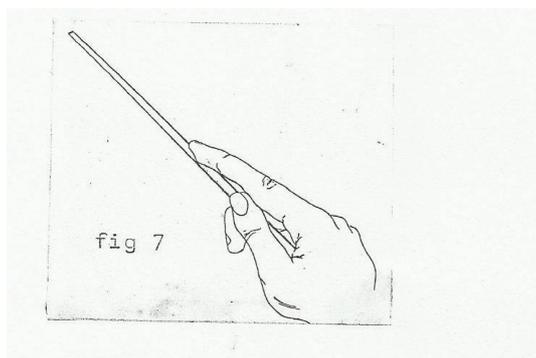


Fig. 41. Forma de segurar a baqueta

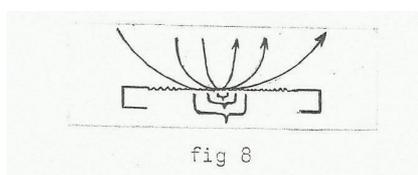


Fig. 42. Ângulos de raspagem para se obter diferentes timbres

Abaixo, pode-se verificar como o compositor demonstra de que forma deve ser utilizada a grafia para o movimento de raspagem (Fig.43 e 44). Stasi utiliza-se de uma grafia bastante parecida com a arcada dos instrumentos de cordas, pois o movimento da raspagem influencia diretamente na articulação.

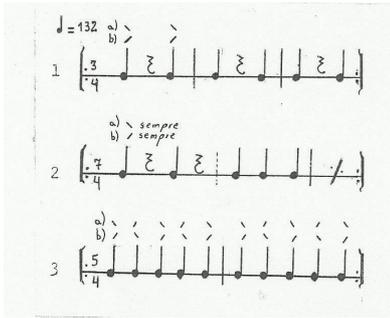


Fig. 43. Demonstração da notação utilizada para o movimento de raspagem

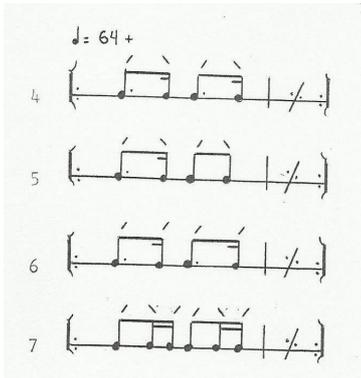


Fig. 44. Demonstração da notação utilizada para o movimento de rasoagem

O terceiro conceito apresentado e demonstrado são os tipos de ataque, que são divididos pelo autor da seguinte forma: ataque normal (Fig.45) e suave (Fig.46). O compositor ilustra qual o ângulo da raspagem para se obter o som descrito.

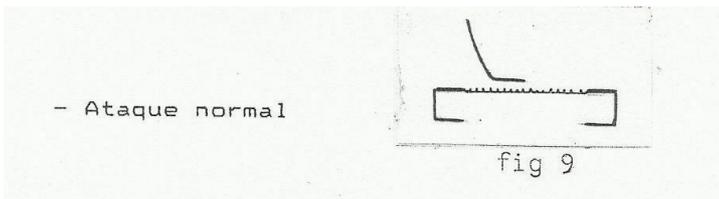


Fig. 45. Ataque normal

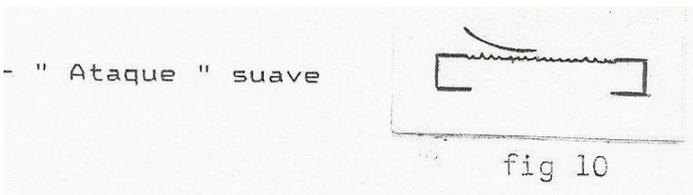


Fig. 46. Ataque suave

Parte 2

Na segunda parte, o autor conceitua e denomina os tipos de rulos (sons contínuos) utilizados pelo instrumento. Propõe símbolos e grafias para definir de forma clara qual a real sonoridade deve ser executada pelo intérprete.

A. Som contínuo

Segundo o autor, para se obter o som contínuo (Fig. 47), deve-se manter o movimento da baqueta sobre o instrumento, raspando a maior quantidade de dentes possível.



Fig. 47. Demonstração grafica para o som contínuo

A proposta de grafia para os diferentes tipos de ataques conjuntamente com os sons são as seguintes (Fig.48):

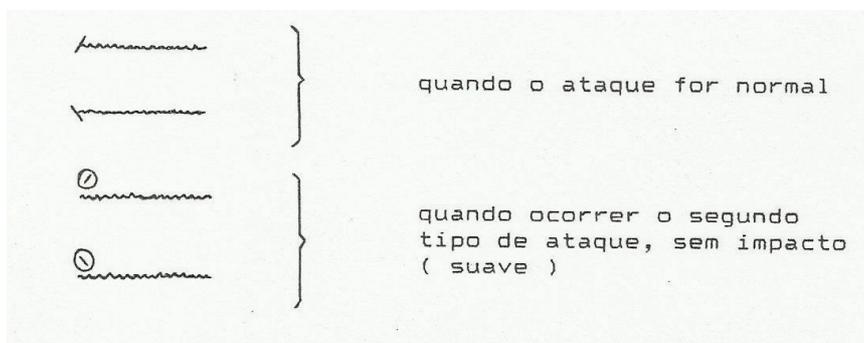


Fig. 48. Tipos de ataque

No conceito apresentado pelo autor, o símbolo representado por uma linha tracejada tem a equivalência à ligadura e deve manter o valor real da figura musical (Fig. 49).

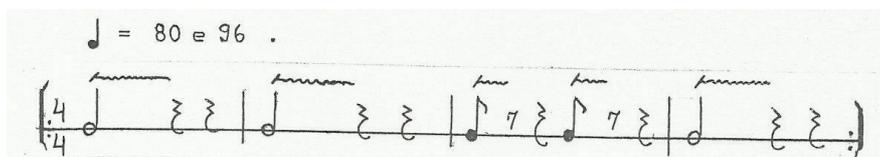


Fig. 49. Demonstração das linhas tracejadas

B. Finalização de sons contínuos

Neste tópico, o compositor propõe como devem ser executadas e grafadas as finalizações dos rulos, demonstrando com clareza cada uma das possibilidades apresentadas (Fig.50).



Fig. 50. Finalização dos rulos

C. Pressões na parte interna dos sons contínuos

O autor propõe como executar e demonstrar graficamente notas evidenciadas no meio dos sons contínuos (Fig.51).

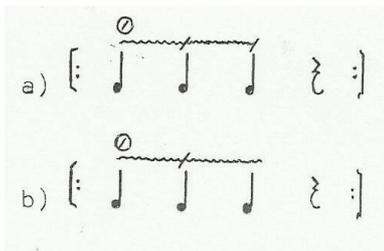


Fig. 51. Notas evidenciadas em meio a sons contínuos

D. Sons contínuos ligados

São apresentadas neste tópico as possibilidades de se realizar alteração do sentido do movimento da baqueta, mantendo-se a continuidade do som (Fig.52 e 53). Este movimento pode ser comparado ao movimento de troca de arco nos instrumentos de corda.

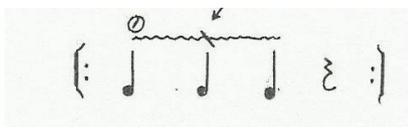


Fig. 52. Alteração no sentido da baqueta mantendo a continuidade do som

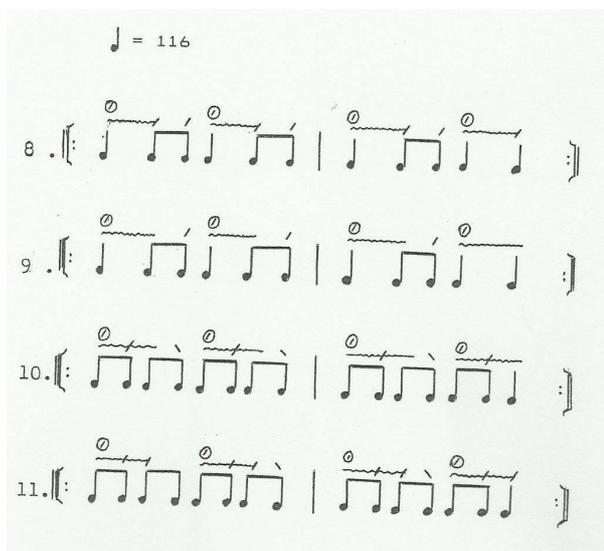


Fig. 53. Alteração no sentido da baqueta mantendo a continuidade do som

Parte 3

O conceito de utilização de diferentes alturas no reco-reco é bastante explorado pelo autor nas suas obras para o instrumento. Pode-se destacar os *4 Estudos e 33 Zamra Zabobra*. Geralmente, estes instrumentos são vistos ou sofrem a abordagem monódica. Na bibliografia estudada para o desenvolvimento dessa pesquisa, não se tomou conhecimento de outros autores que utilizem diferentes alturas com características melódicas nos instrumentos idiofônicos e raspadores.

Na proposta apresentada pelo autor, o ponto da baqueta e do instrumento a serem tocados influencia diretamente na resultante sonora. Stasi apresenta gradativamente algumas possibilidades de execução de diferentes alturas no instrumento, primeiramente, demonstrando a forma de toque (Fig.54, 56 e 58) e, na sequência, a aplicação na notação musical (Fig. 55, 57 e 59).

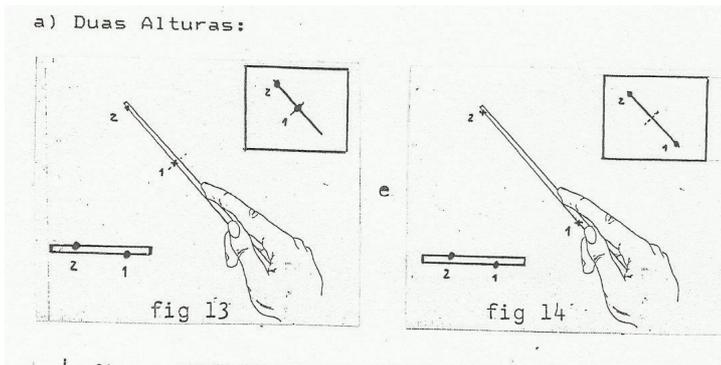


Fig. 54. Forma de toque para duas alturas no instrumento



Fig. 55. Notação para duas alturas no instrumento

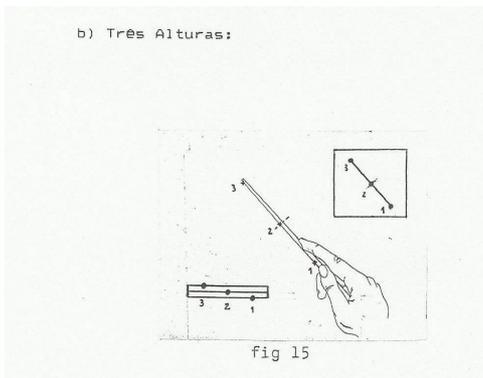


Fig. 56. Forma de toque para três alturas no instrumento



Fig. 57. Notação para três alturas no instrumento

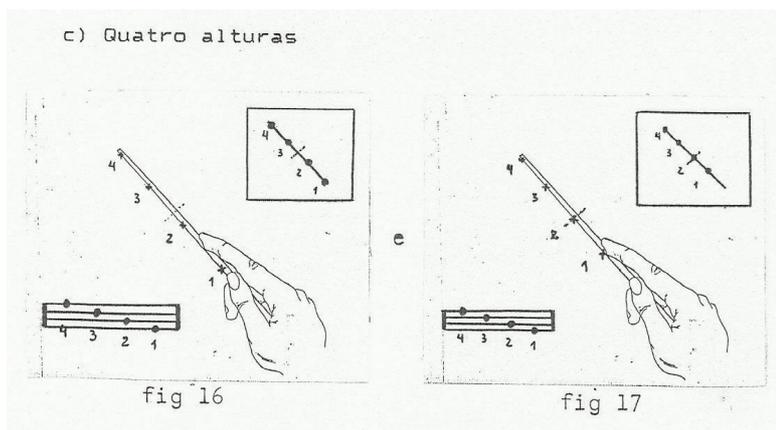


Fig. 58. Forma de toque para quatro alturas no instrumento

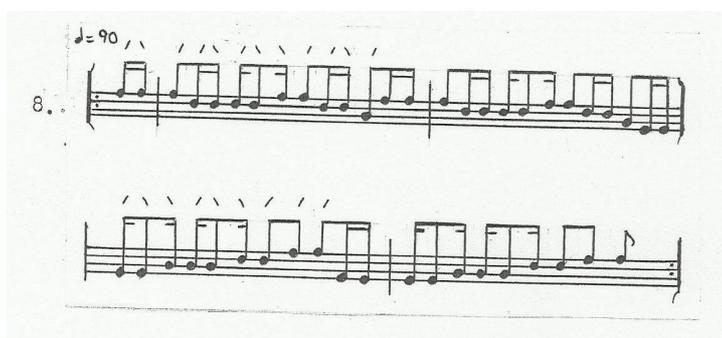


Fig. 59. Notação para quatro alturas no instrumento

Parte 4

Rulos contados

O conceito de rulos contados ou abertos vem da escola americana de caixa-clara e consiste em fazer o som contínuo, mas de forma métrica. Segundo o dicionário de percussão de Mario Frungillo, o rulo aberto, uma expressão brasileira, é uma “técnica de execução de “rulo” com os “rebotes” medidos em subdivisões perfeitas (...)”.

Este conceito é transposto por Stasi da caixa-clara para o reco-reco, levando em consideração a perfeição métrica (Fig.60).

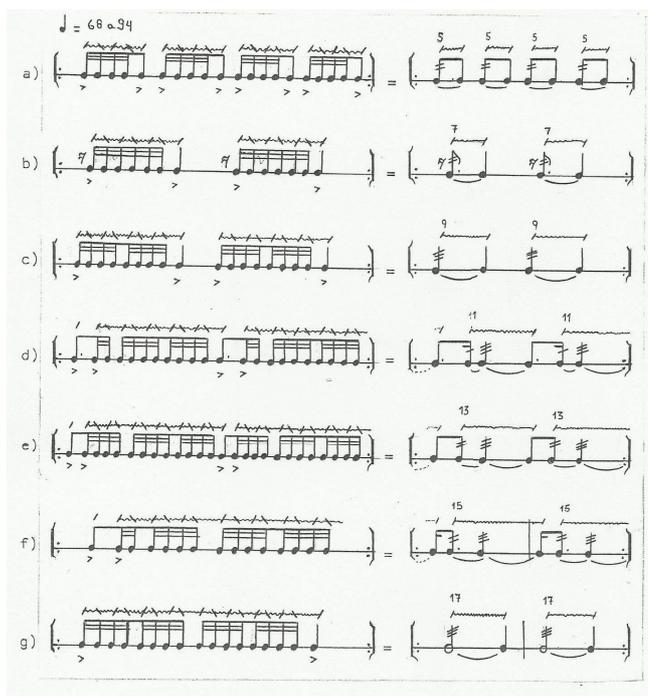


Fig. 60. Rulo aberto

O autor apresenta também possibilidades e propostas de execução de diferentes acentuações sobre rulos contados (Fig.61).

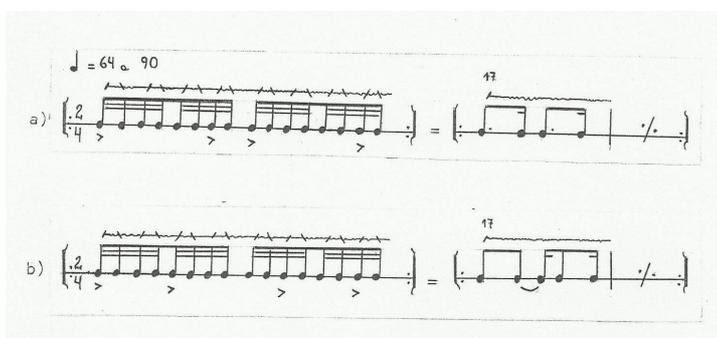


Fig. 61. Diferentes acentuações sobre rulos abertos

E. Rulos em leque

A proposta do rulo em leque é partir da possibilidade de segurar de outra forma a baqueta, proporcionando um rulo mais ligado, sem haver tanta definição de cada movimento. Segundo o autor, é necessário não prender de forma rígida a baqueta com os dedos indicador e polegar, enquanto o apoio é garantido pelo dedo médio (Fig.62). A forma de notação também é demonstrada pelo autor (Fig.63).

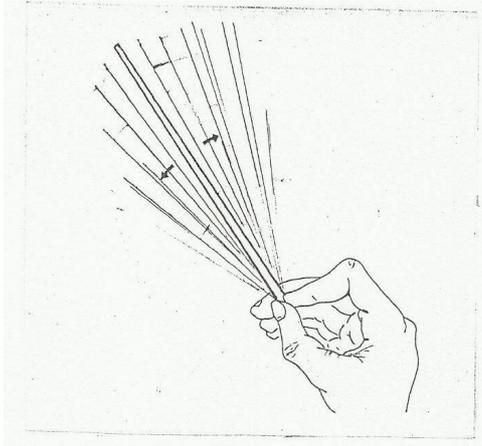


Fig. 62. Demonstração de como segurar a baqueta no rulo em leque

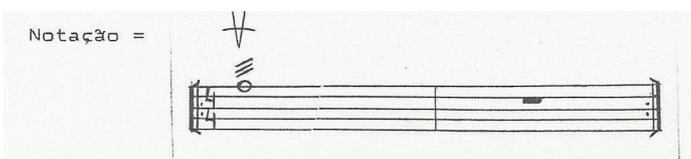


Fig. 63. Notação do rulo em leque

Segundo Stasi, este rulo também pode ser utilizado com glissandos (Fig.64).

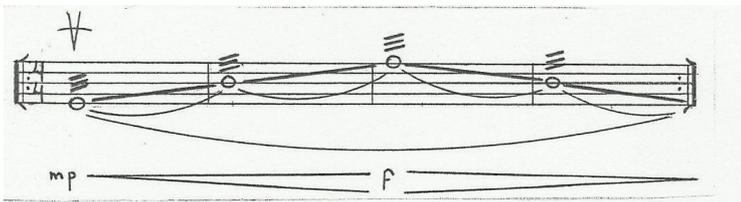


Fig. 64. Notação do glissando com o rulo em leque

Posteriormente às técnicas apresentadas no método, o compositor propõe cinco peças para reco-reco solo (Fig.65), que sintetizam todos os elementos desenvolvidos e aplicados no livro. Vinculando claramente a técnica com a performance, demonstrando de que forma conceitos devem estar de acordo com o fazer musical.

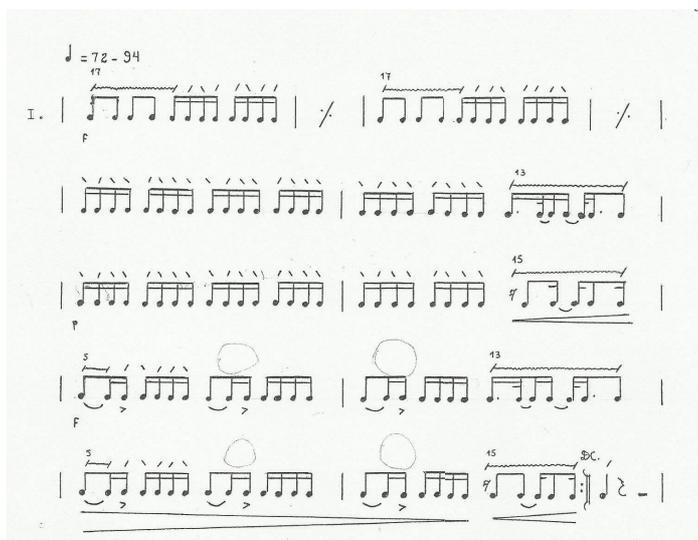


Fig. 65. *Estudo I* para reco-reco solo

2.3.2. Duas obras: *Canção Simples para Tambor e Ilusão*

Em boa parte da literatura escrita para percussão de Stasi, percebe-se a preocupação do autor em ampliar as possibilidades de recursos técnicos musicais dos instrumentos de percussão. Em especial, os instrumentos considerados limitados. Para que isso se concretizasse, o autor desenvolveu diversas ferramentas técnico-musicais, que foram importantes para a ampliação das possibilidades de execução de alguns instrumentos.

Para ilustrar esta afirmação, duas importantes obras do compositor Stasi foram analisadas nessa pesquisa: *Canção Simples para Tambor e Ilusão*.

Estas duas obras são antagônicas, se levarmos em consideração a instrumentação, pois a primeira delas utiliza-se apenas de um instrumento para se desenvolver e a outra conta com uma montagem com diversos instrumentos.

A obra *Canção Simples para Tambor* foi composta para caixa-clara solo e é dividida em seis movimentos, nos quais o autor trabalha diversas possibilidades timbrísticas do instrumento, sendo possível, em alguns momentos, observar a construção de melodias. Nos cinco primeiros movimentos, o autor trabalha com a esteira do instrumento desligada, fazendo com que uma das características mais marcantes da caixa seja deixada de lado. Apenas, no último movimento, a esteira

é utilizada, mas com um sino budista sobre a pele, amenizando, assim, o caráter militar do instrumento, criando uma melodia de timbres.

O autor utiliza recursos bastante inusitados na construção da obra, como vara de pescar, sino budista e bola de tênis de mesa, assim como recursos já convencionados no instrumento, como: *rim shots*, vassourinhas, diferentes pontos de toque na pele do instrumento (borda, meio e centro).

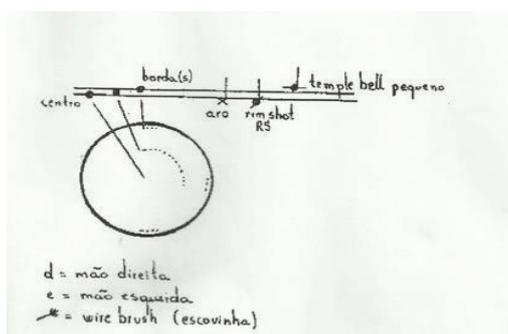


Fig. 66. Bula demonstrando os diferentes timbres e baquetas utilizados na obra

O exemplo apresentado na Fig. 66 demonstra de que forma o autor apresenta a bula da obra, revelando os diferentes timbres e baquetas utilizados na obra.

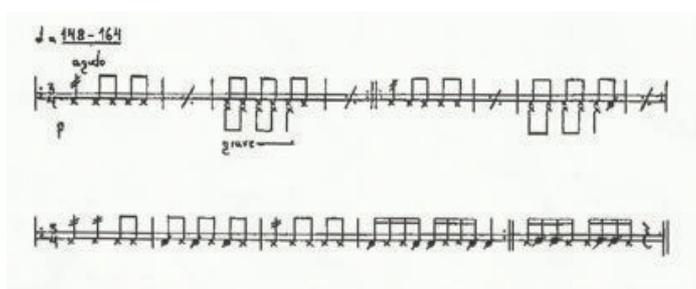


Fig. 67. Trecho musical que utiliza duas alturas de aros e rim shot

No exemplo acima, no segundo movimento da obra (Fig.67), pode-se destacar a utilização de alturas diferentes no aro do instrumento, sendo um som agudo e outro grave. Para que se executem estes dois sons, é necessário que o intérprete leve em consideração o ponto da baqueta que será utilizado para cada um deles. Em geral, utiliza-se da ponta da baqueta para se extrair um som mais agudo e a parte central da baqueta para o som mais grave. Isto se dá, pois o peso

e a quantidade de madeira de cada um destes pontos refletem diretamente na resultante do som.

Além disso, neste trecho o autor utiliza na construção da frase o *rim shot*, fazendo com que o intérprete tenha que pesquisar outro ângulo no toque das baquetas, ou seja, no exemplo citado (Fig.67) o intérprete tem que desenvolver a mudança de pontos e ângulos de toque durante todo o movimento.

No terceiro movimento, o compositor utiliza uma bola de ping-pong (Fig.68), que deve ser girada sobre a pele do instrumento, formando um som contínuo. Sobrepondo esta linha, o autor desenvolve uma linha rítmica apresentada com vassourinhas e dedos, com um carácter recitativo.

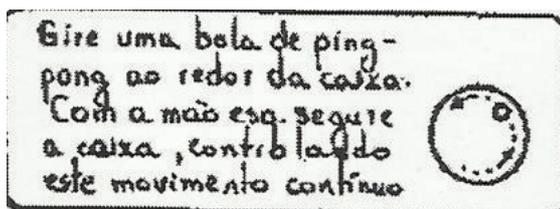


Fig. 68. Bula demonstrando a utilização da bola de tênis de mesa

Na segunda parte do movimento, o autor cria frases rítmicas, utilizando toques com diferentes articulações com a bola de ping-pong e os dedos, explorando diferentes pontos de toque na pele do instrumento (Fig.69).

Fig. 69. Trecho musical que exemplifica o terceiro movimento

O sexto movimento é o único no qual o autor utiliza-se da esteira, que é um timbre bastante característico do instrumento, geralmente relacionado à música militar. O compositor, na construção do movimento, cria melodias, utilizando o aro, o sino budista, o *rim shot* e três alturas na pele (centro, meio e borda) (Fig.70).

Dessa forma, busca a descaracterização do carácter militar implícito no idiomatismo do instrumento, dando ao movimento a intenção de ser uma canção. Ao mesmo tempo, o andamento escolhido pelo compositor 120 -132 bpm é o mesmo geralmente utilizado nas marchas.



Fig. 70. Trecho musical que exemplifica a construção de melodias de timbres

No segundo exemplo, a obra *Ilusão*, a instrumentação utilizada é bastante grande e variada, utilizando os seguintes instrumentos (Fig.71): marimba, vibrafone, xilofone, *glockenspiel*, tom-tons, tímpanos, caixa, bumbo, *woodblocks*, *templeblocks*, gongos, tam-tans, pratos, folha de zinco, *templebells*, *windchimes*, sirene e viola caipira.

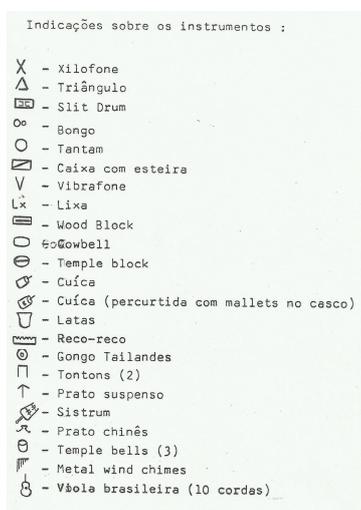


Fig. 71. Bula que apresenta os instrumentos utilizados e seus respectivos símbolos

A obra é composta, em quase toda sua totalidade, sem sobreposição de vozes, sendo construída quase integralmente por melodias de timbres e explorando uma grande gama de instrumentos, baquetas (Fig.72) e formas de tocar os instrumentos (Fig.73).

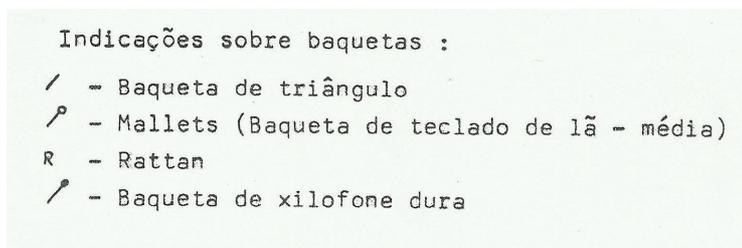


Fig. 72. Bula, demonstrando as baquetas utilizadas e seus respectivos símbolos.

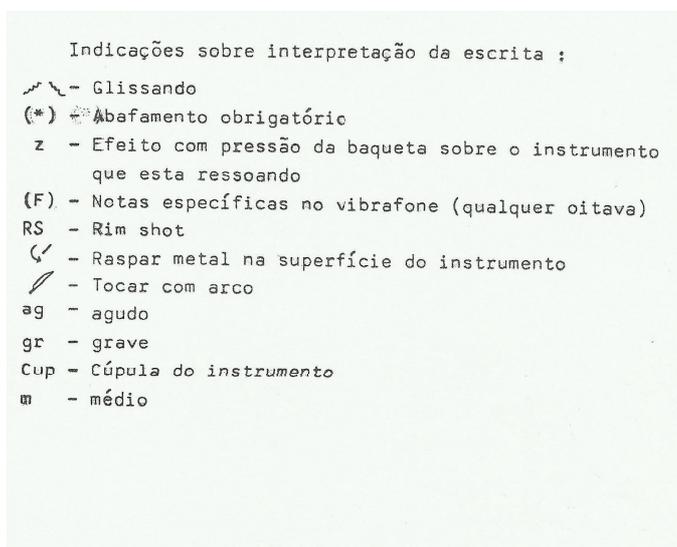


Fig. 73. Bula, demonstrando as formas de se tocar os instrumentos e seus respectivos símbolos.

A bula, apresentando os instrumentos, baquetas e/ou forma de tocar, está diretamente relacionada à forma de notação utilizada pelo autor (Fig.74), que usa as figuras rítmicas escritas linearmente, sem utilização do pentagrama. Indica o instrumento a ser tocado através de um desenho sobre a figura rítmica. Já a forma de tocar e as dinâmicas são apresentadas na parte inferior da figura referente.

Como a obra quase em sua totalidade é monódica, o autor utiliza-se de uma notação que demonstra a figuração rítmica vinculada ao desenho referente ao instrumento, criando frases melódicas com as alturas dos diferentes instrumentos utilizados na obra.

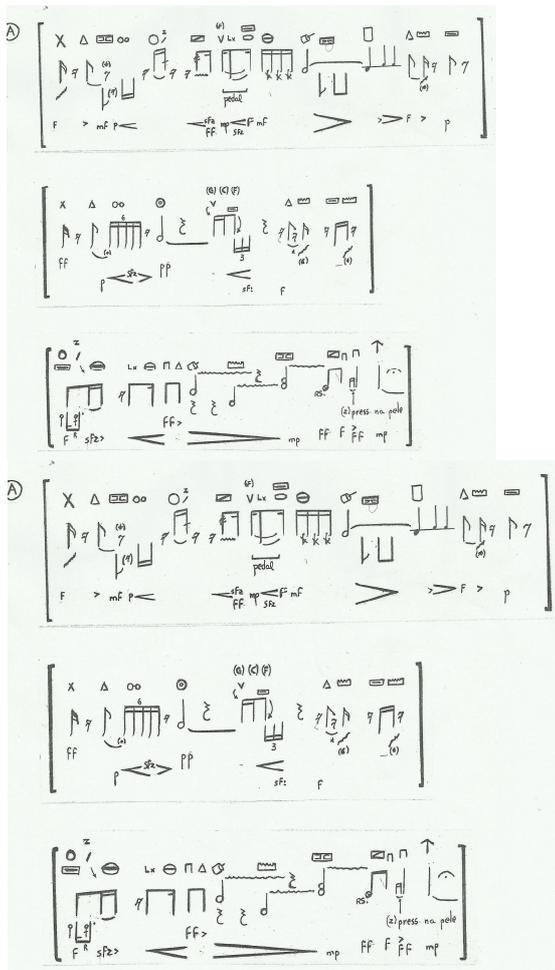


Fig. 74. Exemplo musical que demonstra a forma como o autor utiliza-se dos símbolos na notação musical.

As duas obras citadas demonstram claramente a linha de pensamento de Stasi, que busca constantemente em suas obras ampliar as possibilidades técnicas dos diferentes instrumentos. Outro ponto a se destacar é o pensamento melódico em relação à escrita para percussão, independentemente se a obra é para um instrumento solo, como vimos na *Canção Simples para Tambor*, ou para múltipla percussão, como na obra *Ilusão*. Nas duas percebem-se claramente as melodias sendo criadas com os diferentes timbres dos instrumentos e/ou com instrumentos diferentes.

Observa-se, também, a especificidade que Stasi desenvolve para demonstrar cada um dos sons escolhidos, assim como cada baqueta que deve ser utilizada. Isto se dá, pois o compositor tem grande conhecimento do idiomatismo dos instrumentos para qual ele está criando.

É importante destacar que, nos exemplos apresentados anteriormente, aponta-se a grande preocupação do compositor pela pesquisa de timbres. Esta pesquisa é desenvolvida por meio de diferentes possibilidades de sons em um mesmo instrumento, o que foi verificado no material para reco-reco e na *Canção Simples para tambor* ou nas grandes montagens de percussão múltipla, como na obra *Ilusão*.

Esta busca pela ampliação do pensamento do percussionista e/ou do compositor faz-se necessário, pois se levarmos em consideração o músico que vai estudar uma obra para percussão múltipla ou tocar em uma orquestra ou grupo musical que desenvolve repertório do século XX e XXI, esta é uma ferramenta que precisa ser desenvolvida e incorporada, pois parte considerável do repertório atual necessita destes conceitos e técnicas ainda pouco exploradas.

Capítulo III - Michael Udow

Nascido em 1949, Udow foi membro da *Santa Fe Opera*, durante os anos de 1968 e 2009. Atuou também como professor da *University of Michigan* de 1981 a 2010.

Paralelo a isso, Udow desenvolveu sólida carreira como compositor e instrumentista, tendo desenvolvido o *Duo Equilibrium* com sua esposa Nancy Udow (percussão e dança).

Atualmente, é professor emérito na Universidade Michigan, e convidado a fazer concertos e *masterclasses* em diferentes lugares no mundo.

3.1. O Compositor- intérprete

Na presente pesquisa foram analisadas como objeto de discussão duas obras de Michael Udow: o livro *Contemporary Percussionist* e a obra *Bog Music*, levando em consideração elementos importantes para complementar a proposta desse trabalho. Buscou-se verificar como o autor desenvolve propostas metodológicas de desenvolvimento do pensamento relacionado à percussão múltipla. Foram destacados alguns elementos, como: a pesquisa de timbre, montagem, notação e o pensamento melódico desenvolvido na literatura analisada.

3.2. Pensamento pedagógico e criação de metodologia aplicados à percussão múltipla

No repertório para percussão múltipla, em muitos casos, existe um grande hiato entre o que efetivamente o compositor escreve e o resultado sonoro alcançado. Isto se dá, pois existe uma subjetividade entre qual som está sendo pensado pelo compositor e a notação e/ou instrumentação que resultaram na performance. Como, por exemplo, quando um compositor escreve para tom-tom, este instrumento pode ser de tamanhos totalmente diferentes, como um de 6' (agudo e com pouca ressonância) e um de 18' (grave e com muita ressonância), produzindo um resultado sonoro totalmente diferente.

Assim, em algumas obras importantes do repertório para percussão múltipla, o intérprete serve não só como executante, mas também como construtor dos sons e cores que possibilitarão o resultado final da obra.

3.2.1. O método *Contemporary Percussionist*

No ano de 1986, o compositor-intérprete Michael Udow, em parceria com o artista visual Chris Watts, escreveu o livro *Contemporary Percussionist*, em que apresenta uma proposta metodológica aplicada à construção da performance de uma obra de percussão múltipla. Nesta publicação, o compositor apresenta um conjunto de vinte pequenas obras para diferentes *set-ups* e instrumentações. O conjunto de obras pode ser tocado individualmente ou em forma de suíte.

A proposta apresentada pelo autor conduz o intérprete a ampliar o pensamento relacionado a parâmetros que devem ser desenvolvidos pelo performer, que, de alguma forma, são subjetivos, no processo de construção da performance das obras que utilizam como base diferentes instrumentos.

No prefácio do livro, Udow destaca elementos que são importantes para que o intérprete possa ter um pensamento analítico e reflexivo sobre os diferentes aspectos relacionados à execução de uma obra para percussão múltipla. Propõe, em cada uma das obras, diferentes especificidades que priorizam elementos como timbre, montagem e utilização de diferentes baquetas.

Na bibliografia estudada nessa pesquisa, observou-se que grande parte da literatura que tem como foco o processo de introdução e aprendizagem ao repertório para percussão múltipla, aspectos como ritmo e desenvolvimento de técnicas de baquetas são priorizados em relação aos elementos propostos por Udow.

A sistematização dos conceitos gerais contidos nas obras compostas pelo autor nesta publicação está apresentada na primeira parte do livro, cuja divisão é a seguinte:

Seleção dos Instrumentos

Nesta parte do prefácio, o autor apresenta primeiramente a forma de divisão mais tradicional dos instrumentos, que é encontrada em outras bibliografias. Esta classificação leva em consideração elementos como o material de construção dos instrumentos e sua forma de produção sonora, sendo apresentada da seguinte forma:

Membranofones (instrumento de peles): bongo, caixa-clara, tímpanos, tabla, roto-tom, timbales e bumbo;

Idiofones: Madeira – *woodblock*, *templeblock*, xilofone, marimba, *log drum* e *slit drum*;

Metais – *cowbell*, bigorna, frigideira, *almglocken*, tubofone, *glockenspiel*, prato, triângulo, gongo e tantam;

Vidros – garrafas, taças, tubos de vidro;

Pedras;

Plástico.

Udow propõe outra perspectiva em relação à organização dos mesmos instrumentos, contrapondo-se à proposta “mais tradicional”. Propõe que sejam levados em consideração não só aspectos como material de construção ou forma de produção sonora, mas também aspectos como timbre e ressonância. Nesse sentido, divide os instrumentos da seguinte forma:

Curto: *woodblock*, garrafa, bongo, *cowbell*, bigorna, caixa-clara, xilifone, conga, marimba, dentre outros;

Médio: *log drum*, tabla, tom-tom, *glockenspiel*, tímpanos, dentre outros;

Longo: pratos, triângulos, gongo, tam-tam, dentre outros.

Construção das montagens

Segundo Udow, a escolha dos instrumentos e suas disposições na montagem devem ser encaradas como um interessante desafio técnico, assim como a seleção das baquetas apropriadas para a execução. Estes pontos de destaque apontados pelo autor devem levar em consideração aspectos como ataque, ressonância, timbre, dinâmica, densidade e força.

Com isso, o autor propõe que o intérprete trabalhe a pesquisa timbrística e a montagem como partes inerentes à obra musical, encarando-as como ponto primordial para o instrumentista de percussão.

Pode-se afirmar que, em muitos casos, no repertório para percussão múltipla, o intérprete, em sua fase inicial de aprendizado de uma obra, parta da “não existência” de um instrumento, levando muitas horas de estudo para a escolha dos instrumentos e para a construção de uma montagem.

Udow propõe diversos exercícios para aproximar o intérprete de um pensamento metodológico em relação ao “pré-aprendizado” da obra, abrindo o leque de possibilidades em relação ao desenvolvimento da pesquisa de timbres e à montagem durante todo o processo de preparação da performance.

Observe-se o exemplo, a seguir (Fig.75), apresentado pelo compositor no prefácio de seu livro, em que ele demonstra um conjunto de possibilidades para uma mesma montagem de instrumentos. E para cada uma delas uma proposta de notação, que leva em consideração a disposição dos instrumentos.

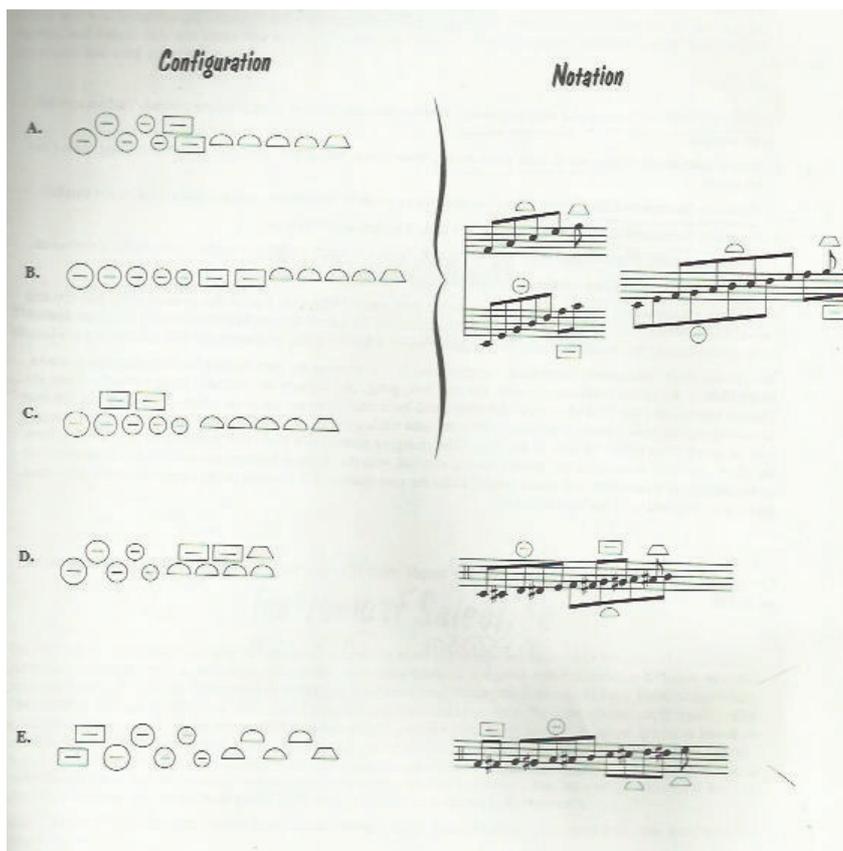


Fig. 75. Possibilidades de montagens propostas por Udow

Para Udow, as propostas mais eficientes são os D e E, pois têm sua disposição construída da mesma forma que as de um teclado de piano.



Fig. 76. Exemplo D de montagem

No exemplo D (Fig. 76), a montagem é montada como uma escala cromática, tendo como ponto de partida a nota Dó e a notação leva em consideração o mesmo parâmetro, partindo do Dó central.



Fig. 77. Exemplo E de montagem

No exemplo E (Fig.77), a montagem segue a mesma relação que a D, mas se iniciando na nota Fá de uma escala cromática.

O compositor sugere diferentes propostas de montagens, que variam de acordo com a obra e que levam em consideração os aspectos e conceitos apresentados na parte inicial da publicação, mesclando quantidades e características de instrumentos.

Para demonstrar qual instrumento deve ser usado e qual sua disposição no *set-up*, Udow utiliza-se de desenhos e símbolos que representam cada um deles e suas organizações. Da mesma forma, apresenta qual o tipo de notação que será utilizada durante a peça

Os exemplos, abaixo, demonstram duas obras com instrumentações e montagens diferentes.

O primeiro exemplo é o *Estudo XVI*, que tem como proposta a construção parcial do *Tibre pad*⁷. A escrita usada pelo autor é tradicional, mas não contém fórmula de compasso.

A Figura 78 ilustra de que forma o autor indica os instrumentos a serem utilizados na obra pelo intérprete. Após isto, pode-se observar a proposta de montagem indicada para a performance da obra (Fig.79).

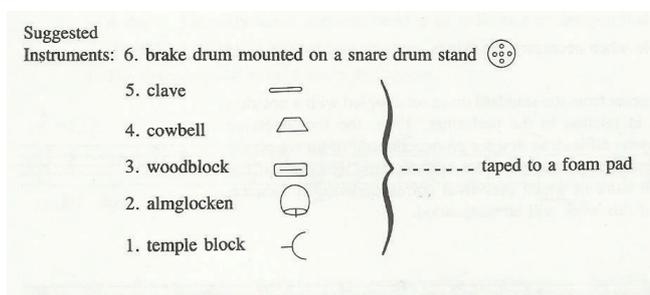


Fig. 78. Apresentação dos instrumentos no *Estudo XVI*

⁷ Termo utilizado pelo autor para demonstrar a construção de uma montagem, que segue como base de distribuição dos instrumentos a escala cromática.

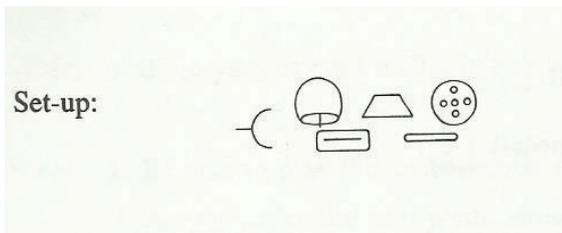


Fig. 79. Montagem do *Estudo XVI*

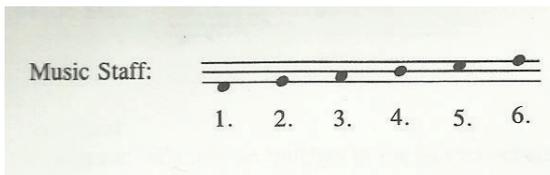


Fig. 80. Distribuição dos instrumentos musicais no pentagrama - *Estudo XVI*

Na Figura 80, é destacada a forma pela qual os instrumentos serão distribuídos nas linhas musicais, e, na sequência, qual a forma que será apresentada no texto musical (Fig. 81).



Fig. 81. Trecho musical - *Estudo XVI*

No segundo exemplo escolhido, destaca-se uma obra que se utiliza de quatro alturas com instrumentos com o mesmo timbre. O *Estudo VII* foi composto para quatro claves divididas em alturas grave e agudo (Fig.82). O autor utilizou a notação espacializada para desenvolver seu texto musical.

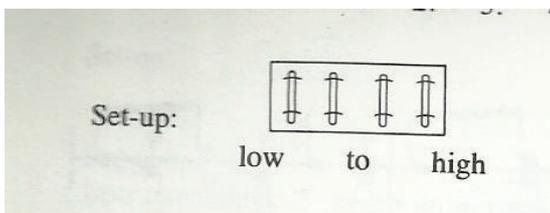


Fig. 82. Montagem do *Estudo VII*

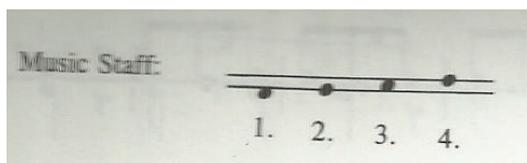


Fig. 83. Distribuição dos instrumentos no pentagrama – *Estudo VII*

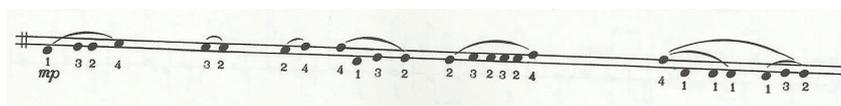


Fig. 84. Trecho musical – *Estudo VII*

Com o mesmo tipo de simbologia, o autor demonstra as baquetas (Fig.85) que devem ser utilizadas em cada uma das obras, assim como, com numerais abaixo das figuras, o baqueteamento a ser utilizado na performance.

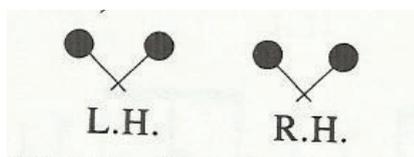


Fig. 85. Demonstração das baquetas a serem utilizadas – *Estudo VII*

Assim, com estes dois exemplos, constatam-se alguns dos diferentes aspectos relacionados à percussão múltipla, desenvolvidos pelo autor. São eles: escolha dos instrumentos, construção da montagem, escolha das baquetas, baqueteamento e notação. Observou-se que, no decorrer da sua publicação, o autor buscou a cada *Estudo* ampliar o pensamento, primeiramente, em cada um dos parâmetros acima citados, e, posteriormente, mesclando os parâmetros, propondo diferentes dificuldades e desafios técnicos a cada obra.

Para fundamentar tal colocação, pode-se acompanhar, por exemplo, o processo de construção do *Timbre pad*, que aparece pela primeira vez no *Estudo V* (Fig.86) e vai se desenvolvendo e sendo ampliado nos *Estudos XIII* (Fig.87), *XVI* (Fig.88), *XVIII* (Fig.89), *XIX* (Fig.90) e *XX* (Fig.91). Segue, abaixo, a demonstração do desenvolvimento das montagens:

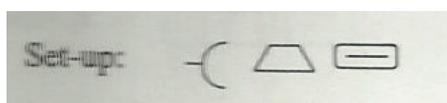


Fig. 86. Montagem do *Estudo V*

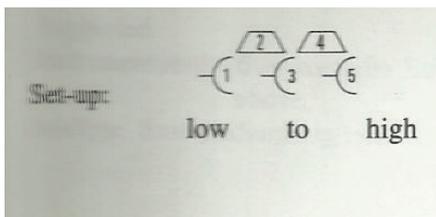


Fig. 87. Montagem do *Estudo XIII*

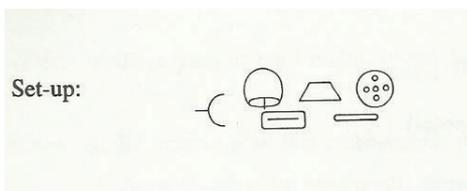


Fig. 88. Montagem do *Estudo XVI*

Set-up: 2 4 6 9 11
1 3 5 7 8 10 12

Suggested Instruments: #1, 3, 8, & 12: four temple blocks placed on a foam pad and lightly held in place with tape.
#2, 6, & 9: three woodblocks
#3, 7, & 10: three cowbells
#4 & 11: two almglocken
OR: use one chromatic octave of a vibraphone and then chimes.

Fig. 89. Montagem do *Estudo XVIII*

Set-up: 2 4 6 9 11
1 3 5 7 8 10 12

Suggested Instrumentation: #1, 3, 8, 9 & 11: five temple blocks
#2, 4, & 6: three almglocken
#5 & 7: two cowbells
#10 & 12: two woodblocks

Fig. 90. Montagem do *Estudo XIX*

Set-up: 2 4 6 9 11
1 3 5 7 8 10 12

Suggested Instruments: #1 & 3: two tom toms
#2, 4, 6, 9 & 11: five brake drums (mounted on snare drum stands)
#5 & 7: two timbales
#8 & 10: two bongos
#12: Peking opera gong (placed on a foam pad with an air space.)

Fig. 91. Montagem do *Estudo XX*

Pode-se verificar que, a partir do *Estudo XVIII*, o *Timbre pad* aparece de forma completa (como uma escala cromática), tendo sido preparado anteriormente pelos outros estudos. Estes pensamentos relacionados à construção e à fisicalidade do aprendizado da escala podem ser observados no ensino de outros

instrumentos musicais, como, por exemplo, piano, clarinete, trompete e/ou teoria musical.

3.2.2. Bog Music

A obra foi composta em 1980 e utiliza o mesmo tipo de abordagem do método anteriormente analisado nessa pesquisa. Abordagem esta que aproxima o pensamento melódico da escrita para percussão múltipla, refletindo diretamente na construção da montagem. Outro elemento bastante interessante nesta obra é a forma como o autor escreve e discrimina na partitura os sons a serem utilizados no vibrafone. Instrumento este utilizado na obra, como uma montagem de percussão múltipla, tendo diversos sons e timbres.

A peça é dividida em três movimentos, sendo que cada um deles apresenta uma instrumentação diferente:

Movimento 1

- solista – vibrafone;
- percussionista 1 – triângulo agudo e campanas;
- percussionista 2 – triângulo médio e serrote;
- percussionista 3 – triângulo grave e gongo grave.

Movimento 2

- solista – *Timbre Pad*;
- percussionista 1 - 2 copos de vidro e 2 tigelas de arroz;
- percussionista 2 - 2 *log drums* e 2 *brake drums*;
- percussionista 3 – 1 lata de tinta.

Movimento 3

- solista – 12 tom-tons;
- percussionista 1 - 5 *brake drums* abafados e 1 prato chinês;

- percussionista 2 - 2 triângulos sobre um tímpano de 25" e uma folha de zinco;
- percussionista 3 - 5 tubos de aço e flexatone.

O autor deixa bastante claro na bula quais os sons escolhidos por ele para a construção da obra, assim como de que forma deve ser construída a montagem de cada um dos movimentos (2 e 3).

No primeiro movimento, em que o autor tem como solista o vibrafone, os diferentes timbres utilizados no instrumento são especificados na bula (Fig.92). Há uma clara explicação de que forma tocar e qual o resultado sonoro desejado.

The image shows a handwritten musical score titled "Instruments" for the first movement of "Bog Music". It lists four players: Soloist (VIBRAPHONE), Player 1 (High Triangle & CHIMES), Player 2 (Medium Triangle & MUSICAL SAW), and Player 3 (Low Triangle & Low Button Gong & 24" TIMPANO). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations provide specific instructions for each instrument, such as "Harmonic: strike brass mallet lightly on the side of the bar" for the vibraphone and "Mouth vibrato: place mouth edge to end over the center of the indicated bar" for the vibraphone. A legend at the bottom defines mallet types: triangle beater, bow, rawhide, gong, and different types of yarn and rubber.

Fig. 92. Exemplo da bula mov.I – Bog Music

Destacam-se, além das baquetas de materiais diferentes, duas técnicas apresentadas pelo autor e utilizadas para a exploração de diferentes timbres no vibrafone: o Harmônico e o vibrato com a boca.

Segundo Udow, na bula da obra, para se obter o Harmônico, o intérprete deve tocar com uma baqueta de metal ao lado da tecla (Fig.93).

The image shows a handwritten musical notation for the Harmonic technique. It includes the instruction: "Harmonic: strike brass mallet lightly on the side of the bar" and a diagram of a vibraphone bar with a mallet striking it from the side.

Fig. 93. Bula do Mov. I – Harmônico

Na bula, o compositor apresenta também como deve ser executado o vibrato com a boca, técnica na qual o intérprete deve aproximar o rosto da tecla e fazer o movimento de abrir e fechar a boca, emitindo a sílaba "wa" (Fig. 94).

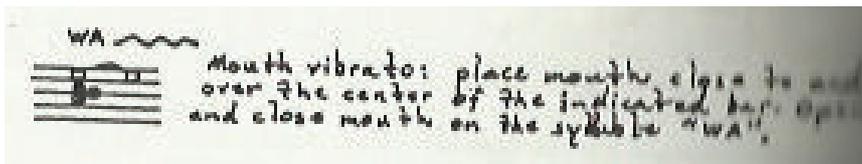


Fig. 94. Bula mov.I – Vibrato de boca

No segundo movimento da obra, o compositor trabalha com o conceito de *Timbre pad*, desenvolvendo o pensamento melódico durante todo movimento. Os instrumentos utilizados na construção do *Timbre pad* são: 3 *temple blocks*, 3 *wood blocks*, 3 *cowbells* e 3 *almglockens*.

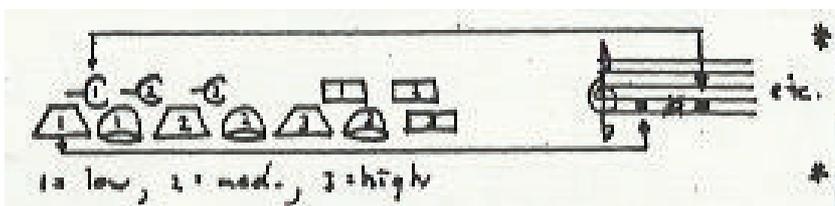


Fig. 95. Bula demonstrando o *Timbre Pad*

A distribuição dos instrumentos na escala parte do parâmetro da escala cromática iniciada na nota Fá, e os instrumentos são intercalados de acordo com o tipo de instrumento e altura (Fig.95).

A notação utilizada é tradicional e percebe-se claramente no desenvolvimento das frases musicais o pensamento melódico aplicado à construção de cada uma delas.

No terceiro movimento, o autor utiliza-se novamente do pensamento de construção da montagem, tendo como base a escala cromática, mas, desta vez, utilizando doze tom-tons de alturas diferentes. A distribuição dos tambores também deve levar em consideração a escala, tendo seu início na nota Fá (Fig.96).



Fig. 96. Bula, demonstrando a distribuição dos tom-tons

A notação, assim como nos outros movimentos, é tradicional e o pensamento relacionado à construção de melodias de timbres é mantido. Vale destacar que na construção de ambas as montagens (movimentos 2 e 3), o autor inicia na nota Fá, assim como o vibrafone.

Este tipo de abordagem utilizado por Udow pôde ser constatado na literatura de outros autores. Por exemplo, a obra *What Clarity?* composta por Dave Hollinden, no ano de 2001, para percussão solo e orquestra. O autor utiliza-se dos mesmos princípios que Udow para desenvolver sua escrita e montagem. Apresenta de forma bastante clara quais os instrumentos a serem utilizados (Fig.97), de que forma montá-los (Fig. 98) e qual a sua disposição no pentagrama (Fig. 99).

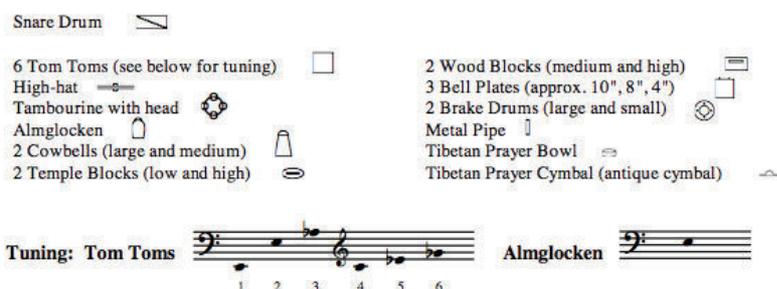


Fig. 97. Demonstração da Bula- *What Clarity?*

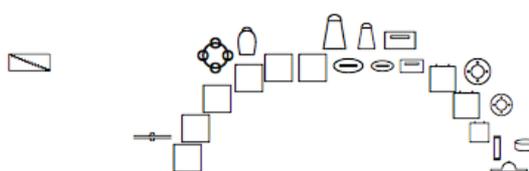


Fig. 98. Demonstração da montagem proposta pelo autor – *What Clarity?*



Fig. 99. Demonstração dos instrumentos no pentagrama –*What Clarity?*

Esta forma de abordar a escrita para percussão múltipla tem sido bastante utilizada por muitos autores nas últimas décadas, tendo cada vez mais claro e especificado na bula cada detalhe proposto pelo compositor. Desta forma, os

autores podem demonstrar, de forma mais consciente, qual o resultado sonoro esperado.

Pode-se afirmar que, após os exemplos destacados nesta parte da pesquisa, a vivência do compositor como performer não só influencia, mas também amplia as possibilidades relacionadas ao fazer e ao criar musical, ao propor e desenvolver metodologias que servem como base de estudos para intérpretes e compositores.

Considerações Finais

Com o decorrer da pesquisa, foi possível conhecer mais a fundo o repertório desenvolvido por compositores-intérpretes/percussionistas e observar a contribuição que este repertório proporciona ao desenvolvimento da linguagem técnico-musical, da notação e do idiomatismo dos instrumentos de percussão.

Muitos destes autores, por terem um grande conhecimento técnico dos seus instrumentos, ajudaram a ampliar as possibilidades de execução e também a consolidar sistemas de notação para as novas técnicas. Criaram, assim, novas metodologias que serviram como base de desenvolvimento para todo um repertório. Este processo aconteceu também em outras famílias de instrumento. Muitos intérpretes, que eram também compositores, foram muito importantes para o desenvolvimento da técnica e da consolidação de uma linguagem relacionada a seus instrumentos, como se pôde verificar nessa dissertação com o piano, violino e violão.

No repertório de percussão apresentado nessa pesquisa, observou-se claramente a proposta dos autores em ampliar as possibilidades técnicas de certos instrumentos, assim como em organizar e sistematizar as metodologias desenvolvidas. Eles buscam, ainda, paralelamente ao trabalho da performance, propor materiais pedagógicos que possam servir para o estudo dos instrumentos e/ou composição. Na obra dos dois autores escolhidos como objeto de estudo da pesquisa, Carlos Stasi e Michael Udow, destacaram-se tais características. Em ambos, constatou-se a preocupação em ampliar as possibilidades de execução e também favorecer a sistematização das técnicas desenvolvidas, sobretudo, a partir da criação de métodos e estudos e de uma notação que facilite a representação das técnicas utilizadas.

No trabalho relacionado à percussão múltipla, eles levam ainda em consideração elementos, como construção de montagem, sistema de notação, pesquisa de timbre e melodia de timbres. De fato, pôde-se perceber também que a escrita e o pensamento metodológico para percussão múltipla permeia toda a literatura desenvolvida por eles. A vivência que têm como intérpretes os ajuda a

conhecer maiores possibilidades dos instrumentos e, desta forma, mesmo quando escrevem apenas para um instrumento, exploram diversas possibilidades de execução que permitem a produção de sonoridades variadas. A partir daí, empregam, nas suas composições, recursos semelhantes ao que empregam em obras para percussão múltipla, sobretudo a construção de melodias e ideias musicais baseadas nos diferentes timbres disponíveis.

Na obra de Stasi, pôde-se constatar sua constante busca por novos sons em instrumentos considerados “limitados”. Isto faz com que, cada vez mais, sejam ampliadas as possibilidades de execução destes instrumentos, o que pode claramente ser visto em seu *Método para reco-reco* ou na *Canção Simples para Tambor*.

Na literatura de Udow, verificou-se a mesma situação. Mesmo quando o autor escreve para teclado (vibrafone), percebe-se claramente a intenção de pensá-lo como uma montagem de percussão múltipla, buscando, assim, diferentes timbres e resultados sonoros. Esta abordagem acontece no primeiro movimento da obra *Bog Music*.

Para finalizar, observe-se que a escrita para percussão é bastante recente, se comparada a instrumentos como violino ou piano. Assim, acredita-se que a linguagem relacionada a este grupo de instrumentos esteja ainda vivendo um processo dinâmico de evolução, que envolve todos os elementos relacionados ao seu desenvolvimento, tais como notação, possibilidades técnico-musicais, pedagogia, dentre outros. Nesse processo algumas possibilidades de estruturação da música para percussão já se mostram mais consolidadas e disponíveis a compositores e intérpretes. Essa dissertação mostrou algumas delas, como o processo de estruturação de obras, de notação e de montagens baseados na ideia de melodias de timbres.

Esta dissertação, portanto, poderá servir como material de apoio e/ou inspiração tanto para compositores interessados em escrever obras para percussão, quanto para percussionistas e/ou pesquisadores que queiram estudar

mais a fundo temas relacionados ao desenvolvimento da linguagem técnico-musical do repertório para percussão.

Bibliografia

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

APPEZZATO, Ricardo. *As obras para percussão de Carlos Stasi: uma visão geral*. Trabalho de iniciação científica. São Paulo, Instituto de Artes da Unesp, 2004.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perpectiva, 2008.

FELTMATE, Peggy. 1933 Premiere and First recording of Varese's Ionisation. In: <http://nexuspercussion.com/2010/02/1933-world-premiere-of-vareses-ionisation/>
Acesso em: 15 mai. 2013.

FRUGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Ed. Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GIANESELLA, Eduardo F. O uso idiomático dos instrumentos de percussão brasileiros: principais sistemas notacionais para pandeiro brasileiro. *Revista Hodie*, Goiânia, v. 12,n.2, p. 188-200,2012.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. de Clóvis Marques com a colaboração de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gadiva, 2007.

GUARACA, P.F.L. Análisis formal, interpretativo y estético de: Max Bruch violín concierto. Carlos amable ortis reír llorando. Paganini Capricho#13. Vitalli Chaconne. In: Minor, G.. Trabalho de conclusão de Curso. Equador:,Universidad de Cuenca, 2012.

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. *Análise musical de “Estudo para instrumentos de percussão, 1953, M. Camargo Guarnieri; Primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, São Paulo.*

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto Futurista. *Gazzetta dell’Emilia*. Bologna, 1909.

MESQUITA, Marcos. *Aspectos da articulação temporal na música instrumental do Século XX. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes). - Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, São Paulo.*

MORAIS, Ronan Gil, STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Revista da Anppom*. Goiânia, vol. 16, n.2, versão eletrônica (pdf). p. 61-89, dez.2010.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa Lobos: Sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.

PERRY, Jeffrey. *Paganini’s quest: The 24 capricci per violino solo, opus 1. 19 th-Century music*, California: University of California press, vol. 27, n. 3, p. 208-229. 2004,.

PRADA, Teresinha. *Violão de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2008.

PUIGBÓ, Juan José. Nicolás Paganini virtuosismo y patologia. *Contribuciones humanísticas y médicas*. Caracas, vol. 116, p.63-80, 2008,

ROCHA, Fernando de Oliveira. *A improvisação na Música Indeterminada: análise e performance de três obras brasileiras para percussão. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós Graduação da Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte.*

ROCHA, F. STEWART, D.A. *Collaborative projects for percussion and electronics*.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SADIE, Stanley. *Dicionário Groove*. Trad. de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

SCHICK, Steven. *The percussionist's Art: same bed, diferente dreams*. Rochester: University of Rochester Press, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. de Marden Maluf. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

SERALE, Daniel Osvaldo. *Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro.

SOLOMON, Samuel Z. *How to write for percussion: a comprehensive guide to percussion composition*. New York: SZSolomon, 2002.

STASI, Carlos. *O instrumento do "Diabo": música, imaginação e marginalidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. Memorial apresentado ao Instituto de Artes da Unesp, 2002.

_____. *Representations of Musical Scrapers: The Disjuncture Between Simple and Complex in the Study of a Percussion Instruments*. 1998. Dissertação de PhD. University of Natal, Durban.

SULPICIO, Eliana Cecília Maggioni Gugliemetti. *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras*. 2011. Tese (Doutorado em Música) - Departamento da Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos da organização na música do Século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

Partituras

CHOPIN, Frédéric. *27 estudos*. Editions Salabert. 1915. Piano solo.

HOLLINDEN, Dave. *Time and Space*. 2013. Trio de percussão.

_____. *What clarity?* 2000/01. Percussão solo e orquestra.

KRAFT, Willian. *English Suite*. Award Music Co. New York, 1975. Percussão múltipla.

PAGANINI, Niccolò. *24 caprices*. Revised by Emil Kross. Carl Fisher: Chicago, 1922, violino solo.

ROSAURO, Ney. *Concerto para marimba e orquestra*. Pro Percussão. 1992. Marimba e Orquestra de cordas.

_____ *Cenas Ameríndias 1 e 2*. Pro Percussão. 1987. Percussão múltipla.

_____ *10 Beginning studies for multiple percussion*. Pro Percussão. 1984.

STASI, Carlos. *33 Samra Zabobra*. 1987. Grupo de percussão. Manuscrito.

_____ *Canção Simples para Tambor*. 1990. Caixa Clara solo. Manuscrito.

_____ *Ilusão*. 1988. Percussão Múltipla. Manuscrito.

_____ Método para reco-reco. 1991. Reco-reco. Manuscrito.

STRAVINSKY, Igor. *A História do Soldado*. Chester Music. 1987. Violino, Contrabaixo, Clarinete, Fagote, Trompete, Trombone e Percussão.

_____. *A Sagração da Primavera*. Dover Publications. 1989. Orquestra Sinfônica.

UDOW, Michael. *Bog Music*. Equilibrium Press. Dexter, 1980.

UDOW, Michael. WATTS, Chris.. *The contemporary percussionista. 20 multiple percussion recital solos*. Meredith music Publications. EUA, 1986.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Doze estudos para Violão*. Éditions Max Eschig. 1953. Violão Solo.

Recital de conclusão do Mestrado

Ricardo Appezzato

Auditório da Escola de Música da UFMG – 14/10/2013 - 10:30

Repertório

Wind across mountains (1992)– Keiko Abe

Canção Simples para Tambor (1990) – Carlos Stasi

Copyright Ed. Musica Europea

Monodrame IV (2002)– Yoshihisa Taira

Estudos– XIII, XIV e I (1986)– Michael Udow

Ferility Rites (1997) – Christos Hatzis

Vento (1990) – Carlos Stasi

UFMG- Belo Horizonte

2013