

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

RICARDO DE ALCÂNTARA STUANI

A ESCRITA PARA PERCUSSÃO DOS COMPOSITORES DO GRUPO
MÚSICA NOVA:
A BUSCA PELO *NOVO* ANALISADA A PARTIR DA NOTAÇÃO

São Paulo

2015

RICARDO DE ALCÂNTARA STUANI

**A ESCRITA PARA PERCUSSÃO DOS COMPOSITORES DO GRUPO
MÚSICA NOVA:
A BUSCA PELO *NOVO* ANALISADA A PARTIR DA NOTAÇÃO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Educação Musical, Etnomusicologia e Musicologia

Orientador:

Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi

São Paulo

2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

S929e Stuani, Ricardo de Alcântara, 1971
A escrita para percussão dos compositores do Grupo Música Nova: a busca pelo novo analisada a partir da notação / Ricardo de Alcântara Stuani. - São Paulo, 2015.
192 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música brasileira – Séc. XX. 2. Notação musical. 3. Música para percussão. I. Di Stasi, Carlos Eduardo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

RESUMO

Procuramos neste trabalho discutir aspectos da notação para percussão que se conectam a uma busca pelo novo na música de Gilberto Mendes (1922), Rogério Duprat (1932 - 2006) e Willy Corrêa de Oliveira (1938), signatários do *Manifesto Música Nova*, em 1963. Acreditamos que, de acordo com as propostas contidas no *Manifesto*, nestas partituras encontraremos tentativas de uma renovação da estética musical determinadas por um pensamento vanguardístico de experimentação, podendo ser examinadas a partir da utilização de novos grafismos que representam recursos de indeterminação, improvisação, explorações timbrísticas e também incorporando elementos das linguagens poéticas, teatrais e das artes visuais. O foco da pesquisa serão as obras *Concerto para Tímpanos, Caixa e Percussão* (Gilberto Mendes, 1991), *Antinomies I* (Rogério Duprat, 1962) e *Memos* (Willy Corrêa de Oliveira, 1977). Ao discutir as características da notação para percussão nestas peças, identificamos o posicionamento das vanguardas dos anos sessenta em sua busca pelo novo, que também pretendemos avaliar através da tentativa destes três compositores de incorporar instrumentos de percussão típicos brasileiros em sua música de caráter experimental, no caso: o berimbau, a cuíca e o agogô, verificando o problema da escrita para estes instrumentos.

Palavras-chaves: Grupo Música Nova, Música contemporânea brasileira, Notação musical, Notação para percussão, Percussão.

ABSTRACT

This work aims to discuss aspects of percussion notation that were connected to a search for novelty in the music of the Brazilian composers Gilberto Mendes (1922), Rogério Duprat (1932 - 2006) e Willy Corrêa de Oliveira (1938), who signed the *Manifesto Música Nova*, in 1963. We believe that, according to the proposals contained in the *Manifesto*, in these scores we can find evidence of an attempt to renew musical aesthetics determined by the experimental *avant-garde* thought, which can be examined on the basis of the creation of new graphics, representing procedures of indeterminacy, improvisation, timbristic explorations and the incorporation of elements of poetic, theatrical and visual languages. The focus of the research is the *Concerto para Tímpanos, Caixa e Percussão* (Gilberto Mendes, 1991), *Antinomies I* (Rogério Duprat, 1962) and *Memos* (Willy Corrêa de Oliveira, 1977). In discussing the notation characteristics for percussion in these parts, we identified the positioning of the sixties *avant-garde* in its search for novelty that we also intend to evaluate through a trial of these three composers to incorporate typical Brazilian percussion instruments in their experimental music, in this case: the berimbau, the cuíca and the agogô, checking the notation problem for these instruments.

Keywords: Brazilian contemporary music, Grupo Música Nova, Musical notation, Percussion, Percussion notation.

SUMÁRIO

Introdução	8
I. As vanguardas e a escrita musical	15
1.1. A busca pelo <i>novo</i>	15
1.1.1. O Grupo Música Nova	19
1.2. A busca pelo <i>novo</i> e a notação musical	24
1.2.1. A notação musical tradicional	27
1.2.2. Elementos indeterminados	33
II. A notação para percussão	40
2.1. A escrita para percussão na música contemporânea	40
2.1.1. Notação e percussão orquestral	43
2.1.2. Notação e tradição popular	53
2.2. Percussão e o grafismo	55
2.3. Percussão e música de vanguarda no Brasil	61
III. Rogério Duprat	67
3.1. <i>Organismo</i> (orquestra de câmara, 1961).....	67
3.1.1. A notação para agogô	70
3.2. <i>Antinomies I</i> (orquestra de câmara, 1962)	74
3.2.1. A improvisação e a notação	79
IV. Willy Corrêa de Oliveira	84
4.1. <i>Kitschs</i> (piano e percussão, 1968)	86
4.2. <i>Exit</i> (soprano e percussão, 1979)	89
4.2.1. A notação para cúica	91
4.3. <i>Memos</i> (soprano e percussão, 1977)	96
V. Gilberto Mendes	107
5.1. <i>Brilium C9</i> (instrumentação variável, 1965)	107
5.2. <i>Música para 12 instrumentos</i> (orquestra de câmara, 1961)	110
5.2.1. A notação para berimbau	113

5. 3. <i>Concerto para Tímpanos, Caixa Militar e Percussões</i> (Grupo de Percussão, 1991)	119
VI. A visão dos compositores e intérpretes	137
6.1. Os autores, percussionistas e a música contemporânea	137
Conclusão	147
Referências bibliográficas	150
Anexos	158

INTRODUÇÃO

Durante o século XX, e especialmente entre os anos de 1950 e 1970, diversos compositores propuseram mudanças nas maneiras de grafar os sons na partitura. A ampliação do repertório da música de concerto para percussão se dá em meio a este período de intensa experimentação composicional, quando aspectos sonoros pouco explorados pelos compositores da tradição europeia, como a utilização de sons sem altura definida e procedimentos aleatórios foram incorporados à linguagem, numa tentativa de renovação da estética musical: uma busca pelo *novo*. No Brasil, o início da utilização de experiências com diferentes grafias está associado ao nome do Grupo Música Nova – formado inicialmente pelos compositores Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Willy Corrêa de Oliveira, signatários do *Manifesto Música Nova* de 1963 – documento que revela o pensamento *de vanguarda* deste grupo de músicos. (DEL POZZO, 2004). Acreditamos que o pensamento de vanguarda destes compositores, muito ativos principalmente nos anos sessenta, quando fizeram parte deste Grupo, é norteado por uma busca pelo *novo*, busca esta que se deu, por sua vez, através de processos de experimentação.

(...) transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: "sedução" dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais - logo, técnicos - de toda comunicação entre músicos. música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo.

(...) superação definitiva da freqüência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea", acaso controlado). reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia, divertimento etc. ... os chamados "estilos" fugado, contrapontístico, harmônico, assim com os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.)¹

Percebemos neste trecho do *Manifesto Música Nova* (1963) uma sistemática preocupação em negar as sonoridades do passado de memória musical tonal em função de

¹ Trecho do *Manifesto Música Nova* (Ibidem)

uma procura por novas formas, estruturas, texturas, fora dos moldes de organização do ritmo periódico e das alturas como princípios estruturais (ALDROVANDI, 2001). A escrita tradicional, que privilegia parâmetros do som como altura e duração, se revela ineficaz nas tentativas de escrever estes diferentes pensamentos composicionais. A escrita para percussão se insere neste contexto experimental de grafia, pois a grande maioria do instrumental de percussão é classificada como sendo de instrumentos de *altura indeterminada*, ou seja, não emitem as frequências determinadas pelas alturas das notas musicais, sendo este um exemplo em que fatores como o aprimoramento ou criação de novas técnicas de prática instrumental, exploração de novos timbres ou modos de expressões alteraram a maneira de grafar a música (FORTES, 2009). A maioria das obras que foram escritas para instrumentos de percussão neste período utilizam diversas formas de grafar os sons desta imensa família de instrumentos. Os resultados deste trabalho serão obtidos através da investigação das características da escrita para percussão em *Concerto para Tímpanos, Tambor Militar e Percussão* (Gilberto Mendes), *Antinomies I* (Rogério Duprat) e *Memos* (Willy Corrêa de Oliveira). Estas peças aqui citadas serão discutidas a partir da notação, examinando a escolha dos grafismos e comparando os princípios da escrita de outras peças dos mesmos e de outros compositores do período que vai dos anos de 1950 aos finais de 1970, no intuito de mostrar as características principais desta notação. A exceção neste caso é justamente *Concerto para Tímpanos, Caixa e Percussão*, de Gilberto Mendes, escrita em 1991, mas que segue os mesmos princípios de experimentação observados nas obras do período que pretendemos estudar: As características desta peça se justificam na própria proposta do *Manifesto*, nas questões em que se discute a superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som, procura de uma linguagem direta utilizando os vários aspectos da realidade em que a máquina está incluída e extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos *alea*, acaso controlado). (KATER, 2001).

Cada uma destas três peças apresenta uma abordagem diferente com relação à notação musical e à escrita para percussão, mas sempre empregando processos de indeterminação, improvisação, utilização do acaso, denominados *Forma Aberta*, *Música Aleatória* (DEL POZZO, 2007) e explorações de novos timbres, que deverão justificar o então posicionamento estético destes compositores. Além de experiências com novas formas de linguagens musicais, que já encontram necessidade de outras maneiras de escrever a música, estes compositores também escreveram para alguns dos chamados instrumentos de percussão típicos brasileiros. Abordaremos neste caso a escrita para agogô de Rogério Duprat em *Organismo* (1961), do berimbau feita por Gilberto Mendes em *Música para 12 instrumentos*

(1961) e a notação para cuíca de Willy Corrêa de Oliveira em *Exit* (1979), discutindo os problemas e soluções encontradas nestas tentativas de escrever os sons de instrumentos de percussão que não possuem sistemas notacionais convencionados. Até hoje se realizam experiências a partir da notação musical para encontrar algum sistema que se mostre adequado a esses instrumentos, que se caracterizam por ter sua linguagem baseada na tradição oral.

A escrita para percussão muitas vezes se revela problemática, tanto para compositores quanto para outros músicos que se interessam pelo assunto. Como grafar os sons emitidos por uma enorme família de instrumentos, cada qual com suas características próprias e específicas, e como tratar nas partituras os inúmeros timbres diferentes que cada um destes instrumentos é capaz de produzir? E como escrever para um instrumental fora da tradição da música de concerto europeia, como são os instrumentos de percussão considerados típicos brasileiros, vindos da tradição oral, que não possuem um sistema notacional convencionado? Há muitas tentativas de lidar com estes problemas. Na maioria das vezes os músicos, ao escreverem para percussão, são levados a inventar a sua própria notação e, no caso dos instrumentistas percussionistas, lidar com uma infinidade de diferentes sistemas de grafia para executar as partituras escritas para seus instrumentos. Assim, o músico que se propõe a escrever para percussão, principalmente para aqueles típicos brasileiros, deve se ater a uma busca experimental por uma notação, pois trata-se de uma questão mal resolvida em muitos aspectos, com soluções pontuais (como no caso da notação para pandeiro que recentemente começa a ser disseminada em alguns métodos). Mesmo no repertório da música de concerto tradicional o percussionista encontra problemas em suas partes escritas, tendo que resolver questões de timbre, articulação e outros, pois a notação não dá conta de especificar alguns destes pontos. Vista por este aspecto, a nossa notação musical convencional, ao menos no que diz respeito à percussão, não estabiliza um modelo confiável de criação ou de registro sonoro.

Na tradição da música de concerto, a obra é quase sempre registrada em partituras físicas, de papel, através de uma linguagem abstrata e simbólica, desenvolvida e estabelecida ao longo de séculos, que permite aos que saibam decodificá-la, transformar seus símbolos em sons no decorrer de uma interpretação musical. Existe portanto, neste caso, um modelo estável de criação dentro de uma atividade musical. (MISKALO, 2009, p. 33)

Os instrumentos de percussão são aqueles cuja produção sonora “(...) é feita pelo choque de um artefato contra outro de natureza diferenciada. Por extensão passou a designar instrumento *entrechocado, sacudido, friccionado, raspado e picado*. (...) Os instrumentos

percutidos podem ser *idiofônicos*, *membrofônicos* ou *cordofônicos*” (FRUNGILLO, 2002, p. 252). Utilizaremos os termos *idiofones*, *membranofones* e *cordofones* para esta classificação. Além desta classificação, existem os instrumentos de altura determinada e indeterminada. Como exemplos de instrumentos de altura determinada podem ser citados os tímpanos e os teclados, que são instrumentos afinados, ou como observa Brindle (1970), que podem ser afinados de acordo com as notas do sistema temperado. Os teclados são instrumentos “(...) feitos com barras ou *lâminas* afinadas, alinhadas em fileiras, dispostas em uma estrutura semelhante ao teclado do piano. Dentre eles estão o *xilofone*, o *vibrafone*, o *glockenspiel* e *metalofones* em geral” (Op cit. p. 343). O vibrafone, por exemplo, pode ser classificado como um *idiofone de altura determinada*. Para estes instrumentos o sistema de notação tradicional pode ser mais bem utilizado, pois o pentagrama determina a altura das notas, embora encontremos no repertório outros tipos de notações. Os maiores problemas são encontrados ao escrever para instrumentos de altura indeterminada, como discutiremos.

O termo *Experimental music* (Música experimental) foi muito utilizado para se referir à corrente estética norte-americana em especial, diferenciando-a das vanguardas européias e do termo *Avant-garde* (Vanguarda). Vamos tratar neste trabalho o termo *música experimental* se referindo àquela música que renovou conceitos e introduziu novos modos de notação musical (PEREIRA, 2005). O termo *experimentalismo* será utilizado em um sentido mais amplo, abrangendo as correntes renovadoras da música contemporânea, contemplando tanto os compositores da Europa quanto dos Estados Unidos da América: o racionalismo estrutural europeu, caracterizado por técnicas composicionais como o *serialismo integral*, e a imprevisibilidade das ações musicais dos americanos, que incorporaram o improviso e a utilização do acaso em suas obras. Acreditamos que ambas as correntes praticavam a experimentação como recurso composicional. No Brasil, trata-se esta música experimental como sendo *de vanguarda*, assim como os compositores que escreveram a partir desta estética *compositores de vanguarda* (NEVES, 1981). Esta geração de compositores brasileiros na qual faz parte os compositores do grupo Música Nova foi a primeira a ter contato com a vanguarda internacional em *tempo real* devido às suas viagens realizadas à Europa, principalmente aos cursos de Darmstadt, na Alemanha, a partir da década de sessenta (ALDROVANDI; RUVIARO, 2001). Em suas peças, podemos perceber características destes já citados dois pensamentos experimentais dos anos cinquenta e sessenta. Existiu, portanto, também no Brasil um quadro de inovação pela exploração e experimentações, um processo de busca, de renovação, e acreditamos que a escrita para percussão revela esta procura. Este trabalho se fundamenta nos seguintes questionamentos: O que a escrita para percussão revela sobre a

busca pelo *novo*? Como se realizaram as experiências com diferentes tipos de notação para a percussão na música dita de vanguarda no Brasil? Como foram resolvidas, na música destes compositores, as escritas para instrumentos que não possuem um sistema notacional determinado e como escrever para um instrumental fora da tradição da música de concerto europeia, como são os instrumentos de percussão considerados típicos brasileiros? Nesse sentido, deve-se observar que a percussão foi (já desde a década de quarenta na Europa e Estados Unidos) uma das principais representações de novas possibilidades, de novidade, para grande parte dos compositores e diferentes movimentos estéticos, que experimentaram diferentes maneiras de escrever para estes instrumentos.

No primeiro capítulo faremos um estudo do contexto histórico das tendências europeias e americanas dos anos 50 e 60, a relação com a busca pelo novo do pensamento de vanguarda na estética musical e a experimentação em diferentes escritas para esta música, tratando principalmente dos *grafismos* e das *partituras verbais*. A seguir, trataremos das propostas do Grupo Música Nova, momento em que Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Willy Corrêa de Oliveira trabalharam juntos. Utilizamos trabalhos sobre o Grupo Música Nova e seus compositores e a bibliografia especializada sobre música experimental e notação musical.

O segundo capítulo discute as questões da percussão na música do século vinte, sua importância cada vez maior no repertório dos compositores deste período e as diversas experiências com notações para estes instrumentos, na Europa e Nos Estados Unidos. Estas possibilidades influenciaram também os compositores brasileiros e pretendemos discutir como foram conduzidas estas experiências por alguns destes compositores, principalmente da geração dos anos 1950 até finais dos anos 1970. Os critérios estabelecidos para a elaboração deste estudo foram inicialmente estabelecidos através da consulta à bibliografia específica sobre notação musical e percussão, comparado ao repertório escrito para percussão no Brasil.

O estudo das notações desenvolvidas pelos três compositores selecionados para este trabalho será realizado nos terceiro, quarto e quinto capítulo.

O terceiro capítulo se concentra na obra de Rogério Duprat. Em sua peça *Organismo*, de 1961, existe uma parte escrita para agogô, a partir da qual discutiremos os problemas de alguns dos vários sistemas notacionais para este instrumento. Em *Antinomies I*

(1962) encontramos uma escrita que rompe totalmente com a escrita musical tradicional – uma partitura gráfica, em que a parte da percussão se fundamenta em práticas de improvisação, procedimento que discutiremos partindo da proposta desta peça.

O quarto capítulo trata da obra de Willy Corrêa de Oliveira comentando a notação para bateria em *Kitsch nº5* (1969) e a notação experimental para cuíca em *Exit* (1978) abrindo para o problema da escrita para este instrumento. Em sua *Memos*, escrita em 1977 para soprano e percussão, encontramos uma escrita gráfica estruturada a partir de experiências com novos timbres e modelos de improvisação que será então analisada.

O quinto capítulo discorre sobre a obra de Gilberto Mendes. Em *Brilium C9*, de 1965, o compositor utiliza técnicas de improvisação e aleatoriedade. Em *Música para 12 instrumentos* há uma notação desenvolvida para berimbau. Discutiremos as problemáticas da escrita para este instrumento a partir desta notação criada por Mendes. *Concerto para Tímpanos, Caixa e Percussão* (1991) é a única obra escrita apenas para grupo de percussão destes três compositores e a única que não foi escrita no período aqui estudado. Serão discutidos os procedimentos de aleatoriedade e improvisação nela utilizados, assim como a indeterminação de parâmetros de escrita encontrados na partitura e que oferecem diversas liberdades interpretativas aos músicos em sua execução, tendo como objetivo comprovar que as características da obra se fundamentam ainda na mesma busca pelo novo proposta no *Manifesto Música Nova*. Esta peça foi montada em função deste trabalho pelo Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP - Grupo PIAP e apresentada diversas vezes, oferecendo neste processo um laboratório de experiências em que tivemos a possibilidade de resolver questões relacionadas à indeterminação na escrita e à interpretação de peças como esta em que se utilizam recursos de improvisação.

Estes laboratórios nos levaram a questões de interpretação que serão discutidas no sexto capítulo deste trabalho: a criação musical que se dá através de uma liberdade oferecida pelo compositor ao intérprete, fazendo este intérprete, seja ele instrumentista ou regente, um coautor da obra. Pretendemos aqui explorar a visão do percussionista como autor-intérprete.

Não faremos análises estruturais detalhadas destas obras, pois não é o objetivo central, primordial deste trabalho, ou mesmo incluir informações biográficas sobre os compositores.² Alguns manuscritos (ou cópias destes) deverão ser consultados devido à falta

² Há diversas publicações que realizam um retrato biográfico bastante completo desses compositores como *Sonoridades Múltiplas* (2001), de Regiane Gaúna sobre Rogério Duprat, *Uma Odisséia Musical* (1994) de

de material editado (problema recorrente na produção da música de concerto no Brasil). A análise das técnicas de escrita para percussão utilizadas deverá também levar em conta algumas técnicas específicas de execução (performance), levando em consideração a relação do especialista percussionista com este tipo de escrita e seus instrumentos. Podem-se também buscar aspectos do processo de criação “por intermédio da documentação das obras e de entrevistas com o compositor” (GAÚNA, 2001, p. 110). Com este tipo de abordagem pretende-se realizar uma leitura dos mecanismos destas produções artísticas, avaliando que houve um processo de busca e inovação que a notação musical contida nestas partituras irá revelar. Realizamos entrevistas semiestruturadas com os compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira e com músicos que já tiveram a oportunidade de executar algumas dessas obras: Cláudio Stephan, Caio Pagano e John Boudler. Também realizamos transcrições de entrevistas já publicadas em suporte físico ou na internet, existentes em áudio (programas de rádio) ou em vídeo (filmes e documentários).

I. AS VANGUARDAS E A ESCRITA MUSICAL

1.1. A busca pelo *novo*

No início do século XX, configurou-se o Modernismo e as chamadas tendências vanguardistas das artes — que tinham como objetivo romper com determinados padrões das escolas artísticas do passado, caminhando em direção a uma criação artística livre das tradições. Estas vanguardas modernistas buscaram novos conceitos e novas técnicas, exaltando o novo e a tecnologia, defendendo a interação entre as artes (PEREIRA, 2005). O termo *vanguarda* tem origem nas guardas de frente da estratégia militar, as primeiras fileiras de um exército:

Originalmente ligado a uma estratégia militar (*as guardas da frente*) e depois presente num ideário político- revolucionário, o termo [*vanguarda*] ganhou status de discussão cultural no século XX, quando algumas manifestações artísticas propuseram seus programas estéticos. Estes programas fundamentavam-se na autonomia da arte e do objeto artístico; no questionamento de um modelo classicista forjado por temas literários, mitológicos ou históricos, presente na arte mais acadêmica do século XIX; na negação da história e na afirmação dos ideais iluministas da razão e do progresso, entre outros. (REIS, 2006: p. 8)

Há uma imagem que sugere que o músico de vanguarda é sempre algum tipo de visionário compondo a música do futuro. Edgard Varèse, na sua época considerado um deles, comentou que “Ao contrário da noção geral, o artista nunca está à frente de seu tempo, mas é simplesmente o único que não está muito atrás”³ (VARÈSE, 1939 apud BENITEZ, 1978, p. 64). Joaquim Benitez, neste seu artigo intitulado *Avant-Garde or Experimental?* discute o termo “vanguarda” (*avant-garde*): na falta de um termo melhor, o termo mais comumente usado para indicar um fenômeno musical convenientemente, um modo de conceber música comum a muitos compositores. Ainda uma outra razão é o fato de que *vanguarda* refere-se especificamente a uma preocupação com a direcionalidade histórica da arte. Esta preocupação com uma direcionalidade histórica é o que dá um sentido ao termo vanguarda. Alguns artistas podem aceitar os limites da arte tal como definidos, tal como são conhecidos, como determinados. Outros podem tentar alterar, expandir, ou escapar das regras estéticas estilísticas repassadas a eles. Essa tendência de adiantamento deve recusar-se a aceitar uma

³Tradução livre de: Contrary to the general notion, the artist is never ahead of his own time, but is simply the only one who is not a long way behind.

proposta estética do que tem sido feito até o momento presente, segundo Benitez. A constante busca pelo novo é uma característica distintiva de todas as vanguardas: “Para os movimentos vanguardistas, a inovação desempenha um papel importante na evolução da linguagem artística” (NASCIMENTO, 2009, p. 52).

A utilização de uma notação musical aparece como uma razão intrínseca nesta busca pelo novo, pois os compositores de vanguarda tendem, como um todo, a fixar em notação as suas composições. É preciso uma música que possua uma notação, ainda que esta notação seja mais ou menos determinada, adequada ou completa, que lhe dê uma estabilidade e uma “noção de originalidade (um conceito ainda firmemente atrelado à estética romântica), a qual implica em possuir uma característica distintiva, uma marca do autor, um rasgo de personalidade que se imprima na maneira de compor, um diferencial.” (CUPANI, 2001, p. 62). Benitez destaca a ideia em que nas sociedades onde a música tem um tradição oral em vez de uma escrita, o conceito de vanguarda não existe. A fixação das obras em notação é uma característica importante das vanguardas, ao que o autor chama de *intencionalidade*.

Intencionalidade refere-se ao seu desejo de controlar o resultado do som, a respeito de uma obra de arte. A perspectiva do vanguardista se adapta a estes conceitos essencialmente tradicionais: quando o compositor de vanguarda usa a indeterminação como um dispositivo de composição (como discutiremos adiante), “(...) ele o faz de tal maneira que o conceito de obra de arte é transformado e sua intencionalidade geral e controle são completamente interrompidos. Apesar das interrupções, o compositor ainda é considerado responsável pelo produto final”⁴ (BENITEZ, 1978, p. 66). Esta busca pelo novo se dá basicamente pela exploração de novas práticas ou experimentações, no intuito de encontrar novos resultados.

De acordo com John Cage: “Qual é a natureza de uma ação experimental? É simplesmente uma ação cujo resultado não está previsto”⁵ (CAGE, 1961, p. 39). Em sua visão, a performance de uma música composta a partir de elementos indeterminados é necessariamente única, não pode ser repetida. Quando executada por uma segunda vez, o resultado é diferente. Um registro de tal performance teria o mesmo valor de um cartão postal: “fornece um conhecimento de algo que já aconteceu, enquanto que a ação é um não-conhecimento de algo que ainda não aconteceu”⁶ (Ibidem). Cage, a princípio, tinha objeções

⁴Tradução livre de: (...) he does so in such a way that the concept of the work of art (however transformed) and his overall intentionality and control are completely disrupted. Despite the disruptions, the composer is still considered responsible for the end product.

⁵Tradução livre de: What is the nature of an experimental action? It is simply an action the outcome of which is not foreseen.

⁶ No original: it provides a knowledge of something that happened, whereas the action is a non-knowledge of something that had not yet happened.

em relação ao uso do termo *experimental*, pois parecia-lhe que experimentos eram para serem feitos antes do trabalho finalizado, como rabiscos são feitos antes de pinturas e ensaios antes de apresentações. Porém, observou que estes processos eram o que mais lhe atraía em seu uso cada vez maior da indeterminação nas suas composições. Esta sua música controversa já havia mudado o suficiente para que se questionasse até se podia ser de fato denominada *música* ao comentar que, se a palavra música é sagrada e reservada para características e instrumentos do século dezoito e dezenove, podemos substituir este termo por um outro mais significativo: organização dos sons (Ibidem). Para Fernando Iazzetta a composição de uma obra experimental é focada no processo e não no objeto:

Na música experimental transparece o sentido de transgressão ou de subversão das noções tradicionais de instrumento musical pela exploração de estruturas indeterminadas e roteiros imprecisos. A atenção da obra e da técnica é deslocada para o processo, passando do objeto para o contexto e do artesanal para o representacional. (2012, p. 229)

Para Cage, enquanto que no passado o ponto de discordância estava entre as dissonâncias e consonâncias, no futuro imediato a discussão seria entre ruídos e os chamados *sons musicais*: “Os presentes métodos de se escrever música, principalmente aqueles que empregam a harmonia em sua referência para partes particulares do campo sonoro se tornarão inadequados para o compositor, que será confrontado com o campo sonoro inteiro”⁷ (1961, p. 4). São observadas principalmente na obra de John Cage as características de oferecer ao intérprete maior liberdade de realizar improvisações e variedades de fragmentação e montagem, partindo do desejo de eliminar as fronteiras da arte e não arte, entre sons musicais e sons do nosso ambiente de todos os dias (LESTER, 1989).

Há uma diferença entre os termos *avant-garde* e *experimental music* discutida por alguns autores como Nyman (1974), Maucery (1997), Benitez (1978) e Pereira (2005). Houve um embate entre as ideias, nos anos 1950 e 1960, das escolas da chamada *Vanguarda Europeia (Avant-garde)* – representada por compositores como Pierre Boulez e Stockhausen – e a *Música Experimental Americana (Experimental Music)*, de compositores como John Cage e Morton Feldman em que nos dois casos os princípios de experimentação estariam presentes, mas de forma diferente. Na Europa, a experimentação seguiria um racionalismo e o formalismo ligados à própria tradição europeia, num discurso científico e proposta a partir de análises estruturais. Nos Estados Unidos, as experimentações seguiam a ideia de um

⁷ No original: The present methods of writing music, principally those which employ harmony and its reference to particular steps of the sound, will be inadequate for the composer, who will be faced with the entire field of sound

esgotamento da racionalização e ordenação como princípio regulador da criação musical. O resultado é fruto de uma ação cujo resultado é imprevisível (SILVA, 2012). A confusão entre estes dois termos – *música de vanguarda* e *música experimental* – vai ainda mais longe, como discute Leigh Landy (1994): Para o autor, utilizar os termos como sinônimos é problemático, uma vez que a *avant-garde* procura uma estética à frente de seu tempo, acreditando numa corrente de progresso histórica, enquanto que o *experimental* se relaciona à ações cujos resultados não são conhecidos. Experimentações sempre ocorreram em qualquer período da história da música. A *música experimental* é, para o autor, realizar novos sons em instrumentos tradicionais ou em novos instrumentos, desenhar novos contextos, novas estruturas, notações, espaços, procurar novas práticas de performances e novos caminhos para se fazer música abandonando aqueles ingredientes tidos como certos descobrindo outras abordagens (Ibidem, p. 16). Ou seja, uma busca pelo novo. Também, como descreve o autor, é aquela em que um componente inovador tenha a importância de qualquer outro elemento artesanal técnico esperado em qualquer obra de arte. Para o compositor Willy Corrêa de Oliveira há uma diferença entre arte e artesanato:

(...) a arte é diferente do artesanato. Na medida em que a arte tenta chegar em algo, você faz um molde e aquele molde serve para aquela peça. Depois você quebra o molde. As peças [musicais] são objetos únicos realmente. No artesanato não, você aprende aquele molde e aquele molde serve para tudo. (Entrevista, fevereiro 2014)

Desta maneira, o pensamento de vanguarda se apóia em ações experimentais para se colocar à frente. Estas ações experimentais, ao serem testadas por alguns artistas, abririam portas que poderiam ser utilizados pelos outros. Para Flô Menezes, que associa as vanguardas com estas ações experimentais, abandonar a noção do progresso seria dar a mão ao retrocesso:

Enfatizando as ressignificações, vemos que as vanguardas de fato não se restringem à nossa era moderna: o que seria mais experimental do que a obra de Monteverdi, Mozart ou Mahler? Entender historicamente seus atos de criação, suas incursões inventivas, faz com que estes excedam o tempo limitado de sua existência pessoal e, armazenando carga energética da história, emitam grande radioatividade para além de seu tempo exíguo. (2013: p. 31)

Utilizaremos neste trabalho o termo *música experimental* contemplando as correntes renovadoras da música contemporânea tanto dos compositores dos EUA quanto da Europa. No Brasil, estas correntes inovadoras da música contemporânea em que muitas experiências composicionais se realizavam foram representadas pelo Grupo Música Nova, de São Paulo, nos anos sessenta.

1.1.1. O Grupo Música Nova

Estas propostas estéticas das vanguardas modernistas, discutidas anteriormente, eram apresentadas em manifestos, como é o caso do *Manifesto Música Nova*. O *Manifesto Música Nova* foi um documento redigido no Brasil em 1963 pelo compositor e arranjador Rogério Duprat (1932 – 2006) e assinado por Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella, Julio Medaglia, Régis Duprat, Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal. Retomou algumas propostas anteriormente abordadas pelo Grupo Música Viva⁸, nos anos quarenta, encabeçado por Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2005). Koellreutter, nascido na Alemanha, chega ao Brasil em 1937. Em sua produtiva atividade pedagógica deixava claro os seus compromissos com as conquistas técnicas da então música contemporânea. Teve forte influência na nova geração de compositores da década de sessenta:

“[...] os núcleos paulistas de renovação, que vieram a desempenhar relevante papel nos desdobramentos ocorridos desde os inícios da década de sessenta, permitem observar na base de suas iniciativas, seja músicos ativos saídos diretamente do movimento ou das salas de aula de Koellreutter (aulas particulares de composição e estética, Escola Livre de Música de São Paulo e Cursos de Férias de Teresópolis), seja um terreno já devidamente arado e fertilizado pelas realizações *Música Viva*.” (KATER, 2001, p. 75)

Já na época da polêmica das “cartas abertas”⁹, que nos anos cinquenta dividiu o meio musical brasileiro em duas facções opostas – os nacionalistas, que elegeram como principal mentor ideológico Mário de Andrade (1893 – 1945), representados principalmente por Camargo Guarnieri (1907 – 1993) e Francisco Mignone (1897 – 1986) e os defensores do dodecafonismo – alguns importantes membros do grupo Música Viva já haviam se afastado das propostas *de vanguarda* do professor Koellreutter, entre eles Guerra Peixe (1914 – 1993) e Claudio Santoro (1919 – 1989) (KATER, 2001). A ligação destes artistas com a ideologia comunista fez com que seguissem as recomendações do 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais realizado em 1948 em Praga, no qual foram discutidos os princípios básicos do *Realismo Socialista*, idealizados pelo então comissário de cultura da União Soviética Andrei Zdanov (1896 – 1948), que deveriam ser aplicados na estética

⁸Trecho do manifesto Música Viva, de 1946: "MÚSICA VIVA" acredita no poder da música como linguagem substancial, como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas" (Ibidem, p. 65).

⁹“Durante muitos anos, os jornais de todo o país publicaram centenas de declarações, entrevistas, cartas, fazendo com que, pela primeira vez um problema musical fosse levado à apreciação e ao julgamento do grande público.” (NEVES, 1981, p. 121)

musical (SOARES, 2006). Estas resoluções podem ser sintetizadas em quatro pontos fundamentais:

Os compositores devem fugir do subjetivismo e expressar os sentimentos e as altas idéias progressistas das massas populares; Os compositores devem aderir à cultura nacional de seus países e defendê-la de falsas tendências cosmopolitas; Os compositores devem aplicar-se especialmente à música vocal (óperas, oratórios, cantatas, canções etc.); Os compositores, críticos e musicólogos devem trabalhar prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas. (NEVES, 1981, p. 119)

No Brasil, como grande parte dos compositores era ligada aos pensamentos de esquerda, essas diretrizes causaram grande impacto em suas obras, inclusive nas de futuros membros do Grupo Música Nova, que escreveram nesse período peças com um direcionamento estético orientado pelos ideais *Zdanovistas*, com tendências nacionalistas. Em um primeiro momento, no Brasil houve uma adesão quase que total ao chamado *Manifesto Zdanov* pelos artistas ligados ao Partido Comunista. No fim dos anos de 1950, passaram a pôr em xeque as ordens do realismo socialista, sem, no entanto, abandonar os ideais comunistas, muito por conta das denúncias dos crimes cometidos por Stalin. Acontece uma aproximação da esquerda com a vanguarda (RAMOS, 2011). Outro fator importante para uma articulação de novos compositores com novas ideias em São Paulo se dá pelo fato da cidade ter uma vida cultural fechada, conservadora e refratária a mudanças estéticas no começo da década de 1960, com cinco orquestras que “não tinham o menor interesse em novas propostas, que desconheciam e resistiam a uma aproximação, desconfiando, inclusive, de novos compositores por dois motivos básicos: eles representavam o oposto do que era aceito como música e eram desconhecidos” (RIZZO, 2002). É neste cenário que se encontram as origens do Grupo Música Nova, de São Paulo: “Colocaram em dúvida o ato do compositor de fazer música igual a que o teria antecedido e apontaram para a premência de rever, até então, sessenta anos de música ocorridos no Brasil” (GAÚNA, 2002, p. 87). Rogério Duprat explica da seguinte maneira:

A música estava nas mãos dos nacionalistas. Isto aqui [o *Manifesto*], não foi a derrubada de velhos batalhadores, não foi. Simplesmente criou-se uma torrezinha lá, num canto qualquer, também porque os outros manipulavam os elementos da música, as orquestras sinfônicas, as escolas de música, eram muito antiquadas no Brasil no período. (declaração de Duprat gravada no documentário *A odisséia musical de Gilberto Mendes*, 2005)

Willy Corrêa de Oliveira tem uma justificativa estética, afirmando que nesse período se encontrava *em guerra* com a música nacionalista, sentindo que aquilo não era

verdadeiro: “Porque era uma música que se praticava a partir de fontes que não tinham nada a ver com a realidade presente, que eram fontes do folclore, claro! Que um pobre homem pedindo esmola numa feira não pode virar um samba sinfônico, tenha dó!” (OLIVEIRA, 2010, p. 64). O *Manifesto* foi publicado em 1963 pela revista *Invenção*, porta voz da poesia concreta paulista:

música nova:

compromisso total com o mundo contemporâneo:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen.

atual etapa das artes: concretismo: 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (klee, kandinsky, mondrian, van doesburg, suprematismo e construtivismo, max bill, mallarmé, eisenstein, joyce, pound, cummings) - colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal.

reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento).

comunicação: mister da psico-fisiologia da percepção auxiliada pelas outras ciências, e mais recentemente, pela teoria da informação.

exata colocação do realismo: real = homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo. música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural.

geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos "quanta", probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade.

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e tôdas as ciências adequadas), e naquilo que êsse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas.

como conseqüência do nôvo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: "sedução" dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais - logo, técnicos - de toda comunicação entre músicos. música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo.

educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa.

superação definitiva da freqüência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea", acaso controlado). reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia, divertimento etc. ... os chamados "estilos" fugado, contrapontístico, harmônico, assim com os

conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in "plano piloto para poesia concreta", grupo noigandres).

elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica - informação estética. ação sobre o real como "bloco": por uma arte participante.

cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex. atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.

maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária.
são paulo, março 1963.¹⁰

Percebemos no *Manifesto* que uma das aberturas às novas ideias se dá no âmbito dos parâmetros artísticos musicais acadêmicos (formas musicais, harmonia, contraponto) com o objetivo de ampliar a linguagem estrutural, se aproximando de outro grupo de vanguarda – o dos poetas concretos de São Paulo:

De fato, é flagrante a analogia entre o Manifesto Música Nova e o Plano Piloto para a Poesia Concreta (publicado em 1958), de Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, a começar pela estrutura do texto: Sem maiúsculas, em itens citados por um título curto seguido por dois pontos. Quanto ao conteúdo, temos, por exemplo, no manifesto dos poetas concretos: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso” [...] e no Manifesto Música Nova: “desenvolvimento interno da linguagem musical, exata colocação do realismo: real=homem global” (De BONIS, 2006, p. 27).

A aproximação dos músicos do Grupo Música Nova com os poetas concretos acontece por intermédio de Duprat e sua amizade com Décio Pignatari (1927 – 2012), aproximação que se mostra como solução para a procura de uma nova linguagem estética, original, estimulante e inovadora (RIZZO, 2002). A poesia concreta brasileira, além de valorizar o aspecto visual das palavras, “enfetizava a sonoridade dos poemas, mostrando ser um riquíssimo material, pronto para ser usado pelos compositores” (Ibidem, p. 82).

Dentre os signatários do *Manifesto Música Nova* se destacaram quatro compositores: Damiano Cozzela¹¹, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto

¹⁰ Manifesto Música Nova (KATER, 2001, p. 351).

Mendes, que já tinham participado juntos do curso de férias da escola de Darmstadt em 1962, na Alemanha, ministrado naquele ano pelos compositores Henry Pousseur (1929 – 2009), Pierre Boulez (1925) e Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) (GAÚNA, 2002, p. 51). Nestas aulas aprofundavam as reflexões sobre a escrita e linguagem musical, que consolidou nestes compositores um “direcionamento a partir do contato direto com as fontes do pensamento e da criação musical de vanguarda da época.” (De BONIS, 2006, p. 21). O que não significa cópia: “Não se deve pensar que, ligando-se às correntes experimentais da música universal, os compositores brasileiros tenham abdicado definitivamente de suas características nacionais” (NEVES, 1981, p. 147)¹². Portanto, muitas das primeiras experiências como por exemplo, a utilização do acaso como elemento da composição – a chamada música aleatória – e o uso dos grafismos como forma de notação musical foram conduzidas pelos integrantes deste Grupo, no início dos anos 1960 (CUPANI, 2006). Sobre este pioneirismo do Grupo Música Nova, Gilberto Mendes afirma:

(...) chegou o momento em que não posso deixar de, não digo vangloriar-me, mas pelo menos constatar, com a devida humildade, e até com o perdão das palavras, que fomos os primeiros compositores brasileiros – o nosso Grupo Música Nova – a fazer música aleatória, microtonal, música estruturada parâmetro por parâmetro seguindo os princípios do serialismo integral, não periódica, não discursiva, música com a introdução do ruído no contexto sonoro (o ruído elevado à categoria de som, de objeto musical, vale dizer, música concreta e/ou eletrônica), com a utilização dos *mixed media* (como eram chamados então, liquidificadores, aspiradores de pó, televisores etc.), do gesto e da ação musical como teatro (a serem encarados e desenvolvidos como tal, como teatro musical), de novos grafismos, abolindo a notação musical tradicional (falávamos em *designs* para as nossas obras), música com a participação do ouvinte na sua execução (...) (MENDES, 1994, p.80)

¹¹A obra de Damiano Cozzela não deverá ser incluída neste presente trabalho devido à dificuldade em localizar peças de sua autoria e à não disponibilidade já apresentada pelo autor em colaborar com outras pesquisas acadêmicas. A família de Rogério Duprat, no entanto, se mostrou bastante cooperativa, disponibilizando algumas partituras e manuscritos.

¹² Podemos citar como exemplo a utilização do berimbau como timbre característico folclórico brasileiro na peça serialista *Música para Doze Instrumentos*, de Gilberto Mendes, 1961.

D I

Fig. 1: Partitura de *Nascemorre* (1962) para coro e percussão de Gilberto Mendes

1.2. A busca pelo *novo* e a notação musical

Fez parte deste pensamento de vanguarda do século XX a superação da tonalidade, propiciar um “enriquecimento tímbrico a partir de *sons-ruído* transformando-os em tons (Varèse), compreender os *ruídos* em conjunção com a idéia de timbre (Schaeffer)” (SILVA, 2012, p. 99). John Cage (1961) afirma que onde quer que estejamos o que ouvimos é na maior parte ruído. Quando nós o ignoramos, ele nos incomoda. Quando o ouvimos, nos fascina. No *Manifesto Futurista* de 1913, o italiano Luigi Russolo inverte o papel do ruído em sua conotação negativa para, em aspirações musicais, atribuir-lhe parâmetros ordenados a serem utilizados na música quase como um símbolo do progresso das grandes cidades. Russolo organizou uma espécie de tipologia dos ruídos, separando-os em seis grupos que poderiam ser utilizados junto aos sons musicais de formações instrumentais tradicionais, como as orquestras (HASHIMOTO, 2003, p. 30):

- 1- Estrondos, trovões, explosões, batidas;
- 2- Apitos, vaias, bufadas;
- 3- Cochichos, murmúrios;
- 4- Berros, urros, sons obtidos por fricção;
- 5- Ruídos obtidos pela percussão em metais, madeira, pedras etc;
- 6- Vozes de animais e homens.

Dal « Risveglio di una città » per Intonarumori. - L. Russolo

The image displays a musical score for Luigi Russolo's 'Risveglio di una città' (1913), specifically the section for 'Intonarumori'. The score is organized into two systems. The first system contains eight staves, each labeled with a type of noise-making instrument: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Strapicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, Gorgogliatori, and Sibilatori. The notation for these instruments is highly graphic, using various symbols and lines to represent sounds. The second system continues the notation for these instruments, featuring dynamic markings such as 'F', 'FF', and 'P'.

Fig. 2: Partitura de Luigi Russolo *Risveglio di una Città* (1913) e sua notação para sons *não musicais* ou *ruídos*. (SILVA, 2012, p. 97)

Estas experiências incorporando ruídos na música vai esbarrar no problema da notação para esses sons. Esse problema – da limitação dos sistemas notacionais – foi especialmente acentuado na década de 1960, “particularmente por causa das inovações que surgiam em busca de uma representação mais adequada à música da época” (ZAMPRONHA, 2000, p. 40).

Na década de 1960 a preocupação estava no estudo dos signos gráficos usados pelo compositor para registro e comunicação das suas idéias musicais e sua correspondente compreensão por parte do intérprete. Forma de grafia, alterações e/ou adaptações de signos gráficos convencionais, introdução de novos signos, alterações da planificação gráfica para leitura baseada nos eixos de altura versus tempo, todos estes esforços procuravam resolver o problema da distância que havia entre concepção musical, notação e performance. (2000, p. 130).

Daí a necessidade que alguns compositores sentiram de abolir a notação musical tradicional.

(...) as grandes alterações estéticas do século XX cunharam tendências que não se enquadravam mais na rigidez da partitura tradicional. A relação com a partitura, com a escrita da obra se modificou muito: lado a lado com a notação convencional coexistem outras propostas. Primeiras experiências de liberdade na escrita podem ser vistas nas últimas obras para piano do russo Scriabin (1872-1915), já sem armadura de clave, e em outras experiências semelhantes. A notação tradicional foi se mostrando cada vez mais inadequada, notadamente quando alguns compositores desejaram integrar a partituras convencionais alguns materiais sonoros difíceis de

serem precisados, como certos sons vocais, ou timbres realizados por instrumentos não convencionais, por exemplo. (CUPANI, 2006, p. 98)

Krzysztof Penderecki
Threnos
Den Opfern von Hiroshima

24 Violini
10 Violen
10 Violoncelli
8 Contrabbassi

15" 11"

24 Vn
10 VI
10 Vc
8 Cb

4" 6" 13"

SB902

©Copyright 1961 by DESHON MUSIC, INC. & PWM EDITIONS
International Copyright Secured. All Rights Reserved Printed in U.S.A.
Reprinted with permission by Edwin F. Kalmus, & Co., Inc.

Fig 3: Notação de materiais sonoros não convencionais escritos para cordas – Penderecki, 1961 (KOELLREUTTER, 1990, p. 61)

Estes materiais sonoros, difíceis de serem precisados na partitura pela escrita tradicional aos quais Cupani se refere, são muitas vezes produzidos pelos instrumentos de percussão, assim como muitos destes instrumentos são considerados não tradicionais na música de concerto, assunto que trataremos detalhadamente no capítulo II. Estes sons muitas vezes não possuem apenas as características fundamentais – de altura e duração das

frequências – que a escrita tradicional privilegia. Sobre a autonomia do timbre na música de concerto do século XX, Paulo Zuben afirma que:

O timbre torna-se uma dimensão produtiva no processo composicional da música do século vinte [...] a qualidade do som é realçada como principal elemento funcional de estruturação discursiva. A nova hierarquia alcançada pelo timbre na primeira metade do século vinte, principalmente após Varèse, com suas massas sonoras e seus aglomerados e compostos tímbricos, sedimenta a idéia de uma composição construída diretamente sobre a transformação do objeto sonoro. (2005: p. 164)

Estas experiências com relação ao timbre – o ruído elevado à categoria de som, de objeto musical – desde o início, mostrou-se difícil de ser representada por meio da notação tradicional, requerem novas maneiras de grafia que não a grafia musical tradicional.

1.2.1. A notação musical tradicional

Por que a escrita musical tradicional ou convencional falha no contexto da música do século XX a ponto de alguns compositores escolherem seu completo abandono? De acordo com Flô Menezes:

Quando a música passou a ser grafada, na Idade Média, o pensamento composicional ancorou-se na escrita para codificar-se e, ao ser interpretado, decodificar-se. Mas o código, sinônimo aqui de linguagem – exerceu uma compartimentalização do som. Não foi o som que foi grafado, mas apenas alguns de seus parâmetros unidimensionais: alturas, durações e, bem posteriormente, dinâmicas. (2013: p. 22)

Neste tipo de escrita musical, a que chamamos tradicional ou convencional, a altura e a duração são propriedades tratadas como os aspectos fundamentais dos sons musicais, na qual também observamos recursos para escrever a intensidade e o timbre. A organização gráfica das alturas nesta forma de notação pode ser apontada pelo posicionamento horizontal das notas em relação à clave, segundo Fabrício Pires Fortes (2009). O próprio uso do termo *altura* está ligado a uma ideia de espaço para se referir às frequências, da mesma maneira que o uso de outros termos como *ascendência* e *descendência* muito utilizados pelos músicos para descrever o comportamento de linhas melódicas no tempo se tornam como que naturais (CAZNOK, 2003). R. Murray Schafer (1997) nos lembra que a notação musical foi a primeira tentativa sistemática de fixar outros sons além dos da fala. Além de tomar emprestada a convenção de indicar o tempo pelo movimento da esquerda

para a direita¹³, introduziu uma nova dimensão: a vertical, na qual a frequência é indicada ficando os sons graves em baixo e os agudos em cima. Este vocabulário teórico, nos diz o autor, se apropria de muitas indicações das aparências espaciais como os já referidos *alto*, *baixo*, *ascendente*, *descendente*, mas também outros termos como *intervalo*, *inversão*, *aberto*, *fechado*, *denso ou rarefeito* (na harmonia), *contraponto* etc. Este hábito de escrever música no papel fornece ao músico ocidental analogias e recursos tirados da arquitetura e das artes visuais. Zampronha (2000) comenta ainda que a representação horizontal temporal da esquerda para a direita fixou-se da mesma maneira que a escrita da língua ocidental, e a altura é representada tendo como medida a escala diatônica, a partir da qual todas as notas recebem seus nomes, e não a cromática, pois o fundamento da estruturação da linguagem musical ocidental foi modal e posteriormente tonal. O princípio de medição temporal baseado em proporções matemáticas ganhou força após a música deixar de ser subordinada ao texto, como no Renascimento, que tornava o ritmo musical decorrente do ritmo das palavras (Caznok, 2003). Assim, a escrita tradicional funciona tendo como base a representação de categorias em um sistema de dois eixos, o eixo horizontal (representando as durações) e o eixo vertical (representando as alturas), um sistema bidimensional, segundo Zampronha, que pode ser compreendido a partir de um gráfico:

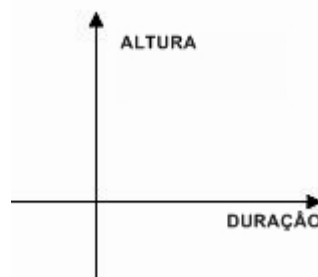


Fig. 4: Gráfico representando a altura (vertical) e duração (horizontal).

Desta maneira, a nota é um ponto no gráfico que marca o seu ataque, ou pontos, se forem mais de uma nota simultâneas no tempo, e a forma da nota determina sua duração. Esta simbólica e linear forma de escrita caracterizando o movimento das alturas conforme a duração do som, embora aparentemente tenha entrado em uso para descrever uma já existente prática de recitativo, se torna cada vez mais utilizada para fins predominantemente *prescritivos*, segundo Seeger (1977). Primeiro as autoridades eclesiásticas e mais tarde os compositores começam a especificar de onde e para onde os movimentos sonoros devem se

¹³ “A tradição grega, por nós conhecida principalmente através de Alypius, era baseada na convenção de representar a decorrência do tempo da esquerda para a direita. Símbolos separados para a altura dos tons e para a métrica foram organizados de acordo” (SEEGER, 1977, p. 169).

direcionar e quanto tempo levam para fazê-lo. O elemento simbólico se torna mais organizado e, desta forma, também dominante. Mesmo assim, ninguém pode fazer a música soar conforme o pretendido por quem a escreveu a menos que também tenha, além do conhecimento funcional desta escrita, um conhecimento oral que se associa com esta, que é a “tradição que se aprende de ouvido pelo estudante, parcialmente pelas gerações mais velhas em geral mas especialmente pelos preceitos de seus professores”¹⁴ (Ibidem, p. 170). É desta forma que se aprende o que acontece entre estes símbolos, as notas escritas, como traduzir em sons as estruturas estáveis contidas em uma partitura.

Sobre a intensidade, Zampronha destaca o dualismo que existe entre o *acento* que seria uma variação de intensidade no instante do ataque, ou seja, representada graficamente no eixo vertical, enquanto que a *dinâmica* é uma variação no tempo representada no eixo horizontal. R. Murray Schafer também relembra os traços da origem visual dualista das linhas divergentes da notação das dinâmicas indicando um crescendo enquanto que as linhas convergentes indicam o contrário. O autor continua apontando que estes três parâmetros considerados como básicos (frequência, amplitude e intensidade) não devem ser vistos como tendo funções isoladas ou independentes, pois estão em constante interação devido à nossa percepção dos eventos. “A intensidade pode influir na percepção do tempo (uma nota mais forte soará mais longa do que uma fraca), a frequência afetará as percepções de intensidade (uma nota aguda soará mais forte que uma grave de tensão igual) e o tempo afetará a intensidade” (1997, p. 177). Da mesma maneira, o timbre é afetado por todos os outros parâmetros. Por exemplo, uma nota forte na flauta pode ter um timbre totalmente diferente da mesma nota no mesmo instrumento tocado pianíssimo. Na notação de uma grade de orquestra, o timbre tradicionalmente é tratado separadamente, por famílias de instrumentos: cordas, madeiras, metais, percussão. Nesta estrutura, é “quantificado verticalmente de timbres graves a agudos conforme o critério das alturas dentro de cada família. Têm-se assim timbre *versus* duração” (ZAMPRONHA, 2000, p. 52). Zampronha continua, sobre o timbre, que há formas muito variadas de representá-lo. No entanto, os meios de representação do timbre são tão ineficientes que muitos afirmam que esta representação não é possível: “A quantidade de informações necessárias para que se possa representar o timbre é tão grande que ele é a melhor representação dele mesmo” (Ibidem, p. 138).

¹⁴ No original: “(...) tradition associated with it – that is, a tradition learned by the ear of the student, partly from his elders in general but especially from the precepts of his teachers.”

Symphony No. 2

I.
Adagio molto (♩ = 64) L. van Beethoven, Op. 36
1770-1827

zu 2

The image displays a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 2. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in A, 2 Fagotti, 2 Corni in D, 2 Trombe in D, Timpani in D-A, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabasso. The tempo is marked 'Adagio molto' with a metronome marking of 64 quarter notes per minute. The score shows the first few measures of the movement, with dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano) indicating the intensity of the notes. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, all organized into staves for each instrument family.

Fig. 5: Grade de orquestra de Beethoven, de 1802. Observamos indicações das alturas (frequências), durações e andamento (amplitudes) e dinâmicas (intensidades) das notas nos pentagramas de cada instrumento, divididos em famílias de acordo com o seu timbre característico.

Fortes destaca que a escrita musical tradicional é um código em constante transformação:

Além desses elementos fundamentais com que caracterizamos a notação tradicional, existem diversos outros sinais, com diferentes funções, usados com maior ou menor frequência na escrita musical. Por exemplo, a invenção de novos instrumentos ou o uso de novas técnicas instrumentais exigem, em alguns casos, o acréscimo de novos signos à notação. Dessa forma, a notação musical, mesmo sob a perspectiva tradicional, é tratada como um código em contínua transformação. (2009, p. 21-27)

Sobre esta questão – a escrita existir em função de um pensamento composicional que a transforma constantemente – Willy Corrêa de Oliveira afirma que “a escrita sempre vem depois de uma composição. A escrita seria uma tentativa de, por meio de símbolos, possibilitar ao intérprete decodificar o pensamento do compositor em sons.” (Entrevista, fev. 2014). Para Willy Corrêa, relacionando a capacidade de comunicação da música com a própria fala, não existe língua escrita se antes não houver uma língua falada, e os “dicionários incluídos nas partituras para explicar o código utilizado por um compositor em determinada peça” (OLIVEIRA, 2006, p. 120) se torna um sintoma de falta de comunicação na música do século XX. Por este motivo, este compositor afirma que tem como base fundamental da escrita em suas peças, por mais grafismos específicos que estas contenham, as regras básicas de notação da tradição, pois a transmissão da informação musical reside em uma maior identificação com aquelas formas de escrita amadurecidas coletivamente ao passar do tempo através de fortes relações sociais, e não em tentativas isoladas de um compositor para se expressar.

Robert

This piece is divided into three parts tied without interruptions:

1st PART
The musicians – including the conductor – enter the stage little by little and start playing the instruments (blowing one for the other, without a tangible direction). Each musician plays a repertoire of what comes to his memory: from quotations of classical repertoires to rhythms of folk and pop music. The singer sings (opens his mouth) fragments of melodies, meaningful of memorable events of her life.
Intensities: from ppp to P
Duration of this part: 1'

2nd PART
On pages I and II, there are 15 numbered block-structures to be played after the following sequence:
1a 2 3 4 5 6 7a
8 9 10 7b 11 12 13
2 3 7c 13 5 9 13
8 7d 10 1b 3 11 2
1c 14 15 14 11 1d 7a
8 1e 14 5 3 12 1a
obs: the numbered block-structure 1 has 5 variants; the block-structure 7 has 4 variants; each Xylo and Vibra must be accompanied by a repetition of the drums included in 7a.
(Instructions continued on pg. III)

3rd PART
The musicians – including the conductor – enter the stage little by little and start playing the instruments (blowing one for the other, without a tangible direction). Each musician plays a repertoire of what comes to his memory: from quotations of classical repertoires to rhythms of folk and pop music. The singer sings (opens his mouth) fragments of melodies, meaningful of memorable events of her life.
Intensities: from ppp to P
Duration of this part: 1'

Copyright © 1977 by MCA DO BRASIL EDITORA MUSICAL LTDA, São Paulo - Brasil
Tudo os direitos reservados - Copyright International Registrado - Impreso no Brasil

MCA - 8019

Fig. 6: Partitura de *Memos* (1977), de Willy Corrêa de Oliveira, para soprano e percussão. A escrita não abandona a notação tradicional por completo, apesar dos grafismos e das fragmentações de montagem.

Evarts comenta em seu artigo que as questões da notação musical interessam vitalmente aos compositores e *performers*, uma vez que ainda é o principal veículo de comunicação entre eles:

Por exemplo, o compositor pode querer usar sons eletrônicos em fita magnética, combinadas com sons *ao vivo* ou, seguindo as recém-desenvolvidas sintaxes e estruturas da música, pode dar um importante lugar para o aleatório (acaso) e os elementos de improvisação. Estes e outros novos elementos exigem um novo tipo de notação. (1968, p. 407)¹⁵

A relação entre notação e produção musical é de todo modo complexa, pois o “desenvolvimento do sistema de notação foi abrindo novas possibilidades para a criação sonora ao mesmo tempo em que o desenvolvimento da estruturação musical implicava novos desafios para a escrita” fato indissociável da produção das vanguardas do século vinte que criaram “novas formas de notação musical” (BAIA, 2011, p. 174). Para Stone, a notação é um sistema secundário, um meio através do qual o compositor transmite suas ideias ao intérprete, que as decodificam em sons para o ouvinte:

Os quatro aspectos da composição musical que devem ser expressos (por meio dos sinais direcionais de notação) com explicitude suficiente para permitir que o performer interprete corretamente as intenções do compositor são altura, andamento, ritmo (e métrica), e articulação. [...] Notação é um sistema de sinais direcionais que são usados para possibilitar que um performer familiarizado com elas e com as convenções musicais de determinada época, recriar a visão artística de um compositor com base no que estas direções mecânicas implicam. Um ouvinte, portanto, ganha sempre novos *insights* sobre um trabalho cada vez que vem à vida em diferentes performances, colorida pelas diferentes personalidades dos artistas. (1963, p. 9-30)¹⁶

¹⁵Tradução livre de: For example, the composer may wish to use magnetic-tape electronic sounds combined with ‘live’ sounds or, following the newly-developed syntax and structures of music, He may give an important place to aleatory (chance) and improvisational elements. These and other new elements require a new kind of notation.

¹⁶Tradução livre de: Four aspects of musical composition which must be expressed (by means of the directional signs of notation) with sufficient explicitness to enable the performer properly to interpret the composer’s intentions are pitch, tempo, rhythm (and meter), and articulation. [...]Notation is a system of directional signs which used to enable a performer conversant with then and with the musical conventions of the era during which they were in use, to recreate a composer’s artistic vision on the basis of what the mechanical directions implied. A listener thus gained ever new insights into a work as it came to life in different performances, colored by the different personalities of the performers.

1.2.2. Elementos indeterminados

A inclusão na linguagem da música de concerto de elementos indeterminados nas composições foram recebendo a partir de então diversas denominações, de acordo com seu contexto: *Forma Aberta*, *Música Aleatória*, *Improvisação*. A apropriação destes elementos que então deveriam ser escritos nas partituras – e também de novas tecnologias como os equipamentos eletrônicos, caso em que torna a notação musical dispensável, pois os compositores podiam trabalhar diretamente sobre o material musical, sem a necessidade de um intermediário, neste caso, o performer, geram uma crise no que se refere à notação musical, crise iniciada nas décadas de 1950 e continuada em 1960. Zampronha (2000) afirma que a forma de ver a notação musical como um código secundário e a sua ineficiência foi partilhada por diversos compositores deste período como Pierre Schaeffer, que qualifica a notação musical como a codificação de sons em símbolos, ao trabalhar nos termos da notação tradicional o compositor escolhe apenas os sons que pode escrever, obrigando-o a pensar a partir destes símbolos que podem ser codificados. Neste caso a notação torna-se nefasta, direcionando o pensamento composicional. Schoenberg afirma que a música é anterior à notação, ideia partilhada por Willy Corrêa de Oliveira, como já discutido, desenvolvendo inclusive uma nova escrita para sua técnica dos doze sons.

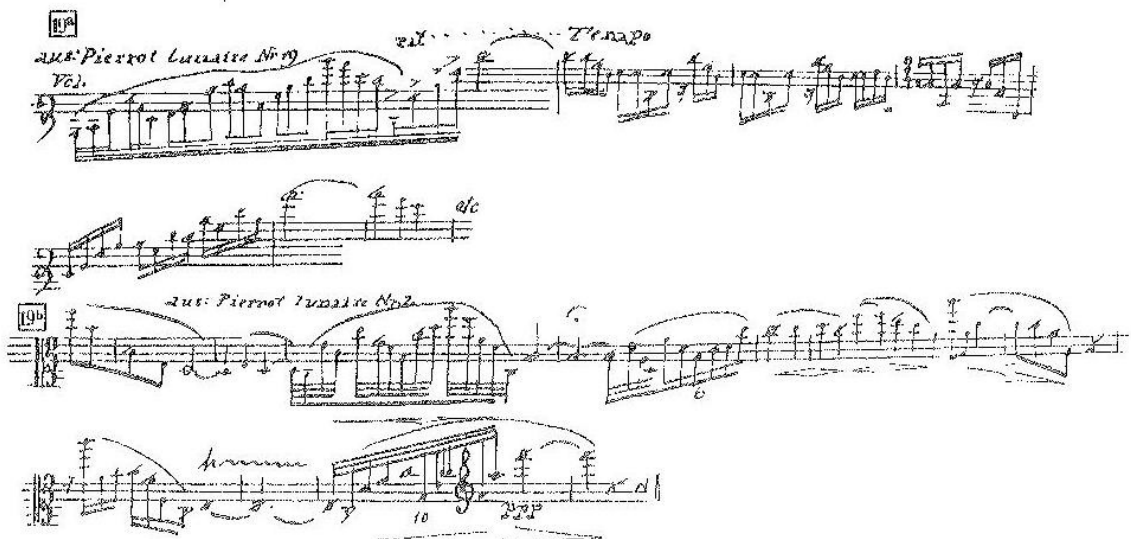


Fig. 7: Notação desenvolvida por Schoenberg em 1925 para a sua técnica dos doze sons (KOOPERS; BRENNINK, 1997, p. 8)

Ainda segundo Zampronha, para Stockhausen a notação não pode transmitir realmente a obra por ser ela apenas um registro: a obra não é a partitura. Pierre Boulez critica a notação por ser ela uma representação de uma mensagem codificada, não a mensagem em si, que o intérprete deve decodificar a fim de restituir a estrutura inicial desta mensagem.

Existem várias tentativas de classificar e criar tipologias para os diversos tipos de notação musical, em diversos autores. Por exemplo: Brindle (1987) especifica as *partituras gráficas* e as *partituras de texto* na música experimental contemporânea. Pergamo (1973) as escritas: *tradicional, aleatória, híbridas ou mistas*. Para Zampronha (2000), uma das classificações possíveis de uma notação musical pode ser feita considerando as discriminações de altura (contínua, discreta e indeterminada) e duração (métrica, não métrica e amétrica: esta última um recurso sincronizador de eventos). Outra classificação pode ser baseada nos critérios de: representação gráfica (visual) ou escrita (textual), se possui indicação precisa ou indicação aproximada ou não determinada, se envolve improvisação ou não envolve improvisação. Para Koellreutter, a notação *precisa*, a *aproximada*, a *roteiro* e a *gráfica*. O compositor discorre sobre escrita musical em seu conceito de *planimetria*¹⁷:

O compositor da música atual pode servir-se de 4 tipos de notação musical. A precisa (tem como objetivo atingir o grau máximo de precisão), a aproximada (não se preocupa com a exatidão da correspondência dos símbolos com o som pretendido), a roteiro (somente delinea a sequência dos sons musicais) e a gráfica (tem como objetivo estimular a criatividade do executante. Apenas sugere). (1990: p. 36)

Aline Pereira (2005) determina as partituras chamadas *Grafistas*, ou *Grafismo*, e também as *Partituras Verbais e Estímulos Visuais*

O grafismo se caracteriza pela configuração de registros gráficos não habituais na partitura, de modo que esta chegue a consistir em algo semelhante a um desenho ou a uma pintura, provocando os limites entre as Artes Visuais e a Música. Este tipo de notação foi mais desenvolvido na música entre as décadas de 1950 e 1960, em uma época extremamente conturbada da história, seguinte a duas guerras mundiais. Esta notação musical faz uso extenso das poéticas do acaso e da indeterminação, sendo contemporânea e diretamente oposta – no entanto complementar e não excludente – às estruturadas técnicas seriais de composição (PEREIRA, 2005, p. 10)

Em alguns casos algumas destas partituras grafistas podem ser bastante precisas enquanto em outros são como pinturas de arte abstrata que deixam toda a iniciativa para o performer. Por vezes elas são simples guias de improvisação, permitindo a mais ampla

¹⁷ Funde o princípio serial com a disposição particularizada de componentes de uma composição estruturalista, pois as estruturas (*gestalten*), no sentido das unidades estruturais, substituem a melodia e a harmonia da música tradicional. (Ibidem, p. 36-37)

abertura possível para a imaginação do artista. Neste contexto, o grafismo pode ser visto como um método eficaz para inserir a indeterminação na composição musical, em que o intérprete passa a ter responsabilidades cada vez maiores relacionadas à composição.

[...] quanto mais imprecisa for a notação, maior é o trabalho e a responsabilidade do intérprete na criação tanto dos eventos sonoros individualizados quanto dos seus encadeamentos e resultantes formais. O compositor, ao optar por uma confecção de uma partitura gráfica, conta com o fato de que o intérprete será, obrigatoriamente, um co-autor de sua obra e ela renascerá sempre de uma forma diferente, a menos que o intérprete prefira preparar e apresentar apenas uma entre as possíveis realizações. (CAZNOK, 2003, p. 62)

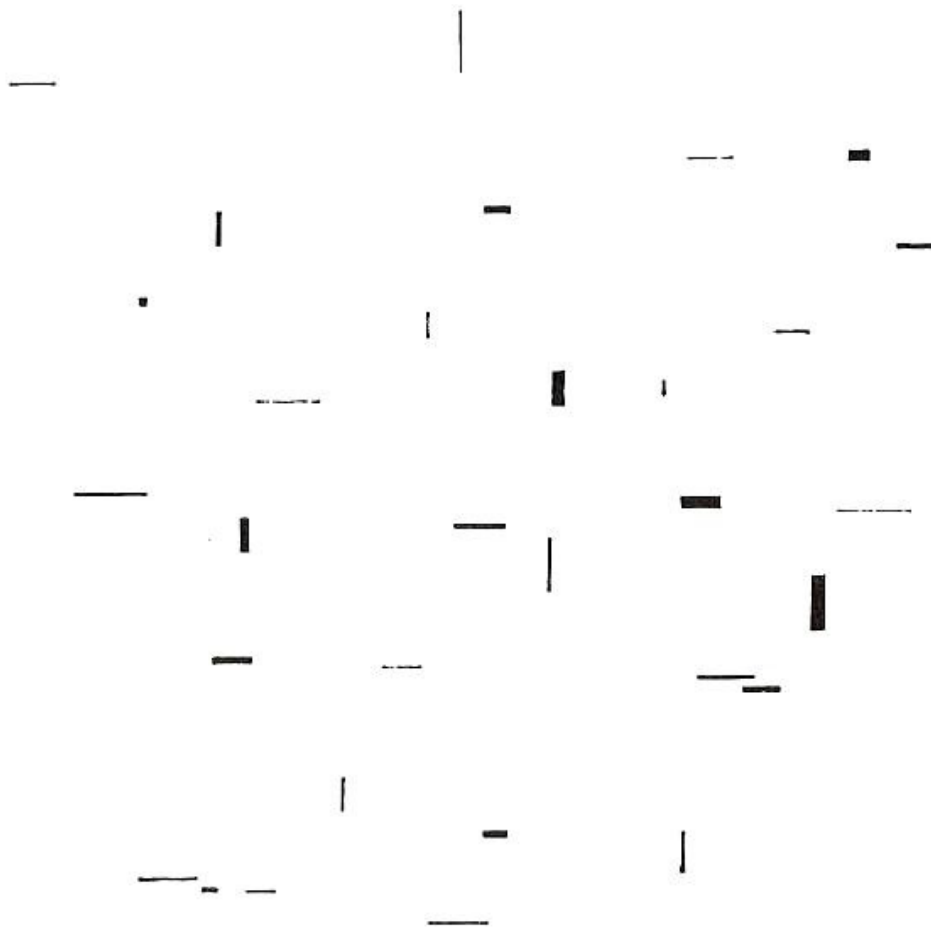


Fig. 8: Partitura de Earle Brown – *December*, de 1952. Os sinais são estímulos à criação do intérprete. (CUPANI, 2006, p. 101)

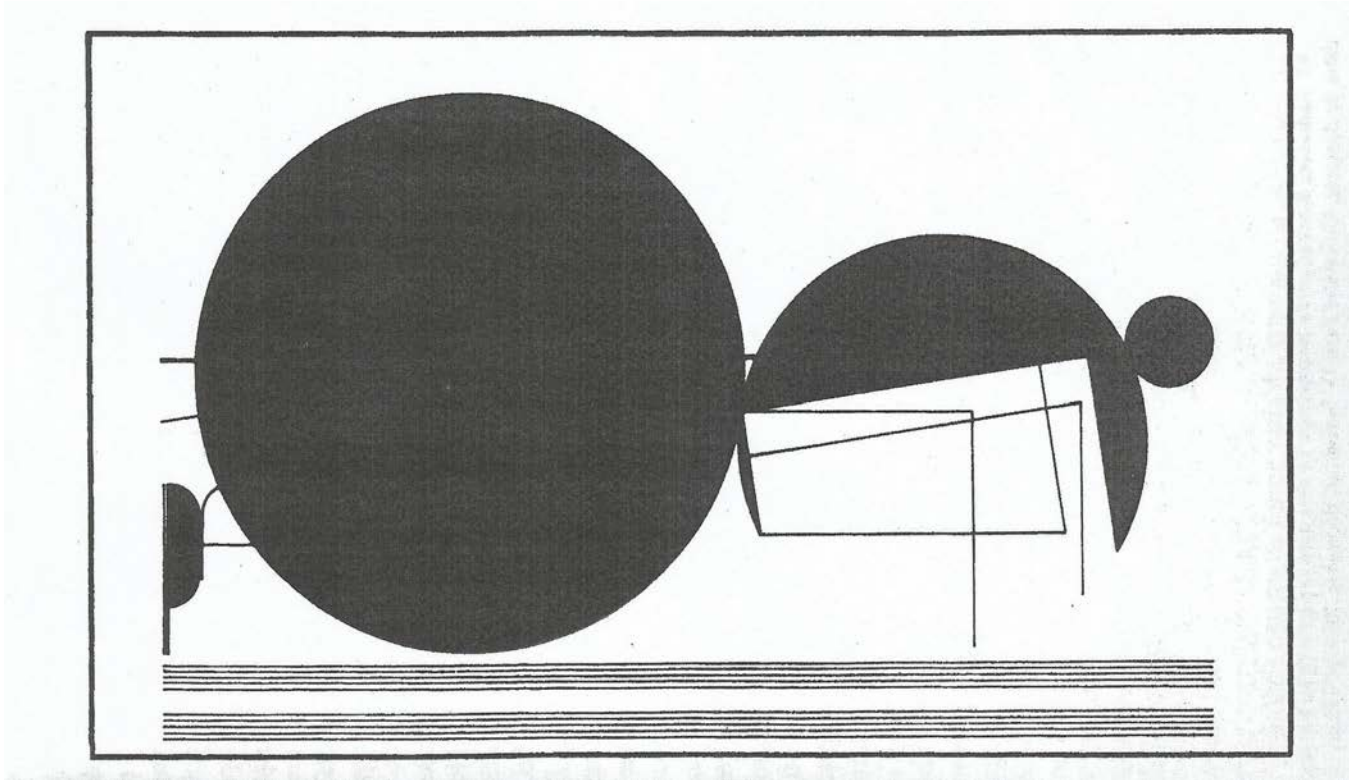


Fig. 9: Partitura de Cornelius Cardew, *Treatise*, 1963-67. Consiste em quase duzentas páginas de vários elementos gráficos (SITSKY, 2002)

Em outros casos porém, os grafismos podem ser meios usados para codificar alguma sonoridade específica que o compositor pretenda, determinados por uma bula ou por instruções. As partituras verbais, da mesma maneira, sendo que a princípio não utilizam elementos da grafia musical, podem só delinear uma situação, escrita poeticamente, ou um resultado bastante controlado pode ser alcançado quando a partitura é um guia de instruções escritas, descrevendo detalhadamente como deve ser a realização da peça. Quando a partitura verbal é apenas um poema, como é o caso de grande parte da *música intuitiva* de Stockhausen (*intuitivem music*) os resultados são imprevisíveis (BENITEZ, 1978).

for small ensemble

GOLD DUST

live completely alone for four days
without food
in complete silence, without much movement
sleep as little as necessary
think as little as possible

after four days, late at night,
without conversation beforehand
play single sounds

WITHOUT THINKING which you are playing

close your eyes
just listen

Fig. 10: Partitura verbal de Stockhausen, de 1968 (BRINDLE, 1987, p. 97)

Tanto o grafismo quanto as partituras verbais introduzem o acaso e a escolha na música “na medida em que os elementos musicais não são identificáveis ou legíveis para o intérprete, fazendo com que este deva criar as associações entre a imagem da partitura e alguma possível sonoridade” (PEREIRA, 2005). Pereira identifica três principais tipos de grafismo: o *grafismo estímulo*, o *grafismo-código* e o meio termo entre estes, chamado *efeitos visuais*. O caso do *grafismo estímulo* consiste na utilização de imagens, muitas vezes abstratas, através das quais o intérprete deve acessar para estimular a criação de possíveis sonoridades correlatas em seu próprio repertório, sua própria experiência musical, usufruindo de uma ampla liberdade de escolha. É uma notação essencialmente descritiva, e não prescritiva, como é a notação tradicional, pois descreve visualmente o comportamento dos som sem especificar como atingir esta descrição. Já o *grafismo código* tem algumas afinidades com a notação prescritiva tradicional, porque o resultado sonoro se dá através da prescrição por símbolos inventados pelo compositor e significados por ele através de códigos ou regras explicitadas por instruções e bulas. Muitas vezes estes símbolos, entendidos como novos, individuais e arbitrários procuram suprir necessidades composicionais específicas, no

momento em que a notação tradicional já não corresponde às expectativas do compositor. Neste caso, este também procura uma maior preservação da identidade sonora da obra e o controle sobre ela, difícil de adquirir através do grafismo estímulo. Assim, a liberdade proporcionada aos intérpretes na abordagem da obra varia desde um grau mínimo a grau moderado, “justamente porque introduz algum sistema simbólico com significações pré-estabelecidas para os elementos gráficos que compõe a partitura” (Ibidem, p.142).

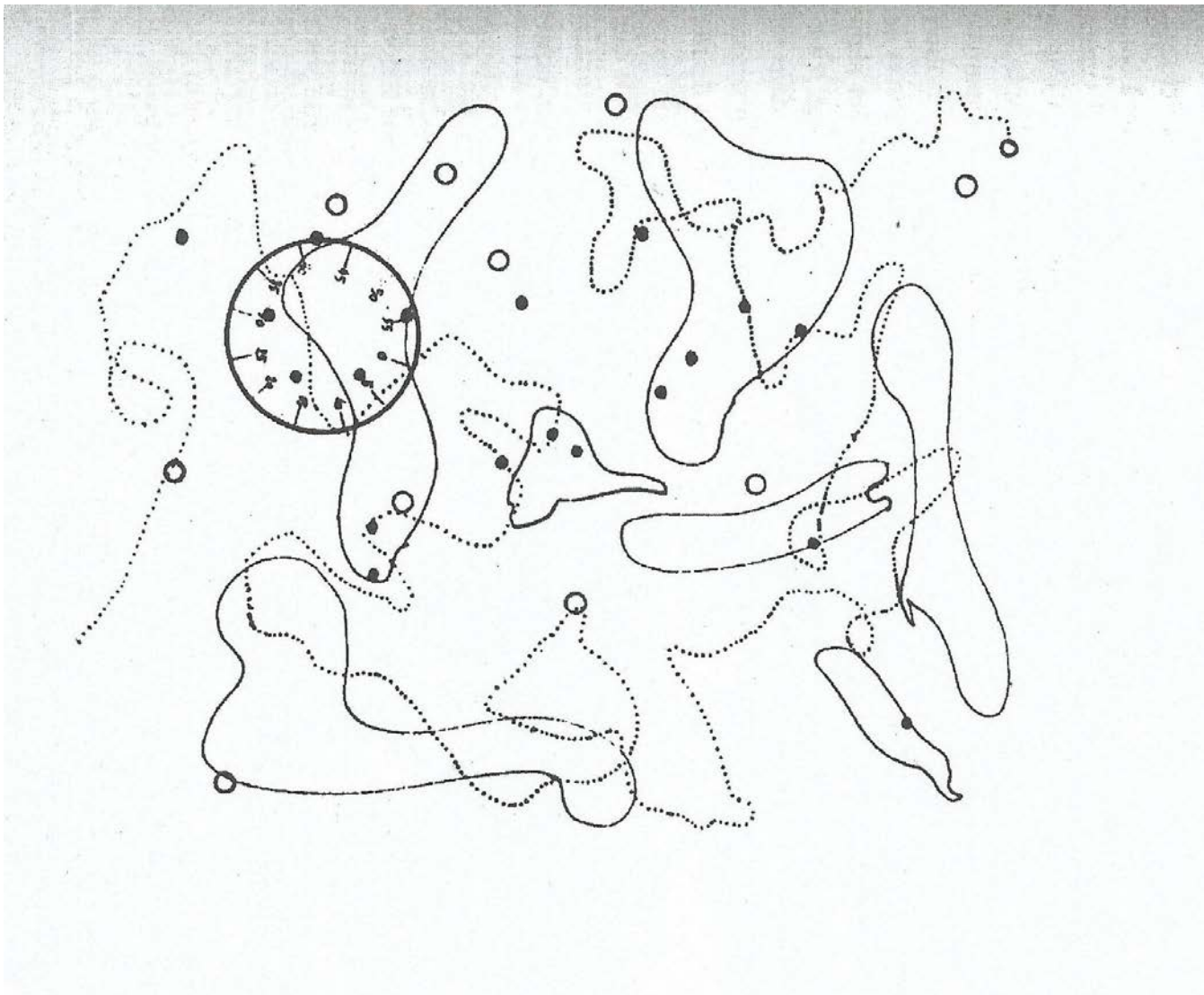


Fig. 11: *Cartridge Music*, de John Cage, exemplo de *grafismo estímulo*, escrita em 1960 (BOUSSEUR, 2005, p. 243)

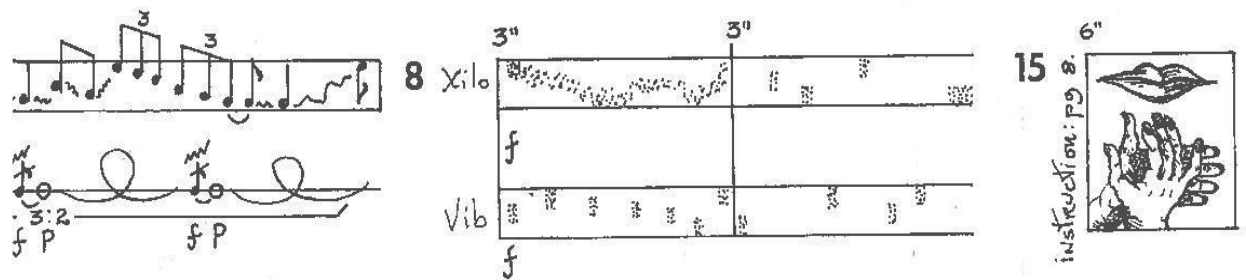


Fig. 12. Exemplo de grafismo código e efeitos visuais na partitura de *Memos* (1977) de Willy Corrêa de Oliveira. O significado dos sinais são determinados pelo compositor em uma bula explicativa e os desenhos complementam as instruções.

No tipo de grafismo chamado *efeitos visuais* a imagem tem uma função de reforçar algum simbolismo presente na música, e não necessita efetivamente de uma significação interpretativa. Portanto, estes grafismos estão situados em um meio-termo ente o *grafismo estímulo* e o *grafismo código*, porque apresentam alta determinação dos elementos musicais ao mesmo tempo em que a forma como são apresentados constitui uma imagem simbólica ou constitui uma referência pictórica auxiliar.

A terminologia de Aline Pereira nos será útil, no que se refere à escrita para percussão, porque os timbres destes instrumentos são grafados a partir de sinais gráficos determinados por bulas ou instruções, sendo estas significações casos de *Grafismo código*.

II. A NOTAÇÃO PARA PERCUSSÃO

2.1. A escrita para percussão na música contemporânea

Na música de concerto da tradição europeia, os instrumentos de percussão eram introduzidos ocasionalmente nas obras para algum efeito especial ou colorístico. A partir do século XX, formações instrumentais atendendo aos instrumentos de percussão com mais protagonismo começam a ser escritas com mais frequência, como explicam Morais e Stasi:

O século XX foi caracterizado por uma grande expansão na quantidade de composições musicais escritas com especial atenção para os instrumentos de percussão (solo, música de câmara, concertos, repertório orquestral, dentre outros). Diferentes compositores e escolas composicionais contribuíram para o desenvolvimento da literatura percussiva, gerando novas possibilidades interpretativas e novos desafios aos intérpretes. (2010, p. 1)

Neste período, “a percussão que antes era relegada a ser o *barulho* da orquestra, se torna não apenas um grupo instrumental essencial, igual em *status* às cordas, madeiras e metais, mas frequentemente desempenha o papel principal na música de orquestra e de câmara.”¹⁸ (BRINDLE, 1987, p. 158). Brindle aponta que, curiosamente, a 2ª Escola de Viena praticamente não usou instrumentos de percussão em suas peças. Foi a partir da Segunda Guerra que compositores como Messiaen, Boulez e Stockhausen deram protagonismo a esta instrumentação, assim como algumas das primeiras obras escritas para grupo de percussão nos anos trinta por Varèse e Cage¹⁹. O autor afirma que o interesse crescente pela percussão neste período se dá pelo fato de que a música moderna confiou mais e mais na organização a partir do contraste de timbres. Uma grande variedade dos timbres dos instrumentos de percussão fornece um espectro colorido fresco e rico, enquanto que as outras famílias de “instrumentos mais convencionais teriam pouco a oferecer de novo neste sentido ou, pior ainda, soariam clássicas ou datadas”²⁰ (Ibidem, p. 159). Embora os compositores da Escola de Viena não tenham usado instrumentos de percussão em suas obras, Schoenberg utiliza o termo *melodia de timbres* (*klangfarbenmelodien*) em seu *Harmonia*, texto de 1922:

¹⁸Tradução livre de: (...) percussion instruments were regarded as the “noise makers” of the orchestra, or were introduced occasionally for some special exotic or coloristic effect, by now percussion has not only become an essential instrumental group equal in status to string, woodwind and brass, but frequently plays the major role in orchestral and ensemble music.

¹⁹É considerado como o primeiro trabalho escrito somente para grupo de percussão as peças *Rítmicas nº 5* e *Rítmicas nº 6*, do compositor cubano Amadeo Roldán, escritas em 1930. (HASHIMOTO, 2003, p. 32)

²⁰Tradução livre de: (...) conventional instruments have had little new to offer, and, worse still, tend to sound *classic* and dated.

Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos melodias, sucessões cujo conjunto sucinta um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir de timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre –, produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas. Isto parece uma fantasia futurística, e provavelmente o seja. (SCHOENBERG, 1999, p. 578-579)

Foram nas primeiras décadas do século vinte e nos anos posteriores à Primeira Guerra que o pensamento europeu desenvolveu novas ideias sobre o uso da percussão. Percebemos que desde a classificação realizada pelo Futurismo italiano de Russolo em 1913 para uma maior compreensão dos ruídos²¹ fica clara a relação que existe entre sons de percussão e os sons que nesta classificação são denominados ruídos. Notamos que, mesmo nos dias de hoje, muitos destes tipos de sons – apitos, sirenes, estrondos etc – quando previstos em obras orquestrais, são executados pelos percussionistas da orquestra e não pelos violinos ou violoncelos, por exemplo. Mesmo que a fonte sonora dos *acessórios*, expressão usada para fontes sonoras alternativas, seja soprar, girar a manivela ou percutir alguma coisa é o percussionista que se incumbe de tal tarefa. O percussionista se incumbe de tocar percussão e acessórios.

Não é comum violinistas tocarem chocalho. Se o compositor quiser usar, numa obra sinfônica, um apito, uma pistola, uma buzina ou um aspirador de pó, terá que se conformar em destinar as fontes sonoras incomuns ao percussionista. Assim terá que ser feito, mesmo que os violoncelistas não toquem naquele momento. Os músicos do naipe de cordas sempre dirão que aqueles brinquedos, que aqueles penduricalhos ruidosos tem que ser usados lá atrás, na cozinha, pelos percussionistas. É assim, em geral, que todos se referem, de modo meio afetivo, meio debochado, aos músicos que ficam na retaguarda do palco, produzindo os sons mais interessantes e intrigantes: a cozinha da orquestra. (ANTUNES, 2009, p. 13)

Antunes cita Villa-Lobos, que em 1916 introduz um caxambu²² e um chocalho de metal em suas *Danças Características Africanas*, passando a utilizar daí para frente várias outras percussões não usuais na música orquestral²³. *Ballet Mécanique*, por exemplo, foi composta em 1924 por George Antheil e já utiliza outras fontes sonoras incomuns – para 8 pianos, 4 xilofones, bells, bigornas e tambores, assim como o uso de duas turbinas de aviões. Outros exemplos são a *Primeira Sinfonia* do russo Alexander Tcherepnin na qual o segundo movimento *Scherzo* é escrito em 1927 somente para instrumentos de percussão e o interlúdio

²¹ Ver capítulo I

²² Atabaque de uma pele entre 19’’ e 22’’ de diâmetro, casco de madeira com cerca de 30 cm de comprimento. É tocado preso sob a axila esquerda como instrumentista em pé, ou embaixo do braço e apoiado nas coxas enquanto ele está sentado. Normalmente, a pele é tocada com a mão direita enquanto a esquerda toca contratamos no casco do instrumento. (FRUNGILLO, 2002, p. 68)

²³ Para a percussão típica brasileira em Villa-Lobos ver o trabalho *Os instrumentos Típicos Brasileiros na obra de Villa-Lobos* de Luiz D’Anunciação. Editora Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

com cerca de três minutos para percussão solo da ópera *O Nariz*, de Shostakóvitch, escrita entre 1927 e 1928 (HASHIMOTO, 2003). Estas peças já demonstram um direcionamento, um tipo de experimentação que Edgard Varèse, entre outros compositores, influenciado pelos futuristas, incluíram em suas obras: Pesquisas sonoras “a partir do uso extensivo de sons sem altura definida (especialmente dos instrumentos de percussão) e exploração de tensões acústicas criadas por jogos intervalares fortemente dissonantes” (SILVA, 2012, p. 99). John Cage afirma em 1958 que a música para percussão é uma transição contemporânea da música influenciada por teclados para uma música do futuro de som-total. Todo o som é aceitável para o compositor da música para percussão, ele explora os campos sonoros não musicais academicamente proibidos, tendo outras estruturas da composição como objetivo, como as estruturas rítmicas, e não tons fundamentais. “Logo que estes métodos são cristalizados em um ou vários métodos amplamente aceitos, vão existir meios para grupos de improvisação de música não escrita, mas culturalmente importante. Isto já ocorreu nas culturas orientais e no *hot jazz*”²⁴ (1961, p. 5). Cage também afirma que a música para percussão é revolução, porque sons e ritmos foram submetidos por muito tempo às restrições da música do século XIX. Ao invés destes compositores nos darem novos sons, eles nos deram arranjos sem fim de sons antigos. Os sons tem sido sempre os mesmos, sem nem ao menos alguma curiosidade de outras possibilidades, como por exemplo, diferentes estruturas rítmicas. Segundo Cage, para ouvir ritmos interessantes temos ouvido o jazz.

No estágio atual da revolução, é garantida uma lei saudável: Experimentos em bater qualquer coisa devem necessariamente ser realizados – panelas de lata, taças de arroz, tubos de ferro – tudo que possamos colocar nossas mãos. Não só batendo, mas esfregando, quebrando, fazendo som de todas as maneiras possíveis. Em suma, temos de explorar os materiais da música. O que não podemos fazer nós mesmos será feito por máquinas e instrumentos elétricos que vamos inventar. Os que tem preconceitos contra a música moderna, é claro, vão tentar tudo no caminho da contra-revolução. Músicos não vão admitir que estamos fazendo música. Eles vão dizer que estamos interessados em efeitos superficiais, ou, no máximo, estamos imitando música oriental ou primitiva. Sons novos e originais serão rotulados como “ruído”. Mas a nossa resposta a toda crítica deve ser continuar trabalhando e ouvindo, fazendo música com estes materiais, som e ritmo desconsiderando as estruturas pesadas, pesadas de proibições musicais.²⁵ (Ibidem, p. 87)

²⁴ Tradução livre de: as soon as these methods are crystallized into one or several widely accepted methods the means will exist for group improvisation of unwritten but culturally important music. This has already taken place in Oriental cultures and in hot jazz.

²⁵ No original: At the present stage of revolution, a healthy lawless is warranted. Experiment must necessarily be carried on hitting anything - tin pans, rice bowls, iron pipes - anything we can lay our hands on. Not only hitting, but rubbing, smashing, making sound in every possible way. In short, we must explore the materials of music. What we can't do ourselves will be done by machines and electrical instruments we will invent. The conscientious objectors to modern music will, of course, attempt everything in the way of counterrevolution. Musicians will not admit that we are making music. They will say we are interested in superficial effects, or at most, are imitating oriental or primitive music. New and original sounds will be labeled as "noise". But our

Esta visão do cada vez maior protagonismo dedicado aos instrumentos de percussão na linguagem da música de concerto é comentada por Gilberto Mendes. Para este compositor, a percussão tem um campo enorme na criação da música de vanguarda. Mendes afirma que o percussionista de hoje tem na orquestra uma grande função: “Uma posição da mesma importância e, às vezes, até maior que os outros instrumentistas, devido à elevação do ruído (os processos vibratórios não periódicos, estatísticos) à categoria de som musical, no repertório da música de vanguarda” (2013, p. 61). Grande parte dos instrumentos de percussão é de altura indeterminada, portanto inexprimíveis pelas notas da gama temperada. “Uma grande variedade timbrística é o principal recurso estratégico do uso da percussão no discurso da música contemporânea” (BARRETO, 2009, p. 7). Esta variedade timbrística aponta muitas características que, em muitos casos, não podem ser escritas na notação tradicional (BRINDLE, 1987).

2.2. Notação e percussão orquestral

Tradicionalmente, como já discutido no capítulo I, através da partitura temos a “notação codificada de procedimentos musicais, frequências sonoras, tratamento rítmico e indicações de instrumentação e performance, que podem ser decodificados e reproduzidos por aqueles que dominam o código” (BAIA, 2010, p. 174). Entretanto, partindo apenas desta visão funcional da escrita musical, o percussionista encontra vários problemas no que se refere à escrita para seus instrumentos: “A percussão foi paulatinamente inserida nos manuais de orquestração que surgiram no decorrer do século XIX e XX. No entanto, esta inserção foi bastante lenta e as informações contidas sobre este instrumental eram bastante escassas” (BARROS, 2006, p. 2). A partir do século XX, as grades da percussão nas partituras de orquestras aumentaram significativamente com a adição de muitos outros instrumentos que nunca tinham sido utilizados, cada qual com sua particularidade técnica e idiomática levando à necessidade de se desenvolver outros sistemas de notação.

As dificuldades que se encontram na preparação e execução de obras para percussão se dão em duas áreas: configuração instrumental e notação. O performer precisa se adaptar a cada novo trabalho [...] e se ajustar a um sistema de notação que é exclusivo para a instrumentação exigida na peça. Não só a designação para um

common answer to every criticism must be to continue working and listening, making music with its materials, sound and rhythm disregarding the cumbersome, top heavy structure of musical prohibitions.

instrumento específico pode variar de peça para outra, um sistema completamente diferente pode ser criado.²⁶ (SMITH, 2005, p. 16)

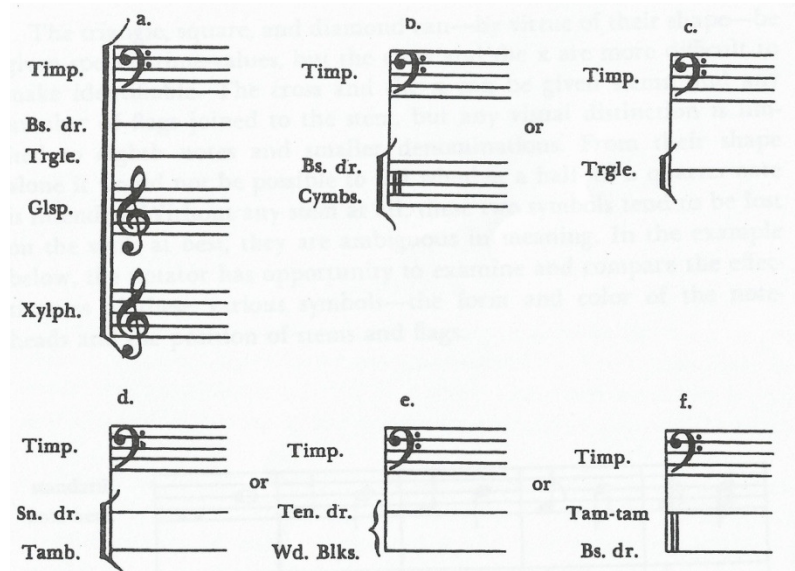
Usualmente nas partes de percussão em partituras de orquestra, como explica Gardner Read (1979), para os instrumentos de altura determinada como tímpanos, vibrafone, marimba etc. é usado o pentagrama tradicional de cinco linhas. Outros sistemas são usados para os instrumentos de sons indeterminados – para instrumentos que “não possuem entonação tímbrica alinhada ao sistema tonal” (ANUNCIACÃO, 2006 apud GIANESELLA, 2009, p. 26) – ou explicando de outra maneira, nestes instrumentos os harmônicos são tão fortes, profusos e conflitantes, que nenhum tom predominante é discernível:

Muitos idiofones (por exemplo, os triângulos, os *woodblocks*, *log drums*, *temple blocks*, etc.), produzem sons predominantes que são razoavelmente bem definidos. Mas seu som se funde tão perfeitamente com todos os sons orquestrais e das harmonias que eles são geralmente considerados como sendo de sons indeterminados. Todos os instrumentos de sons indeterminados têm, naturalmente, essa característica de se misturar com sons orquestrais sem criar qualquer impressão de dissonância.²⁷ (BRINDLE, 1970, p. 4)

Na notação para estes instrumentos, uma linha simples pode substituir o pentagrama, embora seja possível utilizá-lo para a notação de mais de um instrumento por sistema. Os sistemas da percussão nas partituras orquestrais são colocados entre os metais e as cordas. Os instrumentos de altura indeterminada são colocados abaixo da linha do tímpano, seguidos pelos outros instrumentos de altura determinada, os chamados *teclados*: xilofone, marimba, vibrafone, glockenspiel, campanas e crotales. Os tímpanos tradicionalmente são escritos em clave de Fá enquanto os teclados são escritos em clave de Sol, sendo que o xilofone soa uma oitava acima do que está escrito e o glockenspiel duas oitavas. Compositores usavam estas duas claves tradicionais para a notação dos instrumentos de altura indeterminada, mas sem a função de significação de afinação, apenas identificando os instrumentos de timbres agudos como o triângulo, pratos e caixa em clave de Sol e os de timbre grave como bombo, gongos e tam-tans em clave de Fá.

²⁶Tradução livre de: The difficulties that lie in the preparation and performance of works written for multiple percussion stem from two areas: instrument configuration and notation. The performer must adapt to each new work [...] adjust to a new system of notation that is unique to the instrumentation required by the piece. Not only does the designation for a specific instrument vary from one piece to the next, a completely different staff system may be created.

²⁷No original: Many idiophones (e.g. the triangle, wood blocks, log drum, temple blocks, etc.), produce predominant sounds which are fairly well defined. But their sounds fuse so perfectly with any orchestral sounds and harmony that they are usually regarded as being of indefinite pitch. All instruments of indefinite pitch have of course this characteristic of blending with orchestral sounds without creating any impression of dissonance.



Ex. 1: Sistemas da percussão em uma grade orquestral (READ, 1979, p. 263).

PITCHED PERCUSSION		UNPITCHED PERCUSSION		SPECIAL CLEFS	
Timp.		Bass drum Bongos Castanets Claves Cymbals Gong Maracas Snare drum Suspended cymbal		Cymbal	
Antique cymbals Chimes (Tubular bells) Glockenspiel Marimba Vibraphone Xylophone		Tambourine Tam-tam Temple blocks Tenor drum Triangle Wood-blocks			
				Gong (Tam-tam)	

Ex. 2: Claves utilizadas para os instrumentos de percussão de altura determinada e claves neutras para os de altura indeterminada (Ibidem, p. 264)

As claves neutras se tornam mais usuais progressivamente. Não há outra notação em outros instrumentos que tenha mais variações em cabeças das notas quanto para os instrumentos de percussão de sons indeterminados. Não há um sistema convencional. Algumas destas cabeças de notas são usadas na escrita de certos instrumentos específicos,

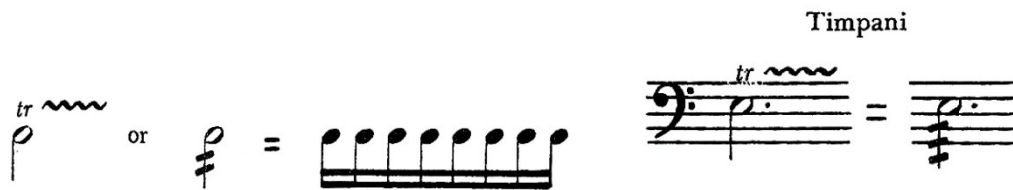
como a cabeça em x para pratos, padronizada na notação para bateria. Estas variações de cabeças de nota também funcionam para as determinações de diferentes timbres executados em um mesmo instrumento.

The image displays six musical staves, each illustrating a different note head shape used in notation. From top to bottom, the staves are labeled: 'standard note-head', 'triangle', 'diamond', 'square', 'cross', and 'x'. Each staff shows a sequence of notes with the corresponding head shape. The 'x' notation is specifically noted for use with drums. The notes are arranged in a rhythmic pattern across the staves, demonstrating how these symbols are applied to different musical values.

Ex. 3: Diferentes cabeças de notas (Ibidem, p. 365). Read critica a utilização de cabeças de nota em forma de x por confundir sua duração.

Em se tratando de ornamentos, os *rulos* ou *rufos*²⁸ são escritos com o sinal de trêmulo comum acima da nota ou através das abreviações. O número de cortes nas hastes é determinado pela subdivisão das notas a serem executadas no andamento da música e a utilização das ligaduras nos finais dos ornamentos determina se os ataques devem ser ou não pronunciados, embora os compositores nem sempre tenham esse cuidado na notação. As *apogiaturas* são usadas em qualquer instrumento para designar as articulações das baquetas que precedem a nota principal, que deve ser acentuada.

²⁸ Rulo ou rufo: Termos brasileiros para indicar a técnica utilizada para executar o maior número possível de batidas no instrumento (sobretudo nos membranofônicos) de modo que simule a produção de um som contínuo; é o trêmulo aplicado aos instrumentos de percussão. (FRUNGILLO, 2002, p. 281)



Ex. 4: Abreviações para a notação de *rulos* ou *rufos* (Ibiem)

Efeitos como glissandos e as determinações de acentos são notados de maneira comum. O sinal de *staccato* significa um ataque muito seco, quando a nota é imediatamente abafada ou também a fim de diferenciar as articulações. Na escrita das partes de tímpano do período clássico e barroco, o instrumento é tratado como transpositor, sendo escritas as alturas de tônica em Dó e dominante em Sol, em qualquer tonalidade. As notas corretas eram determinadas no começo da primeira linha da partitura, ou logo abaixo do pentagrama. Isto era devido ao sistema de construção do instrumento, com chaves manuais ao lado da pele para a afinação, sem condições para alterações durante a música. Com os recursos do pedal e a possibilidade de mudanças rápidas de afinação a transposição da notação deixa de existir.



Ex. 5: Notação dos tímpanos como instrumento transpositor (Ibidem).

Confusões podem ser observadas em se tratando de *rulos* ou *trinados* em peças do período romântico, problema citado por Jeremy Montagu (2002, p. 102, 103). O autor faz comentários sobre o primeiro movimento da Nona Sinfonia de Beethoven, compasso 301, em que um conjunto de fusas é pretendido em um trecho de tempo variável, a terminar exatamente junto com os sopros.



Ex. 6: Notação para tímpanos de Beethoven, nona Sinfonia, compasso 301 (MONTAGU, 2002, p. 102).

Outro exemplo citado pelo autor é Dvorak, escrevendo *rufo*s separados em um número consecutivo de compassos. Outro exemplo é a escrita de Schubert para acentos, que por serem um V horizontal em vez de um curto < muitas vezes são confundidos como sinais de diminuendos nas edições de partituras modernas.²⁹ O autor também cita problemas de nomenclaturas de instrumentos em partes de *História do Soldado* (1917), de Stravinsky: “O compositor pede nesta peça duas *caisses claire sans timbres* (caixas claras sem esteira) e dois *tambours*, um deles *sans timbres* (sem esteira) e outro com esteira” (Ibidem, p. 140). Segundo Montagu, as diferenças entre estes dois instrumentos nunca ficaram claras, assim como o termo *baguete à tetê en capóc* (baqueta envolta em capóc). Capóc seria uma fibra vegetal incompatível para envolver a cabeça de uma baqueta (Ibidem). Alfredo Casella, que escreveu o manual de orquestração *La Orquesta Contemporanea* (1950), comete erros sobre alguns termos referentes à caixa-clara. Segundo ele, Stravinsky faz referências em sua obra a duas caixas-claras utilizadas com a indicação com timbre que, segundo Casella, seriam com afinações diferentes. “No entanto, *timbre* é um termo francês para esteira. Durante a maior parte de sua obra, Stravinsky utiliza a caixa-clara sem esteira e em alguns trechos a indicação francesa *avec timbre* significa o tambor com esteira” (BARROS, 2006, p. 9).

Os instrumentos de percussão de altura indeterminada constituem o grupo mais problemático no que diz respeito às informações contidas nas partituras, à sua notação e em manuais de orquestração. A riqueza e a multiplicidade de timbres presente no naipe de percussão são, na maioria das vezes, negligenciadas, principalmente pelos compositores do século XIX. Desta maneira, a escola romântica, que ainda imperava como estilo dominante até o início do século XX, teve grande influência no conteúdo de muitos estudos sobre

²⁹ O presente trabalho não tem como objetivo focar nos problemas de notação e edição na percussão orquestral, sendo este um assunto extenso e relevante para futuros estudos.

orquestração. As harmonias e texturas instrumentais eram assunto central destas obras que, conseqüentemente, citavam brevemente os instrumentos de altura indefinida e os instrumentos de percussão de pouca reverberação, como o xilofone. O compositor Hector Berlioz escreveu muito para percussão em suas obras, como por exemplo, as partes de tímpanos e sinos em sua *Sinfonia Fantástica* (1830), e foi um dos primeiros compositores a especificar detalhes de baquetas. No entanto, em seu manual de orquestração de 1848 os instrumentos de percussão de altura indefinida podem ser resumidos na seguinte lista: bombo, pratos, gongo, pandeiro, caixa-clara, tambor tenor e triângulo. Rimsky Korsakov, outro compositor que se preocupou com a escrita da percussão em suas obras, redigiu também um manual de orquestração em 1873 e “se limitou a citar os instrumentos de percussão tais como triângulo, castanholas, pequenos sinos, pandeiro, caixa-clara, pratos e bombo” (Ibidem, p. 8). A notação para estes instrumentos na obra orquestral destes compositores e outros do período na maior parte das vezes era realizada a partir de uma rítmica básica, o que leva o percussionista a ter de resolver diversos problemas de timbre, articulação e mesmo as durações corretas das notas em determinados trechos. “Como sempre, qualquer realização deve depender do gosto e musicalidade do intérprete, bem como a proposta que o regente adota e os instrumentos, as baquetas e a acústica da sala” (MONTAGU, 2002, p. 103). Uma vez que para os instrumentos de altura determinada o pentagrama e as claves tradicionais são utilizados, ao menos como referência, a maioria dos problemas de notação para percussão acontece com relação aos instrumentos de altura indeterminada. Segundo Brindle (1970, p. 5), nenhuma forma de escrita definitiva para este tipo de instrumentação foi encontrada ainda que alcance resultados satisfatórios. Mesmo que o autor tenha atentado a esta questão nos anos setenta, observamos que ainda hoje este problema persiste:

De um modo geral, a notação para percussão afinada não apresenta problemas especiais. Mas no que diz respeito percussão não afinada a situação é caótica. Há uma razão simples. Nenhuma notação satisfatória para a percussão foi encontrada ainda: soluções que são bastante satisfatórias para uma peça de música podem ser bastante inadequadas para outra. Isso é verdade, especialmente, na música de vanguarda. Compositores usam tantas notações diferentes, há tantas proliferações de novos sinais e símbolos, que os músicos têm que aprender a interpretar a notação de cada peça antes de poderem começar a tocar. Em uma partitura há vinte e nove páginas de música, mas cinquenta páginas de explicações sobre a forma como ela deve ser tocada! Somos tentados a concluir que a novidade dessas peças podem ser, por vezes, não tanto na música em si, mas sim a forma como está escrita.³⁰

³⁰No original: Notation for tuned percussion presents no special problems. But as regards untuned percussion the situation is chaotic. There is a simple reason. No generally satisfactory notation for percussion has yet been found: solutions which are quite satisfactory for one piece of music may be quite unsuitable for another. This is especially so in avant-garde music. Composers use such different notations, such a proliferation of new signs and

O autor continua sua crítica afirmando que na prática, clareza, economia e simplicidade deveriam ser critérios principais. “É fácil aderir à tentação de criar uma nova notação, apenas para o prazer de fazer algo novo e estranho, mas não há garantia de que os músicos vão ter paciência para lê-la” (Ibidem, p. 17). De acordo com Giancesella, “Quanto à notação, podemos afirmar que o uso de bulas para a indicação dos instrumentos e dos efeitos timbrísticos desejados é parte do cotidiano do percussionista” (2009, p. 158). É trivial encontrar em partes escritas para percussão, na música de concerto, a “notação de uma rítmica básica, deixando por conta do percussionista a tarefa de executar as sutilezas dos timbres e as articulações para que soem apropriadas. Isto se dá muitas vezes pelo desconhecimento geral do idiomatismo destes instrumentos” (Ibidem). Existem particularidades timbrísticas, técnicas e idiomáticas em sua execução. Este desconhecimento aumenta a dificuldade em organizar um sistema notacional adequado ao grande arsenal que forma a família dos instrumentos de percussão. O americano Norman Weinberg em seu artigo para a *Percussive Notes* aponta o problema da falta de padronização na escrita para percussão, citando uma pesquisa feita nos anos setenta sobre o assunto:

O sonho de uma notação de percussão padronizada tem sido há muito tempo o desejo de intérpretes e compositores. No entanto, o sonho nunca se concretizou. Mais de 25 anos se passaram desde que a pesquisa de Frank Mccarty³¹ sobre a notação para percussão foi publicada pela *Percussive Arts Society*. O resultado do questionário mostrou que 87 por cento responderam de acordo com a afirmação de que uma simbologia internacional deveria ser adotada. (1994: p. 16)³²

symbols that players have to learn how to interpret the notation of each piece before they can start to play. In one score there are twenty-nine pages of music, but fifty pages of explanations as to how it is to be played! One is tempted to conclude that the novelty of these pieces may sometimes be not so much in the music itself as in the way it is written.

³¹Em 1978 Frank McCarty era o presidente do *Notation and Terminology Committee of the Percussive Arts Society*. O comitê se esforçou no sentido de um objetivo organizacional através da publicação de relatórios na revista *Percussionist*, realizando reuniões e seminários regionais, e na preparação de um documento de sete páginas: *Standardization of Percussion Notation*. A comissão dirigia-se para o problema da lacuna cada vez maior entre o percussionista moderno e as incoerências notacionais da música que ele toca. Depois afirmando essas metas, McCarty então descreveu e relatou os resultados de um inquérito distribuído aos percussionistas americanos, que fornece uma indicação dos tipos de notação relataram preferir (SMITH, 2005). Esta autora cita outros artigos publicados na revista *Percussionist* problematizando a notação para percussão: *Prevailing Trends in Contemporary Percussion Notation* (1966) de George A. O’Connor; *Problems in Percussion Notation* (1969) de Lee A. DeFelice; *Notation for Percussion Instruments* (1971) de Christoph Caskel e *Recent Trends in Percussion Notation* (1980) de John C. O’Neill.

³² No original: The dream of a standardized percussion notation has long been the wish of performers and composers. Yet the dream has not materialized. Over 25 years have passed since Frank Mccarty’s questionnaire on percussion notation was published by the Percussive Arts Society. The results of the questionnaire proved that 87 percent of the respondents agreed with the statement that an international symbology should be adopted.

Neste artigo, Weinberg ainda cita as diretrizes empregadas pela *Internacional Conference On New Music Notation* para que um sistema de notação para percussão funcione adequadamente:

- 1) Preferencialmente, a notação deve ser uma extensão da notação tradicional;
- 2) A notação deve prestar-se a ser imediatamente reconhecível. Isto quer dizer que deve ser graficamente distinta e autoexplicativa;
- 3) As novas propostas devem ser feitas somente nos casos em que a necessidade é suficientemente antecipada;
- 4) Procedimentos análogos em diferentes famílias de instrumentos devem ser notados similarmente;
- 5) Se dada uma escolha, a notação preferível é aquela que já teve uma relativamente ampla aceitação;
- 6) A notação deve ser suficientemente distinta graficamente para permitir uma razoável margem para distorções devido a variações em escrita manual e diferentes instrumentos de escrita;
- 7) A notação usada deve ser eficiente para os princípios organizacionais da respectiva composição;
- 8) Preferencialmente, a notação deve ser econômica espacialmente. (Ibidem)

Considerando estas diretrizes, ainda existem normas para a confecção das bulas que o autor comenta, alegando que todo o sistema notacional deve incluir uma bula, ou legenda (*notational key*), que neste caso a legenda deve explicar todos os sinais contidos na partitura para cada instrumento explicando eventuais tipos de baquetas, sinais de articulação, e devem seguir estas regras até o final da publicação; usar uma clave de percussão (*percussion clef* ou *neutral clef*) para que as posições nas notas do pentagrama não tenham relação como a afinação das frequências. Mesmo com o cuidado de não se afastar dos sinais da notação tradicional, é frequente a busca por sinais que melhor expressem estas variantes de timbre:

Apesar de também existirem nesse sistema [tradicional] alguns sinais de articulação, eles são insuficientes para representar toda a extensa possibilidade timbrística da percussão. Portanto, principalmente no campo da percussão múltipla e dos instrumentos étnicos, é praticamente impossível evitar o uso de bulas devido ao grande número de variantes timbrísticas possíveis, seja através de muitos instrumentos diferentes ou dos diversos tipos de baquetas, assim como locais de toques distintos, articulações variadas etc. Dessa forma, o compositor deve escolher se vai utilizar um pentagrama ou outro tipo de arranjo gráfico, e indicar o símbolo para cada instrumento e/ou efeito desejado. (GIANESELLA, 2009, p. 158-159)

Portanto, o repertório percussivo, de um modo geral, exige que uma partitura inclua uma espécie de bula que indique instrumentos, baquetas, efeitos timbrísticos, procedimentos performáticos e detalhes sobre a notação específica utilizada em determinada

obra. Do mesmo modo, muitas vezes, faz uso da linguagem verbal e de imagens de forma a tentar deixar mais claro aquilo proposto pelo compositor. Cope (1976) alerta sobre os problemas da utilização de símbolos visuais ou pictóricos, que são frequentemente muito úteis, embora também, se forem exagerados, não apenas podem confundir o performer, mas também encher a partitura com tantas imagens que esta se torna quase ilegível. Para percussão, segundo o autor, a adoção de ambos os sistemas – o tradicional ao lado dos grafismos pictóricos – pode ser uma resolução saudável e viável para o problema: usar o que é mais rápido, legível e compreensível para o performer sem congestionar a partitura em uso. Jorge Antunes pesquisou em sua obra muitas destas formas de escrever diferentes propriedades sonoras da percussão: o compositor determina o tipo de baqueta que necessita, afirmando que o timbre não depende apenas da formação espectral do som. A forma e a dinâmica do ataque também são fatores determinantes do timbre. São especificadas as baquetas de borracha, de madeira, de feltro, de pano, de plástico e de metal. Também são especificados diversos tipos de ataque com as mãos, os dedos, pés e joelhos e com objetos como o arco de violino, lixa, serrote e outros. A determinação do lugar de ataque no instrumento também é um ponto importante, pois timbres totalmente diferentes são obtidos se ataques são feitos na borda, no centro, no aro, *rim-shot* ou no fuste. Outras modificações timbrísticas podem ser realizadas como utilizar surdinas de pano ou papel ou acoplar dois instrumentos para que funcionem como corpos ligados (2009).

The image shows a musical score for two parts: 'Mr.' and 'CD'. The 'Mr.' part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes several measures of music. Above the staff, there are specific instructions for mallets and sticks: 'md prendre baguettes dures' at 1:10, 'mg segue' at 1:13, and 'md' at 1:16. There are also dynamic markings like 'pp sub' and 'p'. The 'CD' part is written on a single staff below the 'Mr.' part and consists of a series of horizontal lines with some vertical strokes, representing a percussive texture. Time markers are present at 1:10, 1:13, 1:16, 1:19, 1:22, 1:25, and 1:28.

Ex. 7: Indicação de tipos de baquetas por Jorge Antunes (ANTUNES, 2009, p. 24)

MBAEPU N.º 1

ROGÉRIO DUPRAT - 1961

Ex. 8: Indicação de tipo de baqueta por Rogério Duprat na peça *Mbaepu* (1961), parte de xilofone. *Bag. di gomma dura* significa baqueta dura de borracha.

2.1.1. Notação e tradição popular

Muitas obras na música de concerto escritas a partir do século XX se caracterizam pela incorporação no instrumental de percussão de instrumentos oriundo da tradição popular de diversos países. Isto resulta em problemas de notação para a execução destes instrumentos. Utilizando a terminologia proposta por Seeger (1977) diferenciando a notação prescritiva da descritiva³³, um dos problemas em se tratando da tentativa de uma escrita para instrumentos da tradição popular é a o uso de uma escrita de caráter prescritivo, como é o caso da escrita tradicional ocidental, para fins descritivos. Neste processo de transcrição descritiva, tentamos

³³ Nesta terminologia, a *notação prescritiva* “diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente ao seu instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações.” (ZAMPRONHA, 2000, p. 55). Sendo assim, o som é uma decorrência de gestos físicos que promovem perturbações, como puxar uma corda, pressionar uma tecla etc. Os movimentos, as ações físicas para a produção dos sons são descritos visualmente, a imagem acústica não é descrita como na *notação descritiva*, que descreve na grafia o comportamento dos sons que deve-se procurar alcançar.

isolar as características de uma sonoridade que nos lembrem estruturas familiares à nossa tradição de escrita de origem europeia, ignorando todo o resto por não termos sinais para identificar. Isto acontece, por exemplo, na transcrição de elementos rítmicos da música de origem africana. Existe algo na interpretação desta linguagem musical que se perde na transcrição. Damo-nos conta disto quando esta partitura resultante é oferecida a alguém que não carrega a tradição desta outra música que é transcrita, o que parece para nós estruturas de uma música não europeia de tradição oral é traduzida para um movimento cem por cento europeu proveniente da música de concerto. De acordo com Giancesella, boa parte do conhecimento técnico e estilístico dos instrumentos que fazem parte da linguagem da cultura popular muitas vezes é desconhecida pelos compositores, músicos e mesmo percussionistas fora desta tradição porque é transmitida oralmente, ou seja, através da audição e da imitação, o que causa uma ausência da notação ou então uma notação gráfica deficiente. Como não há um sistema padronizado, grande parte dos compositores acaba inventando o seu próprio. Ainda, muitos dos sistemas de notação inventados para vários destes instrumentos foram criados por percussionistas, pois são eles que conhecem mais profundamente suas características e possibilidades sonoras. Há alguns anos nota-se uma profusão de publicações de métodos que propõe iniciativas de sistematizar a linguagem musical popular brasileira como já tem sido feito com relação à música cubana, por exemplo. Estas publicações muitas vezes abordam a escrita musical para percussão, no intuito de estabelecer parâmetros acadêmicos relativos às práticas de criação musical da cultura popular, ritualística, fundamentadas na tradição oral. Temos cada vez mais tentativas, também por conta de importantes trabalhos na área da etnomusicologia, de escrever ritmos e inventar notações para os instrumentos que, por serem de origem não europeia, não compactuam com o sistema de notação tradicional. Podemos citar como exemplo a música brasileira de origem Ioruba ou Iorubá – o Candomblé – onde os ritmos e instrumentos que são executados têm estreita ligação com o canto e a dança. Estes ritmos têm funções específicas ritualísticas cuja prática é adquirida durante toda a vida e é transmitida oralmente até hoje. Gardner Read (1979) diz o seguinte: “Sociedades primitivas não têm sistemas de escrita, mas transmitem as suas canções e danças por hábito de uma geração para outra. Quando mudanças são feitas no processo de transmissão oral, elas são quase que imperceptivelmente absorvidas na cadeia interminável” (p. 3). Em uma observação mais cuidadosa acreditamos que não há necessidade de uma escrita, uma vez que a própria prática dentro da tradição ritualística lhes dá estabilidade. Não existem registros de escrita musical sistematizada com estes ritmos, ou com os instrumentos que são neles utilizados, ou mesmo com as cantigas. No caso específico dos rituais afro-

brasileiros observamos que os instrumentos de percussão possuem uma função muito maior do que simplesmente musical. Eles reproduzem a fala, onde cada entonação produzida por eles contém sentidos próprios e objetivos específicos, propriamente uma linguagem religiosa, um idioma rítmico³⁴ (OLIVEIRA; VICENTE; SOUZA OGAN, 2008). A maioria dos sistemas notacionais já experimentados para estes instrumentos são embasados nas “variações de altura, contrastes e variantes timbrícas [sic.] que se manifestam nas formas como o som é articulado” (ANUNCIÇÃO, 1990, p. 8). Portanto, a grafia obedece às normas da notação musical convencional, a clave é neutra, o pentagrama é substituído pela designação prévia dos elementos utilizados formada por “linhas e espaços quantitativamente livres e decorrentes da gama sonora utilizada por cada instrumento” (Ibidem), o som de altura indeterminada pode ser identificado com a sua propriedade de articulação – maneira particularizada de como o som é produzido pelas técnicas de percutir. Anúnciação também define as *fórmulas rítmicas*: “Combinações de valores agrupados em módulos, representando padrões rítmicos que se identificam com certas manifestações artísticas tais como: dança, um cortejo, um ato folclórico, etc. É o que se costuma chamar ritmo” (Ibidem). Estes módulos rítmicos da tradição popular, assim como a utilização dos instrumentos de percussão que os executam, muitas vezes foram transcritos e traduzidos para a linguagem da música de concerto, principalmente por compositores da escola nacionalista.

2.2. A percussão e o grafismo

A notação para percussão, no que se refere à música experimental ou de vanguarda, é muitas vezes resultado de investigações de métodos não tradicionais de escrita. Estas formas de notação servem o processo criativo musical em diferentes aspectos, utilizando grafismos e textos para representar concepções rítmicas e timbrísticas.

Ruídos, movimentos rítmicos melódicos imprecisos ou sem direção previamente definida, ações sonoras nos quais o que importa é a ação e não o som, procedimentos aleatórios, evoluções temporais não previsíveis, entre outros são alguns dos aspectos que podem ser encontrados nestas novas partituras. (CAZNOK, 2000, p. 62)

Estas novas propostas de representar os sons na partitura tomou impulso principalmente nos anos sessenta, tendo diversas justificativas para sua utilização, como por exemplo, “ (...) certos resultados conseguidos através do máximo de determinação podiam ser

³⁴ Estes assuntos são complexos e abordados mais detalhadamente na área da etnomusicologia, não sendo o tema do presente trabalho.

igualmente obtidos através da indeterminação” (ZAMPRONHA, 2000, p. 131). Diversos compositores escreveram obras para percussão seguindo esta tendência.

Berio, em *Circles* (1960), por exemplo, deixa vários aspectos da música indeterminados e isto reflete em sua notação. Esta seria uma partitura com exemplos de *Grafismo Código* e *Grafismo Estímulo*, usando a terminologia de Aline Pereira (2005). Os Grafismos Códigos deste trecho de *Circles* podem ser observados na notação dos *wood chimes*, na qual os símbolos são predeterminados pelo compositor representando os diferentes modos de execução do instrumento. Na parte de marimba há um grupo de notas escrito no pentagrama, porém sem indicação precisa de altura, apenas estimulando um improviso pelas tessituras pretendidas.

The image shows a page of a musical score for Berio's *Circles* (1960). The score is arranged in three systems. The top system includes staves for wood chimes, marimba, and glass chimes. The middle system includes staves for wood chimes and harp. The bottom system includes a staff for xyl. (xylophone). The notation is highly graphic and includes various symbols such as 'ka' with vertical lines, arrows, and other markings. The wood chimes parts use these symbols to indicate specific playing techniques. The marimba part features a dense, textured block of notes. The harp part has complex chordal structures. The xyl. part also includes graphic notation and a dense block of notes at the end. The title 'Berio: Circles' is printed in the top right corner of the score.

Fig 13: *Circles*, de Berio (1960), escrita para percussão, harpa e soprano (BRINDLE, 1987, p. 66)

Berio: *Circles*

The image shows a musical score for Berio's 'Circles' with four staves. The top staff is labeled 'Tri.' and 'Cym.' and contains a box with three notes. The second staff is labeled 'Vibe' and contains a box with several notes. The bottom staff is labeled 'drums' and contains a box with several notes. A dashed line starts from the right side of the first box and extends to the right, ending at a vertical dashed line. Another dashed line starts from the top right and slopes down to the vertical dashed line, forming a triangle. The vertical dashed line is positioned at the end of the second and third boxes.

Fig 14: Notação porporcional em *Circles* (Ibidem).

Neste exemplo de notação proporcional, as alturas das notas são determinadas, mas as suas durações não. Este tipo de notação está presente nas inúmeras peças escritas a partir de pontos, no qual o espaço visual entre as notas representa o tempo (DEL POZZO, 2007).

Antonio Buonomo utiliza elementos da notação tradicional como algumas das escritas dos ritmos, a relação do tempo é escrita da esquerda para a direita, porém o tempo deste trecho é determinado por uma minutagem (30''). Há um *grafismo estímulo* na parte dos tímpanos e dos pratos a partir de certo período, descrevendo um improviso em crescendo, assim como na parte dos bogôs e tom-tons. O compositor controla estes elementos de indeterminação deixando alguns aspectos da performance a critério dos intérpretes.

A. Buonomo
 "PERCUSSION TIME" per strumenti a percussione (5 esecutori)
 Sigla radiofonica della Trasmissione "Teatro Stasera"

30'

Timpani $\text{♩} = 120$

ppp ecc.....

crenc. ff

Campanacci ppp l.v.

Bongo ppp

3 Tom - Tom (g. m. a.) ppp

1 sec. Cassa mp

3 Piatti (g. m. a.) ppp

Professione per tutti è Prod. della Schenker 001001 S.p.A. - Milano Corso Sesto 3
 © Copyright 1972 by Schenker 001001 S.p.A. - Milano
 Tutti i diritti riservati e marchi di legge. - All rights reserved. International copyright 1972-74.

S. SIVIZ

Fig. 15: Notação para percussão de Antonio Buonomo, *Percussion Time*, de 1972 (BRINDLE, 1987, p. 91).

A partitura de *Aria for Timpany* (1965), de Giuseppe Englert é quase totalmente desprovida de sinais musicais tradicionais, apenas as fermatas e os sinais de dinâmica são observados. Trata-se de um estímulo à improvisação e à coautoria do intérprete. O compositor também utiliza os *efeitos visuais* para relacionar a partitura com a pele de um tímpano, delimitando sua espacialidade.

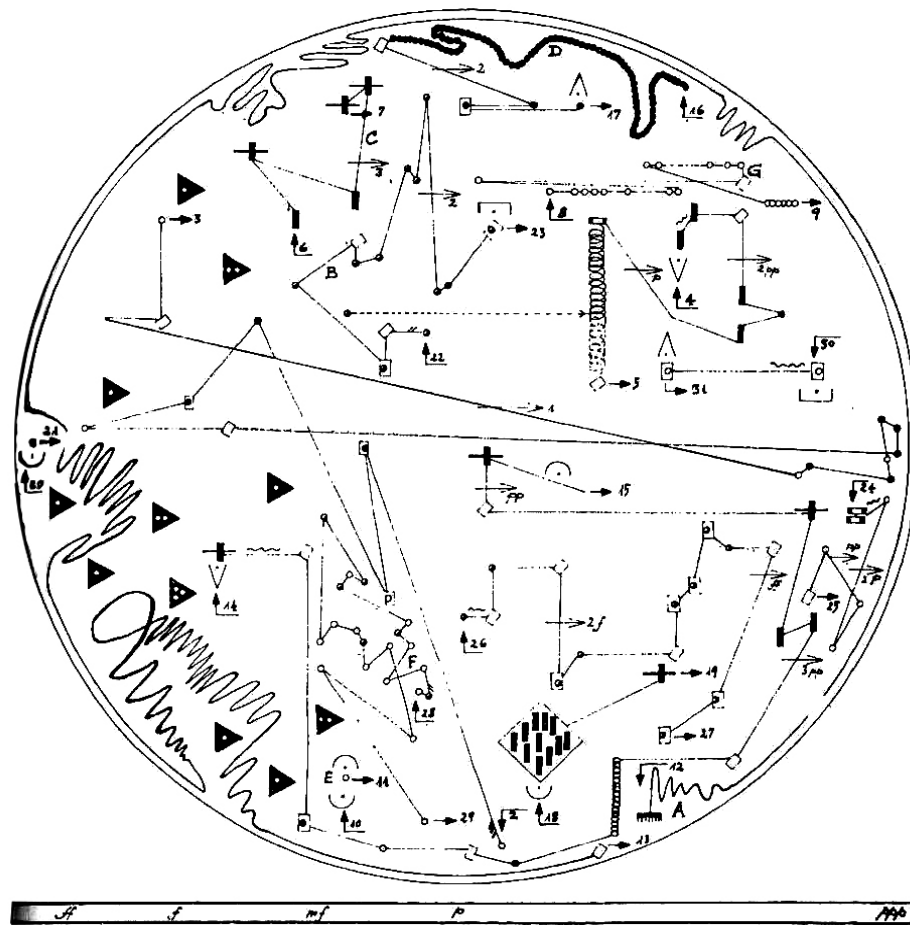


Fig 16: *Aria for Timpany*, de Giuseppe Englert, notação gráfica de 1965 (BRINDLE, 1987, p. 83)

Zyklus, de 1959, escrita por Stockhausen para percussão solo é organizada para que possa ser lida em mais de uma posição, a parte inferior pode transformar-se na superior e vice-versa. Assim, os símbolos musicais se encontram invertidos e espelhados. O compositor determina que o instrumentista fique dentro de um círculo de instrumentos, relacionado com o título. A notação permite alguma liberdade em tocar os eventos, pode-se escolher este ou aquele elemento dentro de um quadrado por exemplo. “Ou seja, *Zyklus* é um grafismo-código com algum estímulo interpretativo, porém, os elementos improvisatórios são mais restritos” (PEREIRA, 2005, p. 198)

Fig. 17: Notação gráfica para percussão múltipla de Stockhausen, *Zyklus*, de 1959 (BRINDLE, 1987, p. 74)

Fig. 18: Detalhe da parte de tom-tons da peça de Stockhausen. As dinâmicas são grafadas conforme os tamanhos das notas, sinalizadas por círculos (Ibidem, p. 181)

Stockhausen determina os instrumentos a partir de sinais: o quadrado do exemplo é um tom-tom. A escrita das notas em formato de pontos remete à notação tradicional das notas musicais, as cabeças das notas, e seu tamanho representam a dinâmica e a densidade destes, postos a duração em seu respectivo tempo proporcional, controlando os eventos de forma bastante efetiva.

2.3. Percussão e música de vanguarda no Brasil

A escrita para percussão era, ainda nos anos sessenta, mas principalmente no Brasil, algo muito recente:

Considerada uma das últimas configurações para conjunto de câmara a se consolidar, ela surge somente no século vinte, entre o final da década de vinte, começo da década de trinta. No Brasil, a primeira peça escrita para grupo de percussão data de 1953, escrita por M. Camargo Guarnieri, quase trinta anos depois das primeiras obras internacionais. (HASHIMOTO, 2003, p. 8)

Ainda há poucos estudos sobre a produção da música erudita contemporânea brasileira, menos ainda focada na percussão. Giancesella comenta:

Os percussionistas brasileiros não encontram estudos suficientes a respeito do repertório de seu próprio país, enquanto já existe grande quantidade de material disponível para o estudo do repertório internacional. Desta forma, na maior parte das vezes esse percussionista está muito mais apto e familiarizado para tocar obras do repertório internacional do que para tocar importantes obras do repertório brasileiro. (2009: p. 21)

John Boudler (2002) traça um panorama da produção musical escrita para percussão dos compositores brasileiros³⁵ nos anos sessenta. Segundo Boudler, o primeiro grupo de percussão formado no Brasil era amador, na Universidade Federal da Bahia, Salvador. Organizado por estudantes daquela Universidade para apresentar suas composições, algumas foram escritas somente para percussão, como por exemplo: *Ritual eTranse* (1964) de Jamary de Oliveira; *Bahia: Três Aspectos* (1964) de Milton Gomes; *Toc* (1965) de Tom Zé (Antônio José Sanatana Martins). Seguindo este histórico, o primeiro grupo de percussão profissional do Brasil foi o Grupo de Percussão de São Paulo, que posteriormente se tornou o Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, formado por Claudio Stephan, Guilherme Franco, Ernesto De Lucca e Cleon Adriano de Oliveira. Este grupo seria responsável por primeiras audições de obras como: *Três estudos para percussão* (1967) de Osvaldo Lacerda; *Suíte O Poço e o Pêndulo* (1969) de Mario Ficarelli. Outras obras citadas por Boudler são: *Instrução 61 e Instrução 62* (1961 e 1962 respectivamente) de Luis Carlos Vinholes; *Estória II* (1968) de Jocy de Oliveira; *Variations on Two Rows for Percussion and Strings* (1968) de Eleazar de Carvalho; *Diagramas Cíclicos* (1966) de Cláudio Santoro; *Variações Rítmicas* (1963) e *Rythmetron* (1968) de Marlos Nobre.

Existia uma cooperação por parte do grupo e de compositores interessados em escrever para percussão, como relata Eduardo Fraga:

³⁵ Publicada no livro *Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária*. (ANTUNES [org.]

O apoio de importantes compositores no início foi fundamental para a formação do grupo, e pode-se afirmar que havia uma generosidade, estímulo e tempo disponível para o trabalho de compor e experimentar com os compositores. O Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista começava no Brasil um trabalho de pesquisa em conjunto com compositores brasileiros. Compositores como Willy Corrêa de Oliveira, Almeida Prado, Mario Ficarella, e outros, tinham a oportunidade de pesquisar diferentes sonoridades dos instrumentos no estúdio da casa de Cláudio Stephan, como por exemplo, pratos colocados dentro de água, sonoridade que foi utilizada na música *Memos* de Willy Corrêa. Esse tipo de trabalho entre compositores e percussionistas em diálogo, foi e ainda é muito comum e proveitoso na música contemporânea, gerando obra mais idiomáticas. Por outro lado, ainda hoje muitos compositores sem o conhecimento dos instrumentos de percussão e sem contato com percussionistas, continuam a compor obras não idiomáticas para instrumentos de percussão.

Fig. 19: Detalhe da notação de *Três Estudos Para Percussão* (1967) de Osvaldo Lacerda. A notação é tradicional, variando apenas as cabeças das notas para os instrumentos de sons indeterminados (partitura, detalhe)

Fig 20: Notação de Jocy de Oliveira em *Estoria II*, de 1968. A escrita é gráfica, apenas alguns ritmos são determinados (partitura, detalhe)

Fig. 21: *Variações Rítmicas* (1963) de Marlos Nobre, para percussão e piano. A notação é tradicional, determinando timbres e articulações para os instrumentos de sons indeterminados, como na parte do pandeiro (partitura, detalhe)

Fig 22: *Diagramas Cíclicos* (1966) de Cláudio Santoro. A escrita envolve grafismos, trechos de improvisação e experimentações de diversos timbres para percussão. A notação é proporcional tendo como relação uma minutagem (partitura, detalhe)

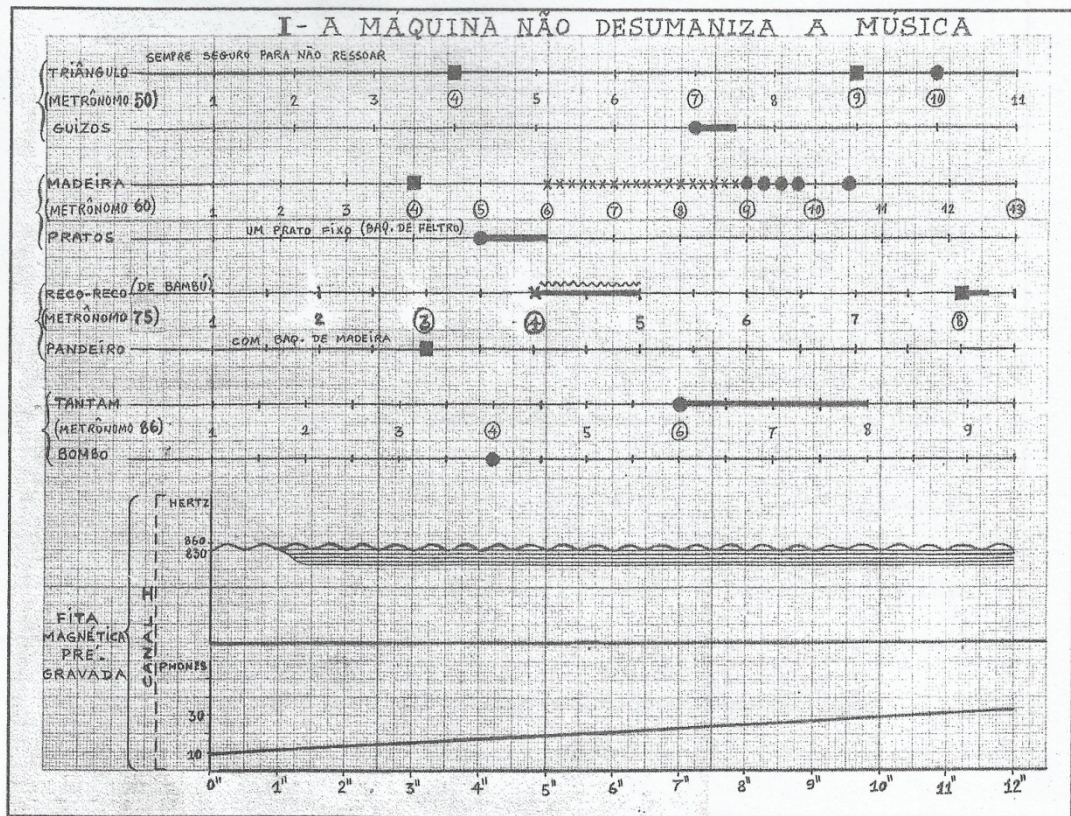


Fig. 23: *Invocação em Defesa da Máquina* (1968), de Jorge Antunes. A notação é proporcional e precisa, tendo como relação as linhas horizontais da partitura que representam os segundos (ANTUNES, 2002)

Os diferentes tipos de grafia utilizadas por esses compositores já demonstram sua orientação estética: Lacerda realiza uma peça rítmica tradicional (Fig. 19), Marlos Nobre também se vale da escrita tradicional mas em um estilo contrapontístico (Fig. 21), Santoro e Jocy de Oliveira detreminam mais os *gestos* do que as notas com precisão (Fig. 20 e 22) e Antunes realiza uma escrita gráfica proporcional (Fig. 23).

Das outras obras com percussão dos compositores do Grupo Música Nova que serão comentadas nos próximos capítulos podemos citar de Rogério Duprat: *Organismo* (cinco vozes solistas e instrumentos, 1961), *Mbaepu* (xilofone, bandolim, violino, trombone e fagote, 1961) e *Projeto Unbica* (piano e percussão, 1964). De Willy Corrêa de Oliveira: *Cinco Kitschs* (piano e percussão, 1968), *Materiales* (soprano e percussão, 1980) e *Exit* (soprano e percussão, 1979). De Gilberto Mendes: *Música para 12 instrumentos* (flauta, clarineta baixo, trombone, trompete, bandolim, piano, vibrafone, bongos, berimbau, violino, cello, contrabaixo, 1961), *Blirium C9* (diversos grupos instrumentais, 1965), *Vai e Vem* (diversos grupos instrumentais e voz, 1969), *Santos Football Music* (orquestra, 1969), *O Pente de Istanbul* (duo de percussão, 1990) e *Quasi um Rondó* (vibrafone solo, 1995).

Fig. 24: Notação de Gilberto Mendes para *Santos Futebol Music* (orquestra, 1969). Os bongos são escritos em notação proporcional (partitura, detalhe)

Para Willy Corrêa de Oliveira, a percussão, por ser uma linguagem do séc. XX, teve que lidar diretamente com os problemas da escrita desta nova música, onde existe uma fluidez rítmica em que o solfejo de divisões exatas, por exemplo, não se aplica:

Toda vez que vou escrever uma peça, os problemas do instrumento têm uma importância enorme. O instrumento sim. Tem uma importância enorme sobre a mensagem. Mais do que a mensagem sobre o instrumento. Primeiro eu descubro o instrumento e a partir deste instrumento, que tipo de mensagem este instrumento melhor diz coisas. Então é a tentativa de chegar ao instrumento e descobrir o que ele tem a dizer. Com relação a instrumentos de percussão, que eram uma novidade, a gente não tinha na época... é uma música típica do séc. XX. Para se escrever para um grupo tinha que saber quais os instrumentos disponíveis. Eu nunca escrevi sem passar, sem comer quase que 250 gramas de sal com aquele instrumento. Tinha que ter um tempo com aquele instrumento. O vibrafone, não era tão simples, mas se tinha um no Stephan, a gente ia lá e ficava 2, 3 dias praticando, experimentando. Uma exploração, o que ele [o instrumento] pode dizer de novo, de interessante. Geralmente nunca fui para um instrumento com aquilo que ele já tinha dito, que era fazer, por exemplo, ritmos. Nunca na minha música para percussão fui atrás de divisões. É um solfejo muito mais sutil. Não pensar mais em subdivisões de 2, 4, 6, 8, mas realmente pensar em coisas diferentes. 7 contra 8, 5 contra 7. Um solfejo que tivesse superado o solfejo tonal. (Entrevista, fev. 2014)

A ideia de ritmo mencionada por Willy Corrêa na entrevista se refere a ritmos regulares, com unidades de tempo fixo, como existem na música popular. O ritmo é

fundamentado no tempo, ou pulso musical: "Quando falamos em ritmo, surge imbuído a ele a ideia de tempo – é este o elemento fundamental na elaboração do ritmo, ele atua exercendo função de unidade padrão e dá valor cronométrico nas relações numéricas" (SOUZA, 2010, p. 16). Estas relações numéricas são dadas por figuras convencionadas, cada uma destas figuras representa uma divisão de um pulso temporal padrão, seguindo certas proporções matemáticas. O pulso quando segue uma proporção regular, um tempo regular, portanto, pode ser facilmente subdividido em padrões numéricos similares, o que facilitaria a sua escrita na forma de notação tradicional. É justamente por isso que em *Memos*, por exemplo, ele fez uso da escrita gráfica para representar, por exemplo, a existência de tempos mais fluídos e divisões de tempo inexatas. Ele mesmo observa que "quando a música deixa de repetir certos dados do tonalismo a escrita tradicional já não atende. Esta fluidez do tempo, dali pra cá, foi se tornando cada vez mais difícil." (Entrevista, fev. 2014). É importante notar que a proposta de Willy Corrêa de não utilizar ritmos periódicos em sua escrita para percussão, do mesmo modo como outros compositores considerados *de vanguarda* no Brasil (seus colegas do Grupo Música Nova e outros como Jorge Antunes) difere fundamentalmente da utilização da percussão pela escola nacionalista, onde era muito utilizada para acentuar passagens rítmicas e executar ritmos brasileiros estilizados para a música de concerto. Tornam-se muito mais importantes para os compositores da *vanguarda* parâmetros como *estrutura* relacionando-se ao *timbre*: "Estrutura: relação direta e inequívoca dos elementos componentes de um todo, um intercâmbio de informações. Direcionalidades." (OLIVEIRA, 1979).

III. ROGÉRIO DUPRAT

3.1. *Organismo* (orquestra de câmara, 1961)

Esta peça, composta em 1961 utilizando procedimentos técnicos seriais e é o primeiro trabalho do Grupo Música Nova feito em colaboração com os poetas concretos paulistas, cuja importância para o Grupo Música Nova já foi observada no capítulo 1.2. O poema de Décio Pignatari com o mesmo nome utiliza recursos do desenho gráfico. Podemos assim discutir outra dimensão da canção: a palavra e sua representação visual. Duprat traduziu este poema para orquestra de câmara e cinco solistas vocais, construindo uma série de nove sons relacionados com as nove sílabas que compõe a frase inicial do poema, utilizada durante toda a obra em seu formato original, retrógrado, inversão e retrógrado da inversão, sendo assim uma *canção serial*. A densidade não obedece aos princípios seriais, mas estabelece relação com a poética de Pignatari, partindo do fato que ambas as obras foram construídas levando em conta um decréscimo do número de eventos, terminando com um evento único isolado. É utilizada a seguinte instrumentação: flauta, oboé, corne inglês, clarinete baixo, fagote, celesta, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e percussão (GAÚNA, 2002).

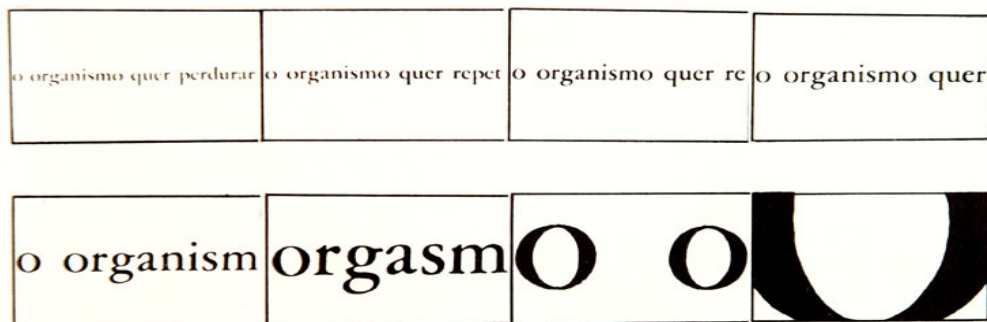


Fig. 25: Poema Organismo, de Décio Pignatari

Podendo ser executada por três percussionistas, a parte de percussão nesta obra se insere na proposta serial, com o vibrafone – escrito de maneira tradicional no pentagrama – executando notas da série de acordo com a organização pretendida pelo compositor. Todos os outros quatro instrumentos de percussão de som indeterminado escolhidos pelo compositor – crotales, agogô, matraca e tam-tam – são escritos utilizando notas com cabeças em formato de x, o que muitas vezes, no caso da notação para percussão, são usadas para identificar timbres agudos e metálicos como os dos pratos ou o ato de percutir no aro da caixa clara e outros membranofones. Apenas a primeira nota do tam-tam está fora desse padrão, escrita com a cabeça da nota arredondada. O manuscrito divide as linhas do pentagrama de forma usual, organizados a partir da relação dos timbres mais graves em baixo e os mais agudos em cima.

ORGANISMO ROGÉRIO DUPRAT
1961
P E R C.

vivo

TACE FINO
AL

63

69

73

78

84

90

94

Fig 26: Parte cavada da percussão de *Organismo* (manuscrito)

A utilização do agogô por Rogério Duprat em *Organismo* nos leva a discutir a notação para este instrumento, que não possui um sistema notacional convencionalizado. Por ter tradicionalmente duas campânulas, uma grave e outra aguda, a notação do agogô na maioria das vezes se resolve a partir da lógica do timbre grave escrito abaixo do agudo, como fez Duprat nesta peça. Porém, há outros detalhes, como veremos adiante.

3.1.1. A notação para agogô

O agogô, termo que significa *sino* em iorubá, é um instrumento de origem africana e está presente em várias manifestações musicais populares como a capoeira, o maculelê e o candomblé. Em diferentes tradições culturais no Brasil leva ainda o nome de *gan* ou *gã*, no candomblé e na dança da capoeira, ou *cherê* em Pernambuco. “O instrumento é composto de uma³⁶ ou mais campânulas, de tamanho e sonoridade diferentes, geralmente de ferro. A sonoridade metálica deste instrumento simboliza o poder criador da forja mítica de *Ògún*, o orixá do ferro, da forja, do plantio e da guerra” (OLIVEIRA; VICENTE; OGAN, 2008, p. 35). Tradicionalmente o agogô é feito de duas campânulas de metal, uma aguda e outra grave, ligadas entre si e é tocado por uma baqueta de madeira grossa. “Existem ainda agogôs de quatro campânulas, usados na Escola de Samba Império Serrano, do Rio de Janeiro. Estes agogôs formam um arpejo, do qual é possível extrair melodias” (GONÇALVES; COSTA, 2000, p. 30).

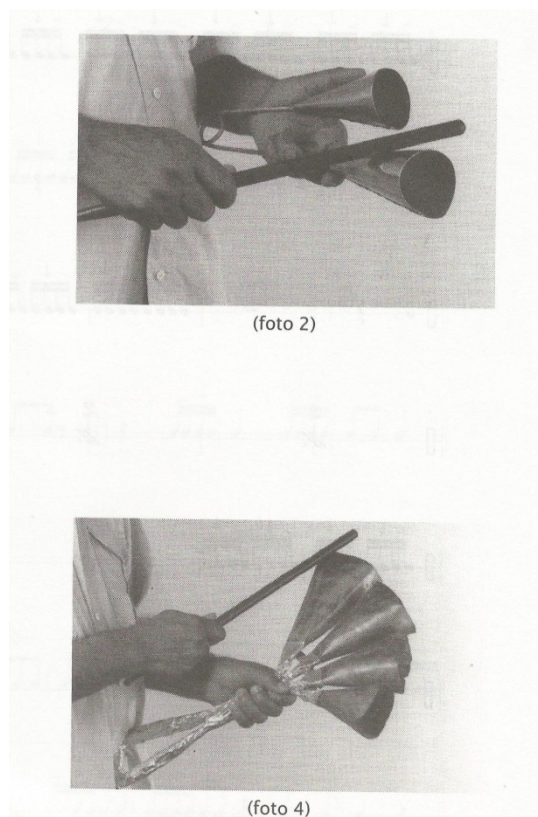


Fig. 27: Agogô de duas e quatro campânulas de metal (Ibidem).

³⁶ O agogô de uma campânula é chamado *gonguê*, instrumento fundamental nos grupos de maracatu.

Na escrita de Rogério Duprat o agogô, apesar de ser um instrumento tradicional de várias manifestações populares, é utilizado pelos seus recursos timbrísticos. Não realiza ritmos periódicos em nenhum momento, ou mesmo qualquer ritmo característico de sua utilização na tradição da música brasileira. O compositor escreve para o instrumento em uma rítmica fragmentada e com poucas notas.



Fig. 28: Detalhe da parte de agogô e crotales de *Organismo*.

Dividindo o pentagrama em três alturas, o compositor organizou sua escrita de acordo com a notação tradicional: os sons mais graves na linha mais baixa, os agudos acima. Ao evitar o uso de ritmos tradicionais brasileiros o compositor alinha sua proposta na estética das vanguardas europeias, se distanciando da escola nacionalista cuja inspiração em manifestações folclóricas era muitas vezes calcada no uso de instrumentos de percussão realizando ritmos característicos da música popular.



Fig. 29: Ritmos não periódicos utilizados por Rogério Duprat no agogô.

Ao comparar esta escrita de Duprat para agogô com a de outros músicos e compositores, notamos algumas semelhanças: O percussionista Ari Colares (2011), em seu método para percussão, transcreve a linha rítmica do agogô utilizada no samba também escrevendo as cabeças de nota em formato de x, identificando nesta notação o timbre agudo e metálico do instrumento da mesma maneira que Rogério Duprat.

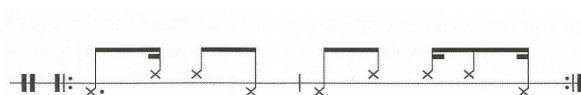


Fig. 30: Linha rítmica do agogô utilizada tradicionalmente no samba transcrita com cabeças de nota em formato de x (COLARES, 2001, p. 129)

Na notação para agogô de Guilherme Gonçalves e Mestre Odilon Costa (2000) as cabeças de notas utilizadas são as redondas da escrita tradicional, porém existe outro recurso timbrístico determinado nesta escrita: o som do choque que se produz apertando as campânulas uma contra a outra pela mão que se segura o instrumento, identificado pelas cabeças de notas triangulares.

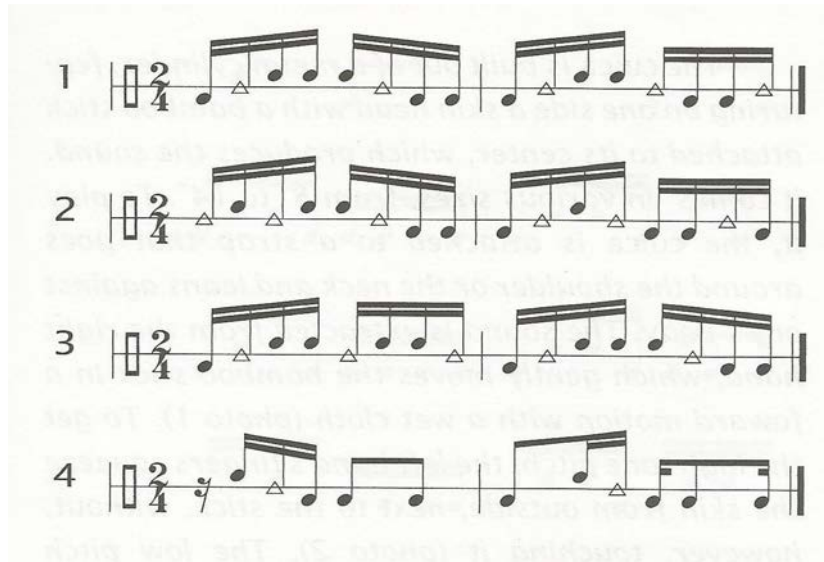


Fig 31: Notação para agogô identificando o timbre do choque entre as campânulas do instrumento (GONÇALVES, COSTA, 2000, p. 31)

Na notação do percussionista Oscar Bolão, não há diferença entre os formatos das cabeças de nota e os timbres característicos das variações dos sons no instrumento. O percussionista resolve a escrita em três linhas e o choque entre as campânulas é escrito na linha superior.

Fig. 32: Notação para agogô sem alteração nas cabeças de nota (BOLÃO, 2010, p. 41)

Marlos Nobre em *Variações Rítmicas* (1963) realiza uma notação para cinco agogôs suspensos, escritos em clave de Sol, não para determinar as alturas das notas, mas identificando a clave com o timbre agudo característico do instrumento.

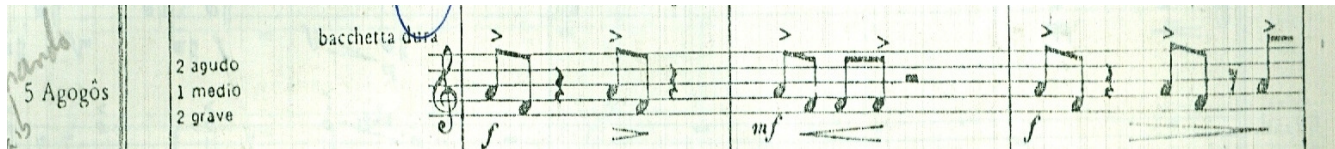


Fig. 33: Escrita para cinco agogôs suspensos de Marlos Nobre em *Variações Rítmicas*, de 1963. (partitura, detalhe)

Comparando as escritas para agogô aqui apresentadas, observamos que existem variações determinadas pelas diferentes maneiras de execução do mesmo instrumento pretendida por cada músico ou compositor exemplificados. A notação de Duprat e Colares determina a rítmica e os timbres grave e agudo do instrumento e nenhuma bula é necessária para a sua compreensão. As outras escritas necessitam de uma bula explicativa, pois a ação de chocar as campânulas do agogô não possui um símbolo determinado pela notação musical, assim como outras ações possíveis como abafar o instrumento, raspar com arco ou com baquetas, *rulos* entre as campânulas, etc. teriam que ser determinados por símbolos específicos. A notação de Marlos Nobre pode causar confusão devido à utilização da clave de Sol, o que pode dar a ideia de que agogôs afinados devam ser executados. Acreditamos que tal notação não representa que a intenção do compositor seja esta. Embora seja possível identificar a altura das notas de cada agogô em particular, devido à profusão de parciais harmônicos que caracteriza seu timbre este instrumento é considerado de *som indeterminado*.

3.2. *Antinomies I* (orquestra de câmara, 1962)

A obra, escrita para orquestra de câmara em 1962, é a única peça editada de Rogério Duprat, sendo a editora a Pan American Union Washington, D.C. (NY, 1966). Não há qualquer registro em áudio ou vídeo de sua execução ou mesmo informações a respeito de alguma performance realizada até o momento. A peça já havia sido escrita na época da saída de Duprat do Brasil para a Alemanha no intuito de frequentar as aulas no curso de Darmstadt, em 1962: “Quando saí do Brasil, levei a minha peça *Antinomies* para mostrá-la nas aulas,

porém a perdi no metrô europeu... sinceramente, que alívio tê-la perdido, não era necessário mostrá-la para ninguém” (GAÚNA, 2001, p. 52). Esta declaração demonstra a atitude irreverente do compositor, compor para Duprat “parece ser uma grande diversão na qual ele zomba e ironiza dele mesmo e de tudo o que está à volta” (Ibidem, p. 214). Sua escrita é *grafista* e desconstrói totalmente a notação musical tradicional. Não há pentagrama e a leitura pode ser realizada de acordo com várias possibilidades que podem ser acessadas, representando caminhos diferentes a serem tomados pelos intérpretes. Pode ser considerada uma das primeiras experiências relacionadas a uma escrita *grafista* feita no Brasil ao lado de *Nascemorre*, de Gilberto Mendes, também de 1962. Duprat declarou à pesquisadora Regiane Gaúna tê-la perdido no metrô europeu, mas não esclarece se a recuperou ou se a reescreveu na altura de sua volta ao Brasil. “A partitura, escrita sem o pentagrama usual, contém poucas notas, colocadas em áreas circulares que, por indicação do maestro, tanto podem durar um segundo como uma hora” (BARRO, 2009, p. 96). Aqui se vê claramente a influência das artes gráficas e da matemática, neste caso a geometria, na escrita musical dos compositores do Grupo Música Nova. Cada círculo determina uma estrutura autônoma, composta por uma sequência de sons que devem ser executados por cada grupo instrumental, representados por símbolos específicos. As durações dessas sequências de sons são representadas pelos ângulos que dividem cada estrutura em *setores circulares* criando um tempo relacional, assim como as intensidades são dadas pelo tamanho do segmento que delimita a lateral do ângulo, consideradas as indicações gerais de dinâmica sob as estruturas (partitura, p. 5).

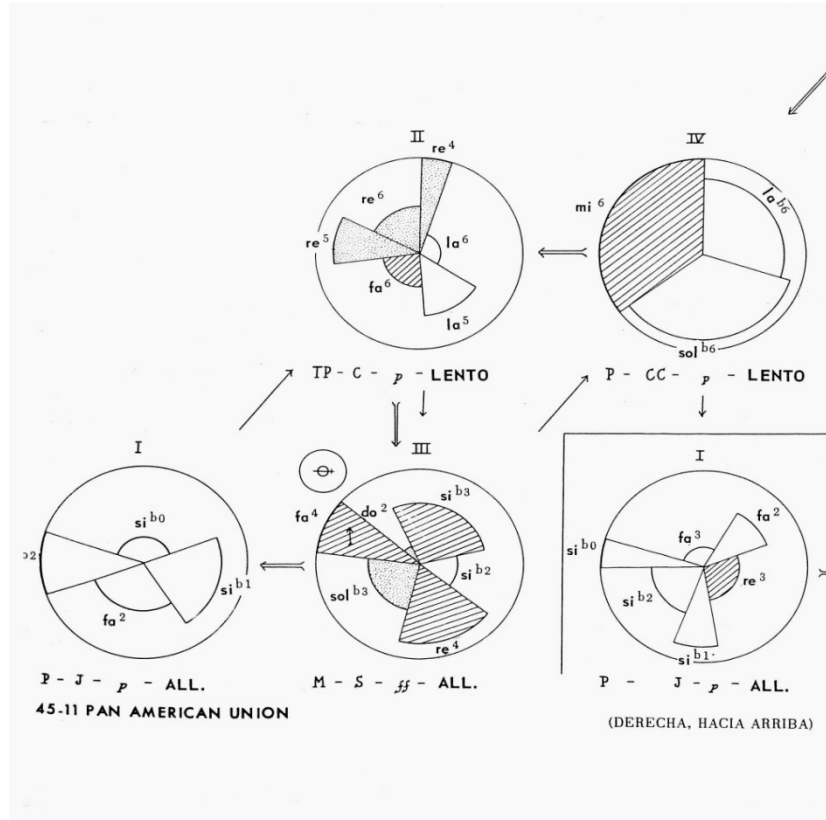


Fig. 34: Detalhe da partitura de *Antinomias I* (1962), de Rogério Duprat, uma notação influenciada pelas artes gráficas e pela geometria.

Quatro anos separam a versão editada da peça e a sua composição, o que nos leva a supor que houve alterações em sua escrita durante este período, marcado pela passagem do compositor do serialismo ao informalismo de sua última fase (NEVES, 1981). A estada de Duprat no Festival de Darmstadt conduziu-o a uma mudança radical como compositor devido ao seu contato com alunos americanos que se importavam pouco com o estruturalismo europeu, adotando a postura estética de John Cage e a sua utilização da indeterminação na composição. A partir daí encontrou o que buscava nas ideias deste compositor, incorporando-as em sua filosofia artística (GAÚNA, 2001). A escrita *grafista* arquitetada por Duprat controla as alturas, durações, intensidades e timbres, embora decisões devam ser tomadas a respeito de alguns destes parâmetros pelos músicos e pelo regente. De acordo com o compositor “*Antinomias I* tinha marcação científica precisa da duração, afinação e volume da única nota que constituía a partitura” (BARRO, 2009, p. 204).

Uma provável relação com a obra de Cage se dá pela organização numérica das estruturas circulares que compõem a partitura: como no sistema do *I Ching*, utilizado por Cage como inspiração em composições entre as quais *Music of Changes* (1951), as estruturas de Duprat são divididas em múltiplos de oito, trinta e dois círculos ao todo – metade dos

sessenta e quatro hexagramas do *I Ching* – que se transformam e se opõem, ao mesmo tempo em que se completam, como os *Yin* e *Yang* na filosofia chinesa. Também como no *I Ching*, em cada estrutura é trabalhada a combinação de três símbolos, intercalando no interior dos círculos de uma a seis notas no máximo, contemplando no total dos conjuntos todos os doze sons da escala cromática.

O título *Antinomies I* se refere a *antinomias*, que significa “Contradição entre leis ou princípios, oposição recíproca, conflitos entre duas afirmações demonstradas ou refutadas com igual rigor” (FERREIRA, 2004, p. 106). Cada círculo representa uma antinomia, e “é permitido criar simultaneidades de segundo grau (execução simultânea de duas ou mais estruturas ou ainda desenvolver alguma estrutura particular” (partitura, p. 5).

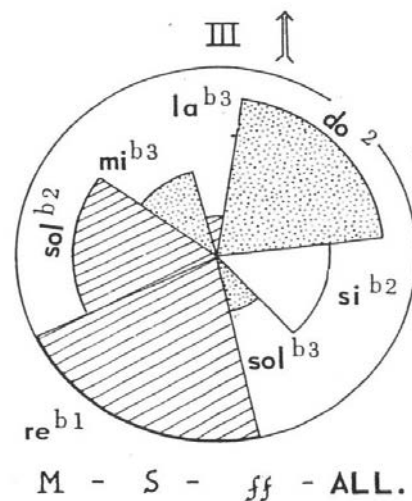


Fig. 35: Estrutura circular que determina as notas a serem tocadas por cada grupo conforme seu símbolo. A ordem das indicações abaixo da estrutura é: timbre, conexão, dinâmica, tempo (M = sons mistos, mais de um instrumento em uníssono ou oitava; S = ataque simultâneo extinguindo-se cada um segundo seu tempo indicado; Fortíssimo; Allegro (partitura, detalhe).

Duprat divide a orquestra em quatro grupos, cada qual com uma afinação diferente e representada por um símbolo gráfico: O grupo I, afinado em 440, é formado pelo piano, violino, fagote e trombone. O grupo II, em afinação mais baixa, é composto pela flauta e flauta piccolo, trompete, viola e violoncelo. Os oboés, clarinete em Si bemol e Mi bemol, violino e trompa formam o grupo III em afinação mais alta, entre La e Si bemol. A disposição destes grupos no palco é determinada pelo compositor de maneira que fiquem separados entre si por dois metros no mínimo, como se formassem três orquestras independentes, mas tocando ao mesmo tempo.

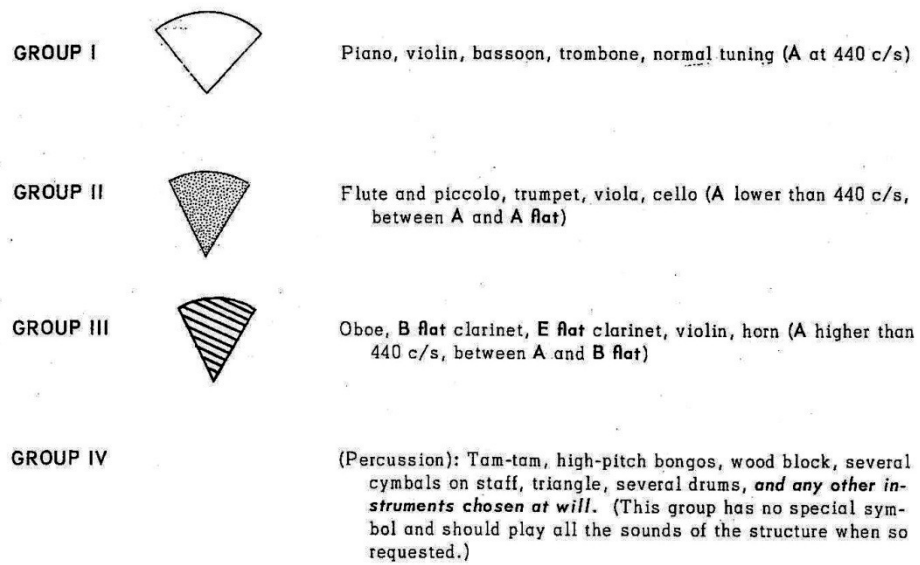


Fig. 36: Símbolos utilizados por Duprat para determinar os grupos de instrumentos.

ARRANGEMENT ON THE STAGE (*not less than 2 meters — or 6½ feet — between groups*)

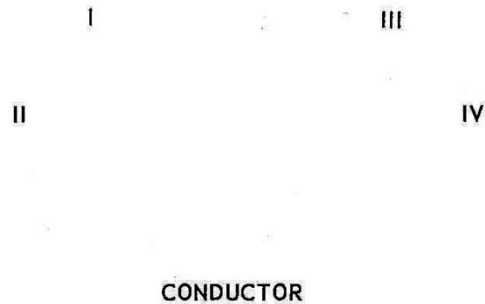


Fig. 37: Disposição no palco dos grupos de instrumentos.

A percussão, que pode ser tocada por apenas um instrumentista, embora seja possível uma execução com mais percussionistas, forma um grupo à parte e tem como referência as seguintes instruções: “Tam-tam, bongos agudos, *woodblocks*, vários pratos na haste³⁷, triângulos, tambores vários e quaisquer outros instrumentos livremente escolhidos. Este grupo não tem símbolo especial e deve tocar, quando solicitado, todos os sons da

³⁷ Pratos na haste significa pratos suspensos.

estrutura” (partitura, página de instruções). Desse modo, encontramos uma busca pelo *novo* que não é delineada em termos do material notacional utilizado, mas na ausência de notação, o que nos mostra diferentes facetas de uma mesma proposta. O compositor aqui determina apenas alguns instrumentos, ou seja, alguns timbres contemplados por instrumentos de altura indeterminada: *membranofones* (bongos e *tambores vários*), *idiofones* de metal e de madeira (tam-tam, triângulos, pratos e *woodblocks*) mas abrindo para outros instrumentos de livre escolha. “As estruturas não tem início e fim determinados, o que deve ser escolhido e anotado pelo diretor nos ensaios; este pode solicitar, também, a contribuição da percussão sempre que desejar” (partitura, p. 5). Logo, a indicação de quando a percussão é executada deve partir do regente ou dos próprios percussionistas, se lhes for dada esta liberdade. Nas instruções para a execução da peça o compositor afirma: “O grupo IV (percussão) toca todos os sons das estruturas para as quais está indicado, procurando manter as tessituras (exemplo: um Si bemol deve ser tocado por um instrumento grave, não por um triângulo)” (partitura, página de instruções). Portanto o percussionista deve se familiarizar com a notação das estruturas para respeitar a relação entre as tessituras e tocar as notas dos grupos em que estiver inserido, se forem escolhidos instrumentos de altura determinada para a execução da peça. Neste caso, a percussão de sons determinados poderia estar inserida no Grupo I, respeitando a afinação em 440. A percussão é onipresente, e pode ser solicitada a qualquer momento, determinada a partir dos ensaios ou como uma improvisação. O autor desta maneira coloca uma garantia de intervenção não regulada pela partitura, o que permite ao regente e ao percussionista realizarem suas próprias decisões envolvendo o material sonoro da percussão, abrindo a uma liberdade nas reproduções dos gráficos, dotando a peça de mais uma forma de imprevisibilidade e descontrole do compositor. Mas essa percussão, por não ser controlada, não tem símbolo, então ele trabalha apenas com três símbolos distintos para compor cada estrutura circular.

A ordem das indicações sob as estruturas é a seguinte: Timbre dos instrumentos de cada grupo (sons puros, mistos, transformados), conexão entre os grupos (justaposição, contiguidade, simultaneidade, concomitância), dinâmica (indicada pela notação tradicional de dinâmica) e tempo (andamento).

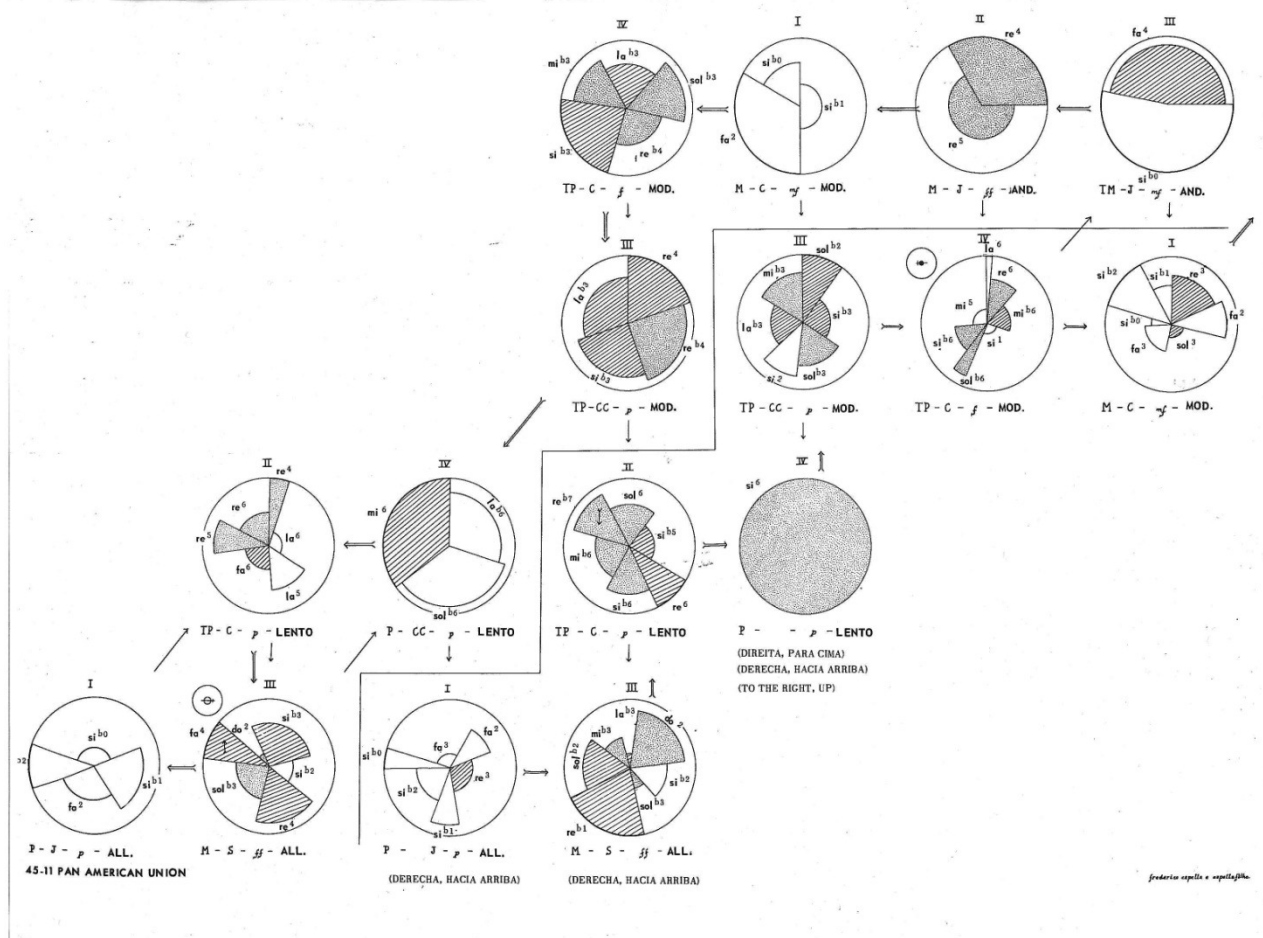


Fig. 38: Visão do conjunto geral das estruturas circulares da partitura de *Antinomies I*, de Rogério Duprat.

Em *Antinomies I* não há outras indicações do que a percussão deve tocar. Além de respeitar as tessituras contidas nas estruturas, assim como as notas determinadas, tocadas por instrumentos afinados, a percussão pode ser improvisada no que diz respeito às articulações e à rítmica, se estiver de acordo com as instruções do regente. Muitas decisões podem ser tomadas no momento da execução. Assim sendo, discutiremos como a improvisação oferece material para a música de concerto, principalmente na música de vanguarda dos anos 1960.

3.2.1. A improvisação e a notação

No *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* o verbete improvisado aparece da seguinte maneira: “1. Repentino, súbito, inopinado, improvisado. 2. Produto intelectual inspirado na própria ocasião e feito de repente, sem preparo. Improvisus (in provisus) = imprevisto, inesperado; Improvise = repentinamente, de improviso” (2009, p. 74). Note-se a formação composta do termo com a utilização da partícula negativa *in*. O Improvisado é aquilo que não era esperado, ou não pode ser previsto. Nesse sentido, seu significado também se

aproxima de *improvidus* = que não está preparado, que não se previu, surpreendido (ALDROVANDI; RUVIARO, 2001). Estamos acostumados, na tradição da música de concerto, com a obra que é quase sempre escrita, registrada em um modelo estável, fixada em partituras físicas, de papel, e só depois ser transformada em sons no decorrer de uma interpretação musical. Existe portanto, neste caso, um modelo de criação dentro de uma atividade musical. A dependência na notação para compor música assim como para preservá-la se tornou um dos atributos mais marcantes da cultura musical ocidental, e logo, a composição escrita seria o fundamento prioritário da performance (MISKALO, 2009). Entretanto, a música improvisada permaneceu um elemento importante até o Romantismo e uma crescente valorização da autenticidade do que o autor queria expressar, uma ideia cada vez mais centrada na figura do compositor. A formalidade da ideia de concerto tendia a deixar a improvisação de fora, apesar de a improvisação estar mais viva do que nunca em Liszt ou Chopin, por exemplo (op. Cit.). No século XX, temos as vanguardas norte americanas e europeias (segunda metade), que reintroduziram na música aquilo que havia se tornado ruído, o acaso, o descontrole, o improviso. Há uma mudança do foco da composição para a performance. Partituras gráficas, instruções vagas e outras estratégias funcionaram como estímulo para um reaproveitamento das ações e vontades dos intérpretes, integrando o improviso como material de composição (SILVA, 2012). A improvisação aparece como escape óbvio da rigidez e do formalismo da música de concerto do século XIX, questionando as regras que envolvem esta prática musical.

Em muitos casos dentro da tradição, costumamos enxergar a composição como uma maneira de planejar como lidar com a memória do ouvinte durante a execução da obra, assim como dar forma ao material sonoro. O compositor se utiliza de temas, estruturas formais, intervalos melódicos, padrões rítmicos e muitas outras ferramentas composicionais para registrar, de alguma maneira, a obra que pretendeu criar. (MISKALO, 2009, p. 33)

Bailey (1992) discute a relação entre composição e improvisação no sentido em que, para o autor, a criatividade musical é indivisível, não importando o nome que se dê ou o método com a qual é realizada. A criação musical transcende métodos e essencialmente a dicotomia não existe. O autor descreve uma entrevista na qual pergunta ao saxofonista Steve Lacy como explicaria em quinze segundos a diferença entre composição e improviso. Sua resposta explica que na “composição você tem todo o tempo que quer para decidir o que quer dizer em quinze segundos, enquanto na improvisação você tem quinze segundos”.³⁸ Para

³⁸ No original: “In composition you have all the time you want to decide what you want to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds.”

Bailey a essência da música está no momento da performance. Podem existir documentos que se relacionam com este momento: partituras, gravações, ecos, memórias, mas apenas para antecipar este momento ou recordá-lo. O autor utiliza o termo *improvisação idiomática* (*idiomatic improvisation*) para descrever uma forma de improvisação que não é totalmente livre, mas preocupada como a expressão de um idioma musical, por exemplo, jazz, barroco ou flamenco, e resgata sua identidade e motivação deste ou daquele idioma musical particular. A conotação que implica a improvisação como algo sem preparação, frívolo, inconsequente, faltando método e projeto não poderia estar mais afastada da realidade pois não há atividade musical que necessite mais habilidade, preparação e treino do que a improvisação, de acordo com Bailey.

Em uma parte de percussão como a de *Antinomies I* o percussionista, ao improvisar, utilizaria o sistema de notação musical da partitura como fundamentos, um tanto abstratos por oferecerem, no caso dos instrumentos de percussão de sons indeterminados, apenas as tessituras a serem executadas. A sonoridade dos outros instrumentistas seria outra referência para realizar então uma *improvisação idiomática* de acordo com a técnica dos instrumentos que executa, das indicações do regente e a estética da obra.

Anos mais tarde, em 1968, o compositor Karlheinz Stockhausen utiliza um método de composição chamado por ele de *música intuitiva* que se relaciona com a proposta de indeterminação da peça de Duprat. A obra *Aus den sieben Tagen*, ou *A partir dos sete dias*, oferece aos músicos só um texto como direção (*partitura verbal* ou *textual*). Por conta da liberdade implícita aqui pode parecer que uma interpretação aleatória deva ser realizada pelos intérpretes. Mas aleatoriedade não era o que se buscava, mas sim de uma procura intuitiva dos sons que criaria a música. A obra, escrita para várias formações, é uma coleção de peças, cada uma compreendendo um texto ou um verso que sugere um estado de espírito, uma maneira de tocar, certo tipo de ação musical ou mesmo uma combinação destas características (BRINDLE, 1987). Esse tipo de notação textual tenta descrever as ações que os intérpretes devem realizar ao executar a obra. As instruções que formam uma destas peças, *Right Durations*, para cerca de quatro executantes, são as seguintes: “Toque um som. Toque-o por tanto tempo até que você sinta que deve parar e assim por diante. Pare quando você sentir que deve parar, mas se você tocar ou parar, continue a ouvir os outros. No melhor, toque quando as pessoas estão ouvindo. Não ensaiar.”

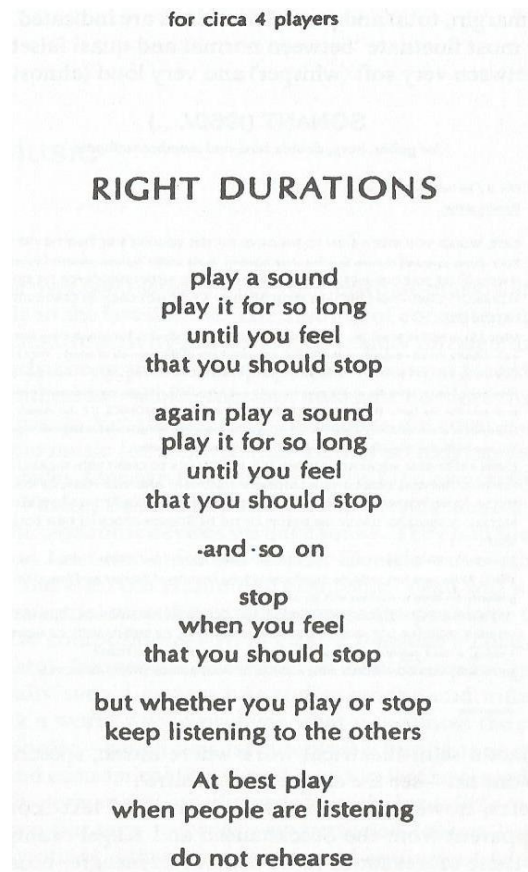


Fig. 39: Partitura verbal de Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, de 1968. (BRINDLE, 1987, p. 97)

Uma descrição possível de um improviso para a parte de percussão nas características estéticas de uma obra como *Antinomies I* pode ser encontrada em uma peça de Willy Corrêa de Oliveira, *Madrigale: In my craft or sullen art*, de 2003. As instruções do compositor são as de “Improvisar uma sorte de sussurros, quase um alarido (*ma sotta voce*) com uma sonoridade espessa, cambiável e flutuante (contínua, sem ritmos claros) utilizando apenas instrumentos de peles de sons indeterminados” (partitura, p. 4).

De acordo com John Boudler, percussionista que esteve diretamente envolvido com a busca pelo *novo* desta geração de compositores, a improvisação pode ser muito difícil na ausência de referências visuais precisas.

Esse outro tipo de escrita, mais livre, exige uma disciplina totalmente diferente porque você não tem uma guia fácil de notas que se segue, então você tem que colocar uma subjetividade, uma sensibilidade para tentar com o que você está produzindo fazer sentido para você ou para o compositor, para o grupo com quem está atuando junto, ou para o público. Quando não tem regras, às vezes inibe. Posso qualquer coisa, não sei o que vou fazer. Pode ser muito constrangedor. Se você não põe energia numa improvisação aquilo fica vazio tanto para você quanto para o outro. (Entrevista, novembro de 2014)

Para Caio Pagano, pianista também envolvido com a música de vanguarda deste período, o excesso de informação de uma partitura pode ser um convite à criação, como acontece na ausência de informação.

Mesmo na obra que não tem controle, que é descontrolada, o controle está aí, todo. Uma obra em que ele se abstém de dizer quais são os registros de intensidade, da altura e do timbre, mas ele define algumas coisas bem claras aqui [na partitura de *Brilium C 9*]. Mas o máximo, por exemplo, da concentração total são as peças de piano de Stockhausen em que está tudo definido: ritmo, notas, tessitura, intensidade e tal... mas é impossível de tocar o que está escrito porque é demais de informação... e são tão precisos, tão precisos que eu já fiz este teste, com os meus alunos. Pego 4 compassos de uma das primeiras peças de Stockhausen, e toco tudo direitinho. Aí, vou tocar sem prestar a atenção na partitura, sem tentar seguir, mas eu já peguei a linguagem. São peças curtas, mas quase impossível de ser tocado. Uma vez que você absorve a linguagem você pode tocá-las mesmo sem olhar aquela precisão toda, soa Stockhausen, soa aquela coisa assim, porque você já captou a linguagem. (Entrevista, dezembro de 2013)

IV. WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

Memos (1977), *Exit* (1979) e *Materiales* (1980) fazem parte de uma série de peças escritas pelo compositor para soprano e percussão, inspirada pela peça *Circles* (1960) de Berio. Sobre este assunto, Willy Corrêa faz a seguinte observação:

Berio teve a idéia de relacionar os fonemas com timbres da orquestra de percussão que ele estava usando, além da harpa. Ele ter tido a idéia de usar um conjunto de percussão para acompanhar o canto, já é novo. E ele usou dessa forma, relacionando os timbres com os fonemas: Ele fez uma seleção que não esgota os tipos de fonemas nem do próprio texto, mas que lhe dá enormes possibilidades combinatórias. Outra coisa interessante é o mesmo material (propostas fonéticas) servindo para a voz e a orquestra. Isso dá uma grande unidade à peça: o material fonético. Notem como ele criou uma estrutura geral para pensar os instrumentos como se se tratassem de fonemas (ULBANERE, 2005, p. 39).

Nas três peças de Willy Corrêa podemos encontrar procedimentos semelhantes: como em *Circles*, a cantora também toca instrumentos de percussão e as partituras estão repletas de grafismos e improvisações. As obras são peças vocais com acompanhamento tendo, ambos, o mesmo tratamento estrutural e mesma importância no discurso. Percussão e voz formam uma polifonia, quase como um contraponto fonético. As peças jogam com a indeterminação e melodia de timbres, principalmente na parte instrumental, enquanto a voz “tece variações sobre um material remanescente do pensamento serial, mas tratado de forma menos estrita” (DE BONIS, 2013, p. 196). É importante frisar que o canto acompanhado de percussão é trivial na cultura popular de muitos lugares, inclusive a brasileira, em que a polifonia de percussão serve de base instrumental para o canto. Até os anos oitenta, Willy Corrêa trabalhou “cada vez mais com a fundamentação da criação musical na história da música erudita como linguagem” (Idem, 2006, p.84), utilizando muitas vezes a citação como elemento discursivo. A notação permite que várias possibilidades de existência de diferentes sistemas notacionais coexistam, sendo que existem trechos notados em escrita tradicional e outros que utilizam sistemas gráficos e improvisação. Em *Materiales*, escrita para soprano e sete percussionistas, o poema é do mexicano Héctor Olea (1909-1996):

Circulo

Circular en circulos de la palabra

Palabra

La palabra termino y principio

La palabra termino al principio de las palabras

La palabra principio al termino de las palabras

Principios y terminos

Palabras

Y la palabra vida es principio

La palabra muerte es termino

Porque las palabras

La muerte principia sin palabras

Quién es quién en las palabras

La vida termina sin palabras

Para que las palabras

Ciclo de circulos

SOPRANO
20-15

M A T E R I A L E S
para soprano e percussão

poema: HÉCTOR OLEA
música: WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

$\text{♩} = 44$ ($\text{♩} = 80$)

The musical score is written for Soprano and Percussion. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Soprano (crot), Glockenspiel (glock), Xylophone (xf), Woodblock (wbl), and Cymbal (cy). The second system includes staves for Soprano (crot), Glockenspiel (glock), Xylophone (xf), Woodblock (wbl), and Cymbal (cy). The percussion parts include specific techniques like 'chimes' and 'f > p' dynamics. The score features various musical notations such as triplets, quintuplets, and dynamic markings like p, mf, and f.

Fig. 40: Partitura de *Materiales*, 1980.

Esta obra se encontra registrada em áudio no CD *Materiales: música contemporânea brasileira para soprano e percussão* (2005), direção de Abel Rocha, com a soprano Andrea Kaiser.

4.1. *Kitschs* (piano e percussão, 1968)

Das cinco peças *Kitschs*, de Willy Correa de Oliveira, escritas para piano, somente a quarta utiliza percussão, para ser executada por um percussionista. É uma notação em escrita tradicional, com trechos de improviso e como instrumentação de percussão utiliza uma bateria no estilo *jazzístico*: triângulo, prato, tom-tom (agudo), caixa com cordas³⁹, tom-tom (grave), bumbo, prato do hi-hat, caixa cilíndrica do bumbo. Faz citação explícita ao *Jazz*: o título é *Kitsch 4, jazz time*. Além das citações e dos improvisos, outro aspecto em comum entre esta obra e outras dos outros compositores do grupo Música Nova, como por exemplo *Brilium C9*, de Gilberto Mendes, (escrita quatro anos antes) é a existência de uma bula explicativa para a execução da peça – no caso de *Kitsch*, para elucidar os trechos notados em escrita não tradicional ou para os símbolos que determinam os timbres dos instrumentos de percussão – e a utilização de gravações em fita magnética. Nas instruções da partitura escrita por Willy Corrêa de Oliveira o baterista deve gravar em fita magnética sua parte, para ser usada em concerto. O quinto *Kitsch* é justamente o resultado da combinação de fragmentos dos *Kitschs* anteriores gravados em fita magnética para ser montado também seguindo as instruções da bula explicativa da partitura. No final do concerto, a fita é executada depois das outras todas terem sido tocadas. O pianista então “deve se juntar à platéia e deve se aplaudir, freneticamente, e incentivar o público a juntar-se a ele” (*Kitsch*, partitura, página de instruções).

³⁹ Caixa com esteira

Fig. 41: Notação de *Kitsch 4, jazz time*

De acordo com Brindle (1970), a mais bem sucedida padronização de uma notação para instrumentos de percussão de altura indeterminada é observada na escrita para a bateria: “Conjunto de *tambores* e *pratos* utilizados por um mesmo instrumentista. Na música popular teve um grande desenvolvimento desde a década de 1920 nos Estados Unidos por meio dos primeiros conjuntos de *jazz*” (FRUNGILLO, 2002, p. 34). O aumento da popularidade do *jazz*, da música *pop*, do *rock* e outros estilos musicais que utilizam a bateria em sua organização produziram cada vez mais músicos interessados em aprender a tocar este instrumento. Esses músicos fazem um mercado potencial para diversas publicações de livros e materiais de estudo para a bateria, assim como arranjos escritos e transcrições de gravações. Daí a necessidade da padronização de uma escrita (WEINBERG, 1994). Este sistema notacional utiliza o pentagrama tradicional de cinco linhas e em muitos casos a clave de Fá. Os instrumentos mais utilizados daqueles que formam o conjunto da bateria são a caixa e o bumbo, normalmente indicados, respectivamente, no primeiro e no terceiro espaço do pentagrama. Os pratos são notados em notas com as cabeças em formato de x e os outros instrumentos podem variar a posição no pentagrama, mas de um modo geral são escritos na lógica das afinações graves abaixo das agudas.

Snare Bass Bass Tom Tom Tom Tom Tom H.H.Hand Open Closed H.H.Foot Ride Crash China Cowbell

Fig. 42: Organização da escrita no pentagrama dos instrumentos que formam o conjunto da bateria (Ibidem, p.16)

Willy Corrêa segue a mesma organização notacional, com pequenas variações. O compositor adiciona um triângulo à bateria escrito na linha suplementar e o *hi hat* está localizado abaixo dos outros instrumentos. Há também a indicação de tocar no corpo do bumbo (*bass drum cylindrical*).

JAZZ DRUMS

a TRIANGLE (low pitch) ● a
 b CYMBAL × b
 c TOM TOM (high pitch) ○ c
 d SNARE DRUM (low pitch) + d
 e BASS DRUM × e
 f hi hat cymbal × f
 g Bass drum cylindrical wood box ▲ g

Fig. 43: Organização da escrita para bateria de Willy Corrêa (partitura, página de instruções)

A referência ao jazz se observa na utilização de ritmos periódicos característicos do estilo. Na rítmica do *hi hat*, que se encontra escrito abaixo dos outros instrumentos, existem indicações de abrir os pratos comuns à notação sistematizada da bateria.

pp f LV S

Fig. 44: Detalhe da notação para bateria de Willy Corrêa de Oliveira (partitura)

Fig. 45: No segundo compasso observa-se a indicação de Willy Corrêa para percutir no corpo do bumbo (partitura, detalhe)

4.2. *Exit* (soprano e percussão, 1979)

Outra das peças de Willy Corrêa de Oliveira escrita para soprano e percussão, a segunda, escrita em 1978. Segundo Tullio Fraga:

A obra *Exit* de Willy Corrêa foi escrita para sete percussionistas e soprano. Sua composição foi finalizada em 31 de dezembro de 1978. A obra foi estreada pelo GPCMBP⁴⁰ em 7 de julho de 1979, com a solista Edmar Ferreti, durante o X Festival de Inverno de Campos do Jordão. Escrita para vibrafone, marimba, cinco tímpanos, jogo de cinco sinos, quatro pratos suspensos, cinco triângulos, caixa, tam-tam, tambor, bongô, berra-boi, matraca, temple-blocks, glockenspiel, tom-tons, sete apitos e flauta de brinquedo, além do canto. Com texto de Haroldo de Campos, a obra foi editada pela Editora Novas Metas em 1979. O instrumental usado na obra decorreu da facilidade do GPCMBP em ter à disposição cinco tímpanos. Nenhum grupo de percussão dispunha desse instrumental nessa época. (2014: p.198)

Na instrumentação da peça descrita por Fraga há uma ausência: a cuíca, instrumento previsto pelo compositor para esta peça, como podemos identificar na partitura:

⁴⁰ Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brookling Paulista

5K *Tempo rub.* *Mf* *a tempo* *ff* *Mf*

B.R. *f* *f*

Ca *f*

Ca *Mf* *f* *f*

s.d. *f* *f*

Kl *f*

B.d. *Mf* *f*

5K *f* *Mf*

S *a. qui a vi da e*
P *f*

re. i. te. ro a vi. da
P *f*

B.R. *f*

B.R. *f*

Ca *P* *f*

Ca *P* *f*

s.d. *f*

Kl *f* *Mf* *f* *Mf*

B.d. *f* *Mf* *Mf*

5 77004

Fig. 46: Partitura de *Exit*, de 1978. A abreviação *Ca* significa cuíca.

Na relação de instrumentos determinados pelo compositor na partitura há de fato a ausência da cuíca. Porém o instrumento é solicitado na página de instruções para a execução da peça. Chama atenção a notação para cuíca desenvolvida pelo compositor para *Exit*. Não

existe um sistema notacional preestabelecido para este instrumento, o que leva os músicos e compositores à busca de um sistema notacional próprio quando escrevem para cuíca. A iniciativa de Willy Corrêa de incorporar a cuíca em sua música determinou a invenção de um sistema notacional particular com características que servem à execução do instrumento conforme suas idéias composicionais. Outros compositores tiveram a mesma iniciativa, assim como alguns percussionistas que pretendem sistematizar o conhecimento técnico deste instrumento através de uma notação. A seguir, discutiremos alguns destes sistemas notacionais desenvolvidos para este instrumento.

4.2.1. A notação para cuíca

No Dicionário Grove de Música o verbete cuíca aparece como:

Tambor de fricção de origem africana introduzido no Brasil pelos escravos bantos. Consiste em um fuste cilíndrico, tendo por membrana uma pele esticada, no meio da qual, na parte interna, prende-se uma vareta que, friccionada com um pano úmido ou a mão molhada, produz um som rouco. Outras designações regionais são “puíta”, “roncador”, “ronca” etc. A cuíca tem presença marcante nas escolas de samba do Rio de Janeiro como instrumento ritmador. Tambores de fricção semelhantes são conhecidos na Europa (chamado “zabomba” na Península Ibérica), China e Índia. (1994: p. 241)

A característica de se ter colocado a vareta no sentido de fora para dentro permitiu o desenvolvimento técnico de execução em que o instrumentista pode alterar a altura do som pela pressão da ponta dos dedos na pele, aumentando a tensão durante a fricção (FRUNGILLO, 2002).



(foto 1)

Fig. 47: Técnica utilizada para a execução da cuíca (GONÇALVES; COSTA, 2000, p. 32)

A identificação deste instrumento com o samba é evidente, pois se trata de um timbre que se tornou característico deste gênero musical. A utilização da cuíca em *Exit* não é a de propor ritmos com características populares, mas sim reutilizar seu timbre numa atitude experimental, explorando novas sonoridades.

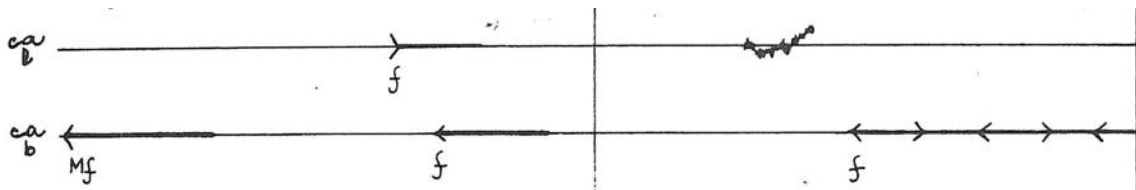


Fig. 48: Detalhe da notação para duas cuícas de Willy Corrêa de Oliveira em *Exit*.

As setas nesta notação indicam que se deve friccionar a vareta de bambu que produz o som do instrumento. Na página de instruções não fica claro se o instrumentista deve apertar a pele por fora, como é a técnica característica da cuíca para produzir diferenças de altura. Nestas instruções o compositor utiliza as palavras *ascendendo* ou *descendendo*, que pode conotar tais interpretações com relação às alturas das notas produzidas pela cuíca.

Cuíca - modos de execução:

produzir som por uma fricção lenta e contínua na vareta roncadora:

← descendendo ou: → ascendendo, conforme indicação na partitura.

: friccionar por bruscos golpes ondulatórios ao redor da vareta roncadora, e não ao longo dela.

(vareta): com baqueta de xilofone percutir sobre a própria vareta roncadora, um pouco próximo à sua junção com a pele; e segurando-a na extremidade, movimentá-la de modo a produzir alturas enquanto a percutir.

(pele): com baqueta de xilofone percutir sobre a pele e produzir alturas do modo supra indicado.

Fig. 49: Instruções para a execução da cuíca em *Exit* (partitura, p. 17)

Em entrevista, Willy Corrêa comenta sobre o uso da cuíca nesta peça e como se deu a proposta de utilizá-la como instrumento gerador de timbre, sem fazer relação com o gênero de música que lhe é característico:

Primeiro não é difícil imaginar que uma cuíca pode ir para uma orquestra de percussão. Segundo que ela tem um som de uma característica única. Usar cuíca é como usar um *temple block*, do Japão, mas para nós é muito mais fácil ter uma lembrança da cuíca, ter uma memória de uma cuíca... mas não usar da mesma maneira que é usada no samba, com outras possibilidades que se adaptam ao que você queria. Muitos destes instrumentos que usamos aqui vêm do Japão, da Alemanha, de Bangladesh. E vai daqui pra lá também. Você não vai ter o som de uma cuíca em instrumento nenhum do mundo. Você já ouviu alguma coisa parecida com uma cuíca? Eu não conheço, por isto ela é a cuíca. Eles vão pelas qualidades que eles tem, timbrísticas. Agora a gente tem a memória deles pelo contato. Daí vem a idéia de usar uma cuíca. (Entrevista, fev. 2014)

O compositor evita o uso de ritmos em sua escrita para a cuíca e prevê técnicas não características na execução tradicional do instrumento, como percutir na *vareta roncadora* utilizando uma baqueta de xilofone ou percutir diretamente na pele.

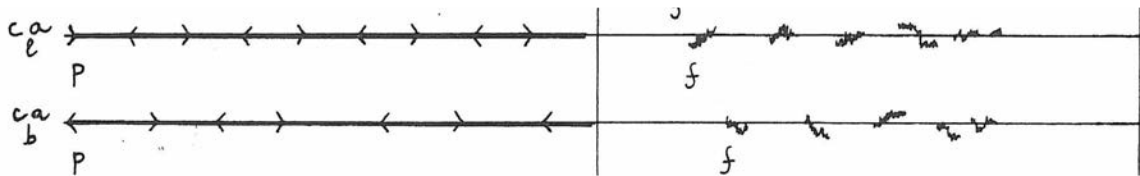


Fig. 50: No segundo compasso os sinais indicam que se deve percutir na vareta ao mesmo tempo que a pele é pressionada produzindo os glissandos da partitura.

Outros compositores utilizaram a cuíca em suas peças com diferentes sistemas de notação como, por exemplo, Osvaldo Lacerda em *Três estudos para percussão* (1967). Nesta obra a cuíca deve ter um efeito humorístico, de acordo com o autor, na produção dos glissandos desenhados na partitura.

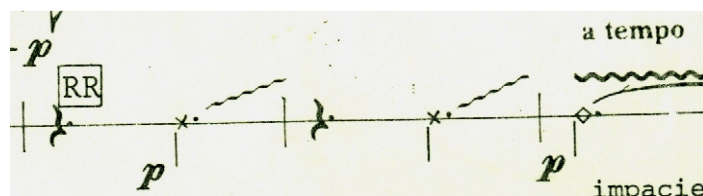


Fig. 51: Detalhe da parte da cuíca de *Três estudos para percussão* (1967).

Marlos Nobre também escreveu partes para cuíca em *Variações rítmicas* (1963). Nesta notação o compositor tenta determinar as alturas correspondentes do resultado da

pressão dos dedos ao mesmo tempo em que a vareta é friccionada para a produção do som. São determinadas quatro alturas relativas, de acordo com um pentagrama de quatro linhas. A peça se encontra registrada no disco do Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP, 1986.

Fig. 52: Detalhe da parte de cuíca em *Variações rítmicas* (1963) de Marlos Nobre. O sistema de quatro linhas na parte superior da grade determina as alturas que devem ser tocadas.

Outras notações para o instrumento foram desenvolvidas por percussionistas como Oscar Bolão em seu método para percussão brasileira de 2010. A escrita determina o movimento da mão na vareta e as diferenças nas alturas das notas causadas pela pressão dos dedos na pele. É utilizado um sistema de três linhas.

Fig. 53: Notação para cuíca de Oscar Bolão (2010, p. 37)

Guilherme Gonçalves e Mestre Odilon sistematizaram outra notação. Com apenas uma linha determinam as notas graves e agudas a serem produzidas. A indicação da pele solta ou pressionada é realizada a partir de sinais acima das notas. A notação foi desenvolvida com o intuito de transcrever os toques tradicionais dos cuiqueiros das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

The image displays eight staves of musical notation for a cuica instrument, arranged vertically and numbered 1 through 8. Each staff begins with a 2/4 time signature and a clef. The notation consists of a single line of notes, with articulation symbols (plus signs '+' and circles 'o') placed above the notes to indicate finger pressure. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some beamed eighth notes. The notation is designed to be simple and intuitive, focusing on the pitch and articulation of the notes.

Fig. 54: Notação para cuíca de Guilherme Gonçalves e Mestre Odilon (2000, p. 33)

Vina Lacerda (2014) simplifica ainda mais a notação, determinando apenas as notas graves e agudas produzidas pelas alterações da pressão dos dedos sobre a pele, abdicando dos sinais de articulação acima das notas.

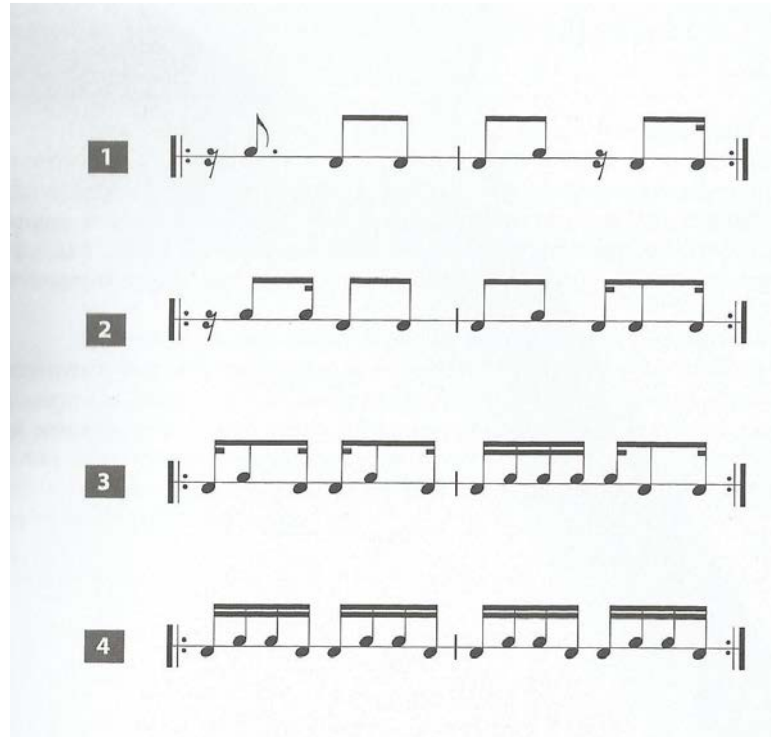


Fig. 55: Escrita para cuíca de Vina Lacerda (2014, p. 51)

4.3. *Memos* (soprano e percussão, 1977)

A obra *Memos*, para soprano e sete percussionistas, foi escrita em 1977 pelo compositor Willy Corrêa de Oliveira, inspirada pelo poema de Augusto de Campos de mesmo nome:



Fig. 56: Poema *Memos*, de Augusto de campos, 1975. (CLÜVER, 1982, p. 5)

Escrita para o Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, foi executada pela primeira vez em Santos sob a regência de Claudio Stephan e pela soprano Edmar Ferret, em 1977 (BOUDLER, 1983). Eduardo Fraga (2014, p. 194) observa que:

A obra *Memos* de Willy Corrêa de Oliveira para voz e grupo de percussão, estreada pelo Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, foi premiada como melhor obra experimental pela APCA no ano de 1977. Nesse mesmo ano a cantora Edmar Ferreti, cantora na obra *Memos*, foi agraciada com o prêmio de melhor cantora pela APCA. A obra *Memos* usa uma grande quantidade de instrumentos: vibrafone, quatro tímpanos, vinte sinos, quatorze cowbells, quatro triângulos, tam-tam, cinco pares de claves, chaleira, queixada, guizos, cinco temple-blocks, cinco wood blocks, cinco pares de maracas, bongôs, caixa, surdo, três congas, quatro tom-toms, cinco berra-bois, tamborim, três pratos suspensos, pratos a dois, finger cymbals e campainhas de vento de bambu. O texto usado na música é de Augusto de Campos. De acordo com os programas de concerto do grupo, a obra teria sido estreada em 26 de Julho de 1977 durante o concerto do GPCMBP no XI Festival de Inverno da UFMG em Belo Horizonte, mas, segundo o compositor e os integrantes do grupo, a obra não ficou “pronta” e no seu lugar foi realizado um improviso vocal e instrumental regido pelo compositor, como descrito pelo integrante do grupo, Pedro Maurício Zidoi e pela soprano Edmar Ferreti. A obra foi estreada pelo GPCMBP somente em 12 de Outubro de 1977, durante o XIII Festival de Música Nova, realizado em Santos. Pelo instrumental requisitado para a execução da obra, pode-se ter uma noção do empenho do grupo na junção de tantos instrumentos.

Vinte e seis diferentes instrumentos de percussão foram estabelecidos para estruturar a peça, provavelmente para igualar as vinte e seis letras do alfabeto, embora o poema só utilize dezoito delas, segundo Claus Clüver (1982). Na análise de Clüver, esta obra é organizada em um movimento contínuo dividido em três sessões e incorporam a abordagem do *poema concreto* feita pelo compositor, criando equivalentes musicais para os elementos visuais do poema. Na primeira parte é representado o primeiro contato do leitor com o poema e seu formato experimental, tentando encontrar um significado nas palavras a partir do modo usual de leitura, da esquerda para a direita. Os músicos entram gradualmente no palco sem ordem fixa indo em direção a vários instrumentos, tocando de memória fragmentos de melodias tanto do repertório clássico quanto do popular. A intensidade varia do pianíssimo ao piano, a cena dura cerca de um minuto até todos estarem em seus lugares, incluindo cinco tocadores de berra-boi sentados junto ao público. Para a segunda parte, o compositor designou quinze estruturas características para diferentes instrumentos, ou conjuntos de instrumentos. Um deles é um motivo rítmico de *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky. Cada uma destas quinze estruturas numeradas corresponde a uma das quinze diferentes fontes das letras usadas no texto e devem ser tocadas exatamente na mesma sequência em que as fontes aparecem. Para o vocal desta segunda parte, Willy Corrêa inclui novamente citações, neste caso de

Mahler (*Das Lied von der Erde*) e Stockhausen (*Gesang der Junglinge*). A terceira parte corresponde à leitura final do poema. Existe uma linha melódica na parte da soprano acompanhada pelo vibrafone e xilofone e os outros vinte e quatro instrumentos não mais realizando os blocos de estruturas, mas sim usados para dar textura e cores características para as frases do poema que revela seu significado semântico na sua leitura por colunas, de cima para baixo: *como parar este instante luz que a memória aflora mais não sabe reter – amargo este momento a mais que a memória morde mas não consegue amar – e passa assim passa assim passa amemória assassina do momento que pas.*

A partitura foi escrita em uma notação que utiliza elementos gráficos não convencionais, trechos em escrita tradicional e instruções verbais que revelam características composicionais direcionadas à vanguarda musical, atreladas ao envolvimento e trabalho do autor com os poetas concretistas.

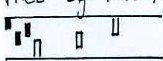
Fig. 57: Partitura de *Memos* (1977), de Willy Corrêa de Oliveira. A estrutura de número 4 é citação do motivo rítmico de *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky (partitura, pág.I)

Percebemos que a própria diagramação da partitura, toda feita à mão pelo compositor (um trabalho que se aproxima à manufatura nas artes visuais), faz referência à maneira pela qual o poema foi construído. Assim, cada grupo instrumental da percussão é representado em um sistema próprio, do mesmo modo que o poema é notado em diferentes fontes de letras e tamanhos. Além disso, a estrutura da partitura também deve ser lida como o poema, ou seja, de um modo específico, orientado pelas instruções do compositor. Neste sentido, devemos observar que, apesar de ser construído para que os olhos passem pelas palavras buscando significados, o poema só tem significação semântica quando lido em colunas, de cima para baixo. Assim, as combinações dos quadros da percussão devem ser tocadas seguindo uma ordem especificada na bula. A liberdade existe nos casos de improvisação, que por sua vez são controladas pela minutagem e pelas grafias que especificam o que deve ser feito.

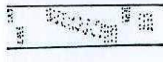
Observamos que a partitura de *Memos* não visa o abandono completo do sistema de notação tradicional, já que faz uso relativo dele, como mostra a existência do pentagrama e de certas divisões de compassos. Ao mesmo tempo, o compositor utiliza vários sistemas com diferentes números de linhas (de um a cinco, por exemplo, como podemos ver na figura 57). A presença da notação tradicional na partitura permite que, uma vez ali exposta, ela possa ser relativizada, reconsiderada, alterada, modificada e ampliada de acordo com os propósitos daquela nova estética. O próprio Willy Corrêa afirma que o código se modificou, pois o anterior já não atendia às novas necessidades e possibilidades. (Entrevista, fev. 2014)

Willy Corrêa, em *Memos*, faz uso da linguagem verbal e de imagens de forma a tentar deixar mais claro aquilo proposto. Vários desses recursos são utilizados, conforme podemos ver nos exemplos 9 e 10:

Xilophone and Vibraphone: The two parallel lines defines the extremities of the instrument's pitch range.

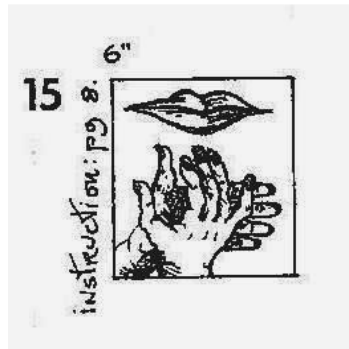


: two suspended big triangles play the roles of sticks. The graphic shows the pitch regions for the clusters' occurrence (to be played by the bases of the triangles). Instantaneously after the attack, lift up the triangles in order to let them vibrate. Handle with care, so that you do not strike too forcefully. Obs: The vibraphone's pedal is used for the attack (V) and almost instantly loosened (A) Motor: off.



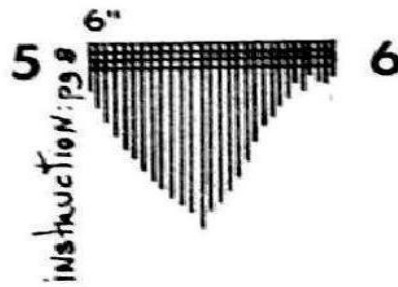
Cut from a broomstick several little pieces and tie them to a support (like a wood chimes). Handling the support let the wood blocks fall on the keyboard producing a battery of quick attacks, according to the graphic display in the score. Obs: The vibraphone's pedal must not be used; the motor is off.

Ex. 9: Trecho da bula de instruções para xilofone e vibrafone. Pedacos de cabo de vassouras são amarrados a um suporte e devem cair por cima das teclas produzindo ataques curtos, (*Memos*, página de instruções)

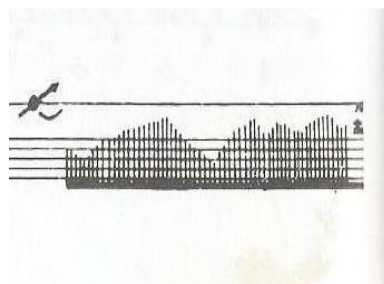


Ex. 10: Recurso de imagem utilizado para mostrar que o músico deve bater palmas próximo à boca para alterar sons. (partitura, p. I, detalhe)

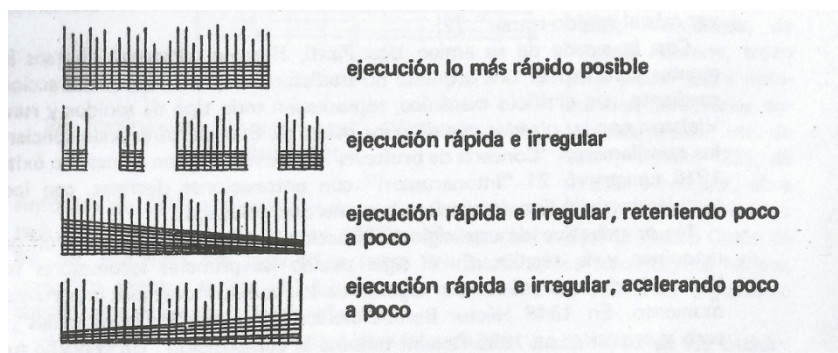
Conforme já observado, a idéia de escrever para soprano e percussão partiu da audição da obra *Circles*, de Berio (1960). A própria formação, a primeira experiência neste sentido utilizada posteriormente também em *Exit* (1979) e *Materiales* (1980), já remete a algo novo, a um procedimento *vanguardístico* inspirado nos compositores europeus. Willy Corrêa comentou ainda na entrevista que não se lembra se viu a partitura de *Circles* antes de escrever *Memos*, de forma a se inspirar a solucionar determinados problemas da escrita.



Ex. 11: Detalhe da partitura indicando uma improvisação sobre notas rápidas do agudo para o grave na duração de 6 segundos.



Ex. 12: Detalhe da partitura de *Circles* (1960), de Berio, um grafismo indicando procedimento semelhante.



Ex. 13: Grafia semelhante localizada por Pergamo na obra *Fotosíntesis II*, do argentino Luis Arias (1973: p. 28).

É possível, tendo em vista a semelhança entre os exemplos 11 e 12, que Willy Corrêa tenha encontrado algumas soluções para a grafia de sua peça na partitura de Berio. Porém, a lógica era a de escrever com notação tradicional o que era possível, algo que fundamenta nossa afirmação sobre a coexistência de sistemas de notação distintos em *Memos*, partindo do mais tradicional para outros mais inovadores. Ele mesmo afirma que aquilo que não era possível de se escrever na forma tradicional resolvia-se por aproximação, com uma notação de sinais gráficos por exemplo (Entrevista, fev. 2014). As pesquisas com os instrumentos utilizados em *Memos*, que o levaram a considerar os diversos problemas de notação aqui discutidos, se devem à amizade com o percussionista Claudio Stephan, membro do então Grupo de Percussão do Conservatório do Brooklin Paulista, para o qual a peça foi escrita. Os instrumentos escolhidos foram: *cowbells* (sinos de vaca), *finger cymbals* (pratos de dedo), *jingle bells*, sinos em colares, triângulos, pratos suspensos, tam-tam (tipo de gongo), *temple blocks* (blocos chineses de madeira), claves, *wood blocks* (blocos de madeira), *wood chimes* (campana de vento de madeira), queixada, chaleira, maracas, berra-bois, pandeiro, bongos, congas, caixa, caixa tenor, tom tons (tipo de tambor), tímpanos e bombo.

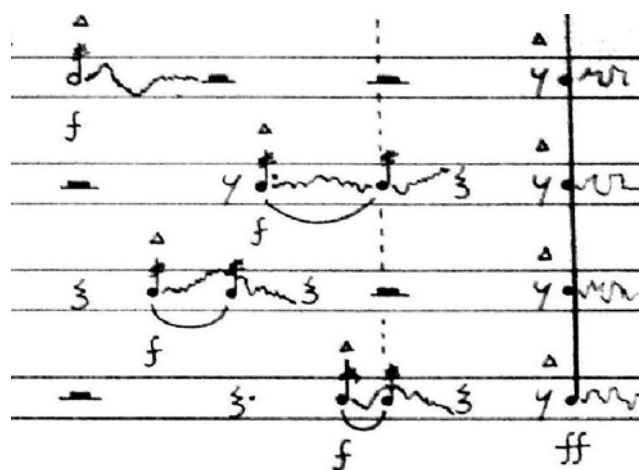
No exemplo 14 apresentamos um dos resultados dessas considerações de Willy Corrêa sobre a notação para percussão. O compositor utiliza um sistema de nove linhas para acomodar cada um dos dez sinos de vaca (um sino em cada um dos oito espaços entre as nove linhas, mais dois espaços suplementares, superior e inferior). Outra possibilidade seria o uso do pentagrama normal utilizando os espaços e as cinco linhas, especificando dez alturas no total. Deve-se observar que os sons desses sinos são indeterminados, mas ainda organizados do mais grave ao mais agudo. Neste mesmo exemplo é possível observar a existência de tempos mais fluídos e divisões de tempo inexatas, conforme já discutido anteriormente. No segundo sistema há um trecho escrito para *chaleira*: “Encha uma grande chaleira com aproximadamente 3 cm de água. Segure-a e mova-a enquanto percutir na sua base com uma

baqueta de xilofone – desta maneira você pode controlar a curva melódica descrita graficamente na partitura” (partitura, página de instruções).



Ex. 14: Trecho da partitura de *Memos* (pag. 1). Notação da chaleira com água (segundo sistema) e a notação em 9 linhas dos 10 *cowbells*. A notação segue a proposta do solfejo de uma rítmica não periódica e sutil.

Outro efeito utilizado pelo compositor é escrito para triângulo apoiado no centro da pele do tímpano. Através do uso do pedal podem-se produzir os contornos melódicos e glissandos mostrados na partitura.



Ex. 15: Triângulo percutido apoiado sobre a pele do tímpano. Os glissandos são realizados pelo pedal (partitura, detalhe)

A notação do xilofone e vibrafone em alguns momentos é gráfica, por vezes utilizando o triângulo como se fossem baquetas para efeitos de *clusters*, criando resultados sonoros que podem ser explicados como sendo *possibilidades estatísticas*, ou *probabilísticas* (Ex. 9, 16, 21, 22): “Fenômenos de massa que dependem de uma multiplicidade de causas ou

do acaso (...) probabilidade de comportamento dos sons.” (KOELLREUTER, 1990, p. 53). Ou de acordo com o compositor:

Num acorde de dez, onze notas você dificilmente tem uma polarização. Você está ouvindo mais estatísticas do que notas ou frequências, que estão ligados muito mais à música tonal. [N]a música da segunda metade do séc. XX, que inaugura isto, não se ouvem mais notas, você está ouvindo agora timbres, as alturas e durações de uma maneira não *estática*, mas *estatística*... Então é muito mais um movimento estatístico do que o movimento de repouso de uma nota. De antemão não se sabe o que vai sair. Mas tem uma exatidão, forma uma polifonia. (Entrevista, fev. 2014).

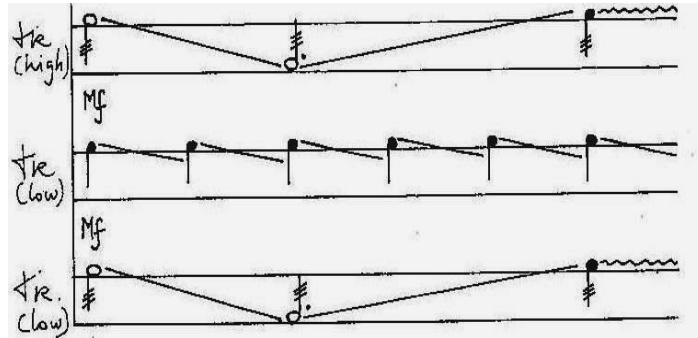
Também encontramos nesta partitura exemplos de *notação proporcional*, já exemplificada anteriormente, no qual o espaço entre as notas é igual ao tempo representado por uma duração, neste caso, realizada pela minutagem dos segundos.

The image shows a musical score for two instruments: Xylophone (Xilo) and Vibraphone (Vib). The Xylophone part is written on a staff with a 3-second duration indicated above it. The Vibraphone part is written on a staff with a 3-second duration indicated above it. Both parts are marked with a forte 'f' dynamic. The notation is proportional, with the space between notes corresponding to the duration of the notes.

Ex. 16: Movimentos *estatísticos* realizados no xilofone e vibrafone, notação gráfica e proporcional. (*Memos*, pag. I, detalhe)

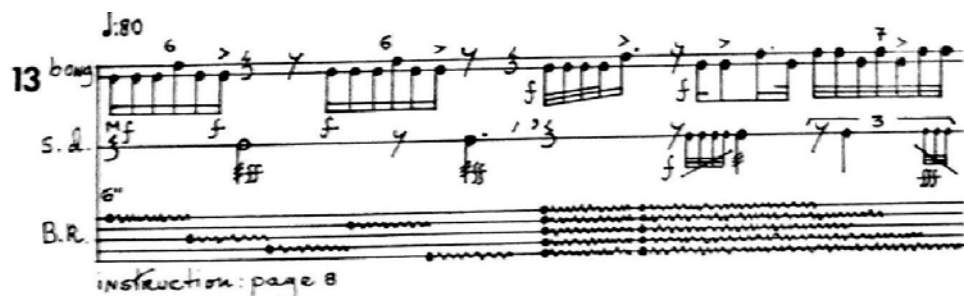
The image shows a musical score for a mallet instrument. The first line is a melodic line with a 3-second duration indicated above it. The second line shows a circular movement with a 3:2 ratio and a forte 'f' dynamic. The notation is proportional, with the space between notes corresponding to the duration of the notes.

Ex. 17: Na segunda linha o desenho indica como o performer deve raspar o tam tam com o cabo da baqueta em movimentos circulares. (partitura, pag. I, detalhe)



Ex. 18: Notação com características *descriptivas* – os triângulos devem ser tocados e afundados num recipiente com água para a produção dos glissandos grafados na partitura. (partitura, pag. I, detalhe)

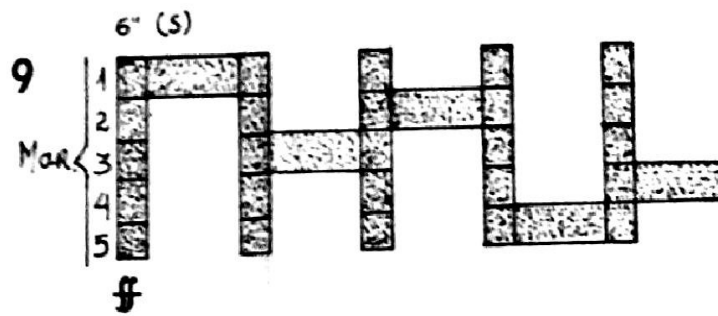
O compositor prevê nesta peça utilização do *berra-boi*. Este instrumento brasileiro de origem indígena tem o formato cilíndrico, feito de papelão ou de madeira, com um dos lados aberto e outro fechado, no qual de um furo no centro é passada uma corda ou um barbante. Na outra extremidade da corda é amarrado um pequeno bastão de madeira coberta com resina, de maneira que ao se girar a corda provoque uma fricção cuja vibração é transmitida pela corda e amplificada pelo cilindro (FRUNGILLO, 2002).



Ex. 19: Notação para 5 berra-bois tocados simultâneamente, no terceiro sistema da partitura.



Ex. 20: Imagem do berra-boi (partitura de *Pan-cada(s)*, detalhe)



Ex. 21: Improviso baseado em sons estatísticos realizados por cinco percussionistas que dividem a marimba em cinco partes.

Ex. 22: Improvisos no xilofone baseados em sons estatísticos, *clusters* executados através do vibrafone sendo percutido pela base do triângulo e sistemas de notação para caixa e três tom tons (partitura, detalhe).

Encontramos em *Memos* o uso de diferentes recursos notacionais que objetivam tanto um melhor entendimento daquilo que é proposto pelo compositor como o estabelecimento de uma nova proposta estética com base no experimentalismo da época. Alguns signos gráficos escolhidos por Willy Corrêa para realizar a notação de determinadas experimentações timbrísticas podem ser explicados como sendo *notações prescritivas*: “(...) a notação prescritiva diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente ao seu instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações.” (ZAMPRONHA, 2000, p. 55). Sendo assim, o som é uma decorrência de gestos físicos que promovem perturbações, como puxar uma corda, pressionar uma tecla, ou raspar a ponta das baquetas depois de tocar o prato ou o tam tam, como no Ex. 17. Os movimentos, as ações físicas para a

produção dos sons são descritos visualmente, a imagem acústica não é descrita. Em outros momentos a notação pode ser compreendida como *descritiva*, pois a grafia descreve o comportamento dos sons que o performer deve procurar alcançar com alguma precisão, como no Ex. 16. Neste caso, temos exemplos de *grafismo código*, em que os sons determinados pelos sinais gráficos são indicados com precisão pelo compositor em uma bula explicativa (PEREIRA, 2005). A notação proporcional e as explorações timbrísticas que requerem novos sinais gráficos e são encontrados em uma notação prescritiva comprovam a busca do compositor pela novidade. Para que tudo isso pudesse coexistir em *Memos*, Willy Corrêa fez uso de vários recursos ao mesmo tempo, desde a escrita tradicional até a gráfica e a proporcional, em acordo com a posição estética daquela sua fase composicional inclinada à experimentação e à busca pelo *novo*. Assim, todas as novas propostas de notação em *Memos*, assim como em grande parte das obras compostas no período em questão, tentam responder a essa grande quantidade de novas possibilidades sonoras trazidas pelos diferentes instrumentos de percussão.

V. GILBERTO MENDES

5.1. *Brilium C9* (instrumentação variável, 1965)

Esta partitura contém sete páginas, sendo que cinco delas são instruções para sua execução. De acordo com Caznok, esta seria um exemplo de *notação roteiro*:

Pode ou não utilizar a grafia tradicional, incluindo sinais não convencionais. Normalmente, antecede à partitura um roteiro de instruções (chamado “bula”) que detalha cada um dos sinais utilizados pelo compositor. Depois de uma fase de intensa experimentação, o tamanho das bulas era tão longo que desestimulava os intérpretes. (2003, p. 63)

Bruno Ruviaro e Leonardo Aldrovandi realizaram uma análise desta peça em quatro instâncias, chamadas por eles de *Planos*. Estes *Planos* seriam quatro: O *Plano das Alturas*, o *Plano Rítmico*, o *Plano dos Andamentos* e o *Plano das Intensidades*. Em uma partitura tradicional, estes seriam os parâmetros determinados levados em consideração para uma compreensão da escrita por parte do intérprete. No *Plano das Alturas*, a organização das sucessões de notas em diferentes registros é explicada ao intérprete por um desenho no qual existe uma relação entre as indicações de um ponteiro de relógio (segundos) e determinados grupos de notas a serem tocados. “Conforme o instrumentista bater os olhos em certa posição deste ponteiro, tocará o grupo de notas correspondentes: ‘As variações de altura resultarão da sucessão aleatória desses grupos de notas’, nos diz a partitura” (2001: p. 50). Neste *Plano* estariam incluídos o uso de citações, e o improviso total, momento este chamado de liberdade descontrolada nos momentos de transição ou ente uma citação e outra. No chamado *Plano Rítmico*, é descrita a maneira pela qual o instrumentista deve desenhar, em notação proporcional, as linhas onde devem ser marcados pontos representando os ataques das notas isoladas ou acordes, clusters e glissandos. “Após todo esse trabalho, as linhas horizontais deverão ser cortadas em 9 partes iguais por linhas verticais, que não devem porém ser interpretadas ou confundidas com ‘compassos’ tradicionais” (Ibidem). No *Plano dos Andamentos* fica claro que a definição dos andamentos de cada trecho será aproximada. Os tempos não serão contados e nem controlados pela visão das barras verticais e os andamentos à escolha do intérprete serão três: Lento, Moderato e Rápido. “No caso de uma formação de dois ou mais músicos, cada um deve manter o andamento escolhido com total independência dos andamentos dos outros instrumentistas” (Ibidem). No *Plano das Intensidades*, é dado um quadro para as escolhas no plano dinâmico, incluindo todas as possibilidades do ppp até fff,

crescendo e decrescendo e combinações de crescendo – decrescendo e decrescendo – crescendo. Os autores chamam a atenção pela omissão nas instruções da dinâmica ff entre as possibilidades. “Isto é o chamado ‘plano de escolha livre’, no qual Gilberto Mendes procura esclarecer que se devem considerar todas as possibilidades do instrumento como novos quadros de escolha possíveis, e que o intérprete pode e deve procurar, pesquisar e desenvolver” (Ibidem, p. 51)

Todos os grupos
All the groups

QUADRO B-REGISTROS

Exemplo para piano:
extensão
Example for piano:
extension

A	B		
		C	
			D
A	B		
A		C	
A			D
	B	C	
			D
A	B	C	
A	B		D
		C	D
A	B	C	
A	B		D
	B	C	D
A	B	C	D

la sib si
A Bb B

la sib
A Bb

re fa
D F

mi solb
E Gb

Mib Mi solb
Eb E Gb

lab sol fa
Ab G F

lab sol
Ab G

Sol fa
G F

reb do
Db C

re reb do
D Db C

Grupos à esquerda
ou à direita
Groups of notes at the
left or at the right

lento
moderato
allegro

NMB - 13

Figura 58: Notação para grupo instrumental variado. *Brilium C9* (1965), de Gilberto Mendes, peça de estrutura aleatória

Brilium C9 foi estreada em 1965 por Ernesto de Lucca, Paulo Herculano e Pedrinho Mattar na VII Bienal de Arte Moderna em São Paulo. Embora não se trate de uma peça exatamente escrita para percussão, foi incluída por Boudler (1983) e Hashimoto (2003) nos seus trabalhos sobre o repertório percussivo brasileiro. Pode ser executada em até 12 instrumentos de timbres diferentes, com uma observação de que “instrumentos de percussão de sons indeterminados podem ser acrescentados a qualquer das versões” (partitura, página 6). Cada grupo de notas deve ser acrescentado de acordo com um quadro de um relógio observado

na *Figura 58*, e o início da performance corresponde exatamente à posição do ponteiro de segundos de um cronômetro a ser olhado no momento da execução. De acordo com a análise da peça feita por Maria Helena Del Pozzo, “a indeterminação foi empregada em vários estágios da obra: cada intérprete ‘escreve’ sua própria partitura e deve escolher as citações de peças que irá executar. No momento da execução, deve ainda escolher o andamento e o registro” (2007, p. 232). O compositor fornece extensas e precisas instruções para que o intérprete escreva sua própria partitura:

O instrumentista desenha 5 linhas horizontais do mesmo tamanho (no mínimo 30 centímetros) em cada página de um caderno de pelo menos 3 páginas (15 linhas). Uma linha corresponde em espaço ao tempo a ser utilizado por um grupo de notas indicado pelo ponteiro. Sobre cada linha, o instrumentista marca, com clareza, os pontos em que serão atacadas as notas, acordes, *clusters* e glissandos (...). O instrumentista divide cada seqüência de cinco linhas horizontais (uma página) com linhas verticais em 9 partes iguais, sempre depois de haver realizado a pontuação. (partitura, p. 1)

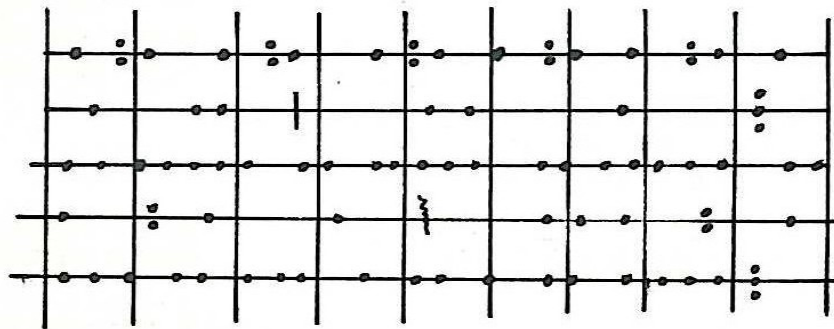


Fig. 59: Partitura a ser preparada pelo intérprete, notação proporcional



Fig. 60: Exemplos fornecidos pelo compositor das linhas a serem escritas pelo instrumentista ao determinar os ataques e as dinâmicas

A liberdade é dada para também realizar glissandos e *clusters*, a serem grafados, respectivamente: “*clusters* com pequeno traço; e glissandos com pequenos traços ondulados” (partitura, p. 3). A improvisação também é uma das características empregadas na confecção da peça, assim como o uso de citações: o instrumentista, ou instrumentistas, devem, depois de um período de silêncio, tocar uma citação de um tema musical conhecido, mas não necessariamente o tema completo, apenas fragmentos previamente escolhidos ou improvisados no momento. O compositor também dá liberdade aos intérpretes de realizar a qualquer momento um improviso total ou unicamente rítmico e fazer variações de fragmentação e montagem. Apenas devem ouvir, no caso de uma execução envolvendo dois ou mais intérpretes, o que os outros instrumentistas realizam. Outra referência à percussão nas instruções: “O percussionista seleciona 12 sons diferentes para substituir as 12 notas do quadro”. Este tipo de composição, única a cada performance, valorizando a aleatoriedade e a improvisação é definida por Edson Zampronha:

Na verdade, a eliminação da mediação é a ambição máxima do pensamento modernista: a anulação do hiato entre o conceber e o fazer a obra de arte, o transcender a intermediação da representação, o querer ser a própria coisa diretamente. O querer ser uma obra que é, ela mesmo, irrepetível, única, um presente absoluto. (2000: p. 117)

Sobre *Brilium C9*, o compositor afirma ser a ideia de uma música feita somente das instruções do como a realizar. Sendo esta obra de 1965, o compositor deixa claro que esta ideia não era uma cópia do que se fazia na Europa, “(...) Stockhausen teve a mesma ideia três anos depois, em 1968, para *Ausdensieben Tage*” (MENDES, 1994, p. 84). Executada em 1985 por John Boudler e Caio Pagano em versão para piano e percussão, a peça é definida pelo autor como uma espécie de receita de composição, não a música, mas uma máquina de fazer música, em que o autor é o intérprete: “compus não a música, mas a máquina de fazer música. Deixei para o intérprete a composição da música, por meio da máquina que inventei, pelo jogo das possibilidades combinatórias que ela lhe permite, dos dados da programação estabelecida por mim” (Ibidem, p. 85). *Brilium C9* foi novamente executada em versão para percussão e fita magnética por Fernando Hashimoto em 20 de março de 2015.

5.2. Música para 12 instrumentos (orquestra de câmara, 1961)

Ao estudar com Claudio Santoro entre 1955/56, Mendes tem maior contato com características rítmico-modais brasileiras, voltando posteriormente para a temática de vanguarda – para o serialismo integral desenvolvido por compositores europeus como Pierre

Boulez e Stockhausen em Darmstadt (*Neue Musik*). A obra foi composta em Santos em 1961 e a utilização do berimbau ainda traz algumas particularidades das discussões em torno do *Manifesto Zdanov*⁴¹ e a necessidade da utilização de elementos folclóricos nacionais (PERES, 2008). No caso desta peça, a decisão de Mendes foi a de escolher um instrumento de percussão que normalmente é relacionado com a música e as danças populares do Brasil. O manuscrito foi escrito para flauta, clarineta baixo, trombone, trompete, bandolim, piano, vibrafone, bongos, berimbau, violino, cello e contrabaixo:

Fruto de muito estudo foi minha música para 12 instrumentos, serial, dodecafônica, encomendada pela Orquestra de Câmara de São Paulo. (...) é minha primeira total adesão à estética da *Neue Musik*, um marco em minha produção. Eu saquei a idéia de contínuo devenir, sem repetição de motivos, de períodos, de nada que propusesse forma, na obra que conhecia de Stockhausen e o Boulez do *Marteau*, eu opunha em vários momentos a periodicidade do desenho rítmico folclórico tocado pelo berimbau que introduzi na peça. Era a minha novidade, minha contribuição, como signo novo, àquela linguagem universal que me seduzia. (MENDES, 1994, p.68)

Utilizando a escrita musical tradicional (altura das notas, utilização das barras de compasso e de fórmulas de compasso que mudam constantemente), o que discutiremos nesta obra é a notação para berimbau inventada por Mendes. Por ser um instrumento em que um sistema notacional nunca foi convencionado, a solução de Mendes foi notar os ritmos com sinais acima das notas representando os diferentes timbres executados pelo instrumento, explicados por uma bula de instruções.

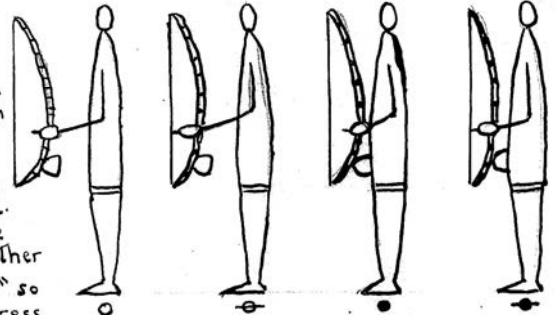
Attention: Berimbau sounds E flat / F or other notes; but always regulated one quarter of a tone lower or higher than the real notes indicated.



Fig. 61: Notação para berimbau utilizada por Gilberto Mendes na peça *Música para Doze Instrumentos* (1961).


⁴¹ O manifesto Zdanov foi discutido no capítulo I.

390 HOW TO PLAY THE BERIMBAU

Berimbau is a folk percussion instrument from Cidade do Salvador, in North Brazil (see the foto and designs). The Berimbau and the coin are held with the left hand; the wooden stick and "caxixi" in the right. The "caxixi" produces sound by shaking, which effect is also produced by percussión of the cord. Regulate the pitch of the Berimbau one quarter of a tone different from the other instruments. To release the "cabaça" so that it can be raised or lowered, press the cord against the bow.




- - Move the "cabaça" away from the body; or the coin away from the cord, while the "cabaça" is away from the body (ex: )
- ⊖ - Hold the coin against the cord, with the "cabaça" away from the body.
- - Press the "cabaça" (completely closing its opening) against the stomach; or move the coin away from the cord, while the "cabaça" is pressed against the body (ex: )
- - Hold the coin against the cord, with the "cabaça" pressed against the body.
- - Percuss the cord with the wooden stick (the "cabaça" away from the body and the coin away from the cord).
- - Idem (the "cabaça" away from the body and the coin against the cord).
- - Idem (the "cabaça" pressed against the body and the coin away from the cord).
- - Idem (the "cabaça" pressed against the body and the coin against the cord).

Exemple in the foto: 

The "caxixi" may be played alone, by shaking, always one quaver (in tempo) distant from the last percussión of the cord.
Percuss the cord so as to produce sound "mf" to "f"
IMPORTANT: Always press the coin against the cord at the point which produces a sound one tone above that obtained from the free cord (example in the score: E flat and F).
Use a microphone for the Berimbau or play it in front of the other instruments.

HOW TO PLAY THE BONGOS

D = right hand (destra); S = left hand (sinistra)
Numerical finger indications are the same as those used for piano playing.



———— " ————

NB Each sharp (#) or flat (b) refers only to the note applied. Consequently, ♯ is not used.

The scores of clarinetto basso, tromba and trombone are written in real sounds (suoni reali).

Fig. 62: Instruções para a execução do berimbau (*Música para Doze Instrumentos*, página de instruções)

A utilização do berimbau por Mendes difere do modo como Duprat e Willy Corrêa inserem o agogô e a cuíca, respectivamente, em suas obras⁴². Mendes não só aproveita o instrumento pelos seus recursos timbrísticos como também faz uso de ritmos periódicos, com características folclóricas, como referência de seu uso pela cultura popular. A ideia de utilizar

⁴² Discutido nos capítulos III e IV.

a berimbau em uma peça dodecafônica foi comentada por Mendes em entrevista, na qual afirma que a novidade da peça é justamente a incorporação deste instrumento na linguagem da música de vanguarda:

O berimbau sim é a novidade. A música não tinha novidade nenhuma, era serial dodecafônica. Modéstia a parte num estilo muito bem feito. Estes desenhos explicam o que o berimbau vai fazer. Esta página aqui é minha, o desenho é meu. Está em inglês não lembro se fiz nas duas línguas ou só em inglês. Mas não tinha intenções nacionalistas... mas eu tive um momento ligado a política, ao partido comunista... o partidão exigia que se fizesse música brasileira e eu fiz e não me arrependo, é um exercício em outro estilo. (Entrevista, fev. 2014)

A seguir, a partir deste sistema grafia sugerido por Gilberto Mendes, discutiremos mais detalhadamente algumas tentativas de grafia para berimbau, abordando problemas de notação para a execução deste instrumento. Assim como a cuíca, o berimbau não tem um sistema de notação convencionalizado, o que faz com que existam diversas tentativas de notações, cada uma delas uma busca pelo *novo*, experimental, uma busca por um sistema que resolva satisfatoriamente o problema.

5.2.1. A notação para berimbau

A notação para berimbau proposta por Mendes nos leva a uma discussão pertinente, que é a dificuldade na adaptação, para a música de concerto, das particularidades de ritmos e dos instrumentos de percussão que não possuem um sistema notacional convencionalizado. De acordo com Giancesella: “Sabemos que mesmo no Brasil, a profundidade do conhecimento técnico e estilístico de muitos instrumentos de percussão ditos ‘populares’ como o pandeiro brasileiro, o atabaque, o repenique, o berimbau, a cuíca, a alfaia, o tamborim varia muito entre os percussionistas” (2009, p. 154). Em se tratando destes instrumentos mencionados, para nenhum deles existe uma padronização unificada de escrita. Mendes concebeu este método de grafia para berimbau em 1961 e, mesmo hoje, existem vários métodos “(...) onde cada autor criou um sistema notacional de acordo com os recursos timbrísticos utilizados. Mas em qualquer sistema será necessário uma bula inicial para a representação gráfica dos sons (timbres e articulações) pretendidos” (Ibidem, p. 163).

Para Anunciação (1990), que publicou um método para este instrumento – e onde encontramos um dos exemplos de um sistema notacional desenvolvido por um percussionista para um instrumento de linguagem popular, de tradição oral – o berimbau é um *cordofone* cujo som é gerado por uma corda de aço percutida em que a nota fundamental corresponde a

esta corda solta e outra nota, resultante do “contato de uma moeda com a corda que a torna mais aguda em relação à fundamental” (p. 9). A utilização de uma moeda muitas vezes não parece ser a melhor solução para muitos percussionistas ao executar o berimbau, sendo muitas vezes substituída por uma pedra achatada ou outro objeto semelhante. Em Angola, onde também encontramos o berimbau e de onde o instrumento provavelmente encontra suas origens, é usado um gargalo de garrafa. Frungillo (2002) ressalta que o instrumento é tradicional do estado da Bahia por influência africana, sobretudo dos “arcos” do sudoeste de Angola e que aparece esporadicamente em peças de música erudita. “A primeira peça sinfônica em que aparece com destaque é o poema sinfônico-coral *Gangazuma* (1959), composta por Mário Tavares” (p. 40). Gerhard Kubik (1994) descreve em sua pesquisa sobre música africana o instrumento *n//kau*, registrado por ele em também em Angola, ao qual se refere da seguinte maneira: “Um arco de caça comum é transformado em instrumento musical ao dividir a corda com um laço que afina e segura um ressonador contra um bordão, a abertura do ressonador em direção ao peito do músico” (p. 247).



Fig. 63: Instrumento chamado *n//kau*, registrado por Kubik em Angola, 1994.

Anunciação comenta que as notas emitidas pelo berimbau não são rigorosamente afinadas para que tenham alturas definidas, porém é possível que o instrumento possa ser confeccionado para que estas notas tenham alturas determinadas. Fazem parte da estrutura do instrumento uma corda esticada por um arco de madeira, uma cabaça com função de caixa harmônica fixada ao arco por um barbante que forma um anel denominado *cavalete*, que serve de ponto de apoio para o instrumentista segurar o berimbau. É a posição do cavalete no arco que determina a afinação do instrumento.

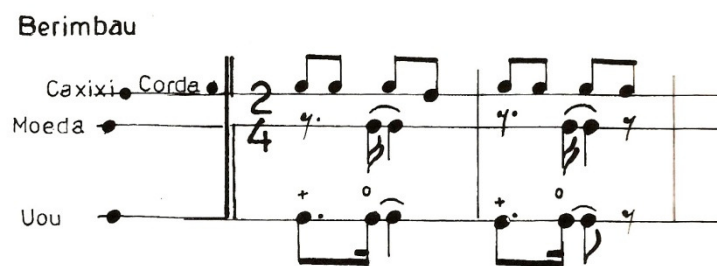


Fig. 64: Notação para berimbau de Luiz Anunciação, 1980.

O autor desenvolveu seu sistema notacional a partir da notação musical tradicional, onde cada som ou efeito sonoro produzido é identificado pela sua respectiva propriedade de articulação. O autor nos dá o exemplo em que “articular a corda com a baqueta gerando o som é uma propriedade; modificar o som articulado é outra propriedade. Isso quer dizer: a escrita tem como parâmetro a maneira como o som é produzido” (p. 11). Foram designados os seguintes timbres derivados de tais propriedades de articulação:

- 1) duas notas melódicas percutidas na corda;
- 2) o som do caxixi;
- 3) o repique;
- 4) um efeito de *uou/uou* resultante da aproximação da cabaça contra o corpo do instrumentista.

Além destes sons básicos emitidos pelo instrumento, o autor também sugere efeitos de *rulos* na cabaça e na parte de baixo em que a cabaça encontra a corda. É um sistema de notação complexo em que se dividem as articulações dos timbres do instrumento de acordo com a representação do som em uma pauta característica: a corda, a moeda que modula o som, o efeito sonoro de afastar e aproximar a cabaça da barriga denominado pelo autor de *uou*

e o som do caxixi. A mão esquerda é representada pelas notas com haste para baixo e a direita pelas notas com hastes para cima.

The image shows a musical score for Berimbau with three staves: Corda (top), Moeda (middle), and Uou (bottom). The time signature is 2/4. The score includes various rhythmic notations and articulation marks. A dashed box highlights a section with the instruction "Para acabar repete adl. 4 compassos" and "Repete quantas vezes quizer".

Fig. 65: Sistema complexo de notação para berimbau concebido por Luiz Anunciação.

A dificuldade deste sistema notacional se dá pelo fato de que o instrumentista deve ler três linhas ao mesmo tempo, além de decorar todos os sinais envolvidos para representar os timbres do berimbau. A escrita dissocia a sonoridade rítmica dos movimentos executados pelo instrumentista. Seria o mesmo que, em uma escrita para instrumentos de cordas, separássemos na notação os movimentos das duas mãos: as articulações do arco notados em uma linha e dos dedos que pressionam as cordas em outra.

A notação desenvolvida por Mendes se vale da lógica da escrita musical tradicional, que designa através de sinais escritos acima das cabeças das notas – ou abaixo, dependendo da posição das hastes – diferentes articulações como staccato, tenuto, legato ou acentuação. Na escrita de Mendes os sinais se encontram acima das figuras rítmicas e não sobre as cabeças das notas. Também é determinada a afinação do instrumento – a corda solta deve ser afinada pela posição da cabaça no corpo do instrumento, em Mi bemol.

The image shows a musical score for Berimbau with a single staff. The score includes rhythmic notation and articulation marks above the notes.

Fig. 66: Detalhe da notação de Mendes para berimbau (partitura de *Música para Doze Instrumentos*, detalhe)

Mendes propõe sinais para oito diferentes timbres do berimbau – percutir a corda: com a cabaça encostada no corpo do instrumentista ou com a cabaça afastada; com a moeda pressionando a corda ou com a cabaça encostada no corpo; com a moeda pressionando a

corda ou com a cabaça afastada; pressionar ou afastar o instrumento do corpo sem percutir: com a moeda pressionando a corda e a cabaça encostada no corpo; com a moeda pressionando a corda e a cabaça afastada; sem a moeda pressionando a corda e a cabaça encostada no corpo ou afastada.




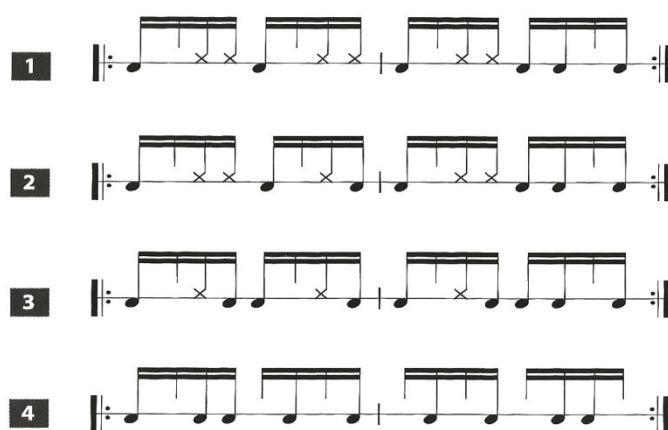
- - Move the "cabaça" away from the body; or the coin away from the cord, while the "cabaça" is away from the body (ex: )
 - ⊖ - Hold the coin against the cord, with the "cabaça" away from the body.
 - - Press the "cabaça" (completely closing its opening) against the stomach; or move the coin away from the cord, while the "cabaça" is pressed against the body (ex: )
 - - Hold the coin against the cord, with the "cabaça" pressed against the body.
 - ⊖ - Percuss the cord with the wooden stick (the "cabaça" away from the body and the coin away from the cord).
 - ⊖ - Idem (the "cabaça" away from the body and the coin against the cord).
 - - Idem (the "cabaça" pressed against the body and the coin away from the cord).
 - - Idem (the "cabaça" pressed against the body and the coin against the cord).
- Exemple in the foto: 

Fig. 67: Oito sinais para diferentes timbres do berimbau determinados por Mendes (partitura de *Música para Doze Instrumentos*, página de instruções)

Gilberto Mendes não determina o *repique* ou *chiado* causado pela moeda pressionada suavemente na corda que abafa sua ressonância. Vina Lacerda (2014), que desenvolveu outra notação para o berimbau, faz a determinação deste recurso timbrístico através de notas com cabeça em x. O percussionista também utiliza em sua escrita o recurso de hastes com tamanhos diferenciados e sem cabeças de notas, que determinam diferentes timbres. Esta escrita é baseada na notação para pandeiro desenvolvida por Carlos Stasi. O uso do x e de hastes sozinhas mais altas sobre a linha identificam a notação.



Ex. 23: Notação desenvolvida por Vina Lacerda em seu método de percussão (2014: p. 87)

Kay Shaffer sistematizou uma escrita bastante clara para o instrumento – semelhante em alguns aspectos à de Vina Lacerda – em *O Berimbau de Barriga e seus Toques* (1977), um dos primeiros trabalhos de pesquisa sobre o berimbau.

Mestre Barbeirinho:

♩ = 92 aprox.

F < F < F < F < F < F < F < F < F etc.

São Bento Repicado:

♩ = 80 aprox.

etc.

Ex. 24: Notação sistematizada por Kay Shaffer em seu trabalho sobre o berimbau (1977, p. 49)

Além destes sistemas notacionais, existem outros inventados por compositores que também incorporaram o berimbau em suas composições, como Jorge Antunes. Este compositor aproveita o instrumento para realizar outros recursos timbrísticos, como a sua execução com arco e afinação determinada:

Ex. 25: Notação de Jorge Antunes para berimbau e sua utilização com arco (2009, p. 49)

5.3. *Concerto para Tímpanos, Caixa Militar e Percussões (Grupo de Percussão, 1991)*

Considerada pelo autor uma obra aleatória, composta de linhas e desenhos rítmicos a serem montados de acordo com um plano descrito pelas instruções da partitura. Este termo, aleatório, é utilizado pelo compositor logo no início do roteiro de instruções: “Obra aleatória, composta por linhas e desenhos rítmicos a serem montadas de acordo com o plano seguinte (...)” (partitura, p. 8). Muitas vezes, o termo *improvisado* e *aleatório* parecem se confundir. No entanto, uma peça aleatória pode não conter elementos de improvisação, assim como uma música improvisada pode não ter nada de aleatório. O aleatório aparece como uma característica e a improvisação como uma prática. Fernando Rocha difere as noções de indeterminação de uma obra apresentando características aleatórias e as que envolvem práticas de improvisação. Aleatoriedade e improvisação aparecem como duas possíveis formas de indeterminação. Na primeira há o governo do acaso e a segunda do intérprete. “Uma obra composta com o auxílio de algum processo randômico é considerada aleatória, porém pode apresentar em sua notação um alto grau de precisão, não conferindo, assim, ao intérprete nenhum momento de improvisação” (2001, p. 39). O termo *alea*, do latim, significa dados de jogar, uma característica diretamente ligada a ideia de acaso, descontrolado e processos probabilísticos. No dicionário Grove de Música, o verbete música aleatória aparece da seguinte maneira:

Gênero de música em que certas escolhas na composição ou na realização são, em maior ou menor grau, deixadas ao acaso ou à vontade de cada intérprete. Recursos aleatórios típicos incluem dar ao intérprete uma escolha na ordem das sessões; utilizar elementos randômicos ou casuais; ou utilizar notações simbólicas, gráficas, textuais ou outras, indeterminadas, que o executante pode interpretar como quiser. (1994: p. 19)

As combinações dos desenhos rítmicos da partitura de Mendes são aleatórios pois não há um controle do resultado, sendo assim um produto oriundo do acaso, feito de elementos imprevisíveis. A prática da improvisação também entra como elemento nesta obra, ainda de acordo com Rocha, na medida em que “o compositor deixa, intencionalmente, para o intérprete a decisão sobre certos elementos do discurso musical, como altura, ritmos e timbres” (Op. Cit.). Estas são tomadas no momento da performance e podem ser direcionadas por padrões fixos como a escuta ou uma harmonia tonal, e não deixadas ao acaso. “A aleatoriedade pode ocorrer no processo composicional, quando o compositor utiliza algum fator randômico, como um sorteio de dados, para decidir sobre elementos da obra, ou mesmo da performance, quando o intérprete também não controla o produto final” (Ibidem). Outro

exemplo são peças em que podem ser utilizados sorteios de cartas de um baralho para a tomada de decisões sobre a forma da composição. Reginald Brindle (1987) define uma obra aleatória como aquela em que os elementos musicais estão bem definidos, mas usados em combinações ao acaso. Se os próprios elementos musicais estão indefinidos, não podem ser colocados em combinações aleatórias. A improvisação, segundo o autor, tem sua essência na espontaneidade no momento da execução, e que a boa improvisação pode ocasionar não tocar, mas ouvir, boa parte do tempo. Del Pozzo cita Cage para discutir o aleatório em composição:

(...) o termo acaso se refere ao uso de algum tipo de procedimento ao acaso no ato da composição. Como exemplo, podemos citar *Music of Changes* (1951) de Cage. Nesta obra, todos os elementos da estrutura musical – altura, silêncio, duração, amplitude, tempo e densidade – foram escolhidos usando cartões derivados do I Ching e pelo lançamento de moedas. Uma obra como esta, uma vez transcrita para o papel, será sempre executada da mesma maneira. (2007: p. 8)

John Cage, de acordo com Leigh Landy (1994), influenciado por filosofias orientais tais como o Taoísmo Chinês e Zen Budismo Japonês procurou por maneiras de compor sem o uso de seu ego por mais de quarenta anos, alcançando o uso de técnicas como a composição aleatória e outras formas mais radicais de indeterminação em sua música: “Música aleatória é literalmente a música em que operações casuais são usadas para determinar o que vai ser escrito ou executado”⁴³ (1994: p. 82). No interesse de Cage pelo acaso, abertura e indeterminação, fatores ideológicos e sociopolíticos se misturam com a estética e os critérios musicais. Estariam em discussão movimentos sociais com ideais igualitários e libertários. A partir de 1952 outros compositores americanos – Wolff, Feldman, Brown – também adotaram estas propostas. Na Europa, Boulez e Stockhausen, por exemplo, seguindo o rigor da tradição, engendraram mecanismos do total serialismo com um uso muito controlado do acaso. Em geral, os compositores europeus mesmo ao incorporar cada vez mais estes elementos indeterminados em suas composições, “preferem o termo matemático *aleatório* a *acaso*, ou *indeterminação*, porque eles não compartilham as ideias de renúncia à identidade da obra e de não intencionalidade que estes dois termos provocam” (PEREIRA, 2005, p. 77). John Cage e Pierre Boulez trocaram correspondências por muito tempo acerca de suas experiências estéticas, Boulez vendo com alguma desconfiança a utilização do acaso por Cage. Numa destas cartas, Boulez comenta sobre uma partitura gráfica de Christian Wolff: “(...) eles se deixam perigosamente serem seduzidos só pelo grafismo. Agora, nós

⁴³Tradução livre de: Aleatoric music is literally music in which chance operations are used in determining what is to be notated or performed.

somos músicos e não pintores, e quadros não são feitos para serem tocados”⁴⁴(NATIEZ, 1993, p. 116). De fato, alguns compositores deste período pensam em suas obras como algo entre as linguagens, como Morton Feldman, que define o seu trabalho como situado entre as categorias de música e pintura, entre tempo e espaço, como cita Cupani (2006). Para a autora, a música aleatória prioriza o experimento, a liberdade na execução e na grafia e a participação do acaso enfatiza o processo e não a obra como produto. Porém, ainda mantêm o papel criador do compositor, ainda que a relação compositor-intérprete se dê de uma forma mais livre. Por mais inovadoras que sejam estas propostas estéticas, o conceito de obra musical ainda é utilizado, conceito este atrelado à nossa compreensão de obra escrita e acabada: “(...) o instrumentista é convidado a participar da criação da obra como uma espécie de coautor, embora o “mérito”, por assim dizer, da proposição musical inicial seja ainda preferencialmente conferido à figura do compositor-proprietário” (ALDROVANDI; RUVIARO, 2001, p. 23). No Brasil, as primeiras tentativas de composições com características neste sentido partiram de Koellreutter:

Koellreutter realiza uma das experiências pioneiras, no Brasil, da introdução de princípios de aleatoriedade na composição, com a obra intitulada “Sistática”³⁶. A partir de então, suas pesquisas voltam-se cada vez mais para a conjunção de um rigor estruturante global com um alto grau de indeterminação da obra musical, desenvolvendo amplamente o conceito de co-autoria, com o que cresce o papel criativo dos intérpretes na realização sonora final de uma música. (Ibidem, p. 36)

No texto do *Manifesto Música Nova* (1963) há uma citação específica ao uso do aleatório em música: “procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos *alea*, acaso controlado)”. O uso do termo *acaso controlado* leva já a uma tendência de síntese entre o rigor formal e a aceitação de elementos do acaso, direção já em desenvolvimento por compositores do período, sendo *Nascemorre*, de Gilberto Mendes a primeira peça composta neste sentido (de 1963, sobre poema concreto de Haroldo de Campos) para coral, percussão, fita magnética e duas máquinas de escrever, onde são usados microtons e estruturas aleatórias, além de uma partitura gráfica.

Em uma obra musical de formato aberto existem fragmentos escritos, ainda que não ordenados, e os instrumentistas decidem quais rotas devem seguir entre eles. “A música é

⁴⁴Tradução livre de: (...) they let themselves go dangerously to the seduction of graphism alone. Now, we are musicians and not painters, and pictures are not made to be performed.

mais ou menos completamente escrita, mas a forma é aberta às decisões dos executantes”⁴⁵ (LANDY, 1994). Ainda segundo Landy, nem o performer nem o compositor podem prever qual será o resultado da performance. A performance é parte de um processo de descobrimento, o compositor cria as situações em seguida ele próprio vai ser surpreendido por cada execução. Os elementos musicais em uma obra de forma aberta podem ser colocados da seguinte maneira:

- 1) A orquestração: Quando as partituras são escritas sem a designação de quais instrumentos são utilizados;
- 2) Parâmetros: A altura das notas não são determinadas ou são escritas sem armadura de clave ou sem duração, simultaneidades entre os instrumentos ocorrem por acidente;
- 3) Improvisação: Pode desempenhar um papel importante na performance, em que decisões são tomadas pelo executante, direcionada por modelos estabelecidos.
- 4) Novas notações: Inclui o uso de escritas gráficas e notações verbais como instruções.

A partitura de *Concerto para tímpanos, caixa militar e percussões* se assemelha muito a um esboço, um manuscrito ou um suporte textual de uma obra ainda em processo de finalização. Deixando este esboço para ser finalizado pelos executantes, estes se tornam praticamente coautores da composição.

QUADRO C
percussões clichés

TAMBURO MILITARE
TIMPANI

D S D S D D S D S D S D S D S D S S

D S D D S D D S D S D S D S D S D S D

(OBS. Tamburo deve ornamentar este modelo, ex. [nota] etc. algumas perc.)

OBS Os clichés são somente para os instrumentos indicados

Fig. 68: A notação de Mendes se assemelha a um esboço em processo de finalização (partitura, detalhe)

⁴⁵Tradução livre de: The music is thus more or less completely annotated, but the form is open to the performers decisions.

Desta maneira, o foco sai da composição escrita para a performance. Porém, há um roteiro a ser seguido fornecido por Mendes, nas páginas de instruções, tal qual um roteiro de teatro ou cinema, em que nos é dado a abertura, o desenvolvimento e o final da peça. Alguns blocos estruturais, principalmente os dos teclados, tem seu momento determinado para ser executado. O que é chamado de moto contínuo (*Bloco A*) têm sua entrada definida e a coda final uma ordem a ser seguida: “(...) o *moto contínuo* será substituído pelo *Bloco D* (em quanto voltam a soar as percussões dos *Quadro A* e *Quadro C*) pela ordem a linha I, muitas vezes, depois a linha II, muitas vezes, e por fim a linha III, muitas vezes” (partitura, p. 10). Assim, o roteiro da peça, seu esqueleto formal, é determinado pelo compositor em instruções verbais. Nem todas as combinações entre os instrumentos são deixados ao acaso, o que percebemos pelas instrução de Mendes para o regente: “Ao regente compete harmonizar, criar a atmosfera rítmica, deve estar atento a tudo que acontece, para corrigir, acertar um possível caos” (partitura, p. 10). Desta maneira, o regente deve ouvir atentamente o que acontece na música no momento da execução e tomar decisões neste momento. Esta é uma característica que define um improviso: “Esta ação de ouvir uns aos outros é de extrema importância para que a música improvisada se torne válida, seu fluxo emotivo ser coerente e convincente e uma plenitude da forma alcançada”⁴⁶ (BRINDLE, 1987, p. 86). Este modo de escuta foi também solicitado aos percussionistas na montagem de 2014 pelo Grupo de Percussão do Instituto de Artes do Planalto, para a execução de suas partes. Inclusive, aos dois solistas, para que não se sobreponham, o compositor oferece outra indicação: “Os tímpanos e a caixa entram por conta própria, são os solistas. Porém um de cada vez, como num diálogo” (partitura, p. 9). Para que o diálogo se harmonize, é fundamental esta escuta entre os instrumentistas.

Esta obra foi a única de Gilberto Mendes escrita para grupo de percussão, assim como a única dos compositores que participaram do Grupo Música Nova composta exclusivamente para esta formação instrumental. O compositor afirma: “ Sempre relutei em compor para percussões, por não me sentir à vontade em meio à sua linguagem não-melódica” (MENDES, 1994, p. 217). O que não deixa de ser uma contradição, na medida em que uma das premissas de sua carreira como compositor de vanguarda se apoiaria exatamente na característica de abolir os parâmetros tradicionais do discurso musical, entre eles a melodia,

⁴⁶Tradução livre de: This action of ‘listening to each other is of paramount importance if improvised music is to be valid, if its emotive flow is to be coherent and convincing, and a total form-fullness is to result.

incorporando a introdução do ruído no contexto sonoro, como assinado no *Manifesto Música Nova*.

Encomendada por John Boudler para o Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP (Grupo PIAP), de São Paulo, teve sua primeira audição mundial na abertura do II Studio Internacional de Tecnologias de Imagem no SESC Pompeia no dia 7 de junho de 1991. É dedicada a John Boudler e ao artista plástico Luiz Carlos Monforte, um dos organizadores do evento em questão. Conta o compositor:

Venho compondo, nesta fase atual, quase sempre por encomenda. (...) Depois, tomei gosto pela percussão e aceitei compor para o Grupo PIAP (Percussão do Instituto de Artes do Planalto), dirigido por John Boudler, que fazia muitos anos vinha me pedindo pacientemente uma música. Finalmente ela saiu, um *Concerto para Tímpanos, Caixa e Percussão*, percussão batida, prá valer, que teve sua estréia na festa de abertura do II Studio Internacional de Tecnologias de Imagem em São Paulo, patrocinado pelo SESC-Pompéia e UNESP, em 1991. (Ibidem, p. 217-218)

John Boudler faz o seguinte comentário sobre a encomenda para Gilberto Mendes de uma peça para grupo de percussão:

A nossa política desde que eu cheguei no Brasil era a de atormentar os compositores com pedidos de peças para o repertório dos grupos, tanto do Quarteto Percussão Agora quanto do PIAP. E o Gilberto foi bastante relutante: “nunca escrevi para percussão”... Depois ele escreveu bastante coisa, para o Duo Diálogos. Se não me engano foi a primeira peça que ele escreveu para percussão. Achei o título estranho, tinha várias dúvidas e ele vagamente tirou as dúvidas e falava para fazer mais livre. (Entrevista, mar. 2014)

O grupo PIAP desse ano de 1991, sob direção de Boudler e Carlos Stasi, tinha como integrantes Alexandre Biondi, Edilson Medrado, Eduardo Leandro, Edson Gianesi, Fabio Kon, Karla Bach, Marcel Cangiani, Maria Oliveira, Ricardo Bologna, Ricardo Stuaní, Ronaldo Palleze e Valeria Zeidan. A peça fez parte do repertório do grupo na ocasião, sendo apresentada no Festival Música Nova em Santos (24 de agosto de 1991), no 11º Festival de Música de Londrina (19 de julho de 1991) e na 9ª Bienal de Música Brasileira Contemporânea no Rio de Janeiro (22 de outubro de 1991). Não há, até o momento, notícia de quaisquer registros, em áudio ou vídeo, das interpretações da peça nestes concertos. Montamos novamente esta peça em 2014 com o Grupo PIAP como parte deste trabalho de Mestrado, apresentando-a novamente no Festival Música Nova em Ribeirão Preto (04 de outubro) e em dois concertos no Instituto de Artes da Unesp em São Paulo (09 de outubro e 18 de novembro). Todos estes concertos foram registrados em áudio e vídeo. O Grupo então, sob direção de Carlos Stasi e codireção de Eduardo Giancesella e Herivelto Brandino, era formado por Alisson Amador, Aquim Sacramento, Clara Lua Nolasco, Diego Althaus, Emilia Borja,

Fernando da Mata, Fernando Reis, Gustavo Surian, Ícaro Kái, José Gonçalves, Rafael Costa, Rogério Alves, Sandra Valenzuela, Sergio Vieira, Wesley Lopes e Zacarias Maia.

Desta maneira, ainda que escrita quase trinta anos depois do *Manifesto Música Nova*, apresenta características⁴⁷ fundamentadas neste mesmo pensamento. Encontramos principalmente:

- 1) Utilização do acaso;
- 2) A mudança do foco da composição para a performance: Tem uma estrutura que pode ser considerada *forma aberta*, na qual todos os instrumentistas participam do processo de organização composicional, alcançando um resultado final que se modifica a cada performance;
- 3) A notação com parâmetros indeterminados: A partitura utiliza a notação tradicional, porém com variações de montagem realizadas pelos instrumentistas que devem compor sua própria parte a partir de quadros (fragmentos rítmicos escritos pelo compositor na partitura) sem determinação de timbre, dinâmica e altura - no caso dos tímpanos.
- 4) O improviso: Ao regente compete dar as entradas das percussões que acompanham os tímpanos e o tambor militar, que são os solistas, compondo a atmosfera sonora que deve ir do rarefeito ao denso, esta atmosfera a ser criada no momento da performance. Os instrumentistas improvisam com variações de timbre nos seus instrumentos e nas dinâmicas, mantendo a atenção na escuta.

Além destas características já discutidas, há também a preocupação com recursos cênicos, como na introdução em que os instrumentistas contam em voz alta de um a dez no pulso de um metrônomo⁴⁸ acionado pelo regente. Temos neste caso a utilização do metrônomo como instrumento musical:

O metrônomo, além de seu uso na didática musical (como se sabe, consiste em um mecanismo de relojoaria que emite um *tic-tac* regular a uma velocidade que se deseja e que serve para manter um tempo fixo). Ocasionalmente é empregado como instrumento musical. É célebre a utilização de três metrônimos no começo da *Hora Espanhola* de Ravel, e o emprego de nada menos que 100 metrônimos na obra de Ligeti *Poema Sinfônico*. (TEMES, 1979, p. 170-171)⁴⁹

⁴⁷ Características já discutidas no capítulo I.

⁴⁸ O uso do metrônomo neste contexto também pode ser interpretado como um recurso cênico que remete ao cinema, mais especificamente, ao cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993) – citado por Mendes (1994, 2007, 2013) como referência artística em sua obra – e sua comédia *Ensaio de Orquestra (Prova d'Orquestra, 1978)*. Nesta sátira, os músicos de uma orquestra substituem o regente por um metrônomo gigante.

Este metrônomo continuará soando durante toda a peça junto aos outros instrumentos e fornece, com rigidez, um dos poucos parâmetros desta composição controlados efetivamente pelo compositor, o andamento. Nas instruções: “(...) desenhos rítmicos a serem montados dentro do tempo metronômico, com rigor, de semínima = 56” (partitura, p. 8) . Temos portanto o bom-humor e a irreverência que, assim como as outras características mencionadas, permeiam a obra do compositor. Sobre o resultado cômico em suas obras, o compositor comenta:

Acho curioso que algumas de minhas músicas resultem muito engraçadas para o público. Nunca foi minha intenção. Sou formalista, em arte. Pelo menos no começo, meu trabalho é rigorosamente formal, calculado, planejado. Depois eu me deixo soltar, fico “inspirado” em cima da minha própria armação estrutural (...). Acontece que uma relação inusitada entre os dados, ou mesmo absurda entre dois grupos, libera um terceiro significado, livre para a audiência, que pode entendê-lo como muito cômico. (MENDES, 1994, p.113)

Além da relação com o que foi escrito no *Manifesto Música Nova*, o texto pontua a utilização da máquina, que na peça de Mendes pode encontrar representação na utilização do metrônomo como instrumento e nas repetições de ritmos periódicos escritos na partitura. “A periodicidade somente se caracteriza quando um fenômeno se reproduz idêntico a si mesmo e a intervalos de tempo (ou espaço) iguais. Cada um destes intervalos recebe o nome de período e, dada a identidade entre cada uma de suas recorrências, basta analisar o que ocorre no interior de um único período para prever como o fenômeno se comportará indefinidamente” (VALENTE, 2011, p.18). Esta periodicidade rítmica na peça de Mendes é reforçada pela instrução “a execução deverá ser feita dentro de um espírito de 4/4 absolutamente dentro do andamento metronômico das colcheias do moto contínuo” (partitura, p. 10). Este *moto contínuo*, escrito para ser executado em quaisquer instrumentos de percussão de sons determinados (xilofone, marimba, vibrafone, glockenspiel ou campana) é formado por 91 notas de uma série dividida em quatro linhas, organizadas por uma sequência de 45 notas, sequência que é espelhada resultando em outras 45, separadas por um Ré bemol agudo. As notas seguem uma direção e voltam pelo caminho inverso, como uma engrenagem. É um

⁴⁹ Tradução livre de: Aparte de su uso en la didáctica musical (como es sabido, consiste en un mecanismo de relojería que emite un “tic-tac” regular a la velocidad que se desee y que sirve para mantener un tiempo fijo). Ocasionalmente se emplea como instrumento musical. Es célebre la utilización de tres metrónomos en el comienzo de la Hora Española, de Ravel, y el empleo de nada menos que 100 metrónomos en la obra de Ligeti Poema Sinfónico.

*palíndromo*⁵⁰ de 45 notas + 1 no centro, que é o Ré-bemol agudo. Pode-se perceber o número 91 anotado pelo compositor no fim do quarto pentagrama. Esta estrutura espelhada era largamente utilizada por compositores serialistas e na poesia foi utilizada pelos poetas concretos em suas obras, o que demonstra a influência destes artistas na produção de Gilberto Mendes. Não há nesta sequência (denominada *Bloco A*) – toda notada em colcheias separadas – qualquer indicação de dinâmica ou de fraseado (ligaduras ou notação de pedal para instrumentos com este recurso, como o vibrafone ou a campana) sendo estes dois dos vários aspectos controlados pelo instrumentista ou pelo regente e não pela partitura escrita pelo compositor. O *moto contínuo* deve ser executado por pelo menos um dos instrumentos melódicos até a coda final, porém o autor nos dá algumas propostas de variações através de outras combinações diferentes daquelas da partitura, como por exemplo, manter as colcheias nos graves e realizar as mesmas notas escritas não em colcheias, mas sim semínimas, dando um efeito de acorde sobre linha de baixo, com harmonias imprevisíveis (partitura, p. 9).



Fig. 69: Poema de Haroldo de Campos de 1958, estrutura em *Palíndromo*.

⁵⁰ Palavras ou frases que são iguais quando lidas de frente para trás e de trás para frente

MARIMBA · VIBRAPHONE · SILOFONO · CAMPANELLI

Bloco (A)

Atenção! Acidentes valem para uma nota somente

Fig. 70: Influência da poesia concreta no *moto contínuo* formado por um *palíndromo* de 91 notas. O vértice é o Ré bemol agudo (partitura, detalhe)

Nas outras seqüências da página denominadas *Blocos B* e *Blocos C* as mesmas notas são organizadas em outros ritmos, estes não periódicos, sendo o *Bloco C* a subdivisão do *Bloco B*. O *Bloco D* é uma seção dividida em três partes (I, II e III) escritas sem indicação de dinâmicas para serem, cada uma delas, repetidas “pela ordem a linha I, muitas vezes, depois a linha II, muitas vezes e por fim a linha III, muitas vezes” (Ibidem, p. 10). Estas instruções verbais encontradas na partitura de repetir “muitas vezes” cada uma destas sessões remete a mais uma característica sonora do comportamento periódico de uma máquina e também expõe o interesse do compositor por uma linguagem quase minimalista desta sua fase composicional:

Esse “repetitivo” de minha recente música sempre esteve, de certo modo, presente em minhas obras antigas, embora pouco estendido. Um gosto meu pela estrutura musical estática, repetida. Não nego alguma influência do minimalismo de hoje, porém me considero mais influenciado, neste caso, pelo compositor espanhol Carles Santos. Pelo que ele chama de “expanding incremental repetition”: pequenas mas importantes substituições de notas, e principalmente pequenos acréscimos de notas em pontos cruciais, que vão aumentando a extensão do tema que se repete, e assim é gradualmente expandido. Conforme acontece naturalmente na própria música folclórica de muitos países, até com relação a textos, o que se pode verificar em baladas escocesas e inglesas, segundo Carles Santos. (MENDES, 1994, p. 213)

Fig. 71: Notas do *moto contínuo* organizadas com outros ritmos (partitura, detalhe)

Fig. 72: Repetições de estruturas musicais estáticas, características desta fase composicional do autor (partitura, detalhe)

Além dos instrumentos já mencionados (notados com as denominações italianas *vibraphone, marimba, silofono e campanelli*) temos o piano, os solistas tímpanos (*timpani*) e caixa militar (*tamburo militare*), prato suspenso (*piatto suspenso*), prato a dois (*piatti*), bombo (*cassa*), caixa (*tamburo rullante*)⁵¹, pandeiro (*tamburino*), reco-reco, cowbell, bongos e maracas. Além destes, “triângulos e crotálos podem ser acrescentados (fazendo as linhas rítmicas que forem possíveis a estes instrumentos) assim como outros instrumentos” (partitura, p. 10).

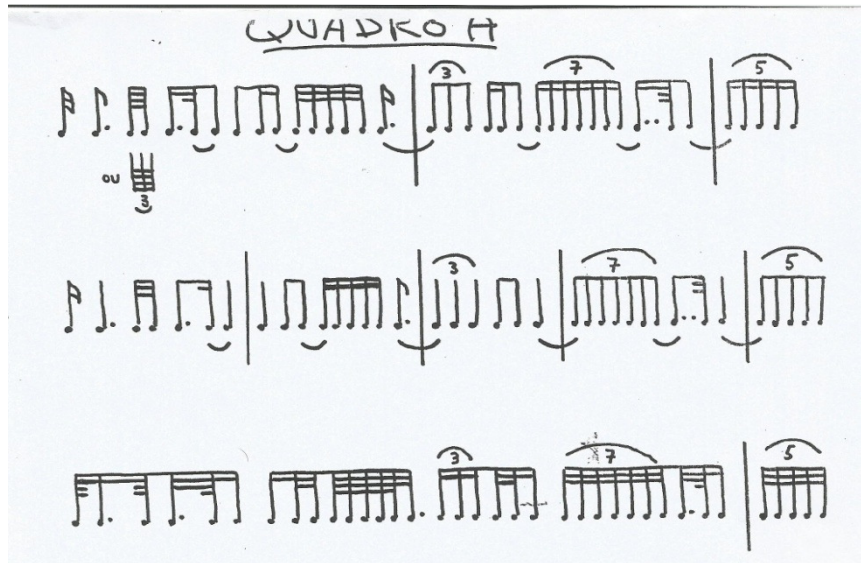


Fig. 73: Linhas rítmicas que podem ser executadas em qualquer instrumento, utilizadas também para organizar as notas dos *Blocos B e C* (partitura, detalhe).

Com esta indicação, abrem-se as possibilidades de uma instrumentação diferente a cada montagem ou mesmo a cada performance. Não há número fixo de músicos para a execução da peça. A indicação do compositor é: “O ideal é que seja um músico para cada instrumento; porém, cada músico poderá se encarregar de 2 ou mais instrumentos, se forem poucos os músicos a executar a peça.” (Ibidem). Mendes fornece o material para a diversidade de instrumentação no que se refere como *Quadro A* e *Quadro B* – escritos na página 3 e 4 da partitura, modelos rítmicos que podem ser executados em qualquer instrumento, ou como escreve o compositor na partitura, “Quadros A e B são para todos os instrumentos” (Ibidem, p. 4). Estes modelos rítmicos são variações de montagem de estruturas rítmicas não periódicas: divisões e subdivisões de tercinas, quintinas, septinas e figuras pontuadas organizadas em diferentes combinações. Cada linha é a subdivisão da linha anterior. O mesmo

⁵¹ O termo *tamburo rullante* em muitos dicionários de percussão traz a descrição oitocentista de um *tenor drum*, tambor mais grave tocado muitas vezes sem esteira, ao invés da caixa clara.

material rítmico utilizado para organizar os *Blocos B* e *C* dos teclados. O termo *linha* é aplicado pelo compositor para delimitar a duração que cada músico deverá tocar: “Cada entrada poderá ter de meia linha a três linhas, como máximo e poucas vezes” (Ibidem. p. 9). Assim, a organização do material por *linhas* de ritmos escritos na partitura dá uma referência visual e temporal do que o instrumentista deve realizar para executar sua parte – meia linha o tempo mínimo, três linhas o tempo máximo. Estas entradas devem ser dadas pelo regente cuja principal função é compor as camadas sonoras das percussões, acompanhantes dos dois solistas. Porém, os músicos podem realizar estas entradas por conta própria, aumentando assim o controle dos instrumentistas na realização da peça no momento da performance. Esta indicação é dada aos solistas nas instruções: “Os tímpanos e a caixa entram por conta própria. São os solistas” (Ibidem). Embora o termo *improvisado* não apareça em momento algum nas instruções da peça, também é um elemento. A parte individual dos instrumentistas e dos solistas pode não ter nada de improvisado: O músico pode escrever sua parte e organizá-la de modo a tocar as mesmas sequências a cada performance. Porém, ao dar liberdade para que estes percussionistas comecem ou parem de tocar por conta própria já abre imediatamente ao improvisado. A improvisação para o regente é também aberta, ao organizar as entradas e combinações texturais de todas as percussões. Muitas decisões podem ser tomadas no momento da performance. Seria possível ao regente escrever uma grade e segui-la, porém desnecessário e contra a proposta. Na montagem de 2014 estimulamos os instrumentistas ao improvisado também no parâmetro *timbre*: Uma partitura que encontramos escrita da maneira como vemos nos *Quadros A* e *B*, determinando apenas o ritmo, está aberta a inúmeras interpretações de timbre e articulações: a começar pela indeterminação dos instrumentos. Ao se determinar um deles, também temos uma quantidade de timbres característicos diferentes que podem ser utilizados em cada um, como por exemplo, as diferentes regiões da pele de um bongo (centro, borda, *rim-shot*), as variações de timbre da caixa-clara (com ou sem esteira, aro, borda, corpo). O reco-reco pode ser batido ou raspado, entre outras variações. O cowbell pode ser percutido no seu interior ou no seu exterior, o triângulo abafado ou deixando vibrar. Nos pratos temos a borda, a cúpula, o centro. É comum encontrar em partes escritas para percussão a notação de uma rítmica básica, deixando por conta do percussionista a tarefa de executar sutilezas de timbres e as articulações. Como já discutido, muitas vezes isto é devido ao desconhecimento geral do idiomatismo destes instrumentos (GIANESELLA, 2009). A partitura de Mendes, ao oferecer esta liberdade aos intérpretes, dá uma possibilidade aos percussionistas, especialistas em seus instrumentos, de enriquecer timbristicamente a obra tornando-a mais interessante para quem a toca e para o público ouvinte.

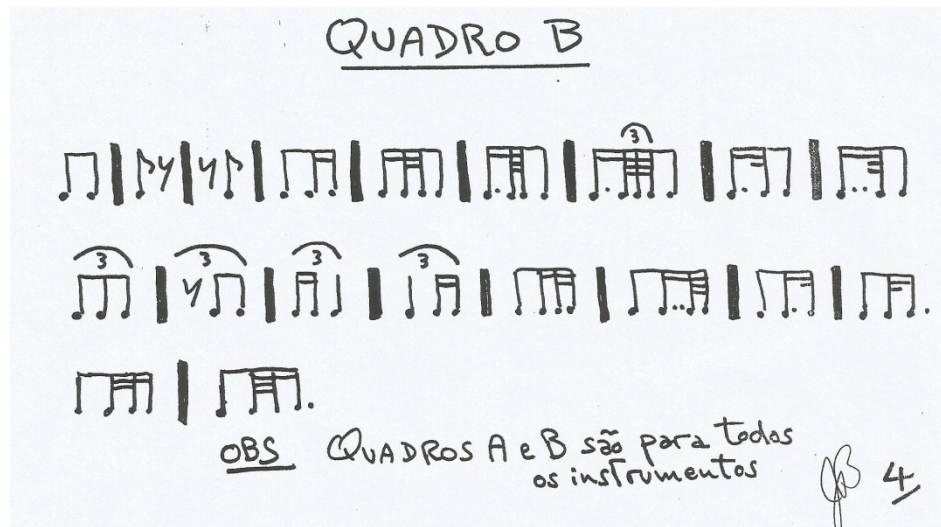


Fig. 74: Figuras rítmicas sem determinação de timbres ou articulações (partitura, detalhe)

A escolha dos instrumentos solistas – tímpanos e tambor militar, instrumentos inseridos em uma tradição de repertório orquestral – tradição esta que Mendes considera, na medida em que faz uso de formas acadêmicas (um concerto), identifica a necessidade de um diálogo entre renovação, tradição e novidade (PERES, 2008). O tímpano, pela sua característica de emitir sons de altura determinada, é considerado o instrumento de “maior tradição e literatura dentro da orquestra sinfônica e é o instrumento de percussão mais frequentemente empregado na época clássico romântica”⁵² (TEMES, 1979, p. 20). O modelo de tímpanos hoje mais utilizado tem em sua estrutura um sistema de pedais que além de facilitar a afinação, abre ao instrumento a possibilidade do uso de glissandos.⁵³ Este instrumento, nesta peça, está notado em formato de módulos, pequenas células rítmicas separadas por barras e denominadas *percussões cliché* (partitura, p. 5 e 7), podendo ser tocadas por ambos os solistas, alternados como em um diálogo. Há uma citação que remete ao repertório da percussão da tradição orquestral: A célula rítmica da caixa clara solo de *Bolero*, de Maurice Ravel, que no caso desta obra também pode ser executada nos tímpanos. O compositor não determina as alturas das notas a serem executadas pelos tímpanos nem a sua

⁵² Tradução livre de “instrumento de mayor tradición y literatura dentro de la orquestra sinfónica y el instrumento de percusión más frecuentemente empleado en la época clásico romántica.”

⁵³ “Carl Pitrich em 1881 inventa o pedal do tímpano na cidade que leva o nome deste modelo até os dias atuais: Dresden. O tímpano recebe os elementos que são a base dos tímpanos modernos: a cúpula é totalmente suspensa através de grafos isolados sem interferência dos sistema mecânico; o pedal é controlado por catraca, fazendo com que a pele seja esticada ou relaxada em um movimento vertical.; e a inclusão dos marcadores de afinação.” (HASHIMOTO, 2003, p. 25-26)

dinâmica, deixando estes parâmetros a cargo do instrumentista. O timpanista deve neste caso utilizar estes módulos rítmicos e escolher como vai distribuir as notas pelos instrumentos.



Fig. 75: Parte dos solistas organizada por módulos. Na segunda linha, citação de *Bolero*, de Maurice Ravel (partitura, detalhe).

O recurso dos glissandos nos tímpanos e a distribuição das notas sem determinação fixa, abertas ao improviso do solista, foram algumas das características que utilizamos para a execução da obra na montagem de 2014, assim como a variação timbrística oferecida pela escolha de diferentes baquetas. Na página 8 da partitura se encontra o único trecho em que são determinadas as alturas das notas e a afinação dos tímpanos, em escrita tradicional (do grave para o agudo: Fa#, Do, Fa, La). Esta foi a afinação base escolhida para os tímpanos desta última montagem.



Fig. 76: Trecho da partitura em que a afinação dos tímpanos é determinada (partitura, detalhe)

O tambor militar, o outro solista da peça, consiste em uma caixa clara de maior profundidade que o habitual, com esteira, produzindo um som mais grave. Por este seu caráter grave, é muitas vezes associado a situações militares (TEMES, 1979). A escrita destes módulos rítmicos da peça de Mendes não prevê as variações timbrísticas que este instrumento possibilita, como por exemplo: percutir com as mãos e com diferentes baquetas, com e sem esteira, com surdina, glissando, *rim shot*, no aro e no corpo do instrumento. Todas estas variações ficam a cargo do solista.

Existe uma contagem em voz alta a ser realizada pelos músicos no início, durante e no fim da peça. No início, em forma de cânone, três músicos devem contar de um a dez em sincronia com o metrônomo, em um formato descrito pelo compositor nas páginas de instruções. Esta contagem aumenta o caráter militar da peça, sendo um pequeno trecho de teatro musical dentro da obra. Mendes não revela como deve ser a emissão das vozes durante esta contagem no início e no fim da peça. Os números voltam a ser contados no decorrer da peça, “em momentos escolhidos por cada intérprete, dentro de suas sucessões de entradas que deverá fazer” (partitura, p. 9). Os músicos nestas contagens também tocam seus instrumentos marcando a rítmica dos números. Este tipo de performance em sua música teria como objetivo “gerar o desconcerto, algo que sonoramente e imageticamente habita, ao mesmo tempo, regiões próximas e distantes de significado. Esse objetivo, contudo, não é exclusividade de sua estética – também aqui suas propostas encontram eco nas produções de Kagel e Cage” (SOUZA, 2011, p. 146). Ainda segundo esta autora:

Se as próprias ideias do acaso e do aleatório, divulgadas musicalmente por John Cage desde 1951, com a composição de sua “Music of Changes” estiveram de alguma forma presentes na música de Gilberto Mendes desde a composição de “Nascemorre” e de “Brilium C9”, que horrorizou o público do Teatro Municipal, a influência da postura contestatória de John Cage se fez ainda mais presente quando o compositor santista criou músicas que não apenas devem ser ouvidas, mas também lidas e vistas. (Ibidem)

Na montagem de 2014 a maneira com que os músicos entoaram os números também foi deixada em aberto, abrindo ao improvisado de várias possibilidades de entonação de voz no momento da performance: do estilo marcha militar ao canto rudimentar. Desta maneira, a obra de Gilberto Mendes “não se referencia apenas ao repertório musical existente (como ocorre com a música contemporânea como um todo), mas também se relaciona com outras linguagens artísticas, como o teatro, a poesia, a literatura em prosa e o cinema”. (Ibidem, p. 151).

um dois três qua-tro cin-co seis se-te oi-to no-ve dez

cantar os números na mesma altura, a cada batida voz como percussão

Fig. 77: Utilização da voz como polifonia rítmica (partitura, detalhe).

Há um trecho em que as articulações e acentos são determinados (figura 68), escritos para a execução tanto no tímpano quanto no tambor militar. O compositor oferece grupos de notas com acentos e manuações, um recurso que modifica a sonoridade do instrumento no caso do tambor militar e acessa possíveis ideias através do fraseado e da combinação das mãos na distribuição de notas entre os tímpanos.

RECO RECO

COW BELL

BONGOS

Fig. 78: Trecho da partitura em que os timbres e articulações são determinados (partitura, detalhe)

O compositor também prevê o uso de um piano, no final da peça, como mais um instrumento de percussão. Tocando apenas duas notas em oitavas (Dó e Sol) escritas no pentagrama junto à marimba e vibrafone. Sabendo que o piano é um instrumento misto de corda e percussão, com frequência dizemos que os autores modernos (Bartók, Stravinsky etc.) realizam um tratamento percutido dos pianos, aproximando-os da família dos instrumentos de percussão (TEMES, 1979).

VI. A VISÃO DOS COMPOSITORES E INTÉRPRETES

6.1. Os autores, percussionistas e a música contemporânea

A escrita para percussão do século XX revela as modificações que a notação musical vem sofrendo, pois pode ser compreendida, como já discutido anteriormente, como um código em constante transformação. O percussionista vai continuar se relacionando com dezenas de sistemas notacionais distintos porque é parte de seu ofício executar dezenas de instrumentos diferentes, cada qual com sua particularidade técnica e timbrística. Diferente, por exemplo, dos pianistas, cujo instrumento é a referência de uma conexão física compartilhada por todos os seus praticantes, como define o percussionista Steven Schick:

A música de percussão como a conhecemos hoje é uma filha do século XX. A família da percussão consiste em centenas de instrumentos vindos de dezenas de culturas pelo mundo. E ter centenas de instrumentos é como não ter instrumento nenhum. Um pianista nunca indaga o que é um piano, por exemplo, o objeto físico singular. O próprio instrumento serve de conexão física em sua prática e como ligação com um passado compartilhado por todos os seus praticantes.” (2006)

Os percussionistas de hoje, a partir do momento que desejam utilizar a prática da escrita para seus instrumentos, vai se relacionar com as possibilidades dos materiais notacionais que as experiências com relação à notação musical da música contemporânea possibilitaram. Claudio Stephan, um dos músicos percussionistas que cooperaram na busca pelo *novo* de muitos compositores que atuavam no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, observa a falta de material a ser utilizado como referência para escrever para os instrumentos de percussão nesta época.

O grande obstáculo que eles encontraram é que não havia uma escrita para percussão. Em óperas, de Puccini, eles não colocavam a afinação para os tímpanos... você vê como era falho. E o que o Willy Corrêa encontrou? Nada. Eles puseram na mão da gente um tesouro. Muitas das ideias deles podem até ter sido abortadas como toda e qualquer experiência. Mas não há experiência que você não faça mil vezes (Entrevista, março de 2014)

Com relação a essas experiências, os compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira hoje afirmam ter dúvidas quanto à permanência na prática da estética musical que ajudaram a desenvolver. Conscientes de que suas obras são pouco executadas, os dois autores demonstram resignação com a pouca receptividade de um público maior. De um modo geral, a programação cultural brasileira não é receptiva à música de concerto, menos

ainda à música considerada experimental, *de vanguarda*. O cinema parece ter utilizado a sonoridade da música experimental como uma linguagem complementar, mas a dificuldade em atingir um público mais abrangente pode ser considerada uma decorrência da estrutura sócio-cultural-econômica do Brasil (RIZZO, 2002). Willy Corrêa afirma sua desilusão com a música de concerto no mundo capitalista:

Bem sei, também, que no estágio atual do mundo, tendo escapado da destruição mais sumária, por força de um isolamento inevitável, pouquíssimo me comunicando com o mundo exterior, em pânico diante de um próximo tão distante, e eu, de minha parte, tão insulado a milhas e milhas do continente, não tenho o mínimo direito de pedir que me escutem. Que me entendam, que gostem do que eu escrevo? (...) Por outro lado, vocês bem podem receber minha música como a de um animal esquisito, de três patas, tromba, unicórnio, orelhas pendentes dos ombros, que se exhibe neste circo, aqui neste picadeiro. (OLIVEIRA, 2010, p. 180)

Mendes tem uma visão diferente, relatando que depois de certo tempo voltou a apreciar os estilos musicais mais ortodoxos, abandonando o gosto pela sonoridade experimental, voltando a escutar e a escrever “músicas bonitas”, termo a que se refere o compositor em entrevista: “São fases da vida, hoje em dia eu não tenho o mais leve interesse nisto [na música experimental]. É experimental, que não vai criar uma linguagem depois, como aconteceu com o classicismo, o romantismo” (Entrevista, fevereiro de 2014).

Aqui podemos discordar da declaração de Mendes. Podemos encontrar inúmeros artistas influenciados pelas obras dos autores abordados neste presente trabalho. Como exemplo, podemos citar o compositor Flô Menezes, aluno de composição de Willy Corrêa e que traz consigo muitos procedimentos composicionais decorrentes da busca pelo *novo* das vanguardas. Em sua peça para grupo de percussão *Pan-cada(s)*, de 2010, para oito percussionistas, encontramos semelhanças com *Memos*, de Willy Corrêa, já discutida no capítulo IV. A começar pelo título escolhido por Flô Menezes, um jogo de significados com a palavra *pancada* que remete ao ato de percutir os tambores e o termo, *pancadaria*, era usado para descrever a seção de percussão em bandas do interior de São Paulo. Ao mesmo tempo, a grafia separada faz uma referência ao deus mitológico *Pan* e *cada*, ou cada um dos percussionistas envolvidos. Este tipo de construção revela a intimidade do compositor com a poesia concreta, da mesma maneira que Willy Corrêa teve a sua peça *Memos* inspirado em um poema concreto.

Assim como a peça de Willy Corrêa, *Pan-cada(s)* é dividida em partes, ou *situações* – sete situações – *Memos* é dividida em três partes. A introdução de ambas as peças se assemelham pela utilização cênica dos músicos entrando no palco executando os

instrumentos em meio à platéia. Os berra-bois sendo executados no início de *Pan-cada(s)* lembra uma das estruturas da segunda parte de *Memos*, onde cinco percussionistas executam os berra-bois no meio do público. Como Willy Corrêa, Flô Menezes faz utilização de instrumentos de percussão típicos brasileiros – o tamborim e o berra-boi – como geradores de timbre e não para se referir a ritmos populares e folclóricos. A estrutura rígida de *Pan-cada(s)* é baseada na matemática (sequência de Fibonacci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 etc). A de *Memos*, na construção do poema de mesmo nome. Por fim, há uma característica na *situação 4* de *Pan-cada(s)*, uma improvisação do regente em que os músicos executam módulos a partir dos seus sinais, do mesmo modo como é realizado em *Concerto para Tímpanos, Caixa Militar e Percussões*, de Gilberto Mendes, peça discutida no capítulo V desta dissertação.

Percussion block structure N=13: (adendum) The bull-roarer part is to be played by five people seating among the public: the bongos and snare drum are played on the stage.

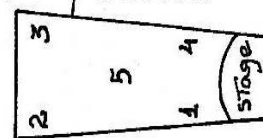


Fig. 79: Disposição dos instrumentistas que executam os berra-bois (o termo em inglês é bull-roarer) em *Memos* (partitura, página de instruções)



Moving the stick slowly while holding the (smaller or bigger) paste-board rattle

Fig. 80: Instruções em inglês para a execução do berra-boi em *Pan-cada(s)*, de Flô Menezes Aqui, o termo em inglês é *paste-board rattle* (partitura, detalhe).

ca. 2'30"

A Situation 1

1 **paste-board rattle**

ppppp granular sounds made by small frictions on the board through sparse movements of the wooden stick (and not twirling the instrument in the air)

2 **clapper drum**

ppppp granular sounds made by very small and sporadic movements of the instrument in the air

Fig. 81: Notação para berra-boi de Flô Meneze em *Pan-cada(s)*. Os instrumentos são tocados junto ao público (Ibidem)

Fig. 82: Notação para membrânofones de Flô Menezes. A estrutura rítmica segue a sequência de Fibonacci (Ibidem).

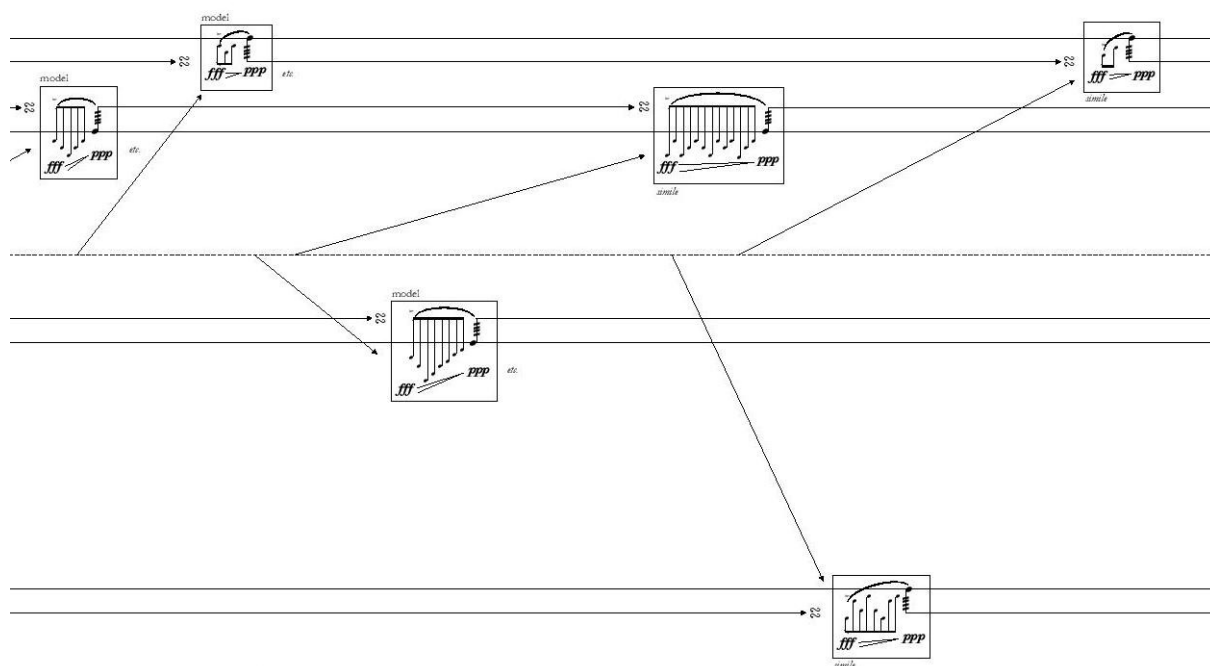


Fig. 83: Improviso a partir de módulos em *Pan-cada(s)* (Ibidem)

Com relação à notação musical, Gilberto Mendes afirma que escrever a música de maneira não tradicional vai determinar o relacionamento da obra com os intérpretes não só a partir de uma maior responsabilidade destes no resultado, nem que a responsabilidade seja apenas a de interpretar corretamente as bulas, mas também influencia o próprio material sonoro:

Porque a música também sai de outro jeito. Na escrita tradicional sempre fica dentro do tradicional por mais inventivo que seja o que se faça ali. Aí já mexe com outra coisa também, um outro tipo de relacionamento, de como buscar as notas, tudo isto vai se refletir então na forma, na música como ela vai ser. (Entrevista, fevereiro 2014)

John Boudler, regente e percussionista envolvido com as explorações da música experimental do período aqui pesquisado, reconhece que a prática da leitura, mesmo quando não determina exatamente a interpretação de uma obra, ainda funciona como uma referência fundamental para o instrumentista na música de concerto: “Os músicos se guiam pela leitura e estão acostumados a uma estrutura visual para reconhecer e reproduzir. As peças que se improvisam ou tem instruções ou tem *algo* [alguma referência]” (Entrevista, novembro de 2014). A partitura de percussão da obra de Mendes *Ashmatour* (1971) é um exemplo de como uma improvisação pode ser orientada por reconhecimento de formas e direções visuais.

DURAÇÕES
0''

ASTHMATOUR - para coro e percussão - PARTITURA

Gilberto Mendes (Santos, 1971)

0'35''

REGISTROS

A
G
U
D
O

M
E
D
I
O






G
R
A
V
E

QUADRO I

1

Ex. 26: Partitura de *Ashmatour*, de Gilberto Mendes, 1971.

- estalo da ponta da língua contra o palato duro logo atrás dos dentes frontais (incisivos) superiores (região da papila palatina) com a arcada dentária entreaberta. Inicialmente, os lábios devem estar contraídos formando um bico, a fim de produzir um som mais grave. À medida em que houver o adensamento e o crescendo, os lábios devem ir se abrindo no sentido horizontal (como num sorriso), a fim de deixar o som mais agudo.

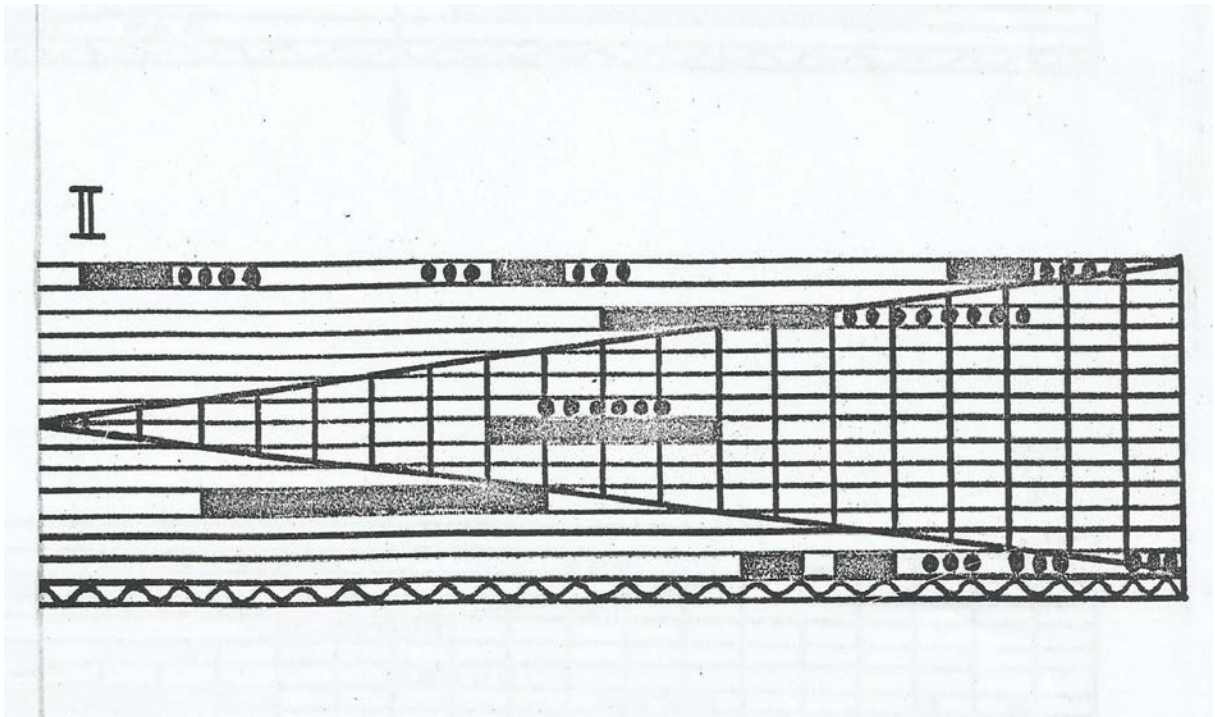
 pandeiro vibrando, acelerando e diminuindo durante 1 segundo e meio
 percussão de maraca
 crótalos
 estalo de dedos
 palma

Ex. 27: Bula para determinar os sinais a serem executados pelos músicos (partitura de *Ashmatour*, página de instruções)

Cláudio Stephan afirma que a interpretação das bulas foi o maior desafio ao executar obras com escritas não tradicionais. Stephan não se considera um improvisador, mas sim um *leitor*:

O que modifica a escrita normal desta? A bula. Eu tinha que aprender uma bula nova. Pegar os meus conceitos, algumas coisas só, do pentagrama, da pauta, semicolcheias, do passado. (...) você veja que as improvisações, a improvisação é dirigida. Você tem no mundo os músicos que não sabem o código, tocam tudo de memória e na improvisação e tocam lindamente. O jazzista tem um freio, que são aquelas cifras, cadências, quatro compassos... eu acho que os compositores perceberam diversas formas de usar o instrumento que não seria possível escrever em partituras da forma *normal*. (...) Eles foram os primeiros a escrever desta forma, esses efeitos escritos, e nós fomos os primeiros a ler. E é claro, nós conversávamos muito. Eu e Willy Corrêa, eu e Almeida Prado, Vasconcelos, todos conversávamos muito. Eles vinham aqui em casa e perguntavam sobre um efeito qualquer, como eu vou escrever isto? E eles conheciam música, música escrita, muito, todos eles. Senão não chegavam aí. Eu costumo usar uma expressão que é a seguinte: Nada se faz sem subir nos ombros dos mais velhos. A experiência do passado faz com que você olhe o futuro. (Entrevista, março de 2014)

Há exemplos de escritas não tradicionais que propiciam uma precisão na leitura. A música *Vai e Vem* (1971), de Gilberto Mendes, para coro e percussão – bongôs gravados em fita magnética – é escrita utilizando linhas horizontais e verticais de modo a produzir retângulos que servem como medida temporal.



Ex. 28: Partitura de *Vai e Vem* de Gilberto Mendes, escrita em 1971.

Este tipo de notação, utilizando unidades retangulares de tempo determinadas por linhas horizontais e verticais, pode ser bastante precisa, como na obra de Morton Feldman *The King of Denmark*, de 1965, para percussão solo.

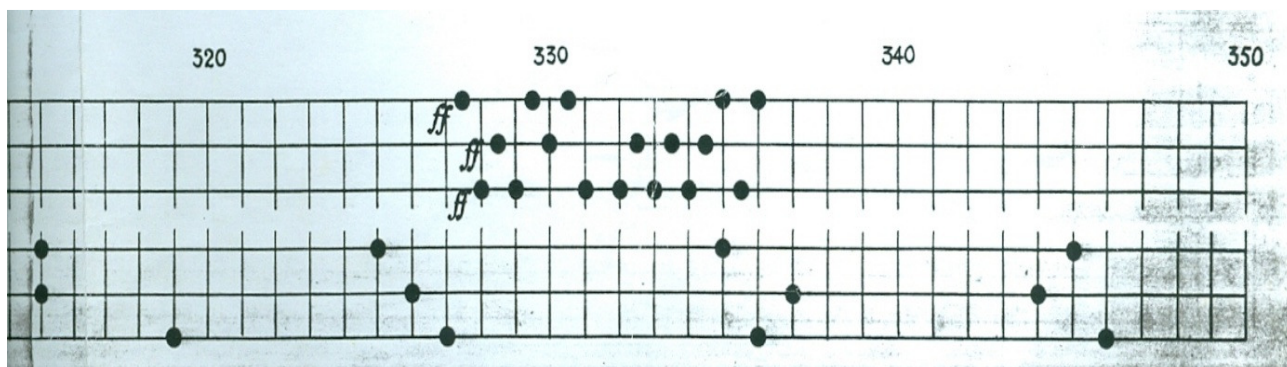
THE KING OF DENMARK

MORTON FELDMAN

The image shows three systems of a 3x12 grid notation for solo percussion. The notation includes various rhythmic symbols such as numbers (1, 2, 3, 4, 5, 7), letters (R, TR), and arrows indicating direction. Some cells contain Roman numerals (I, II, III, VII). A dashed box labeled 'GONGS' is drawn under the second system.

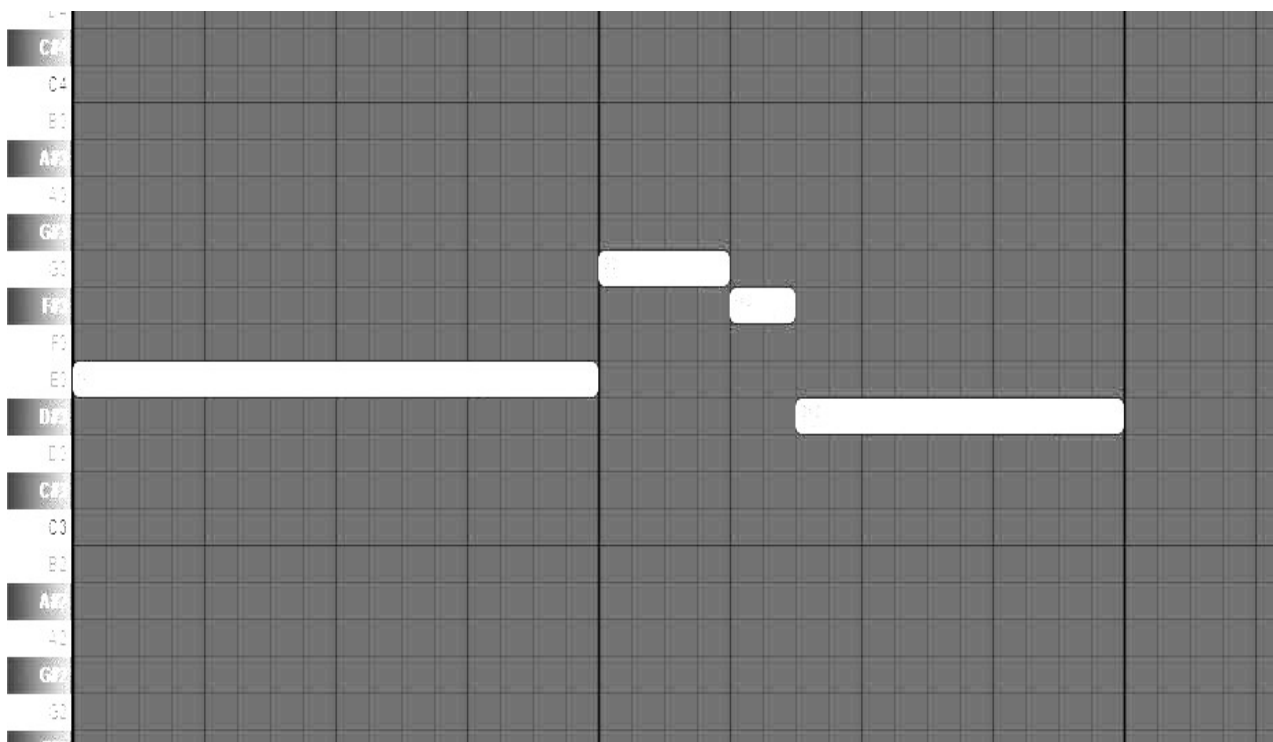
Ex. 29: Partitura de Morton Feldman *The King of Denmark*, de 1965.

Outra obra que segue os mesmos princípios desta notação é *Psappha*, também para percussão solo, de Iannis Xenakis, escrita em 1975.



Ex. 30: Partitura de Iannis Xenakis, *Psapha*, de 1975.

Essa lógica de dividir as unidades de tempo em formatos retangulares é utilizada em muitos *softwares* de música como referência visual de programação nos computadores. A escrita musical é praticamente descartada da música eletrônica e concreta pois os compositores podem trabalhar diretamente sobre o material sonoro, dispensando os intérpretes. Alguns autores como Pergamo (1973) afirmam que no futuro a notação musical poderá ser totalmente extinta. Porém, na programação e composição de música em computadores, a referência visual não é descartada, sendo utilizada se não como um meio para uma interpretação, um meio de informação complementar ao áudio e uma guia visual indispensável ao compositor.



Ex. 31: Interface gráfica do software *Logic Audio*.

De qualquer maneira a notação musical em qualquer formato é uma fonte de informação, complementar à escuta, e sempre terá funcionalidade ainda que como um coadjuvante da memória. Nas palavras de Willy Corrêa:

Quando você tem coisas complexas como a bateria do jazz, aquilo é muito mais uma prática que uma escrita, que um solfejo. É uma prática. Possivelmente aqueles bateristas nem sabiam solfejar. É a tradição oral anterior à escrita, muito anterior à escrita. Mas tem coisas que você pode na tradição oral fazer e outras que você não pode. Isto é importante. Seria muito difícil na tradição oral fazer coisas como James Joyce na literatura. Se você não tiver uma grafia, não vai se lembrar depois, um problema de memória. A escrita é um coadjuvante da memória. (Entrevista, fevereiro de 2014)

CONCLUSÃO

A escrita para percussão na música *de vanguarda* no Brasil subordinou-se às ideias composicionais. Os autores aqui pesquisados, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat realizaram suas pesquisas a partir do material que desejavam utilizar em suas composições, e adaptaram a notação musical para atender a essas expectativas. Devido às suas orientações estéticas, então expostas no *Manifesto Música Nova*, houve uma busca sistemática destes compositores pelo *novo*, pela novidade, e nas peças aqui pesquisadas os instrumentos de percussão são encarados como o inusitado, especialmente em *Memos*, de Willy Corrêa de Oliveira. Não havia grande quantidade de instrumentos disponíveis, o que demonstra o aspecto de novidade que existia, como afirma Cláudio Stephan: “A luta nossa foi muito grande quanto a instrumental. Não tinha. Por isto eu comecei a fazer instrumento. (...) Foi uma época de pesquisa, de boa vontade. Menos de amadorismo! Era tudo muito profissional” (Entrevista, março de 2014). Neste caso específico, a prática da música e suas características são anteriores à notação e dependem das necessidades expressivas dos compositores e também dos materiais disponíveis para concretizar suas obras (PERGAMO, 1973). Estes materiais, no caso dos instrumentos de percussão, foram – e ainda são – encontrados em grupos especializados em posse de tal instrumentação e disponíveis à execução de obras com estas características (Grupo PIAP, Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista etc.). Vimos que muitas obras foram escritas sob encomenda ou a partir do contato com tais agrupamentos. Neste sentido também se encaixa a obra *Concerto para Tímpanos, Caixa Militar e Percussões*, de Gilberto Mendes, composta sob encomenda. Concluímos que a peça preserva várias características que se fundamentam na proposta do *Manifesto*, apesar de ter sido escrita quase trinta anos após a publicação do documento. As principais delas: “superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som” e “indeterminação, inclusão de elementos ‘alea’, acaso controlado” (*Manifesto Música Nova*, 1963). Embora a peça utilize instrumentos de altura determinada – marimba, vibrafone, xilofones – suas partes são *estáticas*, uma base para os solistas tambor militar e os tímpanos – respectivamente um instrumento de altura indeterminada e outro sem afinação determinada na maior parte da obra. A indeterminação na escrita dos instrumentos, e até a indeterminação dos instrumentos a serem utilizados, permite que muitas decisões sejam tomadas pelos instrumentistas e pelo regente e a notação da peça em módulos rítmicos resultam em combinações aleatórias diferentes a cada execução, produzindo um descontrolo do compositor no resultado final.

Antinomies I, de Rogério Duprat, demonstra a autonomia da partitura como obra de arte, influenciada pelas artes gráficas, particular do período em que foi escrita. Não só o resultado sonoro apontava a uma busca pelo *novo*, mas a maneira como se dava a notação para estes sons propiciou resultados visuais particulares e indissociáveis da obra como um todo. As experiências com outras formas de notação musical foram uma constante, como averiguamos a partir de outras obras aqui discutidas. Em *Antinomies I* encontramos a abordagem da percussão como elemento indeterminado na obra, utilizando o improvisado como material de composição na ausência de uma escrita particular.

A liberdade oferecida aos intérpretes foi encontrada também em *Memos*, mas de uma forma mais controlada. Os grafismos traduzem as experiências sonoras realizadas pelo compositor na época, a busca pelo *novo* se deu a partir destas experiências com relação aos timbres e na estruturação da obra a partir da poesia concreta. A poesia concreta ofereceu um material rico e original contribuindo para o surgimento de uma música de vanguarda brasileira, e não apenas uma cópia do que se fazia na Europa e nos Estados Unidos. Os instrumentos de percussão brasileiros também forneceram material original para as obras destes compositores. O tratamento dado por Duprat para o agogô, de Willy Corrêa para a cuíca e o berra-boi, como instrumentos geradores de timbre, demonstram que a percussão brasileira pôde ser utilizada de outra maneira que não apenas na tradução de ritmos populares.

A notação analisada neste trabalho dos instrumentos já mencionados e a do berimbau realizada por Mendes explicita que a utilização de uma bula explicativa é essencial para a determinação dos parâmetros de timbre e articulação particular de cada um destes instrumentos, principalmente os de altura indeterminada. Nestes, as propriedades de articulação estão associadas aos recursos timbrísticos e a notação deve se valer de sinais para determinar tais recursos. A bula determina os sinais de forma clara, que devem estar organizados sem dificultar a leitura com informações demasiadas ou poluição visual. A relação com a escrita musical tradicional facilita a comunicação de qualquer notação, pois ainda é o código mais usado para a comunicação entre os músicos.

Muitas experiências abordando a questão dos sistemas notacionais para esses instrumentos foram feitas além das pesquisas destes compositores em suas obras, como demonstramos a partir de outros exemplos. Muitas ainda serão feitas, pois um sistema notacional convencionado para cada um destes instrumentos, como aconteceu com a notação utilizada para bateria, está longe de ser uma realidade. A difusão de programas de música e editores de partitura hoje permite a realização de algumas experiências neste sentido, ao mesmo tempo que dificulta outras. Os percussionistas têm uma responsabilidade grande neste

sentido, pois são quem mais conhecem as possibilidades de seus instrumentos. A notação para instrumentos cujo idiomatismo e técnica sejam oriundos da tradição oral tem funções variadas, como por exemplo, sistematizar e ampliar o acesso ao conhecimento destas práticas, ter uma referência visual complementar à escuta que auxilie a prática e o aprendizado e auxiliar na memória, criando um modelo estável para consultas e estudos.

Por outro lado a falta de um sistema convencionado pode ser um recurso, deixando para o percussionista especialista resolver da sua melhor forma os problemas de execução que a notação não soluciona. Porém, é muito importante o ensino, para a composição, de técnicas de escrita idiomática para os instrumentos de percussão. Os percussionistas que se aventuram nos caminhos composicionais muitas vezes têm resultados interessantes, como afirma Boudler:

Muitos percussionistas que mergulham no lado composicional escrevem coisas interessantes, porque é o instrumento deles, e eles têm mais familiaridade para criar com esses timbres e ideias. Se você cria no piano e depois toca na marimba ou xilofone por exemplo, é bem diferente, muda não só o timbre. O percussionista que lida diretamente com esses instrumentos tem mais know-how. (Entrevista, novembro 2014)

O instrumental de percussão é muito vasto e mesmo para os percussionistas profissionais é praticamente impossível dominar todos eles. Os compositores, percussionistas ou não, têm ainda hoje muitas experiências para realizar na busca pelo *novo* no mundo da percussão. Esta busca passa pelo que já foi realizado por outros músicos. Desta maneira, é muito importante não ignorar o que já foi feito. A pesquisa da música brasileira é tarefa urgente, um terreno amplo ainda inexplorado. Podemos citar uma peça de Rogério Duprat, *Projeto Unbica*, escrita em 1964 para piano e percussão que não foi localizada. Como esta existem muitas outras, caídas no esquecimento. Podemos citar novamente a declaração de Cláudio Stephan: “Nada se faz sem subir nos ombros dos mais velhos. A experiência do passado faz com que você olhe o futuro” (Entrevista, março de 2014).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDROVANDI, L. ; RUVIARO, B. *Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira contemporânea*. São Paulo, 2001.

Disponível em:

<https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/Ruviaro_Aldrovandi_2001_Improvisacao_Indeterminacao.pdf> Acesso em: 06 jul. 2013.

ALVES, A. S. *Marlos Nobre: Variações Rítmicas Opus 15 para Piano e Percussão: uma abordagem analítica visando à interpretação*. 2012. 229f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília, Ed. Sistrum, 1988.

_____. (org.). *Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária*. Brasília, Ed. Sistrum, 2002.

_____. *Sons Novos para a Percussão*. Brasília: Ed. Sistrum, 2009.

ANUNCIACÃO, Luís Almeida de. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros – Sua Técnica e Sua Escrita – O Berimbau*. Volume 1. Caderno 1. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1990.

_____. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

BAIA, S. *A historiografia da Música Popular no Brasil*. 2010. 278f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BAILEY, Derek. *Improvisation*. New York: Da Capo Press, 1992.

BARRETO, J. L. Percursos da percussão. In: ARTIGOS MELOTECA, 2009, Lisboa. Disponível em: <http://www.meloteca.com/pdfartigos/jorge-lima-barreto_percursos-da-percussao.pdf> Acesso em: 08 jun. 2013.

BARRO, Máximo. *Rogério Duprat: ecletismo musical*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BARROS, A. L. F. Os manuais de orquestração do século XIX até a década de 50 do século XX e o naipe de percussão. In: CADERNOS DE COLÓQUIO, 8, nº1, 2006, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/117>> Acesso em: 08 jun. 2013.

BENITEZ, J. M. Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music. In: INTERNATIONAL REVIEW OF THE AESTHETICS AND SOCIOLOGY OF MUSIC, Vol. 9, No. 1, 1978. Published by: Croatian Musicological Society. Disponível em: Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/836528>> Acesso em: 20/02/2014.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é Um Privilégio*. São Paulo: Lumiar Editora, 2010.

BOUDLER, J. E. *Brazilian Percussion Compositions Since 1953: an annotated catalogue*. Tese (Doutorado em Música) 102p. American Conservatory of Music, USA, Chicago, 1983.

BOUSSEUR, Jean-Yves. *Histoire de la Notation Musicale: du son au signe*. Paris: Éditions Alternatives, 2005.

BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music: the avant-garde since 1945*. New York: Oxford University Press, 1987.

_____. *Contemporary Percussion*. New York: Oxford University Press, 1970.

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

COLARES, Ari. *Percussão: básico I*. São Paulo: Projeto Guri - AAPG, 2011.

COPE, David. *New Music Notation*. Iowa: Kendall/Hunt Pub. Co., 1976.

CORREA, Antenor Ferreira. Música eletroacústica no Brasil e o pioneirismo de Gilberto Mendes. In: ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, 4, 2008, São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível em:

<<http://www.musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Antenor%20Ferreira%20Correa.pdf>>.

Acesso em: 19 set. 2012.

CLÜVER, Claus. *Concrete Poetry into Music. Oliveira's intersemiotic transposition*. The comparatist, Bloomington: Indiana University, n. 6, 1982.

CUPANI, A. *Tudo Está Dito?* um estudo sobre o conceito de obra musical. 2006. 141f. Dissertação (Mestrado em música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2006.

DE BONIS, M, F. *O miserere de Willy Correa de Oliveira: Aporia e Apodíctia*. 2006. 163f. Dissertação (Mestrado em música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. *Tabulae Scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. 2012. 230f. Tese (Doutorado em música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2013.

DEL POZZO, M, H. *Da Forma Aberta à Indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano*. 2007. 370f. Tese (Doutorado em música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976.

EVARTS, John. The new musical notation: a graphic art? In: LEONARDO Vol. 1, No. 4 (Oct., 1968), pp. 405-412. Published by: The MIT Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1571989>> Acesso em: 08 jul. 2013.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC Fapesp, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3.^a ed., Curitiba: Positivo, 2004.

FORTES, F. P. *Pensamento Simbólico e Notação Musical*. 2009. 79f. Dissertação (Mestrado em filosofia) - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande de Sul, 2009.

FRAGA, T. E. *O Grupo do Brooklin: semente da percussão contemporânea no Brasil*. 2014. 234p. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GIANESELLA, E, F. *Percussão Orquestral Brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. 2009. 237p. Tese (Doutorado em música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2009.

GLOEDEN, Edelton; MORAIS, Luciano. Possibilidades de leituras da obra de Gilberto Mendes: A versão para 2 violões da Peça nº. 4 para piano. In: ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, 4, 2008, São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Edelton%20Gloeden%20e%20Luciano%20Morais.pdf>> Acesso em: 19 set. 2012.

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. *O Batuque Carioca*. Rio de Janeiro: Groove Produções e Edições, 2000.

HASHIMOTO, F, A. *Análise musical de "Estudo para instrumentos de percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri: primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil*. 2003. 143f. Dissertação (Mestrado em música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000359052>> Acesso em: 22 set. 2012.

IAZZETTA, Fernando. Técnica como meio, processo como fim. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ, 2012, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/121682896/Tecnica-como-meio-processo-como-fim>> Acesso em 08 jul. 2013.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Música-Atravez, 2001.

KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de Uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

KOOPERS, Mario; BRENNINK, Albert. *The Chroma Institute's Report on Dodecaphonic Music Theory and Introduction of a Chromatic Music Notation*. Duncan - British Columbia: Edition Chroma, 1997.

KUBIK, Gerard. *Theory of African Music, Volume I*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

LABORDA, Jose Garcia M. *Forma y Estructura en la Música del Siglo XX*. Madrid: Gráficas Arabí S. A. 1996.

LACERDA, Vina. *Instrumentos e Ritmos Brasileiros: volume 1*. Curitiba: Edição do Autor, 2014.

LANDY, Leigh. *Experimental Music Notebooks*. West Yorkshire: Harwood Academic Publishers, 1994.

LARRICK, Geary. *Analytical and Biographical Writings in Percussion Music*. American University Studies. New York: Editora P. Lang, 1989.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W Norton & company, inc. 1989.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2000.

MENDES, Gilberto. *Viver a Música: com Stravinsky em meus ouvidos rumo à avenida Nevsky*. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/artdecó*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Música, Cinema do Som*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2013.

MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *A Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê, 2002.

_____. *A Matemática dos Afetos*. São Paulo: Edusp, 2013.

MISKALO, V. K. *A performance Enquanto Elemento Composicional na Música Eletroacústica Interativa*. 2009. 232f. Dissertação (Mestrado em música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2009.

MONTAGU, Jeremy. *Timpani and Percussion*. Yale: Yale University Press, 2002.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. In: ANNPON 2010, São Paulo. *Anais*

eletrônicos... Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/en-us/issues/16.2>> Acesso em: 13 abr. 2013.

NASCIMENTO, J. P. C. *Abordagens do Pós-Moderno em Música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. 2009. 139f. Dissertação (Mestrado em música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009.

NATTIEZ, Jean Jaques. *The Boulez-Cage Correspondence*. Tradução para o inglês de Robert Samuels. New York: Cambridge University Press, 1993.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA L; VICENTE T; SOUZA OGAN R. de. *Ritmos do Candomblé*. Rio de Janeiro: Ahetira, 2008.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven Proprietário de um Cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Cinco Advertências Sobre a Voragem*. São Paulo: Kadic Editorial, 2010.

_____. *Peças para Piano*. São Paulo: Edusp, 2006.

PEREIRA, A. R. *No limiar das artes: liberdade e controle no grafismo musical europeu e norte-americano de 1950 a 1970*. 2005. 250f. Dissertação (Mestrado em música)- Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2005.

PERES, V. L. *As Características Pós-Modernas na Obra Rimsky de Gilberto Mendes*. 2008. 160f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2008.

PERGAMO, Ana Maria Locatelli. *La Notation de la Musica Contemporânea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1973.

RAMOS, R. *Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira*. 2011. 195f. Dissertação (Mestrado em história) - Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São João Del Rei, São João Del Rei, 2011.

READ, Gardner. *Music Notation: a manual of modern practice*. Michigan: Allyn and Bacon, 1979.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *A Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RIZZO, L. C. *A Influência da Poesia Concreta na Música Vocal dos Compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. 246p. 2002. Dissertação (Mestrado em música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2002.

ROCHA, F. O. *A Improvisação na Música Indeterminada: análise e performance de três obras brasileiras para percussão*. 2001. 132f. Dissertação (Mestrado em música) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

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

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Edition de Seuil, 1966. Tradução para português de Antonio de Souza Dias, Lisboa, 1996.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

SCHICK, Steven. *The Percussionist's Art: same bed, different dreams*. New York: University of Rochester Press, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley: University of California Press, 1977.

SHAFFER, Kay. *Monografias Folclóricas 2: O Berimbau de Barriga e seus Toques*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

SILVA, L. C. *Vidro e Martelo*. 2012. 159p. Tese (Doutorado em música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SITSKY, Larry. *Music of the Twentieth Century Avant-garde*. London: Greenwood press, 2002.

SMITH, Alyssa. *An Examination of Notation in Selected Repertoire for Multiple Percussion*. 2005. 122p. Tese (Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts) - Ohio State University, Ohio, 2005. Disponível em: <http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1118639448> Acesso em: 08 jun. 2013.

SOARES, T. *A Utopia no Horizonte da Música Nova*. 2006. 202p Tese (Doutorado em história) - Departamento de História da Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006.

SQUEFF Enio; WISNIK Jose Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SOUZA, C. D. *Os caminhos de Gilberto Mendes e a Música Erudita no Brasil*. 2011, 255f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

STONE, Kurt. Problems and methods of notation. In: PERSPECTIVES OF NEW MUSIC. Vol. 1, No. 2 (Spring, 1963), pp. 9-31. Published by: Perspectives of New Music. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/832100>> Acesso em: 08 jul. 2013.

TEMES, José Luis. *Instrumentos de Percusión em la Música Actual*. Madrid: Digesa, 1979.

TONI, Flavia Camargo. Edição crítica e genética em música. In: ANNPON 2005, São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível em:
<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao19/flavia_toni.pdf>
Acesso em: 18 mai. 2013.

ULBANERE, A. *Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico*. 2005. 142p. Dissertação (Mestrado em Música)– Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2005.

VALENTE, R. A. *A Generalização da Peridiocidade: Um estudo sobre Apostrophe et Six Réflexions* de Henry Pousseur. 2011. 168p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2011.

WEINBERG, Norman. Guidelines for drumset notation. In: PERCUSSIVE NOTES, June, 1994, p. 15-26. Disponível em: <www.propercussion.org/filer/notation.pdf> Acesso em: 17 fev. 2014.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição*. São Paulo: Anablume Fapesp, 2000.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som*. São Paulo: Ateliê, 2005.

Partituras:

DUPRAT, Rogério. *Antinomies I* [música]. New York: Pan American Union Washington, 1966. 1 partitura. (8p.). Sopros, cordas e percussão.

_____. *Mbaepu*. [música]. São Paulo: Manuscrito, 1961. 1 partitura (16p). Orquestra de câmara.

_____. *Organismo*. [música]. São Paulo: Manuscrito, 1961. 1 partitura (10p). Orquestra de câmara e coral.

FELDMAN, Morton. *The King of Denmark*. [música]. New York: C. F. Peters, 1965. 1 partitura (5p). Percussão.

MENDES, Gilberto. *Brilium C9*. [música]. São Paulo: Ricordi, 1965. 1 partitura (7p.). Formação indeterminada.

_____. *Concerto para Tímpanos, Caixa Militar e Percussões* [música]. Santos: Manuscrito, 1991. 1 partitura (10p.). Grupo de percussão.

_____. *Música para 12 instrumentos* [música]. Santos: Manuscrito, 1961. 1 partitura (24p.). Flauta, clarineta baixo, trombone, trompete, bandolim, piano, vibrafone, bongos, berimbau, violino, cello, contrabaixo.

_____. *Nascemorre*. [música]. Texto de Haroldo de Campos. Nova York/Washington: Southern Music Pub/Pan American Union, 1966. 1 partitura (12p). Coro e percussão.

_____. *Santos Football Music*. [música]. Santos: Manuscrito, 1969. 1 partitura. Orquestra.

_____. *Vai e Vem* [música]. São Paulo: Ricordi, 1969. 1 partitura (9p.). Coro, percussão e fita magnética.

LACERDA, Osvaldo. *Três Estudos para Percussão*. [música]. São Paulo: 1967. 1 partitura (26p.). Grupo de Percussão

MENEZES, Flô. *Pan-cadas*. [música]. São Paulo: Ed. do Autor, 2009. 1 partitura (26p.). Grupo de Percussão.

NOBRE, Marlos. *Variações Rítmicas*. [música]. Darmstadt: Tonos International, 1963. 1 partitura (36p.). Piano e grupo de percussão

OLIVEIRA, Jocy de. *Estorias 2*. [música]. São Paulo, manuscrito 1968. 1 partitura (14p.). Grupo de Percussão e Tape.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Exit*: [música]. São Paulo: Novas Metas, 1979. 1 partitura. (18p.). Soprano e percussão.

_____. *Madrigale: In my craft or sullen art* [música]. São Paulo: Manuscrito, 2003. 1 partitura (10p.). 2 sopranos, barítono, flauta, violão, piano e percussão.

_____. *Memos*: [música]. São Paulo: Ricordi, 1978. 1 partitura (13p.). Soprano e percussão

_____. *5 Kitschs*: [música]. São Paulo: Ricordi, 1969. 1 partitura (15p.). Piano e percussão.

SANTORO, Claudio. *Diagramas Cíclicos*. [música]. Rio de Janeiro: Savart, 1966. 1 partitura (6p.). Piano e percussão.

XENAKIS, Iannis. *Psappha*. [música]. Paris: Editions Salabert, 1976. 1 partitura. (12p.). Percussão.

Entrevistas:

BOUDLER, John. Entrevista realizada por Ricardo de Alcântara Stuani em 18 de Novembro de 2014. São Paulo. Gravação em áudio. Realizada às 13:44 na Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271.

MENDES, Gilberto. Entrevista realizada por Ricardo de Alcântara Stuani em 6 de fevereiro de 2014. Santos. Gravação em áudio. Realizada às 16:30 na Rua Artur Porchart de Assis 30, Ap. 93.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Entrevista realizada por Ricardo de Alcântara Stuani em 3 de fevereiro de 2014. São Paulo. Gravação em áudio. Realizada às 14:30 na Rua Altemar de Mello Franco, 48.

PAGANO, Caio. Entrevista realizada por Ricardo de Alcântara Stuani em 14 de Setembro de 2013. São Paulo. Gravação de áudio. Realizada às 9:24 na Rua Álvaro de Carvalho, 252, Centro, São Paulo, SP.

STEPHAN, Claudio. Entrevista realizada por Ricardo de Alcântara Stuani em 6 de Março de 2014. São Paulo. Gravação de áudio. Realizada às 11:08 na Rua Ática, 500.

Documentário:

A ODISSÉIA musical de Gilberto Mendes. Direção e Produção: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Berço Esplêndido Produções: Brasil, 2005. 1 DVD (117 min.), colorido, som original.

Discografia:

ARS VIVA, Madrigal: *Música Nova para vozes*. Santos, 1999. CD.

MENDES, Gilberto. *Surf, bola na rede, um pente de Istanbul e a música de Gilberto Mendes*. Gravadora Eldorado/Westdeutscher Rundfunk Koeln - WDR, 1993. CD.

_____. *A música de Gilberto Mendes*. São Paulo, Selo Sesc SP, 2010. CD.

KAISER, Andrea; ABREU, Joaquim. *Música contemporânea brasileira para soprano e percussão*. São Paulo, Petrobrás Música 2004, 2005. CD.

PIAP, Grupo. *Compositores da Bahia 7*. Salvador, UFBA, 1986. LP e CD.

_____. *Grupo de percussão do Instituto de Artes do Planalto*. São Paulo, Gravadora Eldorado, 1986. LP e CD.

OLIVEIRA, Jocy. *Estórias para voz, instrumentos acústicos e eletrônicos*. São Paulo, Fermata Gráfica LTDA, 1981. LP.

Links:

Antinomies I:

<<https://www.youtube.com/watch?v=zSITwM6SDPw>>

Concerto para Tímpanos, Caixa Militar e Percussões:

<http://www.youtube.com/watch?v=z6PAqvirBTc&feature=em-upload_owner-smbtn>

Entrevista Willy Corrêa de Oliveira TV Cultura:

<<https://www.youtube.com/watch?v=UGRbmXKBxYQ>>

Psapha:

<<https://www.youtube.com/watch?v=gQG10uBezJw>>

Santos Football Music:

<https://www.youtube.com/watch?v=rxn0_q2MSmU>

The King of Denmark:

<<https://www.youtube.com/watch?v=vwkS6SjptJ0>>

Zyklus:

<<https://www.youtube.com/watch?v=QT6gyoPeAZg>>

ANEXOS

Partitura de *Antinomies I* (Rogério Duprat, 1962)

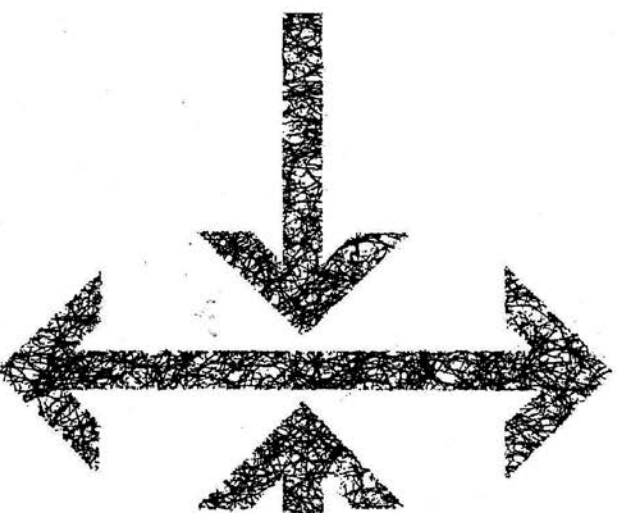
Partitura de *Memos* (Willy Corrêa de Oliveira, 1977)

Partitura de *Concerto para Tímpanos, Caixa Militar e Percussões* (Gilberto Mendes, 1991)

rogério duprat

Para Orquestra de Câmara
(For Chamber Orchestra)

ANTINOMIES I



© Copyright 1966 by Rogério Duprat
International Copyright Secured
Printed in U.S.A.
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit

A N A M E R I C A N U N I O N . W A S H I N G T O N , D . C .
Peer International Corporation, New York: Sole Selling Agent

Instrucciones Generales

Cada círculo representa una estructura cuyos sonidos debe tocar el grupo indicado por los símbolos gráficos (el DO central se considera como DO³, de manera que el SI bemol es la nota más grave del fagot, y así de lo demás). LA DURACIÓN está indicada por la abertura de los ángulos y se establece un tiempo puramente relativo (mientras más abierto es el ángulo más larga es la nota), subordinado al tiempo general que se indica debajo de los círculos (all., moderato, andante, lento). LA INTENSIDAD es relativa al tamaño del lado del ángulo (más fuerte mientras más largo es el lado) y tomando en cuenta las indicaciones generales de dinámica que se dan debajo de las estructuras (p., mf., f., ff.).

CONEXIÓN: los sonidos se encadenan dentro de cada estructura así:

J = yuxtaposición (en que siguen los unos a los otros sin interrupción)

C = contigüidad (con pequeñas interrupciones)

S = simultaneidad (atacándose juntos y extinguiéndose cada uno según su tiempo indicado)

CC = concomitancia (teniendo algún punto de simultaneidad en el ataque, ya sea en el cuerpo de la partitura o al fin, según prefiera el director, quien debe indicar la entrada de cada grupo)

TIMBRE:

P = sonidos puros (con el timbre normal de cada instrumento—uno solo para cada sonido)

M = sonidos mixtos (más de un instrumento en unísono u octava)

TP = sonidos transformados en un solo instrumento (transformación preferida por el instrumentista—véanse las observaciones que aparecen más adelante)

TM = sonidos transformados mixtos (más de un instrumento; cada grupo escoge su propia transformación)

OBSERVACIONES

Dentro de cada grupo, los ejecutantes escogen de antemano los instrumentos que deben tocar los sonidos que corresponden al grupo, de acuerdo con la tessitura. Se consideran transformaciones cualesquiera acciones que vayan más allá de la ejecución normal de un instrumento, como vibrato, trémolo, frulato, sordina, cuivré, cupo, col legno, pizzicato, arco y pizzicato juntos, armónicos, preparación (adición de cualquier elemento físico que modifique el sonido), ataques, acentos, sfz, matices dinámicos, palmadas y otros.

Las estructuras no tienen principio ni fin determinados; éstos debe escogerlos en los ensayos el director, quien también puede solicitar la ayuda de los instrumentos de percusión cuando lo desee. No debe haber interrupciones dentro de un mismo punto de la ejecución. Naturalmente, no se indica ninguna forma de conexión en las estructuras de un solo sonido. Una flecha dentro de un sonido (↑ o ↓) indica que debe tocarse en afinación más alta o más baja. También se permite establecer simultaneidades de segundo grado (ejecución simultánea de dos o más estructuras) o desarrollar alguna estructura particular (como en los puntos 1, 2, 6 10). Asimismo se permiten otras onomatopéyas de cualquier clase (especiales, de densidad, dinámicas, de tessitura, timbre y otras). El orden de las indicaciones que aparecen bajo las estructuras es el siguiente: timbre, conexión, dinámica, tiempo.

General Instructions

Each circle represents a structure whose sounds should be played by the group indicated graphically (middle C is taken as C₃, so that B flat is the bassoon's lowest note, and so on). DURATION is indicated by the degree of the angles, establishing a purely relative tempo (the wider the angle, the longer the note) in accordance with the general tempo indicated below the circles (all., moderato, andante, lento). INTENSITY is related to the length of the side of an angle (the longer the side, the louder the sound), with attention to the indications of the general dynamics given below the circles (p., mf., f., ff.).

CONNECTION: the sounds are joined within each structure by:

J = juxtaposition (following one another without interruption)

C = contiguity (with short interruptions)

S = simultaneity (attacking together, with each stopping according to its indicated time)

CC = concomitance (having some point of simultaneity in the attack, either in the main part or at the end, at the discretion of the conductor, who must indicate the entrance of each group)

TIMBRE:

P = pure sounds (with the normal timbre of each instrument—a single one for each sound)

M = mixed sounds (more than one instrument in unison or octave)

TP = transformed sounds in a single instrument (the change being at the choice of the player—see "Observations", below)

TM = transformed mixed sounds (more than one instrument, with each group choosing its own change)

OBSERVATIONS

Within each group, the players should select beforehand the instruments which will play the sounds corresponding to their group, according to the tessitura. Transformations are any actions beyond the normal playing of an instrument—for example: vibrato, tremolo, frulato, mutes, bowed, cupo, col legno, pizzicato, bow and pizzicato together, harmonics, preparation (addition of any physical elements that modify the sound), attacks, accents, sfz, dynamic nuances, hand clapping, etc.

The structures have no established beginning or end, which should be decided by the conductor at rehearsal. He can also request the contribution of the percussion whenever he wishes. There should be no interruptions within one performance "item". No form of connection is indicated, naturally, in single-sound structures. An arrow within a sound (↑ or ↓) indicates that it should be played slightly higher or slightly lower in pitch. It is also permitted to create second degree simultaneities (simultaneous playing of two or more structures) or to develop a particular structure (such as items 1, 2, or 10). Any other onomatopéyas are also permitted (special, density, dynamic, tessitura, timbre, etc.). The following is the order of indications under the structures: timbre, connection, dynamics, tempo.

ANTINOMIES I

Para Orquestra de Câmara

(For Chamber Orchestra)

Rogério Duprat

Instruções Gerais

Cada círculo representa uma estrutura, cujos sons devem ser tocados pelo grupo indicado pelos símbolos gráficos (Dó central é considerado como Dó²; assim, Si bemol é a nota mais grave do fagote, etc.). **DURAÇÕES** são dadas pela abertura dos ângulos, criando um tempo meramente relacional (ângulo largo = nota longa; ângulo estreito = nota curta), subordinada às indicações de tempo geral, abaixo das estruturas (all., moderato, andante, lento). **INTENSIDADE** é relativa ao tamanho do lado do ângulo (tanto mais forte quanto maior o lado), consideradas as indicações gerais de dinâmica dadas sob as estruturas (p, mf, f, ff).

CONEXÃO: os sons se encadeiam dentro de cada estrutura por:

J = justaposição (seguido-se uns aos outros sem interrupção)

C = contiguidade (com pequenas interrupções)

S = simultaneidade (atacar junto, extinguindo-se cada um segundo seu tempo indicado)

CC = concomitância (tendo qualquer ponto de simultaneidade no ataque, no corpo ou no fim, conforme escolha do diretor, que deve indicar a entrada de cada grupo)

TIMBRE:

P = sons puros (com o timbre normal de cada instrumento — um só para cada som)

M = sons mistos (mais de um instrumento em uníssono ou oitava)

TP = sons transformados em um só instrumento (transformação à escolha do instrumentista

— v. abaixo em "observações")

TM = sons transformados-mistos (mais de um instrumento, escolhendo cada grupo sua transformação)

OBSERVAÇÕES

Dentro de cada grupo, os instrumentistas devem escolher, livre, porém previamente, os instrumentos a tocar os sons correspondentes ao grupo, de acordo com a tessitura. São consideradas transformações quaisquer ações sobre o jogo normal do instrumento, isto é: vibrato, tremolo, frulato, surdinas, cuirvé, cupo, col legno, pizzicato, arco e pizzicato juntos, harmônicos, preparação (acréscimo de elementos físicos quaisquer que modifiquem o som), ataques, acentos, sfz, nuances dinâmicas, batidas de mão, etc.

As estruturas não tem início e fim determinados, o que deve ser escolhido e anotado pelo diretor nos ensaios; este pode solicitar, também, a contribuição da percussão sempre que desejar. Não deve haver interrupções dentro do mesmo "item" de execução. Nas estruturas de um só som não está indicada, naturalmente, nenhuma forma de conexão. Uma seja dentro de um som (↑ ou ↓) significa que ele deve ser tocado mais alto ou mais baixo em afinação. É permitido ainda criar simultaneidades de 2º grau (execução simultânea de dois ou mais instrumentos) ou ainda desenvolver alguma estrutura particular (como "Items" 1, 2, ou 10). São ainda permitidas outras antinomias de qualquer espécie (especiais, de densidade, dinâmicas, de tessitura, timbre, etc.). A ordem das indicações sob as estruturas é a seguinte: timbre, conexão, dinâmica, tempo.

ANTINOMIES I
Rogério Duprat

PERFORMANCE

The orchestra should be divided into four groups for which either numeric or graphic symbols are indicated, as follows:



Piano, violin, bassoon, trombone, normal tuning (A at 440 c/s)



Flute and piccolo, trumpet, viola, cello (A lower than 440 c/s, between A and A flat)




Oboe, B flat clarinet, E flat clarinet, violin, horn (A higher than 440 c/s, between A and B flat)

GROUP IV
(Percussion): Tam-tam, high-pitch bongos, wood block, several cymbals on staff, triangle, several drums, and any other instruments chosen at will. (This group has no special symbol and should play all the sounds of the structure when so requested.)

ARRANGEMENT ON THE STAGE (not less than 2 meters — or 6½ feet — between groups)



CONDUCTOR

1. Play the structure , exhausting all its possibilities (from left to right and from right to left, interchanging the parameters internally—that is, playing f what has been played p, and so on).

2. Follow the same procedure for the structure .

3. Follow the single arrows (\rightarrow) on page 7, ignoring the indications shown under "Connection" and playing each structure in absolute simultaneity; however, all other indications should be followed.

4. Follow the double arrows (\Rightarrow): (a) from left to right, beginning with lower structure 3 (page 7); (b) from right to left, beginning on page 11. This is the initial item that considers the group indications over the structures I, II, III, IV: the group indicated should play its sound, taking the other sounds as rests. Group IV (percussion) plays all the sounds of the structures for which this group is indicated, endeavoring to maintain the tessitura; for example, a B flat should be played by a low-pitched instrument, not by a triangle.

5. Alternate four times any low and high-pitched structures, without repetition.

6. The same, twice, **f** and **p** structures.


7. The same, for structures determined and undetermined in pitch.

8. The same, for simultaneous and contiguous structures (exaggerating the differences in contiguity).

9. The same, for andante and moderato structures (exaggerating the differences in tempo: the andantes should be played more slowly and the moderatos more rapidly).

10. The same as in item 1 for the structure .

11. The same as in item 3, now on page 11.

12. Play the structure  as in item 1, completing the full circle this time: all the sounds should be played by all the groups with their own particular qualities, and all the structures should be affected in turn by all the general indications, in accordance with the choice of the conductor. Even though Group IV has not been indicated, it should also participate, replacing or joining the others.

ANTINOMIAS I

Rogério Duprat

La orquesta debe dividirse en cuatro grupos cuyos símbolos se indican en las estructuras, ya sea numérica o gráficamente, en esta forma:



GRUPO I
Piano, violín, fagot, trombón, afinación normal (LA a 440 c/s)



GRUPO II
Flauta y piccolo, trompeta, viola, violoncelo (LA más bajo de 440 c/s, entre LA natural y LA bemol)



GRUPO III
Oboe, clarinete en SI bemol, clarinete en MI bemol, violín, trompa (LA más alto de 440 c/s, entre LA natural y SI bemol)

GRUPO IV

(Percusión): Tam-tam, bongos agudos, bloque de madera, varios platillos en soporte, triángulo, varios tambores, y cualesquiera otros instrumentos de libre selección. (Este grupo no tiene símbolo especial y debe tocar, cuando se requiera, todos los sonidos de la estructura.)

DISPOSICIÓN EN EL ESCENARIO (no menos de 2 metros entre los grupos)

I

III

II

IV

DIRECTOR

EJECUCIÓN

1. Tóquese la estructura , agotando todas sus posibilidades (de izquierda a derecha y viceversa, intercambiando interiormente los parámetros, es decir, tocando f lo que se tocó p, etc.).

2. Sígase el mismo procedimiento para la estructura .

3. Sígase las flechas simples (\longrightarrow) de la página 7, prescindiendo de las indicaciones dadas en "Conexión", tocando cada estructura en absoluta simultaneidad; sin embargo, hay que observar todas las otras indicaciones.

4. Sígase las flechas dobles (\longleftrightarrow): a) de izquierda a derecha, comenzando desde la estructura inferior 3 (pág. 7); b) de derecha a izquierda, empezando en la página 11. Este es el punto inicial en el que se tienen en cuenta las indicaciones de grupo que figuran sobre las estructuras I, II, III y IV; el grupo indicado debe tocar el sonido que le corresponde y tomar los otros sonidos como pausas. El grupo IV (percusión) toca todos los sonidos de las estructuras para las cuales está indicado, procurando mantener la tesitura (ejemplo: un SI bemol lo debe tocar un instrumento grave y no un triángulo).


5. Alménense cuatro veces cualesquiera estructuras graves y sobreagudas, sin repeticiones.

6. Igualmente, dos veces, las estructuras ff y p.


7. Lo mismo con las estructuras determinadas e indeterminadas en afinación.

8. Lo mismo con las estructuras simultáneas y contiguas (exagerando las interrupciones de las contiguas).

9. En igual forma, con las estructuras andante y moderato (exagerando las diferencias de tiempo: tóquense los andantes más lentos y los moderatos más rápidos).

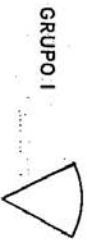
10. Lo mismo que en el punto 1 para la estructura .

11. Lo mismo que en el punto 3, ahora en la página 11.

12. Tóquese la estructura  como en el punto 1, completando esta vez todo el círculo: todos los sonidos deben ser tocados por todos los grupos con sus cualidades particulares, y todas las estructuras deben ser afectadas, en su turno, por todas las indicaciones generales de acuerdo con la disposición del director. El grupo IV, aunque no se hubiere indicado, debe participar también, sustituyendo a los otros o integrándolos.

EXECUÇÃO

A orquestra deve ser dividida em quatro grupos, cujos símbolos estão indicados sobre as estruturas, por números ou gráficamente, como segue:



GRUPO I
Piano, violino, fagote, trombone, afinação normal (LA a 440 c/s)



GRUPO II
Flauta e "piccolo", trompetas, viola, violoncelo (LA mais baixo, entre LA e LA bemol)



GRUPO III
Obôé, clarineta em SI bemol e clarineta "piccolo" em MI bemol, violino, trompa (LA mais alto, entre LA e SI bemol)

GRUPO IV
(Percussão): Tam-tam, bongôs agudos, "wood-block", vários pratos na haste, triângulo, tambores vários, e quaisquer outros instrumentos livremente escolhidos. (Este grupo não tem símbolo especial, e deve tocar, quando solicitado, todos os sons da estrutura.)

DISPOSIÇÃO NO PALCO (não menos de 2 metros entre os grupos)

II I III IV

DIRETOR

- 1) Tocar a estrutura , esgotando todas suas possibilidades (da esquerda para a direita e vice-versa, intercambiando internamente os parâmetros, isto é, tocando f o que foi tocado p, etc.).
- 2) Idem para a estrutura

3) Seguir as setas simples (\longrightarrow) na página 7, desprezando as indicações em segundo lugar (conexão), tocando cada estrutura em absoluta simultaneidade (considerar, porém, as outras indicações).

4) Seguir as setas duplas (\longrightarrow): a) da esquerda para a direita, começando na 3ª estrutura inferior (p. 7); b) da direita para a esquerda, com início na p. 11. Este é o início-item que considera as indicações de grupo, sobre as estruturas (I, II, III, IV): o grupo indicado deve tocar o som que lhe corresponde, tomando-se os outros sons como pausas. O grupo IV (percussão) toca todos os sons das estruturas para as quais está indicado, procurando manter a tessitura (exemplo: um SI bemol deve ser tocado por um instrumento grave e não por um triângulo).

5) Alternar quatro vezes quaisquer estruturas graves e sobre-agudas (sem repetições).

6) Idem 2 vezes, estruturas ff e p.

7) Idem, estruturas determinadas e indeterminadas na altura.

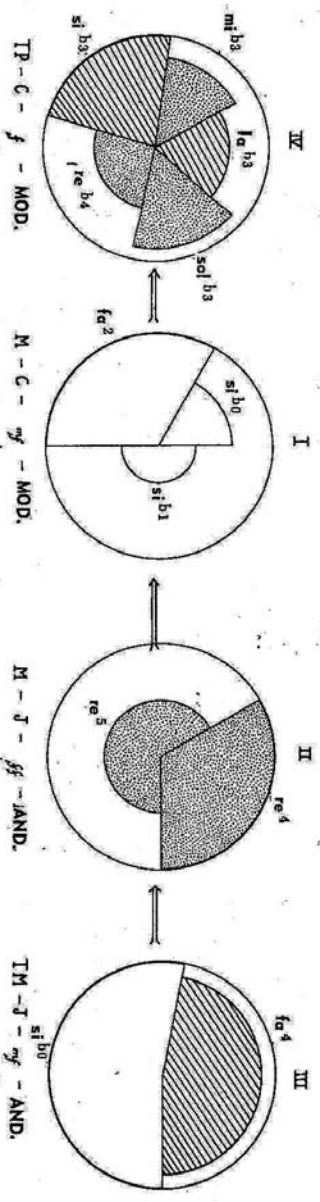
8) Idem, estruturas simultâneas e contíguas (exagerando as interrupções das contíguas).

9) Idem, estruturas andante e moderato (exagerando as diferenças de tempo: tocar as andantes mais lentas e as moderatos mais rápidas).

10) O mesmo que "Item" 1 para a estrutura

11) O mesmo que "Item" 3 agora na p. 11.

12) Tocar a estrutura como "Item" 1, completando desta vez todo o círculo: todos os sons devem ser tocados por todos os grupos com suas qualidades particulares, e todas as estruturas devem ser detidas, ao seu turno, por todas as indicações gerais de acção com a resolução do diretor. O grupo IV, mesmo se não indicado, deve participar também, substituindo ou integrando os outros.

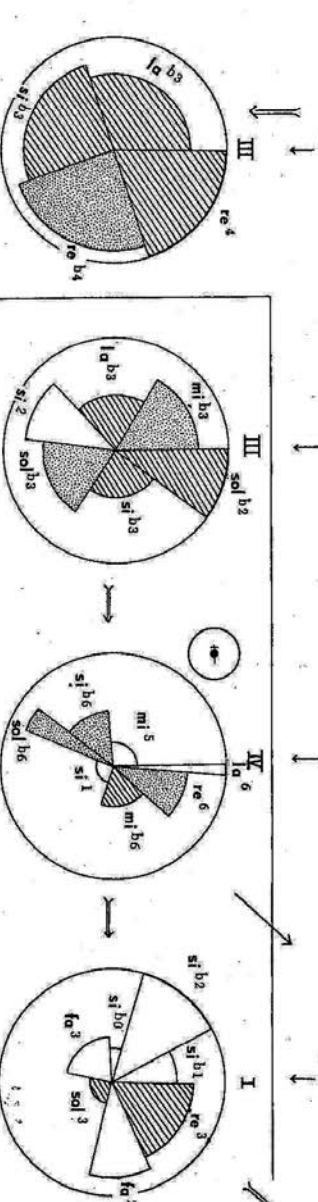


TP - C - f - MOD.

M - C - *mf* - MOD.

M - J - *ff* - AND.

TM - J - *mf* - AND.

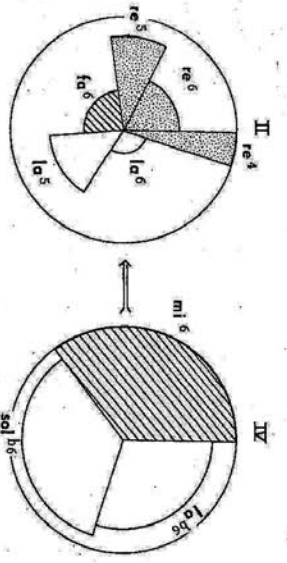


TP - CC - p - MOD.

TP - CC - p - MOD.

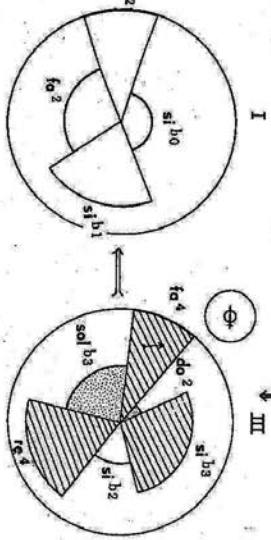
TP - C - f - MOD.

M - C - *mf* - MOD.



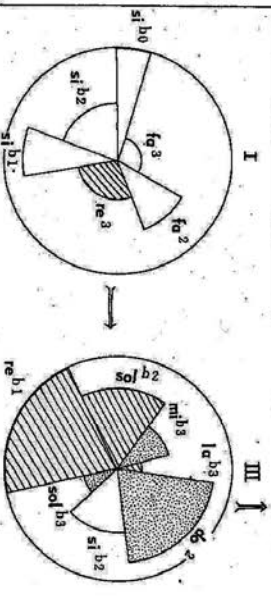
TP - C - p - LENTO

P - CC - p - LENTO



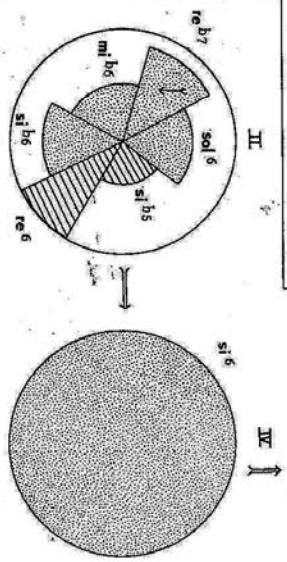
P - J - p - ALL.

M - S - *ff* - ALL.



P - J - p - ALL.

M - S - *ff* - ALL.



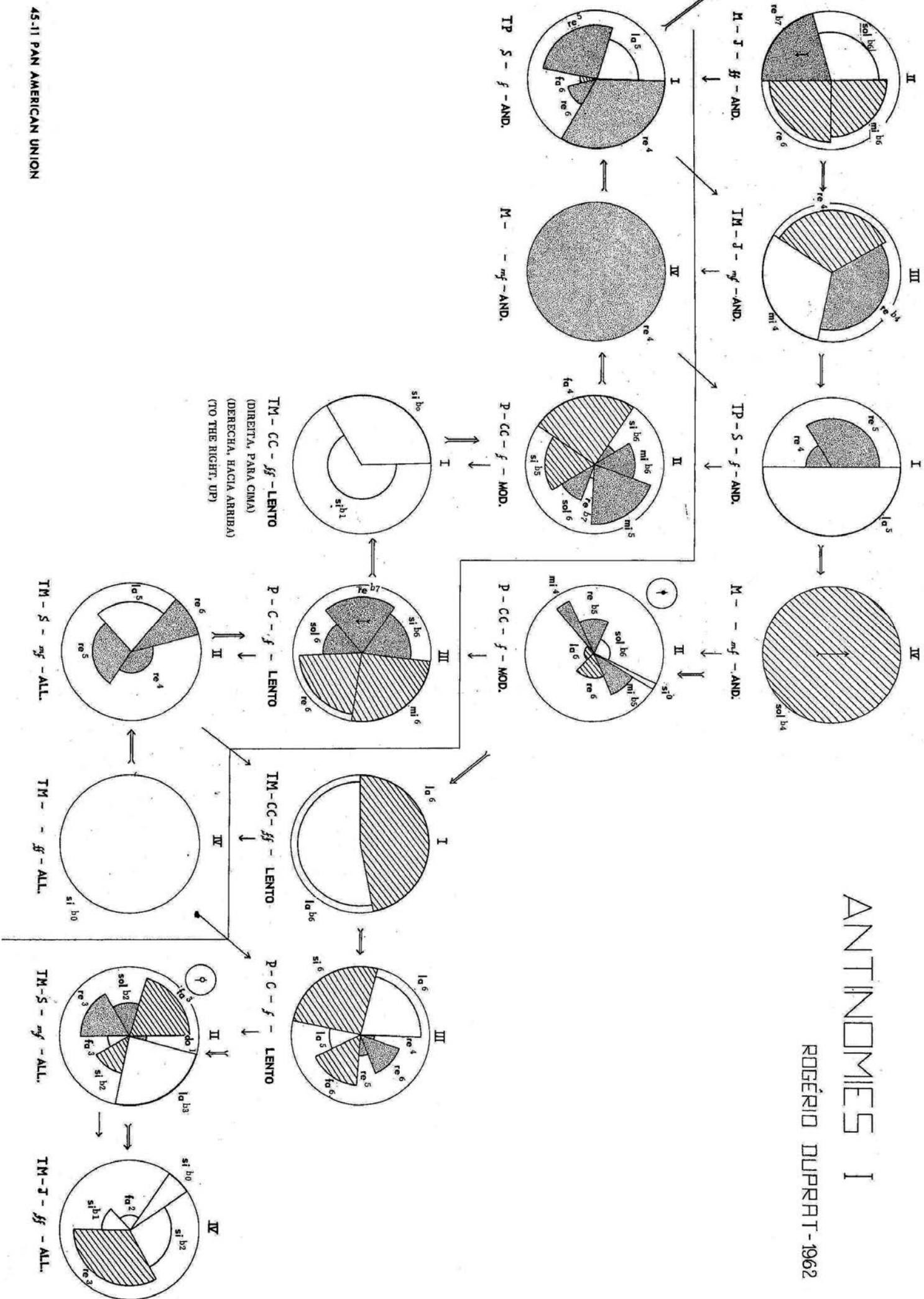
TP - C - p - LENTO

P - - p - LENTO

(DIREITA, PARA CIMA)
(DERECHA, HACIA ARRIBA)
(TO THE RIGHT, UP)

ANTINOMIES I

ROGÉRIO DUPRAT-1962



O compositor brasileiro ROGÉRIO DUPRAT nasceu em Rio de Janeiro em 1932. Faz seus primeiros estudos no Conservatório Musical Heitor Villa Lobos, de São Paulo; posteriormente, estudou composição com G. Olivier Toni e Claudio Santoro. Como quase todos os compositores de seu país, começou a escrever sobre a música folclórica do Brasil para dedicar-se depois ao dodecafonismo, ao serialismo e à música eletrônica. Em 1962 participou nos seminários de música nova de Darmstadt dirigidos por Boulez, Stockhausen, Ligeti e Pousseur. Na atualidade, é violoncelista da Orquestra Sinfônica de São Paulo e diretor da Orquestra de Câmara da mesma cidade.

El compositor brasileño ROGÉRIO DUPRAT nació en Rio de Janeiro en el año de 1932. Hizo sus primeros estudios en el Conservatório Musical Heitor Villa Lobos, de São Paulo, y, posteriormente, de composición con G. Olivier Toni y Claudio Santoro. Al igual de casi todos los compositores de su país, comenzó a escribir sobre la música folklórica del Brasil para dedicarse después al dodecafonismo, al serialismo y a la música electrónica. En 1962 participó en los seminarios de música nueva de Darmstadt dirigidos por Boulez, Stockhausen, Ligeti y Pousseur. En la actualidad es violoncelista de la Orquesta Sinfónica de São Paulo y director de la Orquesta de Cámara de la misma ciudad.

The Brazilian composer ROGÉRIO DUPRAT was born in Rio de Janeiro in 1932. He began his studies at the Conservatório Musical Heitor Villa Lobos in São Paulo, and later studied composition with G. Olivier Toni and Claudio Santoro. Like most composers of his country, he began to write in the style of Brazilian folklore, devoting himself later on to dodecafonism, serialism, and electronic music. In 1962 he took part in the seminars on new music held in Darmstadt under the direction of Boulez, Stockhausen, Ligeti and Pousseur. At present he is a violoncellist with the Symphony Orchestra of São Paulo and conductor of the Chamber Orchestra of that city.

11-22

MEMOS

for soprano and percussion

poem: Augusto de Campos

music: Willy Correa de Oliveira

to: Augusto and Haroldo de Campos and
Decio Pignatari (memos for a friendship)

CAPA

Julio Plaza

M C A DO BRASIL EDITORA MUSICAL LTDA.
Rua Aurora, 964 - S. Paulo - Brasil
Tels. 220-1144 - 221-3462 - Caixa Postal 6537

Rehearsal

This piece is divided into three parts tied without inter-ruptions:

1st Part:
The musicians - including the conductor - enter the stage (HTG by HTG) and start playing the instrument (leaving one for the others without a tangible direction). Each musician plays a repertoire of what comes to his memory: from quotations of classical repertoires to rhythms of folk and pop music. The singer sings (open chorus) fragments of melodies, meaningful of memorable events of her life.
Intensities: from PPP to P Duration of this part: 1'

2nd Part:
On pages I and II there are 15 numbered blocks - structures to be played after the following sequence:

- 1a 2 3 4 5 6 7a
- 8 9 10 7b 11 12 13
- 2 3 7c 13 5 9 13
- 8 7d 10 16 3 11 2
- 1c 14 15 14 11 1d 7a
- 8 1e 14 5 3 12 1a

obs: the numbered block - structure has 5 variants; the block structure 7 has 4 variants: each X10 and Vib. must be accompanied by a repetition of the drums including 7a.
(Instructions continued on pg III)

1

Bells
f Cy
c.B.
Tr
S.Cy
Tam
K.B.
Clv
Wch
Y.B.
Xilo
Vib
S.d.
Tom

b

Bells
f Cy
S.Cy
Wch
Clv
K.B.
B.d.

c

Bells
f Cy
Tr
S.Cy
Wch
Clv
Xilo
S.d.
heavy cong
bong cong

1:60

d

c.B.
f.B.
bong cong
S.d.
Tr
K.d.
B.d.

e

Bells
f Cy
Tr
S.Cy
Tam
K.B.
Wch
Y.B.
Xilo
Vib
S.d.
f.d.
Tom
K.d.
B.d.

3rd PART

Plot

1:30
(S)
Bells

Musical score for Bells, measures 1-10. The score shows a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *f*. There are slurs and accents over the notes.

Score for multiple instruments: Sopranos (Soprano), Violins (Vio), Viola (Vio), Basses (Bells), Cello/Bass (C.B.), Flute (Fl), Clarinet (Cl), Trumpet (Tr), Trombone (T), and Snare Drum (Sly). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *quasi mf*, *quasi f*, *quasi mf*). Rhythmic markings like 3:2, 5:4, and 7:8 are present. The score is divided into measures by vertical dashed lines.

Handwritten musical score for a string quartet. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument and its part:

- Soprano (Soprano):** Starts with a long note, then moves to a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *pp*. Includes a section marked *5:4* and *0-119*.
- Xyle (Xylophone):** Features a rhythmic pattern with dynamics *p*, *mf*, and *pp*. Includes a section marked *5*.
- Vib (Vibraphone):** Features a rhythmic pattern with dynamics *p*, *mf*, and *pp*. Includes a section marked *5*.
- Rehs (Rehearsal):** Features a rhythmic pattern with dynamics *pp* and *f*. Includes a section marked *7:8*.
- C.B. (Cymbal):** Features a rhythmic pattern with dynamics *pp* and *f*. Includes a section marked *3:2* and *quasi f*.
- TK (Trombone):** Features a rhythmic pattern with dynamics *p*, *pp*, and *f*. Includes a section marked *3:2*.
- TK (Trombone):** Features a rhythmic pattern with dynamics *p*, *pp*, and *f*. Includes a section marked *3:2*.
- S (Saxophone):** Features a rhythmic pattern with dynamics *pp*, *mf*, and *f*. Includes a section marked *3:2*.
- TK (Trombone):** Features a rhythmic pattern with dynamics *mf > p*, *mf > p*, and *mf > p*. Includes a section marked *3:2*.
- TK (Trombone):** Features a rhythmic pattern with dynamics *f* and *ff*. Includes a section marked *3:2*.
- TK (Trombone):** Features a rhythmic pattern with dynamics *f* and *ff*. Includes a section marked *3:2*.
- TK (Trombone):** Features a rhythmic pattern with dynamics *f* and *ff*. Includes a section marked *3:2*.
- TK (Trombone):** Features a rhythmic pattern with dynamics *f* and *ff*. Includes a section marked *3:2*.
- TK (Trombone):** Features a rhythmic pattern with dynamics *f* and *ff*. Includes a section marked *3:2*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and markings throughout the score.

Soprano part with lyrics: *ma mor-de mas não se com-se que a moa*

Violin I (Vln I) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Violin II (Vln II) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Viola (Vla) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Violoncello (Vcl) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Double Bass (Cb) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Flute (Fl) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Oboe (Ob) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Clarinet (Cl) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Bassoon (Fg) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Trumpet I (Trpt I) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Trumpet II (Trpt II) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Trombone (Tbn) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Drum (Dr) part with dynamic markings: *p, mf, f, quasi f, AV*

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score includes parts for Soprano, Xylophone, Vibraphone, Bells, Gong, Cymbals, Triangle, Snare Drum, Bass Drum, Tom-toms, Kettles, and Bass Drum. The vocal part has lyrics: "si - wa do". The score is heavily annotated with performance instructions such as "mf", "f", "ff", "p", "pp", "quasi f", "nick", and "3:2". It also features various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

*: following the conductor's signal
 all the instruments
 sub/late for 5:4: 80:mf.

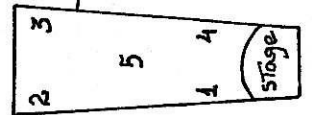
Soprano: mo - men - to que pa
 Dynamics: P, ff
 Rhythmic markings: 3:2, 6:8, 7:8
 Instrumental parts: Xilo, Vib, f Cy, s cy, f B, s d, Tom, K. d., B. d.
 Performance markings: L.V., quasi MF, fff

Willy Jones Aguiar
 Campos do Jordão/S. Paulo
 feb. 1977

Percussion block structure № 5: A continuous flow from treble to low register and upward of all the leather head and wooden instruments. See the graphic direction on page II

Percussion block structure № 15: With each of your hands contracted in a concavous disposition, clap them in front of your open mouth. The mouth functioning as a sounding box and the lips opening and closing diaphragmatically to permit formation of intonations. [Clap as "f" as possible but being aware that the clapping sound - itself - must not interfere too loudly]. Six musicians are requested to take part in this block structure: Each one chooses a child's folk tune: The result being a polyphony of different folk tunes. If necessary, electronic amplification should be used. Duration 6" (stop at any moment of the folk tune at the 6th second).

Percussion block structure № 13: (adendum) The bull-roarer part is to be played by five people seating among the public: the bongos and snare drum are played on the stage.



List of instruments:

- Xilophone (Xilo)
- Vibraphone (Vibre)
- Bells (cow's collar) (Bell) 2 sets of 10 bells each (see instruction)
- finger cymbal (f. Cy)
- Jingles (stonagliera) jingle
- Cow bells (C.B.) 2 sets of 7 cow bells each (see instruction)
- Triangles (Tr.) a set of 4 (from low to high)
- Suspended cymbals (S. Cy) a set of 3 (low, medium, high) plus a clash Cy
- Tam Tam (Tam) - low -
- Temple blocks (T. Bl) a set of 5 (from low to high)
- Claves (Clv.) a set of 5 (" " ")
- Wood blocks (W. Bl) a set of 5 (" " ")
- Wood chimes (W. Ch)
- Jaw bone (J. B.)
- Tea Kettle (T. K.)
- Maracas (MAR) a set of 5 (from low to high)
- Bull-roarer (B.R.) a set of 5
- Tambourine (Tb)
- Bongos (Bong) a normal set plus a higher pitched little drum
- Congas (Cong) a set of 3 (low medium high)
- Snake drum (S.d.)
- Tenor drum (T.d)
- Tom Tom (Tom) a set of 3 (low medium high)
- Kettle drum (K.d.) a set of 4
- Bass drum (B.d.)

I want to state my gratitude to Claudio Stepha his collection of instruments at my disposal as well as his knowledge and sensibility.

3rd PART: from page 1 to page 7 to be performed as written. The conductor may establish bar divisions in order to facilitate his conducting task (though being aware that bar divisions were not stated by the composer). xxx

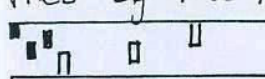
General Instructions:

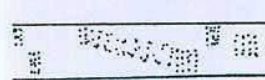
Attacks: (B) beat; (S) shake; (f) tambourine thumb tremulum


sticks: (W) wood; (M) triangle's metal stick; (f) felt

accidentals are valid only for the note before which it stands.

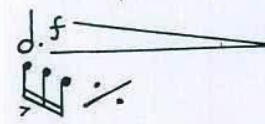
Xilophone and Vibraphone: The two parallel lines defines the extremities of the instrument's pitch range.

: two suspended big triangles play the roles of sticks. The graphic shows the pitch regions for the clusters' occurrence (to be played by the bases of the triangles). Instantaneously after the attack, lift up the triangles in order to let them vibrate. Handle with care, so that you do not strike too forcefully. Obs: The vibraphone's pedal is used for the attack (V) and almost instantly loosened (A) Motor: off. → CAPS DE VISSOUX

 Cut from a broomstick several little pieces and tie them to a support (like a wood chimes). Handling the support let the wood blocks fall on the keyboard producing a battery of quick attacks, according to the graphic display in the score. Obs: The vibraphone's pedal must not be used; the motor is off.

Bells: little bronze bells used in cow's collar : Two sets of few bells each (forming each one: one independent sequence from low to treble of their normal treble register) are required. One set - without the clappers - must be fixed; the other one - with the clappers - must be hung from a support (for tremolo effect produced on the ear (S)).

Cow bells (cencerros): Also two sets are required: one - without the clappers - must be fixed; the other - with the clappers - disposed on a table (for ringing produced on the bell's ear). Each set forming independent scale sequences. Each set: 7 different gradations

: reiterated quick hemiola figuration throughout the length of the indicated duration. At each imitation the instrumentalist states a slight different duration of the hemiola from that he is imitating

MENDES 12p 42

11N03

GILBERTO MENDES

**CONCERTO PARA TIMPANOS,
CAIXA MILITAR
E PERCUSSÕES**

**SANTOS
1991**

para o amigo John Boudlet,
com forte abraço,
Gilberto Mendes
17.4.91

GB
11

MARIMBA · VIBRAPHONE · SILOFONO · CAMPANELLI

Blaco

(A)

Atenção! Acidentes valem para uma nota somente

Musical notation for section A, consisting of four staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

91

(B)

Musical notation for section B, consisting of two staves of music. The notation includes triplets (marked with '3') and a quintuplet (marked with '5').

(C)

Musical notation for section C, consisting of two staves of music. The notation includes triplets (marked with '3') and a quintuplet (marked with '5').

120

(D) MARIMBA · VIBRAPHONE · PIANO

I

continuar

II

continuar

III

etc.

cont.

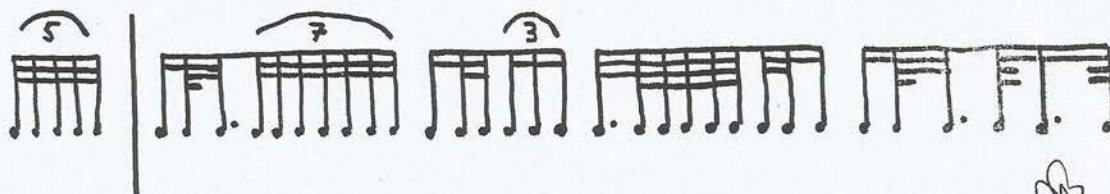
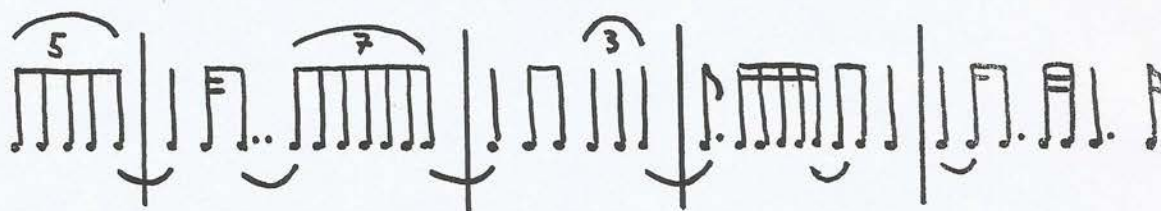
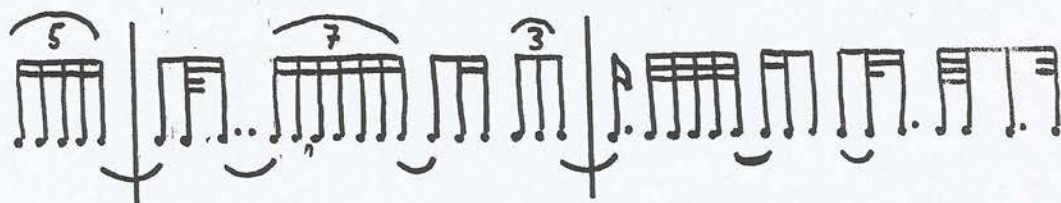
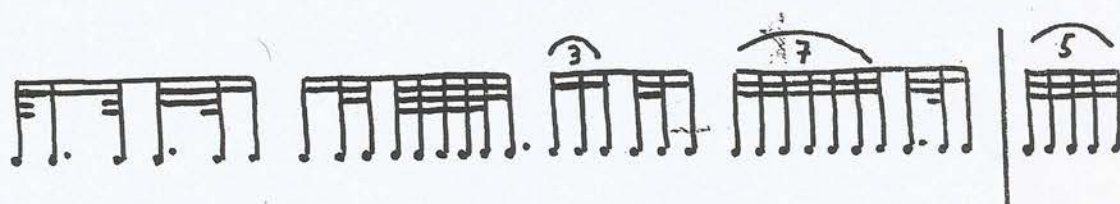
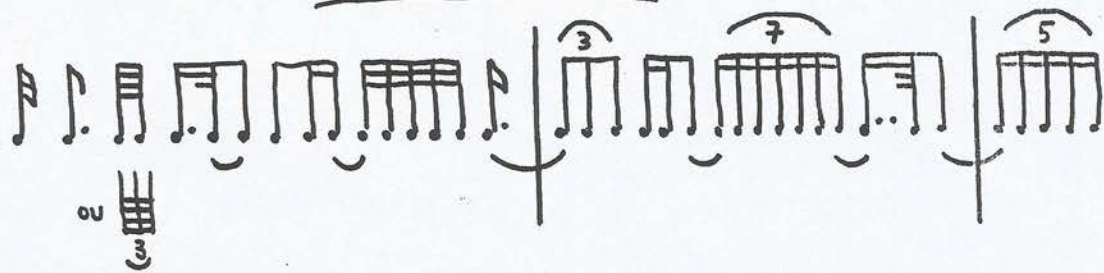
cont.

8

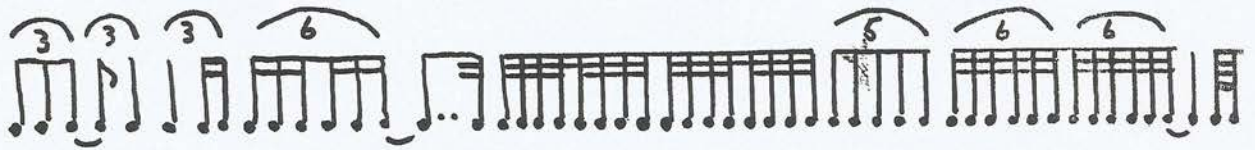
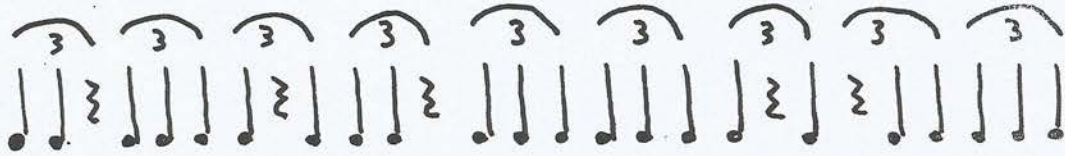
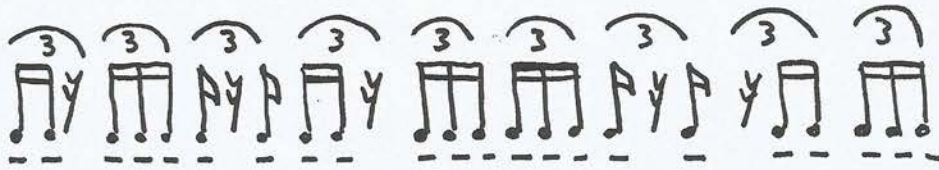
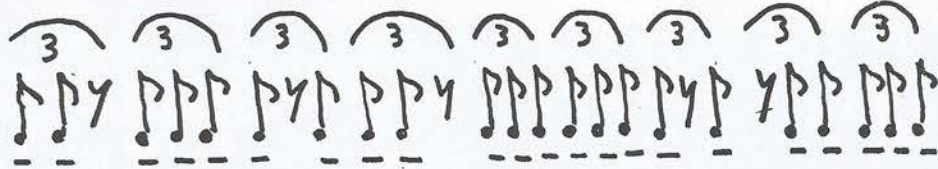
8

2

QUADRO H



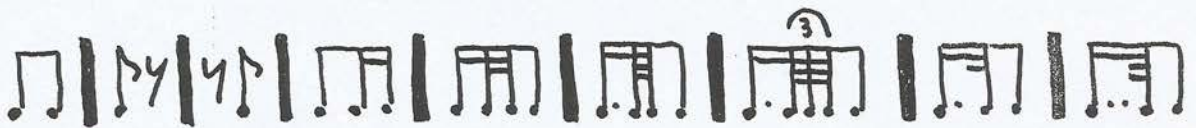
QUADRO A



um dois três qua-tro cin-co seis se-te oi-to no-ve dez

cantar os números na mesma altura, a cada batida voz como percussão

QUADRO B

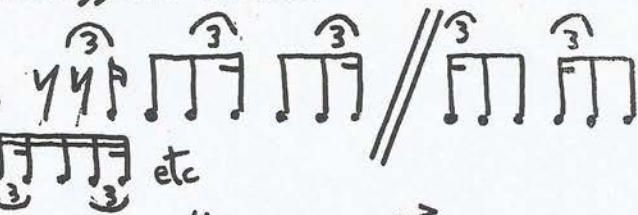


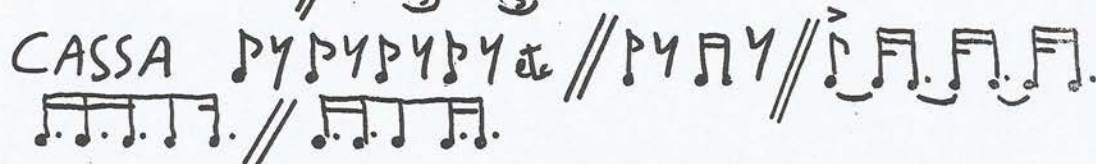
OBS QUADROS A e B são para todas os instrumentos

 4


QUADRO C

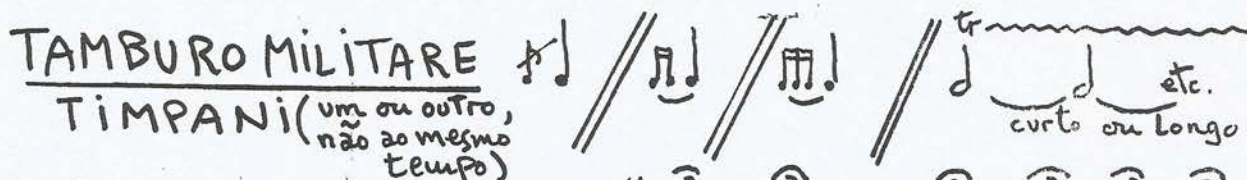
percussões clichês

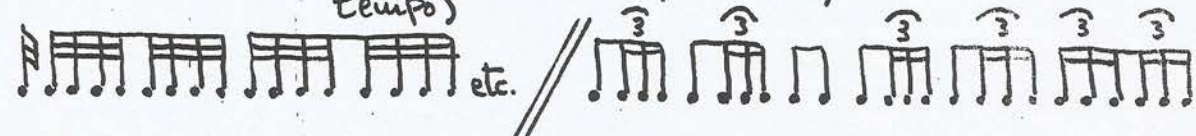
PIATTO SUSPENSO 

CASSA 

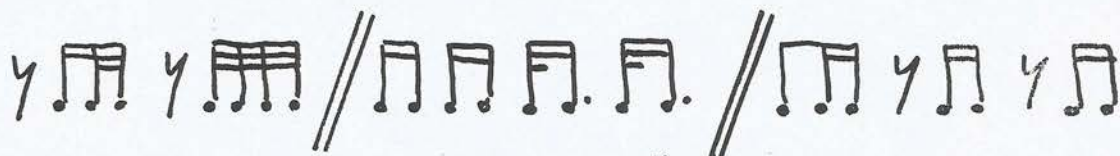
PIATTI e/ou PIATTO SUSP. 

TAMBURO RULLANTE 

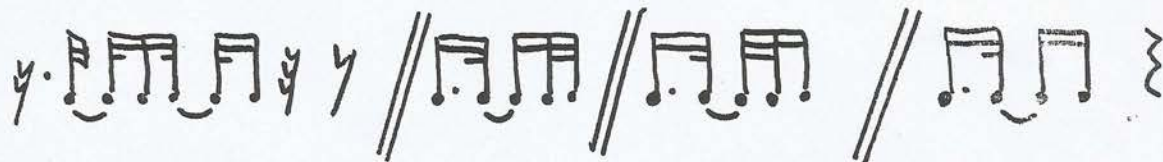
TAMBURO MILITARE 

TIMPANI (um ou outro, não ao mesmo tempo) 









QUADRO C

percussões clichês

Gilberto Mendes
Concerto p/ O caixa militar
e percussões 1991

TAMBURINO

Handwritten musical notation for Tamburino. It consists of three measures separated by double bar lines. The first measure features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a triplet of eighth notes with an accent (>) and a 'shake' instruction below. The second measure has a treble clef and contains two eighth notes with accents and a 'trun' instruction above. The third measure has a treble clef and contains a series of eighth notes with accents.

RECO RECO

Handwritten musical notation for Reco Reco. It consists of two lines of music. The first line has a treble clef and contains two measures of eighth notes with accents, followed by two measures of eighth notes with accents and a 'trun' instruction above. The second line has a treble clef and contains two measures of eighth notes with accents.

COW BELL

Handwritten musical notation for Cow Bell. It consists of two lines of music. The first line has a treble clef and contains two measures of eighth notes with accents. The second line has a treble clef and contains two measures of eighth notes with accents, followed by two measures of eighth notes with accents.

BONGOS

Handwritten musical notation for Bongos. It consists of two lines of music. The first line has a treble clef and contains two measures of eighth notes with accents, followed by two measures of eighth notes with accents and a 'DS' instruction above. The second line has a treble clef and contains two measures of eighth notes with accents, followed by two measures of eighth notes with accents and a 'DS' instruction above.

MARACAS

Handwritten musical notation for Maracas. It consists of two measures of eighth notes with accents, separated by a double bar line.

PIATTI
CASSA

Handwritten musical notation for Piatti Cassa. It consists of two lines of music. The first line has a treble clef and contains two measures of eighth notes with accents, followed by two measures of eighth notes with accents and a 'etc.' instruction. The second line has a treble clef and contains two measures of eighth notes with accents, followed by two measures of eighth notes with accents and a 'etc.' instruction.

(ao mesmo tempo)

6

QUADRO C

percussões clichés

TAMBURO MILITARE
TIMPANI

D S D S D D S D S D S D S D S D S S

D S D D S D D S D S D S D D S D // D S D D S D D S D D S D S D S D D S D

(OBS. Tamburo deve ornamentar este modelo, ex etc. algumas perc.)

OBS Os "clichés" são somente para os instrumentos indicados

cliche de grupo percussão :

cassa

mp

3

3

Timpani

mp

3

Tamburo militare

mf

mf

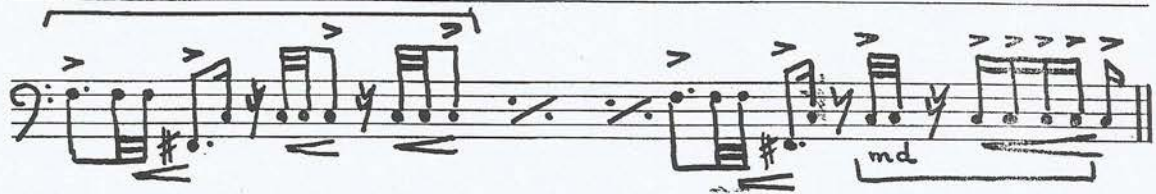
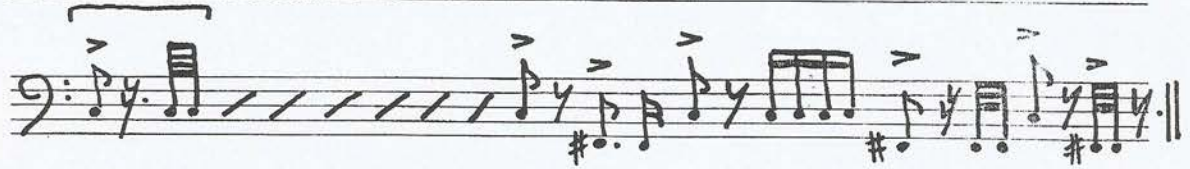
tamburo rollante

mf

continua

QUADRO C - clichés

TIMPANI (clichés) estas notas podem ser usadas com os outros ritmos



OBS Tamburo pode tocar ritmos acima
militare

CONCERTO PARA TAMPANOS, CAIXA MILITAR E PERCUSSÕES

dedicado a Luiz Monforte e John Boudler e o Grupo de Percussão da UNESP

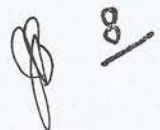
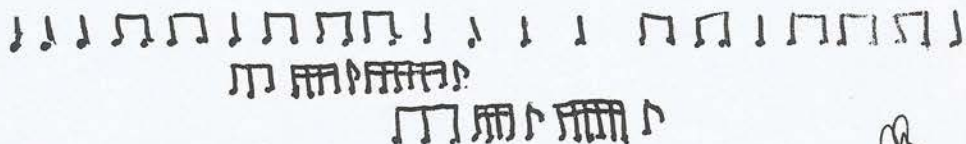
Obra aleatória, composta de linhas de desenhos rítmicos, a serem montadas de acordo com o plano seguinte, dentro do tempo metronômico, com rigor, de $\text{♩} = 56$

Ao regente compete somente dar as entradas (escolhendo) das percussões que acompanham os timpanos e caixa, os solistas; bem como harmonizar as combinações rítmicas, se necessário, até intervindo na direção dos solistas, para evitar um possível caos. Os solistas entram por conta própria, alternadamente, como num diálogo.

O caráter rítmico da peça é como se ela estivesse escrita em $\frac{4}{4}$
A abertura é dada por um metrônomo, que deverá estar situado em lugar visível para o público e para os músicos e regulado para 112

afim de que possa dar as subdivisões de cada tempo em colcheias, com o "plim" em cada tempo. O metrônomo soará solo durante 40 segundos (podendo, no máximo, 1 minuto) e continuará depois soando durante toda a peça junto com os outros instrumentos.

Em seguida entram os números (um, dois, etc. até 10) cantadas por 3 músicos, em imitação, conforme modelo abaixo:



Outro enriquecimento possível é a entrada, sobre o "moto continuo", do Bloco B ou Bloco C, que provocará, além dessa sobreposição rítmica, intervalos ou mesmo harmonias (se forem 2 músicos a realizarem esses Blocos B ou C) imprevisíveis.

Todas as entradas serão por indicação do regente (o músico tocará uma das linhas que colocou em ordem, silenciando depois, até nova indicação para entrar; tocará na sequência em que colocou as linhas ou até mesmo escolhendo no momento qual deseja toca; mas sem esquecer de tocar todas as linhas possíveis, durante o decorrer da peça); porém, o regente, se achar melhor, poderá deixar às vezes que os músicos entrem por conta própria. Ao regente compete harmonizar, criar a atmosfera rítmica.* Deve estar atento a tudo que acontece, para corrigir, acertar um possível caos. Mas até o caos será bem vindo, se altamente expressivo!

Atenção ! Os ritmos da primeira página do Quadro A podem ser feitos com ou sem as ligaduras que estão abaixo das notas, alternadamente.

o ideal será um músico para cada instrumento; porém, cada músico poderá se encarregar de 2 ou mais instrumentos, se forem poucos os músicos para a execução da peça.

Triângulo e crócalos podem ser acrescentados, (fazendo as linhas rítmicas que forem possíveis a esses instrumentos) bem como outros instrumentos.

Cada entrada de um músico será tão logo quanto possível (mas sem pressa, para que não haja erro), logo depois da indicação do regente, sobre qualquer colcheia do "moto continuo"; mas a partir desse ponto (que o músico considerará como "tempo forte") a execução deverá ser feita dentro de um espírito de $4/4$ (absolutamente dentro do andamento metronômico das colcheias do "moto continuo"); e a entrada de outro músico poderá ser (até é bom) sobre o "tempo fraco" de uma entrada soando.

Em seguida, lá pelo final da peça, depois da última apresentação do Quadro B e do "cliché de grupo de percussão", o "moto continuo" será substituído pelo Bloco D (enquanto voltam a soar as percussões dos Quadro A e Quadro C), pela ordem a linha I, muitas vezes, depois a linha II, muitas vezes, e por fim a linha III muitas vezes; pelo piano, fazendo as 2 pautas, a marimba fazendo a pauta inferior e o vibraphone fazendo a pauta superior. Na linha III, depois de algumas repetições, a cada 12 ou 16 tempos (cada semínima), outro pianista (no mesmo piano) fará um das 2 baixos escritos na partitura.


Coda. Cessam solistas e percussões e também a execução do Bloco D linha III; e é efetuado o retrógrado da abertura, ou seja, 3 músicos cantam os números (sem percussão) no sentido inverso, sobre o som do metrônomo; e depois silenciam, deixando o metrônomo encerrar a peça, da mesma maneira como começou. DINÂMICA GERAL CONSTRUIDA PELO REGENTE.

Duração total: não menos que 30 minutos. Deverá haver uma continuidade absoluta entre as partes, sem nenhuma parada, nem ritard. ou accel.

A peça é basicamente para os instrumentos que constam do QUADRO C, mais os instr. de alturas definidas das pgs. 1 e 2 (alguns ou todos).

Esta peça foi composta e terminada no dia 17 de abril de 1991, na cidade de Santos, para um evento artístico do Instituto de Artes da UNESP, a cargo do artista plástico e professor Luiz Monforte.

* Essa atmosfera rítmica oscilará entre o rarefeito (poucos instr. tocando) e o pesado (muitos tocando).
Ao regente compete o controle desse quadro.
Deve predominar a atmosfera leve, para o que o regente pode silenciar às vezes, um ou mesmo os dois solistas, quando estiverem muito presentes.
Embora sejam os solistas e entrem por conta própria, os solistas, também por conta própria, devem fazer pausas em vários pontos

 10

Em seguida entra o "moto contínuo" tocado pela marimba, vibraphone, sílofono e campanelli (se não for possível todos, pelo menos marimba e vibraphone), que continuará sendo feito até a coda final, pela execução do Bloco A. Com esta entrada, os 3 músicos param de cantar os números, que poderão voltar a serem cantados no decorrer da peça, em momentos escolhidos por cada intérprete, dentro de sua sucessão de entradas que deverá fazer. Esta sucessão de entradas será feita por cada músico, cortando cada linha e montando outras páginas com as diversas entradas na ordem escolhida. Cada entrada poderá ter de meia linha a 3 linhas (como máximo, e poucas vezes). O músico montará este quadro de entradas com as linhas constantes dos Quadros A e C (clichés), bem misturadas (não fazer primeiro as linhas do quadro A e depois as do quadro C, mas sim misturar bem todas elas, não esquecendo de voltar a cantar algumas vezes os números, porém, agora, batendo a percussão em cada sílaba).

O "moto contínuo" da marimba, etc., dará a divisão rítmica permanente. É CRUCIAL QUE AS DIVERSAS LINHAS DE DESENHOS RÍTMICOS SEJAM TOCADAS ABSOLUTAMENTE DENTRO DA DIVISÃO DESSE MOTO CONTÍNUO, A PARTIR DA BATIDA EM QUE O MÚSICO ENTRAR.

Os tímpanos e caixa entram por conta própria, são os solistas; porém um de cada vez, como num diálogo, podendo haver uma sobreposição dos dois por algum momento, no momento de passagem de um para o outro.

O regente comporá o resto da atmosfera rítmica, dando as entradas das outras percussões (o regente não precisa silenciar as entradas, pois o músico só tocará uma entrada de cada vez, do seu quadro que preparou da sua sequência de entradas, parando ao fim de cada uma). De um modo geral deverão soar, além dos solistas, mais uma, duas ou três das outras percussões, das indicadas pelo regente. Em poucos momentos o regente poderá dar a entrada a muitos ou todos instrumentos (sempre um de cada vez, ainda que imediatamente em seguida); e somente em 3 pontos sobre esse "tutti" (2 durante a peça e 1 no final, preparando a coda) os músicos passam para o Quadro B, cujos ritmos apresentados deverão ser colocados em ordem pessoal por cada músico, conforme foi feito com relação aos Quadros A e C. Este Quadro B será interrompido pelo modelo chamado "cliché de grupo de percussão", do Quadro C, uma partitura escrita para cassa, timpani, tamburo militare e tamburo rullante (20 segundos pelo menos).

X O "moto contínuo" sobre o Bloco A não para até a coda final, devendo estar sempre tocado por um ou mais (até todos) dos instrumentos, podendo ser enriquecido pela entrada (por indicação do regente), dobre um só instrumento tocando (marimba, p.ex.), de dois outros tocando não as mesmas notas do que está solo, ^{mas} outras, a partir de qualquer outro ponto da sequência melódica do Quadro A. Por exemplo, se o instrumento solo está na décima nota, um outro instrumento pode entrar 45a. nota, ao mesmo tempo em que mais outro entra na 73a. nota. Os dois outros músicos entram em passo de seminima, dando um resultado geral do tipo baixo/acorde, como um "fox-trot", com harmonias aleatórias, imprevisíveis. Num dado momento (em poucas vezes), os dois instrumentos tocando seminimas podem continuar sem o baixo moto contínuo em colcheias, que será interrompido pelo regente até nova indicação sua para retomar o "moto", do ponto onde havia parado. Nesse momento o pulso de notas será em seminimas, até a volta às colcheias. Exemplo:

Handwritten musical notation and notes:

etc, podendo mudar o pulso para

equivale a

etc. até

9