

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**ANÁLISE MUSICAL DE “ESTUDO PARA INSTRUMENTOS
DE PERCUSSÃO”, 1953, M.CAMARGO GUARNIERI;
PRIMEIRA PEÇA ESCRITA SOMENTE PARA
INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO NO BRASIL**

FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO

Campinas - 2003

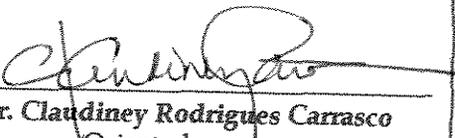
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**ANÁLISE MUSICAL DE “ESTUDO PARA INSTRUMENTOS
DE PERCUSSÃO”, 1953, M.CAMARGO GUARNIERI;
PRIMEIRA PEÇA ESCRITA SOMENTE PARA
INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO NO BRASIL**

FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Fernando
Augusto de Almeida Hashimoto e
aprovada pela Comissão Julgadora em
16/12/2003


Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Orientador

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Artes sob a
orientação do Prof. Dr. Claudiney Rodrigues
Carrasco.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	H273a
V	EX
TOMBO BC/	59010
PROC.	16-117-04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	15/07/04
Nº CPD	

CM00198487-B

Bibid: 317719

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

H273a

Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida.

Análise musical de "Estudo para Instrumentos de Percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil / Fernando Augusto de Almeida Hashimoto. – Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador : Claudiney Rodrigues Carrasco.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Guarnieri, M. Camargo. 2. Instrumentos de percussão. 3. Música. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Agradecimentos

Agradecimento a todos que de alguma forma contribuíram para a elaboração deste trabalho.

Resumo

O texto pretende realizar a análise musical da peça intitulada “Estudo para Instrumentos de Percussão”, composta em 1953 por M. Camargo Guarnieri, sendo esta a primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil, baseando a pesquisa na abordagem das estruturas gerais da análise musical. A obra musical serve de pano de fundo para a realização do levantamento da história da percussão sinfônica no Brasil, bem como investiga a importância, as influências e as repercussões causadas pela peça dentro do cenário musical brasileiro perante os percussionistas e compositores da época.

ÍNDICE

CAPÍTULO I	
Introdução.....	08
 CAPÍTULO II	
A percussão, sua trajetória e evolução.....	10
A música para percussão.....	30
A percussão no Brasil e seu repertório.....	54
 CAPÍTULO III	
M. Camargo Guarnieri, obra e vida.....	91
Localização da peça dentro da obra do autor.....	107
 CAPÍTULO IV	
Análise	
Partitura.....	109
CD / Gravação.....	120
Dados gerais da peça	120
Instrumentação	120
Análise motivica da peça	121
Forma	130
Plano Tonal	130
Dinâmica.....	131
Considerações gerais	131
Conclusão da análise.....	133
 CAPÍTULO V	
Conclusão.....	135
 FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	
	137

CAPÍTULO I

Introdução

Apesar da percussão popular brasileira ser respeitada e admirada no mundo todo, não acontece o mesmo com a percussão de concerto, ou erudita. O material histórico, documental, é muito falho e escasso. Há poucos registros sobre sua história e poucos estudos sobre a produção de música para percussão no país.

A música para percussão, ou seja, aquela que se utiliza somente de instrumentos de percussão, é algo muito recente. Considerada como uma das últimas configurações para conjuntos de câmara a se consolidar, ela surge somente no século XX, entre o final da década de vinte e início da década de trinta.

No Brasil a primeira peça para grupo de percussão data de 1953, escrita por M. Camargo Guarnieri quase 30 anos depois das primeiras obras internacionais.

Lembro-me ainda em uma das minhas primeiras aulas de percussão na universidade, que ao perguntar para o professor sobre um possível material sobre a história da percussão sinfônica no Brasil, recebi a resposta de que ele não tinha conhecimento se haveria algum. Esse primeiro espanto se tornou com o tempo indignação e hoje em dia é um senso de obrigação pessoal que sinto na manutenção da história e da valorização da percussão sinfônica brasileira. Esse é, na realidade, o ponto de partida do trabalho aqui apresentado.

Nos capítulos seguintes haverá, primeiramente, a classificação e descrição dos termos gerais adotados para os instrumentos de percussão, seguida de demonstração da evolução que a percussão sofreu dentro da música sinfônica ocidental, chegando até o período da criação das primeiras obras para grupos de percussão e percussão solo. O levantamento das primeiras obras do gênero,

bem como a análise dessas, servirá de base para o estudo das peças brasileiras para percussão.

A obra "Estudo para Instrumentos de Percussão" é analisada através da abordagem de suas estruturas gerais, e serve como eixo da discussão sobre a evolução da percussão erudita no Brasil. O questionamento de sua importância e repercussão entre os percussionistas e compositores brasileiros da época vai revelando aos poucos novas obras e novas relações no cenário musical são estabelecidas.

Este levantamento foi realizado com base nos poucos textos existentes sobre o tema, salientando que não há ainda nenhum título específico sobre a história da percussão brasileira, através de teses e dissertações, análise das partituras disponíveis, catálogos de obras, e fundamentalmente obtido por meio de entrevistas realizadas diretamente com os principais percussionistas brasileiros e com os compositores envolvidos com a percussão. O cruzamento desses dados fornecidos foi fundamental para o esclarecimento de várias contradições encontradas e na elucidação de várias passagens históricas da percussão brasileira.

CAPÍTULO II

A percussão, sua trajetória e evolução

A história da percussão se confunde com a própria história do homem. Ao lado da própria voz humana, os instrumentos de percussão são considerados os primeiros instrumentos musicais da humanidade. A percussão é encontrada em todas partes do globo, tanto nas manifestações musicais do passado como hoje em dia, em regiões da África, Europa, América, Ásia, Oriente Médio e Oceania.¹

De uma maneira geral os instrumentos de percussão podem ser definidos como aqueles instrumentos que produzem som quando são percutidos. Entretanto os instrumentos de percussão são muito variados. Eles diferem não apenas na forma, mas também em suas dimensões e nos materiais utilizados para sua construção. Eles podem diferir consideravelmente em seus princípios acústicos e na maneira como são tocados. Embora a maioria dos instrumentos seja percutida, alguns são chacoalhados (maracas, chocalhos) enquanto outros são raspados (reco-reco). Alguns são tocados por meio de um teclado (celesta, piano) e outros girando-se um cabo (afochê, matraca). Alguns instrumentos tais como apitos e pios tem que ser soprados, mas todos são livremente chamados de instrumentos de percussão.

Os sons resultantes podem ser notas de altura definida ou não. Eles são geralmente divididos em dois grupos: os de som definido e os de som indefinido. Mas é preferível usar a classificação quádrupla de Curt Sachs²: idiofones, membranofones, cordofones e aerofones; e então subdividi-los de acordo com três características musicais possíveis: 1. Instrumentos afinados,

¹ Blades, James. Percussion instruments and their history, USA: Bold Strummer, 1997.

² Sachs, Curt. The History of Musical Instruments, New York: Norton , 1940.

2. Instrumentos de som indefinido, 3. Instrumentos normalmente considerados como de som indefinido mas que podem ser afinados.

Idiofones produzem som através da vibração de seus corpos, como no caso do triângulo ou do prato, mas existem também os que são chacoalhados ou raspados.

Idiofones afinados naturalmente emitem sons de afinação fixa, mas estes tons predominantes são acompanhados de vários harmônicos que determinam seu timbre instrumental.

Membranofones produzem som através da vibração de uma membrana ou pele, geralmente esticada sobre um casco ou tubo de ressonância. Este tubo pode ser aberto no lado oposto, ou fechado com o mesmo material do ressonador (como no caso dos tímpanos), ou pode ser fechado por outra membrana que vibra em simpatia com a membrana que é percutida. Podendo ainda nesta categoria serem incluídos os membranofones de fricção.

Cordofones produzem sons através da vibração de cordas, sendo o som amplificado por uma tábua de ressonância (piano), caixa de ressonância (berimbau) ou um tambor. Podem ser tocados através da percussão direta ou por meio de um teclado.

Aerofones são instrumentos cujo som é produzido pela vibração de uma coluna de ar. As vibrações geralmente são geradas por uma palheta ou uma membrana.

O que pretende-se ao longo do texto é discorrer sobre a percussão dentro da música ocidental somente, ou seja, delimitar o momento em que ela é introduzida no repertório sinfônico e demonstrar sua evolução até o início do século XX. Sendo que em alguns momentos será necessário discutir as influências que levaram ao uso de instrumentos específicos, que foram adicionados à percussão sinfônica, ou erudita, ao longo do tempo.

A introdução da percussão na orquestra sinfônica ocorreu em 1675 através da inclusão dos tímpanos pelo compositor francês Jean Baptiste Lully, em sua ópera "Thesee". Apesar de possíveis evidências do uso dos tímpanos nas

orquestras inglesas desde 1604 e do uso dos tímpanos na peça “Psyche” de Matthew Locke, possivelmente datada de 1673, a peça que causou maior impacto sem dúvida nenhuma foi a de Lully³.

O tímpano pode ser considerado como a ponta da evolução de uma espécie de instrumento denominado como naker. Em algum lugar do passado o homem primitivo estica uma pele animal sobre uma caixa de ressonância em forma de tigela, provavelmente uma metade de uma cabaça, ou um pote de comida, ou um tronco escavado, ou ainda um crânio de um rival abatido em combate, e estava criado este tipo de tambor que genericamente é chamado de kettledrum.

O uso deste tipo de tambor milenar é evidenciado mais largamente na antiguidade entre os hindus, árabes e persas. Com o aumento de suas dimensões esses instrumentos se tornaram um dos mais importantes instrumentos de uso militar da antiguidade. Montados nos dorsos de camelos e usados aos pares, tendo o mais grave na direita e o mais agudo na esquerda, eles eram usados tanto para marcar o ritmo das tropas como para intimidar o inimigo. Deste modo, foi através de eventos militares, como As Cruzadas, que estes instrumentos foram introduzidos na Europa⁴.

As primeiras aparições dos nakers em seu tamanho reduzido, por volta de 20 centímetros de diâmetro, ocorrem em 1304, na corte anglicana do Rei Edward I, que incluiu na lista de seus menestréis um tocador de nakers.

Os kettledrums em seu formato de grandes dimensões foram introduzidos na europa de diversas maneiras. Os húngaros, 800 D.C., usavam os kettledrums apoiados no dorso de cavalos em suas tropas militares. Os alemães na metade do século XV empregavam, ao lado dos trompetes, os tímpanos em suas cerimônias.

Porém o fato relatado mais relevante foi a visita da comitiva do rei húngaro Ladislaus Posthumus a Paris, em 1451, com o intuito de pedir em

³ Kirby, Percival, The Kettledrum. London, 1930.

⁴ Lambert, Jim. The Development of the Timpani Through the Baroque Era. Percussionist, Winter 1972

casamento a princesa Madeline, filha do Rei Charles VII. Abria o cortejo notáveis tocadores de kettledrums marchando sobre cavalos, isto causou impacto em toda europa, e em pouco tempo a maioria das cortes européias adicionariam os kettledrums em seus regimentos.

No início do século XVI esses instrumentos eram afinados através de parafusos ligados ao corpo do instrumento que movimentavam o aro tensionando a pele.

Todos esses eventos culminaram na formação da Liga Imperial dos Trompetistas e Timpanistas, em 1623, na Alemanha. Os percussionistas alemães eram conhecidos por suas habilidades e pelo espetacular estilo de tocar. Era um sistema fechado onde os segredos do modo de tocar eram passados somente aos membros da liga. Um exemplo clássico deste repertório é a peça “Batteries de Timballes”, escrita em 1685, dos irmãos Philidor. A peça é um dueto de tímpanos onde cada executante utiliza dois tímpanos.



Em 1692, Henry Purcell escreve uma importante passagem solo de tímpanos em sua ópera “Fairy Queen”. No início do século XVIII composições como a “Missa em Si menor” (1733) de J.S. Bach, e o “Messias” (1742) de



Haendel, consagraram o uso dos tímpanos na orquestra. Nestes três compositores podemos observar as principais características do uso dos tímpanos deste período. A limitada extensão dos

tímpanos fazia com as notas variassem entre Dó e Ré, mostrando a ligação que ainda existia entre tímpanos e trompetes. Eles eram afinados geralmente em quartas com a dominante abaixo da tônica, e tinham uma função basicamente rítmica. Quando ocorria modulações ao longo das peças os tímpanos ficavam em silêncio.

Apesar de sua introdução no século XVII os tímpanos não se tornaram prontamente instrumentos estáveis em todas as orquestras. Até a metade do século XVIII, à exceção das orquestras de ópera, as formações das orquestras eram pequenas e variadas. Não havia um padrão de instrumentação e muitos compositores escreviam para formações locais e específicas. Gramer, inclusive, recomenda no *Magazin der Musik* (1783) que as orquestras tenham no máximo 17 músicos. A *La Pouplinieres Orchestra* (1731-1762) consistia de apenas 15 músicos, Haydn possuía por volta de 20 músicos em Esterhazy, enquanto as orquestras das casas de ópera de Milão, Paris e Nápoles possuíam 70 ou mais músicos⁵.

Os tímpanos do século XVIII eram afináveis porém com um tamanho reduzido oriundo de seu anterior uso militar no dorso de cavalos. As extensões e trocas de afinação eram limitadas. Da mesma forma que os metais, o tímpano teve seu tamanho aumentado e muitos experimentos mecânicos foram realizados para melhorar a performance do timpanista.

As baquetas eram primariamente as de ponta de madeira, oriundas de seu anterior uso militar ou festivo executado ao ar livre, mas havia baquetas com cabeça encapada de tecido e de esponja. Como pode ser conferido na obra “*Don Giovanni*” de Mozart, onde um rullo pianíssimo é requerido, sendo impossível de ser feito com baquetas de ponta de madeira.

Haydn escreveu mais do que seus antecessores várias partes solo para os tímpanos. Talvez o mais conhecido uso do tímpano em Haydn seja a “*Sinfonia em sol maior*” (A Surpresa), chamada ainda de “*Paukenshlag*” (batida de tímpano) *Symphony*. Haydn escreve um repentino fortíssimo nos tímpanos mantendo a “*sonolenta platéia*” acordada durante o concerto.

⁵Carse, Adam. *The Orchestra in the XVIIIth Century*, Cambridge: W.Heffer and Sons, Ltd., 1940.

No final do século XVIII, Haydn e Mozart usam o intervalo de quinta nos tímpanos.

The image shows a musical score for Violins and Timpani. The Violins part is written in treble clef, 2/4 time, with dynamics *p* and *ff*. The Timpani part is written in bass clef, 2/4 time, with dynamic *ff*.

É comum ver em trabalhos de Haydn, Mozart e de seus contemporâneos, que as notas escritas para os tímpanos não são correspondentes com as notas indicadas, como se o tímpano fosse um instrumento transpositor. As partes eram notadas em Dó maior mas indicadas com outras afinações reais.

The image shows a musical score for Timpani in D & A, written in bass clef. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5.

Sob forte influência da música realizada pelas bandas militares turcas, que foram introduzidas na europa através da Polônia e Áustria entre os anos 1765 e 1780, os instrumentos de percussão utilizados neste tipo de música foram incorporados na orquestra. Os instrumentos de percussão que compunham essas bandas turcas consistiam em bombos, pratos, triângulos, pandeiros, crescentes (espécie de sistrum em forma de meia lua preso na ponta de um bastão), kettledrums e caixas⁶.

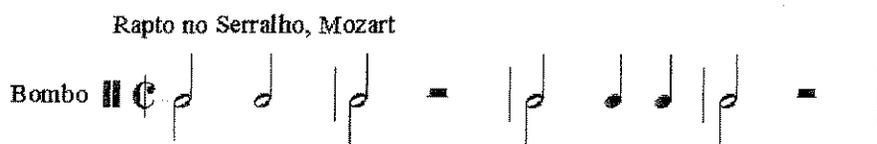
O triângulo aparece pela primeira vez em “Iphigénie en Tauride” (1779) de Gluck. Os pandeiros eram usados na Ópera de Paris desde 1750. Haendel usa a caixa-clara na sua “Musick for the Royal Fireworks” (1749).

Esses instrumentos tinham características diferentes das que conhecemos hoje em dia. O bombo tinha o corpo mais longo e o diâmetro da pele era menor. Era tocado de um lado das peles por uma baqueta de madeira em uma das mãos, e do outro lado por um feixe de galhos ou uma

⁶Moore, James L. How Turkish Janizary Band Music Started Our Modern Percussion Section, Percussionist, setembro 1965.

vareta de metal. A notação do bombo era diferenciada, o toque com a baqueta era indicado com a haste da nota voltada para baixo e o toque com o feixe de galhos com a haste da nota voltada para cima. Os pratos eram semelhantes aos pequenos pratos de orquestra atuais, porém mais pesados e mais agudos⁷.

Como exemplos clássicos do uso consagrado desses três instrumentos temos: “O Rapto no Serralho” (1782) de Mozart, “Sinfonia nº100” (ou Sinfonia Militar), de Haydn (1794).



No exemplo acima o bombo possui claramente duas notações, e não pode ser confundido com a parte de pratos, uma vez que o prato está escrito em uma outra linha dentro da partitura.

O instrumento de percussão mais popular da Idade Média foi o Tabor. O ancestral da caixa-clara tinha tamanhos e formatos variados, seu diâmetro tinha cerca de 20 a 30 centímetros, enquanto seu corpo variava entre 7 a 50 centímetros de profundidade. Ele podia ser encontrado com 1 ou 2 peles, o lado superior onde era tocado geralmente possuía uma corda de tripa animal esticada de um lado ao outro⁸.

Representado em diversas pinturas e esculturas deste período, era pendurado ao ombro do músico por uma alça. Este tocava o tabor com a mão direita enquanto a mão esquerda tocava uma pequena flauta de três furos.

⁷Longyear, R. M. Percussion in the 18th-Century Orchestra, Percussionist , fevereiro 1965.

⁸ Montagu, Jeremy e James Blades, Early Percussion Instruments from the Middle Ages to the Baroque, Oxford Press, 1976.

Seu tamanho foi aumentado ao ser usado com funções militares. Seu maior desenvolvimento foi realizado na Suíça⁹, onde a esteira foi colocada na pele de baixo do instrumento e seu tamanho chegou a extremos de 20 polegadas de diâmetro. Somente no século XVIII ele teve suas dimensões reduzidas e se fez uso de cascos de metal em substituição aos cascos de madeira¹⁰.

O pandeiro possui um ancestral chamado de Timbrel. Comumente usado na era Grécia e Roma, o timbrel recebeu ao longo do tempo a adição de pequenos sinos ou discos de metal (platinelas). Já com o nome de pandeiro ele aparece em diversos formatos em toda Europa: 1) com pequenos sinos; 2) com platinelas; 3) com um fio (esteira) atravessando a pele juntamente com as platinelas; e 4) sem a pele e com as platinelas.

Os primeiros glockenspiels, ou bells, eram acionados através de teclado, e seu uso pode ser evidenciado em "Saul" (1739) de Haendel, e no seu mais famoso exemplo na peça "A Flauta Mágica" (1790) de Mozart.

Somente 31% das orquestras do século XVIII possuíam percussionistas como membros regulares. Tanto os tímpanos como os trompetes eram considerados instrumentos militares e o emprego desses instrumentos era limitado dentro das orquestras. Era comum que o timpanista improvisasse a partir da parte do trompete, bem como é comum encontrar em partituras deste período a inscrição "com ou sem tímpanos".

Os percussionistas recebiam o menor salário entre os músicos da orquestra e ainda tinham que cobrir outras atividades como tocar harpa e afinar os pianos do teatro. O mesmo ocorria com o arquivista que também necessitava tocar bells, castanholas e pandeiro¹¹.

Apesar do crescimento do uso do tímpano bem como no refinamento da instrumentação, nada pode ser comparado ao tratamento e originalidade que Ludwig van Beethoven deu aos tímpanos.

⁹Soebbing, L Hugh W. The Development of The Snare Drum. Percussionist, junho de 1965.

¹⁰Bittner, David S. The Tabor: An Attempt at Clarification. Percussionist, winter 1977.

¹¹Hong, Shermann. Percussion in the Orchestra, Percussionist, summer 1971.

Beethoven é talvez o mais importante compositor para os tímpanos de toda a história da música. Ele libertou os tímpanos de seu uso convencional abrindo todo um espectro de possibilidades que transformaram completamente o seu emprego na orquestra.

Tanto o desenvolvimento técnico da construção dos tímpanos como o seu aumento de tamanho, deram a Beethoven a oportunidade de introduzir afinações até aquele tempo não usuais. Porém essas famosas inovações de afinação observadas em suas sinfonias não foram as únicas particularidades e contribuições de Beethoven.

Suas sinfonias mostram sua particular intenção de conduzir a composição ao clímax musical usando-se dos tímpanos para reforçar passagens de tutti orquestral, ou pela omissão dos tímpanos por vários compassos para logo fazer com que retornem inesperadamente. Logo em suas primeiras sinfonias nº 1 e nº 2, onde o compositor segue a afinação tradicional, ou seja, tímpanos em Dó e Sol na “Sinfonia nº 1” (1800), e Ré e Lá na “Sinfonia nº 2” (1803), afinação essa que não se altera durante toda as duas sinfonias, nota-se a maestria e inovação de Beethoven.

No Andante da “Sinfonia nº 1”, o tema dos violinos é precedido e sustentado por um padrão rítmico distinto de colcheia pontuada e semicolcheia que ao longo de sua reexposição é alternado entre dinâmicas forte e piano durante 8 compassos.

Sinfonia nº 1, Andante

VI.

Timp.

p

No quarto movimento Beethoven escreve uma passagem solo para os tímpanos que são sustentados por notas longas tocadas pelas trompas e oboés.

Allegro

Hrn. *f*

Timp. *f*

Na “Sinfonia nº 3” (1805) Beethoven usa os tímpanos afinados em Mi bemol e Si bemol, quebrando a antiga tradição de afinação em Dó e Ré. Na “quarta sinfonia” (1807) pode se observar o uso por Beethoven dos rulos nos tímpanos. Isto não significa que outros compositores anteriores a ele não tenham utilizado os rulos, mas a diferença está na intenção dentro da composição. No primeiro movimento da “quarta sinfonia” dois compassos de rullo com dinâmica pianíssimo criam um pedal entre passagens cromáticas dos violinos.

Sinfonia nº4, Allegro Vivace

VI. *ppp*

Timp. *pp*

Novamente ele escreve um rullo de 25 compassos, com a tônica do acorde servindo de pedal, enquanto as cordas fazem os motivos rítmicos e completam a harmonia.

Sinfonia nº4, Allegro Vivace

VI. *pp*

Timp. *pp*

Outra passagem, além da citada acima, que pode também ser considerada como uma das mais inovadoras no tratamento musical dos tímpanos dado por Beethoven, pode ser vista na “Sinfonia nº 5” (1808). No Scherzo as cordas graves sustentam o acorde e somente o primeiro violino se movimenta, o tímpano mantém o pulso métrico e dá profundidade e calor ao texto, deste modo o compositor brilhantemente usa os tímpanos como elemento principal na transição do terceiro para o quarto movimento.

Sinfonia nº 5, Allegro

VI
Vc.
Timp.

Sinfonia nº 5, Allegro

VI
Vc.
Timp.

Na “Sinfonia nº 7” (1813) Beethoven afina os tímpanos em uma sexta menor com Lá e Fá. Entre suas inovações harmônicas podemos citar o emprego do intervalo de quinta diminuta, Lá e Mi bemol, na obra “Fidélio” (1814), bem como o tímpano tocando a terça do acorde em seu “Concerto para Violino”.

Em 1814, Beethoven quebra outra tradição em sua “oitava sinfonia” ao desvincular definitivamente o uso dos tímpanos aos trompetes. No último movimento ele escreve os tímpanos em oitava em uníssono com os fagotes. Com essa afinação é possível concluir que os tímpanos dessa época tinham dimensões de no mínimo 25 e 29 polegadas respectivamente¹².

¹²Krentzer, Bill. The Beethoven Symphonies: Innovations of an Original Style in Timpani Scoring. Percussionist, dezembro de 1969.

Sinfonia n°8, Allegro Vivace

Bass.

Timp.

pp

O virtuosismo que Beethoven emprega na escrita para tímpanos pode ser evidenciado amplamente no segundo e no terceiro movimento da “Sinfonia nº 9” (1826). No segundo movimento os tímpanos tocam sozinhos o tema em oitavas de Fá. Esse tema é reexposto insistentemente pelo tímpano em diversos trechos da movimento.

Sinfonia n°9, Vivace

VI.

Timp.

f

tutti

ff

sf

Talvez um dos maiores mitos sobre as contribuições de Beethoven à evolução dos tímpanos seja a afirmação de que ele teria introduzido o uso de acordes, aqui entendido como duas notas tocadas juntas (double stops). Isto é uma informação completamente errônea, pois esse procedimento já era encontrado na anteriormente citada peça dos irmãos Phillidor de 1685. Como exemplo em Beethoven temos o Adagio da “nona sinfonia”.

Sinfonia n°9, Adagio

Timp.

pp

Essas inovações deram início ao grande desenvolvimento dos tímpanos em anos posteriores vistos nos trabalhos de compositores como Berlioz, Brahms,

Wagner, Tchaikovsky, Strauss, Mahler (que escreve para um Ré grave em sua “nona sinfonia”), Ravel e Stravinsky, entre outros.

Os tímpanos disponíveis na época de Beethoven eram tímpanos ainda afinados na mão através de chaves e parafusos, ou seja, era um processo lento de mudança de notas, provocando então a necessidade de formar sets, de dois tímpanos cada, para a execução de mudanças de afinação durante movimentos e peças durante os concertos. O primeiro compositor que utilizou três tímpanos foi Georg Vogler, em sua ópera “Sumori” de 1803¹³.



Meyerbeer foi além e escreveu para 4 tímpanos, e de maneira mais elaborada do que seus contemporâneos, na ópera “Robert le Diable” em 1831.



Essa peça teve sua estréia realizada por uma das melhores orquestras da Europa, a Orquestra da Ópera de Paris, que tinha como timpanista Charles Poussard, sucessor de Jean-Madeleine Schneitzhoeffler. Berlioz credits a Poussard o primeiro uso de 3 tímpanos na orquestra.

Neste mesmo período na Itália apenas a Orquestra do Teatro La Scala de Milão possuía mais do que 2 tímpanos. O mais famoso timpanista da orquestra foi Pietro Pieranzovini (1814-1885). Reconhecido como um verdadeiro virtuoso por seus colegas, Pietro era o timpanista preferido de Giuseppe Verdi.

¹³Bowles, Edmund A. Nineteenth-Century Innovations in the Use and Construction of the Timpani, Journal of the American Musical Instrument Society, vol. IX, nº 2

Tímpanos com implementos mecânicos que modificavam a afinação através de uma simples alavanca datam de 1812, construídos por Gerhard Cramer em Munique.

Beethoven viveu em um local (Vienna desde 1792)¹⁴ onde os músicos estavam empenhados no desenvolvimento técnico da construção do instrumento, e onde havia excelentes timpanistas. Os relatos mais antigos são do ano de 1831, quando o timpanista Georg Hudler envia seus documentos à corte com a intenção de ocupar uma posição na orquestra do Kaiser, e em seus papéis se encontra a descrição da mecânica de seus tímpanos. Os tímpanos de Georg foram desenvolvidos por seu pai Anton Hudler (1784-1856), um dos primeiros virtuosos do instrumento, que iniciou sua carreira como timpanista da Orquestra da Corte Imperial e no Teatro Karntnertor, e mais tarde foi o primeiro timpanista da Orquestra Filarmônica de Vienna.

Anton Hudler foi aluno e sucessor de Anton Eder (1763-1813) na orquestra. Esses dois timpanistas realizaram as premiêres das primeiras obras de Beethoven como a "Sinfonia nº 1".¹⁵ Porém o timpanista que realizou a maioria das principais premiêres de Beethoven, incluindo as sinfonias, foi o virtuose Ignaz Manker (1761-1817). Manker também era violoncelista, e ocupou o cargo de primeiro violoncelista na orquestra de Haydn em Esterházy. Muitos autores relatam a íntima relação de Beethoven¹⁶ com Manker, chegando mesmo a afirmar que muitas das inovações de Beethoven eram pensadas para execução de Manker, que possuía longa experiência em música de câmara¹⁷.

Na metade do século XIX cerca de 84% das orquestras européias mantinham uma seção de percussão em seus quadros. Porém a qualidade

¹⁴ Grove, George. Beethoven and his Nine Symphonies, New York: Dover, 1962.

¹⁵ Hochrainer, Richard. Beethoven's Use of the Timpani.

¹⁶ Schindler, Anton F. The Life of Beethoven, London: Henry Colburn, 1841.

¹⁷ Albrecht, Theodore. Beethoven's Timpanist, Ignaz Manker, Percussive Notes, agosto 2000

dessas seções era muitas vezes questionável. Berlioz, o qual colocava a maneira francesa de tocar tímpano acima da germânica, comenta sobre a percussão da Orquestra de Berlin em uma carta de sua Memórias:

*...o timpanista é um bom músico, mas seus pulsos não são flexíveis e nem seus rulos rápido o suficiente; os tímpanos também são muito pequenos, e tem pouco som, e ele somente possui um jogo de baquetas.....você raramente acha um par de pratos intactos, sem rachadura...*¹⁸

Em outro relato Berlioz diz existir em toda europa somente 3 bons timpanistas, e sugere um visionário programa educacional para a percussão:

...deveria haver em todos conservatórios uma classe para instrumentos de percussão, onde primeiramente músicos experientes poderiam ensinar tímpanos, pandeiro, tambor militar....

A “Sinfonia Fantástica” (1830) de Berlioz requisita 4 timpanistas em uso harmônico dos tímpanos. As indicações do tipo de baqueta empregado são atalhadas em toda a partitura.

Sinfonia Fantástica - 3º mov.

Timpani 1

Timpani 2

Timpani 3

Timpani 4

¹⁸ Finger, G. The History of the Timpani, Percussionist, spring 1978.

Durante o último quarto do século XVIII nota-se um crescimento do número de orquestras e de seu tamanho de forma geral. A adição de instrumentos de metal no início do século XIX, onde se tornava regular a escrita para formação dobrada de 2 trompas, 2 trompetes, 2 flautas, 2 clarinetas, 2 oboés e 2 fagotes, além dos tímpanos, provocou o aumento significativo do número de instrumentistas do naipe de cordas da orquestra. Durante a primeira metade do século XIX, a adição de mais um par de trompas, 3 trombones, e mais instrumentos de percussão, fez com que a orquestra aumentasse ainda mais o número de seus componentes.

Esse crescimento está vinculado diretamente ao número de concertos pagos oferecidos ao público em geral, o aumento de espectadores solicitava teatros cada vez maiores, que acabam novamente estimulando o crescimento do número de músicos na orquestra.

Berlioz utilizou em seu "Requiem" 8 pares de tímpanos tocados por 10 timpanistas, além de 50 instrumentos de metal.

Somente em 1815, o alemão Stumpff inventa uma estrutura giratória que possibilita alterar a tensão da pele. Para executar a mudança de afinação o timpanista tinha que largar as baquetas e girar com as duas mãos o instrumento para obter a afinação pretendida. Um método de mudança de afinação instantânea através de 7 pedais é sugerido na França em 1830, baseado nos mesmos princípios dos sistemas mecânicos das harpas. O inglês Cornelius Ward, em 1837, produz um tímpano com uma única chave central, acionada pela mão, que trabalha a tensão da pele através de roldanas.

Em Munique, por volta de 1840, August Knocke, um fabricante de armas, desenvolve o primeiro mecanismo que provoca a mudança de afinação dos tímpanos através dos pés. O mecanismo não era acionado por pedais, como os conhecidos atualmente, porém foi um passo importante no desenvolvimento do instrumento, pois permitia que o timpanista ficasse com as mãos livres para tocar.

Todos esses acontecimentos revolucionários na construção dos tímpanos conduzem à fabricação do tímpano a pedal na forma que conhecemos hoje em dia. Carl Pittrich em 1881 inventa o pedal do tímpano na cidade que leva o nome

desse 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 garfos isolados sem interferência do 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.

O recurso da mudança de afinação imediata provoca um imediato interesse nos compositores do final do século XIX, que começam a empregar em suas obras afinações variadas e mudanças instantâneas. Podemos citar como exemplo os compositores Strauss e Mahler.

Durante todo século XIX muitos instrumentos de percussão foram introduzidos na orquestra. Instrumentos como bombo, pratos, triângulo, pandeiro, caixa-clara, castanholas, tam-tam, matraca, tubular bells, wood blocks, bells, xilofone, eram encontrados em praticamente todas as orquestras. Porém, o uso desses instrumentos era privado aos acompanhamentos, acentos ou usados como efeitos para adicionar cor e intensidade, sendo usados de forma espaçada e pontual. Na ópera ou na música programática a percussão ocasional cumpria um papel evocativo ou descritivo, como os sinos na peça “1812 Overture” de Tchaikovsky, ou na bigorna usada na peça “Il Trovatore” de Giuseppe Verdi (1853). Em geral, antes do século XIX, a tendência da cultura musical ocidental era fazer pouco uso de instrumentos não tonais de percussão.

Podemos citar consagrados compositores e suas peças como exemplo desse uso da percussão no século XIX. Berlioz escreve para 10 pratos no seu “Requiem” (1837), tocados com variadas baquetas e de diversas maneiras. A caixa-clara ganha um solo na abertura da “La Gazza Ladra” (1817) de Rossini. Tchaikovsky faz uso de figuras sincopadas no prato a dois na abertura “Romeu e Julieta” (1870). Um solo de triângulo aparece no “Concerto para Piano em Mi bemol maior” (1849) de Liszt, tanto quanto o rullo de triângulo na peça “Cavalcada das Valquírias” de Wagner.

Os instrumentos de teclados da percussão foram introduzidos no repertório orquestral na seguinte cronologia: bells – “A Flauta Mágica” (1791) de Mozart; tubular bells – “Sinfonia Fantástica” (1830), de Berlioz; xilofone – “Dança

Macabra” (1875) de C. Saint-Saens; celesta – “Prélude à L’Après midi d’un Faune” (1892-94) de C. Debussy. A marimba é introduzida apenas em 1910 nos Estados Unidos¹⁹.



Ilustração de Holbein: A Dança da Morte

Apesar do xilofone ter ganhado notoriedade no ocidente quando o xilofonista virtuoso russo M.J. Guzikov realizou em 1836 demonstrações do instrumento nos centros musicais europeus, ele somente foi empregado no repertório orquestral em 1875, através de Camille Saint-Saens na peça “Dança Macabra”, sugerindo o som de ossos²⁰.

Perto do final do século XIX e início do século XX a complexa música de compositores como Mahler, Strauss, Debussy e Ravel, foi enriquecida pelo uso da celesta, bells, tam-tam, chocalhos e do xilofone.

Se no século XIX falamos em ressurgimento da percussão, podemos dizer que no século XX ocorre a recriação da percussão, tanto do ponto de vista do compositor quanto do músico. A exploração de vários e não usuais recursos composicionais e técnicos caracterizam o uso da percussão na música do século XX, bem como as melhorias na construção dos instrumentos, e o avanço na técnica de execução pelos músicos²¹.

A caixa-clara se torna solista em peças como “Bolero” (1928) de Ravel, e recebe uma não convencional improvisação em Carl Nielsen – “Quinta Sinfonia” (1922).

¹⁹England, Wilber .The History of the Xylophone and the Marimba, Percussionist, março 1971.

²⁰Chapman, Clifford K. The Development of Mallet Keyboard Percussion from the late 18th Through the early 20th Centuries. Percussionist winter 1975.

²¹Titcomb, Caldwell. Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and music, The Galpin Society Journal, IX , Junho de 1956.

Neste período Paul Price sugere o início da música moderna:

Se a música moderna teve um ponto de partida preciso, podemos identificá-lo na melodia para flauta que abre o “Prélude à l’Après-Midi d’un Faune” de Claude Debussy (1892-1894)²².

Os grandes avanços na percussão começam em 1910, um período no qual a percussão experimenta um desenvolvimento sem precedentes. Podemos citar três peças que formam a base das revoluções da música moderna: no aspecto harmônico o abandono do sistema tonal - “Pierrot Lunaire” (1912) de Schoenberg com seu atonalismo; na liberdade da forma de “Jeux” (1913) de Debussy; e na inovação rítmica de “A Sagração da Primavera” (1913) de Stravinsky. A métrica tradicional vê sua barra de compasso derrubada, a frase rítmica sobrepõe a importância do metro. Os valores tão desiguais das durações das notas, as constantes alterações de andamento e de compasso, levaram a uma liberdade rítmica nunca vista anteriormente, elevando o ritmo, que servia desde os primórdios à melodia e à harmonia como apoio, ao elemento gerador da composição.

A Sagração da Primavera, Stravinsky - Glorificação

Timpani

poco sf poco sf sim.

Sagração da Primavera, Stravinsky - Fíale

Timpani

mf sf meno f mf

²² Griffiths, Paul. A Música Moderna, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.

Compositores usam a percussão sob as mais diversas influências, seja da música folclórica ou da liberdade dos grupos de ragtime. São exemplos peças como “Choéphores” (1916) de Darius Milhaud, “The Wedding” (1923) de Stravinsky, que combinam voz e toda seção de percussão. O Andante do “Concerto para Piano” (1926) de Bartók também delega ao naipe de percussão um alto nível de execução.

O início do século XX foi uma época de grandes inovações na área da percussão, em 1918 Stravinsky escreve “A História do Soldado”, abrindo os olhos dos compositores para as capacidades solísticas da percussão. Nesta peça de câmara, Stravinsky escreve para 6 instrumentos (violino, contrabaixo, trompete, trombone, clarineta, fagote) mais seis instrumentos de percussão tocados por um percussionista em um set de percussão múltipla), a peça termina com um espantoso solo de tambores²³.

Em meio a peças como “Les Noces” (1923) de Stravinsky, “Hyperprism” e “Intégrales” (1925) de Edgard Varèse, surgem as primeiras composições para grupos de percussão, bem como as primeiras peças escritas para percussão como instrumento solista.

²³ Lang, Morris. A Journey to the Source on L’Histoire du Soldat. Percussionist, winter 1975.

A música para percussão.

Vários fatores musicais e sociais, vários eventos dentro da história da música, várias influências de diversas culturas, todos ocorrendo de forma coletiva e simultânea, resultaram na criação da música para percussão ou da música que se utiliza somente de instrumentos de percussão.

No início do século XX vários músicos se dedicaram intensamente ao desenvolvimento de novos e não-usuais conceitos de música, bem como exploraram a utilização de instrumentos não convencionais. Em 1913, Luigi Russolo, pintor/músico futurista italiano, lança um manifesto contendo as leis fundamentais as quais ele acreditava que deveriam dirigir os movimentos musicais futuros. Russolo afirmava que a arte de forma geral estava presa à tradição e que todo material musical estava extremamente limitado do ponto de vista timbrico. Ele sugere ainda que em futuras orquestras, ao lado dos tradicionais naipes de instrumentos como cordas, madeiras, metais e percussão, se adicione seis famílias de ruídos²⁴.

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

Em 1914 no Teatro dal Verme, em Milão, Itália, Russolo realiza um concerto onde emprega instrumentos construídos especialmente para a produção de ruídos. As reações a esses concertos, que receberam sempre ampla divulgação e publicidade, eram diversas. Alguns críticos eram totalmente contrários e outros favoráveis. Durante o concerto de Milão a platéia tumultuou o espetáculo e ameaçou o regente.

²⁴ Slonimsky, Nicolas. Music Since 1900, New York: W.W.Norton, 1938, pp.147-48.

Os músicos se dividiram em duas partes, um grupo continuou tocando enquanto outro brigava com o público hostil. Como resultado do incidente 11 membros da platéia foram hospitalizados porém Russolo sofreu somente pequenos hematomas.



Russolo, Marinetti e Piatti com o Intonorumori

Os compositores desse período, envolvidos com essas transformações, reforçaram a significância do ritmo e exploraram uma gama maior de timbres em suas composições. A consequência imediata destes fatores foi a ampliação do uso dos instrumentos de percussão, pois sem a preocupação excessiva com a melodia e com suas infinitas possibilidades timbricas, a percussão se mostrava ideal a esta nova corrente composicional.

A Primeira Guerra Mundial também influenciou esses compositores, e novos pensamentos sobre o uso da percussão foram desenvolvidos. Os anos posteriores à da Primeira Guerra Mundial mostraram um pouco da “machine music”²⁴ em composições de 1920’. Podemos citar alguns exemplos de peças deste período como “Pacific 231”, de Arthur Honegger (1924), “Ballet Mecanique”, de George Antheil (1924), “HP” (Horse Power), de Carlos Chavez (1927), entre outros.

²⁴ Griffiths, Paul. A Música Moderna, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.

“Ballet Mecanique” é um dos melhores exemplos e talvez um dos mais significantes trabalhos do século XX, bem como dos conceitos da “machine music” e do uso da percussão. Sua estréia ocorreu em 1926, no Theatre des Champs Elysees em Paris. Sua primeira audição na América aconteceu em 1927, no Carnegie Hall em New York, sob a batuta de Eugene Goossens. Escrita originalmente para 8 pianos, 4 xilofones, bells, gongos, bigornas e tambores, ela faz uso de dois motores de avião. É uma das primeiras vezes que músicos e máquinas ao vivo aparecem em performance no mesmo palco²⁵.

No mesmo período, Alexander Tcherepnin compôs sua “Primeira Sinfonia”, 1927. O segundo movimento (Scherzo) desta peça é escrito somente para instrumentos de percussão, executados por 8 percussionistas. A instrumentação inclui caixa-clara, tambor militar, castanholas, triângulo, pandeiro, pratos suspensos, tam-tam, bombo e prato a dois

O interesse dos compositores em músicas da América Latina e dos grupos de percussão de Bali e Java, onde a percussão tem o papel central das composições, contribuiu para influenciar a criação da música para percussão.

É considerado como o primeiro trabalho escrito somente para grupo de percussão as peças “Rítmica nº 5” e “Rítmica nº 6”, do compositor cubano Amadeo Roldán, escritas em 1930. Considerado um dos mais influentes compositores cubanos e um dos fundadores da escola moderna de música cubana, Roldán é um compositor que mostra em seus trabalhos toda a influência do folclore afro-cubano de seu país. É um dos primeiros compositores a utilizar instrumentos de percussão tradicionais de seu país em trabalhos orquestrais. A orquestra de Cuba e o conservatório nacional recebem o seu nome²⁶.

Baseada nos ritmos cubanos a série “Rítmicas” é composta por seis peças. As quatro primeiras peças são escritas para flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa e piano, sendo as duas últimas para grupo de percussão.

²⁵ Antheil, George. Ballet Mecanique. Pennsylvania: Shawnee Press, 1953.

²⁶ Cowell, Henry . Stanford University, Califórnia: Stanford University Press, 1933, p. 177.

A “Rítmica nº5” é escrita para 11 percussionistas que executam 13 instrumentos:

- 1) Clave 1 (muito aguda)
- 2) Clave 4 (muito grave)
- 3) Cencerros (um grave e um agudo) e clave 3 (grave)
- 4) Maracas (grave e aguda)
- 5) Queixada (maxilar de burro) e clave 2 (aguda)
- 6) Guiro
- 7) Bongô
- 8) Timbales cubanos
- 9) Tímpanos (3)
- 10) Bombo sinfônico
- 11) Marimbula (teclas de madeira montadas sobre uma caixa ressonante de madeira, tocada com baqueta de teclado. Usa três notas, Lá, Ré e Sol)²⁷

Além de ser uma inovação o fato da peça ser escrita para grupo de percussão, a peça traz em sua instrumentação, excluindo-se o bombo sinfônico e os tímpanos, o uso de instrumentos tradicionais cubanos.

Roldán inclui instruções para a execução técnica de alguns instrumentos. O guiro deve ser raspado com a *varilla* (uma vareta fina) na presença de nota normal (♩), e quando aparecer somente a haste sem a cabeça da nota deve-se bater no guiro com a *varilla* (|). As maracas e a queixada devem ser tocadas regularmente reproduzindo o ritmo escrito, porém quando as notas estiverem com abreviatura deve-se chacoalhá-las violentamente no ar (♩). As maracas ainda possuem uma terceira notação que é anotada com a expressão “*sordino*”, devendo-se tocar segurando a cabaça na mão, pressionando fortemente, ou enrolando-as com um lenço.

²⁷ Róldan, Amadeo. Rítmicas nº5 e nº6, New York: Southern Music Publishing Co. Inc., 1967

Timbales cubanos, tímpanos, bombo sinfônico e bongô, possuem três diferentes sons anotados: nota normal – posição regular de toque da pele, nota com cabeça em x (♩^x) – borda da pele, nota com cabeça em formato de losango (♩[◊]) – centro da pele. O bongô recebe uma quarta notação (♩[□]) que se produz friccionando a pele com o indicador e dedo médio, no sentido da borda para o centro. Possui ainda as instruções: o bombo sinfônico deve ser batido com um volumoso bastão de madeira, e os *cencerros* com uma pequena baqueta de espessura semelhante à da clave. A queixada é batida com o lado de baixo da palma da mão, próximo da junção da palma com o pulso.

75

The musical score is arranged in ten staves, each corresponding to a different percussion instrument. The instruments listed on the left are: Clave 1, Clave 4, Cencerros, Clave 3, Maracas, Queixada, Clave 2, Guiro, Bongô, Timbales cubanos, Tímpanos, Bombo, and Marimbula. The score is written in a 7/8 time signature. The Bongô part uses a unique notation with square heads. The Maracas part features a steady eighth-note pattern. The Bongô part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Timbales cubanos part has a pattern of eighth notes with some triplet markings. The Tímpanos part has a pattern of eighth notes with accents. The Bombo part has a pattern of eighth notes with accents. The Marimbula part has a pattern of eighth notes with accents.

“Rítmica nº5” é um estudo sobre os ritmos cubanos denominado *Son e Rhumba*. A peça é escrita em sua maioria em compasso 2/4, intercalado com pequenas passagens em compassos de 3/8 e 2/8, tendo sua última parte em 6/8. A presença da clave e do ostinato *son* é constante e passa de um instrumento ao outro durante a peça.

Tanto os instrumentos de altura definida como os de altura indefinida realizam na maior parte da peça notas de curta duração, que somente são alteradas pelos rulos de bongô e timbales, e pelo chacoalhar da queixada e das maracas. Apesar de vários instrumentos possuírem duas ou três alturas diferentes, a exploração composicional não pode ser considerada harmônica, mas ocorre a exploração rítmica e timbrica dos instrumentos.

Podemos dividi-los em dois grupos: 1) instrumentos de membrana; 2) instrumentos de metal, de madeira e de ossos. Cada grupo possui uma grande extensão do grave ao agudo, sendo que o compositor utiliza os grupos de forma alternada e sempre explorando a extensão ampla dos grupos. Quando ocorre o *tutti*, o compositor combina os instrumentos agudos dos dois grupos em contraposição aos instrumentos graves. O mesmo não ocorre quando há solos de instrumentos, onde o compositor raramente utiliza os dois grupos.

A peça “Rítmica nº6”, escrita também para 11 executantes, utiliza em sua instrumentação quase os mesmos instrumentos da nº5, sendo no total 11 instrumentos:

- 1) clave aguda
- 2) clave grave
- 3) cencerros
- 4) queixada
- 5) guiro
- 6) maracas
- 7) bongô
- 8) timbales cubanos
- 9) tímpanos
- 10) bombo sinfônico
- 11) marimbula

Se na “Ritmica nº5” estão presentes os ritmos cubanos, claves e ostinatos característicos mais explicitamente, na “Ritmica nº6” há uma estrutura completamente diversa e uma exploração rítmica que faz jus a seu nome. A peça evolui em um crescendo constante do início ao final da peça em instrumentação, dinâmica e complexidade rítmica. Ocorre o emprego da alternância de compassos 2/4, 3/4, 3/8, 2/8, 5/8, ao longo de toda peça.

The image displays a musical score for the percussion section of a piece titled "Ritmica nº6". The score is arranged in ten staves, each corresponding to a different instrument. The instruments listed on the left are: clave aguda (acute clave), clave grave (grave clave), cencerros (bells), queixada (cascara), guiro (guiro), maracas, bongô (bongos), tímboles cubanos (Cuban timbales), tímpanos (tom-toms), bombo (bass drum), and marimbula (marimbula). The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. A box containing the number "35" is visible at the top of the first staff and at the bottom of the last staff, indicating the measure number. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other symbols on a five-line staff.

para 13 executantes que tocam cerca de 40 instrumentos, com a seguinte instrumentação e contendo diversas instruções:

- 1) Prato chinês (tamanho: 18") – bombo sinfônico (muito grave) – tam-tam (16", tocado com baqueta pesada) – cowbell.
- 2) Gongos (entre 24" e 36" de diâmetro, tocado com baqueta pesada) – tam-tams (2, um entre 24"-36" e outro de 16").
- 3) Bongô – caisse roulante (tenor drum) – bombos sinfônicos (um de tamanho médio e outro grande).
- 4) Tambor militar – caisse roulante.
- 5) Sirene aguda (sirene movida a manivela com dispositivo de parar o som imediatamente através de um botão) – Tambor à corda (rugido de leão – tambor de pele única onde é fixada uma corda, o som é produzido pela fricção de um pequeno tecido nesta corda, semelhante a produção de som na cuíca).
- 6) Sirene grave – chicote – guiro.
- 7) Wood blocks (3 - agudo, médio e grave) – claves - triângulo.
- 8) Caixa-clara – maracas
- 9) Tarol (caixa-clara aguda e com corpo de pequena espessura - 3") – caixa-clara – prato suspenso (18").
- 10) Sleigh bells – pratos – tubular bells.
- 11) Guiro – castanholas – celesta
- 12) Pandeiro – bigornas (2 - grave e aguda) – tam-tam (36")
- 13) Chicote – triângulo – sleigh bells – piano.²⁸

Há ainda várias indicações de uso de diferentes baquetas (baqueta de tímpano de madeira, feltro, esponja), e regiões de toque diferenciadas (como as indicações para as caixas de toque no aro através da notação \checkmark), ou ainda para o tam-tam onde pede que os *ff* sejam produzidos através da combinação do peso da baqueta e do braço, porém somente o suficiente, sem matar o som).

²⁸ Varèse, Edgard . Ionisation New York: Colfranc Music Publishing Co., 1934

clave aguda
clave grave

cencerros

queixada
guiro

maracas

bongô

timbales
cubanos

tímpanos

bombo

marimbula

A "Ritmica nº6" pode ser considerada uma continuação ou um desenvolvimento da "Ritmica nº5". Na primeira peça o compositor apresenta os instrumentos tradicionais cubanos, utiliza os ritmos tradicionais e as convenções usuais de sua cultura, porém com uma roupagem e tratamento erudito. Na segunda peça o compositor emprega os mesmos instrumentos, mas abandona os ritmos e convenções tradicionais e constrói a peça sob um conceito mais ligado à exploração timbrica, utilizando os instrumentos livremente dentro de suas possibilidades. A notação é tradicional porém ele demonstra as dificuldades da escrita tradicional em situações onde a rítmica não segue os padrões de organização espacial convencional, como nos compassos 32, 33, 34, 35; e nos compassos 41, 42, 43, 44, demonstrados acima.

A construção e características dessas duas obras se assemelham muito ao processo de introdução dos instrumentos de percussão na orquestra sinfônica e sua posterior ampliação e refinamento técnico.

A peça considerada um marco para o início das composições para percussão é "Ionisation", do francês Edgard Varèse, composta em 1931. Escrita

Ionisation foi estreada em 06 de março de 1933, em New York, sob a regência de Nicolas Slonimski, sendo necessários mais de 75 ensaios para sua realização!! Somente em 1934, a peça é gravada e lançada pela Columbia Records , em disco de 78 rpm. A peça tem como organização de sua estrutura a utilização de massas e blocos sonoros.²⁹

Ionização é o termo empregado para designar a atividade molecular em seu processo de troca de cargas elétricas.

Varèse comenta:

*...metamorfose contínua, trocas de direção e velocidade, atração e repulsão através de diversas forças...*³⁰

Este não foi o primeiro envolvimento de Varèse com a percussão. Em trabalhos anteriores como “Ameriques” (1920-21), escrita para orquestra, ele utiliza 10 percussionistas tocando 18 instrumentos, em “Hyperprism” (1922), escrita para Sopros e Percussão, ele utiliza 16 percussionistas tocando 20 instrumentos. Nessas peças anteriores Varèse utiliza uma variedade de novos instrumentos e timbres, e coloca a percussão em um plano realmente igualitário com os outros naipes. Deste modo, “Ionisation” não pode ser considerada um experimento de Varèse, como o próprio autor gosta de frisar seus experimentos “vão para o cesto de lixo”³¹

Varèse comenta sobre a própria peça:

...eu também me tornei cada vez mais interessado na rítmica interna e nas relações métricas, como em “Ionisation”. Eu também estava interessado nos aspectos

²⁹ Grondines, Pierre. Varèse's Ionisation – Percussion Revolution, La scena Musicale, vol.5, nº10, July 2000.

³⁰ Vanlandingham, Larry. The Percussion Ensemble 1930-1945, Percussionist, volume IX, nº 3, pág. 106.

³¹ Idem.

sonoros da percussão como elementos estruturais e arquitetônicos. Mas esta peça não foi minha primeira peça para percussão. Eu já havia feito algo em Berlim e Paris, especialmente em trabalhos com coros que eu conduzi em Berlim. Nesses trabalhos eu utilizei instrumentos de percussão que eu mesmo havia reunido, e os quais eram tocados pelos cantores...

Handwritten musical score for percussion and piano, numbered 1 through 13. The score is written in 4/4 time and includes various percussion instruments and piano accompaniment.

1. Grande Gobelins (Dessiné)
Grande Caisse (Mils grave)

2. ...
Tambour
Tambour clair
Tambour grave

3. ...
2 Bâtons (clair / grave)
Caisse Soufflée
Caisse Soufflée (grave)

4. ...
Tambour militaire
Caisse militaire

5. ...
Sonde claire
Tambour à corde

6. ...
Sonde grave
Fusil
Giro

7. ...
2 Bâtons (clair / grave)
Claves
Triangle

8. ...
Caisse claire (Mils grave)
2 Maracas (clair / grave)

9. ...
Tercio
Caisse claire
Gobelins suspendus

10. ...
Gobelins
Gobelins

11. ...
Giro
Castagnettes

12. ...
Tambour de Basque
Éclats...

13. ... Piano

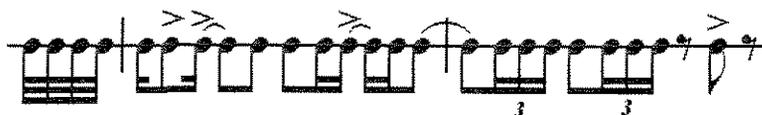
The score includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, *f*, and *ff*, and features various rhythmic patterns and articulations. The piano part is written in the bottom system.

O timbre dos instrumentos empregados variam entre uma gama de grave a agudo. Há uma relação e agrupamento dos instrumentos de membrana, e o mesmo acontecendo com os instrumentos de madeira. O uso de notas curtas com dinâmica *ff* em passagens de tutti são contrapostos à utilização de instrumentos com duração mais sustentada, como tam-tams, sirenes e pratos suspensos, em trechos com dinâmica *p*.

Os instrumentos empregados podem ser distribuídos ainda em três grupos: 1) sons indefinidos, 2) sons definidos (piano, chimes), 3) sons de contínua mudança de altura (sirenes, tambor à corda).

Embora notada quase totalmente em 4/4, alterando-se em algumas passagens por: 3/4, 5/4, 3/8, 5/8 e 2/4+3/8, a peça possui um desenvolvimento rítmico onde nota-se toda a complexidade da estrutura rítmica da peça. Encontram-se empregados a sobreposição rítmica entre instrumentos sugerindo duas métricas distintas, dissociação e deslocamento rítmico, acelerandos e ralentandos escritos.

O tema da peça é exposto pelo tambor militar no compasso nº 9:



Este tema é desenvolvido através de diversas variações, fragmentações, reexposição, ao longo de toda peça, sendo muitas vezes apresentada suas variações em camadas sobrepostas ao tema inicial.

Nenhuma composição entre 1930-45 causou tanta repercussão e obteve tamanha atenção por parte de compositores e percussionistas como Ionisation.

Após os trabalhos de Roldán e Varèse um número crescente de compositores se tornam interessados pelos grupos de percussão. Em 1933, Henry Cowell escreve:

*...até este ano, dentro de minha experiência como*³²

³²Vanlandingham, Larry. The Percussion Ensemble 1930-1945, Percussionist, vol. IX, nº 1, pág. 11.

editor de música, eu não havia oferecido nenhum trabalho para instrumentos de percussão somente. Porém, nesta temporada eu tenho mais de 15 diferentes obras...

Neste mesmo período, é relatada a existência de peças escritas para grupo de percussão, mas que não foram editadas e não se encontram disponíveis. Abaixo estão relacionadas algumas peças que possuem identificação exata e estão disponíveis, incluindo o ano de composição, nome do compositor, título, número de executantes e instrumentação:

ano	Compositor	Título	Executantes	Instrumentação
1933	José Ardévol	Estudio em forma de preludio y Fuga, para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido.	22	Tambor militar, 2 caixas-claras, bongô, 2 tom-toms, 2 tímpanos, 2 bombos, 3 Sinos, 2 bigornas, pratos, prato suspenso, gongo, 2 chicotes, maracas, 2 claves, 3 guiros, apito, 2 sirenes, 3 hand clappers, 2 pianos
1933	John Becker	Abongo	15	Caixa-clara, bombo, water drum, pratos, prato suspenso, gongo, hand clapper; sets: 2 tambores pequenos, 2 tambores, 5 tímpanos, 4 tímpanos, 4 tímpanos, 2 gongos, 2 latas , 2 barris
1933	Johanna M. Beyer	Percussion Suite	5	Tom-tom, bombo, triângulo, pandeiro, prato, xilofone, chocalho, castanhola, 2 blocos chineses
1933	William Russell	Fugue for Eight Percussion Instruments	8	Caixa-clara, bombo, triângulo, bells, xilofone, piano, 4 tímpanos, 2 pratos suspensos.
1933	William Russell	March Suite	3	Caixa-clara, bombo, tambor haitiano, triângulo, apito de êmbolo, 2 tom-toms, 3 cowbells, 3 pratos turcos, 2 wood blocks,

				piano.
1933	William Russell	Three Dance Movements	4	2 tom-toms, pratos, chicote, garrafa, caixa-clara, bombo, 2 wood blocks, 2 triângulos, sininho de mesa, garrafa, bigorna, finger cymbals, 2 pratos suspensos, piano.
1934	José Ardévol	Suite para 30 instrumentos de percusión, fricción y silbido	15	Tambor militar, caixa-clara, 2 tom-toms, bongô, tímpanos, bombo, prato suspenso, pratos, 2 gongos, triângulo, 2 sinos, 2 bigornas, 2 claves, 2 guiros, marcas, chicote, 2 sirenes, apito, 4 hand clappers, piano.
1934	Henry Cowell	Ostinato Pianissimo	8	Bongô, xilofone, 3 tom-toms, 3 gongos, 2 wood blocks, pandeiro, guiro, 8 tigelas de arroz, 2 pianos.
1935	Harold G. Davidson	Auto Accident	12	Trap drum, bombo, tubular bells, chocalho, blocos chineses, xilofone, sirene, 3 tímpanos, 5 temple blocks, 9 copos, piano.
1936	Gerald Strang	Percussion Music for Three Players	3	Bombo, prato suspenso, bigorna, triângulo, maracas, 3 tom-toms, 5 sinos pequenos, 2 gongos, 2 wood blocks, 5 temple blocks.
1936	Ray Green	Three Inventories of Casey Jones	3	2 tambores, 2 pratos suspensos, 4 gongos, garrafa grande com bolinhas de gude, 5 estouros de garrafa, piano.
1938	John Becker	A Dance	6	Caixa-clara, bombo, prato suspenso, gongos, piano.
1939	Johanna M. Beyer	Percussion Opus 14	11	Tom-tom, caixa-clara, bombo, tímpanos, tambor à corda, gongo, prato suspenso, triângulo, bigorna, 2 tigelas de metal, 4 temple blocks.
1939	Johanna M. Beyer	March for 30 Percussion Instruments	6	Caixa-clara, bombo, tambor à corda, bigorna, pandeiro, gongo, folha de flandres, temple blocks,

				4 tom-toms, 2 pratos suspensos, 3 triângulos, 2 tigelas de metal, 4 temple gongs, 3 blocos chineses, 4 tigelas de arroz.
1939	Johanna M. Beyer	Three Movements for Percussion	9	Bombo, caixa-clara, tom-tom, pratos, gongos, sinos, triângulo, pandeiro, wood blocks, 2 tímpanos, 2 triângulos.
1939	Johanna M. Beyer	Waltz for Percussion	9	Bombo, tom-tom, prato suspenso, gongo, sino, 2 tímpanos, 2 triângulos, 3 temple blocks.
1939	Henry Cowell	Pulse	5	3 tambores, 3 tom-toms chineses, 3 temple gongs, 3 pratos suspensos, 3 gongos, 3 canos, 3 tambores de freio, 3 temple blocks, 3 wood blocks, 3 tigelas de arroz.
1939	Henry Cowell	Return	3	3 tom-toms, 3 tambores, 3 gongos, sino pequeno, 3 gongos japoneses, 3 wood blocks, 3 temple blocks, japanese wind glass.
1939	William Russell	Percussion Studies in Cuban Rhythms	4	Bongô, cowbell, guiro, maracas, claves, queixada, marimbula

Nota-se que em muitas peças os executantes tocam mais de um instrumento, utilizando sets que variam de 2 até 5 instrumentos no máximo. Ocorre uma expansão dos instrumentos empregados. Ao lado dos instrumentos tradicionais da percussão sinfônica, estão os instrumentos de teclado, como xilofone e bells, que começam a ser mais empregados, e são adicionados instrumentos completamente não usuais como latas, barris, garrafas, tigelas de arroz, folhas de flandres, tigelas de metal, tigelas de cerâmica, diversos tipos de gongos orientais, sinos de mesa, bolinhas de gude, tambor de freio de carros, flexatones, vasos de flores e etc.

Nesse período ocorre um movimento, ou concentração, ao redor do trabalho do compositor Henry Cowell, envolvendo alguns compositores da costa

oeste dos Estados Unidos, que começam a trabalhar juntos trocando idéias sobre o uso, o modo de escrita e o desenvolvimento técnico da percussão.

Nascido em 1897, em San Francisco, Henry Cowell, ganhou notoriedade pelo uso em suas composições de clusters, tocar diretamente nas cordas do piano, tocar o piano com o antebraço. Paul Price relata seu primeiro contato com Henry Cowell:

...ele estava realizando um concerto de piano no New England Conservatory of Music. Ele tocava com moedas sobre as cordas, com seus braços, com diferentes tipos de régua, até mesmo dentro do piano. Mas o ponto alto da apresentação foi quando o vi tocando o teclado com luvas de boxe. No outro dia ele aparecia na página de esportes do New York Herald Tribune com o título: "Cowell KO's Piano-Forte!"³³.

Cowell se tornou extremamente ativo na promoção de novos compositores e, em 1927, ele lança através da New Music Society o periódico *New Music Quarterly* que influenciou grande parte dos compositores deste período³⁴.

Este grupo de compositores proferiram palestras, realizaram performances e demonstrações referentes à música para percussão. Entre esses compositores estão: John Cage, Lou Harrison, Johanna M. Beyer, Ray Green, Gerald Strang, William Russell, entre outros.

Importante ressaltar que esses compositores estavam intensamente ligados ao movimento de dança moderna, que se espalhou pelos Estados Unidos no final dos anos 30. Muitos desses compositores tem peças escritas para essas companhias de dança. É inegável que a música para percussão tinha elementos perfeitos para servir de trilha musical para esses espetáculos.³⁵

³³ Price, Paul. *A Percussion Progress Report*, palestra proferida durante a Percussive Arts Society International Conventional de 1977, em Knoxville.

³⁴ Keezer, Vanla Ronald. *A Study of Selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century*, *Percussionist*, october 1970.

³⁵ Cowell, Henry. *Drums along the Pacific*, *Modern Music*, XVIII, nº1, novembro-dezembro de 1940.

Porém o mais prolífico compositor de músicas para percussão neste período foi Lou Harrison. Entre suas obras para percussão estão 14 “Simfonies” e 5 “Canticles”. Abaixo segue a descrição de algumas peças do compositor disponíveis hoje em dia, incluindo ano, título, número de executantes e instrumentação.

Ano	Título	Executantes	Instrumentação
1939	Fifth Simfony	4	Caixa-clara, tambor pequeno médio-agudo, bombo, 3 pratos suspensos, 4 gongos, 4 gongos abafados, 2 triângulos, 4 sinos, 2 sistrums, folha de flandres, bloco chinês, 2 chocalhos, 2 cascos de tartaruga.
1939	Bomba	5	Tom-tom, bombo, 2 chocalhos de metal, folha de flandres, maracas, raspador, 3 sinos, 3 temple blocks, 3 blocos chines, 3 vasos de flor.
1940	Canticle nº 3	5	Ocarina, 6 canos de ferro, 5 wood blocks, 5 tambores de freio abafados, 3 tambores de freio, xilofone, 5 temple blocks, maracas, 3 elephant bells, guitar, 6 water buffalo bells, 3 caixas de madeira, 2 sistrums, Teponazli, tam-tam, 5 cowbells abafados, caixa-clara, bombo, 5 tom-toms.
1941	Labrynth nº 3	11	Bongô, 3 bombos, 2 sistrum, 3 gongos japoneses, folha de flandres, temple bell grande, 2 flexatones, 2 serrotes, elephant bell, water gong, claves, 2 maracas, chocalho de madeira, raspador, 2 guiros, teponazli, chimes de vidro, bass viol, 5 tambores agudos, 6 tom-toms, 3 sinos pequenos, 5 cup bells, 5 cowbells, 5 tambores de freio, 3 gongos abafados, 2 pratos suspensos, 5 wood blocks, 5 temple blocks, 5 vasos de flor, 5 tigelas de porcelana, 5 copos.
1941	Song of Queztecotl	4	Caixa-clara, bombo, triângulo, gongo, tam-tam, chocalho de madeira, guiro, chimes de vidro, 5 tom-toms, 2 sistrums, 5 cowbells, 5 tambores de freio, 5 temple blocks, 5 wood blocks, 5 copos.
1942	Fugue	4	Bombo, prato suspenso, claves, maracas, caixa de madeira, flexatone, metalofone, campainha de bobina, 5 cowbells, 5 meditation bells, 5 tambores de freio, pia, 2 gongos, 3 triângulos.
1941	Double Music *escrita conjuntamente com John Cage	4	2 tam-tams, 4 water buffalo bells, 5 tambores de freio abafados, 4 sistrums, 6 sleigh bells, 11 tambores de freio, 4 gongos japoneses, 6 cowbells, 6 gongos abafados.

Composições publicadas por Music for Percussion, New York.

Nas peças de Harrison observa-se uma instrumentação que inclui tanto os instrumentos tradicionais da percussão sinfônica como vários instrumentos não convencionais. Porém, diferentemente de Varèse, em sua instrumentação Lou Harrison usa os instrumentos tradicionais como caixa-clara, tímpanos e bombo mais esparçadamente, e emprega sets de instrumentos com o mesmo timbre em diversas graduações indefinidas de altura, como 5 tambores de freio, 6 water buffalo bells, 5 wood blocks, 6 canos de ferro, 5 cowbells, e etc.

Mesmo os instrumentos tradicionalmente de altura definida não são indicados através de pentagrama e clave, como mostra o exemplo abaixo. Harrison utiliza uma única linha e cabe ao intérprete definir a região do instrumento para se tocar.

The image shows a musical score for four instruments: Ocarina, Xylophone, Guitar, and Teponazli. The score is written on a single staff with four systems of notation. The Ocarina part has a melodic line with slurs and accents. The Xylophone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitar part has a melodic line with slurs and accents. The Teponazli part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Talvez a prolífica atuação de Harrison possa ser somente comparada com a atuação de John Cage. Enquanto Varèse e Harrison utilizaram instrumentos que reproduziam de certa forma sons similares aos sons eletrônicos somente utilizando instrumentos acústicos, John Cage emprega diversos instrumentos amplificados e/ou alterados eletronicamente, como: osciladores de frequência sonora, toca-discos de velocidade alterável, amplificadores, auto-falantes, zumbidos operados por bateria, entre outros.

Estes aparatos podem ser encontrados em algumas peças para grupo de percussão do compositor como: "Imaginary Landscape nº 1", de 1939; "Credo in US", de 1942; "Imaginary Landscape nº 2" e "Imaginary Landscape nº 3", ambas de 1942.³⁶

³⁶ C.F.Peters Corporation, New York.

O piano preparado de John Cage é encontrado nas peças para percussão: “Second Construction”, de 1940; “She is Asleep”, de 1943 (essa peça envolve além do piano preparado, voz e 12 tom-toms); “Amores”, de 1942. É sempre citado que talvez a extensa experiência com a percussão tenha levado Cage a pensar no piano preparado como se fosse um grupo de percussão inteiro.³⁷

As peças porém mais executadas e mais influentes no meio da percussão foram as peças “Second Construction” e “Third Construction”, escritas em 1940 e 1941. Elas possuem as seguintes instrumentações:

Título	Executantes	Instrumentação
Second Construction	4	Caixa-clara, tam-tam, folha de flandres, water gong, chocalho indígena, maracas, chimes de vidro, piano preparado, 5 tom-toms, 7 sleigh bells, 3 temple gongs, 5 gongos abafados.
Third Construction	4	Latas, claves, tom-toms, pandeiro, queixada, berrante, cricket callers, caxixi, tambor à corda, cowbells, sistrum, maracas, matraca, tambor de madeira, prato chinês, chocalho.

Em suas peças Cage segue sistematicamente uma organização estrutural rítmica que ele denomina como “fórmula da raiz quadrada”, onde o todo é dividido em unidades iguais que são utilizadas em seções desiguais. Assim como Lou Harrison, John Cage não indica as alturas em sets de mesmo timbre.

Na peça “Imaginary Landscape nº 3”, a obra consiste de 12 seções com 12 compassos cada, onde cada um dos doze compassos é subdividido em compassos subsequentes agrupados na forma: 3, 2, 4, 3.

³⁷Austin, C William W. Music in the 20th Century; New York:W.W.Norton, 1966, pág. 379.

Cada agrupamento de compassos ou cada seção é terminada através da adição ou omissão de algum instrumento, pela gradual ou abrupta troca de padrão rítmico ou dinâmica, ou ainda por uma alteração, crescente ou decrescente, tanto para o agudo como para o grave, da altura dos instrumentos.

A peça "Third Construction" possui em sua seção 24 compassos, que se repetem 24 vezes, sendo agrupados na forma: 3, 5, 7, 9. A estrutura da "Second Construction" contém 16 compassos, repetidos 16 vezes, e agrupados na forma: 4, 3, 4, 5.

Durante o período que foi professor da Cornish School em Seattle, entre 1937 e 1939, Cage organizou um dos primeiros grupos de percussão de estudantes, realizando turnês na costa noroeste dos Estados Unidos.

Paul Price menciona sobre os primeiros grupos de percussão:

...havia uma boa quantidade de música escrita entre 1930 e 1939, mas não foram tocadas porque não havia muitas pessoas realmente interessadas. Houve amadores tocando, mas profissionais não se envolviam. Isto tomaria um longo tempo de ensaios devido a não familiaridade, e era caro pois todos queriam ser pagos em dobro, por exemplo o timpanista poderia não querer tocar chimes ao mesmo tempo que o tímpano, etc. Deste modo houve poucas performances.³⁸

Porém em contraposição a estes compositores relatados anteriormente, aparece no final dos anos 40 uma espécie de retorno ao convencional, que pode ser demonstrado através dos trabalhos de dois compositores Carlos Chavez e Alan Hovhaness.³⁹

³⁸ Price, Paul. A Percussion Progress Report, palestra proferida durante a Percussive Arts Society International Conventional de 1977, em Knoxville.

³⁹ Vanlandingham, Larry . Return to Conventionalism, Percussionist, volumeX, nº 3, pág. 87

Ano	Compositor	Título	Executantes	Instrumentação
1942	Carlos Chavez	Toccata	6	2 tambores indígenas, bells, tambor indígena pequeno, 2 caixas-claras, xilofone, tenor drum, 2 pratos suspensos, tubular bells, maracas, tímpanos, 2 gongos, bombo
1942	Alan Hovhaness	October Mountain	6	2 marimbas, bells, 3 tímpanos, tam-tam, 2 tenor drum, 2 bombos, gongo.

Apesar de escrita em 1942, a peça “Toccata” do compositor mexicano Carlos Chavez, foi somente editada e estreada em 1948. A instrumentação da peça inclui somente instrumentos tradicionais da percussão sinfônica, como tímpanos, caixa-clara, bombo, xilofone, todos notados com escrita tradicional, e instrumentos indígenas latino americanos.⁴⁰

Ao lado de “Rítmicas” e “Ionisation”, “Toccata” é considerada uma das peças básicas para repertório de percussão no mundo todo.⁴¹

O mesmo uso de instrumentos de percussão convencionais e a ausência de recursos eletrônicos pode ser vista na peça “October Mountain”, uma suíte com cinco movimentos, executadas por 6 percussionistas, de Alan Hovhaness, escrita em 1942. Não há indicações de execução nem do uso de baquetas específicas. A escrita e uso dos instrumentos de teclado, como a marimba, é puramente convencional.

Após a Segunda Guerra Mundial surge uma tendência militar de tratamento da percussão dentro da música para percussão.

...após a Segunda Guerra Mundial, a prevalecia dentro da música para percussão o uso de tambores pesados. Nós tínhamos muita música somente com tambores, como bombo, tímpanos e tenor drums. As formas eram todas clássicas...⁴²

⁴⁰ Chavez, Carlos. Toccata, New York: Mills Music, Inc., 1954.

⁴¹ Novotney, Eugene. Percussion Ensemble Retrospective, Percussive Notes, volume 40, nº 5, pág.58-59.

⁴² Price, Paul. A Percussion Progress Report, palestra proferida durante a Percussive Arts Society International Conventional de 1977, em Knoxville.

“Three Brothers”, de Michael Colgrass, escrita em 1952, é considerada um clássico para o repertório de percussão. O estilo mais militar de tambores pesados, baseados em perguntas e respostas entre os instrumentos de percussão, pode ser observado nesta peça.

Nos anos 50 evidencia-se a formação de dois centros, a University of Illinois e a Eastman School of Music, que estimulariam um novo estilo composicional para grupos de percussão, que tinha como resultado final músicas que eram um meio termo entre o convencional e o não convencional.⁴³

Paul Price fundou o primeiro grupo de percussão credenciado por uma universidade, e ao mesmo tempo fundou uma empresa para publicar somente composições para percussão. Compositores de toda parte enviavam suas composições para serem tocadas pelo grupo de percussão da Universidade de Illinois, que era citado como um grupo que realmente era capaz de entender e tocar música para percussão. Podemos citar ainda por suas pioneiras atuações os grupos Manhattan Percussion Ensemble e Julliard Percussion Ensemble⁴⁴

A partir dos anos 50 a música de percussão surge em diversos países, com o trabalho de compositores como Krenek, Stockhausen, Warren Benson, Alberto Ginastera, Armand Russell, Siegfried Fink, Michael Udow, Steve Reich, Michel Cals, André Jolivet, entre outros.

A percussão recebe seu primeiro concerto como solista no mesmo período que as primeiras peças para grupo de percussão começam a ser escritas.

⁴³ Keezer, Ronald. A Study of Selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century, Percussionist, volume VIII, nº 2, pág. 94.

⁴⁴Rosen, Michael. A Survey of Compositions Written for the Percussion Ensemble, Percussionist, janeiro 1967, pág. 137.

O “Concerto para Percussão e Orquestra” de Darius Milhaud foi escrito em 1929, Theo Coutilier foi o solista que realizou a estréia, com o próprio Milhaud regendo a Pro Arte Orchestre, no Palais des Beaux-Arts em Brussels.⁴⁵

É um concerto para percussão múltipla que contém em seu set: 4 tímpanos, 2 caixas-claras, tenor drum, bombo a pedal com prato anexado e removível, um bombo adicional, tam-tam, pandeiro, chicote, matraca, castanholas, wood block, metal block, prato a dois e 2 pratos suspensos.⁴⁶

Em 1940, Paul Creston escreve o “Concerto para Marimba e Orquestra”, primeiro concerto para marimba, que foi estreada no mesmo ano em New York, tendo como solista Ruth Stuber que era timpanista da Petrides’ Orchestrette Classique.⁴⁷

O concerto segue o tradicional formato de três movimentos rápido-lento-rápido, emprega a técnica de quatro baquetas, e é sem dúvida um dos mais executados concertos da história da percussão, tendo influenciado toda uma geração seguinte de compositores e percussionistas.

Darius Milhaud escreve em 1947, o “Concerto para Marimba, Vibrafone e Orquestra”⁴⁸, tendo sido estreado em 1949 com Jack Connor, solista,⁴⁹ Vladimir Golschmann, regente, e a St. Louis Symphony Orchestra. Este concerto foi revisado por Milhaud em 1952, sendo transformado para piano e orquestra recebendo o nome de “Suite Concertante”.

⁴⁵ Milhaud, Darius. Concert for Percussion and Orchestra, Universal Edition Vienna.

⁴⁶ Igor Lesnik, Darius Milhaud’s Concerto for Percussion, Percussive Notes, april 1997, pág. 64.

⁴⁷ Creston, Paul. Concertino para Marimba e Orquestra; G. Schirmer.

⁴⁸ Milhaud, Darius. Concert for Marimba, Vibraphone and Orchestra; Enoch & Cie Editeurs, Paris.

⁴⁹ Kastner, Kathleen. Creston, Milhaud and Kurka – An Examination of the Marimba Concerti, Percussive Notes, agosto 1994, pág. 83.

O objetivo deste capítulo foi justamente mostrar a evolução dos grupos de percussão e da percussão como instrumento solista até o ano de 1953, ano no qual é escrita a primeira peça para percussão no Brasil, através da análise e do histórico das peças e compositores mais relevantes deste período.

Este panorama levantado, juntamente com as especificidades da música desenvolvida no Brasil, servirá como parâmetro para a análise das possíveis influências na música de percussão brasileira.

A percussão no Brasil e seu repertório

A partir da década de 60, a percussão popular brasileira é conhecida e consagrada no mundo todo, os percussionistas brasileiros causaram tamanho impacto na Europa e nos Estados Unidos, meca da indústria fonográfica, que a ligação entre a palavra Brasil e samba é espontânea em várias regiões do mundo. O Brasil possui uma multiplicidade de ritmos, centenas aliás, e tão diversos entre si, que o tornam um país diferenciado neste aspecto. Percussão brasileira traz à mente imediatamente uma rica disposição de ritmos complexos, tais como: samba, maracatu, baião, maxixe, e seus instrumentos característicos.

Porém a percussão erudita brasileira sempre foi objeto de pouco estudo ou interesse pelos estudiosos da música, mesmo dentro do seu próprio país. Há pouquíssimos textos, análises, teses e dissertações que discorram sobre a percussão erudita brasileira. No campo do ensino prático se observa o mesmo, quase não há métodos ou livros didáticos de autores/percussionistas brasileiros, e muito menos referência de excertos das obras sinfônicas brasileiras nos títulos existentes.

Entretanto, ao mesmo tempo em que notamos a escassez de material sobre esse tópico, na prática, nota-se a evidente riqueza da história da percussão erudita brasileira e de seus percussionistas, bem como o uso da percussão pelos compositores brasileiros, quer seja através do emprego de instrumentos tradicionais do contexto orquestral, ou pela introdução e uso de instrumentos genuinamente brasileiros.

Deste modo, o que se pretende demonstrar neste capítulo é o uso da percussão dentro do repertório brasileiro, utilizando sempre compositores e obras consagradas que obtiveram repercussão dentro do cenário musical brasileiro e internacional. Os primeiros grupos de percussão erudita brasileiros também são alvo deste capítulo, bem como o surgimento das primeiras peças tendo a percussão como instrumento solista no Brasil.

A influência da música ocidental em nosso país é evidenciada desde o século XVI, através dos primeiros esforços de missionários religiosos na tentativa de conversão e proximidade com os índios nativos. A outra contribuição básica para a formação das características musicais brasileiras é a africana, que é iniciada em finais do século XVI através dos negros escravos trazidos para o Brasil. Esse tripé de contribuições não é uma estrutura igualmente balanceada pois a influência da música indígena é muito inferior em relação às outras duas.⁵⁰

As informações e documentos sobre as atividades musicais desempenhadas no tempo do Brasil Colônia ainda são escassas, porém é certo que nos dois primeiros séculos a música praticada era essencialmente européia e estava intrinsecamente ligada às atividades da igreja católica.

No século XVIII os inúmeros registros da existência de grupos instrumentais maiores e a construção de várias salas de concerto indicam e comprovam a existência do crescimento da atividade musical nos centros mais desenvolvidos. O primeiro teatro carioca é construído em 1767, o Teatro da Câmara Municipal na Bahia data de 1729.

Essas chamadas casas-de-ópera mantinham uma atividade que de acordo com o repertório relatado, pressupõe a existência de orquestras e obviamente de percussionistas sinfônicos. Apesar da música executada ser nitidamente européia os músicos eram em sua maioria locais.⁵¹

A música sinfônica, tanto sacra quanto profana, ganha novo impulso em 1808 com a chegada de D. João VI e corte no Rio de Janeiro. Neste mesmo período vemos nascer a composição sinfônica brasileira através de três peças do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): "Sinfonia Fúnebre" (1790), "Abertura Zemira" (1803) e "Sinfonia em Ré" (sem data).⁵²

⁵⁰ Mariz, Vasco. História da Música no Brasil, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

⁵¹ Lange, Francisco Curt. A Organização Musical durante o Período Colonial, V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra, 1966.

⁵² Kanji, Ricardo. Entrevista realizada em 11 de setembro de 2003, Teatro Castro Mendes, Campinas.

Essas primeiras peças brasileiras continham em suas instrumentações somente os tímpanos na seção da percussão. A tratamento dado aos tímpanos era totalmente europeu sob forte influência da ópera italiana.



A influência da ópera italiana sobre os compositores brasileiros não pode ser melhor representada senão por Carlos Gomes (1836-1896). O compositor campineiro, considerado o mais importante compositor das Américas do século XIX, não somente recebe a influência dessa tendência européia como se consagra no coração da ópera italiana: o Teatro alla Scala de Milão.

O núcleo do trabalho de Carlos Gomes é essencialmente a ópera. O compositor escreve oito óperas ao longo da carreira. E sobre esse material é possível identificar todo o tratamento aos instrumentos de percussão que é dado pelo compositor que, apesar de ser um tratamento quase idêntico ao de um compositor italiano no que diz respeito à instrumentação e função, como por exemplo a percussão de Verdi, possui particularidades que nos interessam do ponto de vista da percussão.⁵³

Em suas peças o uso dos tímpanos é totalmente típico dos compositores europeus da época. A instrumentação também é *standard*, com o uso de bombo sinfônico, pratos a 2, caixa-clara, triângulo, tam-tam.

Porém através de uma análise mais detalhada vê-se uma interessante escrita para o bombo, que muitas vezes recebe a responsabilidade de solos, com rulos longos e expressivos.

No Teatro alla Scala de Milão, em 1870, ele estreou a obra "O Guarani". Na Protofonia é possível notar toda a diversidade do uso do bombo, que inclui praticamente todas as técnicas básicas do instrumento:

⁵³Penalva, José. Carlos Gomes, o Compositor, Campinas: Editora Papyrus, 1986.

toques simples, rulos, solos, mudanças de baquetas, articulações em semicolcheia e síncopas. Apenas essa peça serviria como material para uma aula de técnicas aplicadas ao bombo sinfônico.

Principais características:

- toques simples: "O Guarani" – nº 4 de ensaio:

PIATTI e G.CASSA

- nº 6 de ensaio:

PIATTI e G.CASSA

- rullos: "O Guarani" – compassos 5, 6:

G.CASSA

- 18º compasso do nº 8 de ensaio:

G.CASSA

- compasso final:

molto riten. P.e G.C.

G.C.

- solos: "O Guarani" – compasso 9:

G.CASSA

p

- 10º compasso do nº 5 de ensaio:

CASSA SOLA

p

- Na ópera "Salvador Rosa" – compasso 4 e 8:

Andantino

ffz *ffz*

Na ópera "Maria Tudor" (1879) aparece importante diferenciação para a época, o bombo é indicado em figuras de fuzas e rulos que devem ser executados com baquetas de tímpano.

- “Maria Tudor” – trecho do nº6 ao nº8 de ensaio:

G.C. SOLA (Timp.)

pp *ff* *ppp*

Largo 4 PIATTO col mazzuolo foderato

G.CASSA *pp* *pp* G.CASSA (Timp.)

Carlos Gomes somente inclui um instrumento inusitado de percussão na peça “Colombo” (1892). É um chocalho indígena oriundo das tribos brasileiras.

- “Colombo”, Parte IV – compassos 12 a 21:

Sonagli indigeni

20 11 1 2 3 4

35 5 6 7 8

No final do século XIX e início do século XX observa-se no Brasil as primeiras influências de uma nova corrente composicional que se expandia no mundo todo, o nacionalismo musical. Deste período destacam-se as obras de Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913) com sua peça para piano solo “Sertaneja” de 1869; de Alexandre Levy (1864-1892) a “Suíte Brasileira” escrita em 1890; onde o último movimento é intitulado “Samba”; e de Alberto Nepomuceno (1864-1920) em sua peça “Série Brasileira” de 1891, as duas últimas peças para orquestra.⁵⁴

⁵⁴Penalva, Renato Almeida. História da Música Brasileira, Rio de Janeiro: Editora Briguiet, 1942.

O uso de instrumentos de percussão populares e da rítmica empregada na música popular, ganham atenção redobrada por parte dos compositores e tem seu ápice neste período com as obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

A produção musical de Villa-Lobos é tão vasta quanto diversa. Escreve para diferentes formações instrumentais que são dominadas pelo folclórico e pelos polirítmicos. Seu interesse em desenvolver um virtuosismo instrumental não deixa escapar a seção de percussão, escrevendo linhas de tímpano extremamente complexas, demonstrando conhecimento técnico e de repertório para o instrumento. São comuns em suas composições as mudanças de afinação a cada compasso nos tímpanos, tanto quanto a introdução e o uso da percussão típica brasileira.⁵⁵

Villa-Lobos construiu sólida carreira internacional. Consagrado na Europa e Estados Unidos ainda em vida, se credenciou como um dos mais importantes compositores do século XX. Sua obra é encontrada com regularidade em gravações e nas temporadas oficiais de renomadas orquestras do mundo todo.⁵⁶

Em sua vasta obra, destaca-se o uso da percussão nas suas duas grandes séries: “Bachianas Brasileiras” e “Choros”. Nessas séries notamos os traços característicos do tratamento da percussão pelo compositor, tanto pelo uso da rítmica típica brasileira quanto pelo emprego de instrumentos tradicionais brasileiros.

- “Bachianas Brasileiras nº2” (1930) – IV Toccata (Trenzinho do Caipira)

A parte de tímpanos é um exemplo clássico de Villa-Lobos: o uso intenso do pedal de afinação, muitas vezes vemos no repertório de Villa-Lobos passagens longas repletas de mudanças de afinação.

⁵⁵Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*, São Paulo: Editora Movimento, 1981.

⁵⁶ Villa-Lobos, sua Obra – Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1972.

– trecho do nº 4 ao nº7 de ensaio.

40 *Tímpanos*

50

As partes de percussão incluem: bombo sinfônico, matraca, caixa-clara, triângulo, prato suspenso, reco-reco, pandeiro, ganzá e chocalhos; distribuídos entre 6 percussionistas. É a transcrição do som de uma locomotiva.

O reco-reco possui parte muito interessante de ritmo deslocado.

– trecho do nº10 ao nº12 de ensaio.

Da segunda série a peça escolhida para exemplificação é o “Choro nº 6”, escrito em 1926. Considero esta obra uma das mais interessantes do repertório percussivo orquestral brasileiro. Nela iremos encontrar, além da característica única de escrita de Villa-Lobos, o emprego de ritmos brasileiros e instrumentos extremamente interessantes.

- “Choros nº6” – início

Xilofone

Tambi Tambu

Cuíca

Roncador

- "Choros nº6" – trecho do nº49 a nº50 de ensaio.

Musical score for "Choros nº6" (measures 49-50). The score is in 4/4 time and features the following instruments and parts:

- Xilofone:** Treble clef, 4/4 time. Starts with a rest, then a single note marked *ff* with a *cresc.* hairpin and a *8va* marking above.
- Reco-reco:** Treble clef, 4/4 time. Features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *p* to *ff*, with a *cresc.* hairpin.
- Tambi Tambu:** Treble clef, 4/4 time. Features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *pp* to *ff*.
- *:** Treble clef, 4/4 time. Features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *mf* to *ff*.
- Cuíca Roncador:** Treble clef, 4/4 time. Features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *p* to *ff*.
- Timpani:** Bass clef, 4/4 time. Features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *p* to *ff*, with triplets indicated by a '3' above the notes.

The score continues with measures 51-54, showing the Xilofone and Reco-reco parts. The Xilofone part has a *mf* dynamic, and the Reco-reco part has a *p* dynamic. The Tambi Tambu part continues with a *mf* dynamic. The * part continues with a *mf* dynamic. The Cuíca Roncador part continues with a *p* dynamic. The Timpani part continues with a *p* dynamic.

- "Choros nº6" – trecho do nº19 a nº22 de ensaio.

Musical score for "Choros nº6" (measures 19-22). The score is in 4/4 time and features the following instruments and parts:

- Xilofone:** Treble clef, 4/4 time. Starts with a rest, then a single note marked *ff* with a *Gloss* marking above.
- Tamborim:** Treble clef, 4/4 time. Features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *mf* to *ff*.
- Surdo:** Treble clef, 4/4 time. Features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *mf* to *ff*.
- Timpani:** Bass clef, 4/4 time. Features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *mf* to *ff*.

A instrumentação da peça inclui tímpanos, xilofone, tambi tambu (instrumento feito de varas de bambu de tamanhos diferenciados, percutidos no chão, escrito em duas linhas: uma aguda e outra grave), cuíca, roncador (cuíca grave, feito de tronco de árvores), tamborim de samba, surdo de samba, prato suspenso, tam-tam, reco-reco, e no trecho entre os nº 49 e nº50 de ensaio aparece notado em cinco alturas os seguintes instrumentos: bombo sinfônico, camizão grande, camizão pequeno (ancestral do tamborim, de formato quadrado), tarol e côco.

A execução é distribuída entre 1 timpanista e 6 percussionistas. É uma peça que muitas vezes é realizada de forma equivocada, pois no trecho do nº49 ao nº50 de ensaio, a indicação de instrumentos está somente na partitura geral da orquestra. A desinformação desse trecho é tão grande que a maioria das execuções da peça foram realizadas com tom-toms no lugar dos instrumentos verdadeiramente escritos. Outro erro constante na execução da peça é a utilização de 2 tambores de alturas diferentes no lugar do instrumento tambi tambu.

Segue abaixo importante relato do percussionista Luis D'Anuniação sobre a execução dessa peça. Mostrando a dificuldade da interpretação das obras que possuem instrumentos tradicionais brasileiros, até mesmo quando interpretada por percussionistas brasileiros.

... tambi tambu foi usado em 1926 na peça "Choros nº 6". Eu apenas tive conhecimento desses instrumentos quando a Sinfônica [Orquestra Sinfônica Brasileira] foi para a Europa e essa peça estava no repertório. Então fomos perguntar ao maestro o que era esse instrumento, o tambi tambu. O maestro também não sabia.

Alguns músicos disseram que o instrumento estava no depósito, e fomos então buscá-lo. Após observar o instrumento eu pensei: - não pode ser esse instrumento.

Perguntei novamente se eles tinham certeza, e eles confirmaram que só existia esse e que era sempre feito desde modo. Acontece que a parte pede duas peças e só havia uma. Não contente procurei um músico que havia trabalhado com o Villa-Lobos, o nome dele era Pires, e perguntei o que era o tambi tambu. Ele me informou que quando eles tocaram com o Villa-Lobos, eles fizeram um tambor quadrado, parecido com um bongô, só que ao invés de serem redondos eram quadrados.

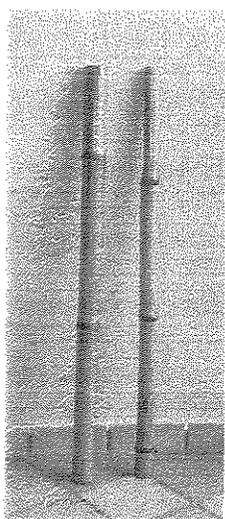
Eu fiz os tambores e toquei. Acontece que o Villa-Lobos escreve na partitura que não havendo o tambi tambu deve-se usar duas notas do xilofone. Ora, se ele pede duas notas do xilofone em substituição, não pode ser tambores, pois o xilofone é um som de madeira.

Iniciei então uma pesquisa em livros atrás de informação mas não conseguia solução. Uma vez chegou aqui no Rio um bumba-meu-boi do Maranhão, que iria se apresentar no MAM. Aí eu corri pra lá, e perguntava a todos músicos se eles sabiam o que era o tambi tambu. Ninguém sabia, até que um deles me disse que sabia o que era, mas que não era um instrumento musical, e sim duas tabocas que os cegos batem no chão pra pedir esmola no Maranhão. Pronto, era justamente isso que eu estava querendo....

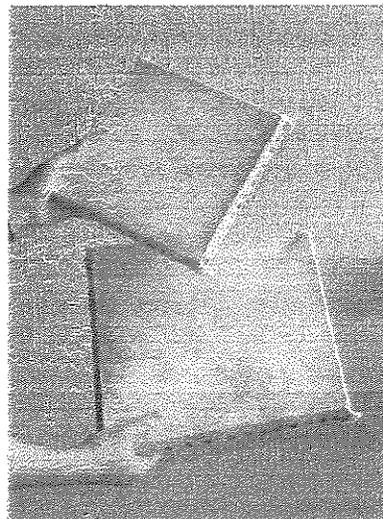
Muito tempo depois, eu estava na biblioteca da universidade, no Colorado [EUA], fazendo pesquisa e por acaso encontrei um livro que tinha uma fotografia do Villa-Lobos com um pedaço de bambu na mão durante um ensaio. Mas não tinha nada escrito junto com a foto. Corri pra tirar uma cópia, e quem disse que eu consegui. Precisei falar com o Galm [John Galm] e ele pessoalmente explicou para a bibliotecária e conseguiu uma cópia da foto.

Quando eu cheguei de volta ao Brasil a primeira coisa que eu fiz foi correr pra Mindinha [esposa de Villa-Lobos]. Quando eu entrei em seu gabinete e mostrei a foto, sem que eu perguntasse nada, ela disse: - Tambi tambu!

(Luiz D'Anunciação, entrevista realizada em 25 de maio de 2002, Sala Cecília Meirelles, Rio de Janeiro)



tambi tambu



camizão grande e pequeno

Dentro do repertório sinfônico brasileiro até a metade do século XX, o uso do xilofone tem se destacado entre os instrumentos de teclado de percussão. Nesse período é o instrumento de teclado mais usado entre os compositores brasileiros. O xilofone é usado com frequência na obra de Villa-Lobos, com pequenos solos, acordes e usados na imitação de pios de pássaros, bem como em obras de outros autores como Frutuoso Viana (1896-1976) em sua "Dança de Negros" de 1925, com orquestração de Francisco Mignone.

Frutuoso Viana, Dança de Negros

Xilofone

The musical score is written for Xilofone and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The second staff continues the piece with similar rhythmic motifs and includes a triplet of eighth notes. The third staff starts at measure 15 and concludes with a final triplet of eighth notes. The score is characterized by its complex, syncopated rhythms and frequent use of triplets.

Compositores como Francisco Mignone (1897-1986) e Lorenzo Fernandez (1897-1948) também podem ser citados pelo emprego da percussão neste período. No exemplo a obra “Reisado do Pastoreio” – Batuque, de Lorenzo Fernandez, escrita em 1930.

Lorenzo Fernandez, Reisado do Pastoreio-Batuque

The image shows a musical score for percussion instruments in 2/4 time. The score is divided into five staves, each representing a different instrument: Timpanos, Caixa Rulante, Pratos, Bombo, and Tam-tam. The Timpanos part is written in bass clef and features a series of eighth notes. The Caixa Rulante part is written in treble clef and features a series of eighth notes. The Pratos part is written in treble clef and features a series of eighth notes. The Bombo part is written in treble clef and features a series of eighth notes. The Tam-tam part is written in treble clef and features a series of eighth notes. The score is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte).

Os percussionistas das orquestras brasileiras até metade do século XIX, excetuando-se o timpanista, eram em sua maioria brasileiros oriundos da tradição de bandas marciais. O timpanista em geral era um músico “importado”. Outra característica que marca a primeira geração de percussionistas deste período é o fato de que eles em muitos casos eram músicos que tocavam outros instrumentos e devido à falta de percussionistas capazes de ler partituras haviam migrado para a percussão.

...naturalmente quando ela foi fundada [Orquestra Sinfônica Brasileira], em 1945, havia algum músico que conseguia tocar os tímpanos, mas a partir da consolidação da orquestra, os timpanistas eram todos importados. Somente depois que eu comecei a lecionar é que nós tivemos o primeiro timpanista brasileiro contratado pela Sinfônica, que foi o Rodolfo Cardoso...

...a orquestra não tinha essa estrutura de hoje, eu fui contratado para estruturar o naipe e me tornei o primeiro chefe

de naipe da percussão que a Sinfônica teve, já em 1970. Porque antes disso eu trabalhava na Sinfônica somente como cachê, como freelancer. Como eu tocava vibrafone, xilofone, e por não ter ninguém na Sinfônica que tocasse os teclados, eles me contratavam. Eu vinha, fazia o cachê, e até logo...

...havia percussionistas na orquestra, mas era aquela coisa do camarada que vinha das bandas, do corpo de bombeiros, quer dizer, eram profissionais que vinham de outras organizações para cá, e que possuíam um nível completamente primário de percussão. E isso acontecia em São Paulo também. De um modo geral, quem tocava percussão era um pianista, ou uma pessoa que tinha leitura e que vinha e tocava a rítmica apenas, mas o som.... Deste modo muitas vezes se importava os percussionistas. Em São Paulo havia percussionistas importados, não foi só o De Lucca....

...no Municipal [Teatro Municipal do Rio de Janeiro] sempre teve orquestra, por causa dos corpos estáveis tinha que ter orquestra. E os percussionistas tinham as mesmas características, e o timpanista sempre era importado. Talvez um dos primeiros timpanistas brasileiros no Municipal tenha sido o Hugo Tagnin, que foi timpanista da Municipal até a década de 80.

(Luiz D'Anunciação, entrevista realizada em 25 de maio de 2002, Sala Cecília Meirelles, Rio de Janeiro)

... os timpanistas eram importados, e o DeLucca mesmo era baterista, foi baterista de navio, era argentino, e aportou aqui. E a orquestra precisava de alguém que soubesse ler música na orquestra e ele ficou.... o Antonio Torque tocava viola e foi pra percussão. E só tocava triângulo e xilofone, porque ele sabia ler as notas.... o instrumental era muito velho,

os tímpanos eram do DeLucca o xilofone também, os pratos e bombo eram do Donofri que só tocava bombo e pratos, o Vicente Gentil só tocava caixa-clara.....só depois é que começaram os exames para percussionistas, mesmo, na orquestra.

(Claudio Stephan, entrevista realizada em 28 de maio de 2002, São Paulo)

José Cláudio das Neves foi também importante percussionista no Rio de Janeiro, tendo atuado na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e como professor de percussão na Escola Nacional de Música. Se aperfeiçoou através de programa especial da Fundação Fulbright na Universidade Federal do Rio de Janeiro, para obtenção de mestrado em percussão, com o professor norte-americano David Johnson da California Institute of the Arts - School of Music, que atuou no Rio de Janeiro na década de 80.

Luciano Perrone, considerado o pai da bateria brasileira, também foi timpanista da Rádio Nacional. Perrone era tenor e pianista de formação, além dos tímpanos ele tocava na orquestra vibrafone, xilofone e tubular bells.

Porém o primeiro percussionista a ser lembrado por todos como sendo o pai da percussão erudita no Brasil é Ernesto DeLucca. Ernesto DeLucca era argentino, chegou ao Brasil no final da década de 40 e se tornou timpanista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo. DeLucca tocava todos instrumentos de percussão, tímpanos, instrumentos de teclado e bateria. Sua importância se deve principalmente ao seu trabalho de ensino da percussão desenvolvido em São Paulo, foi professor da Escola Municipal de Música e professor de percussão da USP, nesta última com breve passagem, menos de um ano. Foi o primeiro percussionista estrangeiro que se preocupou e se dedicou ao ensino da percussão voltado aos percussionistas locais. Até sua morte, em 1977, sempre foi o centro das atividades relacionadas à percussão em São Paulo.

...o DeLucca era uma pessoa musical ao extremo, ele tinha uma visão artística fantástica, e era muito interessado em tudo que acontecia no cenário musical....

(Claudio Stephan, entrevista realizada em 28 de maio de 2002, São Paulo)

Em linha direta de compositores nacionais chegamos a M. Camargo Guarnieri (1907-1993). Compositor de vastíssimo catálogo de obras, é considerado por muitos como o mais importante compositor do Brasil. A obra orquestral de M. Camargo Guarnieri apresenta elementos nacionais como o emprego da rítmica brasileira bem como de instrumentos de percussão brasileiros. Porém, sua obra pode ser considerada como de uma fase da música brasileira já consolidada, na qual não é mais comum o uso explícito dos elementos folclóricos visto nos compositores do início do século XX. O uso dos instrumentos de percussão é extremamente retido, sendo raro o uso mais explícito como no exemplo abaixo da peça "Suíte Vila Rica" de 1958.

Suíte Vila Rica, M. Camargo Guarnieri - n° 8

The musical score shows three staves. The top staff is for Tímpanos (Timpani) in bass clef, 2/4 time, starting with a piano (p) dynamic and a half note. The middle and bottom staves are for Chocalho (Shaker) and Madeira (Woodblock) in treble clef, 2/4 time, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Discípulo de Mario de Andrade o compositor esteve no centro dos embates entre as correntes nacionalista e dodecafônica, esta última trazida ao Brasil por H.J.Koellreutter em 1937.

É no meio deste cenário que, em 1953, M.Camargo Guarnieri escreve a primeira peça para grupo de percussão no Brasil, intitulada "Estudo para Instrumentos de Percussão". Escrita para 8 percussionistas, possui a seguinte instrumentação: caixa-clara, tambor militar, tímpanos, bombo, pratos a dois, pandeiro, triângulo e reco-reco.

Porém, ao contrário do que se imagina, essa peça teve pouco um quase nenhum impacto sobre o cenário musical brasileiro daquele período. A peça foi publicada somente em 1974, pela editora americana Broude Brothers Ltd., New York. A estréia da obra ocorreu em 07 de novembro de 1979, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, executada pelo Grupo Percussão Agora. A primeira gravação foi realizada em 1987 pelo Grupo de Percussão do Instituto de Artes do Planalto – UNESP, sob a regência de John Edward Boudler, em LP do Selo Eldorado.

Antes de 1979 não há registros ou relatos por parte de percussionistas ou compositores a respeito da obra. Vejamos alguns comentários a esse respeito:

...na realidade eu nunca tive contato com essa peça. Eu não conheço a peça....conheço de ouvir falar, e conheço também através do trabalho do Boudler, que ao passar por aqui, antes de ir fazer seu doutorado nos Estados Unidos, me falou dela, e nós discutimos sobre isso. Mas eu nunca vi a partitura da peça, nunca ouvi a peça.....e pelo que eu saiba ela nunca foi tocada no Rio.

(Luiz D'Anunciação, entrevista realizada em 25 de maio de 2002, Sala Cecília Meirelles, Rio de Janeiro)

...eu não conhecia esta peça, o “Estudo para Instrumentos de Percussão” de Camargo Guarnieri, escrita em 1953, mas só estreada em 1979, como você disse. Será que foi estreada no Rio?o fato é que nem como aluno do Camargo, nem depois, tive conhecimento desta peça. Portanto ao escrever as “Variações Rítmicas” não conhecia a mencionada peça.

(Marlos Nobre, entrevista concedida em 31 de outubro de 2003)

...o Guarnieri, o meu grande mestre Camargo Guarnieri, havia escrito uma peça para percussão, mas ela foi pra gaveta e não apareceu antes da minha peça [Três Estudos para Percussão, 1966]. Só muitos anos depois, já acabada aquela briga entre

dois campos, é que foi executada a peça do Guarnieri em primeira edição...

(Oswaldo Lacerda, entrevista realizada em 14 de julho de 2003, São Paulo)

....nunca chegou nada na minha mão de peça só para percussão do Guarnieri....eu conheci todos os percussionistas que tocavam em 53 e eles não tocaram essa peça....

(Claudio Stephan, entrevista realizada em 28 de maio de 2002, São Paulo)

....a verdadeira história da peça do Camargo Guarnieri.... eu sinceramente achei esta peça numa loja em New York. A peça era editada pela Broude Brothers, e depois eu confrontei os dados com o Guarnieri e ele não lembrava ou não sabia que a peça tinha sido editada. Mas isso era normal dele, de não saber como foi editada a peça.... ele achava que a peça havia sido pedida para um concurso, mas ele não sabia se o concurso se realizou...

(John Boudler, entrevista realizada em 28 de maio de 2002, São Paulo)

Outra obra que é sempre mencionada, e que igualmente não teve repercussão imediata no Brasil, é a peça “Instrução 61”, do compositor Luiz Carlos Vinholes, escrita em Tóquio no ano de 1961, época na qual o compositor trabalhava na Embaixada Brasileira do Japão. Composição aleatória e de instrumentação variável, foi estreada em Tóquio, sob a regência de Tomoshisa Nakajima em 1961.

A primeira peça de repercussão no cenário brasileiro ocorre dez anos após M. Camargo Guarnieri ter escrito sua peça, e é a obra “Variações Rítmicas” do compositor Marlos Nobre. Escrita para 6 percussionistas e piano, datada 1963. Com um movimento contínuo, ela possui o tema, 8 variações e coda, escrita com notação tradicional tem duração aproximada de 8 minutos. Foi estreada em 25 de novembro do mesmo ano, pelo Conjunto Ritmos de Percusión de Buenos

Aires, no Auditório do Museu de Artes Visuais, em Buenos Aires, sob a regência de Armando Krieger, e tendo no piano Gerardo Gandini.

A estréia no Brasil ocorreu em 23 de novembro de 1973, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo Conjunto Música Nova do Rio de Janeiro, que tinha como integrantes os percussionistas: José Ribeiro, Orlando Trinca, José Santana, Antonio Almeida da Anunciação, Emílio Gama, Edgard Rocca, mais a pianista Maria da Penha, sob a regência de Marlos Nobre.

Este concerto foi realizado no quadro do estágio superior de percussão pelo percussionista e timpanista Pierre Métral, timpanista da Orchestre de la Suisse Romande, que veio dar o estágio a meu convite, sendo eu na época diretor titular da Orquestra Sinfônica Nacional e diretor musical da Rádio MEC. Pierre Métral deu classes de aperfeiçoamento em tímpanos e percussão aos percussionistas da Orquestra Sinfônica Nacional, Orquestra do Teatro Municipal e Orquestra Sinfônica Brasileira.....O concerto realizado em 23 novembro 1973 foi o resultado prático deste curso...

(Marlos Nobre, entrevista concedida em 31 de outubro de 2003)

Outra obra que merece destaque do compositor neste período é "Rhythmetron", de 1968. Ela possui três movimentos: I. A Preparação, II. A Escolhida, III. O Ritual, e tem duração aproximada de 18 minutos. Foi estreada em 11 de junho de 1968, no Teatro Novo do Rio de Janeiro, pelo Conjunto Brasileiro de Percussão com a Companhia Brasileira de Balé, sob a regência do próprio Marlos Nobre. Eram integrantes do grupo: Ellis Seamon (timpanista, norte-americano, membro da Orquestra Sinfônica Brasileira na ocasião), José Claudio das Neves, José Ribeiro, Edward Santos, Emílio Gama, Orlando Trinca, Edgard Rocca, Antonio Almeida da Anunciação, José Santana, Jorge Baptista.

Esse mesmo grupo realizou a gravação no Rio de Janeiro, de LP lançado pela Philips, com o nome de Orquestra de Percussão do Rio de Janeiro.

Sobre a não existência de grupos de percussão no Rio de Janeiro na época, Marlos Nobre diz o seguinte:

...isto pode ser verdade até a apresentação e gravação de "Rhythmetron", pois a partir daí eu agrupei este conjunto dos melhores percussionistas esparsos das três orquestras profissionais do Rio de Janeiro, tocando e gravando no começo minhas obras para percussão ["Rhythmetron", "Variações Rítmicas", "Canticum Instrumentale", "Tropicale", "Ludus Instrumentalis", "Sonancias I"].... Logo depois surgiu a necessidade e a idéia que tive de trazer ao Rio de Janeiro um grande timpanista e percussionista , o Pierre Métral, como disse antes, em 1973. A partir daí o interesse de tocar percussão profissionalmente cresceu enormemente.

Dos estrangeiros apenas dois músicos participaram destes conjuntos iniciais, o Ellis Seamon, norte-americano e o Pavel Burda, tcheco. Todos os demais eram brasileiros e cariocas.

(Marlos Nobre, entrevista concedida em 31 de outubro de 2003)

Segue abaixo descrição da instrumentação das peças citadas.

Ano	Título	Executantes	Instrumentação
1963	Variações Rítmicas	6 + pianista	Cuica aguda, chocalho de metal, afoxê, reco-reco, agogô de 5 alturas, pandeiro brasileiro, tamborim, 3 atabaques, piano.
1968	Rhythmetron	10	Xilofone, vibrafone, 3 tímpanos, tubular bells, 2 pratos suspensos, 2 tam-tams, agogô com 3 alturas, afoxê, reco-reco, 2 cocos, pandeiro brasileiro, 3 atabaques, bongô, caixa-clara, 2 tom-toms e bombo sinfônico.

Marlos Nobre comenta sobre Rhythmetron:

...os meus primeiros anos em Recife foram povoados da experiência direta com a percussão viva dos Maracatus de Recife. Posso afirmar que foi a partir daí que criei em meu subconsciente um mundo vital da percussão, da obsessão rítmica, que me acompanharia por toda a vida. No Rio, naturalmente, a experiência foi assistindo os ensaios das baterias das Escolas de Samba, que também me marcaram profundamente. Estes dois aspectos, os Maracatus e as Escolas de Samba, estão fortemente presentes em "Rhythmetron": na primeira parte (Maracatus) e na terceira parte (Escolas de Samba).

(Marlos Nobre, entrevista concedida em 31 de outubro de 2003)

Introdução de Variações Rítmicas, Marlos Nobre

TEMA
Veemente - violento

Piano

Cuica Aguda

Chocalho Afoxê

Reco-reco

Agogô

Pandeiro

Tamborim

Atabaques

O primeiro grupo de percussão brasileiro foi formado em Salvador, Bahia, em 1964, com o nome de Conjunto Experimental de Percussão da UFBA. H.J.Koellreutter que fundou a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, convida em 1956 para o quadro de docentes da Escola de Música o compositor e professor suíço Ernst Widmer (1927-1990)⁵⁷. Tendo realizado sua formação musical no Conservatório de Zurique, Widmer tornou-se líder de importante movimento musical, que deu origem ao Grupo de Compositores da Bahia.⁵⁸

H.J.Koellreutter realiza outro importante convite para o corpo docente daquela universidade em 1957, quando convida Walter Smetak (1913-1984). Ao chegar de Zurique, em 1937, Smetack descobre atônito que a orquestra sinfônica que o contratara, em Porto Alegre, já não existia. No subsolo da Escola de Música da UFBA ele monta seu laboratório/oficina, onde pesquisou e construiu cerca de 150 instrumentos musicais, utilizando-se de materiais não convencionais como a cabaça, plástico, isopor e bobinas,. Walter Smetak exerceu um grande fascínio em toda uma geração de músicos brasileiros, tanto no meio erudito como no popular, como: Gilberto Gil, Rogério Duarte, Gereba, Tuzé de Abreu, Djalma Correia e Marco Antônio Guimarães. Este último mentor do grupo Uakti.

Com este panorama e grande incentivo de Ernst Widmer surge o grupo de percussão da UFBA, que foi formado durante os festivais de música da universidade que ocorriam todo os anos. Era integrado por alunos e professores que realizavam suas próprias obras. Entre eles podemos citar Milton Gomes, Jamary Oliveira, Antonio Martins (Tom Zé), Carlos Veiga, Renato Roffe, Fernando Santos, e o próprio Ernst Widmer. Fernando Santos se tornou timpanista da orquestra e professor de percussão na Universidade Federal da Bahia.

⁵⁷ Lima, Paulo Costa. Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia, Salvador: Fazcultura/Copene 1999.

⁵⁸ Widmer, Ernst. O Grupo de Compositores da Bahia e as Apresentações de Jovens Compositores. In: Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia.

Dessa primeira fase do grupo temos como exemplos as peças:

Ano	Compositor	Título	Executantes	Instrumentação
1964	Jamary Oliveira	Ritual e Transe	5	Tímpanos, 3 atabaques, triângulo, reco-reco, agogô
1964	Milton Gomes	3 Aspectos	5	Triângulo, agogô, maracas, prato suspenso, bombo, reco-reco, bongô, atabaque e wood block.

No mesmo ano de 1964 este grupo se dissolve, e volta a ativa somente de 1966 até 1968. Abaixo segue a descrição de algumas peças apresentadas no concerto do Grupo de Percussão da Universidade Federal da Bahia, realizado em 27 de novembro de 1968, no Teatro Castro Alves, com regência de Ernst Huber Contwig.

Ano	Compositor	Título	Executantes	Instrumentação
1968	Jamary Oliveira	Conjunto II	7	Bombo sinfônico, pratos, triângulo, atabaques, reco-reco, agogô, wood block.
1968	Jorge Antunes	Invocação em Defesa da Máquina	4 + fita magnética	Triângulo, guizos, reco-reco de bambu, reco-reco de lata, pandeiro, bloco de madeira, prato suspenso, prato à 2, tam-tam, bombo sinfônico, 4 metrônimos e fita magnética.
1968	Lindembergue Cardoso	Caricaturas	8	Vibrafone, xilofone, 2 tímpanos, caixa-clara, prato suspenso, agogô, triângulo, bombo sinfônico, bongô, reco-reco, guizos.
1968	Milton Gomes	Entrada do Homem	8	Vibrafone, 2 tímpanos,

		em Jerusalem		xilofone, caixa-clara, triângulo, bongô, agogô, gongo.
1968	Marco Antonio Guimarães	Trajatória e Pontos	7 + piano	Vibrafone, tímpanos, agogô, triângulo, prato de louça e faca, campainha de relógio, reco-reco, folha de zinco, guizos, prato suspenso, caixa-clara, bombo, wood block, piano.
1968	Henrique David Korenchandler	Tocata 5729	7 + piano	Vibrafone, xilofone, tímpano, triângulo, pratos, chocalho de lata, wood block, 3 gongos, tam-tam, caixa-clara, surdo, tom-tom, bombo, piano.

Através do repertório⁵⁹ e da instrumentação é possível ter uma noção do instrumental disponível nas duas épocas de atividade do grupo, que atualmente está em atividade com a direção do professor de percussão da UFBA, Jorge Sacramento.

Nesse mesmo período, em São Paulo, Ernesto DeLucca estreava e recebia peças dedicadas à ele. Como a peça "Blirium C-9", de Gilberto Mendes. Escrita em 1965, com duração aproximada de 10 minutos, e instrumentação variável, foi estreada em 1965, por Ernesto DeLucca, Paulo Herculano e Pedrinho Mattar, na VIII Bienal de Arte Moderna, São Paulo.⁶⁰

Em 1966, DeLucca funda o primeiro grupo de percussão profissional do país, o Grupo de Percussão de São Paulo. Ao lado de DeLucca integravam o grupo Cláudio Stephan, Guilherme Franco e Cleon Adriano de Oliveira. Realizaram diversas estréias e cumpriram temporadas regulares de concertos. As peças "Três Estudos para Percussão" e "O Poço e o Pêndulo", são deste período.

⁵⁹ Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia, n. 3, Salvador: Seminários de Música da UFBA, 1968.

⁶⁰ Mendes, Gilberto. Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul expressionista à elegância pop/art déco, São Paulo: Edusp, 1994.

“Três Estudos para Percussão”, de Osvaldo Lacerda, escrita em 1966, para 4 percussionistas, com duração aproximada de 9 minutos, possui a seguinte instrumentação: xilofone, vibrafone, 2 tímpanos, agogô, 2 atabaques, temple block, bombo, caixa-clara, castanholas, chocalho, claves, wood block, cúica, frigideira, matraca, pandeiro, prato a dois, prato suspenso, reco-reco, tambor militar, triângulo, tam-tam.

A peça é composta por três movimentos: I. Introdução e Fuga, II. Cantilena, III. Rondó. Escrita com notação tradicional, foi dedicada ao Grupo de Percussão de São Paulo. Foi publicada pela Paul Price Publications (EUA), e teve sua estréia no dia 03 de junho de 1967, no Auditório da PUC, em São Paulo, executada pelo Grupo de Percussão de São Paulo.

....essa peça foi escrita quando já havia começado aquela famosa disputa entre os nacionalistas de um lado e os que se opunham ao nacionalismo na música, especialmente na brasileira, pensando em fazer aquilo que eu considero uma ficção que é a música universal. Mas isso não vem ao caso agora porque é outro assunto muito vasto.... enfim, eu resolvi fazer uma brincadeira com esse campo oposto, e no terceiro movimento há um silêncio e é tocada uma série dodecafônica, ao que se segue um protesto ruidoso de alguns instrumentos de percussão, como por exemplo a matraca, o reco-reco, etc. E há uma nova tentativa do vibrafone, novamente tocando a série em movimento contrário, e novo protesto mais violento desses mesmos instrumentos de percussão, de maneira mais ruidosa ainda, ao que se segue um tema de caráter nacional, brasileiro, que seria uma afirmação pró nacionalismo.

É claro que isso irritou os chamados de vanguarda, que pra mexer comigo começaram a dizer que a única coisa que

prestava nos três movimentos era justamente essa série dodecafônica! Mas ficou nisso a brincadeira...

(Osvaldo Lacerda, entrevista realizada em 14 de julho de 2003, São Paulo)

“O Poço e o Pêndulo”, de Mário Ficarelli, escrita em 1969, é dedicada a Ernesto DeLuca. Composta para 7 percussionistas, narrador e 2 pianos, foi estreada pelo Grupo de Percussão de São Paulo, em 1971, no Museu Assis Chateaubriand, São Paulo. Possui a seguinte instrumentação: vibrafone, marimba, 4 tímpanos, 3 wood blocks, castanholas, pandeiro, celesta, triângulo, caixa-clara, tambor militar, claves, 2 pratos suspensos, prato a 2, bombo, tam-tam, corrente de ferro, tubular bells, xilofone, 2 pianos (um com máquina e outro sem teclado) vozes dos percussionistas e narrador.

Em 1966, Claudio Santoro escreve a peça “Diagramas Cíclicos”, para 1 percussionista e piano, com a seguinte instrumentação: xilofone, vibrafone, 4 tímpanos, caixa-clara, triângulo, gongo pequeno, tam-tam, tambor militar, bongô, reco-reco, chocalho, wood block, pratos e piano. Escrita em um movimento contínuo, com cerca de 8 minutos de duração, possui tanto escrita tradicional como espacial e gráfica, e usa improvisação. Foi estreada em setembro de 1966 na II Semana de Música de Vanguarda, pelo percussionista norte-americano Richard O’Donnell, e pela pianista Jocy de Oliveira, através de recitais realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo, causando extremo impacto nos percussionistas brasileiros.

Jocy de Oliveira escreve em 1967 a peça “Estória II”, para 1 percussionista, soprano e voz, que também teve sua estréia realizada por Richard O’Donnell, em St. Louis. Com duração aproximada de 11 minutos, possui a seguinte instrumentação: marimba, vibrafone, tam-tam amplificado, 2 cuícas e 2 paus de chuva.

Em 1968, Eleazar de Carvalho escreve o primeiro concerto para percussão e orquestra brasileiro com o título de “Variações Sobre Duas Séries para

Percussão e Orquestra de Cordas”. Escrita em um movimento contínuo, com duração de 18 minutos aproximadamente, é de execução difícil tanto por parte do solista como das cordas, que possuem em alguns trechos até 12 divises por naipe.

A instrumentação da percussão solista é composta por: tímpano, caixa-clara, marimba, vibrafone, tubular bells, tam-tam, tam-tam amplificado, steel drums, boo-bams, bombo, 5 temple blocks, 1 oitava de wood blocks cromáticos, 2 slit drums, 5 tuiis pratos suspensos, 4 tom-toms, xilofone, corrente, bambu chimes, metal chimes, bells, talking drums, 4 cowbells, bell tree, cuíca, pandeiro, flexatone.

Foi estreada em 27 de fevereiro de 1968, no Powell Symphony Hall, em St. Louis (EUA), sob a regência de Eleazar de Carvalho e tendo Richard O'Donnell como solista. Richard O'Donnell era percussionista da St. Louis Symphony Orchestra, onde Eleazar de Carvalho era regente emérito.⁶¹

Cláudio Stephan, entra na Orquestra Municipal no final da década de 60, e sucede seu professor Ernesto DeLucca no cargo de timpanista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo. Stephan atuou como pianista da Filarmônica de São Paulo e como trompista da Municipal antes de atuar como percussionista.

...eu mudei da trompa para percussão por causa de um problema de pulmão. Eu havia ganhado uma bolsa na Escola Real de Londres, e estava fazendo estágio para ser efetivado na Orquestra Municipal. E durante os exames de admissão, surgiu uma cicatriz no pulmão esquerdo, e o médico disse que tinha que largar a trompa.... mas foi um grande erro porque no exame que eu fiz eu exagerei na respiração, e era exatamente em um exame que eu teria que ficar em descanso.....af minha carreira foi por água abaixo em dois minutos.

⁶¹ conforme consta no Programa do Concerto da St. Symphony Orchestra de 27 de fevereiro e 01 de março de 1968.

....mas, foi a melhor coisa!! ...eu sentei na sala dos professores da orquestra e estava desconsolado... e o DeLucca me deu o maior apoio, e comecei a aprender com ele, eu sentava ao lado dele nos ensaios, e como eu já era músico, pianista, trompista, professor de música, acabou sendo mais fácil.

(Claudio Stephan, entrevista realizada em 28 de maio de 2002, São Paulo)

Em 1971, Stephan foi convidado por Sígrido Levental para elaborar o curso de percussão do Conservatório Musical do Brooklin Paulista. Consolidando o curso de percussão no conservatório, funda em 1973 o Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, que é dirigido por Stephan até 1976. Esse grupo tinha no princípio como alguns integrantes como Djalma Colaneri, Odair, Guilherme Franco, numa segunda fase entraram para o grupo Pascoal, Nestor, Carlos Tarcha, Elizabeth DelGrande.

Diversas peças foram comissionadas e tiveram suas premièeres realizadas por este grupo. A direção de Stephan foi sucedida por Djalma Colaneri, percussionista do Municipal que foi o diretor do grupo até sua extinção. Ele também foi professor de percussão na Escola Municipal de São Paulo.

Abaixo algumas peças estreadas pelo Grupo de Percussão do Conservatório Musical do Brooklin Paulista.

Ano	Compositor	Título	Executantes	Instrumentação
1973	Brenno Blauth	Buquera	6	3 tímpanos, vibrafone, xilofone, prato suspenso, bells, tam-tam, caixa-clara, surdo, triângulo, agogô, tubular bells, bloco de madeira, bombo sinfônico, pandeiro, chocalho, bongô, afoxê, reco-reco, 2 tumbadoras, temple block.
1970	Sergio	Concertante	6 + flauta de	3 tímpanos, xilofone,

	Vasconcellos Correa		bambu + orquestra	vibrafone, marimba, piano, bells, 4 tom- toms, 2 caixas-claras, surdo, tam-tam, bombo, 3 pratos suspensos, 3 triângulos, 3 wood blocks, 5 temple blocks, 3 cowbells, chicote, matraca guizos, 4 chocalhos, reco-reco, cuíca, flauta de bambu, orquestra.
--	------------------------	--	----------------------	--

Foto de 1974 do Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista.



Foto de 1978



Cláudio Stephan lecionou como professor de percussão na Universidade de São Paulo – USP no início da década de 70. Nesta universidade foram realizados relevantes eventos que impulsionaram a percussão em São Paulo. Em 1972, George Gaber, diretor do departamento de percussão da Universidade

de Indiana (EUA), realiza importante visita à universidade. No ano seguinte, 1973, o mais importante percussionista da Alemanha na época, Christoph Caskel, participa da Bienal Internacional da Universidade de São Paulo. Stephan fundou ainda o curso de percussão do Conservatório de Tatuí. Carlos Tarcha sucede Stephan como professor de percussão da USP. Tarcha foi aluno de Ernesto DeLucca e graduou-se na Musikhochschule de Colonia, na classe do professor Cristoph Caskel, e obteve mestrado na USP. Atua como timpanista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, e forma em 1987 o Duo Diálogos, com o percussionista Joaquim Abreu, com grande trajetória da década de 90.

Stephan teve extensa atividade como camerista e solista de percussão. Realizou a estréia da peça "Zyklus" de Stockhausen na América do Sul. A peça dedicada a ele mais conhecida é a "Suíte para Xilofone e Piano", do compositor Osvaldo Lacerda. Escrita em 1974, a "Suíte" possui três movimentos: I. Arrastapé, II. Ponto, III. Toccata. Apesar do nome, o segundo movimento é escrito para marimba. Com duração aproximada de 7 minutos, possui escrita tradicional, e foi publicada pela Zimmermann, Frankfurt, Alemanha, em 1977.

A estréia ocorreu em 02 de setembro de 1974, no Auditório da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, tendo na percussão Cláudio Stephan, acompanhado no piano por Clarice Faucon. Foi gravada em disco não-comercial, por Carlos Tarcha na percussão e Edgar Thomé no piano, pela coleção Música e Músicos de São Paulo, produzida pelo Museu da Imagem e do Som.

Javier Calvino, uruguaio, estudou com o 1º percussionista da Orquestra Sinfônica del Sodré, Prof. Roberto Sorrentino, e chegou ao Brasil em 1972. Em abril de 1974, fundou o curso de percussão e o Grupo de Percussão da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Abaixo algumas peças deste período estreadas pelo grupo da Fundação.

Ano	Compositor	Título	Executantes	Instrumentação
1974	Carmo Bartoloni	Eclosão	2 + flauta	Percussão diversa, flauta
1974	Javier Calvino	Estradas	3	Prato suspenso, prato à 2, caixa-clara, claves, triângulo, agogô, pandeiro, bombo sinfônico, 2 tom-toms, 2 chocalhos, finger cymbals.

Em agosto do mesmo ano, 1974, Calvino é convidado para ser professor do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí, onde, ainda no mesmo ano, funda o mais antigo grupo de percussão em atividade ininterrupta desde sua criação até hoje, o Grupo de Percussão do CDMCC de Tatuí. O grupo teve em sua direção diversos professores como Rui Carvalho, Eduardo Giancesella e atualmente é dirigido por Luis Marcos Caldana.

Luiz D'Anunção teve sua formação musical nos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia, entre 1955-1959, tendo estudado com os professores H.J.Koellreutter e Ernst Widmer, entre outros. Em 1960 segue para o Rio de Janeiro. Pianista de formação, trabalhou como arranjador, instrumentista e regente na TV Globo por 18 anos. Luiz D'Anunção não era percussionista nesta época e começou a se interessar pela percussão através do vibrafone.

...eu não era percussionista, eu era pianista. Eu fazia minha vida de outra forma, arranjos e etc. Eu decidi tocar o vibrafone porque naquela época não havia muitos vibrafonistas e as oportunidades de gravação eram muitas, então eu vi que era um campo muito próspero, financeiramente falando, tocar o vibrafone. Porque naquela época tocar o vibrafone por música, lendo, era uma grande coisa.

(Luiz D'Anunção, entrevista realizada em 25 de maio de 2002, Sala Cecília Meirelles, Rio de Janeiro)

Pinduca, como é carinhosamente chamado no meio musical, decide estudar percussão seriamente e é convidado pelo maestro Eleazar de Carvalho a

integrar e estruturar o naipe de percussão da Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1970. Anteriormente ao lado do próprio maestro Eleazar realizou o importante Festival Guanabara (1969 e 1970), onde teve a oportunidade de se apresentar ao lado de Luciano Berio.

Procurando se aprimorar, embarca para o exterior ao perceber que não havia nenhuma escola ou professores de percussão sérios no Rio de Janeiro. Luiz D'Anunciação se torna aluno de John Galm na Universidade do Colorado, Estados Unidos.

Neste mesmo período promove um seminário de percussão, onde traz John Galm, patrocinado pela TV Globo e pela própria Sinfônica, realizado no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro.

Aliado à sua brilhante carreira como instrumentista solista de percussão, Luiz D'Anunciação tem uma extensa atividade didática no ensino da percussão. Foi professor da Escola Brasileira de Música, tendo formado toda uma geração de percussionistas brasileiros, bem como escreveu dezenas de livros sobre percussão.

Em 1973 Radamés Gnattali escreve o "Divertimento para Marimbafone e Orquestra de Cordas", que é dedicado a Luiz D'Anunciação, constituído-se no primeiro concerto para marimba escrito no Brasil. Foi estreado em 1976, pela Orquestra Sinfônica Brasileira, regida por Chleo Goulart, e tendo Luiz D'Anunciação como solista. Escrita em um movimento contínuo, possui três seções. A cadência, escrita por Luiz D'Anunciação serve como ligação da 1ª com a 2ª seção. Tem duração aproximada de 12 minutos. Sua primeira gravação ocorreu em 1977, em disco da II Bienal da Música Brasileira Contemporânea, com execução da Camerata da Universidade Gama Filho, regida pelo maestro Isaac Karabtchevsky.

...nós trabalhávamos na Globo, era eu, o Radamés, o Mário Tavares que fazia a regência do trabalho, e outros. O fato é

que naquele tempo, pela falta de repertório, eu comecei a fazer algumas transcrições para a marimba. Eu estava trabalhando uma peça do Radamés, que é o “Moto-Contínuo nº 1”, uma peça para piano que eu comecei a transcrever para marimba. Um dia, eu estava trabalhando em um programa, e o Radamés estava no programa também, e no intervalo eu fui praticar na marimba e estava vendo uns detalhes desse Moto-Contínuo, e de repente ele apareceu. Ele ficou me olhando praticar a peça dele, e comecei a perguntar se estava bom, se eu poderia fazer algumas alterações. E ele me olhando, olhando. De repente ele disse: - se eu soubesse como, eu escreveria um concerto para você.

Eu prontamente respondi: - é só querer. Aí ele disse que não sabia tocar marimba e que ficaria difícil, e eu disse a ele que pensasse no piano tocado com quatro dedos somente e que depois a gente iria discutir.

O tempo passou e estou eu em casa um certo dia e ele me telefona dizendo que a música estava pronta. Eu logo relacionei com alguma orquestração da Globo, e disse a ele que estava tudo certo, que eu não havia pedido para ele fazer nenhum programa e que o material já estava com o copista. Então ele me disse que a música para marimba estava pronta.

Eu nem acreditei, e fui na mesma hora buscar. No mesmo dia começamos a trabalhar a peça, ver alguns detalhes...

...ele escreveu para a marimba que eu tinha, uma Deagan de quatro oitavas, e ele usou da primeira a última nota. Em uma das minhas idas aos Estados Unidos para estudar na universidade, eu mostrei a peça ao Galm. Ele me disse que a peça era muito bem feita, mas sugeriu que o compositor incluísse uma cadência para colocar a peça num outro status.

Assim que voltei pro Rio eu contei o acontecido pro Radamés que concordou prontamente. Só que o Radamés disse que eu é que deveria fazer a cadência. No início eu relutei um pouco porque a peça era dele, mas no final aceitei e como já conhecia bem a peça escrevi a cadência. Quando terminei eu mostrei pro Radamés e ele disse: - essa eu assino!

(Luiz D’Anunção, entrevista realizada em 25 de maio de 2002, Sala Cecília Meirelles, Rio de Janeiro)

Outra peça desse período é o “Concertino para Tímpanos e Orquestra de Cordas”, de José Siqueira, escrito em 1976. Com duração aproximada de 14 minutos, possui 3 movimentos: I. Cadência –Devagar, II. Ciranda, III. Dança Regional. Foi estreado somente em 26 de novembro de 1981, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, executado pela Orquestra de Câmara do Brasil, com a regência do próprio José Siqueira, e tendo como solista Gary Diperna.

Eleazar de Carvalho foi fator ativo em muitas passagens da percussão brasileira. Ele escreveu o primeiro concerto para percussão no Brasil, contratou Luiz D’Anunção na Orquestra Sinfônica Brasileira, e em 1978, trouxe o norte-americano John Boudler para ocupar o cargo de timpanista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, e criar o curso de percussão do Instituto de Artes do Planalto da UNESP.

John Boudler vem para o Brasil logo após ter obtido o segundo lugar no concurso para percussão solo no 26º Concurso Internacional de Munique, Alemanha. Obteve mestrado na New York State University, e doutorado pelo American Conservatory of Music, em Chicago. Esse doutorado tem como tema a catalogação de peças escritas para percussão no Brasil.

...eu cheguei no Brasil em 18 de janeiro de 1978... em 1977 eu estava participando do festival de Tanglewood, aliás nessa época a Elizabeth DelGrande estava lá também participando da classe do Charles Smith, e eu fui ter aula com o Vic Firth, e

nós conversamos um pouco por lá... eu ia para o Concurso de Percussão em Munique, e precisava me ausentar uns dias do festival e ir até Bufalo onde eu estudava com Jan Williams na faculdade, para estudar as montagens maiores... nesse mesmo período o Eleazar de Carvalho estava com vaga para timpanista na Estadual, e naquela época ele podia convidar estrangeiros que vinham com contrato duplo, tocava na Orquestra Estadual e dava aulas na UNESP. Eu o Neil Grover, um famoso percussionista que tem uma empresa de instrumentos também, estávamos dividindo as partes principais da percussão no festival, e o Airton Pinto que era spalla da Estadual foi realizar audições para timpanista em Tanglewood. Como eu tinha o concurso em Munique eu nem me interessei. Mas eu soube que o Neil Grover havia sido selecionado e fiquei muito contente. Quando eu voltei de Munique, onde eu tinha conquistado o 2º lugar empatando com uma japonesa, o Vic Firth me contou que o Grover não iria mais pro Brasil, e me perguntou se eu estava interessado. Eu respondi: - Claro que sim!

(John Boudler, entrevista realizada em 28 de maio de 2002, São Paulo)

Em março de 1978, Boudler fundou o grupo de percussão Grupo Percussão Agora⁶², um quarteto de percussionistas que ao seu lado tinha como integrantes Elizabeth DelGrande, José Carlos da Silva e Mário Frungillo, todos percussionistas que formavam o naipe de percussão da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo naquela época. Também atuaram no grupo a soprano Martha Herr e vários pianistas convidados.

⁶² Boudler, John. *Brazilian Percussion Compositions Since 1953: an annotated catalogue*, tese de doutorado defendida no American Conservatory of Music, Chicago, 1983.

O grupo se tornou em pouco tempo em um dos mais importantes grupos promotores do repertório brasileiro e internacional. Com atuação até 1982, o grupo realizou turnês na Europa e Estados Unidos, num total de doze semanas de concertos. Um feito inédito para qualquer outro grupo de percussão da América Latina.⁶³

Em 1978 funda na UNESP o Grupo de Percussão do Instituto de Artes do Planalto - PIAP, transformando o curso de percussão da UNESP no mais conceituado meio de aperfeiçoamento acadêmico-artístico de percussionistas no Brasil, bem como de incentivo e divulgação do repertório brasileiro para percussão.

Em 1986 ganha o 1º lugar no II Prêmio Eldorado de Música, feito decisivo na consolidação da percussão sinfônica no Brasil. Entre os integrantes do grupo em 1986 encontram-se: Alcides Trindade, Alfredo Lima, Carlos Eduardo Di Stasi, Eduardo Ganesella, Fernando Iazzetta, Luiz Roberto Sampaio, Ricardo Righini, Richard Fraser, Sérgio Gomes, Roberto Saltini e Marco A. Monteiro.

O grupo PIAP se tornou ao longo de sua existência uma referência de grupo de percussão no Brasil. Possui diversas peças dedicadas e estreadas em seu currículo. Entre suas atuações merece destaque; turnê pelos Estados Unidos, apresentando 11 concertos, entre eles um concerto na Percusive Arts Society International Convention; Prêmio Lei Sarney, 1988; Projeto LinC da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; participação no Festival Percusiones del Mundo na Cidade do México; entre outros.

O corpo docente da UNESP é formado ainda por Mário Frungillo, Carlos Stasi e Eduardo Ganesella, constituindo-se no único programa de percussão com esse número de professores em universidades brasileiras.

⁶³Vários, Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária, Brasília: Sistrum, 2002

Rose Braunstein inaugurou o programa de percussão na Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, em 1983; sendo que a partir de 1987, o curso passou a ser dirigido pelo Prof. Dr. Ney Rosauero.

Ney Gabriel Rosauero nasceu no Rio de Janeiro em 1952, graduou-se em composição e regência na Universidade de Brasília em 1978. Iniciou seus estudos de percussão com Luiz D'Anunciação, cursou mestrado na Hochschule für Musik Würzburg, Alemanha, com o professor Siegfried Fink. Obteve título de doutor pela University of Miami, sob a supervisão do professor Fred Wickstrom.

Foi professor de percussão da Escola de Música de Brasília de 1976 a 1987, época em que era timpanista e chefe de naipe da percussão na Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional. Em 1987 foi contratado como professor de percussão da Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul.

Seu trabalho como percussionista e compositor é reconhecido no mundo todo, sendo considerado um dos mais importantes e influentes percussionistas da atualidade.

Em 1986 escreve o "Concerto para Marimba e Orquestra". A peça foi estreada no mesmo ano nos Estados Unidos, pela Manitowoc Symphony, e ganhou notoriedade com a gravação da London Symphony Orchestra, tendo como solista a percussionista escocesa Evelyn Glennie. Escrita para orquestra de cordas, é composta por 4 movimentos: I. Saudação, II. Lamento, III. Dança, IV. Despedida. É considerado o concerto para percussão mais executado na última década.

Na década de 90 surge uma nova geração de proeminentes percussionistas brasileiros, bem como há uma intensificação no número de composições brasileiras para grupo de percussão, que não serão objeto de pesquisa desta dissertação.

CAPÍTULO III

M. Camargo Guarnieri, obra e vida

...uma das primeiras coisas que fez foi me colocar na orquestra, onde eu tocava os instrumentos de teclado – piano, xilofone, celesta....¹

Até Camargo Guarnieri tocou xilofone na orquestra!! As palavras de M. Camargo Guarnieri (1907-1993), referindo-se ao maestro Lamberto Baldi, que o introduziu na orquestra tocando os instrumentos de teclado, incluindo os teclados de percussão, em 1926, demonstra a já precoce ligação entre Guarnieri e a percussão e reconfirma a prática dos primórdios da percussão em nosso país relatada anteriormente. A coincidente frase abre esse capítulo que não será mais uma biografia completa de um dos mais importantes compositores brasileiros, mas sim um capítulo que pretenderá traçar os episódios relevantes da formação como compositor, as características principais de sua vastíssima obra, bem como as possíveis influências que o compositor recebeu ao longo de sua brilhante carreira.

Mozart Camargo Guarnieri nasceu em Tietê, São Paulo, em 01 de fevereiro de 1907. O filho do imigrante italiano Miguel Guarnieri, barbeiro e músico, recebeu o nome de Mozart em homenagem ao famoso compositor, assim como seus irmãos que receberam os seguintes nomes Rossine, Belline e Verdi. Iniciou seus estudos de piano aos 10 anos de idade com o professor Virgínio Dias, na cidade de Tietê, a quem dedicou sua primeira composição, "Sonho de Artista".

¹ Verhaaijen, Marion. Camargo Guarnieri – Expressões de uma Vida, São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial, 2001.

A peça foi publicada em 1920 pela Casa Mignon, em São Paulo, recebendo críticas nos jornais.

Com extraordinária vocação para música, ele já faz grandes conquistas. Com apenas treze anos compôs uma expressiva e admirável peça, dando a ela todo o colorido necessário. Parece um mestre. Basta ouvir seu “Sonho de Artista” para reconhecer a promessa que há no jovem Mozart Guarnieri.²

Aos quinze anos, em 1922, mudou-se com a família para a capital paulista. Estudou piano com Ernani Braga e para compor o orçamento da casa, trabalhava em vários lugares. Todas as tardes, na Casa di Franco, uma loja de música, ele era o pianista que tocava as obras para os clientes e também arrumava o arquivo de partituras. À noite tocava em diversos locais como o Cine Teatro Recreio, na avenida Rio Branco. Deu continuidade aos estudos de piano com Antônio Sá Pereira.

A chegada ao Brasil do regente italiano Lamberto Baldi, em 1926, foi fundamental na vida de Guarnieri. Após os primeiros concertos do maestro italiano Camargo Guarnieri o procurou e mostrou-lhe algumas de suas composições, e Baldi o aceita como aluno. Guarnieri foi aluno de Lamberto Baldi de 1926 até 1930.

Baldi era uma pessoa incrível, homem de grande inteligência. Sua maneira de ensinar era integrada: eu estudava harmonia, contraponto, fuga e orquestração simultaneamente, consultando a literatura musical, mas

² Verhaalen, Marion. Camargo Guarnieri – Expressões de uma Vida, São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial, 2001.

minha composição era livre. Ele jamais colocou obstáculos em meu caminho. Apenas revia uma passagem e dizia: “Não gosto disso, corrija!”.....eu passava o dia todo estudando, tocando na orquestra e à noite jantava com ele. As aulas eram depois da refeição. Éramos oito alunos e todos estudávamos desse modo.³

Em 28 de março de 1928, através do amigo pianista Antônio Munhoz, Guarnieri, com apenas 21 anos, visita Mário de Andrade e mostra-lhe suas composições. Mário de Andrade nota todo o caráter nacional espontâneo das peças de Guarnieri e o adota como orientador estético e de formação de cultura geral.⁴

Esse encontro se deu seis anos depois da Semana de Arte Moderna de 1922, onde Mário de Andrade, que era professor de História e Estética do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, teve papel ativo. Em 1928 Mário lança o seu Ensaio sobre a Música Brasileira, exprimindo o que mencionava como as bases estéticas para o desenvolvimento de obras verdadeiramente nacionais.⁵

A orientação estética de Mário de Andrade foi fundamental para Guarnieri, que, em entrevista à revista Brasileira de Música (vol. IX, 1943), afirmou:

Passei a freqüentar a sua residência assiduamente. Essa convivência ofereceu-me a oportunidade de aprender muita coisa (...) Discutia-se literatura, sociologia, filosofia, arte! Aquilo para mim era o mesmo que estar assistindo a aulas numa universidade.

³ Verhaalen, Marion. Camargo Guarnieri – Expressões de uma Vida, São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial, 2001.

⁴ Mariz, Vasco. História da Música no Brasil, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

⁵ Andrade, Mario de. Ensaio sobre a Música Brasileira, São Paulo, Livraria Martins Editora.

Essa convivência tornou-se mais íntima a partir de 1931, quando o maestro Baldi mudou-se para Montevideu. Guarnieri transformou-se no discípulo preferido de Mário de Andrade, que lhe forneceu textos para muitas canções. Dessa parceria resultaram canções como “Lembrança de Lozango Caqui”, “Toada do Pai do Mato”, “Sai Aruê”, “A Serra da Rola Moça” e a ópera em dois atos “Pedro Malasarte”.

Devo a minha vida a três homens: meu pai, Miguel Guarnieri, o Mário de Andrade e o Baldi. O Mário me deu cultura geral; o Baldi, a cultura musical; e meu pai, que me fez nascer.⁶

Nesse mesmo período se torna professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, instituição que lhe conferiu o título honorário em 1941. Realiza sua primeira viagem para fora do estado de São Paulo em 1935, conhecendo o Rio de Janeiro, e em 1937 participa como representante oficial do Departamento de Cultura de São Paulo da 1ª Conferência Afro-Brasileira realizada na Bahia, onde coletou exemplos de temas africanos e indígenas, bem como teve oportunidade de assistir à cerimônias de candomblé.

Após carta de recomendação enviada ao governador do estado de São Paulo pelo pianista francês Alfred Cortot, que ficou impressionado com o trabalho do compositor, consegue bolsa de estudos em 1938, embarcando para Paris, onde estudou harmonia com Charles Koechlin e regência com François Ruhlmann, regente da Orquestra da Ópera de Paris. Fica em Paris até novembro de 1939, onde teve oportunidade de contatar vários músicos famosos, como Darius Milhaud, Nadia Boulanger e Gabriel Marcel.

⁶ Silva, Flávio - organizador, Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música, Rio de Janeiro: Funarte, São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001

Ganhou inúmeros concursos e prêmios entre os quais podemos destacar o 1º lugar do concurso internacional de composição promovido pela The Fleischer Music Collection of the Philadelphia Free Library em 1940; 1º Concurso Internacional para Quartetos, promovido pela Chamber Music Guild de Washington, D.C., em 1944; o segundo lugar no Concurso Internacional Sinfonia das Américas, em 1947; 2 prêmios do Departamento de Cultura em 1937; em 1992 foi agraciado com o prêmio "Gabriela Mistral" pela OEA (Washington), considerado o Nobel das Américas, com o título de Maior Compositor Contemporâneo das Três Américas.

Em 1942 recebe convite da União Pan-Americana para residência de seis meses nos Estados Unidos, com apoio do Departamento de Estado Norte-Americano. Novamente encontra e cria vínculos com importantes músicos como Sergei Koussevitski, e rege a Orquestra Sinfônica de Boston. Essas duas importantes viagens abrem uma lista de várias atuações do compositor no exterior.

O aspecto didático é muito importante na vida de Guarnieri. Foi o único compositor brasileiro a manter uma espécie de curso de composição durante toda vida. Inúmeros compositores de nome hoje em dia foram alunos de Guarnieri, que em muitas vezes era um ensino gratuito. Entre eles podemos citar Osvaldo Lacerda, Marlos Nobre, Almeida Prado, Nilson Lombardi, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Aylton Escobar, Raul do Valle, entre outros. Guarnieri também foi Regente Supervisor da Orquestra Municipal de São Paulo.

A obra completa de Guarnieri de tão vasta quanto diversa. Compôs para todo tipo de formação, como pode ser visto na relação de obra completa logo abaixo, sendo um dos autores nacionais mais interpretados no exterior. Porém até os anos 50, poucas obras do compositor haviam sido publicadas ou gravadas em disco. A maior divulgação de suas músicas passou a ocorrer efetivamente somente após a realização do 1º Festival de Ouro Preto, fator decisivo para a projeção nacional de Guarnieri. Clóvis Salgado, patrono do Festival e Ministro da Educação do Governo Kubitschek, nomeou-o como seu assessor especial.

No setor de obras para piano solo, destacam-se a “Canção Sertaneja” e a “Dança Brasileira”. Tanto quanto o seu primeiro sucesso, a “1ª Sonatina” que mereceu estudos críticos de Antônio Sá Pereira e Mário de Andrade; o “Choro Torturado”, “Dança Selvagem”, a série “Ponteiros” - constituída de 50 peças publicadas em 5 cadernos pela Ricordi; a “Dança Negra” e “Toccata” peças gravadas por Guiomar Novaes.

Para música de câmara, Guarnieri compôs importantes obras, gravadas no Brasil e no exterior, como as “Sonatas para Violino”, a “Sonata para Cello”, os “Quartetos de Cordas”, “Angústia” - também para quarteto de cordas, e “Toada à Moda Paulista” - para orquestra de cordas.

Em relação à sua obra orquestral, o primeiro sucesso ocorreu com “Abertura Concertante”, interpretada pela Orquestra Sinfônica de Boston. Destacam-se também as premiadas “Sinfonia n.º 3”, vencedora do concurso do IV Centenário de São Paulo em 1954, e a “6.ª Sinfonia”, considerada por alguns críticos como a sua obra mais importante.

Guarnieri foi autor de consagradas obras para piano e orquestra, como o “5º Concerto”, interpretada com muito sucesso por Laís de Souza Brasil. Escreveu também dois conhecidos choros: “Curuça”, em 1930 - para grande orquestra, e “Flor do Tremembé”, em 1937 - para orquestra de câmara, utilizando nessa peça instrumentos típicos brasileiros como cavaquinho, chocalho, reco-reco, cuíca e agogô.

As canções de Guarnieri são quase duzentas, sendo que muitos autores consideram essas canções como a mais importante contribuição do compositor para a música brasileira, todas em idioma nacional (português, afro-brasileiro e ameríndio). Entre elas: “Acuti-paru” (com base em texto ameríndio). Da parceria com vários poetas foram criadas as obras: “Impossível Carinho” (de Manuel Bandeira), “Não Adianta Dizer Nada” (de Cecília Meireles), “És Mais Bela” (de Rangel Bandeira), “Poema de Itabira” (de Carlos Drummond de Andrade),

“Treze Canções de Amor” (sobre textos de vários poetas, desde Olegário Mariano até Rossini Camargo Guarnieri, seu irmão), além de canções com Mário de Andrade.

Escreveu as páginas mais ternas e mais fundamente assinaladas pelo mal-de-amor de toda música brasileira.

(Luiz Heitor Corrêa de Azevedo)

...o catálogo de obras de Camargo Guarnieri é o maior conjunto de criação musical que o Brasil produziu, depois de Villa-Lobos, e não lhe fica muito atrás, nem em número nem em qualidade.

(Vasco Mariz, História da Música no Brasil)



M. Camargo Guarnieri em seu estúdio

Do ponto de vista do equilíbrio e realização, Guarnieri é o maior músico de todas as Américas.

(Francisco Mignone)

Em 1950 escreve a famosa Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil onde combatia o meio “mecânico” de compor, o emprego da técnica dodecafônica

por jovens compositores brasileiros, proedimentos que conduziriam a uma perda lastimável da autêntica música brasileira.

Mas a Carta não surgiu do nada. Em 1937 chega ao Brasil o compositor e flautista alemão Hans-Joachim Koellreutter, trazendo com ele as técnicas composicionais dodecafônicas. Logo se formaram grupos ao redor da atividade de H.J.Koellreutter que culminaram com o Manifesto Música Viva, escrito em 1946. Vários compositores, como Claudio Santoro e Guerra Peixe, ficam vislumbrados e iniciam um envolvimento com o serialismo e com as novas correntes composicionais.

Era uma época repleta de debates sobre a expressão subjetiva, o método dodecafônico e a música para as massas, uma discussão que ocorria em todo mundo, não somente no Brasil.

Devido à carta e suas declarações se tornou ao lado de seu mentor Mário de Andrade (1893-1945) um dos maiores proponentes do nacionalismo musical brasileiro, fato que o circundou até o final de sua vida. Como podemos observar no extenso depoimento ou declaração de posição, escrito em 1985 aos 78 anos de idade.

...o compositor, antes de ser um indivíduo, é um ser social, condicionado a fatores de tempo, de raça, de meio. Eliminar, por esnobismo ou por mera atitude intelectual, esses fatores, introduzindo em sua obra estímulos alienígenas dos quais o compositor não participou como ser humano, é produzir obra híbrida, artificial.

Sou e quero ser um compositor nacional do meu país. Se cada ser humano tem uma responsabilidade sobre a terra, a do músico será, certamente, a de contribuir, na medida da sua capacidade, para o enriquecimento da música universal, entendida esta como a soma das diversas músicas nacionais. No caso de países jovens como o Brasil, essa responsabilidade aumenta, porque não se trata apenas de enriquecer o acervo universal da música, senão de afirmar a

música nacional brasileira. Para ter direito à universalização, como o tiveram no passado a música italiana, alemã ou francesa, a música brasileira terá, antes de tudo, de existir como entidade autônoma. Creio que o nacionalismo assim compreendido é o único “credo” que, evitando os desajustamentos tão comuns que se observam em compositores que abraçam outras “escolas” estéticas, torna o compositor adequado e coerente com seu passado, com o seu presente e com o seu futuro, de vez que, como dizem os sociólogos, o homem é, ao mesmo tempo, herdeiro, portador e transmissor de cultura...⁷

Em 1953, Guarnieri escreve a primeira peça para grupo de percussão no Brasil, o “Estudo para Instrumentos de Percussão”.

Obra completa

Música dramática: Pedro Malasarte, ópera cômica, 1932; Um homem só, tragédia lírica, 1960.

Música orquestral: Abertura concertante, 1942; Abertura festiva, 1971; Brasiliana, 1950; Concerto, p/orquestra de cordas e percussão, 1972; Curuçá, 1930; Dança brasileira, 1931; Dança brasileira, p/orquestra de cordas, 1984; Dança negra, 1947; Dança selvagem, 1931; Encantamento, 1941; Homenagem a Villa-Lobos, 1966; Improvise nº 1, 1948; Improvise nº 6, 1974; Improvisos nºs 3, 4, 6, 7 e 8, p/orquestra de cordas, 1970, 1982, 1978, 1980; Momentos nº 2, p/orquestra de cordas, 1982; Ponteio nº 15, s.d.; Ponteio nº 20, s.d.; Ponteio nº 45, 1969; Ponteio nº 45, p/orquestra de cordas, s.d.; Ponteio nºs 1 e 2, 1931; Ponteio nºs 31, 33, 36, 43, 45 e 46, p/orquestra de cordas, 1956, 1963, 1957, 1989, 1959 e 1959; Prólogo e fuga, 1947; Seqüência, coral e ricercare, p/orquestra de câmara, 1966; Sinfonias nºs 1 a 3 (2. Uirapuru), 1944, 1945, 1952; Sinfonias nºs 4 (Brasília), 6 e 7,

⁷ Flávio Silva - organizador, Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música, Rio de Janeiro: Funarte, São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001

1963, 1981, 1985; Suíte infantil (1. Acalanto, 2. Requebrando, 3. Ponteio, 4. Maxixando), 1929; Suíte IV Centenário, 1954; Suíte Vila Rica, 1958; Toada à moda paulista, p/orquestra de cordas, 1935; Toada triste, p/orquestra de cordas, 1936 e 1977; Toada, 1929.

Música orquestral com instrumento solo: Choro para viola e orquestra, 1975; Choro, p/clarineta em si bemol e orquestra, 1956; Choro, p/fagote, harpa, percussão e orquestra de cordas, 1991; Choro, p/flauta e orquestra de câmara, 1972; Choro, p/piano e orquestra, 1956; Choro, p/violino e orquestra, 1951; Choro, p/violoncelo e orquestra, 1961; Concertino, p/piano e orquestra de câmara, 1961; Concerto nº 1 a 5, p/piano e orquestra, 1931, 1946, 1964, 1968, 1970; Concerto nº 1 e 2, p/violino e orquestra, 1940, 1953; Concerto nº 6, p/piano, orquestra de cordas e percussão, 1987; Concerto, p/orquestra de cordas e percussão, 1972; Improvisação, p/flauta e orquestra de cordas, 1987; Ponteio e dança, p/violoncelo e orquestra de cordas; 1982; Seresta, p/piano e orquestra, 1965; Variações sobre um tema nordestino, p/piano e orquestra, 1953. Outros conjuntos: Choro nº 1 a 3, p/pequeno conjunto instrumental, 1929; Em memória dos que morreram por São Paulo, p/pequeno conjunto instrumental, 1932; Estudo para instrumentos de percussão, 1953; Flor do Tremembé, p/15 instrumentos solistas e percussão, 1937.

Música de câmara: Angústia, p/cordas, 1962; Choro, p/sopros, 1933; Cinco peças infantis (1. Estudando piano, 2. Criança triste, 3. Valsinha manhosa, 4. A criança adormece, 5. Polca), p/cordas, 1941; Ponteio nº 48, p/cordas, 1959; Quarteto nº 1 a 3, p/cordas, 1932, 1944, 1962; Trio, p/violino, celo e piano, 1989; Trio, p/violino, celo e viola, 1931;

Música instrumental: Solos p/piano: Acalanto, 1952; Baião, 1961; Canção sertaneja, 1928; Choro torturado, 1930; Cinco peças infantis (1. Estudando piano, 2. Criança triste, 3. Valsinha manhosa, 4. A criança adormece, 5. Polca), 1931-1933; Dança brasileira, 1928; Dança negra, 1946; Dança selvagem, 1931; Em

memória de um amigo, 1972; Estudos nºs 1 a 20 (nº 13, Homenagem a Claude Debussy, 1969; nº 18, p/mão esquerda, 1988), 1949-1988; Ficarás sozinha, 1939; Fraternidade, 1973; Improvisando, 1992; Improvisos nºs 1 a 10 (nº 2, Homenagem a Villa-Lobos, 1960), 1948-1981; Interlúdio, 1968; Lundu, 1932; Maria Lúcia, 1944; Momentos nºs 1 a 10 (nº 7, Homenagem a Henrique Oswald, 1985), 1982-1988; Noturno, 1929; O cavalinho da perna quebrada, 1932; Piratininga, 1932; Ponteios nºs 1 a 50 (Cinco cadernos), 1931-1959; Prelúdio e fuga, 1929; Saracoteio, 1978; Série dos curumins (1. Brinquedo (Brincando), 1960; 2. Valsa, 1961; 3. Flavinha, 1969; 4. Valsinha pretensiosa, 1965; 5. Acalanto para Bárbara, 1977; 6. Valsinha, 1971; 7. Dança da pulga, 1969); Sonata, 1972; Sonatinas nºs 1 a 8, 1928-1982; Suíte infantil (1. Acalanto, 2. Requebrando, 3. Ponteio, 4. Maxixando), 1949; Suíte mirim (1. Ponteando, 2. Tanguinho, 3. Modinha, 4. Cirandinha), 1953; Toada sentimental, 1982; Toada triste, 1936; Toada, 1929; Tocata, 1935; As Três Graças (1. Acalanto para Tânia, 1963; 2. Tanguinho para Miriam, 1965; 3. Toada para Daniel Paulo, 1971), 1963-1971; Valsas nºs 1 a 10, 1934-1959.

Solos diversos: Estudo em dó, p/trompete, 1953; Estudo em fá, p/corne-inglês, 1953; Estudos nºs 1 a 3, p/violão, 1958, 1982, 1982; Improvisos nºs 1 a 3, p/flauta, 1941, 1942, 1949; Ponteio, p/violão, 1944; Valsa nº 2, p/violão, 1986; Valsa-choro, p/violão, 1954.

Duos: Canção sertaneja, p/clarineta (ou oboé) e piano, 1943; Canção sertaneja, p/violino e piano, 1928; Cantiga de ninar, p/violino e piano, 1931; Cantiga lá de longe, p/violino e piano, 1930; Cantilenas nºs 1 e 2, p/cele e piano, 1974, 1982; Cantos nºs 1 e 2, p/violino e piano, 1939, 1953; Choro, p/clarineta em si bemol e piano, 1956; Choro, p/dois pianos, 1956; Choro, p/violino e piano, 1951; Concertino, p/dois pianos, 1961; Concertos nºs 1 a 5, p/dois pianos, 1931, 1946, 1964, 1968, 1970; Concertos nºs 1 e 2, p/violino e piano, 1940, 1953; Dança negra, p/dois pianos, 1948; Duo para flautas, 1989; Encantamento, p/violino e piano, 1941; Estudo para pícolo, p/flautim e piano, 1953; Improvisação, p/flauta e piano, 1987; Improviso nº 3, p/violino e piano, 1973; Noturno, p/violino e piano,

1929; Ponteio nº 48, p/violino e piano, s.d.; Ponteios nºs 36, 38 e 48, p/violino e piano, 1957, 1957, s.d.; Ponteio e dança, p/celelo e piano, 1946; Seresta, p/dois pianos, 1965; Seresta, p/violino e piano, 1978; Sonata, p/viola e piano, 1950; Sonatas nºs 1 a 3, p/celelo e piano, 1931, 1955, 1977; Sonatas nºs 1 a 7, p/violino e piano, 1930-1978; Sonatina, p/flauta e piano, 1947; Sonatina, p/violino e piano, 1974; Toada triste, p/violino e piano, 1936; Valsa nº 1 em dó menor, p/violino e piano, 1942; Variações sobre um tema nordestino, p/dois pianos, 1953.

Música vocal: Canto e piano: À glória de São Paulo, 1932; Acalanto para Luísa, 1989; Acuti-paru, 1934; Adoração, 1956; O amor de agora, 1959; Amor mesquinho, 1976; Amo-te muito, 1958; Amo-te sim, 1959; Aribu, 1958; Brinquedo, 1930; Cabedelo, 1931; Cadê minha pomba rola, 1947; Canção, 1942; Canção das iaras, 1929; Canção ingênua, 1959; Cantiga contraditória, 1929; Cantiga da ausência, 1973; Cantiga da porteira, 1930; Cantiga de quem te quer, 1942; Cantiga noturna, 1928; Cantiga sentimental, 1929; Cantiga triste, 1939; Carícia, 1932; Caso do vestido, 1970; Cinco poemas de Alice (1. Pedido, 2. E agora só me resta minha voz, 3. Não posso mais esconder que te amo, 4. Recolhi no meu coração a tua voz, 5. Promessa), 1954; Ciúme, 1929; Constância, 1935; A culpa de perder o teu afeto, 1941; Cuziribambo, 1969; De você, 1929; Declaração, 1946; Den-bao, 1932; Desejo, 1982; Desesperança, 1937; Despedida sentimental, 1978; Despeito, 1929; Dois poemas (1. Eu te esperei na hora silenciosa, 2. Vieste enrolado no perfume dos manacás), 1942; Dois poemas para canto e piano (1. Tanta coisa a dizer-te, 2. Quando te vi pela primeira vez), 1939; Dona Janaína, 1935; Duas canções (1. Castigo, 2. Agora), 1955-1956; Duas canções (1. Intermezzo, 2. Deslumbramento), 1974; Duas canções de Celso Brand (1. Meus pecados, 2. Como o coração da noite), 1955; Duas canções de Menotti del Picchia (1. Desespero, 2. Epílogo), 1972; Duas canções de Renata (1. Saudade definitiva, 2. Oferta), 1967; Duas canções de Sílvia Celeste de Campos (1. Ausência., 2. Eu digo a meu próprio coração.), 1958; Duas canções de Suzana de Campos (1. Penso em você, 2. Beijaste os meus cabelos), 1958; Duas cantigas de amor (1. Não sei por quê., 2. Se eu pudesse), 1957; Duas irmãs, 1931; Duas miniaturas (1. Vou vivendo a minha vida., 2. A luz desse olhar

tristonho.), 1944; Duas quadras, 1949; E fico a pensar, 1978; Ê mô kanceô, 1971; É uma pena, doce amiga, 1933; Elvira, escuta, 1958; És a totalmente amada, 1943; És mais bela, 1957; És na minha vida, 1975; Espera, 1952; Esse vazio que nada enche, 1948; Eu sinto dentro do peito, 1961; Eu te encontrei, 1982; As flores amarelas dos ipês, 1928; Foi o vento. foi a vida, 1945; Gosto de estar a teu lado, 1933; O impossível carinho, 1930; Isto é você, 1955; Já hoje que aqui me vistes, 1942; Lamentação da hora perdida, 1955; Lembrança de um sonho, 1932; Lembranças do losango cáqui, 1928; Madrigal muito fácil, 1957; Madrigal tão engraçadinho, 1931; Madrigal, 1942; As manchas do esfuminho, 1928; Migalhas, 1976; Minha terra, 1930; Minha viola, 1929; Miniatura, 1983; Modinha triste, 1934; Modinha, 1939; Mofiladofê, 1932; Música e letra de modinha, 1968; Nada de mágoas, 1959; Não adianta dizer nada, 1957; Não definas a ventura, 1929; Não faça assim, 1941; Não fales, por favor, 1952; No fundo dos teus olhos, 1934; Noturno, 1929; Ó flor do meu coração, 1964; O que podia ter sido, 1978; Oferta, 1977; Olhando para teus olhos, 1935; Ondas de um mar crescente, 1957; Onde andarás, 1959; Oração à Santa Teresinha do Menino Jesus, 1930; Oração no Saco de Mangaratiba, 1930; Para acordar teu coração (1. Quero dizer baixinho, 2. Pensei em ti com doçura, 3. Por que estás sempre comigo, 4. Eu gosto de você, 5. Olha-me tão-somente, 6. Às vezes, meu amor, 7. Quero afagar-te o rosto docemente, 8. Aceitei tua amizade), 1942-1951; Para que o céu não me tonteie, 1941; Plumas, 1933; Poema interior, 1977; Poemas da nega (1. Não sei por que espírito antigo, 1934; 2. Não sei se estou vivo, 1968; 3. Você é tão suave, 1933; 4. Estou com medo, 1974; 5. Lá longe no sul, 1974; 6. Quando, 1934; 7. Não sei por que os tetéus, 1974; 8. Nega em teu ser primário, 1975; 9. Na zona da mata, 1975; 10. Há o mutismo exaltado dos astros, 1975; 11. Ai momentos de físico amor, 1975; 12. Lembrança boa, 1975); Pousa a mão na minha testa, 1941; Prece lírica, 1931; Prelúdio nº 2, 1928; Prenda minha, 1940; Quatro cantigas (1. Cantiga da mutuca, 1949; 2. Cantiga, 1955; 3. Não sei, 1956; 4. Vamos dar a despedida, 1956), 1949-1956; Quatro poemas de Macunaíma (1. Rudá, Rudá, 2. Antianti é tapejara, 3. Mandu sarará, 4. Sai, aruê), 1931; Quatro trovas (1. Na rua, 2. Pitanga madura, 3. Lua cheia, 4. Natal na roça), 1931; Que nunca pude ser, 1971; Que pena, 1980; Rondó do eco e do descorajado, 1949; Saudade

indefinida, 1949; Se descesses ao fundo, 1944; Seca, 1959; Ser feliz, 1929; Seria tão fácil, 1972; A serra do rola-moça, 1941; Só vivo as horas que passo, 1949; Sofia, 1929; Solidão, 1933; Súplica, 1969; Te dei um vidro de cheiro, 1943; Tempo perdido, 1936; Teus olhos verdes, 1957; Toada, 1964; Toada do pai do mato, 1928; Tostão de chuva, 1941; Três canções brasileiras (1. Quando embalada, 1948; 2. Quebra o coco, menina, 1939; 3. Vou m'embora, 1948); Três danças (1. Samba, 2. Cateretê, 3. Maxixe), 1929; Três epigramas (1. Pêndulo, 2. Terra natal, 3. Suspeita), 1968; Três poemas afro-brasileiros (1. Turuê, 2. Kinjajá, 3. Apanaiá), 1955; Treze canções de amor (1. Canção do passado, 2. Se você compreendesse, 3. Milagre, 4. Você., 5. Acalanto do amor feliz, 6. Em louvor do silêncio., 7. Ninguém mais., 8. Por quê?, 9. Cantiga da tua lembrança, 10. Talvez, 11. Segue-me, 12. Canção tímida, 13. Você nasceu.), 1936-1937; Tríptico de Yeda (1. Saudade, 2. Paz, 3. Por toda a eternidade), 1967; Trovas de amor, 1928; Vai, azulão, 1939; A vida, às vezes., 1957; Vocalise, 1977.

Canto e outros instrumentos: Cantiga, p/canto e violão, s.d.; Cantiga da porteira, p/canto e conjunto de câmara, 1930; Vou-me embora, p/canto e violão, s.d.; Cinco poemas de Alice (1. Pedido, 2. E agora só me resta minha voz, 3. Não posso mais esconder que te amo, 4. Recolhi no meu coração a tua voz, 5. Promessa), p/canto e quarteto de cordas, 1963; Desafio, p/canto, flauta e piano, 1943; Duas canções (Acalanto e Cunhantã), p/canto e flauta, 1949; Quando embalada, p/canto e violão, 1948; Tetéia, p/canto e conjunto de câmara, 1930; Tostão de chuva, p/canto e 12 instrumentos solistas, 1941; Três brinquedos com a lua (Lua cheia nº 1, Lua cheia nº 2, Lua cheia nº 3), p/canto e conjunto de câmara, 1930.

Canto e orquestra: Adoração, s.d.; Amor mesquinho, 1976; Cantiga da ausência, 1973; Caso do vestido, 1970; A culpa de perder teu afeto, 1941; Desesperança, 1937; Eu gosto de você, 1955; Eu gosto de você, s.d.; Lamentação da hora perdida, 1955; Madrigal muito fácil, 1957; Meus pecados, 1963; Não fales por favor, 1952; Por quê?, 1949; Por quê?, 1980; Porque estás sempre comigo, 1951; Pousa a mão na minha testa, s.d.; Prelúdio nº 2, 1942; Quatro cantigas (1. Cantiga da mutuca, 2. Cantiga, 3. Não sei, 4. Vamos dar a despedida), 1968; Quatro poemas de Macunaíma (1. Rudá-Rudá, 2. Antianti é tapejara, 3. Mandu

sarará, 4. Sai, aruê), 1931; Quebra o coco, menina, 1942; Quebra o coco, menina, s.d.; Rondó do eco e do desencorajado, 1949; Sai, aruê, 1957; Saudade indefinida, 1949; A serra do rola-moça, 1941; Se você compreendesse, 1936; Três danças (1. Samba, 2. Cateretê, 3. Maxixe), 1929; Três poemas (1. Tristeza, 2. Porto Seguro, 3. Cosmopolita), 1939; Três poemas afro-brasileiros (1. Turuê, 2. Kinjajá, 3. Apanaiá), 1955; Trovas de amor, 1928; Trovas de amor, 1942; Trovas de amor, s.d.; Vai, azulão, 1942; Você, 1980; Você nasceu., 1980. Canto, coro, instrumento(s) e orquestra: Auto de Todo o Mundo e Ninguém, p/narrador, coro e instrumentos de percussão, 1981; Biborá da Cruz, p/coro e piano, 1968; Canto de amor aos meus irmãos do mundo, p/barítono, coro, instrumentos solo e orquestra de cordas; 1982; Cinquentenário da USP, p/narrador, coro, instrumentos de percussão e orquestra de cordas, 1984; Colóquio, p/canto, piano, coral, quinteto de sopro e percussão, 1959; Escravos de Jó, p/coro e piano, 1968; Guana-bará, p/barítono, coro misto, narrador e orquestra, 1965; Guana-bará, p/barítono, coro misto, narrador e piano, 1965; Louvação do amor êtê, p/canto, coro, flauta, celo e bateria, 1944; A morte do aviador, p/soprano solo, coro e orquestra, 1932; Pedro Malasarte, p/canto, coro e piano; 1932; Sai, aruê, p/canto e orquestra, s.d.; Seca, p/canto, coro misto e orquestra, 1958; Sinfonia nº 5, p/orquestra e coro, 1977. Coro: Ai! meu bem, coro misto a quatro vozes, 1958; Canção, p/coro misto a quatro vozes, 1930; Coco do major, p/coro misto a quatro vozes, tenor e barítono, 1944; Coisas deste Brasil (1. Reprovações, 2. Aos mesmos Caramurus, 3. À gente da Bahia), p/coro misto a quatro vozes, 1936; Dois cantos espirituais norte-americanos (1. Nobody Knows the Trouble I've Had, 2. Goin't Shout), p/coro infantil a quatro vozes iguais, 1948; Dois cantos populares infantis (1. O rei mandô me chamá, 2. Cabra safado), p/coro infantil a três vozes iguais, 1949; Doze cantos populares infantis (1. Acordei de madrugada, 2. Minha mãe, 3. Teresinha de Jesus, 4. Aqui vai quitanda boa, 5. Um, dois, três, 6. Uma, duas angolinhas, 7. A borboleta, 8. Sinhazinha, 9 Na Bahia tem, 10. A cobra e a rolinha, 11. Vulcano, 12. Papagaio), p/coro infantil, 1932; Egbê-gi, p/coro misto a quatro vozes, 1936; Em memória de meu pai, p/coro misto a quatro vozes, 1973; Irene no céu, p/coro misto a quatro vozes, 1931; Macumba do Pai Zuzé, p/coro misto a quatro vozes, 1931; Madrigal do amor, p/coro misto a quatro vozes, 1972;

Mariá, p/coro a três vozes iguais, 1949; Mestre Carlus, p/coro masculino a três vozes, 1932; Mineiro pau, p/coro a três vozes iguais, 1949; Não é Joe, não é Joana, p/coro misto a quatro vozes, 1970; Nas ondas da praia, p/coro a quatro vozes iguais, 1933; Nove cantos populares infantis (1. Na mata de São Miguel, 2. O limão, 3. Eu vou, você não vai, 4. Eh, companheiro, 5. Coco do aeroplano Jaú, 6. Nigue-ninhas, 7. Sodade, 8. Mucama bonita, 9. Olé, Lioné), p/coro infantil a quatro e três vozes iguais, 1948; Perpétua, p/coro masculino a três vozes, 1958; Prenda minha, p/coro misto a quatro vozes; 1932; Roda, morena, p/coro masculino a três vozes, 1958; Rosalina, p/coro misto a quatro vozes, 1970; O saci pulando no meio, p/coro misto a quatro vozes, 1952; Saracutinga, p/coro a duas vozes iguais, 1949; Sereno da madrugada, p/coro masculino a três vozes, 1958; Sinhô Lau, p/coro feminino a três vozes iguais, 1931; Tim, tim, oi lá lá, p/coro misto a quatro vozes, 1958; Três cantos populares infantis (1. Tenho um cachorrinho, 2. Chiquinha, 3. João Corta Pau), p/coro infantil a duas e três vozes iguais, 1932; Três cantos populares infantis, (1. A pombinha voou, 2. Sambalelê, 3. Tatu é caboclo do sul), p/coro infantil a três, duas e quatro vozes iguais, 1949; Vamos a Loanda, p/coro misto a quatro vozes, 1936; Você diz que vai embora, p/coro misto a quatro vozes, 1958.

Música sacra: Ave Maria, p/canto e órgão, 1956, 1959, 1969, 1973 (duas), 1986; Ave Maria, p/canto e orquestra de cordas, 1986; Ave Maria, p/canto, orquestra de cordas e órgão, 1985; Ave Maria, p/canto e orquestra de cordas (e/ou órgão), 1985; Ave Maria, p/coro à capela, 1962; Ave Maria, p/coro misto a quatro vozes, 1937; Ave Maria, p/coro misto a quatro vozes e órgão, 1977, 1980 (duas); Ave Maria, p/coro misto a quatro vozes e orquestra de cordas, 1980; Ave Maria, p/duas vozes iguais, órgão e/ou quarteto de cordas, 1974; Libera me, p/canto, coro e órgão, 1957; Louvação ao Senhor, p/coro misto a quatro vozes, 1944; Missa Diligite (Kyrie, Glória, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei), p/meio-soprano, coro misto a quatro vozes e órgão (e/ou orquestra de cordas), 1972; Salmo nº 23, p/coro misto a quatro vozes e órgão (e/ou orquestra de cordas), 1982.

Localização da peça dentro da obra do autor

A localização da peça “Estudo para Instrumentos de Percussão” se dará de duas formas: 1º. pela data da composição - 1953; 2º. pelo gênero da peça.

1º) No período de 1952 a 1954 escreveu as seguintes peças:

- 1952 - Espera – voz e piano
- Não fales por favor.... – voz e piano
 - Não fales por favor... (transcrição) – voz e orquestra de cordas
 - O saci pulou no meio - coro
 - Acalanto – piano solo
 - Sinfonia nº 3 – orquestra sinfônica
 - Ária – transcrição para piano
- 1953 - Suíte Mirim – piano solo
- Estudo para Corne em Fá
 - Estudo para Trompete em Dó
 - Canto nº 2 – violino e piano
 - Concerto nº 2 para violino e orquestra (transcrição)
 - Estudo para Pícolo
 - Variações sobre um tema nordestino (transcrição) – 2 pianos
 - **Estudo para Instrumentos de Percussão – grupo de percussão**
 - Concerto nº 2 para violino e orquestra
 - Variações sobre um tema nordestino – piano solo e orquestra
 - Géssia – transcrição para piano
- 1954 - Cinco Poemas de Alice – voz e piano
- Ponteio nº 21 – piano solo
 - Ponteio nº 22 – piano solo

- Ponteio nº 23 – piano solo
- Ponteio nº 24 – piano solo
- Ponteio nº 28 – piano solo
- Valsa(s) nº 7/8 – piano solo
- Estudo nº 4 – piano solo
- Valsa-Choro – violão solo
- Suíte IV Centenário – orquestra sinfônica

2º) A peça se encontra no grupo de peças do compositor denominada de Outros Conjuntos Instrumentais, onde se encontram as composições:

- Choros nº 1 – 3 (1929)
- Trio para violino, viola e violoncelo (1931)
- Em memória dos que morreram por São Paulo (1932)
- Quarteto de cordas nº 1 (1932)
- Choro para quinteto de sopros (1933)
- Toada à moda Paulista (1935)
- Flor do Tremembé (1937)
- Cinco Peças Infantis (1941)
- Quarteto de cordas nº 2 (1944)
- **Estudo para Instrumentos de Percussão (1953)**
- Quarteto de cordas nº 3 (1962)
- Angústia (1976)
- Trio para violino, violoncelo e piano (1989)

CAPÍTULO IV

Análise

- Partitura:

Estudo para Instrumentos de Percussão

M. Camargo Guarnieri (1953)

Moderato (♩=80)

Triângulo
Pandeiro
Reco-reco
Caixa-clara
Tamb. Militar
Pratos
Bombo
Tímpanos

Trgl.
Pand.
Rec.
Caix.
Tamb.
Pr.
Bomb.
Timp.

ppp *cresc.* *poco* *a* *poco*
p
p
p
p

Estudo para Instrumentos de Percussão

2
11

Trgl.

Pand.

Rec.

Caix.

Tamb.

Pr.

Bomb.

Timp.

cresc. ----- sempre

cresc. ----- sempre

cresc. ----- sempre

p

cresc. ----- sempre

cresc. ----- sempre

cresc. ----- sempre

cresc. ----- sempre

16

Trgl.

Pand.

Rec.

Caix.

Tamb.

Pr.

Bomb.

Timp.

mf

mf

p

mf

Estudo para Instrumentos de Percussão

3

Musical score for percussion instruments, measures 21-25. The score is written for seven instruments: Trgl., Pand., Rec., Caix., Tamb., Pr. Bomb., and Timp. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 21-24 in the first system and measures 25-28 in the second system. The first system shows the following patterns: Trgl. and Pand. are silent; Rec. has a rhythmic pattern of quarter notes; Caix. has a rhythmic pattern of eighth notes; Tamb. has a rhythmic pattern of eighth notes; Pr. Bomb. has a rhythmic pattern of quarter notes; Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows the following patterns: Trgl. and Pand. are silent; Rec. has a rhythmic pattern of quarter notes; Caix. has a rhythmic pattern of eighth notes; Tamb. has a rhythmic pattern of eighth notes; Pr. Bomb. has a rhythmic pattern of quarter notes; Timp. has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

21

Trgl.

Pand.

Rec.

Caix.

Tamb.

Pr.

Bomb.

Timp.

25

Trgl.

Pand.

Rec.

Caix.

Tamb.

Pr.

Bomb.

Timp.

mf

mp

mf

mf

mf

mf

Estudo para Instrumentos de Percussão

38

Trgl.
Pand.
Rec.

38

Caix.
Tamb.

38

Pr.
Bomb.

38

Timp.

41

Trgl.
Pand.
Rec.

41

Caix.
Tamb.

41

Pr.
Bomb.

41

Timp.

cresc. --- sempre

ff

ff

ff

ff

Estudo para Instrumentos de Percussão

7

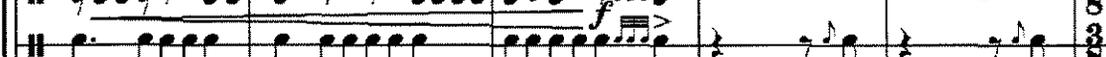
53

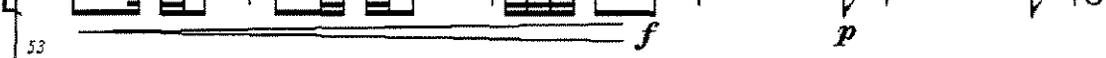
Trgl.  *crise crise crise*

Pand.  *crise crise crise*

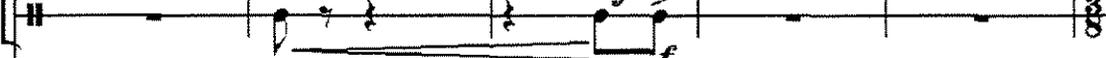
Rec.  *crise crise crise*

Caix.  *crise crise*

Tamb.  *crise crise*

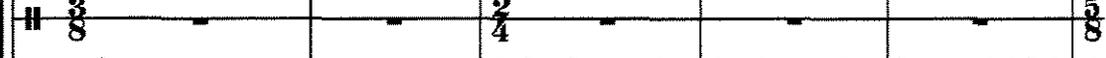
Pr.  *crise crise*

Bomb.  *crise crise*

Timp.  *crise*

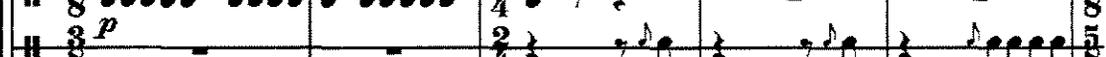
58

Trgl.  *crise crise crise*

Pand.  *crise crise crise*

Rec.  *crise crise crise*

Caix.  *crise crise*

Tamb.  *crise crise*

Pr.  *crise crise*

Bomb.  *crise crise*

Timp.  *crise*

58

muda in G C

Estudo para Instrumentos de Percussão

9

71

Trgl.

Pand.

Rec.

Caix.

Tamb.

Pr.

Bomb.

Timp.

76

Trgl.

Pand.

Rec.

Caix.

Tamb.

Pr.

Bomb.

Timp.

p

p

pp

ppp

pp

Detailed description of the musical score: The score is for a percussion ensemble. It consists of two systems of staves, measures 71-76 and 76-81. The time signature is 2/4. The instruments are: Trgl. (Triangle), Pand. (Pandeiro), Rec. (Recoquele), Caix. (Caxixim), Tamb. (Tamborim), Pr. (Prato), Bomb. (Bombo), and Timp. (Tímpano). The first system (measures 71-76) features a complex rhythmic pattern. The triangle and pandeiro play a steady eighth-note accompaniment. The recoquele plays a series of eighth notes with accents. The caxixim and tamborim play a similar eighth-note pattern. The prato and bombo play a pattern of eighth notes and rests. The timpani plays a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *p* (piano) for the recoquele, *p* for the tamborim, *pp* (pianissimo) for the bombo, and *ppp* (pianississimo) for the timpani. The second system (measures 76-81) continues the patterns, with the recoquele playing a more complex rhythmic figure. Dynamics include *pp* for the bombo and *ppp* for the timpani.

10

Estudo para Instrumentos de Percussão

81

Trgl.

Pand.

Rec.

Caix.

Tamb.

Pr.

Bomb.

Timp.

85

Trgl.

Pand.

Rec.

Caix.

Tamb.

Pr.

Bomb.

Timp.

Estudo para Instrumentos de Percussão

89

Trgl.

Pand.

Rec.

89

Caix.

Tamb.

89

Pr.

Bomb.

89

Timp.

The image shows a musical score for percussion instruments, numbered 89. The score is written in 2/4 time and consists of eight staves. The instruments are: Trgl. (Triangle), Pand. (Pandeiro), Rec. (Reco-reco), Caix. (Caxixá), Tamb. (Tamborim), Pr. (Prato), Bomb. (Bombo), and Timp. (Tímpano). The score includes various rhythmic patterns and dynamic markings, including *ff* (fortissimo). The notation includes notes, rests, and articulation marks. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs at the end of the piece.

CD / Gravação:

Gravação realizada pelo GRUPU – Grupo de Percussão da UNICAMP, sob a regência de Fernando Hashimoto, em março de 2003.

CD anexo na capa.

Dados gerais da peça:

Título: Estudo para instrumentos de percussão.

Compositor: M. Camargo Guarnieri.

Data e local da composição: 09 de fevereiro de 1953 / São Paulo - SP.

Publicada por: Broude Brothers Ltd; nº BB 4002 / em 1974.
56 W. 45th St.
New York, NY, 10036, EUA

Instrumentação: inclui os seguintes instrumentos: 2 tímpanos, caixa-clara, tambor militar, triângulo, pandeiro sinfônico, reco-reco, prato a dois, bombo sinfônico.

O compositor organiza os instrumentos em 4 grupos:

1. triângulo, pandeiro sinfônico e reco-reco.
2. caixa-clara e tambor militar.
3. bombo sinfônico e prato à dois.
4. tímpanos.

Esses instrumentos são tocados por 8 percussionistas.

O compositor utiliza os grupos de instrumentos da seguinte forma: 1. instrumentos de membrana com metal: como caixa-clara, tambor militar (membrana+esteira) e pandeiro (membrana+platinela) - são utilizados com maior

frequência notas de curta duração, como por exemplo nas figuras rítmicas de fuzas. Muitas vezes a frase passa de um instrumento a outro deste grupo, o qual representa as frequências médias da instrumentação.

2. Instrumentos de membrana: como tímpanos e bombo – constituem os instrumentos mais graves. São utilizados em diversas passagens como ostinato rítmico. Os tímpanos na 1ª e 2ª partes da peça realizam os contrapontos e respostas ao tema realizado na caixa-clara e tambor militar.

3. Instrumentos de metal e madeira: como triângulo, reco-reco e pratos à dois – apesar da diferença de material e timbre, os instrumentos desse grupo são similares com relação às suas frequências altas. O triângulo e reco-reco são utilizados no desenvolvimento do tema somente como contraponto e/ou resposta do tema principal. Os pratos realizam juntamente com o bombo as figuras rítmicas de ostinato, e ainda é utilizado em todas acentuações presentes da peça, com mais frequência nas partes onde a dinâmica supera o *f*.

*Há duas descrições da peça editadas, porém as duas apresentam erros: do livro: Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música (Flávio Silva – organizador), pág 548, o autor cita na instrumentação “tamborim” quando o correto é “pandeiro sinfônico”. Neste mesmo livro a data de edição está errada: 1984 quando o correto é 1974; do livro: Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida (Marion Verhaalen), pág.483, a autora comete o mesmo erro ao citar a instrumentação: tamborim no lugar de pandeiro sinfônico; cita ainda erroneamente que a peça é escrita para 4 percussionistas, quando o correto é para 8 percussionistas. Talvez a autora tenha observado os agrupamentos acima citados e não conferiu a técnica de execução dos instrumentos, que ao ser analisada mostra nitidamente a necessidade de execução através de 8 percussionistas.

Análise motívica da peça: Considerações gerais: a peça possui somente um instrumento com altura definida, os tímpanos. A partir disto, observa-se que tanto o motivo, que é base fundamental dessa análise, está limitado ao âmbito rítmico.

O método empregado se baseia na técnica de Schoenberg, que é direcionada ao motivo. Muitas das concepções aplicadas por Schoenberg aos motivos melódicos foram adaptadas por mim nesta análise. Cito abaixo algumas dessas aplicações com intenção de situar melhor os termos que se serão aplicados.

Classificação dos motivos de acordo com a técnica de Schoenberg:

".....o motivo básico é frequentemente considerado o germe da idéia..."

".....variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo....."

".....qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico..."

"o ritmo é mudado:

- 1) modificando-se a duração das notas.*
- 2) repetindo-se algumas notas.*
- 3) repetindo-se determinados ritmos.*
- 4) deslocando-se os ritmos para pulsações diferentes.*
- 5) acrescentando-se contratempos.*
- 6) modificando-se o compasso (raro)"¹*

Deste modo as variações do motivo tratadas a seguir são rítmicas, ressaltando que apliquei a essência da proposta de Schoenberg que é a construção da peça sobre uma "idéia", um motivo.

O motivo é apresentado pela caixa-clara e tambor militar nos compassos 1 e 2, utilizando como material: fuza, semicolcheia e colcheia.

¹Schoenberg, Arnold. Fundamentos da composição Musical, tradução: Eduardo Seincman - Edusp, São Paulo - 1993.

Motivo 1:

A partir da apresentação do motivo, o compositor inicia a construção da peça através das variações, que em geral são quase todas realizadas pela caixa-clara e tambor militar, completadas e/ou contrapostas aos desenhos realizados nos tímpanos, pandeiro, reco-reco e triângulo.

Ocorre a variação rítmica por repetição de notas e modificação de duração nos compassos 3 e 4 (caixa-clara e tambor militar)

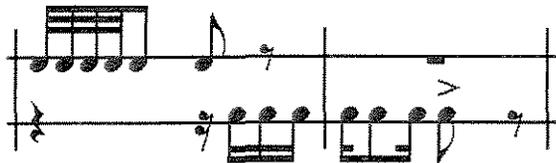
Motivo 1.1

Variação rítmica por repetição de notas e modificação de duração nos compassos 5 e 6 (caixa-clara e tambor militar)

Motivo 1.2

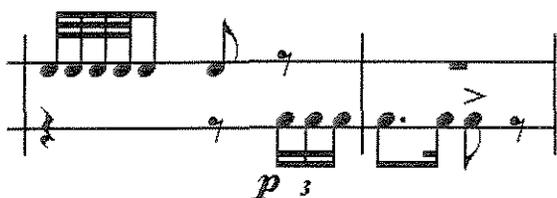
Variação rítmica por repetição de notas e modificação de duração nos compassos 7-8 e 15-16 (caixa-clara e tambor militar)

Motivo 1.3



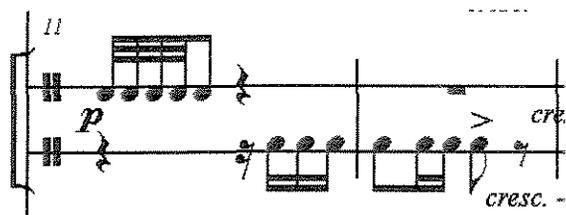
Variação rítmica por repetição de notas e modificação de duração nos compassos 9 e 10 (caixa-clara e tambor militar)

Motivo 1.4



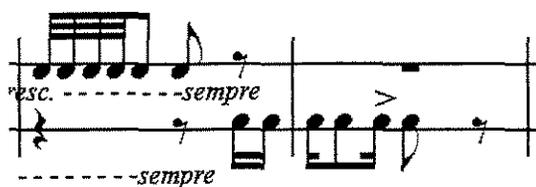
Variação rítmica por repetição de notas e modificação de duração nos compassos 11 e 12 (caixa-clara e tambor militar)

Motivo 1.5



Variação rítmica por repetição de notas e modificação de duração nos compassos 13 e 14 (caixa-clara e tambor militar)

Motivo 1.6



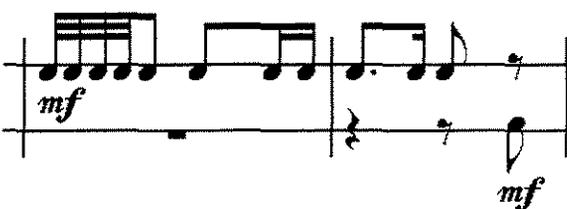
Varição rítmica por repetição de notas nos compassos 17 e 18 (caixa-clara e tambor militar)

Motivo 1.7



Varição rítmica por repetição de notas e modificação de duração nos compassos 19 e 20 (caixa-clara e tambor militar)

Motivo 1.8



Entre os compassos 21 à 55 ocorre o desenvolvimento da peça. Os motivos ainda são alimentados principalmente pelas fuzas e semicolcheias, mas começam a ser apresentados em diversos instrumentos. Raramente o compositor utilizou as notas longas realizadas por rulos característicos da percussão. Isso ocorre somente nos tímpanos nos compassos 34 e 35, com uma semínima de rullo; e na coda onde os tímpanos conduzem o crescendo final através de um rullo de 5 compassos. A caixa-clara tanto quanto o tambor militar não possuem rulos durante a peça toda.

No desenvolvimento (compassos 21 à 55) as variações ocorrem por:

- repetição de notas – compassos 21 à 55;
- modificação de duração e deslocamento – compasso 21 à 55;

compassos 21 a 28 (caixa-clara e tambor militar):

Musical score for snare drum and military drum, measures 21-28. The score is in 2/4 time. Measures 21-24 show a rhythmic pattern with repeated notes. Measures 25-28 show a more complex pattern with dynamic markings *mp* and *mf*.

- supressão de notas -

compasso 41:

Musical score for snare drum and military drum, measure 41. The score is in 3/4 time. The snare drum part has a crescendo marking *cresc. ---* and the military drum part has a crescendo marking *cresc. ---se*.

compasso 44:

Musical score for snare drum and military drum, measure 44. The score is in 2/4 time. Both parts have a fortissimo marking *ff*.

compassos 48 à 52:

Musical score for snare drum and military drum, measures 48-52. The score is in 2/4 time. Measures 48-50 show a crescendo marking *cresc. ---sempre* and a dynamic marking *sempre*.

- mudança de compasso –

compassos 38 à 43:

compasso 47:

compasso 48:

compasso 50:

Entre os compassos 56 à 72 ocorre o solo do reco-reco, que se desenvolve sobre o material já apresentado.

As variações ocorrem por:

- repetição e supressão de notas nos compassos 56 à 72;
- modificação de duração e deslocamento nos compassos 56 à 72;

compassos de 56 à 74:

- mudança de compasso - compassos 58 e 59 – 3/8 ; compasso 63 – 5/8;
 compasso 66 – 3/8; compassos 69 e 70 – 3/4; compasso 72 – 3/8.

A parte C inicia no compasso 73 e segue até o final da peça, compasso 94.
 É caracterizada pelo ostinato realizado pelos tímpanos até a coda, que inicia no
 89, na qual ocorre o crescendo final em tutti.

As variações ocorrem por:

- supressão de notas – compassos 73 à 78 e 88 à 91.

compassos 73 à 78:

compassos 88 à 93:

- repetição de notas – compassos 83, 85 e 86;

compassos 83 (caixa-clara, tambor militar e pandeiro):

compassos 85 e 86:

- modificação de duração e deslocamento – compasso 73 à 94;

- mudança de compasso - compasso 87 – 3/4; e compasso 88 – 3/8.

Dinâmica: a dinâmica é, ao lado das variações rítmicas do motivo inicial, um dos principais elementos de construção da peça. A peça inicia em **ppp** e segue em crescendo constante até **mf** no compasso 20. Faz abrupto decrescendo até o início do compasso 23, e cresce novamente pouco a pouco, durante todo desenvolvimento, até o compasso 56. Há também um crescendo por instrumentação: os instrumentos são cada vez mais acionados e além do aumento de dinâmica, ocorre o aumento de notas em cada instrumento.

No solo de reco-reco (compasso 56-72) a dinâmica cai novamente para **p**, respeitando a dinâmica própria do instrumento. A dinâmica somente se altera neste trecho nos comentários em **f** de outros instrumentos, que são inseridos nas pausas do solo de reco-reco.

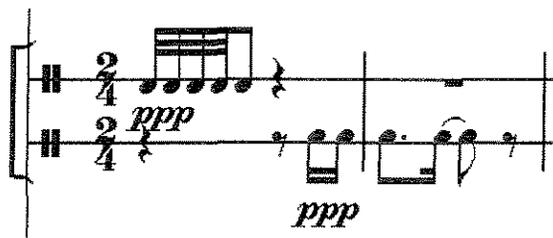
A última seção volta para **ppp** novamente. Ela segue longamente até o início da coda em **ppp**, gerando um estado de apreensão e tensão do ostinato em **ppp**. Na coda (compasso 89-94) ocorre o crescendo contínuo de 5 compassos, executado por todos instrumentos, até o final da peça em **ff**.

Considerações Gerais: assim que tive meu primeiro contato com a peça, duas impressões me vieram instantaneamente, e essas permaneceram durante toda a análise da peça. Primeiro: o motivo de Estudos para Instrumentos para Percussão, de Guarnieri, me reporta ao tema de Ionisation de Varèse demonstrado em capítulo anterior:

Ionisation:



Estudo para Instrumentos de Percussão:



Segundo: a instrumentação e a forma da peça me lembra “Rítmicas nº 5 e nº6” de Amadeo Roldán. Roldán utilizou instrumentos tradicionais cubanos (guiro, bongô) e os ritmos e claves características de sua música. Guarnieri utilizou instrumentos brasileiros (reco-reco) e ostinatos brasileiros característicos. No desenvolvimento das duas peças o emprego de alternância de compassos de 3/8, 5/8, 2/4 e 3/4, são muito semelhantes.

Outra curiosa coincidência é o fato de que tanto Edgar Varèse, como Amadeo Roldán e M. Camargo Guarnieri, escreveram somente uma peça para grupo de percussão em toda obra desses compositores.

É difícil afirmar que M. Camargo Guarnieri teve acesso a essas partituras antes de ter feito sua obra, tendo desse modo sofrido certa influência. Mas no caso de Amadeo Roldán, que era um músico completamente vinculado ao movimento nacionalista de seu país, faz com que ele se aproxime de Guarnieri.

Nos relatos de Guarnieri, em entrevistas cedidas, e em cartas de sua correspondência, somente é encontrado uma referência em relação às peças consagradas do repertório de percussão. Essa citação abaixo é extraída da carta de M. Camargo Guarnieri enviada a Mario de Andrade, escrita em Paris, datada de 13 de maio de 1939.

Uma obra prima ouvi, em 1ª audição, “Sonata” de Bela Bartók para 2 pianos e percussão. Que maravilha, seu mano! Os instrumentos a percussão como tímpano, xilofone, bateria atingem tal individualismo que a gente pensa poder ouvir um concerto de cada de per si! Que equilíbrio de construção!*

Bartók é um grande contrapontista! Lembrei de você durante a execução dessa obra. Como ele conseguiu interessar os dois pianos de uma maneira admirável!

* a “Sonata para dois pianos e percussão”, de Bela Bartók, foi composta em 1937, e estreou em 1938. Guarnieri refere-se, provavelmente, à primeira audição francesa ocorrida em 1939.

Guarnieri morou na França entre 1938 e 1939, tendo contato também com outro importante compositor para a percussão: Darius Milhaud. Importante relatar também que John Cage estudou no Conservatório de Paris em 1930.

Com relação a “Ionisation” de Varèse, outro fato é o relacionamento de Guarnieri com Nicolas Slonimsky nos Estados Unidos. Slonimsky foi o regente na estréia de Ionisation em 06 de março de 1933, em New York, e em 1943 organizou uma apresentação de música de câmara incluindo obras de Guarnieri nos Estados Unidos com a presença do compositor.

Um terceiro fator de coincidência é que a peça possui um certo caráter marcial e utiliza uma instrumentação que inclui os instrumentos de percussão tradicionais sinfônicos e adiciona instrumentos nacionais típicos. O que coincide exatamente com o que era feito nos Estados Unidos na década de 50, fato já analisado em capítulo anterior.

Conclusão da Análise:

A peça é constituída por um motivo básico, que se desenvolve por variações rítmicas, sendo elas:

- repetição de notas.
- supressão de notas.
- deslocamento.

- modificação de duração.
- mudança de compasso.

Essas variações são claras como uma intenção composicional através do motivo, que ainda pode ser desmembrado pelo material trabalhado: fuza e semicolcheia, colcheia e suas combinações.

O desenvolvimento da peça acontece de diversas maneiras: as variações do motivo geram frases que são distribuídas pelos instrumentos, quer seja pela complementação das frases, quer pelo contraponto e sobreposição das frases de instrumentos distintos.

A dinâmica é um dos elementos essenciais da peça sendo usada na delimitação das partes e seções da peça, bem como proporciona movimento através da criação de tensão e relaxamento durante a obra.

O emprego de instrumentos brasileiros é evidenciado na parte do solo, que é reservada ao reco-reco. Os ritmos brasileiros estão presentes nos ostinatos de bombo e pratos, e também evidenciado nos tímpanos.

Quanto ao aspecto tonal-harmônico podemos observar somente o emprego de intervalos, de quarta e quinta, e que a região harmônica foi deslocada durante a peça, de Fá para Dó.

CAPÍTULO V

Conclusão

A análise das estruturas gerais da peça “Estudo para Instrumentos de Percussão”, de M. Camargo Guarnieri, realizada no capítulo anterior, demonstra que o compositor desenvolve a obra a partir de um motivo básico, que é apresentado pela caixa-clara e tambor militar no início da peça, que será transformado ao longo da peça, tanto através das variações desse motivo como também através das combinações de instrumentação oferecidas. Outro elemento básico da peça a ser mencionado é o uso da dinâmica, que contorna e delimita a macro estrutura das três partes da peça.

Em linhas gerais é uma peça de execução fácil, não apresentando dificuldade técnica de execução para nenhum dos instrumentos utilizados.

As comparações realizadas entre os compositores Amadeo Roldán e Edgar Varèse, deixam em aberto as possibilidades de uma influência ou referência dos trabalhos citados na obra de Guarnieri.

Quanto ao levantamento histórico da peça, posso dizer que é conclusivo. A peça analisada é considerada um marco, devido à evidente importância de ser a primeira peça escrita no Brasil, não teve repercussão no cenário musical brasileiro. A peça foi escrita por Guarnieri e nem seus alunos próximos tiveram contato com a peça. A totalidade dos percussionistas em atividade na década de 60 nunca tiveram contato com a peça, nunca viram a partitura ou ouviram a peça ser realizada.

Sua estréia ocorreu somente em 1979, período no qual a atividade composicional e a performance de grupos de percussão no Brasil já tinham alcançado níveis profissionais de execução. A peça no momento em que foi apresentada ao grande público não despertou interesse dos percussionistas da

época. Sendo deste modo muito falada porém pouco tocada dentro do repertório brasileiro para percussão.

Finalizando, quanto ao levantamento histórico da percussão sinfônica brasileira e as primeiras formações de grupos de percussão no país, creio que o material apresentado se revela, agora, um campo aberto para análise mais profunda e mais minuciosa, dessa estimulante evolução que vem ocorrendo ininterruptamente dentro da percussão erudita brasileira desde a década de 40.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. Sobre música popular - São Paulo: Editora Ática, 1986.
- Albrecht, Theodore. Beethoven's Timpanist, Ignaz Manker, Percussive Notes, agosto 2000
- Amaral, Aracy, Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970 - São Paulo: Nobel, 1987
- Andrade, Mário de. Aspectos da música brasileira, São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- Andrade, Mario de. Ensaio sobre a Música Brasileira, São Paulo, Livraria Martins Editora.
- Antheil, George. Ballet Mecanique. Pennsylvania: Shawnee Press, 1953.
- Austin, C William W. Music in the 20th Century; New York:W.W.Norton, 1966
- Bent, Ian. Analysis - London: Macmillan, 1987.
- Bittner, David S. The Tabor: An Attempt at Clarification. Percussionist, winter 1977.
- Blades, James. Orchestral Percussion Technique, New York: Oxford University Press, 1973.
- Blades, James. Percussion instruments and their history, New York: Frederik A. Praeger Inc., 1970

Boccaro, Ernesto Giovanni, A correlação entre signo e arquétipo na construção de modelo analítico do fenômeno da ambientalização na arte contemporânea, Campinas: Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes da Unicamp, nº 6, 2000

Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia, n. 3, Salvador: Seminários de Música da UFBA, 1968.

Boudler, John Edward. Brazilian percussion compositions since 1.953: an annotated catalogue, tese de doutorado, American Conservatory of Music-Chicago/USA, 1983.

Bowles, Edmund A. Nineteenth-Century Innovations in the Use and Construction of the Timpani, Journal of the American Musical Instrument Society, vol. IX , nº 2

Brito, Mário da Silva, História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997

Cadernos de Estudo: Análise Musical. N. 1-9 - São Paulo: Atravez, 1990/1997.

Carse, Adam. The Orchestra in the XVIIIth Century, Cambridge: W.Heffer and Sons, Ltd., 1940.

Coli, Jorge, Primeira missa e invenção da descoberta, in NOVAES, Adauto (org.), A descoberta do homem e do mundo, Minc-Funarte, Companhia das Letras, 1998

Cowell, Henry . Stanford University, Califórnia: Stanford University Press, 1933.

Cowell, Henry. Drums along the Pacific, Modern Music, XVIII, nº1, novembro-dezembro de 1940.

Chapman, Clifford K. The Development of Mallet Keyboard Percussion from the late 18th Through the early 20th Centuries. Percussionist winter 1975.

Chavez, Carlos. Toccata, New York: Mills Music, Inc., 1954.

Creston, Paul. Concertino para Marimba e Orquestra; G. Schirmer.

Diversos, Camargo Guarnieri, a Vida e a Obra, São Paulo: edição do IBAC/Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

Dunsby, Jonathan. Whithall, Arnold. Music analysis in theory and practice - London: Faber, 1988.

England, Wilber .The History of the Xylophone and the Marimba, Percussionist, março 1971.

Finger, G. The History of the Timpani, Percussionist, spring 1978.

Griffiths, Paul. A música moderna, Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

Grondines, Pierre. Varèse's Ionisation – Percussion Revolution, La scena Musicale, vol.5, nº10, July 2000.

Grove, George. Beethoven and his Nine Symphonies, New York: Dover, 1962.

Grout, Donald J. História da música ocidental - Lisboa: Gradiva Publicações, 1997.

Grove, George. Beethoven and his Nine Symphonies, New York: Dover, 1962.

Gullar, Ferreira (org.), Arte brasileira hoje, situação e perspectiva - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973

Hochrainer, Richard. Beethoven's Use of the Timpani.

Hong, Shermann. Percussion in the Orchestra, Percussionist, summer 1971.

Keezer, Vanla Ronald. A Study of Selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century, Percussionist, october 1970.

Kiefer, Bruno. Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira, São Paulo: Editora Movimento, 1981.

Kirby, Percival, The Kettledrum. London, 1930.

Krentzer, Bill. The Beethoven Symphonies: Innovations of an Original Style in Timpani Scoring. Percussionist, dezembro de 1969.

Lambert, Jim. The Development of the Timpani Through the Baroque Era. Percussionist, Winter 1972

Lang, Morris. A Journey to the Source on L'Histoire du Soldat. Percussionist, winter 1975.

Lange, Francisco Curt, A Organização Musical durante o Período Colonial, V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra, 1966.

Lima, Paulo Costa. Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia, Salvador: Fazcultura/Copene 1999.

Longyear, R. M. Percussion in the 18th-Century Orchestra, Percussionist , fevereiro 1965.

Mariz, Vasco. História da música no Brasil, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

Medaglia, Júlio, Música impopular - São Paulo: Global, 1988

Mendes, Gilberto. Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul expressionista à elegância pop/art déco, São Paulo: Edusp, 1994.

Molino, Jean. Analisar. Analyse Musicale - Paris: Societé Française d'Analyse Musicale, 1989.

Montagu, Jeremy e James Blades, Early Percussion Instruments from the Middle Ages to the Baroque, Oxford Press, 1976.

Moraes, Eduardo de Jardim, A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica - Rio de Janeiro: Graal, 1978

Moore, James L. How Turkish Janizary Band Music Started Our Modern Percussion Section, Percussionist, setembro 1965.

Nattiez, Jean-Jacques. Semiologia Musical e Pedagogia da Análise - Porto Alegre: OPUS - vol. 2, nº 2. Junho de 1990.

Neves, José Maria. Música contemporânea brasileira, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

Novotney, Eugene. Percussion Ensemble Retrospective, Percussive Notes, volume 40, nº 5

Ortiz, Renato, Cultura brasileira e identidade nacional - São Paulo: Brasiliense, 1985

Peirce, Charles Sanders, *Semiótica* - São Paulo: Editora Perspectiva, 1977

Penalva, José. *Carlos Gomes, o Compositor*, Campinas: Editora Papirus, 1986.

Penalva, Renato Almeida, *História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro: Editora Briguiet, 1942.

Plaza, Júlio. *Arte, ciência, pesquisa-relações* - Campinas: Revista Trilhas - IA/UNICAMP, 1997

Price, Paul. *A Percussion Progress Report*, palestra proferida durante a Percussive Arts Society International Conventional de 1977, em Knoxville.

Programa do Concerto da St. Symphony Orchestra de 27 de fevereiro e 01 de março de 1968.

Rosen, Michael. *A Survey of Compositions Written for the Percussion Ensemble*, Percussionist, janeiro 1967.

Sachs, Curt. *The History of Musical Instruments*, New York: Norton , 1940.

Salzer, Felix. *Structural Hearing* - New York: Dover, 1982.

Schindler, Anton F. *The Life of Beethoven*, London: Henry Colburn, 1841.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da composição Musical*, tradução: Eduardo Seincman - São Paulo: Edusp, 1993.

Schwarz, Roberto, *Que horas são?* - São Paulo: Companhia das Letras, 1989

Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da composição Musical*, tradução: Eduardo Seincman - Edusp, São Paulo - 1993.

Silva, Flávio - organizador, Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música, Rio de Janeiro: Funarte, São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001

Slonimsky, Nicolas. Music Since 1900, New York: W.W.Norton, 1938

Soebbing, L Hugh W. The Development of The Snare Drum. Percussionist, junho de 1965.

Stephan, Cláudio. Percussão: visão de um brasileiro, São Paulo: Novas Metas, 1981.

Teles, Gilberto Mendonça, Vanguarda européia e modernismo brasileiro - Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1999

Titcomb, Caldwell. Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and music, The Galpin Society Journal, IX , Junho de 1956.

Tragtenberg, Lívio. q vc qr sr qnd crscr ? - Campinas: Cadernos da Pós-Graduação, IA-UNICAMP, ano I, vol. I, nº 2 - 1997.

Vanlandingham, Larry. The Percussion Ensemble 1930-1945, Percussionist, volume IX, nº 3

Vanlandingham, Larry . Return to Conventionalism, Percussionist, volumeX, nº 3

Varèse, Edgard . Ionisation New York: Colfranc Music Publishing Co., 1934

Vários, Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária, Brasília: Sistrum, 2002

Verhaalen, Marion. Camargo Guarnieri – Expressões de uma Vida, São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial, 2001.

Villa-Lobos, sua Obra – Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1972.

Widmer, Ernst. O Grupo de Compositores da Bahia e as Apresentações de Jovens Compositores. In: Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia.

Partitura:

“Estudo para instrumentos de percussão”

Título em inglês: Study for percussion instruments.

Publicada por: Broude Brothers, Ltd.: nº BB 4002 (1974)
56 W. 45th St. - New York, NY, 10036, EUA.

Discografia:

Grupo de Percussão do Instituto de Artes do Planalto-UNESP, Eldorado nº116.87.05.11, São Paulo, 1987.