

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
MONOGRAFIA DE CONCLUSÃO DO CURSO
DE LICENCIATURA PLENA EM MÚSICA

A ESCRITA PARA PERCUSSÃO:
ALGUNS PROBLEMAS RELATIVOS À COMPOSIÇÃO MUSICAL

ANA LETÍCIA FERREIRA DE BARROS

RIO DE JANEIRO, 2004.

A ESCRITA PARA PERCUSSÃO:
ALGUNS PROBLEMAS RELATIVOS À COMPOSIÇÃO MUSICAL

Por

ANA LETÍCIA FERREIRA DE BARROS

Monografia de conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do diploma de graduação, sob orientação do Professor Caio Nelson Senna Neto.

Rio de Janeiro, 2004.

Agradecimentos

A Deus, criador da vida.

Agradecimentos

Ao meu orientador e amigo Caio Senna, pelas longas conversas, paciência e interesse dedicados a esse trabalho. A ele minha estima, admiração e sinceros agradecimentos. A meu pai, que, com paciência, me cedeu seu instrumento de trabalho, o computador, inúmeras vezes. A meus mestres Luiz D'Anuniação e Rodolfo Cardoso por minha formação como percussionista, e pelo direcionamento musical que me proporcionaram.

SUMÁRIO

	Página
<u>I – INTRODUÇÃO</u>	1
<u>II – REVISÃO TEÓRICA</u>	4
<u>III – PROBLEMAS RELATIVOS À COMPOSIÇÃO</u>	11
<u>III.1 – A Escolha do Instrumental - A Conceção do Setup</u>	12
III.1.a – <i>Conceção instrumental inadequada</i>	
III.1.b – <i>Escolha de instrumental não acessível</i>	
<u>III.2 – Especificação do timbre</u>	15
III.2.a – <i>Ausência de especificação</i>	
III.2.b – <i>A escolha da baqueta</i>	
III.2.c – <i>A escrita para os instrumentos de percussão na música brasileira</i>	
<u>III.3 – Escrita idiomática</u>	22
III.3.a – <i>Articulação em instrumentos</i>	
III.3.b – <i>Quiáteras com muitas notas que soam como rulo</i>	
III.3.c – <i>Notas longas escritas para instrumentos de</i>	
III.3.d – <i>Ataque simultâneo de instrumentos de resposta rápida e resposta lenta</i>	
III.3.e – <i>Andamentos acima do executável</i>	
III.3.f – <i>O tímpano tratado como contrabaixo</i>	
III.3.g – <i>Idiomatismo dos instrumentos barrafônicos</i>	
<u>III.4 – Problemas da escrita ortocrônica</u>	32
III.4.a – <i>Instrumentos escritos em linhas diferentes do tradicional</i>	
III.4.b – <i>Subdivisão das notas</i>	
III.4.c – <i>Duração de notas</i>	
<u>IV – CONCLUSÃO</u>	38
<u>V – BIBLIOGRAFIA</u>	39

1 - INTRODUÇÃO

A percussão nascida na orquestra sinfônica se desenvolveu grandemente e se tornou seu naipe mais peculiar. Consiste em instrumentos diversos, com características diversas, e que necessitam de técnicas muito específicas e diferentes entre si para serem percutidos. O instrumental possível no naipe de percussão é de número infinito e isso tem, como consequência, o desenvolvimento de técnicas infinitas para sua execução. O músico percussionista necessita ser versátil, característica que lhe é requerida em seu estudo diário. Porém, a boa execução de uma peça instrumental não depende só dele, depende do compositor que a escreveu e como ele a escreveu.

Atualmente no naipe de percussão encontram-se muitos problemas relativos à escrita. Tais problemas podem ser simples como:

- em que espaço ou linha do pentagrama se escreve para caixa clara (um dos principais tambores da percussão sinfônica)?

- Ou não se escreve em pentagramas?

Dúvidas como essas já foram sanadas, convencendo-se regras para o instrumental mais comum. Podem surgir dúvidas mais complexas, quando se utilizam instrumentos menos convencionais como: matraca, pandeiro estilo brasileiro (como aparece nas músicas de Villa-Lobos, Mignone, etc.), ganzá, etc.

A regra número um é facilitar para o instrumentista, escrever de maneira clara. Para isso é preciso entender a execução do instrumento, entender o que seria facilitar, pois a maioria dos compositores, muitas vezes, enganam-se pensando estar facilitando a execução, por não entenderem a prática do percussionista.

O músico que toca instrumentos de percussão é o único que na orquestra ou em peças solo precisa caminhar entre um instrumento e outro, necessita trocar baquetas para conseguir sons específicos de cada instrumento, e pode até estar com várias baquetas (até 6) em suas mãos que produzam timbres diferentes. Porém, a movimentação dessas baquetas tem limites, e, de acordo com o número que se utiliza, a técnica se modifica e suas possibilidades também. A movimentação do instrumentista é limitada; a disposição do instrumental é muito importante e precisa ser pensada pelo compositor na hora da criação da obra.

Essas características, que lhe são peculiares, precisam ser entendidas e respeitadas na hora da composição. Mas como cobrar esse conhecimento do compositor? Nada melhor para isso do que o contato compositor/instrumentista. A execução de uma peça de percussão envolve problemas específicos que, muitas vezes, só são conhecidos pelo próprio músico executante. Problemas esses que até hoje não foram discutidos, avaliados, não tendo sido encontrada nenhum tipo de solução em manuais, sejam de orquestração, composição ou percussão.

Na medida que existem muito poucos trabalhos didáticos tratando a escrita para percussão, a necessidade de um trabalho como esse se torna evidente. Através do estudo dessas dificuldades, tanto o trabalho do compositor quanto à performance do instrumentista terá melhor resultado.

Este trabalho tem como objetivo avaliar a problemática da escrita e “execucional”, e confrontá-las de forma a achar soluções.

- Quais são os problemas encontrados pelos percussionistas na hora da execução?
- Que tipos de problemas são esses? Idiomáticos ou de notação?
- Por que os compositores têm problemas em escrever para percussão?
- Quais as soluções para esses problemas?

O objetivo do trabalho é investigar a prática e opinião do percussionista sobre obras conhecidas e já executadas por ele e seus problemas de escrita e idiomatismo, fazendo comentários breves sobre cada problema encontrado.

II - REVISÃO TEÓRICA

A literatura atualmente escrita sobre a percussão, nos manuais de orquestração, é bastante precária. A maioria das informações contida nesses manuais é completamente errônea ou bastante incompleta.

Manuais de orquestração, como o de A. Cassella (1948,p.125), erram a extensão de instrumentos de percussão em até uma oitava. Tratam instrumentos distintos – gôngo e tam-tam – como se fossem os mesmos (o primeiro possui altura definida), ou simplesmente ignoram a existência de um deles (PISTON, 1984, p.310,311).

Samuel Addler em seu manual de orquestração, um dos mais importantes da atualidade, fornece grandes exemplos musicais, porém também ignora alguns importantes instrumentos da percussão, como matraca, ganzá, etc.

No caso de Korsakov (1946,p.33-37), os tímpanos são tratados rapidamente. A extensão é descrita apenas dos dois tambores centrais enquanto que na orquestra pode se trabalhar com até 5 tambores. Ele agrupa os instrumentos de teclado e tubulares - carrilhão (tubular), bells e xilofone (teclados) - em um mesmo item, sem mencionar suas extensões que são completamente distintas, ou o material de que são feitos (o xilofone é de madeira e os demais de metal). Os instrumentos de percussão de som indeterminado, que ele especifica como sendo 9 no total, são descritos apenas em meia página de seu livro.

Poucos livros foram realmente escritos com a finalidade de resolver o problema. O percussionista Carmelo Saitta (1998), em seu livro sobre a percussão, se restringe a descrever os instrumentos de altura indefinida, e expõe muitas formas de escrita desenvolvidas por ele próprio e que não são universais.

Nenhum de todos esses manuais, com exceção do Walter Piston (1984,p.298,299), se referem à enorme possibilidade de timbres que se consegue de um mesmo instrumento apenas com a troca de baquetas. A escolha da baqueta é um assunto de muita importância que muitas vezes precisa ser explicitado pelo compositor para um resultado sonoro mais próximo ao imaginado.

A articulação é um assunto completamente ignorado por todos os manuais, desde a usual utilização das baquetas até a possibilidade dessa utilização ser feita simultaneamente ao uso das mãos para produzir diversos tipos de articulação. O abafamento de notas é um artifício muito utilizado pelos percussionistas e que não é mencionado em nenhum desses livros.

No entanto, podemos obter informações como essas, que são deficientes nos manuais de orquestração, através do material didático utilizado pelo próprio percussionista em seu estudo diário.

No caso da caixa-clara, um dos principais tambores da percussão, existem inúmeros métodos utilizados no ensino da percussão que podem resolver o problema da escrita para esse instrumento.

Existem duas maneiras de se escrever para caixa-clara. A primeira forma seria utilizando o pentagrama convencional, escrevendo no terceiro espaço. Essa forma pode ser encontrada no método brasileiro escrito por Edgar Rocca (Bituca) e Guilherme Gonçalves, *O Ritmo Pelas Subdivisões*. A maioria dos métodos estrangeiros, como *Der schlagzeuger in Kulturorchester* (Alfred Wagner, 1999), *Douze Études pour Caisse-Claire* (Jacques Delécluse), *Accents and Rebounds* (George Lawrence Stone) e *Snare Drum Method* (Vic Firth), também adotam este modo de escrita para caixa-clara, que podemos considerar o mais tradicional.

Entretanto, existem dois compositores e professores brasileiros que adotam outro método de escrita em seus livros: escrevem o ritmo em uma linha sem clave, indicando apenas a fórmula

de compasso e do instrumento utilizado. São eles: *Manual de percussão – Caixa-clara I, II, III e IV* (Luiz D’Anunciação) e *Método Completo para Caixa-Clara em 4 cadernos* (Ney Rosauro). Esse tipo de escrita facilita a leitura do percussionista, deixando o ambiente da escrita mais livre e claro. Essa forma de escrita abre uma série de possibilidades no que diz respeito a articulações e timbres. O compositor pode inserir mais linhas e, em uma bula escrita como um anexo à peça, sugerir novos timbres, como o uso da baqueta no aro ou a utilização da mão na pele, definindo essas articulações através da inserção de novas linhas na partitura.

Já no método tradicional a inserção de linhas não se faz necessária, uma vez que o compositor utiliza-se de um pentagrama. Uma bula em anexo é suficiente para definir os diferentes timbres.

Todos esses métodos, além de acabarem com quaisquer dúvidas relativas a escrita desse instrumento (a caixa-clara), resolvem problemas de cunho idiomático. Através dos inúmeros exercícios neles contidos pode-se entender o idioma do instrumento, aumentando assim a compreensão do compositor.

Os tímpanos podem ser considerados como os instrumentos da percussão de mais difícil compreensão, na questão relativa ao idiomatismo. O jogo de tímpanos, que em uma orquestra contemporânea inclui 5 tambores, possui uma extensão relativamente grande no que diz respeito a instrumentos de membrana: D1 a C3 (Timpani Method, 1957, p.17). Porém essa extensão não pode ser usada livremente como, se faz em um contrabaixo por exemplo. Nas páginas de métodos como *Technique For The Virtuoso Tympanist* (Fred Hinger, 1975) e *30 Etudes pour 4 timbales* (Jan Zegalski) o idiomatismo do instrumento fica bem claro. Podemos perceber que cada tambor, na maioria dos exercícios e músicas, se mantém fixo em uma nota. Ou, ainda, a variação é feita em apenas um dos tambores de cada vez, de forma que haja tempo para essa mudança.

A escrita para tímpanos vem se sofisticando, como consequência do desenvolvimento do próprio instrumento. Os primeiros relatos históricos de sua existência surgem ao final da renascença, através de xilogravuras datadas de 1473-1531 e de um tratado escrito por *Sebastian Virdung*, 1511, onde ele descrevia os instrumentos da época, ensinava como construir-los e dava dicas de como deveriam ser tocados (Grout, 2001, p.225). Nessa época os tímpanos se resumiam em duas peças em forma de cabaça feitas de bronze cobertas com peles de animais, geralmente carneiro. A afinação era obtida através de pregos onde era presa a pele animal. Através da tensão dessa pele completamente esticada se conseguia uma afinação adequada. Uma mesma afinação era utilizada do começo ao fim da obra escrita pelo compositor, não sendo possível alterá-la no decorrer de uma execução.

Atualmente, os tímpanos se desenvolveram grandemente. Possuem pedais que são conectados a cabos de aço ligados a pele do instrumento, e que facilitam em muito a mudança de afinação do instrumento. Mas, ainda assim, a afinação do instrumento é muito delicada e requer uma habilidade extra do percussionista.

A escrita para esse instrumento é bastante rica de possibilidades, cuidando-se que o aspecto idiomático seja amplamente entendido pelo compositor. Além de métodos e estudos desenvolvidos com objetivos didáticos para os próprios percussionistas, existem muitas peças modernas escritas para esse instrumento que exploram novas idéias e novos timbres. O compositor Ney Rosauro, grande percussionista, escreveu a obra *Concerto para Tímpanos e Orquestra (1999)*. Nesta obra o compositor, além de explorar aspectos mais tipicamente idiomáticos, cria novos timbres, como pratos em contato com a pele do instrumento, ou baqueta percutindo não só a pele como também o corpo do instrumento. Sempre com bulas bem feitas, o trabalho do percussionista é bastante facilitado e a música bastante enriquecida.

Elliott Carter, grande compositor americano, escreveu um conjunto de estudos para tímpanos que se tornou uma das obras mais tocadas e respeitadas pelos percussionistas. As peças solo de Carter tiveram sua primeira edição datada de 1950, quando ainda eram no total 6 peças escritas a mão, e finalmente completadas e editadas na sua forma definitiva em 1966. *Oito Peças para Timpanista Solo* foi resultado de um contato direto com o timpanista Paul Price que as revisava, dando dicas, e tentando achar a melhor forma de decodificar no papel vários efeitos imaginados pelo compositor. Como consequência, a maioria das peças é dedicada a Paul Price.

No caso dos instrumentos barrofônicos, como marimba, xilofone, vibrafone e bells, a questão se torna ainda mais complexa. A maioria dos manuais de orquestração não cita pelo menos um desses instrumentos. Apesar da construção de todos eles ter uma similaridade bastante grande, o material de que são constituídos é diferente, suas tessituras e extensões são distintas e, conseqüentemente, a função tradicional de cada um desses instrumentos no tecido orquestral. Porém, a literatura técnica escrita para esses instrumentos é muito vasta, e explícita claramente as principais diferenças entre eles.

Bells e o xilofone são instrumentos mais comumente utilizados em formações sinfônicas. Existem vários métodos didáticos, como *New Method of Velocity for Xylophone* (William Strelsin), que descrevem a técnica, mostrando maneiras como algumas passagens musicais devem ser tocadas. Um dos métodos mais conhecidos e utilizados para xilofone e bells é *Modern school for xylophone* onde, logo no início do livro, o autor mostra a extensão desses instrumentos (Goldenberg, p.3). Ao final, o autor faz um apanhado de trechos orquestrais famosos escritos para bells e xilofone, dando ao estudante de percussão a oportunidade de conhecê-los e resolver problemas técnicos com antecedência. Para o compositor é importante analisar a forma como o autor lida com a manulação (escolha da mão que irá articular o

instrumento, com ou sem baqueta¹) em passagens difíceis e as possíveis formas de escrita para o instrumento.

Já o vibrafone e a marimba são instrumentos que possuem uma técnica diferenciada do bells e do xilofone, que na maioria das vezes são tocados com apenas duas baquetas (uma em cada mão). Geralmente tocados com 4 baquetas (2 em cada mão), o vibrafone e a marimba são instrumentos solistas, mais raramente utilizados em formações orquestrais. São instrumentos com menos de um século de vida, e sua inserção em orquestra se deu ainda mais recentemente.

Para esses instrumentos existe um infinito de livros técnicos e partituras que suprem a necessidade de um material dirigido especificamente a compositores. Um dos compositores e percussionistas mais famoso é David Friedman. Seus livros *Vibraphone Technique, Dampening and Pedaling* e *Mirror From Another, A Collection of Solo Pieces for Vibraphone* são de grande valia para o compositor que precisa entender técnicas específicas do vibrafone e seu idioma. Por possuir pedal e ser um instrumento capaz de produzir notas longas, este se diferencia bastante da marimba que possui um som mais seco.

O percussionista Arthur Lipner é o autor do livro chamado *The Vibes Real Book*, muito conhecido e utilizado por percussionistas. Seu método é dividido em 4 seções. Na primeira, ele faz uma descrição do vibrafone e sua técnica. Ela é dividida da seguinte forma: I. Meet the Vibraphone, II. Pedaling, III. Dampening e IV. Dead Stroke. Todos esses itens são técnicas específicas do vibrafone. No livro, o compositor encontra um material riquíssimo, que facilitará a sua familiarização com a técnica do instrumento. Na segunda seção, *Theory*, o autor dá uma aula sobre harmonia e acordes caminhando para a terceira seção, *Improvisation*, onde ele escreve sobre conceitos da improvisação, como a criação de linhas melódicas, aplicação de escalas de

¹ 1 - STEPHAN, Cláudio. Aulas de música.

Disponível em <<http://planeta.terra.com.br/arte/teoriamusical/percuss/indice.htm>> Acesso em: 29 dez. 2004.

acordes e progressões harmônicas. A quarta seção, *Repertoire*, é composta por arranjos do compositor sobre temas clássicos do Jazz. Para cada tema ele faz 8 tipos de arranjo. Os 4 primeiros são para 2 baquetas e os quatro últimos para 4 baquetas, organizados por níveis de dificuldade. Ao compositor seria interessante analisar os diferentes níveis técnicos presente na última seção do livro.

A marimba, por ser um instrumento de madeira e não possuir pedal, tem uma técnica mais simples que o vibrafone. Métodos como *Ideo-Kinetics, A Workbook for Marimba Technique* (Gordon Stout), *Method of Movement for marimba* (Leigh Howard Stevens, 1979) e *Método para 4 baquetas* de (Ney Rosauro, 1988) desenvolvem exercícios baseados nas distâncias entre notas, que pode ser considerada como a principal diferença técnica entre o vibrafone e a marimba. Por ser a marimba um instrumento de extensão mais grave, possui teclas maiores, o que amplia os movimentos do percussionista, diferenciando o modo de tocar entre esses dois instrumentos.

Sobre os demais instrumentos de percussão, chamados de acessórios ou percussão complementar, existe pouca literatura e poucos métodos escritos. O percussionista e musicólogo brasileiro Luiz D'Anuniação é o autor de importante livro utilizado tanto no Brasil como no exterior chamado '*Manual de percussão, Percussão Complementar*', em 3 cadernos de 4 Volumes, onde ele descreve cada instrumento, discute os problemas técnicos e desenvolve exercícios para cada um deles.

Podemos ver assim que a percussão tem se desenvolvido grandemente, em um mundo particular que diz respeito somente a instrumento e instrumentista. Apesar disso, pouco é o material didático destinado a compositores, que se interessam somente em conhecer aspectos técnicos e idiomáticos da percussão, mas não pretendem ser percussionistas.

III – PROBLEMAS RELATIVOS À COMPOSIÇÃO

O naipe de percussão é o naipe mais recente da orquestra sinfônica. A partir de século XX, esse naipe se desenvolveu grandemente em número de instrumentos e respectivas técnicas. Entretanto, a escrita ortocrônica não se adaptou a esse rápido crescimento.

A música moderna teve um papel fundamental no desenvolvimento acelerado do naipe de percussão no século XX. Se a música barroca e a clássica foram os criadores da percussão, nos deixaram como herança os tímpanos, a música moderna pode ser considerada como um marco na história desse grupo de instrumentos. A partir deste século, muitos instrumentos foram criados e introduzidos na orquestra através do naipe de percussão. O naipe e seus músicos foram se adaptando a uma série de mudanças que ocorreram nesse período. Porém, a escrita ortocrônica não poderia se adaptar por si só. Suas deficiências tornaram-se assunto polêmico entre percussionistas e compositores atuais.

A escrita ortocrônica, como qualquer tipo de linguagem, tem suas limitações. Mas isso não implica que não possa ser adaptada de forma a causar menos problemas para os músicos que se utilizam dela.

A segunda questão dentro dos problemas da escrita para instrumentos de percussão é o idiomatismo. A escrita para percussão possui características de execução que lhe são peculiares e é preciso, como qualquer outro instrumento, conhecê-las antes de escrever.

Para conhecer tais problemas essas e outras questões foram levantadas em entrevistas feitas a 4 percussionistas atuantes no meio musical do Rio de Janeiro, que aqui serão referidos como PERC1, PERC2, PERC3 e PERC4. As respostas geraram alguns problemas que foram organizadas em 4 tópicos principais, segundo o tipo de problema mencionado. São eles:

- A escolha do instrumental - a concepção do setup;

- Especificação do timbre;
- Escrita idiomática;
- Problemas relativos à escrita ortocrônica.

III.1 – A Escolha do Instrumental - A Concepção do Setup

III.1.a – Concepção instrumental inadequada

Toda composição, seja ela para percussão ou para outro grupo de instrumentos, precisa ser iniciada com uma formação instrumental previamente definida. Nas composições para percussão essa questão se torna ainda mais importante já que, em geral, cada instrumentista será responsável por todo um instrumental e não apenas um instrumento. As composições para percussão em que é usado mais de um instrumento damos o nome de composições para percussão múltipla.

Para a performance dessas composições o percussionista necessita fazer um estudo prévio sobre o instrumental que será utilizado, resolvendo possíveis problemas de montagem e organização dos instrumentos, para que esses possam ser tocados confortavelmente. A essa montagem damos o nome de *setup*. Para o conforto do percussionista, o *setup* precisa ser pensado não só por ele mas também pelo compositor. Muitas composições contemporâneas utilizam um *setup* muito grande, impossível de ser montado. Todos os instrumentos, que serão utilizados por um mesmo percussionista, precisam estar dispostos de modo que o percussionista tenha acesso a eles confortavelmente sem a necessidade de um esforço técnico extra, para que a composição possa ser ‘fluidamente’ executada.

A má escolha do *setup* gera problemas técnicos ao percussionista que acarretarão numa performance fraca ou difícil. Conseqüentemente, a peça será considerada como má escrita e tocada uma ou duas vezes no máximo.

Uma vez escolhido o instrumental a ser utilizado precisa se visualizar a montagem desse instrumental, de modo que o *setup* se mantenha fixo do começo ao fim da peça.

PERC4:

“Eu acho que é importante o compositor escolher um setup se manter fiel a ele.”

No entanto, se o instrumental a ser utilizado é relativamente grande, dificultando sua utilização em um só *setup*, pode se pensar na possibilidade da construção de dois ou mais *setups* distintos. Assim, o percussionista pode fazer a utilização de todo o instrumental mais confortavelmente. Essa montagem é muito comum, para que o *setup* não se torne muito grande e ‘sufoque’ o percussionista.

Porém, em peças solo, a mudança de *setup* precisa ser pensada de acordo com a fluência da música. Geralmente, essa mudança é feita na passagem de um movimento para outro, dentro de uma mesma peça, ou com a utilização de fermatas, que dão tempo suficiente para que o percussionista se desloque até outro *setup*.

Em peças para grupo de câmara ou percussionista solo e orquestra, essa mudança é mais facilmente realizável. A possibilidade de pausas maiores dá tempo suficiente para que o percussionista caminhe entre os *setups*. No concerto para percussão e orquestra *Veni, Veni, Emmanuel* do compositor James MacMillan, ele utiliza percussão múltipla. No entanto, faz a utilização desses instrumentos de 4 formas diferentes: uma marimba ao lado de um tam-tam, um vibrafone e um *setup* de instrumentos de altura indefinida. Todos esses instrumentos são dispostos na frente da orquestra, da direita para a esquerda, respectivamente. Atrás da orquestra, encontra-se um carrilhão (sinos tubulares), de tessitura bastante grave e incomum, que é utilizado

ao final da peça com a ajuda de uma escada, pois seus tubos são bastante grandes devido a sua tessitura. A utilização de todo esse instrumental se dá tranqüilamente já que o percussionista tem bastante tempo para caminhar entre os *setups*. Ao final da peça, também caminha entre a orquestra até alcançar o carrilhão, que por ser muito grande é colocado onde a percussão se localiza tradicionalmente.

A utilização de um instrumental grande e fora do comum não é, de forma alguma, proibida. No entanto, o compositor deve ter em mente todos esses problemas antes do início da composição. Quanto maior o número de instrumentos utilizados, maior deverá ser o domínio do compositor sobre o que está sendo escrito.

III.1.b – Escolha de instrumental não acessível

Com o desenvolvimento da percussão, a quantidade de instrumentos disponíveis, ao percussionista e ao compositor, se torna infinita. A combinação desse instrumental gera inúmeras possibilidades.

No entanto, em algumas composições podemos observar a escolha equivocada do instrumental. Para um percussionista, principalmente estudante, executar uma peça de percussão múltipla é muito complicado, pois, na maioria das vezes, esse tipo de composição utiliza um material que pode ser encontrado somente em universidades ou orquestras sinfônicas. Conseqüentemente, a disponibilidade desse material é dependente de uma série de questões burocráticas. Dificilmente um percussionista vai dispor em sua própria casa de um jogo de 4 tímpanos, um tam-tam ou um bombo sinfônico. Essa dificuldade de acesso ao instrumental interfere diretamente nas horas de estudos do percussionista, que, dependendo do nível técnico da peça, demorará mais ou menos tempo para executá-la.

Existe um outro aspecto ainda mais importante sobre a acessibilidade do material. A maioria das instituições ou pessoas físicas possui uma quantidade de instrumentos dentro de um padrão estabelecido pela função do próprio instrumento dentro do naipe. A maioria das orquestras sinfônicas possui apenas 2 bombos sinfônicos, 3 caixas claras, 2 jogos de tímpanos de 4 tambores cada. Com isso, a execução de peças como, por exemplo, para 5 caixas claras, ou 4 bombos sinfônicos, ou ainda para trio de timpanistas se torna praticamente inviável. PERC4: *“Uma peça para 10 tomtoms dificilmente vai ser executada.”*

Essa questão é complicada pois ‘bate de frente’ com a criatividade do compositor. No entanto, não tomemos as afirmações anteriores como uma proibição ou como constatação de erro. Escrever para percussão é um universo ilimitado, e todas as composições podem ser executadas se bem escritas.

III.2 – Especificação do timbre

III.2.a – Ausência de especificação

Os instrumentos de percussão possuem inúmeras formas de serem percutidos, conseqüentemente, produzem muitos timbres diferentes, que fazem a diferença dentro de uma composição.

As formas de se percutir também podem ser muitas: com baquetas macias, baquetas duras, baquetas de ferro, de plástico, de madeira, de feltro, de tecido. Também podem ser percutidos com as mãos, podem ser raspados, etc. Essas possibilidades, muitas vezes, deixam de ser exploradas pelos compositores, pois esses desconhecem as técnicas relativas aos timbres.

Instrumentos como o triângulo, por exemplo, podem ser percutidos com baquetas de metal que, por sua vez, podem variar em espessura. No entanto, também pode ser percutido com baqueta de madeira, o que produz um timbre mais doce e mais piano. Pode ser raspado,

produzindo um som mais longo e também mais piano. Todas essas possibilidades associadas à articulação produzem resultados sonoros incontáveis.

A tumbadora, por exemplo, instrumento de pele e tradicionalmente tocado com as mãos, aparece muitas vezes em peças orquestrais tocado com baquetas de madeira (dura) e com baquetas de feltro (macia). Dependendo do trecho a ser tocado e da combinação de instrumentos em um setup pode até ser tocado com baqueta de ferro, sem considerável mudança no timbre.

O prato, instrumento de metal, é muito rico em timbres. Existem dois tipos de prato em orquestra: o prato suspenso que recebe esse nome por realmente estar suspenso em uma estante de metal; e o 'prato de choque' ou 'pratos a dois', que consiste em dois pratos que são percutidos um contra o outro, gerando o som de dois pratos ao mesmo tempo. Muitos compositores, ao escreverem para pratos, não especificam qual das duas possibilidades foi pensada. A palavra 'pratos' não é suficiente para a especificação do instrumento. Esse problema acaba sendo resolvido pelo próprio percussionista, que opta pela forma que mais se adequa ao trecho orquestral ou que mais se adequa ao seu gosto. Os 'pratos a dois' possuem outros tipos de articulação como o *glissando*, que consiste em raspar-se um prato, cuja borda esteja encostada na parte central do outro, até que as duas bordas se juntem. Entretanto, esse efeito produz um som realmente *piano*, que dificilmente será ouvido em um tutti orquestral. Soa melhor se usado em trechos de menor densidade, com um nível menor de dinâmica, e com um número reduzido de instrumentos.

III.2.b – A escolha da baqueta

A escolha da baqueta é de primordial importância na definição do timbre procurado. Os instrumentos de percussão podem ter seu timbre totalmente modificado apenas com a troca da

baqueta. Essa informação é importante, pois demonstra o grau de imaginação e controle do material por parte do compositor.

O prato suspenso, por exemplo, pode ser percutido com baqueta de ferro, o que gera um som metálico e penetrante. As baquetas macias, geralmente feitas de linhas que envolvem o topo de um cabo de madeira e são usadas no vibrafone ou na marimba, geram um som mais doce.

Um dos grandes erros usualmente cometidos pelos compositores é indicar que uma nota no prato suspenso seja tocada com baquetas de tímpano. Esse tipo de escrita revela pouco conhecimento do uso das baquetas e é, em geral, rejeitada pelo percussionista. PERC1: *"... é o caso de você pegar prato escrito pra ser tocado com baqueta de tímpano. Impossível! E olha que eram compositores que sabiam a importância da percussão, que pesquisavam..."* Ao olhar a partitura, automaticamente o músico pegará a baqueta de linha e executará o trecho problemático. E a razão para isso é muito simples: baquetas de tímpano são feitas de feltro e se rasgam com muita facilidade. São construídas para percutirem somente peles, sintéticas ou de animais. O som produzido no prato suspenso por esse tipo de baqueta não possui os harmônicos necessários que caracterizam seu timbre como o prato. As baquetas de linhas são desenvolvidas para percutirem o metal (vibrafone) e assim consegue extrair do prato todos seus harmônicos e, conseqüentemente, o timbre desejado. Por isso, se o compositor pensou no som tradicional de um prato suspenso em sua obra, a indicação da baqueta a ser utilizada torna-se irrelevante.

O tímpano é um dos instrumentos em que a troca de baqueta é bastante relevante para o efeito desejado. Por ser um instrumento grave, a troca de baqueta resulta em considerável mudança de timbre. As baquetas de tímpano são feitas de feltro na ponta de uma haste de madeira, ou não possuem feltro sendo sua ponta somente de madeira. A quantidade de feltro na ponta da haste varia consideravelmente, produzindo assim inúmeros tipos de baquetas e, conseqüentemente, uma variação enorme de timbre. A escolha da baqueta, geralmente, é feita

pelo percussionista, já que os compositores, em sua maioria, não indicam o tipo de baqueta a ser utilizado.

A escolha da baqueta, nesse caso, pode ser feita também pelo compositor. As baquetas mais duras geram um som mais penetrante e mais definido ritmicamente. As baquetas médias são boas para trechos em que existam frases rítmicas, que precisem estar razoavelmente definidas, seguidas de rulo. Este tipo de baqueta média é a que tradicionalmente o percussionista, que não conhece uma obra a ser executada, utiliza para a tocar pela primeira vez, até que se familiarize e identifique os trechos que requeiram uma baqueta mais dura ou mais macia. As baquetas macias são mais usadas para trechos de rulo ou de notas mais graves, e que necessitem de uma ressonância maior.

Essas definições são as que provavelmente um percussionista optaria na falta de uma indicação feita pelo próprio compositor. No entanto, outras possibilidades não devem ser descartadas, como trechos de rulo a serem realizados com baquetas de feltro duro ou baquetas de madeira, o que gera um efeito bastante tenso. Ou baquetas macias executarem trechos rítmicos, o que gera um efeito 'embolado', indefinindo o ritmo devido à ressonância produzida pela baqueta.

Toda a escolha das baquetas a serem utilizadas em uma peça pode ser feita pelo compositor. A ausência destas indicações, evidentemente, deixa o percussionista livre para fazer uso de seu conhecimento individual e de seu próprio gosto. Entretanto, se o compositor deseja manter o controle sobre o resultado final é imprescindível um estudo mais atento de todas as possibilidades de execução de determinado trecho.

III.2.c – A escrita para os instrumentos de percussão na música brasileira

A escrita na música brasileira é um assunto muito vasto e polêmico entre os percussionistas atualmente. Considerado o país da percussão, o Brasil tem em sua cultura uma diversidade rítmica gigantesca e uma grande variedade instrumental. Muitos desses instrumentos se tornaram símbolos do país como, por exemplo, o pandeiro.

Esse instrumental possui características específicas de execução e articulações próprias. Atualmente, muitos estudos vêm sendo feitos sobre a escrita para percussão, desenvolvendo, dentro da escrita ortocrônica, formas de especificação cada vez maior de suas articulações próprias.

No entanto, em obras de compositores nacionalistas, como Villa-Lobos, Guerra- Peixe, Carlos Gomes, etc., que utilizam esses instrumentos tipicamente brasileiros, podemos ver partituras para instrumentos de percussão que explicitam apenas o ritmo a ser tocado, sem, contudo, especificar nenhum tipo de articulação.

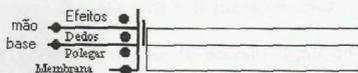
A deficiência na escrita para percussão brasileira tem uma razão única e óbvia: sua utilização é ainda um bebê comparado a história da música ocidental. Estudos feitos sobre o assunto, posteriores a utilização de instrumentos populares em orquestra, são ainda mais recentes. E, por isso, a questão da música brasileira para percussão pode ser considerada como um campo ainda raso de conhecimentos.

Muitos são os casos em que músicas brasileiras, executadas por orquestras estrangeiras, perdem sua identidade. Por não possuir uma codificação precisa, que realmente mostre a maneira como o instrumento deve ser tocado, a música brasileira acaba se tornando desconhecida. Em lugar dela surge uma música simples, com idéias rítmicas deturpadas, sem um valor cultural real.

Um dos principais estudiosos sobre o assunto no Brasil é o professor e percussionista Luiz D’Anunciação (Pinduca). É o autor de vários métodos sobre instrumentos brasileiros – como o

pandeiro, o berimbau e muitos outros – onde desenvolveu formas de escrita, dentro da escrita ortocrônica, para cada instrumento individualmente. Sempre preocupado com as características individuais, propôs assim soluções para problemas relativos à articulação específica desses instrumentos.

Em seu *Manual de Percussão*, intitulado *A percussão dos ritmos brasileiros, sua técnica e sua escrita*: O pandeiro estilo brasileiro por exemplo, ele desenvolve uma técnica de escrita para o pandeiro onde é explicitado cada tipo de articulação natural do pandeiro tocado pelos brasileiros.



O desenho acima mostra como ele utiliza as três linhas na escrita para o pandeiro. Cada linha e espaço do pentagrama se referem a um tipo de articulação. Nas duas linhas superiores são representadas as articulações realizadas pela mão direita (destros) e a linha inferior as articulações realizadas pela mão que segura o pandeiro, a mão esquerda. O dedo anelar da mão esquerda, posicionado por baixo do pandeiro, encosta na pele abafando-a. Produz assim, dois tipos de som graves – que são articulados pelo polegar da mão direita – o som da pele solta (dedo anelar afastado da pele) e o som abafado (dedo anelar encostado na pele). Essa articulação do dedo anelar da mão esquerda é representada pela linha inferior que tem a indicação ‘membrana’.

Nas linhas superiores é representado, no primeiro espaço suplementar, o som produzido pelo polegar, quando este percuti a pele do pandeiro produzindo um som grave. Na primeira linha está o som da base da mão, região inferior da palma, próxima ao punho. Essa articulação produz o som apenas das platinelas do pandeiro. O espaço central é destinado a representação do ‘bloco

de dedos' (todos os dedos unidos, com exceção do polegar) percute a parte superior do pandeiro. Esse som produzido é bastante similar ao som da base da mão. Porém, ele também pode ser uma imitação do som grave produzido pelo polegar. Graficamente essa variante recebe a indicação "o" sobre ou sob a nota. Na segunda linha é o que usualmente os pandeiristas chamam de *slap*, um pequeno tapa sobre a pele do pandeiro que produz um som estalado, muito utilizado no samba. O primeiro espaço suplementar superior é destinado aos efeitos, tais como pequenos rulos (fricção do dedo polegar sobre a pele do pandeiro) ou glissando, que consiste na fricção do dedo anelar na membrana transversalmente de uma borda à outra sem interrupção. Apresenta resultado semelhante a uma nota grave da cuíca.

Todo esse trabalho de decodificação do instrumento permite que a música se torne internacional, e a nossa cultura seja amplamente divulgada. Apesar dessa forma de escrita ser bastante precisa, e ter um resultado bastante satisfatório no que diz respeito à música brasileira, o próprio autor menciona o fato de que este é um assunto inesgotável, e é muito importante que possa se desenvolver um estudo formal dos instrumentos de percussão no Brasil.

"A sistematização da escrita não limita a representação gráfica e não se tem a pretensão de esgotar o assunto. Moveu-me, acima de tudo, o desejo de contribuir para a comunicação escrita dos nossos ritmos através da originalidade de sua percussão, bem como tornar possível a escolaridade formal desses instrumentos, permitindo que o ensino da música possa penetrar adequadamente no universo espontâneo dos ritmos brasileiros." (Pinduca, 1994, p.11)

Apesar de, atualmente, vários estudos se desenvolverem no sentido de acabar com a problemática do instrumental da percussão brasileira, ainda não foi feita uma ponte entre o que já foi escrito por compositores nacionalistas, e as novas formas de escrita. Muitas composições de nacionalistas, como Guerra-Peixe, Villa-Lobos, etc., teriam suas partituras mais bem executadas se fossem reeditadas dentro desses novos padrões de escrita.

III.3 – Escrita idiomática

III.3.a – Articulação em instrumentos graves

O instrumental idiofônico (instrumentos de pele) da percussão, de tessitura grave, possui limitações relativas a sua utilização rítmica. Por se tratar de instrumentos de grandes estruturas, como o bombo sinfônico por exemplo, as peles que são utilizadas nesses instrumentos, normalmente sintéticas, geram uma vibração relativamente grande ao serem percutidas. Essa vibração é de longa duração. Quando várias notas são percutidas seguidamente em um andamento andante ou mais rápido, o resultado sonoro é uma nota longa e não um motivo rítmico.

Para se produzir uma nota longa em um gongo ou tam-tam por exemplo, não é preciso velocidade nos movimentos. Por isso, muitas vezes, semicolcheias ou até mesmo, colcheias não produzem um resultado rítmico claro e inteligível.

Todos os instrumentos possuem um *ponto de toque*, que é a região ideal para articulá-los e que provoca a maior vibração de seu corpo. Porém, nos casos onde o compositor escreve um ritmo relativamente rápido, a solução dada pelo percussionista é a execução desse ritmo fora desse ponto de toque, para que o instrumento produza uma menor reverberação, e com apenas uma mão. A outra mão encostada na pele do instrumento inibe grande parte da vibração, fazendo com que o ritmo se torne claro. Porém, produz um som mais seco, o que é bastante diferente da sonoridade usual. O compositor precisa ter isso em mente para que não se decepcione com o resultado sonoro obtido.

Em casos mais extremos, onde o andamento é realmente rápido e a frase rítmica não pode ser realizada por apenas uma das mãos, ocorre um erro de idiomatismo. O percussionista utiliza as duas mãos para executar o trecho escrito e a pele reverbera fazendo com que o ritmo não seja entendido. Nesses casos, é preciso fazer um estudo do que realmente foi pensado em termos de

timbres, ou do que é possível realizar, pois o compositor pode imaginar timbres impossíveis de se obter em determinado instrumento. Se for o caso, poderia se fazer a troca por outro instrumento. Como por exemplo, trocar o bombo sinfônico por um surdo, instrumento também grave, porém menor.

III.3.b – Quiálteras com muitas notas que soam como rulo

Uma característica peculiar a alguns instrumentos de percussão é não possuir notas longas. Seu som é caracterizado por ser estacato. São instrumentos feitos de materiais que não possuem uma ressonância longa, como alguns metais, madeira ou peles com afinações agudas.

Por esse motivo, na percussão é utilizado uma técnica denominada *rulo*. Essa técnica faz com que sejam possíveis notas longas em instrumentos de som estacato, como a caixa-clara, o bloco de madeira, o bloco chinês, o xilofone, e muitos outros. Essa técnica consiste em realizar muitos toques com a baqueta, ou com as mãos, no tempo de uma nota escrita, fazendo com que ela seja preenchida de som e se torne uma nota longa.

Em alguns instrumentos, como os tímpanos, os tom-toms e os instrumentos de madeira em geral, são utilizados os rulos de toque simples (para cada movimento da mão é realizado um toque no instrumento) ou rulos de toque duplo (para cada movimento da mão são realizados dois toques no instrumento). Para instrumentos de peles, e que possuem a afinação mais aguda, como a caixa-clara por exemplo, usamos o rulo de toque múltiplos (para cada movimento da mão são realizados vários toques no instrumento).

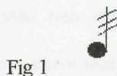
Algumas peças compostas para percussão fazem uso de uma escrita que dificulta a execução do percussionista, sem contudo conseguir um resultado sonoro diferente do usual. A utilização de grandes quiálteras na escrita desses instrumentos se torna sem sentido quando escritas em um andamento muito rápido. O rulo consiste em notas tocadas rápidas, e dependendo

da velocidade das quiáleras escritas pelo compositor, o que irá se ouvir é exatamente um rulo e não o ritmo imaginado. Porém, quando é escrita a quiáltera, o percussionista tentará realizar-la se preocupando assim com técnicas que não fazem diferença em relação ao resultado sonoro obtido.

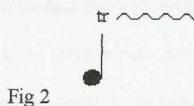
III.3.c – Notas longas escritas para instrumentos de madeira

Os instrumentos de madeira não possuem notas longas. O resultado da percussão do instrumento com baquetas, consiste em um som estacato. Em muitas partituras escritas para xilofone, por exemplo, encontramos trechos escritos com semínimas, mínimas ou até breves. Isso não caracteriza um erro de escrita, desde que o compositor saiba que esta nota irá soar estacato. Porém muitos compositores escrevem notas longas e estranham quando não a ouvem soar por todo o tempo determinado pelo valor da nota.

Para se escrever notas longas para instrumentos que não possuem reverberação, é necessário utilizar o símbolo de rulo em cada nota que se deseja ouvir com seu valor real. Esse símbolo de rulo consiste em três traços colocados sobre a haste da nota, como mostra a figura 1:



No entanto, um erro acontece constantemente na grafia dessa articulação. Muitos compositores, em vez de utilizar o símbolo mostrado acima, indicam o rulo de outra forma: colocam um sinal de trinado sobre a nota a ser tocada, como mostra a figura 2:



Nesse caso, gera-se uma dúvida em relação ao que o compositor deseja ouvir. Como se trata de um instrumento temperado, o símbolo do trinado pode ser executado perfeitamente como

sua definição o descreve: “*Ornamento que consiste na articulação rápida e alternada de duas notas consecutivas, das quais a mais grave é a nota real.*” (Ferreira, 1975, p.1409). Porém, muitos compositores utilizam este símbolo imaginando a execução de apenas uma nota, ou seja, um rulo simples, figura 1.

Nessas situações, em que o compositor opta por escrever como a figura 2, provavelmente, o percussionista optaria pela opção mostrada na figura 1, o rulo simples, já que é muito comum esse tipo de engano ser cometido por compositores, seguro exceções. Salvo se a obra foi escrita por um percussionista, a opção a ser executada seria a mostrada na figura dois.

Em resumo, a figura 1 mostra a opção mais correta, tanto para instrumentos temperados quanto para instrumentos de altura indefinida. A forma como mostra a figura 2 também pode ser utilizada, porém fica restrita a instrumentos de altura definida, e onde o compositor deseje ouvir realmente o som de duas notas sendo articuladas.

III.3.d – Ataque simultâneo de instrumentos de resposta rápida e resposta lenta

Os instrumentos de percussão têm tempo de reação bastante diferentes quando são percutidos. A maioria dos instrumentos tem reação imediata, produz som imediatamente após ser percutido, sem defasagem de tempo entre o toque e o som emitido.

No entanto, existe um grupo pequeno de instrumentos, gongo e tam-tam, que possuem uma resposta lenta. Não produzem som no exato momento do toque da baqueta. Isso não é considerado um problema na medida que a reverberação desses instrumentos é bastante grande.

Apesar disso, quando se escreve para percussão múltipla, é necessário ter em mente que instrumentos de resposta rápida, como a caixa-clara por exemplo, tocados ao mesmo tempo que gongos ou tam-tans, apresentarão uma defasagem de tempo em relação ao som obtido. Esse

problema se torna mais evidente em obras camerísticas, em que o resultado sonoro é mais transparente e onde se exige uma notação a mais precisa possível.

III.3.e – Andamentos acima do executável

Qualquer instrumento musical possui particularidades técnicas que o fazem único. Essas características são responsáveis pela forma como são tocados e suas limitações técnicas. Os instrumentos de percussão também possuem algumas limitações técnicas que dificultam algumas passagens e limitam alguns trechos musicais no que diz respeito a andamentos.

Os instrumentos de percussão, através da história da música, foram caracterizados, em sua maioria, como bastante dinâmicos, e geralmente pontuam trechos orquestrais de andamento mais elevado. No entanto, a maioria do instrumental da percussão, juntamente com suas articulações particulares, possui limites de andamento, que se respeitados, tornam o trecho a ser tocado mais confortável para o instrumentista.

Os instrumentos que possuem alturas distintas porém de timbre semelhante, como por exemplo os tímpanos, os tom-tons, temple block, etc. têm essa limitação definida pela manufatura. A escolha da seqüência das mãos a serem utilizadas em um trecho pode influir na questão do andamento confortável. Trechos em que seja necessária a utilização de cruzamento das mãos para sua execução torna o trecho mais difícil de ser realizado. A utilização de toques duplos também afeta o andamento. A forma mais prática de se escrever para esse tipo de instrumentos, sem influir na questão do andamento, é pensar que todo o trecho possa ser executado com toques simples.

Outra questão que influi na limitação dos andamentos é a utilização dos ornamentos na percussão. Na caixa-clara, por exemplo, trechos com a utilização de grandes ornamentos contendo 2, 3 ou até 4 notas precedendo a nota real (Figura 3), precisam ser utilizados com

parcimônia em trechos bastante rítmicos, e quando estas notas estiverem inseridas em frases rítmicas rápidas.



Figura 3

A utilização desse tipo de ornamento é bastante funcional quando feita isoladamente, como no início ou na conclusão de músicas. Porém a utilização desses ornamentos como feita no exemplo da figura 4, provavelmente, será realizado com a retirada de uma ou mais notas que antecedem a nota real do ornamento.



Figura 4

Esse tipo de problema é simplesmente resolvido tendo-se em mente a velocidade do trecho. Trechos como o mostrado na figura 4 são realizáveis com perfeição em andamentos lentos. Porém, em andamentos rápidos sugere-se a utilização de ornamentos menores, como mostra a figura 5.



Figura 5

Como em qualquer instrumento musical, trechos rápidos são tecnicamente mais difíceis de serem executados. O compositor precisa estar sempre atento ao andamento de determinado trecho, e lembrar que algumas questões técnicas se tornam mais difíceis de serem resolvidas proporcionalmente ao andamento que são escritas.

III.3.f – O tímpano tratado como contrabaixo

Em diversas composições contemporâneas para tímpanos podemos perceber um elevado nível de desconhecimento idiomático deste instrumento. A maioria das obras escritas recentemente trata o tímpano como um instrumento melódico. Apesar de possuir altura definida em seus tambores, a questão melódica no tímpano tem limitações bastante severas.

No entanto, alguns compositores insistem em utilizar o tímpano como um instrumento melódico, simplesmente escrevendo para o tímpano como se este possuísse as mesmas características de um contrabaixo.

Cada tambor de um conjunto de tímpanos possui um pedal que é responsável pela mudança de afinação da pele. Quando se compõe para tímpano solo, precisa se ter em mente essa principal característica do tímpano. A música precisa fluir e não pode haver pausas para que o percussionista faça a mudança de afinação nos tambores. Por isso, a troca de afinação em uma peça solo precisa ser meticulosamente pensada, pois é realizada com os pés, e, se o percussionista estiver executando a peça de pé, a mudança só pode ser feita em um tambor por vez. Essa característica descarta a possibilidade da utilização do tímpano como um contrabaixo, a menos que o trecho que se deseja executar contenha no máximo 5 notas (uma para cada tambor).

Peças que possuem muita mudança de afinação correm o risco bastante grande de se tornarem pouco idiomáticas, se estas mudanças não forem muito bem analisadas antes de serem escritas.

Ao compor para os tímpanos o compositor precisa, antes de tudo, entender sua técnica. A mudança de notas não se dá como em qualquer instrumento melódico. É feita com os pés e, conseqüentemente, tem limitações.

No livro *Solos For The Virtuoso Tympanist* (Hinger, 1981), o compositor escreve 10 solos de nível bastante avançado onde a mudança de afinação é bastante explorada e a principal

questão técnica abordada no livro. No solo número 3 deste livro, *March*, o compositor escreve melodicamente para o tímpano. No entanto, os intervalos utilizados nas mudanças de afinação são no máximo de uma segunda maior. Isso é bastante confortável para os pés. Porém, é um desafio para o percussionista, já que elas necessitam ser realizadas rapidamente e com precisão. Na peça número 6 do livro, *Opus I*, o compositor utiliza também esse recurso. No entanto, em trechos mais rápidos, esta é mantida fixa, e o autor passa a explorar outras questões técnicas.

A afinação nos tímpanos é uma técnica bastante estudada pelos percussionistas. Podemos ver, através do exemplo anterior, que não é questão de fácil resolução. A maioria dos métodos que estuda essa técnica é de nível avançado, o que confirma as afirmações anteriores. Peças escritas com mudanças de afinações impensadas podem ficar restritas a serem executadas por um grupo seletivo de virtuosos ou serem consideradas como composições ruins.

III.3.g – Idiomatismo dos instrumentos barrafônicos

A técnica utilizada na percussão dos instrumentos barrafônicos possui características que a diferenciam das demais. A utilização de quatro baquetas (duas em cada mão) em um único instrumento, possibilita a criação de peças musicais onde melodia e harmonia estão presentes simultaneamente. Esses instrumentos, marimba e vibrafone, são, junto ao tímpano, as maiores vítimas do desconhecimento idiomático por parte dos compositores.

Ao se defrontar com esses instrumentos, cuja estrutura é bastante similar ao piano, compositores escrevem sem se preocupar com suas características específicas. A única característica relevante é o fato do instrumento ser percutido por 4 baquetas, o que reduz a densidade harmônica a 4 notas por vez. Os compositores que fazem uso apenas dessa informação, muito provavelmente, escreverão, no máximo, peças de nível fácil para um pianista.

É bem verdade que os instrumentos barrafônicos possuem grandes limitações se comparados ao piano. No entanto, focando o assunto de uma outra perspectiva, podemos dizer também que o piano possui grandes limitações relativas aos instrumentos barrafônicos.

Um exemplo simples para essa afirmativa podemos ver no *Concerto para Vibrafone e Orquestra* (1996) do compositor brasileiro Ney Rosauro. Em um trecho relativamente grande no início do terceiro movimento, o compositor utiliza a nota mais grave do instrumento, tocada em tercinas ininterruptas, em um andamento vivo. Uma melodia, de compassos ternários e binários intercalados, é executada sobre dessa base. A repetição das notas da base dá ao trecho uma característica bastante percussiva, e, levando-se em consideração o andamento, não poderia, de forma alguma, ser realizado por um pianista.

Outro exemplo de características específicas do vibrafone é a técnica denominada *dampening*. O vibrafone possui um pedal que tem a função muito semelhante ao do piano. Quando é acionado proporciona uma maior reverberação das notas que são tocadas. No entanto, no vibrafone, enquanto várias notas reverberam, o percussionista pode abafar cada nota individualmente utilizando a baqueta que encosta no teclado suavemente neutralizando a reverberação de uma ou mais notas isoladamente. Essa técnica é denominada *dampening*, “pressão da cabeça da baqueta na tecla com o objetivo de cessar a vibração” (Friedman, 1989, p. 1). Essa técnica é utilizada unicamente no vibrafone e o torna um instrumento único.

Os exemplos citados acima tornam claros o quão diferentes são esses instrumentos. Possuem uma linguagem própria e que, muitas vezes, fica reclusa ao universo dos percussionistas. No entanto, cabe ao compositor pesquisar esse universo, evitando compor sem o domínio do instrumento. Peças mal escritas têm como destino o esquecimento, contribuindo assim para que o repertório utilizado pelos percussionistas seja 90% de obras escritas por compositores percussionistas.

Fausto Borém, autor do *Projeto Contrabaixo para Compositores* (2000), desenvolve um trabalho sobre a escrita idiomática para contrabaixo direcionada a compositores. Demonstra em seu trabalho através de pesquisas alguns pontos importantes que necessitam ser levados em conta, do ponto de vista da performance musical, que tornam uma obra parte do repertório de qualquer tipo de instrumentista. São eles:

- 1) exeqüibilidade de todos os parâmetros musicais: alturas, dinâmicas, articulações e timbres,
- 2) um nível razoável de conforto na sua realização,
- 3) satisfação para o intérprete que estuda a obra,
- 4) interesse do ponto de vista do público.

Conclui dizendo: “de fato, poderíamos generalizar que, quando um ou mais desses fatores é negligenciado pelo compositor, são menores as chances da obra se tornar parte do repertório”.

Essas afirmações trazem 2 novas questões que não são constantemente discutidas no que diz respeito ao idioma. A satisfação do intérprete está intimamente ligada a seu nível técnico. Logo, quanto mais difícil for a obra, menos chance ela terá de sobreviver em um repertório. No entanto, quanto mais fácil, ficará limitada aos iniciantes.

“Segundo Borém (2000), uma avaliação do resultado sonoro da partitura diretamente com o performer, tanto isoladamente em cada instrumento quanto no contexto da orquestração, ainda é a ferramenta mais útil no processo de confirmar, refinar ou excluir partes da escrita imaginadas pelo compositor.” (apud TULLIO, 2004, p.6)

III.4 – Problemas da escrita ortocrônica

III.4.a – Instrumentos escritos em linhas diferentes do tradicional

A escrita para instrumentos de percussão de altura indeterminada desenvolveu-se através dos anos, e podemos dizer que, atualmente, já se tem uma tradição no que diz respeito à notação de certos instrumentos.

O naipe de percussão se estabeleceu definitivamente na orquestra ao final do século XVIII. Os primeiros instrumentos desse naipe que surgiram na orquestra foi um trio considerado exótico para a época, formado pela caixa-clara, bombo sinfônico e pratos-de-choque. Esses instrumentos foram trazidos à Europa pelos turcos, e, desde então, denominados 'percussão turca'. (Sampaio, 1999)

A escrita desses instrumentos em pentagrama é questão complexa em relação onde devem ser escritos. Quando escritos em partituras separadas, existe uma liberdade maior em relação a que linha ou espaço deve ser utilizado. O espaço mais utilizado, por instrumentos de tessitura média à aguda, é o terceiro espaço que é o mais central. No entanto, este é, tradicionalmente, utilizado pela caixa-clara. Quando há mais de um instrumento na partitura escrito juntamente com a caixa-clara, como o prato (suspenso ou de choque) e o triângulo, a caixa ocupa seu espaço tradicional e os demais instrumentos passam a ocupar os espaços vazios do pentagrama, geralmente acima da caixa-clara, já que são instrumentos de tessitura mais aguda.

Outro instrumento, de tessitura mais grave, o bombo, geralmente é escrito no primeiro espaço, abaixo da caixa-clara. No entanto, algumas edições, como a *Edwin F. Kalmus*, escrevem o bombo no segundo espaço quando a caixa-clara não está presente.

Quando a 'percussão turca' era utilizada na orquestra, na maioria das vezes, o prato-de-choque e o bombo tocavam todos os trechos em uníssonos, e, geralmente, era executado por um único instrumentista. Conseqüentemente, era feita apenas uma partitura para os dois

instrumentos. Com o desenvolvimento do naipe de percussão esses dois instrumentos começaram a ser utilizados separadamente em determinados trechos na orquestra. A partir daí, estes passaram a ser escritos em partituras separadas. Porém, quando eram escritos juntos havia uma indicação feita na haste da nota a ser executada. Quando a haste era escrita pra cima, o trecho deveria ser tocado pelos pratos, quando a haste era para baixo, pelo bombo sinfônico. Haste para cima e para baixo em uma mesma nota significavam trecho em uníssono. Algumas editoras, atualmente, escrevem esses dois instrumentos em partituras diferentes, mantendo o bombo nas linhas inferiores do pentagrama e deslocando o prato para as linhas superiores, do terceiro espaço para cima.

Quando um único instrumento de percussão é tocado por um percussionista, a escrita no pentagrama tem uma liberdade maior quanto ao local que deve ser escrito o instrumento. No entanto, quando se trata de 'percussão múltipla', essa questão merece uma maior atenção.

Os instrumentos de percussão de altura indeterminada, quando dispostos em um *setup* e tocados por um mesmo instrumentista, precisam ser escritos na partitura de forma lógica, e mais facilmente identificáveis.

Como em qualquer outro instrumento de altura definida, os instrumentos de percussão também precisam ser organizados em uma partitura levando-se em conta a sua altura relativa aos demais instrumentos. O bombo sinfônico, por exemplo, é o instrumento de altura indeterminada mais grave da percussão. Por isso, sua posição em um pentagrama, na maioria das vezes, se dá no primeiro espaço, podendo ser até em posição mais abaixo dependendo da quantidade de instrumentos utilizados no *setup*. PERC2: *"Os instrumentos de percussão têm uma tradição onde são escritos. É complicado ver um prato escrito abaixo da linha do bombo, principalmente se for um percussionista só tocando os dois instrumentos."*

Alguns instrumentos de percussão possuem uma tradição relativa a sua posição no pentagrama. Na utilização da 'percussão turca' (caixa-clara, bombo e pratos), por exemplo, em uma mesma partitura, a disposição seria a caixa-clara ao centro no terceiro espaço, o bombo abaixo da caixa no primeiro espaço, e o prato acima da caixa no primeiro espaço suplementar superior, ou escrito juntamente com o bombo utilizando-se o recurso das hastes.

A utilização de outros instrumentos juntamente com a 'percussão turca' é feita encaixando-se os demais instrumentos nos espaços e linhas restantes do pentagrama, levando-se em conta suas alturas relativas. A disposição do instrumental restante a ser utilizado em um pentagrama não possui regras rígidas a serem seguidas. No entanto, cabe ao compositor o bom senso de organizá-los de acordo com a sua altura relativa.

Quando a escrita para percussão múltipla não segue um padrão mínimo de organização do instrumental no pentagrama, além da dificuldade técnica natural da peça, desenvolve-se uma segunda dificuldade relativa a decodificação da partitura pelo instrumentista. Muitas vezes, essa decodificação requer um trabalho maior na sua resolução do que o trabalho técnico natural da obra.

III.4.b — Subdivisão das notas

Na escrita ortocrônica, quando uma nota é tocada repetidas vezes com um mesmo ritmo, é utilizada uma abreviação que consiste em um traço diagonal colocado por cima da haste da nota que será subdividida. Esse traço divide a nota pela metade. A utilização de dois traços sobre a haste divide o valor da nota em quatro, e assim sucessivamente, como mostra a figura 6.

Essa questão ainda se encontra em aberto. Não foi estudada uma solução para este tipo de problema. São muitos os casos em que a decisão de como se tocar determinado trecho é tomada pelo percussionista, que utiliza seus conhecimentos histórico-musicais e executa o trecho da maneira mais adequada a determinado estilo. PERC1: *“A questão da subdivisão medida e do rulo... Em Beethoven é tudo medido, mas existem compositores que escreviam do mesmo modo e queriam ouvir rulos. Isso ainda não está claro, principalmente na escrita para o tímpano.”*

III.4.c – Duração de notas

Os instrumentos de percussão têm características bastante diferentes, por causa de suas qualidades de reverberação específicas. Alguns possuem um som longo que precisa ser abafado dependendo do valor da nota escrita, como é o caso do tímpano, bombo, pratos, etc. Outros têm o som estacato, sua reverberação é curta, e não se consegue produzir notas longas, apenas com a utilização do rulo, como é o caso do xilofone, bloco de madeira, pandeiro, etc.

No entanto, muitos compositores ao escreverem para instrumentos que produzem grande reverberação, não traduzem para a partitura, com exatidão, o que desejam ouvir em relação à duração do som.

Esse problema, curiosamente, foi o único citado pelos 4 percussionistas entrevistados no início deste trabalho. Todos se queixam da falta de precisão na escrita, em relação à duração da nota. Muitos desses casos, deixam o percussionista em situação delicada dentro de uma orquestra.

PERC1: *“Uma coisa que chama a atenção é quando o compositor escreve colcheia para o prato, e quando você vai tocar, fica claro que o prato não é curto. São ápices de tutti orquestrais que, se você toca uma pratada curta fica feio, parece que você errou, e está escrito uma colcheia.”*

PERC2: "Às vezes as notas que a gente toca são muito mais longas do que aquilo que está escrito... Os compositores deveriam escrever a duração da nota correta, o quanto eles querem escutar."

PERC3: "A duração real das notas é raramente indicado corretamente."

PERC4: "Quando uma pratada não vem com a duração certa, é complicado. A orquestra faz estacato e no prato está escrito uma mínima ou semibreve... Fica feio para o percussionista."

No entanto, esse problema é de muito fácil solução. O compositor que escreve para qualquer tipo de instrumento, supostamente, tem um mínimo de conhecimento sobre de que material é feito, seu timbre, tamanho, etc. Conseqüentemente, em se tratando de instrumentos que possuem grande reverberação, devem estar mais atentos a essa questão da escrita.

A notação relativa à duração das notas nos instrumentos de percussão pode ser feita de duas maneiras. A primeira forma é tradicional, escrevendo-se o valor real que se deseja ouvir na nota a ser executada. A segunda forma, consiste em escrever uma ligadura por cima da nota, porém ligando a nota à uma pausa, como mostra a figura 9.

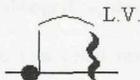


Figura 9

A execução desta figura consiste em percutir o instrumento e deixá-lo vibrar até que, naturalmente, sua ressonância cesse. As letras L.V., localizadas a cima da figura, são uma abreviação do termo inglês *let vibrate* (deixe vibrar). Esse tipo de articulação é muito utilizada na escrita para pratos suspensos e pratos-de-choque, porém pode ser utilizada também para os tímpanos, bombo, etc.

Uma atenção especial deve ser dada a essa questão, já que se trata de um problema simples e que não necessita de um estudo profundo nesse aspecto. Somente a conscientização do compositor quanto à existência do problema já é suficiente.

IV – CONCLUSÃO

A produção literária relativa à percussão vem crescendo grandemente a cada dia. No entanto, a demanda de informações é muito grande nesse sentido, por se tratar de um naipe bastante heterogêneo dentro da orquestra. As muitas possibilidades de escrita, de articulações e de timbres, tornam a percussão um oceano de informações que, muitas vezes, nem os próprios percussionistas as dominam por completo.

Por esta razão, não é de se espantar a grande quantidade de erros relativos a composições comentadas neste trabalho. No entanto, é preciso ter em mente que não é possível ‘abraçar o mundo com as pernas’, e composições extravagantes necessitam de um conhecimento proporcional do material que se está utilizando. Todo conhecimento é construído aos poucos, e só, dessa forma, se torna realmente sólido.

Todos os compositores, antes de compor para qualquer instrumento, precisam desenvolver algum tipo de pesquisa, seja ela bibliográfica, discográfica ou de campo. Compor sem domínio do material que se está utilizando tem como resultado obras deficientes que, na maioria das vezes, as levam ao esquecimento.

Toda a literatura existente atualmente sobre a percussão, e direcionada aos percussionistas, também deve ser utilizada por compositores que buscam um domínio maior da escrita e do idioma de determinados instrumentos. Esse material é de mais fácil acesso e resolve definitivamente alguns problemas relativos a composição.

V – BIBLIOGRAFIA

- ADDLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton & Co., 1999.
- BORÉM, Fausto. *Duo Concertant – Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo*. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.2, 2000.
- BRINDLE, Reginald S. *Contemporary Percussion*. Londres: Oxford University Press, 1970.
- CARTER, Elliott. *Eight pieces for four timpani*. New York: Associated Music Publishers Inc., 1968.
- CASELLA, A.; MORTARI, V. *La Técnica da La Orquestra Contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1948.
- D'ANUNCIACÃO, Luiz. *A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e sua escrita*. Volume I. Rio de Janeiro: EBM-Europa, 1990.
- _____. *Manual de percussão, Caixa-clara – Volume III - Cadernos I, II, III e IV*. Rio de Janeiro: ebm/aziula, capperb, 1998
- _____. *Manual de percussão, Percussão Complementar – Volume IV – I, II, III e IV*. Rio de Janeiro: ebm/aziula, capperb, 1999.
- _____. *Manual de Percussão – A percussão dos ritmos brasileiros, sua técnica e sua escrita – Volume I/Caderno 2 – O pandeiro estilo brasileiro*. Rio de Janeiro: EBM/EUROPA Editora, 1994.
- DELÉCLUSE, Jacques. *Douze Études pour Caisse-Claire*. Paris: Éditions Musicales.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.1409.
- FIRTH, Vic. *Snare Drum Method*. New York: Carl Fischer Inc., 1967.
- FRIEDMAN, David. *Vibraphone Technique, Dampening and Pedaling*. New York: Steve Weiss, 1992.
- _____. *Mirror From Another, A Collection of Solo Pieces for Vibraphone*. New York: Warner Bros. Publications, 1994.
- FRIESE, Alfred; LEPAK, Alexander. *Timpani Method*. New York: Belwin Mills Publishing Corp., 1957.
- GOLDENBERG, Morris. *Modern School for Xilophone, Marimba, Vibraphone*. New York: Chappell and Co. Inc., 1950.

- GROUT, Donald J.;PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.
- HINGER, Fred. *Technique For The Virtuoso Tympanist*. New York: Fred Hinger Editions, 1975.
- _____. *Solos for The Virtuoso Tympanist*. New Jersey: Jeroma Music Corporation, 1981.
- LIPNER, Arthur. *The Vibes Real Book*. New York: MalletWorks Music,1996.
- MACMILLAN, James. *Veni, Veni, Emmanuel*. London: Boosey & Hawkes music Publishers, 1992.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. Bury St. Edmund Suffolk: St.Edmundsbury Press, 1984.
- RANDEL, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. London: Harvard University Press, 1986.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolas. *Principios de Orquestacion*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.
- ROCCA, Edgar Nunes. *Ritmos e Instrumentos Brasileiros*. Rio de Janeiro: EBM-Europa, 1986.
- _____; GONÇALVES, Guilherme. *O Ritmo Pelas Subdivisões*. Rio de Janeiro: Editora teatral, 1992.
- ROUSAURO, Ney. *Método Completo para Caixa-Clara em 4 cadernos*. Santa Maria: Pró-Percussão,1982.
- _____. *Concerto para Vibrafone e Orquestra*. Santa Maria: Pro Percussão, 1996.
- _____. *Concerto para Timpanos e Orquestra*. Miami: Pro Percussão, 2002.
- _____. *Método para 4 baquetas*. Santa Maria: manuscrito, 1988.
- SAITTA, Carmelo. *Percussión*. Buenos Aires: Saitta Publicaciones Musicales, 1988.
- SAMPAIO, Luiz Paulo. *A Orquestra Sinfônica: Sua História e Seus Instrumentos*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2001.
- SOCIETY, Percussive Arts. *Drum rudiments*.USA: Percussive Arts Society, 1984.
- STEPHAN, Cláudio. *Aulas de música*.
Disponível em <<http://planeta.terra.com.br/arte/teoriamusical/percuss/indice.htm>> Acesso em: 29 dez. 2004.
- STEVENS, Leigh Howard. *Method of Movement for Marimba*. Boston: Ed.do autor, 1979.
- STONE, George L. *Acents and Rebounds*. New York: George B. Stone & Son, 1961.

STOUT, Gordon. *Ideo-Kinetics - A Workbook for Marimba Technique*. UK: G & C Music, 1970.

STRELSIN, William. *New Method of Velocity for Xylophone*. New York: Carl Fischer Inc.

WEBSTER, James. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: Macmillan, 2001.

WILCOXON, Chas S. *Modern Rudimental Swing Solos: for the advanced drummer*. Cleveland: Ed. do autor, 1969.

WAGNER, Alfred. *Der schlagzeuger in Kulturorchester*. Bergisch Gladbach: Pro Musica Verlag, 1999.

ZEGALSKI, Jan. *30 Etudes pour 4 timbales*. Warszawa: PMW Edition, 1981.