

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

MONICA ROCIO NAVAS LOMA

**A atuação multifacetada do percussionista:
Desafios de performance em três obras para percussão *solo***

Belo Horizonte

2016

MONICA ROCIO NAVAS LOMA

**A atuação multifacetada do percussionista:
Desafios de performance em três obras para percussão *solo***

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

Linha de pesquisa: Performance Musical

Belo Horizonte

Escola de Música - Universidade Federal de Minas Gerais

Novembro/ 2016

N322a

Navas Loma, Monica Rocio

A atuação multifacetada do percussionista [manuscrito] : Desafios de performance em três obras para percussão solo. / Monica Rocio Navas Loma. - 2016.
105 f., enc.; il.

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Área de concentração: Performance musical.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Percussão (Música). 4. Edler-Copes, Aurélio. I. Rocha, Fernando de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter pego na minha mão quando mais eu precisava.

À minha família, por ter acreditado em mim, apoiando-me sempre em todo meu processo profissional.

Ao meu esposo Bruno, pelo amor, companheirismo e compreensão.

À minha sogra e à minha tia, pelo carinho que têm me brindado todos os dias.

Aos meus amigos, Cris, por ser sempre uma verdadeira amiga

Dani, por todas as conversas e conselhos

Ao meu professor e orientador Fernando Rocha, por sua paciência, apoio, preocupação e dedicação.

Sumário

Lista de Figuras	5
Resumo	8
Abstract	9
Introdução	10
1 O conceito de Percussionista Multifacetado	13
1.1 Interação entre artes: Olhando para o passado.....	15
2 A atuação multifacetada do percussionista	20
2.1 O percussionista como multi-instrumentista.....	20
2.2 Construtor e reconstrutor de instrumentos	20
2.3 O percussionista e os meios eletrônicos	35
2.4 Música e teatro.....	39
2.4.1 A percussão na Música Teatral	42
2.4.2 Percussão Teatral: Gesto Cênico	44
2.4.3 Percussão Teatral: O uso da voz.....	51
3 Desafios de performance em 3 obras para percussão solo	61
3.1 <i>Silence must be! Pour chef solo</i> (Thierry De Mey).....	61
3.2 <i>Cinnabar Heart</i> for solo marimba/voice (Chinary Ung)	71
3.3 <i>Double</i> (Aurélio Edler-Copes).....	78
4 Considerações Finais	91
Bibliografia	93
Anexo 1: Lista de obras	102

Lista de Figuras

Fig. 1: Cloud-Chamber Bowls (1950), instrumento construído por Harry Partch.....	22
Fig. 2: Instrumentos pertencentes ao grupo <i>UAKTI</i> (1978) – percussionista: Décio Ramos; instrumentos da direita para esquerda: <i>Marimba de vidro; grande pan; marimba d’angelim; pan inclinado; trilobita</i>	24
Fig. 3: Sirene e <i>Enclumes</i> ; instrumentos utilizados na obra <i>Ionisation</i> (1931) de Edgar Varèse.....	26
Fig. 4: Buzinas de bicicleta; objeto utilizado na obra <i>An American in Paris</i> (1928) de George Gershwin.....	27
Fig. 5: Montagem da obra <i>Parade</i> (1917) Erik Satie (foto do percussionista Thomas Burritt, 2013).....	28
Fig. 6: Instrumentação da obra <i>Psappha</i> (1975) de Iannis Xenakis.	29
Fig. 7: <i>Sixxen</i> ; instrumento criado para a obra <i>Plêiades</i> (1978-79) – <i>Métaux</i> , do compositor Iannis Xenakis. Primeiro <i>sixxen</i> fabricado no Brasil (2015) – Goiânia. .	31
Fig. 8: Notas indicadas para o <i>glockenspiel</i> . Instrumento utilizado na obra <i>Rogosanti</i> (1986) de James Wood.	31
Fig. 9: <i>Glockenspiel quarter-tone</i> com notas adicionadas. Instrumento utilizado na obra <i>Rogosanti</i> (1986) de James Wood.....	32
Fig. 10: <i>Zwei – Mann – Orchester</i> (1971-73) de Mauricio Kagel.....	32
Fig. 11: Tambor de água, instrumento utilizado na obra <i>Dressur</i> (1977) de Mauricio Kagel.	33
Fig. 12: Tamanco de madeira, instrumento utilizado na obra <i>Dressur</i> (1977) de Mauricio Kagel.....	33
Fig. 13: <i>Tambour à corde</i> . Instrumento utilizado na obra <i>Third Construction</i> (1941) de John Cage.	34
Fig. 14: <i>Wood-chimes</i> . Instrumento utilizado na obra <i>Hierophonie V</i> (1975) de Yoshihisa Taira.....	35
Fig. 15: Montagem da obra <i>Acústica</i> (1968-70) – Maurice Kagel.....	42
Fig. 16: <i>Click</i> (1988-89) de Mary Ellen Childs - Kyoto City University of Arts.....	49
Fig. 17: <i>?Corporel</i> (1985) de Vinko Globokar. Linha de cima: voz; linha do meio: cabeça; linha de baixo: peito. pag.2.	50
Fig. 18: <i>Musique de Table</i> (1987) de Thierry De Mey .“ <i>Percussive Counterpoint</i> ” of Svet Stoyanov.....	50
Fig. 19: <i>Au-dela d’une etude pour percussion</i> (2008) de Vinko Globokar. David Schotzcko, performer; Toronto, 2011.....	51

Fig. 20: <i>Living Room Music</i> (1940) de John Cage. X'q Percussion Quartet do Conservatorium van Amsterdam. Performance em Shenzhen Concert Hall, China, 2008.	51
Fig. 21: <i>Marimba Spiritual</i> (1984) de Minoru Miki. Parte do terceiro percussionista. Linha de cima: Voz; Linha de baixo: <i>Ōdaiko</i> (tambor japonês); Cc. 45 – 46.	54
Fig. 22: <i>To the Earth</i> (1985) de Frederic Rzewski, para 4 vasos e voz. Número 23 (trecho que a percussionista Bonnie Smith opta por cantar no lugar de falar).....	55
Fig. 23: <i>Toucher</i> (1973) de Vinko Globokar. Letra A. Linha superior: voz; Linha pautaada: conjunto de instrumentos.	56
Fig. 24: <i>Ursonate</i> (1922-32) de Kurt Schwitters. Primeira parte: tema 1, tema 2 e tema 3.....	57
Fig. 25: <i>Le Corps á Corps</i> (1978) de Aperghis. Página 9. Linha de cima: voz; Linha de baixo: <i>zarb</i>	58
Fig. 26: <i>Cinnabar Heart</i> (2009) de Chinary Ung, para marimba e voz. Pag.65, último sistema.....	60
Fig. 27: <i>Double</i> (2007) de Aurélio Edler – Copes para vibrafone, voz e eletrônica. c. 67.	60
Fig. 28: <i>Silence must be!</i> (2002) de Thierry De Mey. Anagrama do nome do grupo <i>Ictus Ensemble</i>	62
Fig. 29: Relação dos gestos entre as obras <i>Musique de Table</i> (1987) e <i>Silence must be!</i> (2002) de Thierry De Mey.....	63
Fig. 30: Símbolos dos gestos da obra <i>Silence must be!</i> (2002) de Thierry De Mey.....	64
Fig. 31: Trecho similar utilizado nas duas obras <i>Silence must be!</i> (2002) - <i>Musique de Table</i> (1987) de Thierry De Mey. Primeiro movimento C.c 62 – 66.	65
Fig. 32: <i>Silence must be!</i> (2002) – <i>Séquence A</i> , poliritmia de cinco contra três, C.c 1-2...66	
Fig. 33: <i>Silence must be!</i> (2002) – <i>Séquence A</i> , movimentos rítmicos gerados a partir dos três tempos, C.c 4 – 6.	66
Fig. 34: <i>Silence must be!</i> (2002) – <i>Séquence B</i> , poliritmia de oito contra três, primeiro sistema.....	66
Fig. 35: <i>Silence must be!</i> (2002) – <i>Séquence B</i> , movimentos rítmicos gerados a partir dos oito tempos, quarto sistema.....	67
Fig. 36: <i>Silence must be!</i> (2002) – <i>Les Doppler</i> (símbolo do infinito).	68
Fig. 37: Ferramenta composicional utilizada na obra <i>Silence must be!</i> (2002) – defasagem.....	68

Fig. 38: Processo de defasagem utilizado na sexta etapa, <i>Les doppler - Silence must be!</i> (2002). Aceleração da mão direita (semínima: palma para cima; semínima com cabeça de 'x': palma para baixo).....	69
Fig. 39: Processo de defasagem utilizado na sexta etapa, <i>Les doppler - Silence must be!</i> (2002). Aceleração da mão esquerda (semínima: palma para cima; semínima com cabeça de 'x': palma para baixo).....	69
Fig. 40: Utilização de luz negra - <i>Silence must be!</i> (2002) de Thierry de Mey, Mónica Navas performance (2013).....	71
Fig. 41: Tessitura vocal da obra <i>Cinnabar Heart</i> (2009) de Chinary Ung.....	74
Fig. 42: Intervalo de 4d, pag.65 (terceiro sistema) - <i>Cinnabar Heart</i> (2009) de Chinary Ung.....	75
Fig. 43: Intervalo de 5d, pag.65 (quarto sistema) - <i>Cinnabar Heart</i> (2009) de Chinary Ung.....	75
Fig. 44: Quarto de tom, pag.66 (primeiro sistema) - <i>Cinnabar Heart</i> (2009) de Chinary Ung.....	76
Fig. 45: Trecho amétrico e métrico, pag.65 (terceiro sistema) - <i>Cinnabar Heart</i> (2009) de Chinary Ung.....	77
Fig. 46: Equipamento eletrônico utilizado na obra <i>Double</i> (2007) de Aurélio Edler-Copes.	80
Fig. 47: Símbolos utilizados para representar os movimentos respiratórios: inspiração e expiração na obra <i>Double</i> (2007) de Aurélio Edler-Copes.	81
Fig. 48: Fonemas [t];[k] utilizados na obra <i>Double</i> (2007) de Aurélio Edler-Copes.....	82
Fig. 49: Interação entre o vibrafone e a voz, c.23 - <i>Double</i> (2007) de Aurélio Edler-Copes.	82
Fig. 50: Fonema /sss/, c. 51 - <i>Double</i> (2007) de Aurélio Edler-Copes.....	83
Fig. 51: Notas utilizadas na obra <i>Double</i> (2007) de Aurélio Edler-Copes.	83
Fig. 52: Símbolos que representam as diferentes maneiras de emissão sonora na obra <i>Double</i> (2007) de Aurélio Edler-Copes.....	84
Fig. 53: Acidentes microtonais utilizados na obra <i>Double</i> (2007) de Aurélio Edler-Copes.	84
Fig. 54: Utilização do programa <i>Audacity</i> como ferramenta de estudo vocal microtonal da obra <i>Double</i> (2007) de Aurélio Edler-Copes - Lá4 natural.	86
Fig. 55: Utilização do programa <i>Audacity</i> como ferramenta de estudo vocal microtonal da obra <i>Double</i> (2007) de Aurélio Edler-Copes - Lá4 natural e Lá4 + ¼ de tom ascendente.	87
Fig. 56: <i>Max Patch</i> utilizado na obra <i>Double</i>	89

Resumo

O presente trabalho discorre sobre a interação entre o percussionista contemporâneo com outras áreas de conhecimento, em função de exigências do repertório por volta da segunda metade do século XX em diante. Para descrever esta interação adotaremos o conceito de percussionista multifacetado, que foi inspirado no conceito de ‘*atuação polifônica*’ desenvolvido pelo ator e pesquisador Ernani Maletta. Ao longo deste trabalho são apresentadas certas habilidades mais recorrentes exigidas dos percussionistas no repertório atual: aprendizado de técnicas e instrumentos das mais diversas culturas, capacidade de criar e/ou modificar instrumentos, incorporação de elementos da linguagem teatral (sobretudo uso do gesto e da voz), conhecimento de elementos básicos de tecnologia. Finalmente, são apresentadas e discutidas três obras, nas quais muitas destas habilidades são exigidas do performer: *Silence must be!*, de Thierry De Mey; *Cinnabar Heart*, de Chinnary Ung; e *Double*, de Aurélio Edler-Copes.

Palavras-chave: Cinnabar Heart; Double; Silence must be!; Ernani Maletta; Percussão contemporânea; Percussão teatral; Atuação multifacetada.

Abstract

This paper discusses the interaction between the contemporary percussionist and other areas of knowledge, in function of the repertory requirements around the second half of the twentieth century onwards. To describe this interaction we will adopt the concept of percussionist multifaceted, which was inspired by the concept of ‘atuação polifonica’ developed by the actor and researcher Ernani Maletta. Throughout this paper are presented some of the most recurrent skills required by percussionists in the current repertoire: learning techniques and instruments from the most diverse cultures, capacity to create and / or modify instruments, incorporation of elements of theatrical language (mainly use of gesture and voice), knowledge of basic elements of technology. Finally, three works are presented and discussed, in which many of these skills are required of the performer: Silence must be!, by Thierry De Mey; Cinnabar Heart, of Chinnary Ung; and Double, by Aurélio Edler-Copes.

Keywords: Cinnabar Heart; Double; Silence must be!; Ernani Maletta; Contemporary Percussion; Theatrical Percussion; Multifaceted Performance.

Introdução

Por volta da segunda metade do século XX, muitos compositores passaram a introduzir nas obras para percussão elementos provenientes de outras linguagens artísticas, exigindo do performer o desenvolvimento de diversas habilidades, além de trabalhar na criação e adaptação de seus próprios instrumentos. Baseados nesta multiplicidade de conhecimentos que o percussionista precisa adotar para executar este repertório, é que estamos propondo nesta dissertação o conceito de percussionista multifacetado, inspirado no conceito de *‘atuação polifônica’* desenvolvido pelo pesquisador e profissional das artes cênicas Ernani Maletta.

Cabe ressaltar que dentro do repertório contemporâneo temos uma grande variedade de obras que não exploram outras linguagens artísticas, e também percussionistas que se especializam em tocar um só instrumento, como por exemplo a compositora e marimbista japonesa Keiko Abe. É importante ressaltar este aspecto, já que o presente trabalho está direcionado a um repertório contemporâneo que interage com outras linguagens artísticas.

O interesse por este assunto nasce justamente pela riqueza do repertório de percussão contemporânea, o que nos obriga a adquirir uma diversidade de habilidades. Este foi um fator importante que me motivou a realizar este trabalho. Tocar uma variedade de instrumentos, tocar instrumentos pertencentes a outras etnias, construir/adaptar instrumentos, cantar e utilizar movimentos corporais, são todos elementos que um percussionista deve adquirir para executar obras pertencentes ao repertório contemporâneo.

O objetivo deste trabalho é mostrar estas habilidades/conhecimentos inseridos no repertório, deixando evidente que ser percussionista não é somente tocar um instrumento, mas também interagir com outras linguagens artísticas, adquirir conhecimentos ligados a outras áreas de estudo, desenvolver habilidades manuais e realizar /executar tudo o que possa estar fora do *‘padrão comum ou normal’*.

A metodologia empregada se iniciou por uma vasta pesquisa no repertório de percussão, buscando encontrar obras que exigem do percussionista habilidades diversas e diferentes do *‘simples’* ato de tocar instrumentos de percussão. Também foi feita uma revisão bibliográfica que abarcasse algumas das tendências observadas neste repertório, como por exemplo, a Música Cênica. Foi nesta revisão que acabamos nos deparando com os textos de Ernani Maletta, cujo foco é o trabalho do ator e o que Maletta chama de *‘atuação polifônica’*.

Inspirados nestes trabalhos, decidimos propor um conceito semelhante para o percussionista: o de ‘atuação multifacetada’. Finalmente, para vivenciar estas questões na prática decidimos escolher três peças para estudar mais a fundo: *Silence must be!* (2002), do compositor Thierry De Mey; *Cinnabar Heart* (2009), de Chinary Ung; e *Double* (2007), do compositor brasileiro radicado na França Aurélio Edler- Copes.

Este trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro, introduzimos o conceito de percussionista multifacetado e mostramos como ele foi aparecendo com o desenvolver da música do século XX. Aqui mostramos também a definição de Ernani Maletta para ‘atuação polifônica’, que foi de vital importância para o desenvolvimento do conceito de percussionista multifacetado.

A pesquisa sobre o repertório para percussão contemporânea foi muito importante no desenvolvimento deste trabalho, já que ao examiná-lo comprovamos a existência de obras que exigem do percussionista habilidades múltiplas. E com o objetivo de exemplificar esta informação, se optou por colocar em forma de anexo uma lista de obras que serviram como base teórica para a elaboração deste trabalho. Esta lista está em ordem alfabética e possui as seguintes informações: Nome do compositor, título da obra, ano em que foi composta, e especificações de cada obra.

A partir da análise destas obras, tentamos selecionar algumas habilidades mais recorrentes e que mais nos interessaram no repertório. Na estrutura deste trabalho, cada sub-capítulo do capítulo 2 possui uma discussão teórica com respectivas referências musicais, sobre cada uma das diferentes habilidades/conhecimentos que selecionamos do repertório.

Finalmente, no capítulo 3, discutimos características específicas destas habilidades múltiplas do percussionista ao olhar mais profundamente três obras do repertório, que contêm uma variedade de elementos além dos relacionados com o ato de tocar um instrumento de percussão.

A escolha das obras aconteceu em função de cada uma delas exigir diferentes habilidades. Em *Silence must be!* (2002), de Thierry De Mey, mostramos como o percussionista tem que se preocupar com o gesto, da mesma forma que um maestro e um dançarino. Em *Cinnabar Heart* de Chinary Ung (2009), o percussionista utiliza sua voz para cantar uma melodia em um momento central da peça; em *Double* (2007) de Aurélio Edler-Copes, além de usar a voz,

o percussionista tem que se relacionar com a tecnologia, pois é obrigado a cantar em um microfone e tem os sons de seu vibrafone processados pelo computador.

Para concluir, o repertório para percussão contemporânea é muito extenso. Tem se percebido que cada vez mais existe um número maior de obras que exigem do percussionista uma atuação multifacetada e, sendo assim, este trabalho estará direcionado ao percussionista que precisa desenvolver múltiplas habilidades para realizar certas obras do repertório contemporâneo.

Dentro deste contexto da música contemporânea, ser percussionista vai além de ser um instrumentista. Devido à interação com outras linguagens e áreas de conhecimento, o percussionista contemporâneo não se restringe somente ao ato de tocar seus instrumentos de percussão, mas dialoga com outras linguagens, se tornando um performer mais eclético, com várias habilidades, um percussionista multifacetado.

1 O conceito de Percussionista Multifacetado

De acordo com o dicionário Aurélio, multifacetado significa: “Que tem muitas faces ou muitos aspectos”. Segundo o site Conceito.de, multifacetado corresponde a um ser “polivalente (alguém com várias competências e/ou vários talentos, que faz um pouco de tudo). [...] àqueles artistas capazes de realizar diversas atividades ou cumprir uma panóplia de funções. Uma pessoa que pode trabalhar como ator, cantor, músico e realizador de cinema é multifacetada, tendo em conta que as suas ações não se limitam a uma única disciplina” (CONCEITO.de, 2013). O último conceito extraído deste site se aproxima à definição de multifacetado que será usada neste trabalho.

Podemos dizer que o percussionista, sobretudo no contexto da música contemporânea, surge como um ente multifacetado em primeiro lugar pela variedade de instrumentos que precisa executar. Além disso, o repertório contemporâneo acabou exigindo do percussionista muito mais que tocar seu instrumento: ele teve que ampliar seus conhecimentos quanto a procedimentos tecnológicos e visuais, adquirindo também habilidades cênicas, vocais, corporais, entre outras. Além de tudo isto, diversas obras contemporâneas exigem não só habilidades artísticas, mas também conhecimentos manuais vinculados à fabricação e à adaptação de instrumentos. Desta forma, este repertório realmente exige um intérprete com uma atuação multifacetada.

O conceito de multifacetado adotado neste texto foi inspirado no conceito de *atuação polifônica* desenvolvido pelo ator, músico e pesquisador Ernani Maletta¹. Se optou por utilizar o adjetivo multifacetado no lugar do termo polifônico dado por Maletta, pois o vocábulo polifônico² já é utilizado na área da música, e seu uso com um novo significado poderia gerar uma certa confusão na leitura do texto. Assim, o termo multifacetado será utilizado em referência ao percussionista-intérprete do repertório por volta da segunda metade do século XX em diante.

Maletta aborda a interação entre teatro e música sobre o ponto de vista da polifonia, apresentando este termo como “à faculdade de um discurso incorporar e estar tecido por

¹ Ator, músico, regente, cantor, diretor vocal e pesquisador. Professor associado do curso de Graduação em Teatro e do Mestrado e Doutorado em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutor em Educação pela UFMG (2005), com a pesquisa que apresenta o conceito de atuação polifônica para a formação do artista cênico.

² “Estilo musical no qual várias vozes ou partes instrumentais são combinadas de maneira contrapontística (mantendo a individualidade da linha)” (DOURADO, 2004, pag.258).

outros discursos, apropriando-se deles de forma a criar um *discurso polifônico*” (MALETTA, 2014, pag.33). A polifonia é vista por Maletta como um termo autônomo que, mesmo sendo geralmente vinculado à música, pode ser utilizado por outras áreas de conhecimento que o ressignificam segundo suas diferentes naturezas. Em outras palavras o conceito de polifonia se refere à multiplicidade de discursos simultâneos, que quando apropriados por um determinado discurso originam um *discurso polifônico*.

As diversas formas de expressão artística, assim como todo campo do conhecimento, baseiam-se em conceitos e parâmetros que são os fundamentos para que as habilidades a elas relacionadas sejam desenvolvidas. Muitos desses fundamentos são apropriados por diversos campos artísticos distintos, que os ressignificam conforme a natureza de cada campo [...] (MALETTA, 2014, pag.35).

Maletta considera que “a natureza intersemiótica do teatro já foi amplamente demonstrada pelos diversos semiólogos teatrais, uma vez que a linguagem teatral [com um complexo sistema de signos] não é apenas verbal, mas também gestual, plástica e musical” (MALETTA, 2014, pag.34). A aproximação e o entrelaçamento de todas estas linguagens provenientes das diversas áreas artísticas compõem o *discurso teatral*, demonstrando assim sua *natureza polifônica*. Fundamentados neste conceito proposto por Maletta, percebemos que o adjetivo polifônico se aplica perfeitamente à percussão, já que na performance de diversas obras contemporâneas, o percussionista precisa incorporar um conjunto de habilidades pertencentes a outras disciplinas. Isto faz gerar um performer polivalente e com múltiplas habilidades demonstrando assim sua natureza multifacetada.

Maletta vai adiante desenvolvendo o conceito de *atuação polifônica*, pelo qual o ator se apropria das várias vozes autoras (encenador, figurinista, iluminador, preparador vocal e corporal) destes discursos artísticos, para assim construir seu “*discurso de atuação*” e “*atuar polifonicamente*” (MALETTA, 2014). Assim como o ator atua polifonicamente, o percussionista também atua polifonicamente se apropriando de diversos discursos, que fazem parte do repertório contemporâneo e que exigem dele uma performance multifacetada.

[A atuação polifônica refere-se] à apropriação, por parte dos atores, dos múltiplos discursos expressivos propostos pelos profissionais criadores do espetáculo, para construir assim o seu discurso de atuação. Em outras palavras, o ator, tendo incorporado os fundamentos que permitem a compreensão desses diversos discursos artísticos, é capaz de se apropriar das várias vozes autoras destes e atuar polifonicamente (MALETTA, 2014, pag. 34).

Portanto, inspirado no conceito de *atuação polifônica* proposto por Maletta, propomos neste trabalho o conceito de percussionista multifacetado sendo este um ente polivalente, que não só executa seu próprio instrumento, mas também explora linguagens que não fazem parte do seu treinamento musical específico, como a voz, os gestos e outros elementos pertencentes ao teatro, a dança, e a outras mídias, como a eletrônica. Além de interagir com estas linguagens, o percussionista também é constantemente instigado a procurar, construir e/ou adaptar instrumentos para resolver questões de performances do repertório contemporâneo.

Tendo esclarecido a origem e maneira em que o termo multifacetado será abordado neste trabalho, iremos recorrer a certos momentos históricos com o intuito de compreender que esta interação entre as artes é uma característica presente desde a antiguidade. A novidade trazida pela vanguarda musical no século XX (e representada neste texto pelo discurso multifacetado do percussionista) é que esta interação se apresenta a partir da atuação de um mesmo indivíduo/performer.

1.1 Interação entre artes: Olhando para o passado

A interação entre as artes sempre esteve presente na história. Desde a antiguidade, elas conviviam num mesmo ambiente, ficando ainda mais próximas com o transcorrer do tempo. No século XX houve um interesse por uma arte performática interdisciplinar, na qual, no caso da música, os compositores interessados por ampliar a linguagem musical, passaram a compor obras que iriam além dos sons, resultando na interação do performer com outras linguagens. É neste ambiente, iniciado por volta da segunda metade do século XX, que nasce, por exemplo, o repertório do Teatro-Instrumental e nele podemos identificar várias peças que promovem uma interação entre diferentes linguagens.

A palavra música nasceu na Grécia antiga. Ela vem do termo grego *mousikè* (“Arte das Musas”) e “se refere às nove musas³, deusas do conhecimento, que inspiram os homens à arte e à ciência” (MALETTA, 2014, pag.37). Na antiguidade, a música antes de ser uma arte independente da *mousikè*, se baseava em um tipo de raciocínio lógico. “Portanto, o pensamento musical grego concebe o fenômeno musical de um modo complexo e multiforme” (TOMÁS apud MALETTA, 2014, pag.37) que segundo Maletta (2014, pag.37) “além das questões que envolvem as relações sonoras, englobava outras que hoje

³ As musas filhas de Zeus e Mnémósine nos primórdios eram apenas deusas da música, e posteriormente, suas funções e atributos se diversificaram.

identificamos como pertencentes à poesia, à dança, bem como à matemática, à física e à filosofia.” Quando o conceito de *mousikè* se desmembrou em vários campos de conhecimento artístico e científico, os vários parâmetros que faziam parte dele foram legitimados por determinados campos de conhecimento.

É importante dizer que os gregos davam muita importância à palavra falada, mais do que à palavra escrita, constituindo-se a expressão sonora como instrumento de uso cotidiano e muito importante dentro da sociedade⁴ (SOUZA; GONÇALVES, 2011).

[...] a construção da teoria musical dos gregos não foi pensada apenas da óptica formal ou técnica, por não ter em mira apenas o entendimento daquilo que se escuta. Ela é uma parte da *mousikè*, um conceito matricial que engloba tudo o que envolve uma presença sonora - o canto, as palavras, as danças, a matemática e seus derivados (TOMÁS apud SOUZA; GONÇALVES, 2011, pag. 4).

Para os gregos, a música e a poesia eram praticamente sinônimos e se relacionavam nas encenações teatrais que também incluíam a dança. A ideia era

de que os movimentos harmoniosos do corpo procedam da mesma natureza da melodia e das palavras, ou seja, da mesma natureza equilibrada que o homem sensato privilegia. Além do mais, essas três artes possuem um elemento comum, ou seja, o ritmo, que regula ao mesmo tempo as palavras, os sons e os passos (MOUTSOPOULOS apud SOUZA; GONÇALVES, 2011, pag. 3).

Avançando na história, percebemos que a música e o teatro são artes que sempre estiveram relacionadas de diferentes maneiras e em diversas culturas (SERALE, 2009). Como produto deste relacionamento, nasce no século XVI, a ópera, a qual surge a partir de um grupo de artistas plásticos, músicos e poetas, membros da *Camerata* que tinham como objetivo recriar o drama Grego, e que segundo Laskewicz (1992, pag.4) “se acreditava ter sido cantado e não falado”.

Na ópera, não existe só a interação com o teatro, ela interage também com outras artes, - a música, a dança, o canto -, criando assim um gênero complexo, que mudaria musicalmente através do tempo, aumentando o tamanho da orquestra, dos personagens e dos cantores, explorando novas técnicas de iluminação e cenários mais complexos.

Na Itália surge a ópera, um gênero musical-teatral na que se combina música, teatro, poesia, artes visuais, dança e ballet. [...] Alguns autores apontam que

⁴ A expressão sonora era importante pela “influência que os gregos julgavam exercer sobre os cidadãos ou sobre a organização das *pólis*” (SOUZA; GONÇALVES, 2011, pag.4).

a *tragédia grega*⁵, os cantos carnavalescos italianos do século XIV (a *mascarada*⁶ italiana) e os *Intermede*⁷ do século XV, são precursores da ópera (DOURADO, 2004, pag.233).

No romantismo alemão da segunda metade do século XIX, o compositor Richard Wagner faz uso do conceito *Gesamtkunstwerk*, que se refere à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas, em uma única obra de arte. Este era o objetivo mais famoso de compositor. Segundo Moss (2013), “Wagner introduziu o termo em 1849, em uma série de ensaios que criticavam a fragmentação das artes e argumentou que tinha ido em declínio todo o caminho desde os gregos”, já que ele acreditava que na antiga tragédia grega esses elementos estavam unidos, mas em algum momento separaram-se.

Wagner fundamentou seus dramas mediante a cooperação das artes: poéticas, visuais, musicais e dramáticas, e transformou mediante este conceito as tradições românticas operísticas. Segundo Weber (apud DUDEQUE, 2009, pag.2), “o desafio de Wagner foi de renovar a concepção da ópera para obter um controle total sobre a produção de suas obras [elaboração do texto, música, encenação] e, portanto, para satisfazer suas concepções do drama operístico”. Assim, podemos dizer que a obra Wagneriana é uma “obra de arte total”.

Wagner acreditava que:

O homem como artista pode ser totalmente satisfeito somente na união de todas as variedades de arte na *obra de arte coletiva*, em todas as *individualizações* de sua capacidade artística ele não é livre, não totalmente quanto ele pode ser, na obra de arte coletiva ele é livre, totalmente quando ele pode ser (WAGNER apud DUDEQUE, 2009, pag. 3).

Segundo LASKEWICZ (1992, pag.4), “o pintor Wassily Kandinsky, foi o primeiro a criticar o *Gesamtkunstwerk* de Wagner, na medida que isso só serviu para unificar por meios externos, nunca realmente destinados a verdadeira fusão: às vezes a música sendo mais destacada, outras o texto e nunca considerando a cor e a forma pictórica”.

⁵ É um gênero teatral originário da Antiga Grécia.

⁶ Era uma forma de entretenimento cortês festivo que floresceu na Europa durante o século XIV e princípios do século XVIII [...]. A mascarada implica o uso da música e da dança, do canto e da interpretação dentro da elaborada cenografia [...]. No século XV o termo se referia a pequenas peças musicais que eram inseridas durante as apresentações teatrais. No período Barroco, a palavra passou a designar genericamente pequenas óperas (DOURADO, 2004, pag.197).

⁷ Uma forma de espetáculo dramático musical executado entre os atos de peças teatrais no Renascimento. Inseriam-se *intermedi* com ação cênica nas comédias clássicas em Ferrara, no final do séc. XV, com uma *moresca* (dança em mímica), entremeada com canções ou trechos declamados explicando a ação (SADIE, 1994).

Apesar da música sempre apresentar uma importância maior que as outras variedades artísticas, afinal é ela que mantém ao drama wagneriano vivo até hoje, Wagner entendia que seus dramas eram a fusão de música, poesia, cenografia, iluminação, dança, arquitetura, pintura e da representação dramática [...] (ORREY apud DUDEQUE, 2009, pag. 3).

Ao longo do século XX, a música começou a explorar um conjunto de novas ideias tais como o surgimento do dodecafonismo e novas escalas, o movimento futurista, a experimentação sonora, a *musique concrète*, a aleatoriedade, entre outras. Segundo Griffiths (2011, pag.169), “em vista destes interesses objetivos, era natural que os compositores se mostrassem pouco propensos a abordar gêneros bastardos como a ópera e o balé”, situação que mudou nas próximas décadas. Nos anos 60 e 70, “raros eram os compositores de vanguarda que não introduziam elementos teatrais em sua música” (GRIFFITHS, 2011, pag.169). Esta interação ressurgiu, através da criação de novas formas que interligavam a música com o gesto, a voz, o canto e/ou teatro. Isto teve um reflexo grande no repertório para percussão, que estava nascendo naquele momento.

Neste novo ambiente musical, a percussão passa a ter um lugar importante, deixando de ser apenas apoio a outros instrumentos e tornando-se independente. “*A child of the twentieth century*” é como o percussionista Steven Schick se refere à percussão do século XX em diante, que passa a ter um papel marcante na história da Música Ocidental recente.

Praticamente todos os grandes compositores deste período dedicaram uma parte considerável de suas obras à percussão [como instrumento inserido em grupos de câmara/orquestras não como instrumento solista], que era vista como uma grande fonte de novas sonoridades e um elemento de renovação musical, tendo se consolidado nos dias de hoje como instrumento de concerto (MORAIS, 2006, pag.7).

Grande parte do repertório contemporâneo para percussão foi se desenvolvendo de maneira a exigir do percussionista habilidades múltiplas para poder executá-lo. Isto se relaciona ao interesse dos compositores pela interação de várias linguagens nas obras. Não sendo o bastante tocar uma multiplicidade de instrumentos, o percussionista tem ainda que atuar, falar, até mesmo cantar. Boa parte deste repertório faz parte do gênero denominado ‘Teatro Instrumental’, que segundo Pittenger (2010, p.2) “traz intencionalmente material visual/teatral e acústico no contexto da performance instrumental”. No Brasil o termo teatro instrumental adota outros nomes, tais como, música-teatro ou música cênica. Segundo Martins, (2015, pag. 2) “este último termo deixa bem claro essa hierarquia dos eventos, pois com o termo “música” em primeiro lugar entende-se que se trata de um evento musical e, depois, o termo “cênica” faz compreender que este evento musical é acompanhado de ações

cênicas”. Posteriormente discorreremos sobre este gênero com um olhar voltado para a interação entre a percussão e elementos do discurso teatral.

2 A atuação multifacetada do percussionista

2.1 O percussionista como multi-instrumentista

O percussionista do século XX - XXI é multifacetado por natureza, visto que a grande variedade de instrumentos que ele precisa executar já demanda um conhecimento múltiplo, começando pelas diferentes técnicas para a execução, a produção do som, as particularidades de cada um e suas áreas de toque, postura, e uma infinidade de conhecimentos direcionados a cada instrumento. As obras para percussão múltipla exigem este domínio, o percussionista cada vez que executa uma obra desta natureza precisa aprender os detalhes próprios de cada instrumento. Assim, o fato de tocar mais de um instrumento, isto é, ser um multi-instrumentista por natureza, já indica uma certa multifacetagem.

[...] A percussão múltipla lida com dezenas de instrumentos que são como mundos isolados, com suas particularidades e técnicas específicas, reunidos em torno de um pensamento [...]. Cada obra é um mundo novo, uma nova história. É como se o percussionista tivesse que aprender um instrumento diferente em cada música, pois cada nova formação instrumental exige um novo pensamento, uma nova relação que deve ser criada entre o instrumentista e seu instrumento [...] (MORAIS, 2006, pag. 8).

O percussionista, mesmo terminando seus estudos acadêmicos, não termina de conhecer o universo dos instrumentos de percussão que compreende os instrumentos de percussão popular das mais diversas tradições, os instrumentos orquestrais, a própria bateria e uma infinidade de objetos transformados em instrumentos pela imaginação do compositor.

2.2 Construtor e reconstrutor de instrumentos

“ O lixo pode virar música⁸” (Marco Arruda⁹, Rio de Janeiro)

Uma das características do perfil do percussionista é a criação direcionada à construção e modificação de instrumentos mediante sucata, ou a utilização de objetos que apesar de terem outras utilidades fazem parte da grande diversidade que é a família dos instrumentos de percussão.

O percussionista encontra estes objetos/instrumentos em diferentes tipos de lojas, como oficinas mecânicas, madeireiras, lojas de matérias de construção, ou até em lugares mais

⁸ Frase constante utilizada pelos oficineiros (GARCIA, 2013, pag.46).

⁹ Percussionista integrante do grupo carioca *Ciclo Natural* formado em 2001 junto com Ciro Kastrup. Este grupo pesquisa e constrói instrumentos musicais feitos com materiais de descarte promovendo a conscientização ecológica em dinâmicas de integração e troca cultural e artística.

inesperados como em trilhos de trens. Esta procura em geral obedece à procura de um timbre, uma ressonância, uma afinação certa, algo ligado ao pedido do compositor e/ou ao critério de escolha do próprio percussionista. Vale ressaltar que esta busca por objetos - que muitas vezes resulta na construção e/ou reconstrução de instrumentos realizada pelo percussionista - está ligada diretamente à execução do repertório contemporâneo já escrito, não tendo necessariamente como intuito a criação de um novo repertório vinculado aos novos instrumentos criados.

A exploração do som foi uma das características da música do século XX. Alguns compositores passaram a se interessar em criar obras ricas em elementos sonoros produzidos por objetos e em alguns casos por novos e/ou inusitados instrumentos. A família dos instrumentos de percussão foi atingida diretamente por estas necessidades composicionais e passou a incorporar objetos comuns (transformados em instrumentos). Além disso, a busca por novos sons gerou também uma estética baseada na construção de novos instrumentos, a qual levada para o repertório percussivo demandava do percussionista uma habilidade para poder construir o seu próprio instrumento para poder executar uma determinada obra. Segundo Morais (2010, pag.63), “a busca dos compositores por novas possibilidades sonoras e timbres específicos impulsionou a escolha de instrumentos de percussão em suas formações desejadas”.

No ambiente de modernidade no qual o mundo encontrava-se no início do século XX, pouco mais de cem anos após a Revolução Industrial, em pleno auge da era das máquinas e da Primeira Guerra Mundial, enfim, diversos fatores ecoaram no pensamento musical da época. A busca de uma música que retratasse este novo panorama levou alguns artistas à criação de novos meios de obtenção de som, novos instrumentos, novo instrumental musical (SCARASSATTI, 2008, pag.30).

Esta estética baseada na construção de instrumentos teve entre seus precursores o compositor americano Harry Partch (1901-74), o qual “não se considerava um construtor de instrumentos, mas sim ‘um filósofo seduzido pela carpintaria’” (HOPKIN apud ANDRÉS; BORÉM, 2011, pag. 172). Insatisfeito com a música tradicional, ele abandonou o sistema de afinação temperado e optou por criar um sistema de afinação justa,¹⁰ que o levou a construir instrumentos para acomodar as 43 notas por oitava (ANDRÉS; BORÉM, 2011).

¹⁰ “A afinação justa segue uma abordagem aritmética mais próxima daquilo que seria a maneira natural do ouvido humano interpretar os intervalos da escala musical” (ANDRÉS; BORÉM, 2011, pag. 172).

Entre os trabalhos do compositor temos a *Adapted Viola* (1933) e *Adapted Guitar I* (1934), instrumentos que sofreram modificações, e a *Bass Marimba* (1950), *Marimba Eroica* (1954), *Cloud – Chamber Bowls* (1950) (Fig. 1), *Spoils of War* (1950), instrumentos percutidos criados pelo compositor.



Fig. 1: Cloud-Chamber Bowls (1950), instrumento construído por Harry Partch.

O compositor suíço naturalizado brasileiro Walter Smetak (1913-84) foi também um artista plástico e construtor de instrumentos fabricados com materiais alternativos. Durante a sua vida “criou mais de cento e quarenta instrumentos musicais originais, utilizando bambu, cabaça, canos de PVC, tubos plásticos, madeira etc.” Para Smetak, que era extremamente místico, “os instrumentos musicais teriam um papel importante no processo de evolução do ser humano.” (ANDRÉS; BORÉM, 2011, pag.172-173)

Smetak acreditava que o som era o todo, tudo. Uma ampliação da esfera do ser, ao entrelaçar movimento, tempo e espaço, como um novo paradigma. Um contínuo exercício de criação que transgride a natureza efêmera do sonoro e se restitui, enquanto som – visual (SCARASSATTI, 2008, pag.15).

A fabricação de instrumentos por parte deste compositor ficou conhecida entre músicos e atores com os quais estabeleceu importantes relações artísticas. Segundo (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO apud GARCIA, 2013, pag.21) “Smetak exerceu uma influência significativa em toda uma geração de músicos brasileiros, tanto do meio erudito como do popular, além de escultores, teatrólogos, e pesquisadores”. O brasileiro Marco

Scarassatti foi um dos personagens influenciados pelo trabalho de Smetak, possuindo dentro da sua bibliografia vários textos sobre a vida e obra deste compositor. Scarassatti, além da composição se dedica à improvisação e educação musical, à escultura e instalação sonora.

Outro personagem importante que surge a partir do trabalho de Smetak¹¹ foi o brasileiro Marco Antonio Guimarães (1948), que além de ser violoncelista, compositor e arranjador também foi responsável pela criação do *UAKTI*¹², sua direção musical e construção de instrumentos não-convencionais desde 1978.

Guimarães, com o intuito de estudar regência na UFBA, mudou-se para Salvador, uma cidade que desde o início dos anos de 1950 “esteve sob um forte influxo de informações internacionais vindas de artistas de renome internacional que trouxeram para a cultura local, influências da vanguarda europeia, promovendo o estímulo ao experimentalismo e à inovação” (ANDRÉS; BORÉM, 2011, pag.173). Foi justamente neste ambiente, na Universidade Federal da Bahia, que ele conheceu os compositores Smetak e Ernest Widmer, ambos fundamentais para o caminho que Guimarães traçaria no futuro.

Em Salvador eu descobri que, no porão da Escola de Música, tinha um cara construindo instrumentos e fui lá saber o que era. Fiquei atordoado: era o violoncelista Walter Smetak, cercado por centenas de instrumentos esquisitos extremamente coloridos. A minha vida mudou quando entrei naquele porão (GUIMARÃES apud ANDRÉS; BORÉM, 2011, pag.173)

O grupo mineiro *UAKTI* surgiu da necessidade de Marco Antonio Guimarães, de ter um grupo próprio que produzisse e interpretasse música especialmente para os sons inéditos que surgiam dos instrumentos por ele criados. O grupo utilizava instrumentos musicais não convencionais (Fig.2) construídos por Guimarães, como Pans (tubos de PVC tocados com um chinelo), instrumentos de corda, tambores, marimba de vidro e de angelim (tipo de madeira), para realizar seus concertos.

¹¹ Professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

¹² Grupo formado em 1978 por Marco Antonio Guimarães juntamente com Paulo Sérgio dos Santos, Décio de Souza Ramos Filho e Artur Andrés. O grupo encerrou suas atividades em 2015.



Fig. 2: Instrumentos pertencentes ao grupo *UAKTI* (1978) – percussionista: Décio Ramos; instrumentos da direita para esquerda: *Marimba de vidro*; *grande pan*; *marimba d'angelim*; *pan inclinado*; *trilobita*.

Outro grupo brasileiro interessado na produção musical a partir da criação de novos instrumentos é o *Ciclo Natural*, que é mais direcionado à área da educação e também à conscientização ecológica por meio da construção de instrumentos vindos de sucata. Marco Arruda, um dos integrantes do grupo, afirma que “ a idéia é dar uma solução artística para a questão do lixo [...]. Construir instrumentos com material alternativo auxilia no desenvolvimento da criatividade e provoca mudança na percepção das pessoas” (GARCIA, 2013, pag.47). Os dois grupos re-utilizam objetos descartáveis e os transformam em um instrumento de produção sonora, cada um com uma infinidade de características para ser exploradas.

Segundo Garcia (2013, pag.16), “para um construtor de instrumentos alternativos, o processo de criação e construção de um instrumento é tão importante quanto o compartilhamento desse conhecimento com outras pessoas”. Podemos perceber isso tanto com *UAKTI* quanto com o *Ciclo Natural*, onde os músicos se reúnem para poder tirar os melhores timbres e levar seus instrumentos não convencionais ao público, seja com o propósito de ensinar ou trazer prazer ao público.

Todos estes compositores e trabalhos citados ilustram o interesse por novos sons e instrumentos na música. Este interesse acabou penetrando na obra de compositores contemporâneos. Como dito anteriormente, certas peças do repertório requerem que o percussionista encontre, construa ou reconstrua determinados instrumentos para sua performance. É diferente da visão de um *luthier* (como foi Smetak e é Marco Antônio

Guimarães) cujo objetivo é a criação de novos instrumentos e de uma produção musical específica para estes instrumentos. Mas tem, no fundo, o mesmo interesse estético: a busca por novos sons, característica marcante da música contemporânea. Antes de dar exemplos de obras nas quais o percussionista tem que elaborar seus próprios instrumentos, começaremos com obras que pedem o uso de objetos comuns do dia-a-dia como ferramentas de exploração sonora, incorporando-os à grande família da percussão.

Diversos objetos têm sido utilizados como instrumentos, tanto no repertório de percussão solista, quanto para grupos de câmara e orquestras. Em *Ionisation* (1931), considerada uma das primeiras obras para grupo de percussão, o compositor Edgar Varèse inclui a sirene¹³ como parte da instrumentação, assim como também em *Amerique* (1918-22), e *Hyperprism* (1922-23). Além desse instrumento, são utilizados em *Ionisation* duas alturas de *enclumes*¹⁴ (bigornas), que geralmente são tocadas com martelos (Fig.3). Alguns percussionistas substituem este instrumento por materiais diferentes que produzem uma sonoridade aproximada, tais como barras de ferro em geral (FRUNGILLO, 2002).

Cabe ressaltar que Varèse teve uma certa influência do movimento futurista italiano, sobretudo pelas ideias de Luigi Russolo, como sua série de “*Intonarumori*” (entoadores de ruídos). Nas obras de Varèse podemos perceber como “a sonoridade da instrumentação de suas composições conduz, com refinamento, através de meticulosas combinações sonoras, à sonoridade urbana moderna” (SCARASSATTI, 2008, pag. 30).

¹³ “O termo deriva do latim ‘sîrêna’, do grego ‘seirên’, nome do ser mitológico metade mulher, metade peixe.” Tem dois tipos básicos de sirena: a sirene de boca, “aqueles feitos de mecanismos acionados pelo sopro do executante e [a sirene feita de] mecanismos que dependem de acionamento mecânico, manual ou, mais recente, elétricos” (FRUNGILLO, 2002, pag.307).

¹⁴ “Grande pedaço de ferro maciço usado originalmente pelos ferreiros para moldar trabalhos artesanais com ferro incandescente [...] utilizando pesados martelos também de ferro. O contato do martelo com a bigorna produz um som muito brilhante e agudo.” (FRUNGILLO, 2002, pag.41)



Fig. 3: Sirene e *Enclumes*; instrumentos utilizados na obra *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse.

É interessante notar que também são incorporados à família da percussão, instrumentos que deveriam fazer parte de outras famílias como: certos *aerofones* (som produzido principalmente pela vibração do ar) que são considerados como instrumentos de percussão mesmo pertencendo à família dos sopros, o *slide whistle*¹⁵, a *wind machine* (máquina de vento), o *car horn* (buzina de carro).

A ópera *Le Grand Macabre* (1974-77) do compositor György Ligeti utiliza já no seu início buzinas de carros e de bicicletas (Fig.4) de diferentes afinações tocadas pelos percussionistas. As buzinas¹⁶ podem ser procuradas em lojas de acessórios automotivos ou de bicicletas, e devem ser afinadas em função das especificações da obra, como por exemplo na obra *An american in Paris* (1928) do compositor Gershwin, que “pede 4 buzinas afinadas (pela ordem) em Lá, Si bemol, Dó e Ré” (FRUNGILLO, 2002, pag.51).

¹⁵ Flauta de êmbolo, sem furos. Como não exige de uma técnica especial de execução, é frequentemente entregue para ser executada pelo percussionista.

¹⁶ “Refere-se geralmente a uma corneta de metal com bulbo de borracha, utilizada como buzina nos automóveis antigos.” (FRUNGILLO, 2002, pag.51)



Fig. 4: Buzinas de bicicleta; objeto utilizado na obra *An American in Paris* (1928) de George Gershwin.

O compositor francês Erik Satie compôs o balé *Parade* (1917) concebido para o *Ballet Russes* de Serguei Diaguilev. Esta obra incorpora no naipe de percussão diferentes objetos como o *bouteillophone*¹⁷ (Fig. 5), um grupo de garrafas afinadas tocadas com baquetas. Para facilitar a execução do instrumento e obter maior ressonância, se aconselha pendurá-lo em alguma estrutura sólida.

No texto publicado pelo produtor Harold Lawrence no ano de 2002, sobre a história da gravação da obra *Parade* realizada em 1968 pela *London Symphony Orchestra*, podemos perceber o trabalho que os percussionistas precisam realizar para encontrar ou construir instrumentos para determinadas peças.

Eu nunca ouvi falar de garrafas realmente sendo usadas na performance desta obra, [explica o percussionista principal]. O vibrafone é o mais próximo que nos percussionistas podemos chegar ao som de garrafas afinadas, mas vamos tentar. O gerente do supermercado *Watford* começou a encher duas caixas com garrafas de cerveja vazias [e perguntou], o que você pretende fazer com isto?, [Holland respondeu] Estou indo para prepará-las para uma seção de gravação [...] Na cozinha, ele e seu assistente derramaram diferentes quantidades de água dentro das garrafas, levaram para o auditório e começaram a tocar as garrafas com baquetas. Com o vibrafone junto, Holland começou a construir a escala requerida na obra. Ele tocou, ouviu, derramou a água em uma garrafa, e acrescentou em outra. Finalmente, o percussionista admitiu a derrota. De pé em uma poça e agarrando sua baqueta molhada, ele relatou que as garrafas não poderiam abranger a escala completa. O vibrafone foi empurrado para a posição original e as garrafas

¹⁷ “Garrafas de vidro afinadas conforme a quantidade de água colocada em seu interior.” “Foi utilizada por Gluck em 1746 no ‘*Concerto para 26 vasos de água e orquestra*’, apresentado em Londres.” (FRUNGILLO, 2002, pag.135)

colocadas de volta nas caixas (LAWRENCE, *recollections*, 2002, tradução nossa)¹⁸.

Além do *bouteilophone*, esta obra utiliza a *roue de la loterie*¹⁹ (roda da loteria), a *sirene*, a *pistola*²⁰ e a *maquina de escrever*, entre outros.



Fig. 5: Montagem da obra *Parade* (1917) Erik Satie (foto do percussionista Thomas Burritt, 2013).

O compositor americano Leroy Anderson escreveu no ano de 1950 *The Typewriter*, uma obra curta para orquestra e uma *máquina de escrever* como solista. O performer terá que executar nas teclas da máquina as figuras rítmicas e fazer com que o retorno do carro e o sino da máquina sejam realizados no tempo exato. Geralmente se opta por colocar um sino para ser tocado junto com o sino próprio da máquina, pela qualidade de som e pelo controle que o performer tem do objeto.

Dentro do repertório para percussão, temos obras em que o compositor dá uma liberdade parcial ao performer na escolha instrumental, oferecendo ao percussionista a oportunidade de executar uma versão totalmente diferente das outras. Para decidir os tipo de objetos a serem usados na obra, o percussionista precisa considerar aspectos importantes antes de obtê-los,

¹⁸ <http://www.bertdekkers.nl/klassiek/satie25.html#>

¹⁹ “ Indica o uso da grande roda vertical numerada que possui pequenas lâminas entre os números e um ponteiro exterior que é ligeiramente batido pelas lâminas quando a roda é rapidamente girada e faz diminuir a velocidade até que pare entre 2 delas” (FRUNGILLO, 2002, pag.279).

²⁰ A pistola de partida ou pistola de largada com *blank cartridges* (cartucho de festim) é normalmente usada. “*A starting pistol with blank cartridges is normally used*” (Holland, 2005, pag.38).

tais como o timbre, a duração, o volume, e até o tamanho adequado, o qual pode ajudar na hora da montagem de um *set*²¹ que facilite uma melhor execução.

Na obra *Psappha* (1975) do compositor Iannis Xenakis existe uma indeterminação quanto à instrumentação. Ele especifica os materiais (peles, metais e madeiras), o registro de altura (6 alturas) e a gradação dentro destes registros (Fig. 6).

Apesar de não estar claramente indicado na partitura, eu acho que a minha disposição dos instrumentos nas instruções dão uma indicação de que instrumentos convencionais de percussão devem ser evitados (XENAKIS apud MORAIS, 2006, pag. 33).

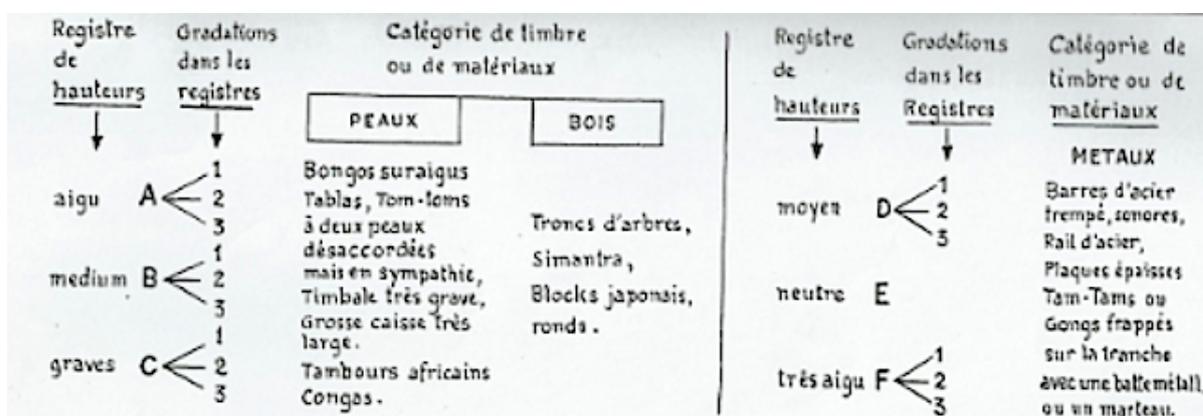


Fig. 6: Instrumentação da obra *Psappha* (1975) de Iannis Xenakis.

Xenakis queria que os instrumentos escolhidos deixassem clara a ideia de mudança timbrística mas não “deixassem o ouvinte perder o foco principal da obra: o ritmo” (MORAIS, 2006, pag.35). Por esse motivo, o compositor pede para não fazer uso de instrumentos exóticos que chamem a atenção do ouvinte, nem instrumentos convencionais, que poderiam ser remetidos a algum gênero musical. Apesar de deixar a escolha de instrumentos para o performer, fica claro que o compositor tinha uma grande preocupação com este quesito (MORAIS, 2006).

Como construtor e reconstrutor de instrumentos, o percussionista também precisa ampliar suas habilidades para fabricar ou adaptar instrumentos com o objetivo de executar um determinado repertório. Para exemplificar este fator, colocaremos como exemplo a obra *Pléiades* (1978-79) para sexteto de percussão do compositor Iannis Xenakis, que utiliza no movimento *Métaux*, o *sixxen*, um instrumento concebido especificamente para esta obra. O percussionista Ronan Gil de Moraes (2016) diz:

²¹ A reunião de diferentes instrumentos em um conjunto próprio é denominado em inglês de *set* ou *set-up* (MORAIS; STASI, 2010, pag.63).

Iannis não deixou um projeto formalizado ou registrado de como deveria ser o Sixxen. Ele deu indicações de certas características que queria e trabalhou diretamente com determinados grupos de construtores para esse conceito. Digo ‘conceito’ porque esse instrumento consiste em certas indicações, mas ele é, principalmente, uma idéia de fazer com que fenômenos acústicos sejam percebidos quando executado (MORAIS apud MUNDOBIT, 2016).

O *sixxen* serviu de inspiração para outros compositores que escreveram várias obras para este instrumento, como os dois movimentos de *Le livre des claviers* (1988-89) do compositor Philippe Manoury, *Talea* (2007-11) de François Sarhan, o terceiro movimento de *Venus* (2010) de Rozalie Hirs, entre outras.

Este instrumento é um exemplo do trabalho que precisa ser realizado pelo intérprete interessado em executar uma determinada obra. O percussionista precisa escolher/pesquisar o material, o timbre, tamanho, entre outras características.

No Brasil, na cidade de Goiânia, no ano 2015 foi fabricado por primeira vez o *sixxen* (Fig.7), mediante pesquisa²² realizada entre alunos e professores, sendo um deles docente na área de mecânica, o que nos leva a um ponto muito importante: a colaboração entre profissionais de outras áreas que se unem para um mesmo fim, e que com seus diversos conhecimentos procuram juntar informações para fabricar um instrumento de alta qualidade.

²² Este foi um projeto desenvolvido pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG) e a Universidade Federal de Goiás (UFG), junto ao apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq/MCTI).



Fig. 7: *Sixxen*; instrumento criado para a obra *Plêiades* (1978-79) – *Métaux*, do compositor Iannis Xenakis. Primeiro *sixxen* fabricado no Brasil (2015) – Goiânia.

Rogosanti (1986), do compositor James Wood é uma obra que utiliza entre seu instrumental um *glockenspiel*, que “necessita de uma afinação especial que inclui algumas notas com diferenças de $\frac{1}{4}$ e $\frac{3}{4}$ de tom” (SULPICIO; BOLOGNA, 2015, pag.91). Este instrumento chamado de *quarter-tone glockenspiel*, foi construído especificamente para o repertório deste compositor (Fig.8 e Fig.9). É importante dizer, que além do *quarter-tone glockenspiel*, o compositor utiliza em outras obras, o *quarter-tone marimba*, outro instrumento microtonal.



Fig. 8: Notas indicadas para o *glockenspiel*²³. Instrumento utilizado na obra *Rogosanti* (1986) de James Wood.

²³ (fig. 7-8) Material fornecido pelo artigo *Rogosanti* de James Wood: Aspectos Relativos à análise em uma primeira abordagem. Escrito pelos percussionistas Eliana Sulpicio e Ricardo Bologna, 2015.

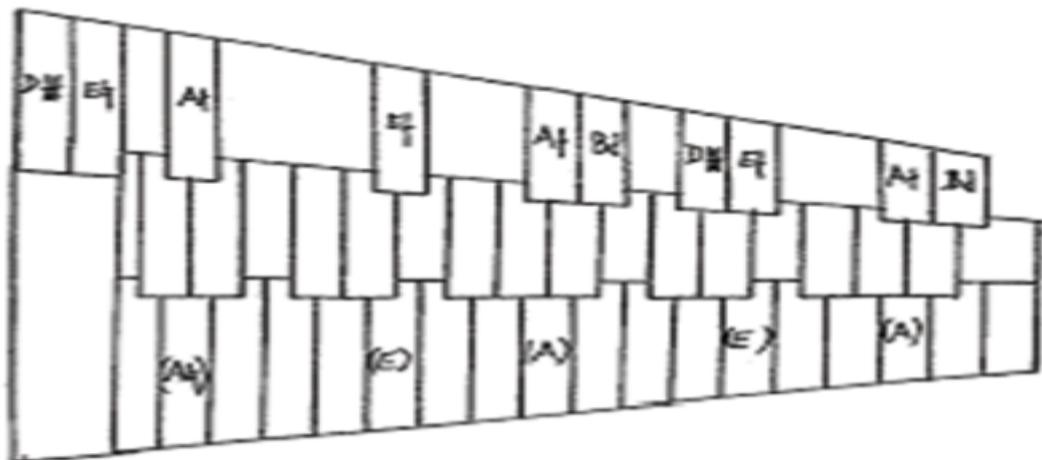


Fig. 9: *Glockenspiel quarter-tone* com notas adicionadas. Instrumento utilizado na obra *Rogosanti* (1986) de James Wood.

Um compositor que explora de maneira intensa a construção de instrumentos e a utilização de objetos comuns como meio para a exploração sonora é o argentino Mauricio Kagel. Um exemplo evidente dessa utilização é a obra *Zwei-Mann-Orchester* (1971-73) (Fig. 10), “na qual o compositor utiliza instrumentos montados a partir do lixo, de partes de instrumentos, e de objetos descartáveis velhos de diferentes tipos que se combinam para criar duas máquinas fazendo sons enormes e complexos” (LASKEWICZ, 1992, pag. 15).



Fig. 10: *Zwei – Mann – Orchester* (1971-73) de Mauricio Kagel.

Outro exemplo deste tipo de exploração sonora pode ser encontrado na obra *Dressur* (1977) do mesmo compositor. Para a sua performance, os percussionistas precisam construir vários instrumentos não convencionais de madeira, tais como um pedaço de pau com ranhuras, uma

superfície oca de madeira, um tambor de água (Fig.11), entre outros. Além disso, também são utilizados objetos como cadeiras, quebra-nozes, tamancos holandeses de dança (Fig.12), entre outros. Os objetos são utilizados não somente como instrumentos, mas também como o próprio cenário desta obra musical/teatral.



Fig. 11: Tambor de água, instrumento utilizado na obra *Dressur* (1977) de Mauricio Kagel.



Fig. 12: Tamanco de madeira, instrumento utilizado na obra *Dressur* (1977) de Mauricio Kagel.

O *Lion's Roar* ou *tambour à corde*²⁴ (Fig. 13) é um tipo de instrumento que pode ser encontrado já manufaturado ou pode ser fabricado pelo performer, utilizando um tambor sem a membrana inferior, e realizando um furo na parte central da membrana superior para poder introduzir uma corda, a qual será esfregada com um pano grosso úmido produzindo o efeito de um rugido de leão. Para obter um melhor som deste instrumento, podemos pendurá-lo

²⁴ “Nome dado ao “*tambor de fricção*” de uma “*pele*” entre 10” e 18” de diâmetro atravessada no centro por um cordão (eventualmente uma corda de contrabaixo, de tripa animal) no qual se passa ‘breu’ para que seja esfregado por uma das mãos com um pedaço de pano.” (FRUNGILLO, 2002, pag.280)

numa estante, possibilitando também mais facilidade no momento da execução. Este instrumento é utilizado em obras como, *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse, *Third Construction* (1941) de John Cage, entre outras.



Fig. 13: *Tambour à corde*. Instrumento utilizado na obra *Third Construction* (1941) de John Cage.

Um instrumento utilizado na obra *Hierophonie V* (1975) do compositor Yoshihisa Taira é o *Wood chimes*²⁵ ou sinos de bambu. Se é utilizado um *Wood Chimes* pequeno, como geralmente são estes instrumentos, ele não alcançará a sonoridade que a obra necessita: o som será fraco e sem corpo. Portanto, é aconselhável melhorar o instrumento colocando mais bambus para ele ficar maior e assim ter um som mais encorpado (Fig.14). Podemos também optar por construir um instrumento próprio que satisfaça nossas expectativas. Para isso, primeiramente é preciso escolher atentamente o bambu que desejamos usar, para depois cortá-lo e furá-lo. Posteriormente podemos usar uma roda grande de bicicleta ou outro objeto de formato redondo para pendurar cada bambu com linha de pesca grossa e garantir que eles estejam bem seguros. Finalmente, penduramos a roda numa estrutura metálica grande para poder tocar o instrumento e tirar o som potente com mais facilidade.

²⁵ “Forma abreviada de ‘Wood wind-chimes’”. “Feitos com um grupo de pequenos pedaços de bambu com medidas variáveis entre 5” e 10” de comprimento e 1” ou 2” de diâmetro. São suspensos por cordas fixadas em sua extremidade superior e presas a um suporte horizontal” (FRUNGILLO, 2002, pag. 388 - 306).



Fig. 14: *Wood-chimes*. Instrumento utilizado na obra *Hierophonie V* (1975) de Yoshihisa Taira.

2.3 O percussionista e os meios eletrônicos

Dentro do repertório para percussão temos uma variedade de obras que pertencem ao gênero da música eletrônica mista²⁶, podendo estas obras serem classificadas como obras com eletrônica fixa (obras com tape), e obras com uso de eletrônica em tempo real (live electronics)²⁷. Este repertório, sobretudo as obras com eletrônica em tempo real, exige do percussionista conhecimentos que vão além da performance do seu instrumento. Ele tem que aprender a manipular e se familiarizar com os aparelhos eletrônicos que vão ser utilizados na performance, além de adquirir conhecimentos relacionados à utilização dos programas que serão operados pelo próprio percussionista. Estes detalhes são muito importantes para obter uma boa performance. Segundo McNutt (apud ROCHA, 2010), “quanto mais não familiar for a tecnologia introduzida, maiores serão os incômodos gerados, mesmo para um instrumentista de altíssimo nível”.

Durante o processo de aprendizado de uma obra com eletrônica é importante ter acesso aos equipamentos para poder se familiarizar com eles e com a obra no seu todo. Quando se trata de obras com eletrônica fixa isto é bastante simples, mas nas obras com eletrônica em tempo real, o processo de estudo com estes aparelhos torna-se mais complicado, provocando preocupação e incerteza durante a performance.

²⁶ Música eletrônica mista: são obras que “combinam a performance de instrumentos acústicos com sons criados, processados ou reproduzidos eletronicamente” (ROCHA, 2010).

²⁷ *Live electronics*: obras que incluem sons criados ou manipulados eletronicamente durante a performance (ROCHA, 2010).

Obras com eletrônica em tempo real [...] requerem o uso de equipamentos os quais muitas vezes o performer não possui ou se sente inseguro de operar. Muitas vezes o único ensaio existente é o ensaio geral, insuficiente para resolver todas as questões técnicas e musicais e para dar ao interprete segurança [...]” (ROCHA, 2010).

Obter uma familiaridade com os equipamentos só é possível mediante vários ensaios. No caso da interação com eletrônica em tempo real, isto é muito importante, já que a prática nos traz uma segurança e um conhecimento maior da obra. A eletrônica modifica os sons gerados e isto certamente afeta a performance do percussionista. Mesmo em uma peça eletrônica *solo*, a interação com a eletrônica torna a performance diferente de se tocar sozinho. Acaba sendo algo mais semelhante à performance em um grupo de câmara, ou seja, uma situação na qual temos que adequar nossa articulação, dinâmica, baquetas, em função da interação com outras pessoas, neste caso com uma máquina. Alguns destes fatores técnicos também estão relacionados à acústica do espaço de performance a qual, somada ao uso dos equipamentos eletrônicos, modificará a performance. Aqui vemos um dos motivos pelo qual não podemos deixar o ensaio prévio ao concerto ser o único ensaio com o equipamento a ser utilizado na obra.

Outro fator importante é a segurança. O performer geralmente não tem a mesma intimidade com os equipamentos eletrônicos, que tem com o seu próprio instrumento. Isto pode gerar uma insegurança na performance, pois muitas vezes ele acaba tendo medo que alguma coisa não funcione corretamente. Por isto, mais uma vez, frisamos a importância dos ensaios em situação semelhante à situação de concerto, isto é, com os mesmos equipamentos (ou similares) que serão usados. Por isto, no momento do estudo/ensaio da obra, o instrumentista precisa não só estudar sua parte técnica/instrumental, mas também saber operar minimamente a parte eletrônica. Em geral, no concerto, há um assistente de som que ajuda o performer com a manobra de toda a parte eletrônica. Este personagem tem que ser de total confiança do interprete, já que terá uma responsabilidade muito grande no resultado sonoro geral. Porém, o fato de ter a ajuda de um assistente de som, não isenta o performer da responsabilidade pelo som que a plateia ouve.

[...] [o performer] tem que confiar na pessoa responsável pela difusão do som, pois ela terá papel fundamental na maneira com que a plateia ouvirá a peça. Kimura ressalta ainda que, para a plateia, o interprete no palco é o centro das atenções. Ele é responsável pela performance, e isto inclui todos os sons produzidos (KIMURA apud ROCHA, 2010, pag.1237).

O repertório para percussão e meios eletrônicos é bastante diversificado. Algumas obras, por exemplo, requerem uma sincronia exata entre a parte instrumental e a eletrônica e outras proporcionam mais liberdade ao performer. A obra *Six Japanese Garden* (1993) da compositora Kaija Saariaho, para percussão múltipla e eletrônica, proporciona ao percussionista liberdade e segurança na hora da performance, já que o próprio percussionista pode ativar o tape mediante a utilização de um pedal, que fará parte do seu amplo *set* de percussão. Já na obra do compositor Martin Wesley-Smith, *For Marimba and Tape* (1983), o percussionista tem que orientar o seu tempo pela eletrônica, sincronizando com ela (há apenas uma seção onde o tempo é mais flexível, ficando o percussionista um pouco mais livre na sua interpretação). Uma dificuldade desta obra é o fato dela não possuir uma partitura da parte eletrônica, o que acaba prejudicando o entendimento da sincronia entre o instrumento e o tape. Recomenda-se que o percussionista transcreva a parte eletrônica para orientar sua performance.

Temazcal (1984), do compositor Javier Alvarez, é uma obra para maracas e sons eletroacústicos, na qual o percussionista tem uma grande liberdade de performance. Ele executa sua parte orientando-se por padrões rítmicos curtos escritos pelo compositor, mas tendo a liberdade de desenvolvê-los, alterá-los e também de improvisar novas frases, muitas vezes empregando aspectos virtuosísticos da linguagem da maraca venezuelana e criando estruturas rítmicas mais complexas, que podem gerar relações de polirritmias ao longo da obra. O compositor proporciona ao percussionista uma alta flexibilidade na performance, já que apesar de ser uma obra com eletrônica fixa, o percussionista tem grande liberdade para improvisar sobre a estrutura rítmica presente na eletrônica. A parte eletrônica possui ainda vários *breaks* que dão ainda mais liberdade ao performer de interromper o padrão rítmico básico e explorar material novo e até novas polirritmias.

[...] Em *Temazcal* é possível interpretar livremente o material sugerido, mas mesmo em momentos de aparente liberdade, existem pontos de sincronização que se mantêm extremamente precisos, enquanto a resposta do performer ao tape permanece um tanto pessoal (ALVAREZ, 1989, pag. 218, tradução nossa).

Apesar desta obra ser com eletrônica fixa, o percussionista tem que se preocupar também com o equipamento, sobretudo com a localização das caixas de som, e dos microfones, caso utilizados. Estes, segundo o compositor, devem ser usados para gerar um efeito estéreo entre as duas maracas. Ou seja, a posição dos microfones deve favorecer que o som da maraca da mão direita seja enviado apenas para a caixa de som da direita, e a da esquerda para a caixa da

esquerda. Muitas vezes, para realçar tal efeito, o performer é obrigado a afastar as mãos uma da outra, o que gera uma posição de performance não muito comum na técnica tradicional de maraca. Outro ponto importante para o performer é a posição do monitor de referência. É importante para o performer ouvir com bastante clareza o tape durante a performance. Assim, alguns performers optam pela utilização de um fone de ouvido para ter um contato mais íntimo com a eletrônica.

Na obra *Double* (2007), do compositor Aurélio Edler-Copes, para vibrafone e eletrônica, da qual falaremos mais adiante, a eletrônica é utilizada para modificar o som do vibrafone mediante a utilização de um programa criado pelo compositor. Segundo Rocha (2010), existem obras nas quais a eletrônica é utilizada para ampliar os recursos naturais do instrumento. O performer toca sua parte e o computador a transforma de acordo com parâmetros pré-definidos.

Não existe nenhuma dificuldade performática ligada à eletrônica, mas sim aos equipamentos necessários para se tocar esta obra. O compositor pede um microfone de boca para que somente o som vocal seja captado e amplificado (e não o som do vibrafone). Isto é importante para ajudar a fundir os sons vocais com os eletrônicos da peça. A procura pelo microfone certo, sem ter conhecimentos sobre eletrônica, é difícil para um instrumentista. Ele precisa pesquisar vários modelos e conhecer as qualidades de cada um, para assim escolher o mais adequado e de melhor custo-benefício para este propósito.

É opção do percussionista alugar o microfone no dia do concerto ou uns dias antes, mas não é o ideal para realizar uma performance, já que existem vários detalhes com relação ao instrumento e a eletrônica que precisam ser trabalhados, como o equilíbrio entre a voz e o microfone, a voz em relação ao instrumento, as baquetas que irão ser utilizadas, a dinâmica, entre outras coisas. A falta destes equipamentos durante os ensaios, a meu ver, acaba prejudicando a performance do percussionista, além de trazer insegurança. No momento do concerto, o performer naturalmente sente um nervosismo inerente à performance, e o fato de não possuir uma familiaridade com os equipamentos só agrava esta situação.

Seja qual for o repertório com meios eletrônicos que o percussionista realizará, ele tem que estar ciente tanto da parte instrumental como da parte eletrônica. Isto implica em conhecer princípios básicos da tecnologia musical e da operação de certos equipamentos eletrônicos. A

importância deste conhecimento corrobora o nosso conceito de percussionista como um ente multifacetado, com inúmeras habilidades e conhecimentos.

2.4 Música e teatro

Como se observou anteriormente, a interação da música com outras formas de expressão e campos de conhecimento vem desde a antiguidade, sendo explorada por vários artistas e posteriormente incorporada em um só performer, o qual tem então que desenvolver uma diversidade de habilidades para poder executar as obras do repertório contemporâneo. Entre estas habilidades talvez a mais comum é a atuação cênica²⁸, na qual o uso da voz e do ²⁹*gesto cênico* são de grande importância.

A introdução de elementos teatrais no repertório contemporâneo, surgiu do interesse de alguns compositores na década de 60, 70, que decidiram explorar o potencial cênico e performativo da música (e da atuação do instrumentista), estabelecendo novos tipos de relação entre música e teatro. O compositor americano John Cage (1912-92) é considerado referência na música teatral de vanguarda na segunda metade do século XX. O indeterminismo e o acaso na composição e interpretação, o *happening* (com a participação do público tendo aspecto importante), a utilização de objetos incomuns como instrumentos, a criação do piano preparado e a exploração do silêncio (4'33'') entre outros, indicam o início de uma nova fase na história da música, abrindo novos pensamentos acerca da relação entre música, som e teatro.

Segundo Salzman e Desi (2008, pag.126) “muitas das obras de Cage, embora não literalmente se destinem para o teatro, apresentam características de música como teatro” como por exemplo, a obra *Four Walls* composta em 1944, junto ao coreógrafo Merce Cunningham, que continha partes faladas, papéis de personagens, canto, dança e acompanhamento de piano; e o primeiro *happening*³⁰ (*Theater Piece #1*) realizado no *Black Mountain College*, nos Estados Unidos no ano de 1952. Neste *happening*:

²⁸ Maletta não diferencia o termo atuação cênica de atuação teatral, os dois termos incluem outras linguagens: gestuais, plásticas, verbais e musicais.

²⁹ O gesto cênico segundo Kumor (apud TRALDI; CAMPOS; MANZOLLI, 2007) é criado e/ou sugerido pelo compositor como parte da obra, não fazendo necessariamente parte do ‘tocar o instrumento’.

³⁰ O termo *happening* é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006), é considerado uma forma de arte total, onde a música, as artes visuais, a dança entre outras se combinam. As ações e atividades

M. C. Richards e o poeta Charles Olson lêem poemas nas escadas enquanto David Tudor improvisa ao piano e Merce Cunningham dança em meio à audiência. Pendurada, uma *white painting* de Robert Rauschenberg, uma velha vitrola toca discos de Edith Piaf. Café é servido por quatro rapazes de branco. Cage, sentado, lê um texto que relaciona música e zen-budismo, algumas vezes em voz alta, outras, em silêncio. O espetáculo apela simultaneamente aos sentidos da visão, audição, olfato, paladar e tato, e, além disso, envolve os artistas mencionados e outros participantes, que interferem, aleatoriamente, na cena.³¹

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

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

O compositor argentino Mauricio Kagel (1932) é considerado um dos mais inovadores e interessantes autores pós-seriais da segunda metade do século XX, além de ser um personagem central no estudo e desenvolvimento do teatro instrumental, sendo seu expoente mais determinante e influente. O termo teatro instrumental é designado a um repertório fora da tradição operística, no qual o drama pertence e é encenado tanto pelos instrumentistas quanto pelos cantores (SERALE, 2009). A execução das obras deste compositor segundo Griffiths (2011, pag.173-174) requer “técnicas insólitas, gritantes deformações de

são organizadas aleatoriamente ou deixadas à sorte. Além do aspecto de imprevisibilidade, geralmente envolve a participação direta ou indireta do público espectador.

³¹ HAPPENING. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

interpretação, o uso de instrumentos incomuns e assim por diante, sempre visando efeitos não só musicais, mais visuais e dramáticos”, exigindo do performer o desenvolvimento de outras habilidades fora das instrumentais, explorando assim, todas as capacidades performáticas. Para Barber (1987 apud SERALE, pag. 217) “o Teatro Instrumental não se compõe para um instrumento, mas para um instrumentista [...] com olhar crítico e com reserva imaginativa para encontrar soluções técnicas próprias”.

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

O compositor ampliou alguns dos elementos aleatórios da estética dadaísta³² e de Cage, incluindo-os em suas obras instrumentais ao invés de propor somente um *happening*. A influência mais formativa sobre o trabalho de Kagel não veio diretamente do *Dadaísmo*, mas do movimento da performance surrealista com o *Teatro do Absurdo*³³ nos anos cinquenta. Esta influência fica mais evidente nas suas obras cinematográficas como no filme *Ludwing Van* (1970). Dentro do repertório para grupo de percussão, obras como *Acústica* (Fig. 15) (1968-70), *Rrrrrrr...*(1982), *Dressur* (1977), entre outras, mostram a riqueza de timbres que surgem dos diferentes objetos/instrumentos, e a exploração do meio cênico dentro deste repertório, onde a utilização do corpo e a voz é essencial.

³² O termo dadaísmo marca o *non-sense* e vem para abolir de vez a lógica, trazendo para arte um caráter de espontaneidade. “O dadaísmo dedicou-se à criação de poemas fonéticos a partir de sua sonoridade, além de utilizar a respiração como elemento fundamental.” (MALETTA, 2005, pag.77)

³³ “É uma expressão criada por Martin Esslin no final da década de 1950, tendo a descrição dessa temática publicada em um livro em 1961. Essa terminologia foi criada com o intuito de ressaltar um dos mais importantes movimentos teatrais europeus surgidos durante a segunda metade do século XX” (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013). “O Teatro do Absurdo propõe revelar o inusitado, mostrando as mazelas humanas e tudo que é considerado normal pela sociedade hipócrita. [...] O objetivo maior desse gênero é promover a reflexão no público, de forma que a maioria dos roteiros absurdos procuram expor o paradoxo, a incoerência, a ignorância de seus personagens em um contexto bastante expressivo, trágico, aprofundado pela discussão psicológica de cada personagem apresentado, com uma nova linguagem” (PASSEIWEB, 2007).



Fig. 15: Montagem da obra *Acústica* (1968-70) – Maurice Kagel.

Um compositor que também se destacou nesse estilo de música teatral foi o italiano Luciano Berio (1925). Berio deu especial interesse a voz humana, recorrendo à utilização de técnicas vocais não tradicionais como gritos e assovios. Também explorou técnicas instrumentais não convencionais (técnicas estendidas) em diversos instrumentos, muitas vezes associando-as a gestos cênicos. *Sequenze* é uma série de obras que exploram outras habilidades associadas às possibilidades dramáticas do performer e à maior exploração do próprio instrumento.

Circles (1960) pode ser considerada a primeira obra teatral importante de Berio, pois o caráter circular de sua forma é posto em evidência pela movimentação da interprete no palco. [...] *Laborintus II* (1965) é um exemplo da nova forma de composição dramático - musical surgida em meados da década de 60, freqüentemente com o nome de “teatro de música”, e na qual música, texto e expressão cênica integram-se [...]. (GRIFFITHS, 2011, pag. 172-173).

2.4.1 A percussão na Música Teatral

A percussão é um dos instrumentos que foi mais explorado pelos compositores de música teatral. Desta forma, o repertório de música instrumental para percussão é bastante amplo, incluindo várias obras importantes do gênero. Como dito anteriormente, a partir da década de 60 os compositores mostraram interesse em explorar novos elementos “como resultado da preocupação por encontrar novas formas de união entre as artes” (MARTINS, 2015, pag.10). John Cage foi um dos pioneiros. Segundo Laskewicz (1992, pag.9, tradução nossa), “a filosofia musical mais influente de Cage foi a sua crença no potencial da natureza musical das

‘ações’. O corpo, gesto, palavras e ações de um performer são uma extensão dos seus instrumentos, um alargamento da sua personalidade” .

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

O repertório para percussão múltipla³⁴, em comparação ao dos outros instrumentos desta família, foi o mais explorado pelos compositores de vanguarda, que viram nesta formação uma possibilidade de introduzir uma diversidade não só de sons, mas também de gestos e elementos cênicos. Segundo Martins (2015, pag.12), “sem fazer um aprofundamento em todas as obras de teatro musical para percussão, [percebe que] o maior número de obras de teatro instrumental foi composto para percussão múltipla”. Baseados nesta e outras informações vindas de vários textos³⁵ e do próprio repertório, continuaremos a falar sobre o surgimento da percussão múltipla e sua ligação com a música cênica.

O florescimento da Música Teatral foi contemporâneo ao surgimento da percussão múltipla enquanto instrumento solista. A obra *L’Histoire du soldat* (1918), de Igor Stravinsky, é considerada por alguns a primeira obra a utilizar a percussão múltipla, pela diversidade de instrumentos que precisam ser tocados por um só performer (a percussão múltipla faz parte do grupo de câmara) mas, de fato, *27’10.554*”.³³ do compositor John Cage, foi a primeira obra *solo* para percussão múltipla, escrita no ano de 1956, a qual utiliza uma montagem de instrumentos (escolhidos pelo performer) divididos em quatro famílias: metal, madeira, pele e outros. Logo após esta obra surgiram várias outras que exploravam uma grande diversidade de instrumentos e também novas possibilidades musicais, incluindo a questão da música cênica. Segundo Steven Schick:

as composições para percussão múltipla foram se concentrando em torno das seguintes idéias principais: (1) O reconhecimento da estética visual na percussão múltipla e a exploração dos seus parâmetros coreográficos e

³⁴ Tendo visto que a percussão múltipla é um conjunto de instrumentos tocados por um só performer, em este texto estou me referindo à percussão múltipla como um determinado instrumento que possui seu próprio repertório.

³⁵ (SERALE, 2011, pag.3); (MARTINS, 2015, pag.12); (MORA, 2015, pag.13).

escultóricos inerentes; (2) a unificação de sons percussivos com texto falado ou cantado; (3) percussão como teatro; e (4) a significativa exploração de novas sonoridades.³⁶

2.4.2 Percussão Teatral: Gesto Cênico

O gesto na performance musical é um tema muito estudado na atualidade por vários pesquisadores (Wanderley³⁷, Chaib³⁸, Kumor³⁹, entre outros). Marcelo Wanderley, por exemplo, cita dois tipos básicos de gestos: *Gesto corporal instrumental* e *Gesto acompanhador ou auxiliar* (WANDERLEY, 2006).

Segundo Wanderley (2006, pag.2), o *gesto corporal instrumental* é o gesto que o instrumentista precisa fazer para tocar seu instrumento. Todo instrumentista utiliza este tipo de gesto, mas no percussionista ele fica mais evidente, já que muitas vezes o movimento do percussionista utiliza uma maior extensão espacial do que o de os outros instrumentistas, como por exemplo um pianista, que tem seu instrumento próximo dele.

A percussão é um instrumento no qual a relação da performance com a questão corporal tem uma importância grande: não existe a possibilidade de se tocar a infinidade de instrumentos de percussão (sobretudo em uma grande montagem de percussão múltipla) sem se utilizar de maneira clara e nítida movimentos corporais grandes. Segundo Martins (2015, pag. 6), os movimentos “são necessários para se percutir os instrumentos e assim obter a sonoridade desejada aliada ao visual gestual desejado para performances”. Dependendo do instrumento, o corpo reagirá de diferente maneira. No caso de algumas obras para percussão múltipla, o corpo precisará ter agilidade suficiente para se movimentar de um instrumento a outro. Já nos teclados, como a marimba, o performer precisará de uma boa postura; dependendo da abertura intervalar dos trechos, o percussionista deverá prestar atenção na distância entre as pernas e na flexibilidade dos joelhos junto com o movimento corporal, que poderão facilitar a execução de determinados trechos musicais. Segundo o percussionista François (1991,

³⁶ SCHICK, Steven. Multiple Percussion. In: Beck, John H. (Ed). *Encyclopedia of Percussion*. New York Garland, 1995, pag.259.

³⁷ WANDERLEY, Marcelo. 2006. Instrumentos Musicais Digitais – Gestos, Sensores e Interfaces.

³⁸ CHAIB, Fernando. 2004. Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: técnica, interpretativa e expressiva.

³⁹ TRALDI, Cesar; Campos Cleber; Manzolli, Jônatas. 2007. Os Gestos Incidentais e Cênicos na Interação entre Percussão e Recursos Visuais. pag. 2-4

pag.258), nos teclados, “o deslocamento deve ser mais preciso e mais sutil que em outros instrumentos”.

[...] admite-se que a postura corporal e as informações transmitidas através de gestos poderão ser capazes de transformar as dimensões interpretativas relativas ao material sonoro produzido. No repertório destinado à música para percussão percebe-se como certos elementos que envolvem o corpo do intérprete durante a performance são particulares e imprescindíveis a esse tipo de fazer musical. Observa-se que as diversas formas da relação contato e resultado sonoro entre instrumentista e instrumento, uma vez que o gesto também será diversificado, geram distintos resultados e sendo assim tem-se que o gesto: produtor e transmissor do fenômeno sonoro, fundamental para a realização do som no instrumento acústico e para a execução de abordagens técnicas essenciais à realização de determinadas passagens musicais (SANTIAGO; MEYEREWICZ apud MARTINS, 2015, pag. 7).

Como dito anteriormente, um dos possíveis motivos para os compositores terem explorado a percussão de uma maneira cênica é a gestualidade própria relacionada à performance de instrumentos de percussão. Esta gestualidade já se apresenta no *gesto instrumental*, mas é multiplicada pelos chamados *gestos auxiliares ou acompanhadores*. Estes são gestos que não são necessários diretamente para a produção do som, mas que o instrumentista acaba realizando na performance de seu instrumento (WANDERLEY, 2006). Para o percussionista, muitas vezes este gesto é uma extensão do *gesto corporal instrumental* e pode ser explorado como um meio visual no momento da performance. É bem provável que esta gestualidade inerente na percussão exerça uma influência nos compositores que se dedicam a escrever para o instrumento. Como resultado desta influência, alguns optam por escrever obras cênicas e chegam a descrever os movimentos detalhadamente na partitura.

Sonhos (2007), do compositor Arthur Rinaldi, é uma obra para marimba e ações de fala e cena. O compositor descreve detalhadamente as ações a serem feitas pelo percussionista, como por exemplo, a maneira de caminhar, os gestos, os olhares, a fala, entre outros. Segundo Rinaldi (apud NAVAS, 2010, pag.68), “a peça se propõe a explorar interações entre música, fala e cena, por isso todos os gestos, movimentos e respirações fazem parte da obra e devem ser planejados e estudados”.

O fato do performer realizar *gestos instrumentais* não significa que ele tem que estar atento a uma nova disciplina de conhecimento, já que estes gestos são inerentes a qualquer execução instrumental. Portanto, a realização destes *gestos instrumentais* correspondem ao ato de tocar seu instrumento, não configurando uma situação de multifacetagem, objeto de estudo desta pesquisa. O gesto do nosso interesse é o *Gesto Cênico* que, segundo Kumor, (apud TRALDI;

CAMPOS; MANZOLLI, 2007) é criado e/ou sugerido pelo compositor como parte da obra, não fazendo necessariamente parte do ‘tocar o instrumento’. Este gesto, introduzido na composição, é característico da música instrumental teatral. Obras como o *Harlekin* (1975) de Stockhausen para clarinete; *Silence must be!* (2002) de Thierry de Mey para regente *solo*, e diversas obras de Mauricio Kagel, exploram estes *gestos cênicos*, incluindo a dança, que é uma expressão artística baseada no movimento corporal. Nestes casos, a dança é um elemento cênico que pertence a uma obra instrumental-teatral.

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

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

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

Não existe necessidade de que este músico atue como um ator e dance como um bailarino, em termos de rigor técnico dessas outras artes. O interessante da música cênica é que ela possibilita ao músico realizar essas funções sem ter de se tornar um expert nessas técnicas; sempre continuará sendo um

músico que atua e que dança, quando se faz necessário, estando em cena (MARTINS, 2015, pag.6).

O percussionista, ao abordar este tipo de repertório cênico, pode equivocadamente pensar que precisa se tornar um ‘grande ator’ para poder realizá-lo, sendo que, o que realmente precisa é desenvolver certas habilidades do ofício do ator para executá-lo. Neste caso, a atuação é um elemento inserido no repertório instrumental, no qual o percussionista precisa trabalhar como um ‘bom instrumentista’.

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

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

Com relação à execução dos gestos, por exemplo, um fator é bastante importante: a distância entre o palco e o público. Se esta distância é grande, por exemplo, um gesto pequeno do performer pode não ser percebido corretamente pela plateia, prejudicando assim a performance da obra. A distância é um dos fatores pelo qual muitas vezes precisamos fazer movimentos maiores. Um outro motivo interessante é a falta de consciência corporal da maioria dos instrumentistas (que em geral, não recebem nenhum treinamento relativo ao uso do corpo). Alguns percussionistas precisam pensar em movimentos maiores, talvez exagerados, para poderem realizar os gestos de uma maneira visível. É comum imaginarmos que estamos fazendo movimentos muito grandes, quando na realidade os movimentos são menores e, às vezes, quase nulos.

Problemas de interpretação e performance imprecisas surgem quando o percussionista é requisitado a produzir *GCs* [*Gesto Interpretativo Cênico*] descritos pelo compositor. Isto ocorre porque o percussionista é geralmente

treinado com a visão de potencializar o *GI*⁴⁰ [*Gesto Interpretativo*] necessário na técnica de execução do instrumento. Ele não é treinado para movimento planejado. A adição do GC como um elemento da performance acaba, muitas vezes, por confundir o percussionista e, portanto, representa um problema de interpretação teatral e musical (TRALDI; CAMPOS; MANZOLLI, 2007, pag. 4).

Outro aspecto relacionado ao estudo do percussionista sobre o repertório cênico é o respeito e entendimento das indicações da partitura. Para este processo ser exitoso, é preciso estudar com muita paciência cada movimento descrito na partitura, prestando atenção nos mínimos detalhes gestuais, tal como se faria com uma obra do repertório tradicional. Quando os elementos gestuais e os símbolos de notação tradicional interagem numa obra, o percussionista precisa trabalhá-los com a mesma qualidade. Neste caso, talvez o percussionista precisará gastar um tempo maior com os gestos pela falta de estudo corporal mencionado anteriormente. Um acessório que ajudará ao percussionista no processo de execução é o espelho e a filmadora, estas duas ferramentas serão de grande ajuda quanto ao trabalho gestual do performer, proporcionando uma imagem clara dos movimentos gestuais e do nível de fluência com que eles estão sendo feitos.

Na obra *Click* (1988-89) (Fig.16), da compositora Mary Ellen Childs, para três percussionistas e claves, podemos observar a flexibilidade corporal que o performer precisa possuir para executar a coreografia criada por Childs. Já no começo da peça, os músicos necessitam coordenar o movimento para tocar na clave do outro performer, tendo que cada um ser consciente do seu movimento para percutir no ponto certo da clave, já que pela velocidade da obra é possível errar o lugar de impacto. O movimento corporal do percussionista é muito explorado durante a obra: os percussionistas tocam as claves acima da cabeça, atrás do corpo, no meio das pernas, realizando literalmente uma coreografia com seu instrumento.

⁴⁰ *GI* é o movimento natural e inevitável do corpo do intérprete [...] na execução instrumental (TRALDI; CAMPOS; MANZOLLI, 2007, pag. 4).



Fig. 16: *Click* (1988-89) de Mary Ellen Childs - Kyoto City University of Arts.

Em grande parte das obras do repertório, o *gesto cênico* está detalhado na partitura. Temos obras nas quais são usados símbolos, desenhos, rabiscos, entre outros meios de notação, para descrever os gestos que precisam ser feitos, os quais são também explicados muitas vezes na bula da obra. *?Corporel* (1985), do compositor Vinko Globokar, é uma obra composta para um percussionista e seu corpo. Segundo Charles (2014, pag. 47), “*?Corporel* é um trabalho seminal no gênero de percussão teatral”. O compositor pede para o performer deixar seu torso completamente nu, explorando as múltiplas sonoridades produzidas pelo batimento das mãos no próprio corpo. Esta obra utiliza além do *gesto cênico*, a voz do performer. A partitura combina notação gráfica e tradicional e nelas especifica tanto as áreas do corpo que devem ser utilizadas quanto os tipos de gestos que devem ser realizados (Fig.17). Há ainda uma linha que indica os sons vocais que deverão ser feitos.

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

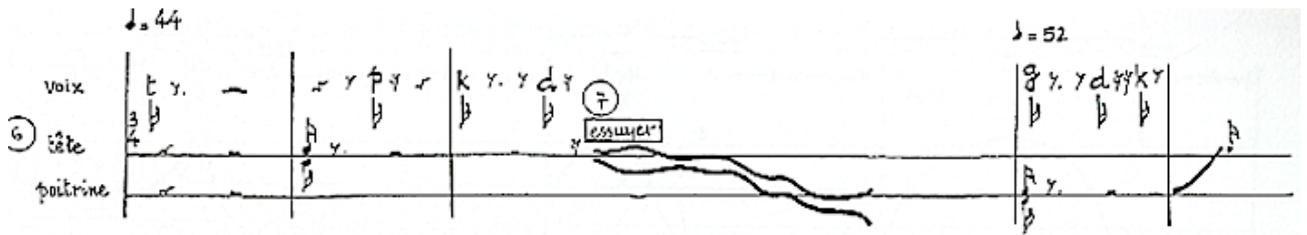


Fig. 17: *Corporel* (1985) de Vinko Globokar. Linha de cima: voz; linha do meio: cabeça; linha de baixo: peito. pag.2.

A obra *Musique de Table* (1987), do compositor Thierry de Mey, para três percussionistas, utiliza uma notação gráfica, com gestos notados por meio de signos sobrepostos nos ritmos tradicionais. Estes gestos estão explicados de maneira clara na bula da peça, de forma que sem esta guia seria impossível executá-la. Esta obra é uma coreografia realizada pelas seis mãos dos percussionistas (Fig.18). Os gestos precisam ser realizados de maneira similar, prestando atenção no movimento das mãos, na altura e outros aspectos visuais que são fundamentais para o sucesso da performance.



Fig. 18: *Musique de Table* (1987) de Thierry De Mey . "Percussive Counterpoint" of Svet Stoyanov.

A construção de um cenário é outra das exigências presentes em algumas obras do repertório contemporâneo. Os compositores podem descrever detalhadamente os cenários ou dar só alguns parâmetros deixando desenvolver a criatividade do percussionista. Na obra *Au-delà d'une étude pour percussion* (2008) de Globokar, o cenário é composto por um *set* de múltipla percussão no centro do palco, e duas mesas nos extremos (Fig.19). Em uma das mesas o percussionista corta um peixe e na outra mesa ele o tempera e frita para posteriormente comê-lo. Todas estas ações fazem parte da performance da peça. As cenas teatrais são intercaladas com execuções instrumentais conectando-as de maneira rápida.



Fig. 19: *Au-dela d'une etude pour percussion* (2008) de Vinko Globokar. David Schotzcko, performer; Toronto, 2011.

Em *Living Room Music* (1940), John Cage propõe aos músicos a criação de um ambiente cênico (uma sala de estar) para se desenvolver a performance (Fig. 20). O ambiente desta sala de estar é construído pela criatividade dos percussionistas, que são livres de montar a sala a seu gosto e com todos os elementos que eles preferirem. O compositor, nas instruções da peça, pede que sejam utilizados objetos normalmente encontrados em uma sala de estar, como revistas, jornais, livros, móveis, etc. O percussionista, ao montar seu próprio ambiente de performance, tem que ir à procura de objetos que proporcionem uma boa qualidade sonora.



Fig. 20: *Living Room Music* (1940) de John Cage. X'q Percussion Quartet do Conservatorium van Amsterdam. Performance em Shenzhen Concert Hall, China, 2008.

2.4.3 Percussão Teatral: O uso da voz

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

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

A utilização da voz pelos percussionistas na música tradicional

A relação entre elementos vocais e percussão é explorada em diversas culturas, como na música indiana, onde o uso da voz é bastante vinculado ao processo de estudo e faz parte da performance do percussionista. A *tabla*⁴¹ é considerada um instrumento de percussão muito complexo pois dependendo da maneira como for percutida a pele, emitirá um som diferente, que é associado a um som onomatopéico, chamado *bol*. Os *bols* são sílabas simples mas cruciais no aprendizado da *tabla*, já que o som destas serão reproduzidos pelo instrumento, existindo assim uma íntima ligação entre voz e percussão. Os alunos no início do aprendizado da *tabla* primeiro estudam as sílabas e sua correta pronúncia, para depois reproduzi-las no instrumento.

Segundo Bortoloso, o guru (professor) recita a estrutura que o percussionista executará no instrumento para depois de um certo tempo se familiarizar com os padrões silábicos, facilitando a execução. Dentro do processo de estudo há ocasiões em que é necessário estudar por separado as sílabas da parte prática, já que tem padrões muito difíceis de ser executados. Algumas sílabas são dinâmicas, tem várias utilidades, umas servem para ensinar, portanto representam exatamente o que você precisa tocar, e outras servem para facilitar a articulação rápida (09/05/2016/via internet).

Dentro do repertório para percussão, existem algumas obras influenciadas pela cultura indiana, como por exemplo, *Rogosanti* (1986) de James Wood para múltipla percussão, que segundo Sulpicio e Bologna (2015, pag. 82), “se configura em um grande “percurso tripartido” onde o compositor apresenta dois motivos principais baseados em células rítmicas da música indiana”. Estes motivos estão ligados a um ‘espírito bom’ e um ‘espírito ruim’ que segundo Wood:

Um espírito ruim é representado por uma celular rítmica do norte da Índia chamada Ata Trisra (3.3.2.2) e está associado aos tambores e instrumentos de madeira. Um espírito bom está representado por uma célula proveniente do sul da Índia, chamada Dhamar Tala (5.2.3.4) e está associado aos instrumentos de metais. Para a cura ser alcançada o espírito ruim precisa ser sucumbido pelo espírito bom.⁴²

⁴¹ A *tabla* é um conjunto de dois tambores. O tambor da mão direita (*danyá*) é afinado à tônica, dominante ou subdominante, e o da esquerda (*a banya*) é o baixo.

⁴² http://www.vicfirth.com/concert/chamber/Wood_Rogosanti.php 09/05/2016

A obra começa com o percussionista falando duas sílabas - KUNG e TAK - “que estão associadas à sonoridade de línguas orientais” (SULPICIO; BOLOGNA, 2015, pag.96) pronunciadas com alturas diferentes e em ritmos definidos na partitura. Após o percussionista expor o motivo de forma oral e de maneira bastante enérgica, este passa a ser tocado no simantra⁴³, enquanto outros instrumentos fazem um contraponto. No decorrer dessa primeira parte da obra, a parte vocal se sobrepõe à parte instrumental aparecendo dois novos elementos onomatopéicos executados pela voz (SULPICIO; BOLOGNA, 2015). Segundo Sulpicio e Bologna (2015, pag.99), “neste trecho a escrita da peça sugere mais uma forma linear dos acontecimentos sonoros do que uma maneira polifônica, [...] [aproximando-se] à escrita das talas indianas do que da sobreposição de polirritmias africanas”.

A cultura musical japonesa também apresenta exemplos de ligação entre voz e performance instrumental. Os gritos emitidos pelos percussionistas enquanto executam os tambores, a voz cantada e outras emissões fonéticas são elementos vocais realizados nas festividades da música japonesa. Um dos tambores utilizados pelos percussionistas é o *Taiko*, o qual no Japão se refere a qualquer tipo de tambor. Antigamente, os *taikos* eram usados para motivar as tropas, com o propósito de estimular a coragem dos combatentes e afugentar os inimigos. “De acordo com uma das crônicas históricas (o Gunji Yoshu), nove conjuntos de cinco batidas servia para levar um batalhão à batalha, enquanto nove conjuntos de três batidas aceleradas, três ou quatro vezes e seguidas pelos gritos “Ei! Ei! O! Ei! Ei! O! era a chamada para avançar e perseguir o inimigo (SATOMI, 2008). O *taiko* também era utilizado na antiguidade para caçar. Presume-se que o instrumento servia para ser tocado enquanto o caçador emitia gritos para atacar elefantes.

Inspirado nesta tradição, alguns compositores utilizam o recurso da voz em obras contemporâneas para percussão, como por exemplo na obra *Marimba Spiritual* (1984) de Minoru Miki. A obra está dividida em duas seções, uma lenta e uma rápida. A seção rápida é caracterizada pela execução de diferentes tambores e a inserção de gritos emitidos pelos percussionistas (Fig. 21). Entre outros exemplos do repertório percussivo que se utilizam da voz inspirados pelo seu uso na música tradicional japonesa temos *Convergence I* (1975) – versão B; *Hierophonie V* (1975) de Yoshihisa Taïra; *The Wave* (2000) de Keiko Abe, entre outros.

⁴³ Simantra: Instrumento de percussão que pode ser feito de madeira ou de metal (no caso do Rogosanti, feito de madeira). Seus harmônicos são mais complexos que os da marimba e do xilofone.



Fig. 21: *Marimba Spiritual* (1984) de Minoru Miki. Parte do terceiro percussionista. Linha de cima: Voz; Linha de baixo: *Ōdaiko* (tambor japonês); Cc. 45 – 46.

Voz Falada e outros usos da voz dissociada do canto

Como mencionado anteriormente, a voz, por volta da segunda metade do século XX, passou a ser explorada a partir de uma outra estética diferente a do tradicional *bel canto*. Além da voz cantada, a voz falada e outras maneiras de produção sonora vocal passaram a ser utilizadas no repertório contemporâneo, sobretudo na música teatral. Esta seção mostrará exemplos do uso da voz ‘não cantada’ pelo percussionista neste repertório.

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

No repertório contemporâneo para percussão, encontramos duas categorias de voz falada: verbal e não verbal. A voz falada verbal é um recurso que faz uso das palavras e transmite uma mensagem e, em geral, um sentido semântico, ao contrário da fala não verbal, que utiliza sons não associados necessariamente as palavras, embora se utilizem algumas articulações fonéticas existentes. A voz não verbal não transmite um significado tão direto quanto a voz verbal.

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

A obra do compositor Frederic Rzewski, *To the earth* (1985), para quatro vasos, é um exemplo da utilização da voz falada verbal (Fig.22). O texto utilizado nesta obra é uma tradução ao inglês de um hino Homérico do século VII a.C e, segundo indicação adjunta na partitura, esta parte vocal pode ser executada “mais ou menos” junto com a parte instrumental, dando uma certa liberdade ao percussionista e, conseqüentemente, originando versões diferentes com cada performance.

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

Minha versão utiliza também a adição de um pouco de texto cantado⁴⁴ [...] [escolha ligada a um fator composicional] Estes pontos são pequenos e no meio do trabalho são simples. No entanto, acredito que estes elementos funcionam em conjunto para criar uma serie de experiências - nossa fábula - para os ouvintes (SMITH, 2012, pag.8).



Fig. 22: *To the Earth* (1985) de Frederic Rzewski, para 4 vasos e voz. Número 23 (trecho que a percussionista Bonnie Smith opta por cantar no lugar de falar).

A obra *Toucher* (1973), de Vinko Globokar, é uma peça de percussão teatral, que utiliza um *set up* de múltipla percussão e voz falada verbal (Fig. 23). Os textos empregados em *Toucher* foram tirados de uma tradução francesa de *Leben des Galilei* (1938) de Bertolt Brecht. Em *Toucher* o percussionista além de tocar os instrumentos escolhidos precisará narrar esta história.

O percussionista tem a liberdade de escolher sete instrumentos cujos sons sejam semelhantes a cada fonema utilizado na obra. Assim, cada versão da peça terá uma sonoridade particular,

⁴⁴ Letra do compasso 23 da obra *To the Earth*: The young women... the young women play... the young women play in the flowery meadows.

mas sempre relacionada ao som dos fonemas. Cabe ressaltar que a relação voz - instrumento é uma característica fundamental desta obra, demandando do performer um estudo detalhado.

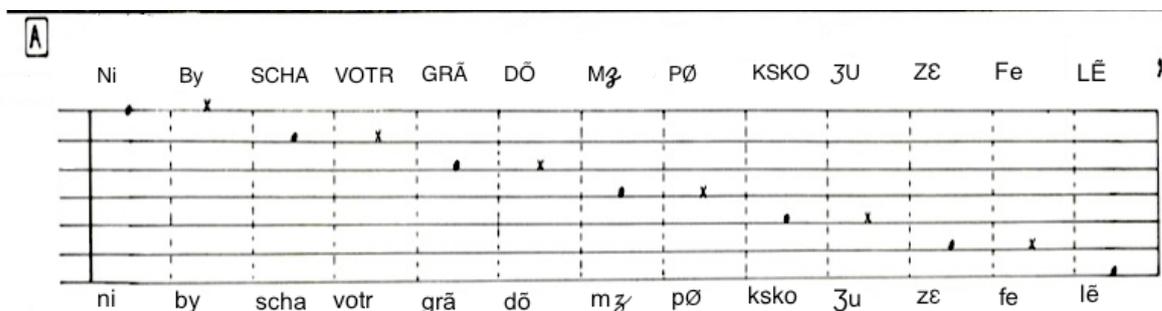


Fig. 23: *Toucher* (1973) de Vinko Globokar. Letra A. Linha superior: voz; Linha pautada: conjunto de instrumentos.

Ursonate (1922-32) (Fig. 24), de Kurt Schwitters, é uma obra para voz *solo*, normalmente executada por percussionistas, apesar de não ser escrita especificamente para eles. A parte vocal é não verbal, sendo que o compositor utiliza palavras sem significado, produzindo um resultado puramente sonoro vinculado à articulação de várias consoantes e à junção de vários sons fonéticos. É provável que este fator sonoro esteja relacionado com o significado do termo *Ursonate*, já que segundo Schwitterz o termo “é um neologismo que se traduz aproximadamente como ‘sonata primitiva’ ou (‘Sonata em sons primitivos’)” (SCHWITTERZ apud SMITH, 2012, pag.25).

Uma dificuldade da obra é a de ser convincente na leitura do poema. Isto pode ser um pouco complicado já que as palavras usadas não possuem nenhum significado. O percussionista tem que se preocupar com a clareza e a articulação das palavras para dar a impressão que está falando um texto real e imprimindo significado a ele. Algumas vezes, o uso de expressões corporais pode ser um elemento complementar na obra.

nesta obra especificamente, além do percussionista ter que aprender a tocar o *zarb*, ele precisa criar uma intimidade com seu aparelho fonador.

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

Em função da grande precisão rítmica exigida pela obra, a articulação das sílabas deve ser muito rápida e bastante clara, sendo este um dos desafios de performance na obra (Fig. 25). Trechos virtuosísticos entre o instrumento e a voz prevalecem na obra, e a relação voz/gesto/execução instrumental é cada vez mais intensa, tornando a obra bastante empolgante.

Fig. 25: *Le Corps à Corps* (1978) de Aperghis. Página 9. Linha de cima: voz; Linha de baixo: *zarb*.

Voz Cantada

Ao contrário da voz falada, esta voz precisa de treinamento diário, não somente vocal, mas também corporal para assim desenvolver uma boa técnica. O corpo e a voz estão relacionados intimamente, e sem um bom trabalho corporal, o cantor não terá sustentação, brilho, projeção, entre outros elementos necessários para uma boa performance vocal.

Para começar a trabalhar a voz, desenvolvê-la e dar forma de modo que ocupe o espaço com brilho, força, expressividade, flexibilidade, projeção, sustentação, temos que necessariamente trabalhar o corpo que irá dar-lhe vida. [...] Esse corpo precisa ter um tônus ideal, num vigor e relaxamento perfeitamente sincronizados, todo o mecanismo fono-respiratório perfeitamente articulado (BECKER, 2008, pag.35).

No caso do percussionista que opta por executar um repertório com voz cantada, ele precisa se preocupar com a técnica de canto. Obviamente ele não precisa desenvolver a mesma técnica de um cantor profissional. O percussionista deverá trabalhar a afinação, articulação das palavras, respiração, tudo voltado à performance da obra. No caso da respiração como

ferramenta interpretativa, por exemplo, os cantores geralmente escrevem na partitura o lugar correto para respirar, ajudando-os a realizar frases longas, dar ênfase nas palavras, entre outras. Este método precisa ser feito também pelo percussionista ao trabalhar uma obra com voz, já que o mesmo tipo de preocupação que o cantor tem, também o percussionista deverá ter. Se a respiração é feita no meio da frase, ela mudará o sentido musical e cortará palavras ou expressões. Esta marcação é para os cantores como uma digitação. Seguindo estes parâmetros, o percussionista ao se enfrentar com este tipo de obras, precisará além de estudar suas partes técnicas instrumentais, movimentação e postura, trabalhar separadamente cada trecho vocal, prestando atenção em todos os detalhes inseridos nele e treinando tecnicamente a voz ligada às exigências de determinada seção, com o objetivo de executar a obra com uma qualidade total.

Da mesma maneira que a voz falada, a voz cantada será dividida em duas categorias: voz cantada verbal e não verbal.

The Authors (2006), do compositor Stuart Smith, para marimba e voz é um exemplo de voz cantada verbal. Esta obra possui trechos vocais falados e cantados, sendo que estes últimos precisam ser trabalhados minuciosamente pois seus saltos intervalares fazem com que a parte cantada seja de difícil execução. Dos seu onze movimentos, sete deles utilizam a voz cantada. É interessante notar que esta obra foi encomendada pelo percussionista Lee Hinkle, que também possui uma formação em canto lírico.

Cinnabart Heart (2009), do compositor Chinary Ung (Fig.26), possui uma seção na qual o percussionista tem que cantar várias sílabas provenientes da língua *Pāli*. Esta obra utiliza a voz cantada não verbal, já que estas sílabas foram escolhidas pelo seu som e não porque formassem uma palavra com significado. De forma semelhante a esta obra, *Double* (2007) (Fig. 27) do compositor Aurélio Edler-Copes, também utiliza a voz cantada não verbal. O material composicional desta obra utiliza as notas sol sustenido e lá natural produzidas de três maneiras distintas: som ordinário, altura mais ar, e ar mais resquício de altura. Além da voz cantada não verbal, esta obra possui também voz falada.

No próximo capítulo deste trabalho trataremos da performance de três obras que possuem vários aspectos citados anteriormente. Se fará uma análise dos elementos gestuais, vocais, e eletrônicos inseridos nestas obras, pretendendo desta maneira mostrar as diversas habilidades

que o percussionista deve possuir e a preparação que precisa desenvolver para executar este repertório.



Fig. 26: *Cinnabar Heart* (2009) de Chinary Ung, para marimba e voz. Pag.65, último sistema.

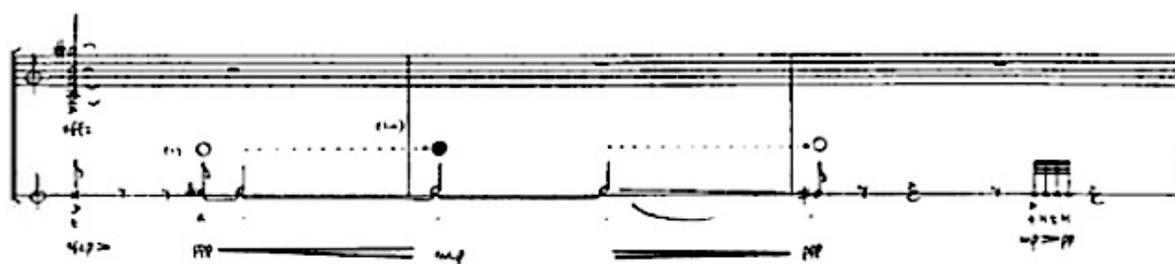


Fig. 27: *Double* (2007) de Aurélio Edler – Copes para vibrafone, voz e eletrônica. c. 67.

3 Desafios de performance em 3 obras para percussão *solo*

3.1 *Silence must be! Pour chef solo* (Thierry De Mey⁴⁶)

Em entrevista publicada no site de publicações de arte digital *Oralsite*, De Mey explica que seu trabalho em relação às partituras pode ser dividido em dois eixos principais. O primeiro é com a música de concerto, onde ele inventa um sistema para notar a *musique de geste*, *gestural music*, ou *motion music*; e o segundo é a colaboração com coreógrafos a partir de seu material escrito (*timelines*, *floor patterns*, *drawings*) que representam estratégias que funcionam como base para o processo de criação de uma coreografia.

Henri Van Lier e Fernand Schirren foram dois personagens que influenciaram as composições de De Mey. O primeiro, pelo conhecimento da estrutura matemática e encontro com a música de Steve Reich, e o segundo, com o trabalho de ritmo como movimento que causou uma impressão forte no compositor.

O filósofo e antropólogo Henri Van Lier foi o catalisador para o trabalho musical e cinematógrafo do compositor. Um aspecto das lesões de Van Lier que ficou com De Mey ao longo da sua carreira foi o engajamento artístico apoiado por um interesse na estrutura matemática. As mudanças rítmicas de Steve Reich, a estrutura clara e os sons caóticos da cidade foram as principais fontes de inspiração do compositor. O contato com Fernand Schirren, um percussionista que trabalhou com o Ballet do século XX foi o segundo fator determinante para o desenvolvimento artístico do compositor. Schirren trabalhou o ritmo como movimento, essa teoria causou uma forte impressão no compositor, quem se manteve fiel ao princípio de se recusar ver ao ritmo como pura combinação de comprimentos dentro de um esquema temporal (RAES, Catherine, 2003, tradução nossa).

O elemento central nas composições de De Mey é o movimento. O compositor “desenvolveu um sistema de escrita musical para o movimento usado em peças onde os aspectos visuais e coreográficos são tão importantes quanto o gesto produzindo o som” (DE MEY apud *ORALSITE*, 2011), como por exemplo na sua obra *Musique de Table* (1987), para seis mãos e três mesas de madeira.

⁴⁶ Compositor e cineasta belga nascido no ano de 1956, Thierry De Mey tem uma grande parte de sua produção musical destinada à dança. Ele trabalha principalmente com os coreógrafos: Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus e Michèle Anne De Mey, sua irmã mais nova.

Obra

A obra *Silence must be!* foi escrita em 2002 para regente *solo*, mas é tocada geralmente por percussionistas. A notação adotada pelo compositor indica os gestos do instrumentista, os quais são sincronizados com sons pré-gravados ou tocados ao vivo por um percussionista ou grupo de percussão. A escolha dos sons acústicos fica a critério do intérprete. Segundo o compositor, o percussionista que fará a parte acústica deverá estar na penumbra ou atrás de uma tela, já que a presença visual dele tem que ser mínima. O compositor retrabalhou uma versão para dois percussionistas que data de 2008.

Silence must be! é um anagrama do nome do grupo belga *Ictus Ensemble* (Fig.28). O diagrama é um *floor pattern* chamado por De Mey de *tresser*, que é um sistema que faz parte do processo de criação de uma coreografia (ORALSITE, 2011). A versão *Silence must be!* para dois percussionistas, também é o primeiro movimento de *April Suite*⁴⁷, composta no ano de 2008.



Fig. 28: *Silence must be!* (2002) de Thierry De Mey. Anagrama do nome do grupo *Ictus Ensemble*.

⁴⁷ *April Suite*, composta em 2008 pelo compositor Thierry De Mey e em colaboração de *L' Ensemble des Percussions Claviers* de Lyon, foi estreada pelo *Hong Kong New Music Ensemble* conduzido pelo percussionista Jean Geoffroy. Esta obra possui quatro movimentos: *Silence must be!*; *Mountain*; *Earth*; *Pièce de geste*.

A obra *Silence must be!* está dividida em onze etapas que descrevem os movimentos a serem realizados pelo performer. *Les Doppler*, *Musique de tables*, *Séquence A*, *Séquence B*, e *Séquence lettres* são cinco destas etapas, que precisam ser trabalhadas com mais meticulosidade para obter um resultado de qualidade, já que possuem certas dificuldades que representam um maior desafio para o performer.

Silence must be! possui vários gestos da obra *Musique de Table* escrita pelo mesmo compositor no ano de 1987. Entre os gestos usados nas duas obras temos: a palma para cima, a palma para baixo, e a palma em movimento lateral (Fig.29).

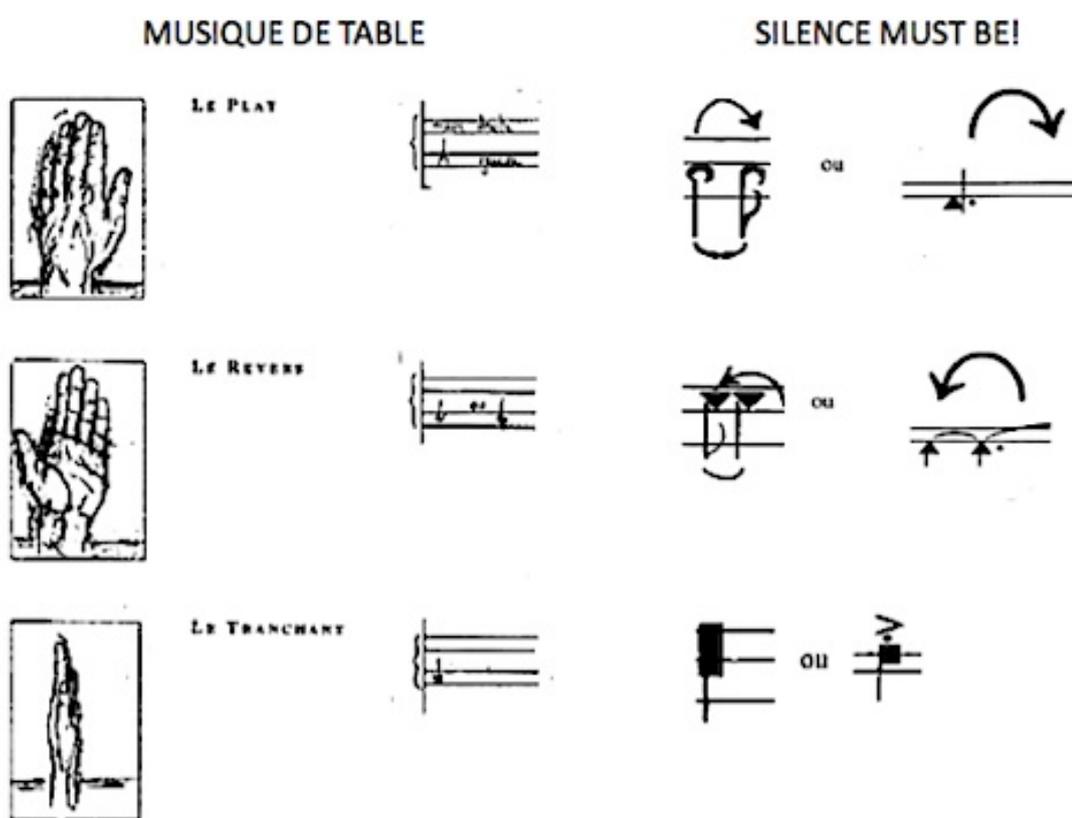


Fig. 29: Relação dos gestos entre as obras *Musique de Table* (1987) e *Silence must be!* (2002) de Thierry De Mey.

Outros gestos são usados tanto na *Séquence A* como na *Séquence B* desta obra. O compositor descreve nas instruções contidas na partitura a maneira na qual o performer deve realizar cada um destes símbolos (Fig.30).

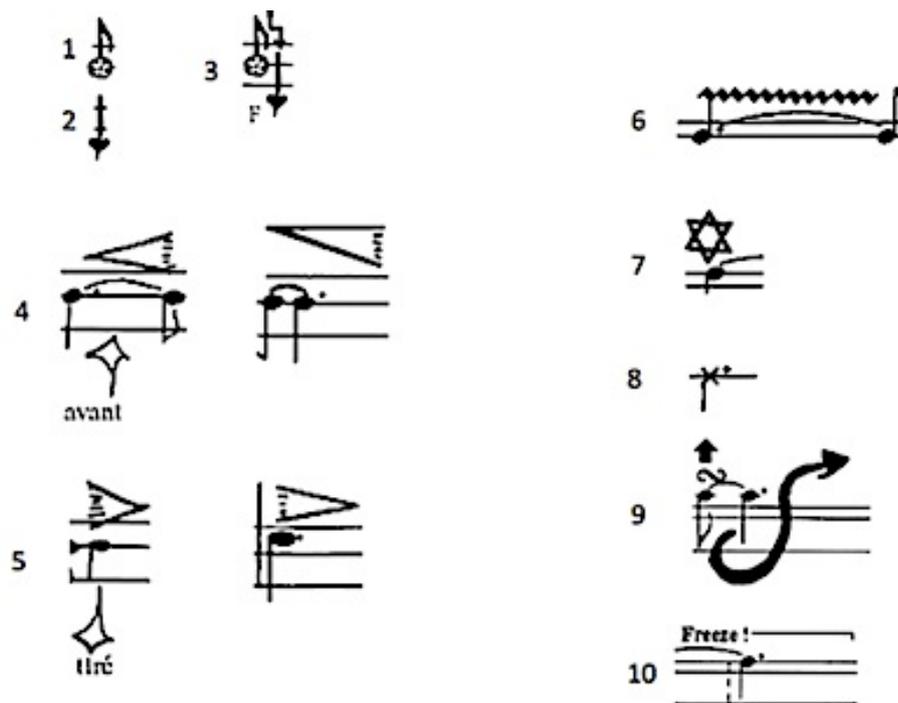


Fig. 30: Símbolos dos gestos da obra *Silence must be!* (2002) de Thierry De Mey.

A seguir, descrevo o significado dos símbolos contidos na obra e mostrados na Fig. 30.

1. Mão fechada
2. Mão com os dedos estendidos no sentido indicado pela flecha
3. Depois que a mão está fechada estender os dedos na direção da flecha
4. Mover a mão para frente abrindo os dedos “empurrando”
5. Retornar a mão fechando os dedos ao voltar
6. Os dedos oscilando como um trinado pianístico
7. O dedo médio ou indicador é lançado pelo polegar após a tensão sobre a unha
8. Estalo
9. Largo laço para cima marcado pela duração da figura no compasso
10. Congelar a posição da mão no tempo especificado

O compositor, além de incluir em *Silence must be!* alguns gestos da obra *Musique de Table*, também incluiu um trecho da mesma (Fig. 31). A diferença entre este trecho nas duas obras, é que na *Musique de Table* se utiliza a mesa e as mãos como instrumentos de produção sonora, e no *Silence must be!* somente o contato entre as mãos produz sons.

Nesta seção, é importante imaginar a superfície onde as mãos produzirão o som, já que o gesto precisará ser feito como se o performer realmente estivesse tocando na mesa e emitindo um som. Desta forma, elas têm que estar na mesma altura e lugar.

A qualidade sonora é outro fator a ser trabalhado. O performer deve conseguir realizar com igualdade o som produzido pelas palmas. Recomenda-se achar o lugar certo de atrito entre as mãos para que o som possa ser mais cheio e escuro.

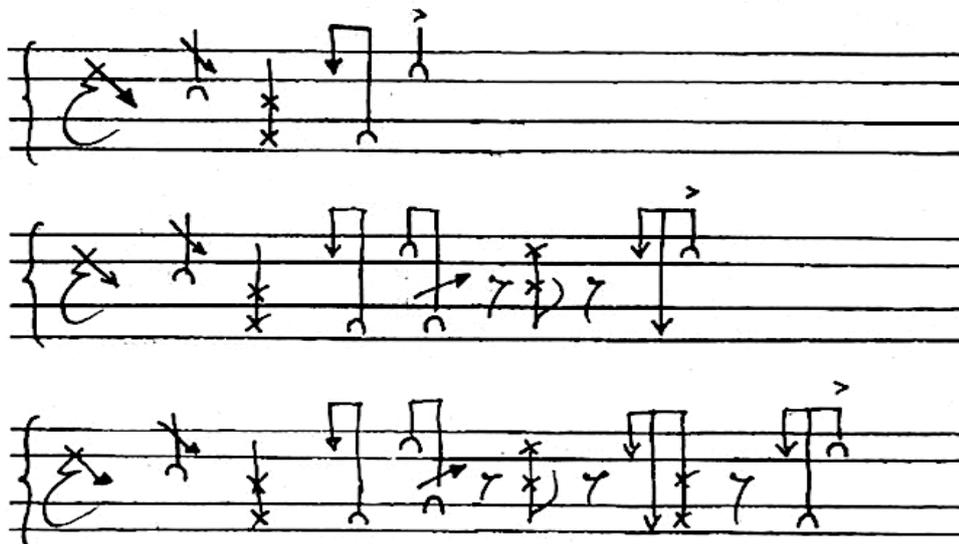


Fig. 31: Trecho similar utilizado nas duas obras *Silence must be!* (2002) - *Musique de Table* (1987) de Thierry De Mey. Primeiro movimento C.c 62 – 66.

Séquence A

Esta sequência se inicia com uma regência de cinco tempos na mão direita e três tempos na mão esquerda, gerando a polirritmia de cinco contra três que será a base de toda esta seção (Fig. 32). A mão esquerda começará a gerar outros ritmos baseada nos três tempos, enquanto a mão direita manterá os cinco tempos. Estes ritmos da mão esquerda estão representados pelos símbolos antes explicados (Fig. 33).

Nesta seção, podemos observar como o percussionista toma o papel de um regente (lembrando aqui que a peça é originalmente escrita para regente), sendo levado a realizar de maneira clara e precisa gestos próprios da regência. Nesta seção, todos os gestos empregados são característicos da regência e estão em completa sincronia com o tape.



Fig. 32: *Silence must be!* (2002) – *Séquence A*, poliritmia de cinco contra três, C.c 1-2.



Fig. 33: *Silence must be!* (2002) – *Séquence A*, movimentos rítmicos gerados a partir dos três tempos, C.c 4 – 6.

Séquence B

Esta sequência está baseada na poliritmia de oito contra três. Os três tempos se manterão ao longo desta seção e serão realizados pelo estalo dos dedos da mão esquerda (Fig.34), enquanto a mão direita executará outros ritmos representados por gestos diferentes aos utilizados na *Séquence A*, gerados a partir dos oito tempos (Fig.35). Nesta sequência, o estalo entre os dedos é o único elemento sonoro.

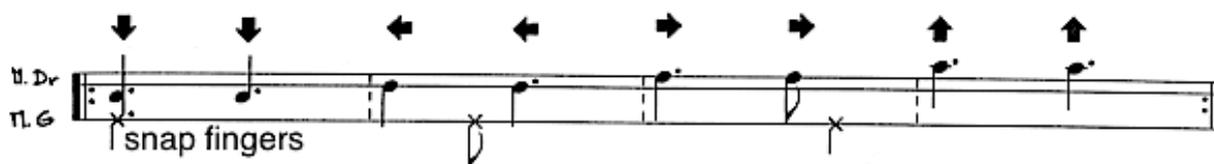


Fig. 34: *Silence must be!* (2002) – *Séquence B*, poliritmia de oito contra três, primeiro sistema.



Fig. 35: *Silence must be!* (2002) – *Séquence B*, movimentos rítmicos gerados a partir dos oito tempos, quarto sistema.

O compositor adiciona uma ideia de dança ao movimento das mãos de tal forma que elas passam a realizar uma coreografia. De fato a mão esquerda na *Séquence A* e a mão direita na *Séquence B* dançam, realizando movimentos que se estendem desde acima da cabeça até o meio do corpo, para frente, e para ambos os lados. Uma ferramenta de estudo que pode ser utilizada para nos ajudar na execução clara destes gestos, é o desenho imaginário de três pontos verticais e três pontos horizontais, os quais o performer deve atingir com seus gestos, de tal forma que ele possa ficar consciente da espacialidade que possui, realizando assim, seus gestos com clareza. O propósito da utilização destes pontos é ter um plano imaginário para realizar a dança, obtendo clareza na coreografia das mãos.

Para De Mey, o processo criativo de seus filmes de dança demanda, especialmente, um estudo do espaço. Segundo o artista, a construção de um espaço imaginário onde o movimento se inscreve, guia a elaboração da filmagem e, assim, essa idéia é absorvida na atuação da câmera, na escolha dos ângulos e pontos de vista, na iluminação da cena e na execução, algumas vezes adaptação, da coreografia naquele espaço específico (ACOSTA, 2012, pag.25).

Les doppler

O performer precisa desenhar no espaço com cada uma das mãos a forma do infinito (Fig.36). Esta é uma das partes mais complexas da obra, pois ocorre uma aceleração gradual numa das mãos enquanto a outra mantém o andamento inicial. Após começarem juntas, a mão direita acelera ligeiramente até se encontrar novamente em sincronia com a esquerda (Fig.38). Depois acontece o processo contrário (Fig.39). Após esta primeira defasagem, se realizará novamente a aceleração da mão direita, só que desta vez não chegará a ficar em ‘unísono’ com a esquerda, já que as duas mãos perderão o sincronismo no processo, entrando em total descontrole, até pararem bruscamente com as duas palmas paralelas à altura do ombro esquerdo por alguns segundos.

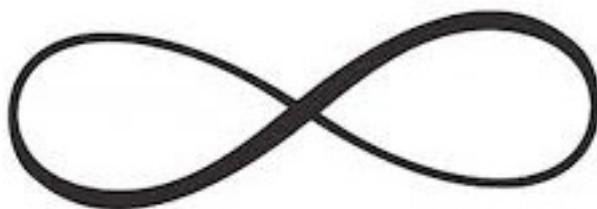


Fig. 36: *Silence must be!* (2002) – *Les Doppler* (símbolo do infinito).

Como solução à dificuldade de acelerar e manter uma das mãos, e ainda conseguir uma fluência neste trecho, optei por seguir o processo composicional de defasagem⁴⁸ (Fig.37) usado pelo compositor Steve Reich. Esta defasagem é gradual o que resulta num movimento contínuo e fluente.

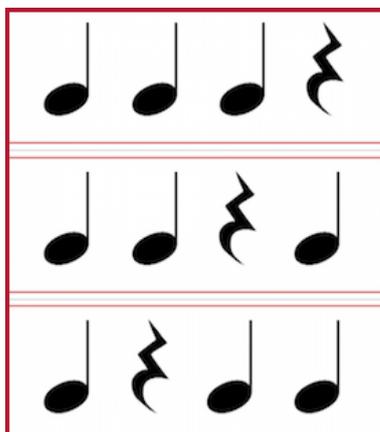


Fig. 37: Ferramenta composicional utilizada na obra *Silence must be!* (2002) – defasagem.

⁴⁸ Defasagem: é uma das técnicas composicionais para articular processos de repetição. “Essa é a técnica central utilizada nas obras de Steve Reich compostas entre os anos de 1965 (*It’s Gonna Rain*) e 1972 (*Clapping Music*)” (CERVO, 2005, pag.49). A defasagem pode ser gradativa como por exemplo em *Piano Phase* ou abrupta como em *Clapping Music*.

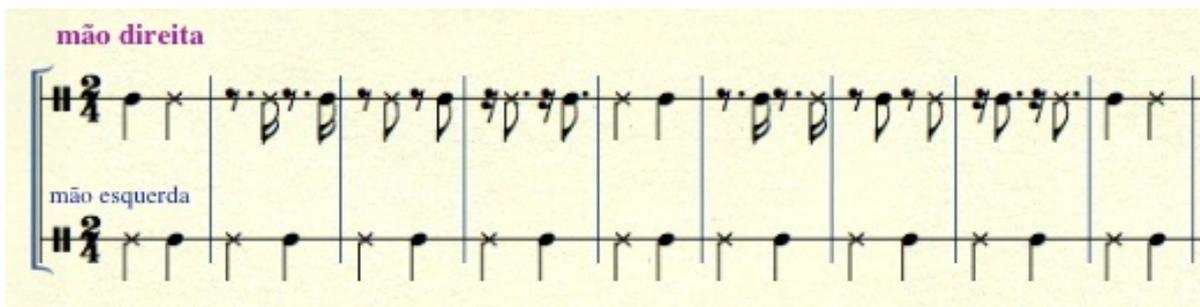


Fig. 38: Processo de defasagem utilizado na sexta etapa, *Les doppler - Silence must be!* (2002). Aceleração da mão direita (semínima: palma para cima; semínima com cabeça de ‘x’: palma para baixo).

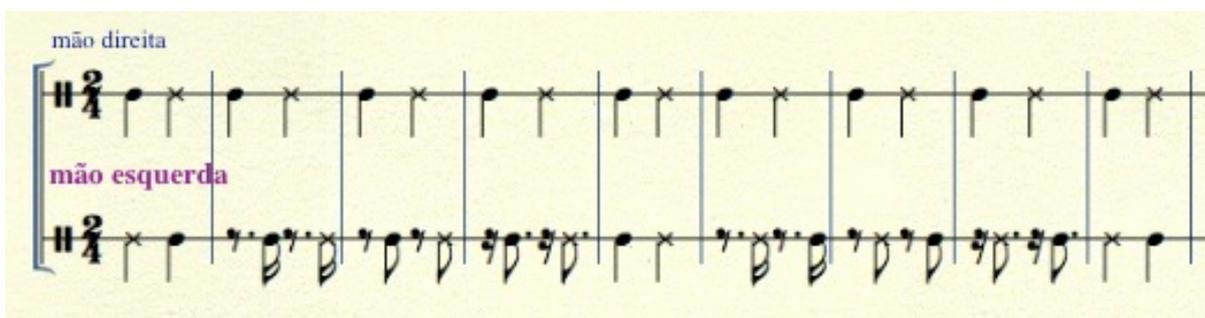


Fig. 39: Processo de defasagem utilizado na sexta etapa, *Les doppler - Silence must be!* (2002). Aceleração da mão esquerda (semínima: palma para cima; semínima com cabeça de ‘x’: palma para baixo).

Séquence Lettres

O performer desenha no ar cada letra que compõe a frase *Silence must be!*. As letras “E” e “N” têm uma especificidade indicada pelo compositor para suas realizações: a letra “E” deve ser desenhada com mais rapidez do que as outras letras e a letra “N” mais devagar.

As letras “S”, “L”, e “N” demandam mais trabalho com relação à espacialidade e coordenação. No caso da letra “S”, se optou por imaginar a forma de um coração. Esta tática de desenho é de muita ajuda, já que no começo é difícil juntar as duas mãos sem nenhuma guia, porém trabalhando continuamente o movimento dos braços, esta letra ficará fácil e cada vez mais fluente. A tendência da letra “L” é formar um ângulo agudo e não reto como deveria ser. Neste caso, praticar no espelho com um olhar atento na trajetória das duas mãos em direção ao ponto em comum das duas retas será a solução. Da mesma maneira, a letra “N” também precisa de cuidado com o espaço entre as linhas e os ângulos, para isto o performer tem que desenhá-la de maneira lenta, permitindo assim, uma maior legibilidade para o espectador.

O estudo tanto das letras como dos gestos pode ser otimizado mediante a utilização de ferramentas como o espelho e a filmadora, que irão auxiliar o performer no controle espacial, na clareza e na fluidez em que estes gestos serão realizados. Entendendo que o corpo é nosso instrumento nesta obra, deve-se trabalhar cada detalhe gestual com muita atenção, e é aí que estas ferramentas ajudarão ao percussionista no seu processo de estudo.

Iluminação

Nos diversos trabalhos deste compositor, podemos perceber a importância que ele dá à utilização da iluminação, como por exemplo na obra *Light Music (2004)*, para um performer, projeções e dispositivo interativo. Na obra *Silence must be!*, o compositor pede para que o movimento das mãos fique em evidência, minimizando a visualização do restante do corpo. Para isto, se fará uso de uma lâmpada que direcione a luz ao performer, de preferência iluminando só os braços, refletindo a luz no restante do corpo, dando o efeito de estar nas penumbras.

Com o intuito de atrair a atenção do espectador para os gestos, se optou por experimentar novas maneiras para a execução desta obra. Em uma das minhas performances realizadas no curso de Graduação, se utilizou uma lâmpada de luz negra que permitia observar só os gestos, já que o resto do cenário ficava totalmente obscuro. O ideal para um teatro seria utilizar um refletor, mas no caso de não possuir esta ferramenta, o performer pode utilizar duas luminárias com luz negra direcionadas para ele. Além da luz negra, o performer também precisará de luvas brancas de preferência longas, que vão até acima do cotovelo (Fig.40).

O resultado produzido na plateia foi exatamente o esperado, o efeito dado pela utilização da luz negra atraiu a atenção do público na parte gestual. Esta nova versão ganhou no sentido de destacar o gesto, porém estes ficaram sem um eixo que os originasse, como consequência da falta de visibilidade do performer no palco, o que também tirou a gestualidade dele como regente/performer, perdendo a expressão própria do corpo, do rosto, o que a meu ver, prejudicou no resultado final da obra.

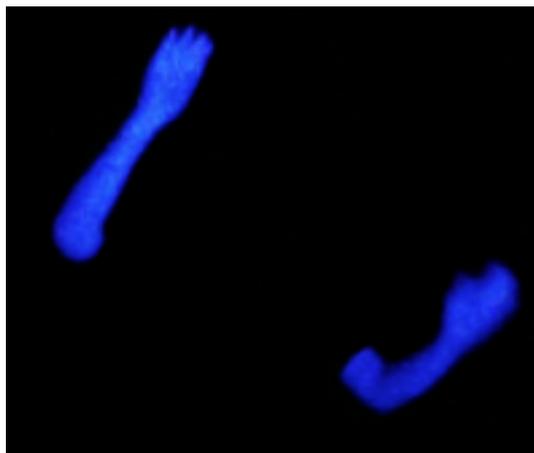


Fig. 40: Utilização de luz negra - *Silence must be!* (2002) de Thierry de Mey, Mónica Navas performance (2013).

Para finalizar, esta obra é um exemplo da atuação multifacetada do percussionista contemporâneo, já que o estudo desta obra exige dele o desenvolvimento de uma habilidade que pertence a outra linguagem, neste caso, a teatral. O percussionista deve se preocupar com cada gesto, assim como o faria um ator, dançarino, ou regente, de maneira que estes sejam realizados de forma clara, e especificamente nos referindo à *séquence A e B*, de forma exata.

3.2 Cinnabar Heart for solo marimba/voice (Chinary Ung)⁴⁹

Obra

Cinnabar Heart foi uma encomenda da *Zeltsman Marimba Festival* através do projeto especial da *ZMF New Music*, a qual fomenta a criação de novos trabalhos para marimba *solo*. A estréia da obra foi realizada o 30 de Junho de 2009 pela percussionista canadense Beverley Johnston, na *Lawrence University* em Appleton – Wisconsin. Esta obra foi gravada e publicada no *volume 2* do livro *Intermediate Masterworks for Marimba*, que é uma coletânea de 24 peças curtas com duração máxima de 6'44'', e que possui nas suas composições e gravações uma ampla gama de estilos composicionais e diferentes abordagens performáticas.

O cinnabar (ou cinábrio, em português) é um mineral de cor avermelhada, que devido ao mercúrio, pode ser tóxico. Este mineral tem sido utilizado desde a antiguidade como um agente corante e além disso, como uma fonte de mercúrio quando refinado. Ele, misturado

⁴⁹ Chinary Ung nasceu no ano de 1942 em Takeo - Camboja. Entre as características composicionais de Ung temos uma mistura das sonoridades Ocidentais e do Extremo Oriente, e uma escrita vocal que explora muitas vezes efeitos vocais. O compositor também faz uso em algumas obras, de instrumentos exóticos vindos da Camboja ou da Ásia Oriental.

com verniz, foi amplamente utilizado em toda a China para pintar qualquer objeto, já que sua associação ao significado de fogo traria boa sorte e alegria. Na China, ‘cinnabar’ quer dizer longa vida, e no budismo representa a cor da compaixão.

O título da obra, *Cinnabar Heart* (2009), é concebido pelo compositor como um quadro de expressão, e este quadro se torna real mediante a exploração de dinâmicas, articulações, frases, e outros fatores que são como pinceladas que o performer efetua através da sua interpretação.

A voz

O compositor utiliza a voz cantada (e executada pelo percussionista) como parte do seu material composicional. Esta melodia emitida através da voz do performer surge de maneira sutil a partir da ressonância da marimba, dando uma ideia de transformação sonora provocada pela ressonância da marimba e a voz humana.

Esta seção, na qual a melodia vocal é introduzida, está localizada na seção central da obra e é um momento de grande importância na peça. A necessidade de usar a voz na forma cantada acaba exigindo do performer um treinamento técnico para poder executar convincentemente a melodia. Entre os aspectos importantes a serem trabalhados temos: a afinação, as articulações e a respiração, entre outros. A seguir, falaremos sobre os vários aspectos inseridos nesta obra.

Fonética

As sílabas utilizadas pelo compositor são escolhidas pelo seu som e não pelo significado que poderiam ter. As sílabas desta seção vocal são extraídas principalmente da língua *Pāli*⁵⁰, cujo ancestral pode-se dizer que é o sânscrito. Alguns budistas *Theravadins*⁵¹ acreditam que o *Pāli* foi a língua falada por Buda, o que é incerto, já que não se sabe se de fato foi uma língua falada ou como alguns estudiosos apontam somente foi uma língua literária. (WIKIPÉDIA, 2016)

⁵⁰ O *Pāli* que significa linha, coluna, texto, é uma língua litúrgica na qual se registraram escrituras do budismo *theravada* conhecidas como cânon *Pāli*, no Sri Lanka no século I a.C. e também é uma língua usada para preservar os textos canônicos da tradição *Theravada* budista, que é considerada como a mais antiga coleção de textos budistas sobreviventes em uma língua Indiana – século III a.C (Wikipédia)

⁵¹ O Budismo *Theravada*, “Doutrina dos Anciãos”, é o nome da escola de Budismo considerada a mais antiga.

Existem várias performances que pronunciam estas sílabas de diferentes maneiras. Podemos supor que o motivo seja a falta de uma literatura específica que nos proporcione um guia fonético, mas pesquisando em diversos sites de pronuncia *Pāli* e entrando em contato com uma escola budista⁵² que ensina esta língua, se pode aprender que ela não possui uma escrita específica, logo não possui uma pronuncia oficial. Atualmente, o *Pali Text Societ*⁵³ de Londres, utiliza a escrita romana que entrou em uso internacional. (INSTITUTO TATHAGATA, via online)

Para exemplificar as diversas pronúncias deste trecho se escolheu duas performances, a primeira pela percussionista Beverley Johnston e a segunda pelo percussionista Gregory Beyer. Abaixo, mostramos três sílabas presentes na partitura e como elas são pronunciadas nestas duas performances.

1. Wat [wa] [va]

2. We [vi] [ve]

3. Way [we] [ve]

O *Instituto Tathagata* (01/12/2015, via online) budista forneceu uma cartilha básica de pronúncia *Pāli*, onde explica que o alfabeto *Pāli* consiste de 41 letras: 8 vogais e 33 consoantes. Na sequência, mostramos a pronúncia de algumas das sílabas do trecho vocal da obra, baseadas nesta cartilha e em informações fornecidas pelo instituto.

Tay: [tai]	Da: [da]	Kha: [cah]	Kree: [krii]	Pa: [pa]
Ka: [ca]	Roo: [ruu]	Nee: [Nii]	Tha: [tah]	Kha: [cah]

Em geral, as vogais *Pāli* **a, i, u** são curtas; **ā, ī, ū** são longas; **e, o** intermediárias. Elas são de pronúncia curta antes de consoantes duplas, como por exemplo, mettā, e longas antes de uma só consoante, como por exemplo, deva. (INSTITUTO TATHAGATA, 2015)

⁵² O Instituto Tathagata

⁵³ A sociedade foi fundada no ano de 1881 por T.W.Rhys Davids com o intuito de “fomentar e promover o estudo de textos Pāli”. Esta sociedade publica textos em escrita romana, traduções em inglês, incluindo dicionário, livros para estudantes de *Pāli* e jornais (<http://www.palitext.com/subpages/aboutpts.htm>).

As consoantes precisam ser articuladas de maneira clara. Para isto, deve-se ter consciência do ponto de articulação de cada letra, ajudando assim ao performer com uma correta pronúncia. Tem que se lembrar que esta clareza é muito importante, já que a escolha das sílabas nesta obra foi realizada pelo som característico das mesmas. A seguir, indicamos os pontos de articulação das consoantes:

- (1) Velar: quando o som vem da raiz da língua, podendo ser um som não aspirado como ka [ca]; aspirado, kha [cah]; ou nasal añ (an) [sempre precede “g” e “k”]
- (2) Palatal: quando o meio da língua toca o céu da boca, como por exemplo, ca [tcha]
- (3) Retroflexiva: quando a ponta da língua toca o céu da boca, como por exemplo, ta [ta] ou tha [tah]
- (4) Dental: quando a ponta da língua fica entre os dentes ta [ta] tha [tah]
- (5) Labial, como por exemplo, Pa [pa]
- (6) Mesclada, como por exemplo, ya [ia], ha [ra].

O compositor deixa a critério do performer a utilização de outros sons produzidos pelo aparelho fonador, como zumbidos, assobios ou mesmo outros cantos. Estes podem interagir com a voz cantada ou, em alguns momentos, substituir totalmente a voz cantada.

Tessitura

A voz está numa região confortável (Do3 ao Sib3) (Fig.41), o que facilita a produção vocal sem dificuldade e risco de machucar as pregas vocais pela falta de trabalho técnico vocal, algo que é comum no caso de instrumentistas. Pelo fato da tessitura ser menor que uma oitava, o instrumentista não deve ter problemas nesta seção, nem sentir algum tipo de desconforto na região da garganta no momento de cantar. Isto geralmente acontece quando a tessitura é extensa ou quando, em algumas obras do repertório contemporâneo, o performer precisa gritar.



Fig. 41: Tessitura vocal da obra *Cinnabar Heart* (2009) de Chinary Ung.

Dificuldade intervalar

A seção vocal possui intervalos de 4ta diminuta (Fig.42) e 5ta diminuta (Fig.43), que geralmente são de difícil execução, logo precisam ser trabalhados pelo percussionista

isoladamente. O performer que tem dificuldade em realizar estes intervallos, pode utilizar como ferramenta de estudo a associação de músicas a estes saltos de 4ta e 5ta diminuta. Desta maneira, o percussionista se familiarizará com estes intervallos e adquirirá uma fluidez na execução destes.

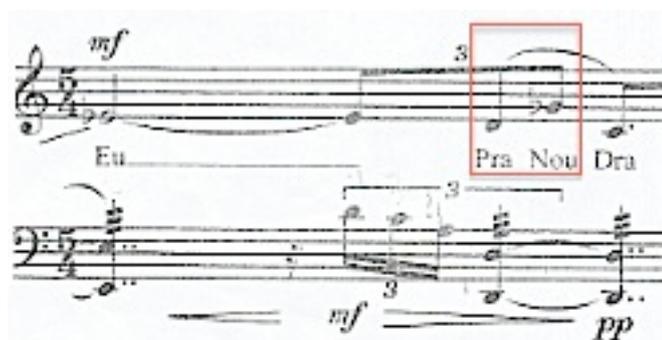


Fig. 42: Intervallo de 4d, pag.65 (terceiro sistema) - *Cinnabar Heart* (2009) de Chinary Ung.



Fig. 43: Intervallo de 5d, pag.65 (quarto sistema) - *Cinnabar Heart* (2009) de Chinary Ung.

O compositor insere um novo elemento no final deste trecho vocal: um micro-tom⁵⁴ (quarto de tom) (Fig.44), que só será executado uma única vez. Para realizar este elemento, optamos por estender a duração do tempo da primeira nota (La3), para assim deixar o quarto de tom mais evidente.

⁵⁴ O microtom é um intervalo menor do que o semitom. Foi usado na música da Grécia antiga, durante o renascimento e muito explorado na música moderna. “A música de países como a Índia e dos povos árabes e muçulmanos, em geral, utiliza-se naturalmente de inflexões microtonais até mesmo como parte do contexto espiritual de suas manifestações musicais” (DOURADO, 2008).



Fig. 44: Quarto de tom, pag.66 (primeiro sistema) - *Cinnabar Heart* (2009) de Chinary Ung.

Articulações vocais e outros elementos

A parte vocal possui diversas indicações de articulação (como ligaduras, acentos e pontos) que, juntamente com as dinâmicas, serão elementos chaves para transmitir o caráter e a intencionalidade desta seção. Um elemento que pode ajudar na interpretação das frases vocais é a respiração, que deve ser trabalhada com muito cuidado, já que dela depende a fluidez da linha melódica. Para isto, é interessante que, da mesma forma que fazem os cantores, o percussionista marque as respirações que serão feitas na obra, para que desta maneira não se cortem as frases nem as ligações sonoras das sílabas. No caso desta obra, o que nos leva a colocar as respirações são as articulações (como as ligaduras) e o direcionamento da linha melódica já que, conforme dito anteriormente, o texto da parte vocal são sílabas sem significado semântico.

Tempo

O tempo é um elemento bastante flexível na obra. Já no começo, por exemplo, temos uma descrição de andamento *senza misura, flexibly* (sem métrica, flexivelmente) com a qual o compositor convida o intérprete a modelar o tempo a seu critério.

Porém, a obra é repleta de polirritmias. Por isto, cremos ser importante que no processo do estudo desta obra se utilize o metrônomo, para aprender primeiramente a executar corretamente as polirritmias e outros ritmos antes de flexibilizar o tempo. Pular esta primeira etapa não permitirá que o performer tenha uma base real do ritmo, adquirindo um conhecimento superficial da obra. Esta liberdade sem um conhecimento real do tempo e das frases contidas nesta obra, poderão resultar na perda da sua identidade. Quando o performer tem o controle do tempo, executar a obra com mais flexibilidade se torna mais natural.

Cinnabar Heart (2009) é uma obra amétrica, que só possui fórmula de compasso na seção vocal, o que evidencia o seu caráter contrastante. Podemos supor que a presença de uma métrica no trecho vocal (Fig.45), se deva à maior liberdade que este trecho nos oferece, o que poderia ocasionar a perda de uma “pulsção interna”, que deveria estar presente mesmo com essa flexibilidade de tempo.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The vocal line includes a 'VOICE*' label in a yellow box and a 3/4 time signature. Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, *pp*, *f*, and *mfz*. The piano accompaniment has dynamics *p*, *mp*, and *pp*. The second system shows the vocal line with lyrics: 'Eu Pra Nou Dra Tay Way Da Ko Ra'. Dynamics include *mf*, *pp*, and *poco*. There are also triplets and slurs in both systems.

Fig. 45: Trecho amétrico e métrico, pag.65 (terceiro sistema) - *Cinnabar Heart* (2009) de Chinary Ung.

Processo técnico vocal

O trecho vocal apesar de ser curto, possui dificuldades técnicas que precisam ser trabalhadas, tais como os intervalos, as articulações e a respiração, todos muito importantes para a execução desta seção. Para isto, devemos estudá-los por separado, desenvolvendo exercícios vocais com os quais possamos trabalhar estas dificuldades específicas, para posteriormente utilizá-los na obra visando obter uma execução correta e com maior facilidade.

Este processo pode ser comparado com as etapas de estudo utilizadas pelos percussionistas com seu instrumento. No caso deste estudo da parte vocal, ele deve ser realizado da mesma maneira ou ainda com mais preocupação, já que o percussionista geralmente não tem esse contato técnico vocal como tem um cantor, o qual executaria essa seção provavelmente com uma maior facilidade. Com isto, não se pretende dizer que o percussionista deve se tornar um cantor de ópera. O que ele precisa é estudar o trecho com um olhar atento na afinação, e em todos os detalhes anteriormente mencionados.

Trabalhar cada semi-frase e frase vocal por separado, também é um procedimento que ajudará na execução desta seção, já que no momento de juntar a marimba e a voz, o percussionista

deixará de se preocupar em resolver detalhes técnicos, e terá a oportunidade de trabalhar outro estágio da performance, a interpretação.

3.3 Double (Aurélio Edler-Copes)⁵⁵

Obra

Double foi composta em 2007, para vibrafone e *live electronics*. A obra foi encomendada pelo *Nuevo Contemporáneo/ Government of Aragon* e a estréia foi realizada em 29 de agosto de 2007 no Festival *Sonoimágenes*, na Argentina, pelo percussionista espanhol César Peris, com o próprio Aurélio Edler-Copes na eletrônica e o espanhol Yago de Mateo no vídeo. O uso do vídeo é um recurso opcional que foi usado especificamente na sua estréia. Segundo o compositor, César Peris “trabalhava com um vídeo artista que fez (filmava) e fazia uns efeitos visuais em tempo real. A obra originalmente é para vibrafone solo com eletrônica ad libitum” (EDLER-COPES, 2013, entrevista via online).

O compositor permite a realização de uma performance totalmente acústica, sem nenhuma amplificação. Porém, segundo o compositor, “em salas grandes ou com acústica não muito boa, é preciso amplificar um pouco a voz e o instrumento. A ideia é que o som envolva o ouvinte, como se ele estivesse dentro da ação, enfatizando assim o componente teatral da peça e assegurando que se escute a respiração do intérprete, a qual tem que ser natural e sem esforço. Assim, a decisão de amplificar ou não fica a critério de cada intérprete, segundo o lugar [que será realizada a performance]” (EDLER - COPES, 2013, entrevista via online).

Double, para vibrafone e eletrônica, surge de uma reflexão sobre as mudanças bruscas de estado de ânimo às que somos submetidos ao sermos expostos em situações extremas. Construída sobre um material extremamente reduzido, a obra requer do intérprete uma classe de catarse emocional que deve ser manifestada desde o começo através da respiração, das vocalizações e da ação física de tocar o instrumento. Com a espacialização em tempo real se procura ampliar a dialética entre a voz e o instrumento criando a situação de um personagem que dialoga consigo mesmo através do espaço sonoro. Um drama que deve ser construído com o mínimo de artifícios e atuação, se apoiando diretamente nas vivências pessoais de cada interprete. A obra foi uma encomenda do percussionista César Peris e dedicada ao mesmo (EDLER - COPES, 2007, [partitura]).

⁵⁵ Compositor brasileiro radicado na França, nascido no ano de 1976. Bacharel em violão com o professor Daniel Wolf pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul e em composição com o professor Gabriel Erkoreka pelo Centro Superior de Música do País Basco. Mestre em Composição e “*Musical Theater*” sob a orientação do compositor Georges Aperghis na *Hochschule der Kunst Bern*, e participou do *CURSUS* anual de Composição e informática Musical no *IRCAM- Centre Pompidou Paris* (Edler-Copes, 2016, website).

Equipamento eletrônico

O compositor sugere o uso de quatro alto-falantes, dois frontais e dois laterais, para criar o efeito de espacialidade sonora. A mesa de mixagem é colocada entre os alto-falantes e conduzida por um técnico que acaba atuando como um segundo performer, pois é encarregado da parte eletrônica (Fig.46) e de promover uma difusão adequada tanto do som acústico captado pelos microfones, quanto do som processado pelo computador. A atuação deste técnico é fundamental tanto na montagem, e funcionamento correto do equipamento quanto na equalização do som do instrumento e da voz.

A obra requer o uso de dois microfones para o vibrafone e um microfone de voz, do tipo auricular. Este modelo de microfone é sugerido pelo compositor com o objetivo de captar a voz isoladamente. Assim, consegue-se separar a captação do som da voz da do vibrafone, o que é importante pois apenas o vibrafone deverá ter o som distorcido pelo processamento de som criado pelo compositor e executado por um *patch*⁵⁶ do software Max/MSP, que deve estar instalado no computador. Pessoalmente, optei por utilizar um microfone sem fio, já que ele nos proporciona maior liberdade de movimento no momento da performance e nos liberta de possíveis preocupações extras em relação à execução do vibrafone. O uso do microfone auricular, propiciando uma separação na captação do som vocal e do vibrafone, facilita também a obtenção de um equilíbrio sonoro entre a voz e o vibrafone na mixagem final da obra para a plateia.

Para executar esta obra, é necessário um computador que rode os programas MAX 5,6 ou 7, o *patch* de processamento de áudio criado pelo compositor e que acompanha a partitura da obra, e também uma placa de som com uma ou duas entradas (para microfone) e saída *stereo*.

⁵⁶ É um programa de computador criado para atualizar ou corrigir um software.

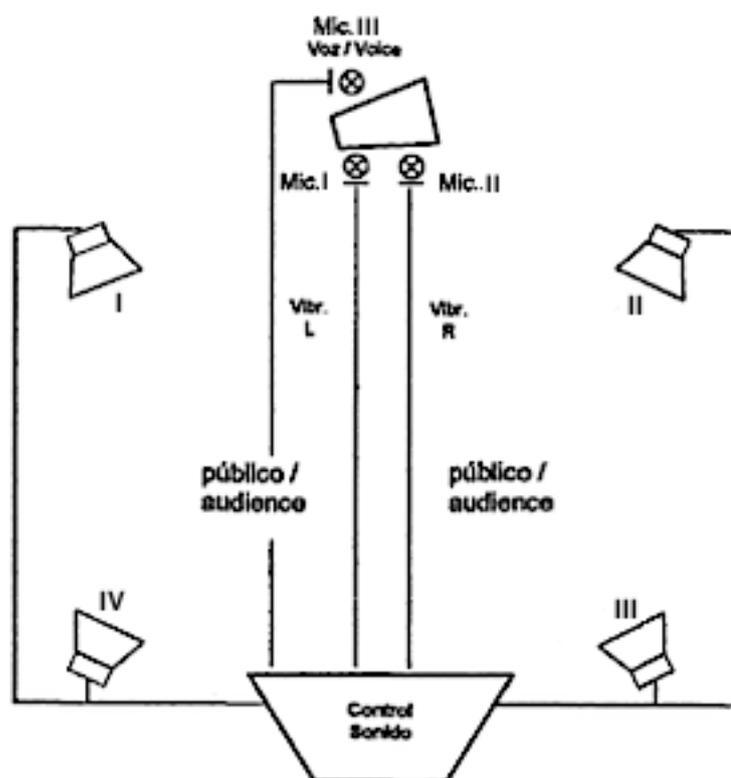


Fig. 46: Equipamento eletrônico utilizado na obra *Double* (2007) de Aurélio Edler-Copes.

Elementos composicionais

Silêncios

O silêncio desempenha um papel importante dentro da música e este parece ser o ponto de partida para o processo de criação musical.

Esta composição trabalha com três tipos de silêncios, cada um com uma duração específica dentro da obra. O uso do silêncio coincide com as finalizações de frase e, ao mesmo tempo, a preparação de uma próxima frase, a qual explorará um novo material composicional.

⁵⁷ O silêncio, como a Natureza, é incansável e invencível: por mais grandiosamente que executemos um som, o silêncio o invadirá e o cobrirá inexoravelmente. Se o silêncio é retido, o som deve ser constantemente renovado. Mas se o som não tem a possibilidade de morrer, não teríamos nem a possibilidade de repeti-lo, ou ainda melhor, de substituí-lo com outro

⁵⁷ “Silence, like Nature, is tireless and invincible: however grand a sound we make, silence will invade and inexorably overwhelm it. If silence is to be kept at bay, sound must be constantly renewed. But If sound did not die away, we would not have the option of repeating, or better still, replacing it with something different. Without silence there could be no music” (MACONIE,1990, pag.66).

som diferente. Sem o silêncio, não poderia haver música (MACONIE, 1990, pag.66, tradução nossa).

Tipos de Silêncio:

-  curto
-  médio
-  long

Processo de respiração

O compositor utiliza como parte do material composicional dois movimentos respiratórios a serem executados pelo performer: a inspiração e a expiração (Fig.47). Anatomicamente, a inspiração é a entrada de ar nos pulmões, e dá-se pela contração da musculatura do diafragma e dos músculos intercostais, enquanto a expiração, promove a saída do ar dos pulmões que tinha entrado pelo processo de inspiração, e dá-se pelo relaxamento da musculatura do diafragma e dos músculos intercostais [MIRANDA-VILELA, 200-]

Os movimentos respiratórios serão executados junto com o vibrafone, ou, em alguns momentos, como uma voz independente. A respiração, junto com a voz e a produção sonora instrumental, nos ajudarão a alcançar o ‘catarse emocional’ que o compositor almeja na obra. Para isto, estes movimentos respiratórios devem ser executados de maneira enfática, colocando em cada respiração ou inspiração uma intenção clara. Além disso, estes movimentos respiratórios possuem dinâmicas que em alguns trechos servem como conexão para novas frases, e em outras ocasiões complementam o som produzido pelo vibrafone, criando uma atmosfera sombria.

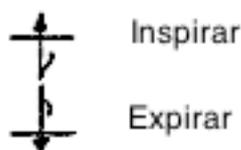


Fig. 47: Símbolos utilizados para representar os movimentos respiratórios: inspiração e expiração na obra *Double* (2007) de Aurélio Edler-Copes.

Voz

O compositor explora dois tipos de emissão vocal: a voz falada e a voz cantada. A voz falada é um recurso expressivo que segundo Cantoni (2013) fornece informações físicas e culturais

do indivíduo, enquanto a voz cantada é a emissão vocal que traduz características específicas relacionadas às modificações fisiológicas, acústicas e musicais.

Nesta obra, a voz falada utiliza os fonemas [t] e [k] (Fig.48). Segundo Sitta (2012), no fonema [t] a ponta da língua deve tocar os alvéolos dos incisivos e suas bordas os molares, enquanto o ar explodido é sentido entre a língua e os alvéolos. Já no fonema [k], se deve fechar a parte superior do dorso da língua no véu ou palato[...].

Um elemento que se destaca na linha melódica tanto da voz como do vibrafone, é o acento. No momento em que o vibrafone interage com a voz, estes acentos geralmente são realizados ao mesmo tempo (Fig.49), com exceção do compasso 80 e 81. Ambos os acentos deverão ser executados com a mesma energia.

Devido ao andamento da obra, alguns trechos vocais são difíceis de ser executados, especificamente os que utilizam a voz falada. A combinação dos fonemas /t/ – /k/ e a velocidade em que eles são realizados algumas vezes dificultam a articulação. Isto fica ainda mais difícil no momento em que tenta se juntar a parte vocal e instrumental. Por este motivo se recomenda o estudo separado da voz falada, que ajuda que o performer tenha clara consciência da articulação e ritmo de cada letra, independente do andamento realizado.

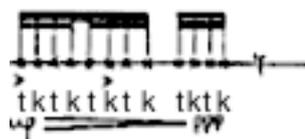


Fig. 48: Fonemas [t];[k] utilizados na obra *Double* (2007) de Aurélio Edler-Copes.

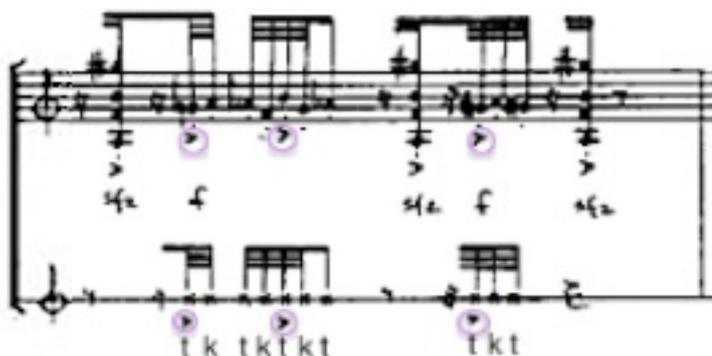


Fig. 49: Interação entre o vibrafone e a voz, c.23 - *Double* (2007) de Aurélio Edler-Copes.

Na obra se faz uso também do fonema /s/. Segundo Sitta (2012), esta letra deve ser realizada mediante a fricção da corrente de ar restrita através dos alvéolos, dentes frontais e língua [...]. O compositor escreve este fonema de uma maneira diferente dos outros, repetindo-o três vezes seguidas /sss/, dando a impressão de uma pronuncia ainda mais enfática. O som produzido pela letra /s/, parece desempenhar na obra o papel de um direcionador, já que geralmente ele aparece junto a um símbolo de *crescendo* levando à obra para pontos melódicos culminantes (Fig.50).



Fig. 50: Fonema /sss/, c. 51 - *Double* (2007) de Aurélio Edler-Copes.

O compositor utiliza como parte do material composicional as notas *sol sustenido* e *lá natural* (Fig.51), que terão na parte superior uma simbologia que representa a maneira na qual o som será produzido pela voz do performer.

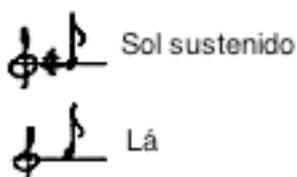


Fig. 51: Notas utilizadas na obra *Double* (2007) de Aurélio Edler-Copes.

Existem três maneiras de emitir o som nesta obra: a primeira, é um som ordinário, aqui só precisamos nos preocupar com a afinação; na segunda, o compositor pede para juntar altura e ar, e na terceira, prioriza-se o ar, mais com um resquício de altura (Fig.52).

- Som ordinário
- ⓘ Altura mais ar
- Ar mais resquício de altura

Fig. 52: Símbolos que representam as diferentes maneiras de emissão sonora na obra *Double* (2007) de Aurélio Edler-Copes.

As notas *lá* e *sol susenido* são cantadas com a vogal /a/. Para produzir ‘altura mais ar’ devemos fechar um pouco os lábios, já que desta maneira modificaremos a corrente aérea expiratória produzindo ar ao mesmo tempo que emitimos o som.

A letra /a/ é uma vogal aberta, isto quer dizer que para cantar esta vogal se precisará de mais espaço na abertura da boca do que uma vogal fechada. Na obra, esta vogal não precisa de tanto espaço, já que a dinâmica utilizada vai desde o *molto pianissimo* até *mezzo-piano*, o que resulta numa abertura menor da boca, facilitando a produção do ar junto com o som .

O ‘ar mais resquício de altura’ seguirá o mesmo procedimento anterior, com a diferença de que os lábios terão que ficar mais fechados para que a saída de ar seja maior do que o som.

Microtonalidade

O compositor utiliza na obra a notação de $\frac{1}{4}$ de tom, $\frac{1}{2}$ tom e $\frac{3}{4}$ de tom, que são utilizados tanto de maneira ascendente como descendente (Fig.53).

- ♯ $\frac{1}{4}$ de tom ascendente
- ♯ $\frac{1}{2}$ tom ascendente
- ♯♯ $\frac{3}{4}$ de tom ascendente
- ♭ $\frac{1}{4}$ de tom descendente
- ♭ $\frac{1}{2}$ tom descendente
- ♭♭ $\frac{3}{4}$ de tom descendente

Fig. 53: Acidentes microtonais utilizados na obra *Double* (2007) de Aurélio Edler-Copes.

Existem diversas maneiras de estudar estes microtons. Uma possibilidade, segundo o compositor, é estudar esses intervalos através do violão, afinando uma corda com $\frac{1}{4}$ de tom de diferença respeito a uma outra corda contígua (2015, entrevista online).

Outro caminho que pode ser tomado como ferramenta de estudo, é a utilização de algum programa de edição de áudio (no exemplo aqui dado foi usado o software livre *Audacity*) para

ajustarmos a frequência (em *Hertz*) de cada som. Com isto, podemos gravar as melodias incluindo seus microtonalisms. A partir daí, podemos aprender os trechos da obra por meio da audição repetitiva. A seguir, mostro como foi feito este procedimento de estudo.

O primeiro passo foi conhecer os valores em *Hertz* das notas a serem modificadas. A fórmula para calcular o quarto de tom ascendente é a multiplicação dos *Hertz* da nota a ser modificada pelo valor de $\frac{1}{4}$ de tom $(1.029302236643)^{58}$.

Exemplo:

Lá4: 442 Hz - Lá4 + $\frac{1}{4}$ de tom = 454,951588596206 Hz

$442 \times 1,029302236643 = 454,952 \text{ Hz}^{59}$

Passos no programa *Audacity*:

1. Usar a função '*Generate*'
2. *Tone* (colocar os *Hertz*; Lá4 = 442Hz) (Fig. 54)

⁵⁸ O valor numérico da divisão de uma oitava em 12 intervalos iguais é de 1.059463094359. O quarto de tom é a divisão de um semitom em dois, logo o valor do quarto de tom é resultado da raiz quadrada de 1.059463094359 que é 1.029302236643.

⁵⁹ O resultado do cálculo de cada frequência seguirá o processo de aproximação para o milésimo. No programa *audacity* isto será feito automaticamente.

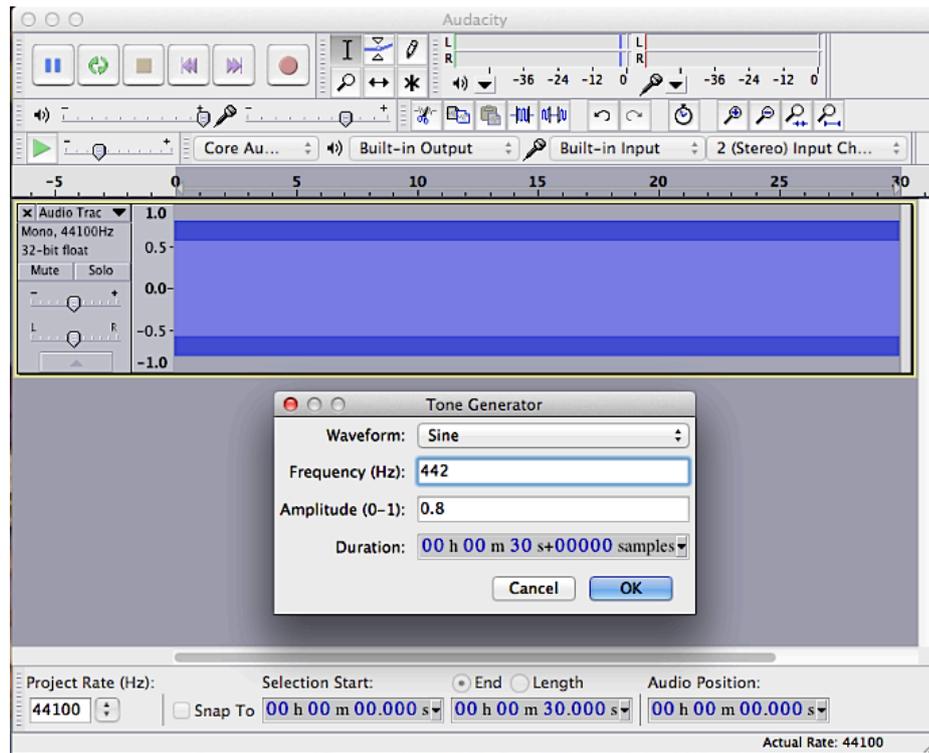


Fig. 54: Utilização do programa *Audacity* como ferramenta de estudo vocal microtonal da obra *Double* (2007) de Aurélio Edler-Copes - Lá4 natural.

3. Mudar os *Hertz* de 442 a 454,952 Hz que pertence à nota Lá4 + ¼ de tom (Fig.55).

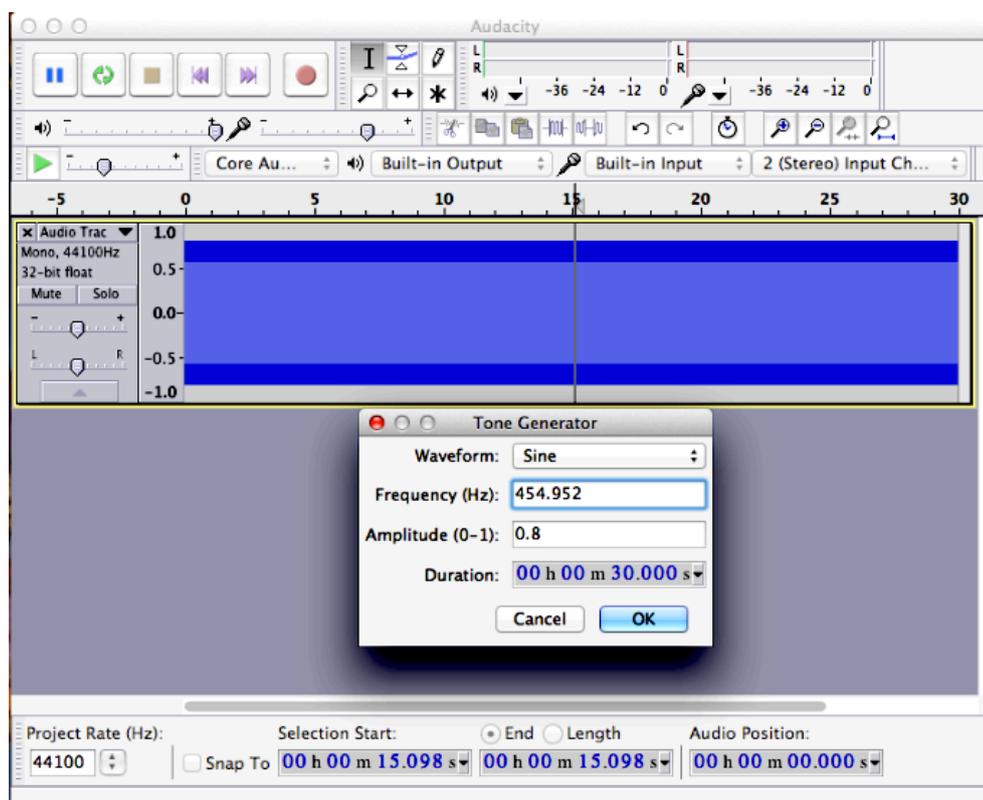


Fig. 55: Utilização do programa *Audacity* como ferramenta de estudo vocal microtonal da obra *Double* (2007) de Aurélio Edler-Copes - Lá4 natural e Lá4 + ¼ de tom ascendente.

Na figura 55, no segundo 15 da faixa de áudio do programa *Audacity*, a nota Lá4 se modificará para Lá ¼ de tom ascendente, o mesmo processo se realizará para obter o contrário, ¼ de tom descendente. Assim, conseguiremos diferenciar auditivamente (e memorizar) o Lá natural e o Lá modificado, facilitando o estudo.

Na obra se utilizará as seguintes alturas:

- Lá 442
- Lá + ¼ de tom = 454,952
- Lá - ¼ de tom = 429,417 (resultado da divisão de 442 com o valor do quarto de tom)
- Sol = 393,778
- Sol + ¼ de tom = 405,316
- Sol + ½ tom (sol suspenido) = 417,193 (a multiplicação da freqüência da nota G pelo valor do semitom)
- Sol + ¾ de tom = 429,418 (a multiplicação da freqüência da nota G suspenido pelo valor do quarto de tom)

O compositor pede para que os quartos de tom sejam na medida do possível cantados com exatidão, porém ele reconhece que quando eles vem depois de um *glissando* a afinação geralmente será aproximativa (EDLER – COPES, 2015, entrevista via online).

Utilização do arco

O arco é uma ferramenta utilizada geralmente por instrumentos de cordas, mas que aparece em inúmeras obras contemporâneas para percussão, em instrumentos tanto de altura definida como a marimba ou o vibrafone, como de altura indefinida, como o tam-tam, pratos, entre outros.

Não existe uma técnica estabelecida para a utilização do arco nos instrumentos de percussão, mas encontram-se alguns parâmetros que podem ser seguidos pelos percussionistas. De maneira geral, o percussionista obtém conhecimentos ligados à utilização desta ferramenta mediante o contato contínuo com ela. Assim, o performer vai se familiarizando e tirando suas próprias estratégias.

Dependendo do instrumento, o arco tem uma maneira específica de ser segurado. A relação entre instrumento e corpo é essencial no mecanismo desta ferramenta. Outros detalhes, como a pressão realizada entre o arco e o instrumento, assim como a espessura da crina do arco, colaboram para a obtenção de uma boa qualidade de som de arco no vibrafone. Em geral, é preferível o uso do arco de contrabaixo, pois ele tem a crina mais espessa.

[...] A espessura da crina dos arcos utilizados é de fundamental importância para a extração de um som com maior qualidade, permitindo maior vibração das lâminas, proporcionando uma grande exploração de harmônicos, causando influência sobre o timbre (obtendo variantes sonoras) e na dinâmica [...]. (CHAIB, 2007, pag.57)

A escolha do tamanho do arco é muito importante. Um arco pequeno trará uma maior facilidade ao performer no seu manuseio, porém pode tornar mais complicada a realização de notas muito longas. Na minha performance da obra, optei pelo arco de contrabaixo tamanho $\frac{1}{4}$, que, apesar de ser o menor dos arcos de contrabaixo, tem uma espessura de crina bastante favorável ao vibrafone e um tamanho que o torna fácil de ser manipulado, sem prejudicar a performance de nenhuma das notas mais longas da peça.

A resina utilizada nos instrumentos de cordas é a mesma que se aplicará no arco para tocar o vibrafone. Ela ajuda no atrito entre a lâmina do vibrafone e a crina do arco. Se o arco não está com resina suficiente, durante o atrito teremos momentos em que o som desaparecerá. Outro efeito indesejado ocorre quando o arco está com muita resina: neste caso ele trava na tecla, exatamente pelo excesso da resina no momento do atrito.

A relação com o equipamento

Para a performance de *Double* é recomendado que haja um segundo performer (responsável pela parte eletrônica e difusão sonora, como mencionado anteriormente). Porém, para que o performer possa ganhar uma intimidade maior com a obra é importante que ele seja capaz de ensaiar sozinho sem o suporte do segundo performer. No caso desta obra, isto não é complicado, mas há a necessidade de se ter acesso a certos equipamentos (computador, placa de som, 1 microfone auricular e ao menos 1 microfone para amplificação do vibrafone, além de uma caixa de som, ou fone de ouvidos). Além disso, o performer tem que saber configurá-los, o que é também simples, pois o sistema é bastante básico e o *patch* feito pelo compositor é bastante auto-explicativo e simples de se operar (Fig.56)

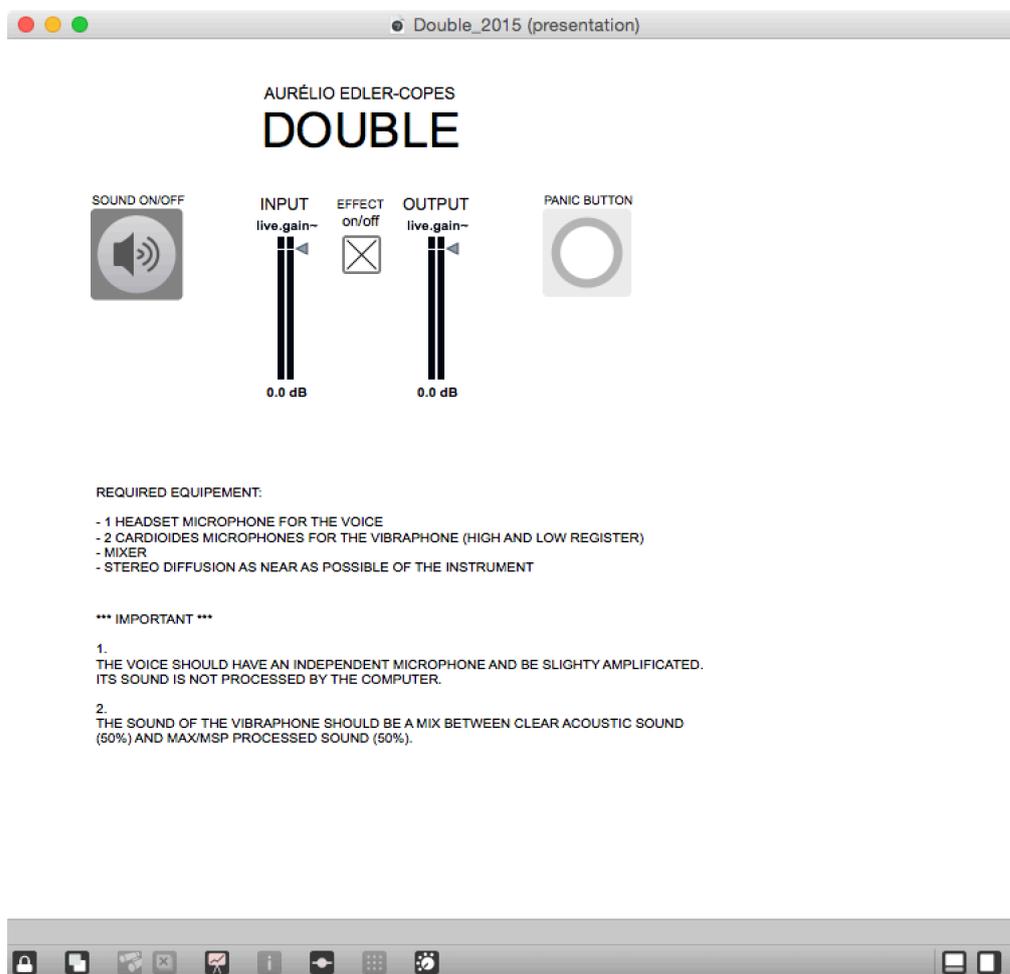


Fig. 56: *Max Patch* utilizado na obra *Double*.

Como vimos em todos os comentários sobre *Double*, a sua performance exige do percussionista várias habilidades, além de simplesmente tocar o vibrafone da maneira mais tradicional. Mesmo que nenhuma destas habilidades exija por si só uma preparação ou

conhecimento altamente complexo, a soma delas acaba gerando uma dose de complexidade, certamente presente na performance da obra. Esta exigência de habilidades múltiplas na performance ajuda a corroborar a nossa visão sobre a atuação do percussionista na música contemporânea, que se mostra realmente algo multifacetado.

4 Considerações Finais

No decorrer do trabalho, pudemos perceber que, de fato, o percussionista contemporâneo é um ser multifacetado, já que, ao termos contato com o repertório de meados do século XX em diante, pudemos observar que o percussionista precisa interagir com outras áreas de conhecimento e incorporar vários elementos para poder executar este repertório. Cremos que os três exemplos apresentados mais a fundo no capítulo 3 e todos os outros citados no capítulo 2 ajudaram a corroborar esta ideia e nos permitiram identificar certas habilidades cada vez mais presentes no repertório contemporâneo de percussão, como a necessidade de se aprender instrumentos e técnicas de mais diversas tradições; a necessidade de construir e/ou adaptar instrumentos; a incorporação de elementos da linguagem teatral, como o gesto e a voz (tanto falada quanto cantada); a necessidade de entender um mínimo de tecnologia.

Pudemos observar ainda, no terceiro capítulo, que o fato das obras terem elementos provenientes de outras linguagens, não significa que o percussionista deva se tornar um profissional especialista nestas outras disciplinas. Mas, ele deve sim, levar em consideração na sua performance diversas questões relativas a estas outras disciplinas. Por exemplo, em uma obra com canto, o performer não precisa ser um *expert* na técnica de canto lírico, mas precisa ser capaz de manter a afinação e realizar os detalhes inseridos na partitura. Ou seja, precisa preparar a sua performance para convencer a plateia de que ele é um bom cantor, ao menos no contexto daquela obra.

É importante dizer que cada uma das habilidade extras apresentadas nesta pesquisa pode apontar para possíveis projetos futuros e estudos mais aprofundados. Aliás, em alguns casos, isto já tem acontecido. Existe uma bibliografia recente crescente ao menos em duas áreas detectadas neste trabalho: a atuação do percussionista em obras cênicas e na relação com meios eletrônicos. No caso da construção/adaptação de instrumentos e utilização de outros objetos por parte dos percussionistas, o material encontrado nesta pesquisa ainda foi escasso, assim como o material mais específico sobre o uso da voz em peças para não cantores, apesar que neste caso, podemos ter acesso a uma bibliografia extensa sobre uso da voz tanto no teatro, quanto por cantores.

Para finalizar, creio ser possível afirmar que existem na música contemporânea de concerto uma tendência clara de usar o percussionista como um ser/músico versátil, que não se restringe a tocar somente seu próprio instrumento, e que está aberto a qualquer tipo de

experimentação. A fala, o canto, os gestos, a dança, a atuação, a percussão corporal são elementos que já fazem parte do perfil deste percussionista. A versatilidade parece ser uma característica já inerente ao nosso *métier*. Talvez seja justamente essa abertura à experimentação e os desafios de uma atuação multifacetada, os aspectos que diferenciem o percussionista de outros instrumentistas.

Bibliografia

ACOSTA, Antonieta. Dança e Cinema: Algumas aproximações. **Revista Gambiarra**. n.4. 2012. p.25. Disponível em: <http://www.uff.br/gambiarra/edicao_04/pdf/Gambiarra_4_pag_22_28.pdf> Acesso em: 9 jan. 2016.

ALVAREZ, Javier. Rhythm as motion discovered. **Contemporary Music Review**. v.3. 1989. p. 203-231.

ANJO Caído. Alfabeto Pāli. Disponível em: <http://www.geocities.ws/arkanjo_caido/mithus/budis/texto/alfabetopali/pali.html> Acesso em: 7 dez. 2015.

ANDRÉS, A; BORÉM, F. O grupo UAKTI: três décadas de música instrumental e de novos instrumentos musicais acústicos... **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23. jan./jun. 2011. p. 170 - 184. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a18.pdf>> Acesso: 27 mar. 2016.

BABELSCORES. Aurélio Edler - Copes. Babel Scores, 2015. Disponível em: <<http://www.babelscores.com/AurelioEdlerCopes>> Acesso em: 13 jan. 2016.

BECKER, Susie. **A voz contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes -Universidade de São Paulo, 2008. p. 9; 13; 40-46. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07052009-124351/.../1729731.pdf> Acesso em: 14 maio. 2016.

BORTOSOLO, Saulo. Entrevista concedida a Mónica Navas. [via e-mail] 09 maio. 2016.

BRITT, Cameron N. Intermediate Masterworks for marimba. **American MUSIC**. v.29. n.1, 2011. p. 136-138. published by: University of Illinois Press; Intermediate Masterworks for Marimba. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/journals/amm/summary/v029/29.1.britt.html>> Acesso em: 3 dez. 2015.

CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. Universidade Federal de Santa Maria. **Per Musi** – Revista Acadêmica de Música – n.11, jan – jun, 2005. p. 49 Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf> Acesso em: 16 dez. 2015.

CHARLES, Benjamin A. **Multi-percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum**. Tese de Doutorado. University of Miami, 2014. p. 47. Disponível em: <http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2342&context=oa_dissertations>. Acesso: 6 maio. 2016.

CICLO Natural. Ciclo Natural. 2012. Disponível em: <<http://ciclonatural.com.br/>> Acesso: 29 mar. 2016.

CONCEITO. de. **Conceito de Multifacetado**. 2013. Disponível em:
<<http://conceito.de/multifacetado>> Acesso em: 21 mar. 2016.

CODEVILLA, Fernando. **Entre o sonoro e o visual: Relações e Processos nas Artes**. Tese de Doutorado, Instituto de Artes – UNESP, 2015. p. 074-079 Disponível em:
<<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/136760>> Acesso em: 12 abr. 2016.

CUMMINGS, Robert. Chinary Ung Biography. 2016 AllMusic. Disponível em:
<<http://www.allmusic.com/artist/chinary-ung-mn0001266706/biography>> Acesso em: 3 dez. 2015.

CHAIB, Fernando. **Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto**, de José Manuel López López. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro, 2007. p. 57 Disponível em:
<<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/1141/1/2008001240.pdf>> Acesso em: 25 maio. 2016.

CHAIB, Fernando. Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: técnica, interpretativa e expressiva. *Per Musi*, Belo Horizonte. n.27, 2013. p. 159-181. [p. 159-160; 165-168; 170-171] Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n27/n27a15.pdf>> Acesso em: 28 maio. 2015.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. 1 ed. São Paulo: 34, 2004.

DUDEQUE, Norton. O Drama Wagneriano e o Papel de Adolphe Appia em suas Transformações cênicas. *R.cien./FAP*, Curitiba, v.4. n.1. jan./jun.2009. p. 1-7 Disponível em:
<http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Norton_Dudeque.pdf> Acesso em: 16 mar. 2016.

DURAND, Valérie. **La description de la voix dans la musique contemporaine**. Università degli Studi di Brescia, Itálie. ?, [116]

EDLER – COPES, Aurélio. Bio.Aurélio Edler-Copes. Disponível em: <http://www.edler-copes.com/site/Bio_BR_1_edler-copes.html> Acesso em: 13 jan. 2016.

EDLER – COPES, Aurélio. Entrevista concedida a Mónica Navas. [via e-mail] 24 fev. 2013; 19 mar. 2013.

EDLER – COPES, Aurélio. Entrevista concedida a Mónica Navas. [via e-mail] 27 mar. 2017.

ENSEMBLE Intercontemporain. **Du geste à la musique** [Arquivo de vídeo]. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=dGfUIRkRNfA>> Acesso em: 14 fev. 2016.

FRANÇOIS, Jean Charles. **Percussion et Musique Contemporaine**. Collection d'esthétique; Paris: Klincksieck, 1991. p.258.

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

GARCIA, Daniele. **Som e Vida após a lata**: construção de instrumentos musicais com material alternativo. Dissertação de Mestrado. UNESP, 2013. p. 15-16; 19-21; 46. Disponível em:

<<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/108809/000772246.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso: 27 de mar. 2016.

GEORGE, Whitney. **The Art of Noise-Percussion in the 20th Century**. [Arquivo de vídeo]

Disponível em: <<https://prezi.com/lvavmru6nzoi/the-art-of-noise-percussion-in-the-20th-century/>> Acesso em: 16 mar. 2016.

GRAME centre national de création musicale. Ensemble Percussions Claviers de Lyon. Concert Grame, **April Suite**, Thierry De Mey. Disponível em:

<<http://www.grame.fr/ressources/productions/aprilsuite.pdf>> Acesso em: 14 dez. 2015.

GRIFFITHS, Paul, **A Música Moderna**: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez; tradução de Clovis Marques. - 2.ed.- Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p.169-182.

HAPPENING. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

HOLLAND, James. **Practical Percussion**: A Guide to the Instruments and Their Sources. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland and Oxford, 2005. p. 38. Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?id=vMq9ZLNZQMwC&pg=PR5&dq=practical+percussion&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj6lLqc347MAhXEx5AKHcs1BWwQ6AEIIDAA#v=onepage&q=pistol&f=false>> Acesso em: 14 abr. 2016.

ICTUS contemporary music. Biografia. Disponível em:

<<http://www.ictus.be/ensemble/biography>> Acesso em: 8 dez. 2015.

INSTITUTO de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. Thierry De Mey. Ircam-

Centre Pompidou, 2016. Disponível em: <<http://brahms.ircam.fr/thierry-de-mey>> Acesso em: 8 dez. 2015.

INSTITUTO tathagata. **Pali**. Caeté – MG – Brasil Disponível em:

<<http://www.institutotathagata.org/pali.html>> Acesso em: 1 dez. 2015.

JOHNSTON, Beverley. 2011. *Website*. Disponível em: <<http://www.beverleyjohnston.com/>> Acesso em: 6 dez. 2015.

KOHAN, Pablo. Obras de Thierry De Mey, en el Xirgu: Un cruce entre danza, música y cine. **LA NACION. Espectáculo**. 2006. GDA Grupo de Diarios da América. Disponível em:

<<http://www.lanacion.com.ar/852604-obras-de-thierry-de-mey-en-el-xirgu>> Acesso em: 15 nov. 2015.

LASKEWICZ, Zachar. **The New Music- Theatre of Mauricio Kagel.** *Nightshades Press* 2008. Noordstraat 1/3, 9000 Ghent (Belgium). Reference Code: 9204-KAG.1992. p.3-5; 9. Disponível em: <http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.htm> Acesso em: 10 abr. 2016.

LEE, Henrique Oliveira de. Entrevista Ernani Maletta: Teatro, Corpo e Voz. **Polifonia**, Cuiabá, MT. v.21. n.30. p. 307 -317, jul./-dez., 2014. Disponível em: <<http://www.periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2314/1664>> Acesso em: 18 nov. 2015.

LOBO, Dalva Souza de. **A poesia:** corpo, performance e oralidade. Florianópolis, SC. v.11. n.1. p. 194-208, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2015v11n1p194>> Acesso em: 8 fev. 2016.

MACONIE, Robin. **The Concept of Music.** New York: Oxford University Press, 1990. p.66. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=T7wiQZVAXJQC&pg=PA71&lpg=PA71&dq=The+Concept+of+Music+maconi&source=bl&ots=RUwdxEv1kS&sig=p5OMAdpWUQ4RB4TrjzZcSJKYdvM&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiHnP-SmNzUAhWKgZAKHcf9BwQQ6AEIPDAD#v=onepage&q=The%20Concept%20of%20Music%20maconi&f=false>> Acesso em: 8 jan. 2016.

MALETTA, Ernani. A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. **Polifonia**, Cuiabá, MT. v.21. n.30. p. 29-54, jul – dez, 2014 [p. 29 – 39] .Disponível em: <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2311>> Acesso em: 18 nov. 2015.

MARTINS, Natali. **Música Cênica no Repertório de Percussão contemporâneo:** Estudo Interpretativo de *Toucher* de Vinko Globokar. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas- Instituto de Artes. Campinas, 2015. p. 2; 10-21; 30; 43; 52-55; 95; 103. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/zeus/auth.php?back=http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000957934&go=x&code=x&unit=x>> Acesso em: 23 abr. 2016.

MIRANDA, Paulo; BARREIRO, Daniel. Performer e Meios eletrônicos: Aspectos da Interatividade na Música Eletroacústica Mista. **Horizonte Científico**, v.5, n.2, 2011. p. 1-26 Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/8127>> Acesso em: 10 de ago. de 2016.

MIRANDA-VILELA, Ana Luisa. **Fisiologia da Respiração.** Bioloja materiais didáticos. Disponível em: <<http://www.afh.bio.br/resp/resp2.asp>> Acesso em: 9 jan. 2016.

MONTEIRO, Francisco. **Música Nova, Vanguarda e Darmstadt:** Para a compreensão de uma estética musical. 2001, p. 57-59; 66-67. Disponível em: <http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/3147/1/ART_FranciscoMonteiro_2001.pdf> Acesso em: 18 abr.2016.

MOSS, Stephen. A to Z of Wagner: G is for Gesamtkunstwerk. **Theguardian**. 18 apr. 2013
Disponível em: <<http://www.theguardian.com/music/musicblog/2013/apr/18/a-z-wagner-gesamtkunstwerk>> Acesso em: 20 maio. 2016.

MORA, Sandra. **Os diferentes usos da voz no repertório para percussão solo:**
Levantamento de peças e elaboração de um catálogo no âmbito do acervo do PIAP. Trabalho de Conclusão de Curso Instituto de Artes - UNESP, 2015. p. 8-24.

MORAIS, Augusto. **A Obra Psappha de Iannis Xenakis:** A problemática da instrumentação e interpretação nas peças para percussão múltipla. Projeto de Pesquisa – Iniciação Científica. Instituto de Artes - UNESP, São Paulo, 2006. p. 7-10; 19-22

MORAIS, Ronan Gil de, Sixxen Project.RG Produções Artísticas, 2015. Disponível em:
<<http://www.ronangil.com/sixxenproject-descri--o>>Acesso: 30 de set. de 2016.

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

MOTA, Renato. **MUNDOBIT – INOVAÇÃO.** Universidades brasileiras criaram novo instrumento musical, o Sixxen, 2016. Disponível em:
<<http://blogs.ne10.uol.com.br/mundobit/2016/01/04/universidades-brasileiras-criaram-novo-instrumento-musical-o-sixxen/>> Acesso em: 30 de set. de 2016.

NATURA bem estar. **A Invenção dos instrumentos pelo UAKTI.** [Arquivo de vídeo] Natura, 2012. Belo Horizonte – MG, 2012. 3m. Disponível em:
<<http://www.naturamusical.com.br/invencao-dos-instrumentos-pelo-uakti>> Acesso em: 31 mar. 2016.

NAVAS, Mônica. **Antologia do repertório para marimba solo e com eletrônica de compositores brasileiros.** Trabalho de Conclusão de Curso. USP - São Paulo, 2013.p.67 – 68.

ORALSITE. entrevista com de mey. Disponível em:
<http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Thierry_De_Mey/> Acesso em: 8 set. 2015.

PALI Text Society. **About The Pali Text Society.** Disponível em:
<<http://www.palitext.com/subpages/aboutpts.htm>> Acesso em: 5 dez. 2015.

PARTCH, Harry. His Instruments. Disponível em: <<http://www.harrypartch.com/#!/on-the-road/cfm3>> Acesso em: 12 abr. 2016.

PASSEIWEB. **Teatro do Absurdo.** 2007 Disponível em:
<http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/teatro/absurdo> Acesso em: 12 abr. 2016.

PITTENGER, Elise. Communicating Intention: Understanding Physical and Visual Aspects of Instrumental Music Theatre. **Anais do XX Congresso da ANPPOM**, Florianópolis, 2010. p. 1189-1193. [p1-2]. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_O_ANPPON_2010.pdf> Acesso em: 23 maio 2016.

RAES, Cathérine. Thierry De Mey (1956). **Matrix Centrum voor nieuwe muziek. 2003** Disponível em: <<http://www.matrix-new-music.be/en/componist/de-mey-thierry-1956>> Acesso em: 31 out. 2015.

REGENTS of the University of Califórnia. Chinary Ung. Department of Music - UC San Diego, 2014. Disponível em: <http://musicweb.ucsd.edu/people/people.php?cmd=fm_music_directory_detail&query_FullName=+Chinary+Ung> Acesso em: 3 dez. 2015.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. **Guia Ilustrado Zahar: Ópera**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2010. p. 15-17; 29.

ROCHA, Fernando. Questões de Performance em obras eletrônicas mistas. **Anais do XX Congresso da ANPPOM 2010**. Comunicação – PERFORMANCE. p. 1233-1238. Disponível em: <http://fernandorochoa.info/anppom2010_fernandorochoa.pdf> Acesso em: 10 de ago. de 2016.

ROCHA, Fernando. **Works for percussion and computer-based live electronics: aspects of performance with technology**. Dissertação de doutorado McGill University. Montreal, Canadá. apr.2008. Disponível em: <http://www.fernandorochoa.info/dms_mcgill_fernandorochoa.pdf> Acesso em: 15 de ago. de 2016.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p.1459.

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. **The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body**. Londres: Oxford University Press, 2008, p. 3-4; 12-127; 274-275.

SATOMI, Alice. **Considerações organológicas sobre o Taiko**. *Descubra Nikkei*. 2008. Disponível em: <<http://www.discovernikkei.org/pt/journal/2008/6/28/taiko/>> Acesso em: 13 maio 2016.

SCARASSATTI, Marco. **Walter Smetak: O alquimista dos sons**. Perspectiva: Edições SESC SP, 2008. p.15; 30.

SCHICK, Steven. **The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams**. Nova York: University of Rochester Press, 2006.

SERALE, Daniel. **Performance no Teatro Instrumental o Repertório Brasileiro para um Percussionista**. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, 2011. p. 16. Disponível em:

<<https://dl.dropboxusercontent.com/u/12778202/Performance%20no%20teatro%20instrumental%20-%20Daniel%20Serale.pdf>> Acesso em: 28 abr. 2016.

SERALE, Daniel. Música, Teatro, Música- Teatro e Percussão na Música – Teatro. **Cadernos do Colóquio**, v.10, n.1, 2009, p. 210- 221. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/455>> Acesso em: 14 fev. 2016.

SERALE, Daniel. O Teatro Instrumental em *Cenas Sugestivas* de Carlos Kater. **Anais**, UFJF, 2012, p. 1-10. Disponível em: <http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/O-teatro-instrumental-em-cenas-sugestivas-de-Carlos-Kater-Daniel-Serale.pdf> Acesso em: 2 mar. 2016.

SITTA, Erica. **Terapia:** Estimulação do fonema /t/. 2012. Disponível em:

<<https://ericasitta.wordpress.com/2012/12/28/estimulacao-do-fonema-t/>> Acesso em: 9 jan. 2016.

SITTA, Erica. **Terapia:** Estimulação do fonema /k/. 2013. Disponível em:

<<https://ericasitta.wordpress.com/2013/02/13/estimulacao-do-fonema-k/>> Acesso em: 9 jan. 2016.

SITTA, Erica. **Classificação dos sons da fala:** Vogais. 2012. Disponível em:

<<https://ericasitta.wordpress.com/2012/07/15/classificacao-dos-sons-da-fala-vogais/>> Acesso em: 11 jan. 2016.

SITTA, Erica. **Terapia:** Estimulação do fonema /s/. 2013. Disponível em:

<<https://ericasitta.wordpress.com/2013/06/16/estimulacao-do-fonema-s/>> Acesso em: 16 jan. 2016.

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

SOUZA, Marcela; GONÇALVES, Ana. **Das concepções musicais:** Sobre música Grega. 63ª Reunião Anual da SBPC. UFG - Goiânia, 2011. p. 2-3. Disponível em:

<<http://www.sbpcnet.org.br/livro/63ra/conpeex/mestrado/trabalhos-mestrado/mestrado-marcelo-miguel.pdf>> Acesso em: 16 mar. 2016.

SULPICIO, Eliana; BOLOGNA, Ricardo. James Wood's Rogósânti: Aspects of the Analysis in a First Approach. **Rev. Tulha**, Ribeirão Preto. v.1. n.1, p. 82-103, jan. – jun. 2015. p. 82-85; 89-97. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/107645/106040>> Acesso em: 9 maio 2016.

TRALDI, Cesar; Campos Cleber; Manzolli, Jônatas. Os Gestos Incidentais e Cênicos na Interação entre Percussão e Recursos Visuais. **Anais eletrônicos**. XVII Congresso da ANPPOM. v.17, 2007. Disponível em:

<http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/print_CTraldi_CCampos_JManzoli.pdf> Acesso em: 21 abr. 2016.

VARGAS, Vagner Souza de; Bussoletti, Denise. **Teatro do Absurdo e o Século XIX. história e - história.** 2013. Grupo de pesquisa arqueologia histórica da UNICAMP. ISSN 1807-1783. Disponível em: <<http://historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=242>> Acesso em: 12 abr. 2016.

WANDERLEY, Marcelo. **Instrumentos Musicais Digitais – Gestos, Sensores e Interfaces.** In: Beatriz Ilari (ed.) *Em busca da Mente Musical*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná. p. 2 Disponível em: <www.idmil.org/_media/wiki/instrumentos_digitais_final.pdf> Acesso em: 20 maio. 2016.

WIKIPÉDIA. **Richard Wagner.** In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner> Acesso em: 16 mar. 2016.

WIKIPÉDIA. **List of instruments by Harry Partch.** Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_instruments_by_Harry_Partch> Acesso: 12 abr. 2016.

WIKIPÉDIA. **Gesamtkunstwerk.** Wikipédia: a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>> Acesso em: 2 mar. 2016.

WIKIPÉDIA. **Ópera.** In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <<https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera>> Acesso em: 17 jan. 2016.

WIKIPÉDIA. **Língua Pali.** In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_p%C3%A1li> Acesso em: 5 dez. 2015.

WOOD, James. **About the piece: “Rogosanti (1986)”** By James Wood. VIC Firth. Disponível em: <<http://vicfirth.com/rogosanti-james-wood/>> Acesso em: 9 maio. 2016.

ZELTSMAN Marimba Festival, 2016. Mission. Disponível em: <<http://www.zmf.us/mission.html>> Acesso em: 2 dez. 2015.

ZELTSMAN, Nancy. Zeltsman Marimba Festival (ZMF), 2016. Disponível em: <<http://www.nancyzeltsman.com/teaching/zeltsman-marimba-festival-2.html>> Acesso em: 2 dez. 2015.

ZMF New Music: Fostering the creation of new works for solo marimba. **Intermediate Masterworks for Marimba has been released!** Disponível em: <<http://newmusic.zmf.us/index.cfm>> Acesso em: 2 dez. 2015.

Partituras

APERGHIS, Georges. **Le Corps à Corps**, Salabert, 1978. 1 partitura. Zarb e voz.

DE Mey, Thierry. **Silence must be!**, 2002. 1 partitura. Regente *Solo*.

EDLER-COPES, Aurélio. **Double**, 2007. 1 partitura. Vibrafone, voz e eletrônica.

GLOBOKAR, Vinko. **Corporel**. Peters, 1985. 1 partitura. para um percussionista e seu corpo.

GLOBOKAR, Vinko. **Toucher**, 1973. 1 partitura. para percussionista narrador.

MIKI, Minoru. **Marimba Spiritual**. Tokyo: Ongaku No Tomo, 1984. 1 partitura. Marimba e trio de percussão.

RZEWSKI, Frederic. **To the Earth**, 1985. 1 partitura. 4 vasos e voz.

SCHWITTERS, Kurt. **Ursonate**. 1922-32. 1 partitura. para narrador.

UNG, Chinary. **Cinnabar Heart**. Peters, 2009. 1 partitura. Marimba.

Anexo 1: Lista de obras

COMPOSITOR	TÍTULO	ANO	ESPECIFICAÇÃO
Aurélio Edler - Copes	Double	2007	Vibrafone/ <i>live electronics</i> /voz cantada/voz falada
Ben Hackbarth	Open End	2007	Vibrafone/ <i>live-electronics</i>
Bruce Hamilton	Edge	1991	Múltipla percussão/eletrônica
	Interzones	1996	Vibrafone/eletrônica
	Portals	2004	Múltipla percussão/eletrônica
Carolyn Chen	VIN DIESEL = I END LIVES	2011	Múltipla percussão/ <i>live electronics</i> /vídeo/voz falada
	What we swallow turns around	2011	Tímpano/objetos/recursos vocais
Chinary Ung	Cinnabar Heart	2009	Marimba/voz cantada
Christina Green	Eileens's Vision	2015	Marimba/triangulo/voz falada
Christopher Deane	A Robe of Orange Flame	2005	Folha de zinc/voz cantada/voz falada
Christos Hatzis	Fertility Rites	1997	Marimba/eletrônica
Cort Lippe	Music for Hi-Hat and Computer	1998	Hi-hat/eletrônica
	Music for Marimba and Computer	2003	Marimba/eletrônica
	Music for Snare Drum and Computer	2007	Caixa/eletrônica
	Duo for cajon and computer	2011	<i>Cajón</i> /eletrônica
	Duo for Vibrafone and Computer	2015	Vibrafone/eletrônica
Daniel Adams	Of a Just Content	2010	Vibrafone/múltipla percussão/voz cantada/voz falada
Daniel Almada	Linde	1994	Vibrafone/eletrônica
David Macbride	Full Circle	1987	Caixa/gesto
Edmund Champion	Losing Touch	1994	Vibrafone/eletrônica
Elisabet Curbelo	e-Home	2015	Objetos/ <i>live electronics</i> /gesto
Ezko Kikoutchi	Siddhartha	2011	Múltipla percussão/voz falada
Federico Bonacossa	Voice to Voice	2014	Objetos/ <i>live electronics</i> /voz cantada (voz feminina)/voz falada/recursos vocais
Flo Menezes	Transformantes III	1997	Vibrafone/ <i>live electronics</i>
	Quaderno	2005	Marimba/ <i>live electronics</i>
Frederic Rzewski	To the Earth	1985	4 Vasos/voz falada
	The Fall of the Empire	2007	Múltipla percussão/voz falada
François Sarhan	Home Work	2008-2009	Gesto/voz falada
	Situations	2008-2015	Gesto/voz falada
Gary Kulesha	Angels for Marimba and Tape	1983	Marimba/eletrônica

George Aperghis	Le corps à corps	1978	Zarb/voz falada/recursos vocais
	Graffitis	1980	Múltipla percussão/voz falada/recursos vocais/gesto
Giancinto Scelsi	Ko-tha	1967	Violão tratado como instrumento de percussão
	Ogloudoglou	1969	Múltipla percussão/voz cantada/recursos vocais
Gustavo Aguilar	Wendell's History	2007	Glockenspiel/voz falada
Hans Werner Henze	Prison Song	1971	Múltipla percussão/flauta de madeira/eletrônica/voz falada/recursos vocais
Harald Weiss	Solo Percussion Theater	1976	Múltipla percussão/voz cantada/voz falada/recursos vocais
Herbert Brun	Touch and go	1967	Objetos/gesto
James Campbell	Garage Drummer	2005	Múltipla percussão/eletrônica
James Rolfe	The connection	2001	Marimba/voz falada
James Wood	Rogosanti	1986	Múltipla percussão/voz falada/recursos vocais
Javier Alvarez	Temazcal	1984	Maracas/eletrônica
Jean Piche	Steal the thunder	1984	Múltipla percussão/eletrônica
Jennifer Stasack	Six Elegies Dancing	1987	Marimba/gesto
John Cage	27'10.554 for a percussionist	1956	Múltipla percussão (metal,pele,madeira e outros)
	Child of tree	1975	Plantas/objetos
	Composed Improvisation for Snare drum Alone	1990	Caixa/objetos
John Leupold	Aus Einer Sturmnacht	2010	Múltipla percussão/voz
Kaija Saariaho	Six Japanese Garden	1993	Múltipla percussão/eletrônica
Lawton Hall	All your thens for now	2013	Vibrafone/voz falada/câmera de fotos
Mark Applebaum	Aphasia	2010	Gesto/eletrônica
Martin Wesley Smith	For Marimba and Tape	1983	Marimba/eletrônica
Matthew, Shlomowitz	Hi-Hat and me	2010	Hi-Hat/voz cantada/voz falada/recursos vocais
Nebojsa, Zivkovic	To the Gods of Rhythm	1994	Djembé/voz falada
Nicholas Deyoe	Lullaby	2011	Múltipla percussão/recursos vocais
Norio Fukushi	Equatorial Zephyrus	2005	Múltipla percussão/voz falada/recursos vocais
Pierluigi Billone	Mani de Leonardis	2004	Glass bowls/spring coils/corpo/recursos vocais
	Mani Mono	2007	Spring drum/corpo/recursos vocais
	Mani de Gonxha	2012	Dois campane tibetane/corpo/voz falada/recursos vocais

Pierre Jodlowski	Time and Money	2006	Múltipla percussão/eletrônica/vídeo/gesto
Robert Constable	Lively solo Dies Irae No. 9	1996	Caixa/eletrônica/dança
Roberto Sierra	Bongo-O	1982; rev.2003	Bongo/voz falada/recursos vocais
Robin Hoffmann	An - Sprache	2000	Percussão corporal/voz/recursos vocais/gesto
	Birkhahn Studie fur Birkhan Locker	2005	Assobio/soprar na mão
Rodrigo Sigal	Rimbarimba	2002	Marimba/eletrônica
Ross Harris	Silence Greets the Dawn	2006	Tambor de argila indiano amplificado/voz falada
Simon Steen Andersen	Split Point	2002	Caixa/ <i>sandpaper blocks</i> /recursos vocais
Sydney Hodkinson	Kerberos	1990	Caixa/voz falada/recursos vocais
Stuart Saunders Smith	Songs I-IX	1981	Objetos/voz falada
	Tunnels	1982	Múltipla percussão/voz cantada/ voz falada
	And points North	1990	Múltipla percussão/voz cantada/voz falada
	Good Night	1992	Marimba/voz falada/recursos vocais
	Family Portraits: Delbert	1995	<i>Wood block/2</i> madeiras/papel/recursos vocais/voz falada
	Authors	2006	Marimba/voz cantada/voz falada
	Vibratissimo	2011	Vibrafone/voz cantada/voz falada
	My friend Gita	2013	Marimba/voz cantada/voz falada
Thierry De Mey	Silence must be!	2002	Gesto/eletrônica ou grupo
Thomas Delio	As Though	1994	Múltipla percussão/voz falada
Toshio Hosokawa	Sen VI	1993	Múltipla percussão/recursos vocais/gesto
Unsuk Chin	Alegro ma non troppo	1994-98	Múltipla percussão/eletrônica/gesto
Vinko Globokar	Toucher	1973	Múltipla percussão/voz falada
	Corporel	1985	Gesto/percussão corporal/voz falada/recursos vocais
	Ombre	1989	Múltipla percussão/eletrônica (<i>sample</i>)/voz cantada/recursos vocais
	Dialog über Erde	1994	Múltipla percussão/voz falada/recursos vocais
	Pensée Écartelée	1997	Múltipla percussão/objetos/corpo/recursos vocais
Walter Zimmermann	Riuti	1980	Múltipla percussão/voz falada/recursos vocais

Yoshihisa Taira	Convergence I, for Marimba Solo	1975	Marimba/ recursos vocais
Zachary Hale	Apophenia for percussion and live electronics	2015	Objetos/ <i>live electronics</i>