Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla

Ronan Gil de Morais (UNISTRA, Conservatoire de Strasbourg)
Carlos Stasi (UNESP)

Resumo: A percussão múltipla é uma vertente interpretativa na qual um executante reúne diversos instrumentos para serem tocados alternada ou simultaneamente por necessidade imposta pela obra (seja ela solo, de câmara, de concerto ou outra). O surgimento dessa possibilidade instrumental tal como é concebida atualmente se deu no início do séc. XX. O presente trabalho tem como objetivo discutir o contexto histórico e as origens da percussão múltipla no séc. XX, descrevendo as primeiras peças, tanto no contexto internacional quanto brasileiro.

Palavras-chave: percussão múltipla; música contemporânea; repertório de percussão..

Abstract: Multiple percussion is an interpretive variant in which a performer brings various instruments to be played alternately or simultaneously as dictated by the work (solo, chamber, concert or other). The emergence of this instrumental possibility as it is currently conceived took place at the beginning of the twentieth century. This paper aims at discussing the historical context and origins of multiple percussion in the twentieth century describing the earliest pieces in both the Brazilian and international context.

Keywords: multiple percussion; contemporary music; percussion repertoire.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79, dez. 2010.

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

Uma vertente que apresentou um desenvolvimento notável durante esse período foi a de composição para a percussão múltipla. Ela é definida por Payson (1973: 16) como um termo aplicado à prática em que um executante tem a possibilidade de tocar dois ou mais instrumentos de percussão ao mesmo tempo ou em rápida sucessão. Payson não define a natureza dos instrumentos que podem ser utilizados, mas afirma que instrumentos historicamente usados aos pares (como por exemplo bongôs ou timbales) ou em conjunto (como congas ou tímpanos) são considerados neste contexto como um só instrumento. Pode-se complementar também que estes instrumentos podem ser de natureza diferente, como, por exemplo, a associação de tambores com pratos, triângulo e/ou teclados (vibrafone, marimba, xilofone, entre outros), o que é bem distinto de uma associação só de tons ou só de pratos. Em alguns casos o compositor deixa a instrumentação livre para a escolha do intérprete (como em certas peças de Cage, Ferneyhough, Feldman, dentre outros) e em outros pede que este construa o instrumento a ser utilizado (por exemplo, Xenakis). Manifesta-se assim a busca por uma riqueza de timbres a partir da diversidade de instrumentos de percussão pensados para a composição. Essa diversidade será disponibilizada pelo executante em um arranjo instrumental único (pois raramente duas peças exigem os mesmos instrumentos sendo utilizados de maneira similar) e condizente com os trechos musicais exigidos. Para Schick (2006), um "instrumento" de percussão múltipla consiste em uma série de instrumentos individuais arranjados de tal maneira que um percussionista possa tocar todos como uma unidade poli-instrumental singular. Ele traz à tona então a discussão sobre o fato da montagem ser concebida como um só "instrumento" (atribuindo-lhe a definição de "unidade poli-instrumental singular") ou como muitos instrumentos diferentes reunidos. Ele aborda e expõe tal fato porque este pode influenciar no tipo de abordagem interpretativa à qual o instrumentista se propõe. Deve-se observar ainda que essa unidade não existe da mesma maneira se considerarmos, por exemplo, seu uso dentro de certas peças orquestrais ou de câmara onde os instrumentos (mesmo que reunidos para serem tocados pelo mesmo intérprete) só são usados esporadicamente e são em tese pensados como se fossem instrumentos separados. A necessidade do executante neste caso está em reunir os instrumentos de maneira a estarem próximos e com possibilidade de rápido acesso, mas não necessariamente de

serem tocados ao mesmo tempo.

A reunião de diferentes instrumentos em um conjunto próprio (na maioria das vezes, específico e exclusivo de uma só peça em questão) é denominada em inglês de *set* ou *set-up* (termos muitas vezes utilizados em português também). Em sua discussão sobre formas de montar e arranjar os instrumentos necessários, Ronald George (1975) dá uma especial atenção a esse elemento essencial da música para percussão múltipla, denominando-o *percussion console*. Procurando-se termos mais apropriados para a língua portuguesa pode-se denominá-lo *montagem* (termo que será aqui empregado) ou *instalação*.

Baldwin (1968: 287) afirma que "agora que o conceito de múltipla percussão foi concebido e reconhecido pelos compositores e percussionistas como legítimo e necessário, cada vez mais partes de múltipla estão sendo escritas e corretamente tocadas e interpretadas no meio da música de câmara [e solo]."

Com o reconhecimento dado a tal possibilidade composicional e interpretativa é importante que se compreenda o processo histórico que caracterizou a gênese e o desenvolvimento da percussão múltipla. Assim, o presente discutirá a seguir o contexto histórico e as origens de tal vertente da percussão no século XX, descrevendo as primeiras obras compostas, tanto no contexto internacional quanto brasileiro.

Origens

"Percussion music is revolution ..."
– John Cage.

O surgimento da percussão múltipla tal como é concebida atualmente se dá no início do século XX. Alguns antecedentes podem ser encontrados no repertório orquestral, mas mesmo na situação em que um músico tocava mais de um instrumento, cada instrumento costumava ser utilizado separadamente e não concomitantemente. Os primeiros exemplos de percussão múltipla na arte musical estão ligados a diversos fatores. A busca dos compositores por novas possibilidades sonoras e timbres específicos impulsionou a escolha de instrumentos de percussão em suas formações desejadas. No período anterior à I Guerra Mundial, Luigi Russolo deu grande importância à percussão. Isso fica bem evidente em seu *Manifesto* (1913) sobre o que denominou de Movimento Futurista (RUSSOLO, 1996). "Suprimindo instrumentos melódicos [até então tradicionais] e concedendo o monopólio para a percussão, o futurismo enfatizou a significância do ritmo [e do ruído] e revelou as possibilidades do timbre inerente às linhas percussivas"

(VANLANDINGHAM, 1972a: 71). Mas, se de certa maneira portas conceituais foram abertas pelas novas ideias do movimento futurista, seria necessário ainda certo tempo para que a percussão múltipla fosse desenvolvida e considerada como uma possibilidade composicional e interpretativa em si. Assim, para que o naipe de percussão começasse a impor a associação de múltiplos instrumentos a serem tocados simultaneamente, outros fatores foram decisivos.

Segundo Baldwin (1968: 286-7) e Payson (1973: 16), a origem da percussão múltipla está ligada a problemas de natureza econômica, de escassez de instrumentistas e também, por outro lado, às origens do Jazz e suas influências. No período pós-guerra, um exemplo bem conhecido do uso de percussão múltipla (que possivelmente seja o primeiro segundo Baldwin, 1968; Payson, 1973 e Schick, 2006) e no qual a necessidade econômica ditou uma séria restrição do contingente de executantes foi *A História do Soldado* (1918) de Igor Stravinsky. Essa obra foi pensada para um pequeno contingente de intérpretes que pudesse viajar com o espetáculo, o que fez com que a parte do percussionista (para a qual Stravinsky escolheu muitos instrumentos) necessitasse de uma montagem múltipla. Na instrumentação dessa obra, podem ser encontrados elementos típicos do Jazz. O compositor escreveu a parte de percussão exigindo bumbo, duas caixas, dois tom-tons, prato suspenso, triângulo e pandeiro (instrumentos típicos da linguagem do jazz e reunidos na então "bateria" que emergia nos grupos jazzísticos). Nessa época, o Jazz de New Orleans estava emergindo como força musical e acabou por influenciar muitos compositores com seus "sons percussivos únicos" (PAYSON, 1973: 16), principalmente no que tange aos instrumentos escolhidos e à possibilidade de um só executante em cena. Entre estes podemos citar William Walton (*Façade Suite*, 1921), Darius Milhaud (*La création du monde*, 1923) e George Gershwin (*An American in Paris*, 1928).

Milhaud deu bastante destaque à composição para a percussão múltipla e, além de *La création du monde* (1923), chegou a compor o primeiro concerto para múltipla e orquestra, o *Concert pour batterie et petite orchestre* (1929-1930). A instrumentação desejada (4 tímpanos, tam-tam, 2 pratos, pandeiro, wood block, metal block – geralmente utilizando-se um cowbell, raganela, castanhola, triângulo, prato suspenso, bumbo, chimbau, caixa clara, field drum e tenor drum) e a disposição da montagem é pensada e sugerida pelo compositor no início da partitura. Nesta pode-se notar claramente a influência de uma instrumentação e montagem típicas do Jazz no seu instrumental de percussão. Este concerto pode ser considerado um importante desafio virtuosístico e uma das excepcionais contribuições primeiras para o repertório de percussão múltipla, como abordado por Dodge (1979). É bastante peculiar que antes de existir qualquer solo para múltipla percussão tenha sido composto um concerto com orquestra, fato esse raramente

percebido com outro instrumento. Geralmente consolida-se um claro processo de escrita de repertório solístico e camerístico antes que as possibilidades do instrumento sejam exploradas em uma obra concertante. Assim, o repertório de solos e de música de câmara vêm a legitimar o instrumento ao mesmo tempo em que se observam mudanças estruturais e se expandem suas possibilidades técnicas. Nesse processo ele vai se desenvolvendo enquanto possibilidade composicional e instrumento de múltiplas possibilidades interpretativas. Quando todos esses fatores apontam para um instrumento "estabelecido" passa a haver a criação de obras concertantes. Isso não significa que, mesmo depois de "estabelecido", um instrumento não continue a sofrer modificações estruturais ditadas pelo contexto histórico. De qualquer forma, em teoria parece haver um "estabelecimento", em caminho ao reconhecimento dos compositores e do público, até que, por conquista desses fatores, passa a ser considerado como possível solista na orquestra, onde se destaca dos outros. Não é só peculiar, mas talvez único o fato da "legitimação" da percussão múltipla enquanto "instrumento" passar primeiro por um Concerto antes de qualquer obra solo. Isso parece, em parte, similar ao ocorrido com a marimba, pois o *Concertino for marimba and orchestra* op. 21 (1940) de Paul Creston é anterior ao repertório mais difundido para tal instrumento. Mas, também nesse caso, o instrumento era amplamente utilizado em formações de câmara e na música tradicional (México, Guatemala, EUA e outros) e já existiam alguns solos escritos.

Nesse mesmo momento histórico (por volta das décadas de 20 e 30) vai se consolidando também um tipo de formação bastante inovador: o grupo de percussão. Esta formação viria criar novas condições e possibilidades a pesquisas composicionais de vanguarda e estimular o desenvolvimento técnico tanto da escrita quanto da performance em percussão, exigindo que montagens de múltipla fossem cada vez mais corriqueiras e habituais na literatura percussiva.

Quando nos referimos neste artigo à formação de grupos de percussão, consideramos o plano histórico das formações de caráter ocidental. Evidentemente já existiam grupos exclusivos de percussão em muitas outras regiões e manifestações culturais. Não se pode desconsiderar formações como o gamelão do sudeste asiático ou os grupos africanos exclusivos de tambores, balafons e demais instrumentos, ou ainda grupos encontrados nas Américas constituídos exclusivamente de instrumentos de percussão, nos quais muitos compositores foram se inspirar ou buscar timbres específicos e formas de organização estrutural. Tais formações, contudo, não são objeto do presente artigo, que discute exclusivamente o uso da percussão múltipla pela vanguarda ocidental.

Mesmo se Blades (1975) menciona os trabalhos de Russolo, Antheil e Varèse como precedentes à formação de percussão exclusiva, poderíamos citar ainda a ópera *The*

Nose (composta em 1927, estreada em 1930) de Dmitri Shostakovich que possui um interlúdio somente para instrumentos de percussão, bem como Alexander Tcherepnin que compôs em 1927 o segundo movimento de sua primeira sinfonia exclusivamente para percussão acompanhada pelos instrumentistas de corda batendo o arco no corpo do instrumento. Porém, ainda que estas sejam as primeiras manifestações exclusivas para instrumentos de percussão inseridas em obras de maiores dimensões, as primeiras peças escritas integralmente e especificamente para uma formação exclusiva de percussão são atribuídas a Amadeo Roldán: *Ritmica No. 5* e *Ritmica No. 6* (1930). Edgard Varèse também contribuiu bastante para a escrita de grupo de percussão e, segundo Rosen (1967), ele foi claramente influenciado pelo Movimento Futurista. Com sua peça *Ionisation* (1931), Varèse deu um destaque central ao elemento timbrístico e à densidade arquitetural (em detrimento de aspectos melódicos e/ou harmônicos), construindo uma obra-marco para o movimento vanguardista de então e para a composição para a percussão.

Grande parte dos textos e músicos não considera as *Ritmicas* como as primeiras peças, mas sim *Ionisation*. Obviamente, isso é explicado pela maneira como a história da música ocidental é construída de acordo com certos interesses hegemônicos. Sob este ponto-de-vista, e para alguns autores, é historicamente mais interessante escolher um francês naturalizado norte-americano do que um cubano como o compositor originador do repertório contemporâneo para percussão.

Pode-se perceber nas *Ritmicas* de Roldán que a divisão dos executantes é de um percussionista/uma parte, ou seja, cada músico está incumbido de tocar um instrumento (com no máximo uma pequena troca) e não tem a obrigação de dispor de uma montagem. Já em *Ionisation*, os executantes passam a tocar mais instrumentos alternadamente, exigindo pequenas montagens e arranjos instrumentais no palco. Baldwin (1968: 287) afirma que, quando os compositores começaram a se dar conta e realmente explorar os potenciais inerentes aos instrumentos de percussão e ao conjunto de percussão, frequentemente não existia um contingente suficiente de percussionistas para tocar todas as partes na base de um percussionista por parte. Então, "um executante deve ter tido que tocar uma combinação de instrumentos de uma combinação de partes" (Baldwin, 1968: 287). Esse autor ainda acrescenta que, à medida em que os compositores começaram a conceber e escrever partes de percussão múltipla, o número de percussionista aumentava rapidamente. Contudo, ele afirma que esses percussionistas não possuíam a facilidade técnica ou musical que os capacitasse à execução e por isso o conjunto de música de câmara (mais especificamente o conjunto de percussão) passou a assumir necessariamente a função de educar e treinar esses executantes inexperientes nas possibilidades técnicas de se tocar instrumentos de percussão em conjuntos rearranjáveis de múltipla.

É preciso chamar a atenção também para o fato que, nessa época, muitos instrumentos de percussão estavam em franco desenvolvimento, sendo aprimorados e adaptados às necessidades que então vinham sendo impostas pelas peças para música de câmara e orquestra. Uma série de inovações vinha mudando a configuração dos instrumentos e dando novas possibilidades de disposição, de montagem e de combinação (entre mesmos instrumentos ou destes com outros). É verdade que este foi um século de novidades (máquina de chimbau, vibrafone, a bateria como um todo, entre outros), mas foi também de muito desenvolvimento estrutural e constitucional dos instrumentos já conhecidos (caixa clara, marimba, tímpano, xilofone, glockenspiel, dentre muitos outros), como constatado por Blades (1975: 469-78), Baldwin (1968) e Neuhaus (1965).

Baldwin (1968: 286) ainda chama a atenção para uma peça importante do repertório de música de câmara com montagens de múltipla, a *Sonata para dois pianos e percussão* (1937) de Bela Bartók. Essa peça é um bom exemplo de como algumas inovações técnicas (como glissandos com pedal de tímpano ou as disposições possíveis de montagem) surgem por necessidade de escrita do compositor e convidam o executante a encontrar soluções para um problema até então não formulado.

Vanlandingham (1972b: 11) afirma que "Roldán e Varèse ilustraram a possibilidade de separar a seção de percussão da orquestra e criar uma música que não fosse estritamente dependente das frequências de notas e das relações harmônicas, mas do ritmo e do timbre." Ele ainda acrescenta que, durante o período de 1933 a 1942, um grande contingente de compositores (entre eles John Cage, Lou Harrison, Henry Cowell, Gerald Strang, William Russell, Johanna M. Beyer, Ray Green, dentre outros) passou a se voltar com maior atenção às possibilidades do conjunto de percussão. Destacam-se aqui as três *Constructions* de John Cage em que percebe-se uma clara necessidade de adaptação de diversos instrumentos em montagens para um só executante. No seio desse tipo de grupo foi decisiva a necessidade do desenvolvimento de um percussionista atento aos problemas de uma montagem de múltipla e que, para conseguir tocar instrumentos de diferentes famílias na mesma partitura, soubesse combinar e organizar o todo em uma montagem adequada.

Para Schick (2006), depois desse grande impulso inicial (que representaria uma primeira fase da história do grupo de percussão) dado por compositores como Varèse, Cage, Cowell e Chavez até 1943, houve certo momento de estagnação na literatura para percussão. Para o autor, o impulso seria dado novamente somente com a obra *Drumming* de Steve Reich em 1971 e sua associação com o grupo canadense de percussão *Nexus*. Ele se pergunta por que Stravinsky e Bartók, por exemplo, nunca escreveram para grupo de percussão, ou Varèse e tantos outros não escreveram um solo para percussão múltipla. A

sua resposta para tal indagação é porque ninguém encomendou. Para o autor, esse é o grande diferencial que começa a ocorrer a partir da associação do *Nexus* com Reich; assim, os percussionistas passam a trabalhar com o compositor e, principalmente, a encomendar obras específicas. Depois, grupos como *Les percussions de Strasbourg* e *Kroumata* e solistas como Raymonds DesRoches, Jan Williams, Cristoph Caskell e Sylvio Gualda (dentre outros e cada qual em países diferentes) vão cada vez mais conseguindo ampliar a vasta gama de possibilidades da literatura para percussão através de encomendas as mais variadas para compositores de correntes as mais diversas.

Depois desses importantes momentos de desenvolvimento da escrita para percussão (e dos próprios instrumentos de percussão) surgem as primeiras peças para percussão múltipla solo. Nota-se então que, antes de surgir peças específicas para essa instrumentação, muito se escreveu para percussão em música de câmara e com orquestra. O surgimento da possibilidade de um solista de percussão múltipla foi posterior à resolução dos problemas surgidos no âmbito do "tocar com outros".

É importante ressaltar que, antes de surgir uma peça solo para múltipla, já havia sido escrito um concerto (Milhaud). Talvez seja um fato bastante peculiar, mesmo em pleno séc. XX, que a legitimação de um "instrumento" (visto que cada partitura exige um tipo de conformação da montagem, é algo bastante difícil de definir e especificar como tal em todas suas possibilidades) ou de seu instrumentista se deu primeiro no âmbito de um concerto com orquestra. Pode-se notar ainda a existência de um enorme espaço de tempo entre o *Concert pour Batterie* (1929-1930) de Milhaud (que, de certa maneira, deu um enorme destaque ao instrumentista de múltipla) e *Musica para la torre* (1953-54) de Kagel ou *27'10.554" for a percussionist* (1956) de Cage.

Contudo, percebe-se que o tempo que separa essas peças não representa um hiato, como se não houvesse nenhuma produção ou nenhuma inovação na escrita para percussão múltipla, mas, ao contrário, percebe-se um período de muita experimentação e de muito labor técnico (tanto dos intérpretes quanto dos compositores). Mas, mesmo com tudo o que se escreveu para música de câmara com percussão múltipla, transpor barreiras de escrita tão complicadas em peças como *27'10.554" for a percussionist, Zyklus Nr. 9* (Karlheinz Stockhausen), *Janissary Music* (Charles Wuorinen) ou *The King of Denmark* (Morton Feldman) exigiu novas abordagens instrumentais e um grande desenvolvimento técnico.

Assim, os compositores que escreveram para um novo meio de expressão musical (como o foi a percussão múltipla solo) são responsáveis por uma nova concepção instrumental, estilística e interpretativa. Em suas partituras está registrada a gênese de um novo campo que se abriu na arte musical, marcas não só de um desenvolvimento inicial já

bastante elaborado (tecnicamente complicado e difícil até os dias atuais), mas também de uma contribuição importante à história da música. "O que quer dizer que cada nova peça de um compositor experiente adicionou um importante, mas potencialmente desestabilizante, peso ao crescente e rápido senso da definição de percussão." (SCHICK, 2006).

Primeiras peças solo para Percussão Múltipla

"Certa vez, em Amsterdam, um músico holandês me disse:
'Deve ser muito difícil para vocês compor na América,
tão afastados dos centros da tradição'.
E eu tive de responder:
'Deve ser muito difícil para vocês compor na Europa,
tão próximos dos centros da tradição'."
John Cage.

No século XX, as primeiras peças solo para percussão múltipla surgem por volta da metade da década de 50. Baldwin (1968: 289) fez uma revisão do material existente até então em música de câmara e solo, afirmando: "*Suíte Francesa* de William Kraft, *Adventures for one* de Robert Stern e *Zyklus* de Karlheinz Stockhausen são, até o presente momento, as únicas peças publicadas para solos de multi-percussão sem acompanhamento". Ele ainda complementa que havia na época um material não publicado, mas acessível sob forma de manuscrito, como a peça *27'10.554" for a percussionist* de John Cage. SCHICK (2006) é mais enfático ao dizer que a lista destas peças primevas poderia incluir *27'10.554"* de Cage, a primeira obra de grande importância para percussão solo datando de 1956, assim como *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen, *The King of Denmark* (1964) de Morton Feldman, *Intérieur I* (1965) de Helmut Lachenmann e *Janissary Music* (1966) de Charles Wuorinen. Ressalta-se aqui que quase nenhum trabalho cita a obra de Mauricio Kagel *Musica para la torre* (1953 ou 1954), obra que será mais amplamente discutida logo adiante.

A partir deste parágrafo, será feita uma breve descrição das três primeiras peças para percussão múltipla (*Musica para la torre*, *27'10.554"* e *Zyklus*). Procurar-se-á fazer menção a referências bibliográficas que citem, analisem e discutam essas obras como uma possibilidade de consulta mais profunda para intérpretes e pesquisadores que se interessem em compreender e trabalhar tal material.

Musica para La Torre (1953-1954)
Mauricio Kagel
Não editada

Esta peça figura entre as obras de Mauricio Kagel em inúmeros de seus catálogos de composições. Na época em que consta ter sido composta, Kagel ainda fazia parte do *Grupo Nueva Musica* (em que estava desde 1949), e foi possivelmente para os integrantes desse grupo que certas partes da obra teriam sido idealizadas. Ela se caracteriza por quatro grandes seções, sendo a primeira para orquestra (em que constam duas peças orquestrais de 1952), a segunda um estudo para percussão (*Estudio para batería*), a terceira um ostinato para grupo de câmara e a quarta um ensaio de música concreta. A segunda parte é a que nos interessa mais especificamente, pois nela constava possivelmente uma peça para múltipla solo. Esta seria a primeira obra composta para um solista de percussão múltipla, mas a partitura se perdeu (como parece perdida, esquecida ou impossível de ser encontrada boa parte da fase argentina da obra de Kagel, anterior à sua partida para a Alemanha) e hoje se tem parcas informações sobre o material.

Entramos em contato com Matthias Kassel, curador responsável pelos materiais de Kagel da Fundação Paul Sacher (Suíça), que afirmou ser uma questão em aberto se estes materiais estão realmente perdidos para sempre ou se eles poderão ser localizados algum dia. Ele afirmou também que a Fundação ainda aguarda receber alguns documentos de Kagel para a coleção, mas não há sinais de que possa conter qualquer uma dessas obras do período argentino.

Talvez por isso pouquíssimos autores citem essa obra, encontramos somente Serale (2005: 4) que faz uma menção muito breve a ela. No entanto, não se deveria desconsiderar completamente essa peça, pois, mesmo se não temos acesso ao material composicional, é importante frisar que a ideia de um percussionista solista de múltipla já estava presente na América do Sul naquele momento. Para certos autores Stockhausen seria o primeiro a compor para múltipla, para outros Cage, mas todos esquecem ou desconhecem que, mesmo inacessível atualmente, a obra de Kagel é bem anterior.

27´10.554´´ for a percussionist (1956)
John Cage
Edição: Henmar Press, Nova York (1960)

O título da peça está relacionado ao seu tempo de duração. Como o próprio compositor define, existe uma correspondência entre tempo e espaço, pois a partitura consiste de 27 páginas, cada qual representando um minuto, com a página final preenchida parcialmente e representando os últimos 10.554 segundos. As notas consistem de pontos e linhas espalhados aleatoriamente pela folha. A densidade de pontos e linhas é variável, caracterizando uma textura densa ou esparsa. Segundo Ranta (1969), pode-se até especular que a distribuição desses pontos e a constituição visual da partitura estão relacionadas a mapas estelares, um dos interesses particulares de Cage na mesma época em que escrevia a peça.

Serão discutidas as propriedades de cada tipo de som representado na partitura de acordo com a análise de 4 elementos: altura, duração, timbre e dinâmica.

As alturas das notas não são determinadas por nenhum elemento da partitura e ficam totalmente ao critério de escolha do executante, ficando livres e condicionadas ao desejo melódico do percussionista. Na bula, Cage só deixa claro seu interesse por uma elevada quantidade de instrumentos diferentes e de possibilidades sonoras as mais variadas: "Uma performance virtuosa irá incluir uma grande variedade de instrumentos, de baquetas, de sons glissados [*sliding tones*] e um exaustivo em vez de tradicional uso dos instrumentos empregados." Ele ainda diz que o tipo de sonoridade (como glissandos de gongo ou tam-tam em água), e de baqueta (metal, feltro, lã, madeira, borracha, etc.) utilizado em um mesmo instrumento pode e deve ser alterado no decorrer da peça.

Da mesma forma, a duração dos sons na partitura é amplamente livre. A escolha de instrumentos muito secos ou muito ressonantes é de livre arbítrio do executante. Cage só deixou especificadas duas formas de duração: quando uma linha horizontal indica um som sustentado (podendo-se usar o rulo para isso) e quando o ponto de notas de instrumentos metálicos tem uma vírgula ou um gancho que significa "deixar soar" (*laissez vibrer*). "Em todos os outros casos o percussionista tem a possibilidade de escolha entre sons muito ressonantes, secos ou qualquer variante entre esses." (RANTA, 1969: 9).

Sobre o quesito timbre, as indicações de Cage na bula da partitura deixam clara a divisão em quatro grupos de instrumento: **M** = metal; **W** = madeira; **S** = pele

(membranófono) e **A** = qualquer outro (que Cage exemplifica na bula própria com "mecanismos eletrônicos, sonorizadores mecânicos, rádios, apitos, etc."). Essas 4 categorias são organizadas em eixos verticalizados separados entre si.

A dinâmica é outro parâmetro no qual Cage estabeleceu certa forma de controle. O eixo vertical de cada categoria de instrumento (**M**, **W**, **S** ou **A**) é indicado por uma linha e é em relação a esta que serão indicadas as proporções entre as notas mais fortes ou mais fracas. Notas acima dessa linha serão mais fortes do que as que estão abaixo, sendo que a linha em si indica aproximadamente *mezzo forte* (*mf*); linhas inclinadas que cruzam a linha central significam, dependendo de seu direcionamento, crescendos ou decrescendos de dinâmica.

É interessante ressaltar que, nesta partitura, Cage deixa de notar os elementos considerados "principais" da notação tradicional – a altura e a duração –, dando maior atenção à notação do timbre e utilizando outra forma de notar a relação das dinâmicas. Esse é um desafio particular para qualquer instrumentista pois rompe com as formas pré-estabelecidas de leitura formal.

Instrumental: é de escolha do instrumentista a quantidade de instrumentos e a qualidade sonora destes, sendo categorizados na partitura somente os grandes grupos que os caracterizam (**M**, **W**, **S** e **A**).

Nr. 9 Zyklus (1959)
Karlheinz Stockhausen
Edição: Universal Edition, Londres (1961).

Esta obra foi composta em 1959, para o Kranichstein Music Prize, concurso específico para percussionistas. É preciso ressaltar que Stockhausen teve contato pessoal com Milhaud, grande inovador dos escritos para múltipla percussão da década de 20 e 30. Com influências nítidas de Webern e Messiaen, Stockhausen conseguiu nessa partitura aplicar um controle serial a todos os aspectos do som musical, combinando serialismo integral com indeterminação e permitindo certa liberdade (ainda que dentro de controladíssimos parâmetros musicais) ao executante. Para Schick (2006), essa obra foi o primeiro solo a ser escrito para um conjunto particular de instrumentos de percussão, pois a obra anterior de Cage não possui na sua bula a indicação específica de quais instrumentos pré-estabelecidos utilizar.

O nome *Zyklus* (que significa ciclo) tem uma relação direta com a disposição

circular da montagem sugerida pelo compositor e pelo tratamento complexo que ele deu aos eventos sucessivos e aos conjuntos instrumentais inter-relacionados que são encadeados de forma a representar um círculo (percorrem-se todas as páginas da partitura, retornando-se à primeira). Segundo Harvey (*apud* WILLIAMS, 2001: 67), "a forma cíclica da obra se manifesta em camadas específicas da atividade musical, incluindo a frequência dos rulos e ataques simples, níveis de dinâmica, glissandos do vibrafone e da marimba e rimshots nos tons."

A peça é composta por 17 unidades (denominadas períodos) que são apresentadas em folhas encadernadas em espiral. As instruções deixam ao músico a liberdade de começar em qualquer página e tocar sucessivamente todas as páginas subsequentes, terminando a performance com a repetição da primeira nota do início da primeira página escolhida. Nessa obra, o músico tem ainda à disposição uma partitura que possibilita sua leitura em qualquer sentido da página (pra frente, pra trás, de cima pra baixo e vice-versa, etc.).

A notação é basicamente gráfica e representada por pontos (ataques simples), grupos (dois ou mais ataques conectados e tocados em rápida sucessão) e linhas (sons sustentados). O tamanho dessas figuras representa a dinâmica de forma direta (por exemplo, pontos grandes = ataques fortes, pontos pequenos = ataques piano) e a distância entre elas uma espacialização temporal, mostrando as distâncias relativas entre as figuras.

Como afirma Williams (2001: 67), "É evidente que Stockhausen emprega um complexo sistema serialista que governa a forma musical de *Zyklus* em muitos níveis." Para que se possa compreender melhor esse sistema, muitos outros autores podem ser consultados, como Deponte (1975), Neuhaus (1965) e a entrevista de Stockhausen em Udow (1985).

Instrumental: marimba, guiro, 2 tambores de língua, grelots de tamanhos diferentes fixados ou não em um pandeiro, caixa clara, 4 tom-tons, 2 pratos suspensos, chimbal, triângulo, vibrafone, 4 almglockens, gongo, tam-tam.

Primeiras obras brasileiras para Percussão Múltipla.

Pesquisando a literatura nacional referente à percussão múltipla, constata-se que nenhum dos trabalhos anteriores focou esse repertório em seu contexto histórico, considerando as obras iniciais compostas no país para essa formação. Assim decidiu-se discutir esta última parte como forma de contribuir para o panorama nacional das pesquisas em percussão.

No Brasil, pode-se destacar os trabalhos anteriores de Boudler (1983 e 1987) e Hashimoto (1998) que realizam catalogações de obras brasileiras para percussão. Morais (2009) também realizou trabalho semelhante, mas atendo-se somente ao repertório solo para vibrafone. Hashimoto (2003) contextualiza o histórico da percussão de maneira ampla no Brasil, não procurando enfatizar nenhum instrumento específico ou campo particular. Traldi (2007 e 2009) e Campos (2008) trabalham com as relações e interações possíveis entre percussão múltipla e novas tecnologias.

Consultando-se os trabalhos de Boudler (1983 e 1987) e Hashimoto (1998), constata-se que as primeiras obras brasileiras compostas para percussão múltipla foram escritas em 1966 – *Diagramas cíclicos* de Claudio Santoro para piano e percussão e *Três estudos para percussão* de Osvaldo Lacerda para grupo de percussão. Para concertista e orquestra localizamos a peça *Variations on two rows for percussion and strings* (1968) de Eleazar de Carvalho e para solista o *Estudo No. 4* (1973) de Luiz Almeida Anunciação. A seguir serão abordadas obras escritas para percussão em relação temporal de ano de composição, podendo-se visualizar a sequência das mesmas como um panorama brasileiro delineado no tempo.

A primeira peça sempre destacada em estudos sobre percussão no país é o *Estudo para instrumentos de percussão* (1953) de Camargo Guarnieri. Ela foi publicada somente em 1974 pela editora norte-americana Broude Brothers e foi estreada em 1979 pelo grupo *Percussão Agora*. Devido a essa diferença de tempo entre composição e estreia, a obra não ficou conhecida nas décadas de 1950 e 60 e acabou não influenciando nenhum outro compositor nesse período. Ela foi escrita para oito percussionistas, sendo cada um responsável por um instrumento (não requerendo montagem de múltipla): caixa clara, tambor militar, reco-reco, pandeiro, triângulo, tímpanos, bumbo e prato a dois. Para mais informações, Hashimoto (2003) analisa a obra e seu contexto de surgimento.

Um grupo de compositores e intérpretes que também se destaca na década de 60 está ligado ao *Grupo de Percussão da Universidade Federal da Bahia* para o qual Jamary Oliveira escreveu *Ritual e transe* (1964) e Milton Gomes escreveu *3 Aspectos* (1964). Na primeira não há troca de instrumento por parte dos 5 executantes e, na segunda, há poucas exigências de montagem.

Destaca-se assim como material inicial (que exigiu uma grande montagem de múltipla e uma habilidade acurada na interpretação de seus elementos) a peça *Diagramas cíclicos* (1966) de Claudio Santoro para percussionista e piano. A partitura apresenta um misto de notação tradicional e gráfica com uso de proporção espacial entre seus elementos escritos para definir a distância temporal entre os eventos a serem tocados, possuindo ainda elementos improvisatórios. Ela foi estreada por Richard O'Donnell e Jocy de Oliveira

no mesmo ano de composição. Em 1966 foi composta também *Três estudos para percussão* (1966) para quatro percussionistas de Osvaldo Lacerda. Escrita com notação tradicional, sendo dividida em três movimentos (*Introdução* e *fuga*, *Cantilena* e *Rondó*), foi dedicada ao *Grupo de Percussão de São Paulo* que a estreou em 1967. Nessa peça, que exige uma série de 22 instrumentos, os percussionistas são obrigados a pensar suas montagens de maneira apropriada aos trechos a serem tocados.

Variations on two rows for percussion and strings (1968) de Eleazar de Carvalho é uma obra concertante para múltipla e orquestra. Ela foi estreada por Richard O'Donnell como solista, com a St. Louis Symphony Orchestra e o próprio Eleazar de Carvalho regendo. Boudler (1987) a descreve como sendo serial com notação tradicional e caracterizada por um só movimento. Vemos aqui uma similaridade coincidente entre o panorama brasileiro e o contexto mundial de origem da múltipla, pois, antes de haver uma obra solo para percussão múltipla, tem-se o concerto de Milhaud e no Brasil percebe-se este mesmo fato, tendo-se a obra de Carvalho antes de um solo. A obra brasileira exige uma quantidade bastante elevada de instrumentos a serem tocados pelo concertista: glockenspiel, xilofone, vibrafone, marimba, caixa clara, tímpanos, tam-tans, sinos tubulares, steel drums, boo-bams, 4 tons, bumbo, 5 temple blocks, 1 oitava de wood-blocks cromáticos, 4 cowbells, flexatone, bell tree, pratos suspensos, corrente, bambu chimes, metal chimes, tambor de língua, tambor falante, cuíca e pandeiro.

Ainda para o ano de 1968 outra obra que poderia ser destacada é *Invocação em defesa da máquina* de Jorge Antunes para 4 percussionistas e tape. Ela foi estreada pelo Grupo de percussão da UFBA com Ernst Hubercontwig como regente, sendo dividida em 3 movimentos, com o terceiro exclusivamente acusmático. Os dois primeiros movimentos inerentes aos percussionistas têm notação gráfica.

O poço e o pêndulo (1969) de Mário Ficarelli (para 7 percussionistas, 2 pianos e narrador) é baseada em texto homônimo de Edgar Allan Poe. Ela foi estreada em 1971 pelo *Grupo de Percussão de São Paulo*, tendo como regente Ronaldo Bologna em concerto realizado no Museu Assis Chateaubriand (São Paulo). Ainda em 1969, foi composta a primeira versão de *Auto-retrato sobre paisaje Porteño* de Jorge Antunes como uma obra acusmática. No ano seguinte, o compositor vai escrever a segunda versão para 2 percussionistas, piano preparado e tape, tendo notação gráfica e coordenação cronométrica precisa com a fita magnética. Poderíamos ainda destacar de Jorge Antunes *Music for 8 persons playing things* (1970-71) composta na Holanda e estreada por um grupo de percussão europeu, em que o compositor pede instrumentos não convencionais.

Se até então a percussão múltipla estava presente somente em peças de câmara e de solo com orquestra, em 1973 surge a primeira obra solo para múltipla. O *Estudo No. 4*

de Luiz Almeida Anunciação, editado pela Musitudo no Rio de Janeiro, foi escrito para 2 tons e 2 pratos suspensos. Com notação tradicional, explora diferentes timbres dos pratos (borda, centro e cúpula) e pede uma série de mudanças de baquetas para trechos específicos. Nesta peça o compositor trabalha aspectos específicos como forma didática de trabalho em aula, não se tratando portanto de uma peça para concerto, mas para utilização em sala de aula e desenvolvimento de habilidades práticas específicas do executante em formação.

Consultando-se Boudler (1987), outra peça também do ano de 1973 é *Baquátrio* de Brenno Blauth. Essa é em realidade o terceiro movimento para percussionista solo (exigindo surdo, caixa e prato) das *3 peças para percussão (T-46)*, sendo que os dois anteriores são constituídos de um solo de caixa clara (*Bate-caixa*) e outro de xilofone (*Xilobate*). Tendo sido compostas com notação tradicional para o I Concurso de Percussão promovido pelo Conservatório Brooklin Paulista, as três peças foram editadas pela Novas Metas em 1978.

Se essas primeiras peças solo têm caráter mais didático e são de escrita mais simples, pode-se considerar que as primeiras obras com nível de exigência altíssimo para solista são da década de 1980. Para esse período pode-se ressaltar as obras para executante solista de Carlos Stasi que compôs então em 1988 a obra *Ilusão*, com 80 minutos de duração e, em 1990, *Imagem* com uma hora de duração.

Percebe-se que, para o período de 70 e 80, os percussionistas são os mais interessados em compor obras para percussão múltipla solo. Depois desse período poderíamos destacar a obra de Roberto Victorio *Três danças rituais* (1990), evidenciando uma nova fase em que compositores não necessariamente percussionistas passam a receber encomendas e escrever para múltipla solo.

Conclusão

Foram aqui expostas as características presentes no histórico de surgimento e desenvolvimento da percussão múltipla, tanto em nível internacional quanto brasileiro. Buscou-se assim delinear a trajetória de eventos que essa possibilidade interpretativa percorreu ao se estabelecer no meio musical percussivo.

Algumas considerações feitas no texto apontam para um peculiar desenvolvimento desse campo. A sua "legitimação" enquanto possibilidade de instrumento concertista ocorreu antes mesmo de haver sido composta uma peça solo, o que é bastante relevante e singular.

É preciso lembrar que as composições brasileiras aqui discutidas representam uma pequena parte do que já foi escrito e do que está disponível na atualidade. Foi priorizado o material de relevância histórica para a discussão aqui estabelecida. Trabalhos futuros deverão enfocar com mais profundidade e sob outros aspectos esta vertente da composição brasileira e/ou latino-americana.

Pensando no processo todo, tanto no contexto nacional como no internacional, é interessante observar que, em realidade, não parece haver uma "linha evolutiva". As concepções de que um processo é melhorado com o decurso do tempo e que vão se agregando valores considerados sempre superiores (ótica positivista claramente errônea) não pode ser considerado de forma alguma para o processo aqui analisado. Para tudo o que foi analisado aqui, parece haver mais fragmentos que, apesar de poderem ser considerados como resultantes de influências essas ou aquelas, apontam para um processo irregular. Parece haver mais pausas entre uma coisa e outra do que uma continuidade clara, mais hiatos que diálogos constantes. É a partir disso que surgem as múltiplas faces que caracterizam essa vertente percussiva: os múltiplos instrumentos / históricos / compositores / intérpretes e desafios que a constituem.

Referências

BALDWIN, John. Multipercussion in chamber and solo music. *Percussionist,* v. 5, n. 3, mar. 1968.

BLADES, James. *Percussion instruments and their history.* Londres: Faber & Faber, 1975.

BOUDLER, John E. *Brazilian percussion compositions since 1953: An annotated catalogue.* Chicago, 1983. Tese (Doutorado) – American Conservatory of Music.

_____. *Música erudita brasileira para percussão.* São Paulo, 1987. Tese (Livre Docência) – Instituto de Artes – UNESP.

CAMPOS, Cléber da Silveira. *Percussão múltipla mediada por processos tecnológicos.* Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – UNICAMP.

DEPONTE, Neil. No. 9 Zyklus: How And Why? *Percussionist,* v. 12, n. 4, summer 1975.

DODGE, Stephen W. The Concerto pour Batterie et Petite Orchestre by Darius Milhaud with a look at percussion in his musical life. *Percussive Notes,* v. 17, n. 3, spring/summer, 1979.

GEORGE, Ronald. Research into new areas of multiple-percussion performance and composition. *Percussionist,* v. 12, n. 3, spring 1975.

HASHIMOTO, Fernando A. de A. *Catálogo de peças brasileiras para instrumentos de percussão, compostas no Estado de São Paulo até 1998.* Relatório Final de PIBIC. Campinas: UNICAMP/FAPESP, 1998.

HASHIMOTO, Fernando A. de A. *Análise musical de "Estudo para instrumentos de percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil.* Campinas, 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – UNICAMP.

MORAIS, Ronan Gil de. *Repertório brasileiro para vibrafone solo.* Trabalho de Conclusão de Curso. São Paulo: Instituto de Artes – UNESP, 2009.

NEUHAUS, Max. Zyklus. *Percussionist,* v. 3, n. 1, nov. 1965.

PAYSON, Al. Multiple-percussion at the school level. *Percussive Notes,* v. 11, n. 3, spring 1973.

RANTA, Michael W. The Avant Garde Scene: John Cage's 27'10.544" for a Percussionist. *Percussionist*, v. 7, n. 1, oct. 1969.

ROSEN, Michael. A Survey of compositions written for percussion ensemble. *Percussionist*, v. 4, n. 2, jan. 1967.

RUSSOLO**,** Luigi. A arte dos ruídos - Manifesto Futurista. In: MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica: histórias e estéticas.* São Paulo: EDUSP, 1996, p. 52-55.

SCHICK, Steven. *The percussionist's art: same bed, different dreams.* Nova York: University of Rochester Press, 2006.

SERALE, Daniel. *Obras de compositores argentinos para un percusionista.* Trabalho de Conclusão de Curso. Buenos Aires: Conservatório de Música Carlos López Buchardo, 2005.

TRALDI, César Adriano. *Interpretação mediada & interfaces tecnológicas para percussão.* Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – UNICAMP.

_____. *Percussão e interatividade PRISMA: um modelo de espaço instrumento auto-organizado.* Campinas, 2009. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes – UNICAMP

UDOW, Michael W. An interview with Karlheinz Stockhausen. *Percussive Notes Research Edition*, v. 23, n. 6, sept. 1985.

VANLANDINGHAM, Larry. The percussion ensemble: 1930-1945. Part 1. *Percussionist,* v. 9 n. 3, spring, 1972 (a).

VANLANDINGHAM, Larry. The Percussion Ensemble: 1930-1945. Part 2. *Percussionist,* v. 9 n. 4, summer 1972 (b).

WILLIAMS, Michael. Stockhausen: 'Nr.9 Zyklus'. *Percussive Notes.* v. 39, n. 3, jun. 2001.

Ronan Gil de Morais é bacharel em percussão pela UNESP e atualmente cursa mestrado em interpretação musical na Universidade de Strasbourg e Conservatório de Strasbourg (França) com orientação de Alessandro Arbo e Emmanuel Séjourné, respectivamente. Foi integrante do *Grupo Piap* de 2006 a 2010, participando da North American Tour (2010) com 11 concertos pelos Estados Unidos e Canadá. Atualmente integra o *Babel Trio* com o qual realizou concertos pela França e Itália.

Carlos Stasi, compositor-intérprete com mais de cem obras para percussão é professor da UNESP – Universidade Estadual Paulista desde 1987. Realizou o mestrado no Instituto de Artes da Califórnia (CalArts), onde também lecionou, e é doutor (Ph.D) pela Universidade de Natal em Durban, África do Sul. Além de sua especialização em múltipla percussão é conhecido por seu extenso trabalho com o reco-reco. Desde 2000 atua no *Duo Ello* com o também percussionista Luiz Guello.