

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

EDUARDO FLORES GIANESELLA

**Percussão orquestral brasileira: problemas
editoriais e interpretativos**

**São Paulo
2009**

EDUARDO FLORES GIANESELLA

Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Musicologia

**Área de Concentração: Musicologia
Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção**

Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

**São Paulo
2009**

Nome: Eduardo Flores Giancesella

Título: Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Musicologia

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Ao meu filho Luca, fonte inesgotável de alegria, energia e amor, além de
inspiração constante.*

AGRADECIMENTOS

A minha esposa Claudia, por seu apoio e exemplo, concluindo seu doutorado e gerando nosso filho, simultaneamente a esta minha empreitada.

Ao meu orientador Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, que acreditou e me incentivou neste projeto.

Ao amigo, professor e colega Prof. Dr. John Boudler, pelo estímulo, ajuda e confiança depositados, além de ser um dos responsáveis pela evolução do cenário da percussão no Brasil.

A Maria Elisa Peretti Pasqualini, coordenadora do Centro de Documentação Musical “Eleazar de Carvalho” e da Editora Criadores do Brasil, ambos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, por autorizar a consulta a esse importante acervo, assim como por compartilhar informações importantes sobre o tema.

A Marina e Tamiko, bibliotecárias incansáveis do CDM “Eleazar de Carvalho”, pela paciência e atenção dispensadas.

Ao Bruno Cabrera, Thomas Hansen e Vinícius Calvitti, pelo auxílio no uso do programa Finale.

Ao Luiz D’ Anunciação, por toda sua contribuição à percussão brasileira, seu incansável trabalho de pesquisa e preciosas informações.

Ao maestro Roberto Duarte, grande regente e pesquisador, pelas instigantes conversas e por prontamente enviar sua revisão da obra “Il Guarani” de Carlos Gomes.

Ao Prof. Javier Calvino que me iniciou na arte da percussão e que soube inculcar o amor pela música.

Ao Prof. John Beck, que me orientou no mestrado na Eastman School of Music, período de importante aprendizado e ricas lembranças.

Aos amigos e colegas da percussão de todos os tempos, pela constante troca de informações que nos enriquece e transforma a cada dia.

RESUMO

GIANESELLA, E. F. Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos. 2009. 237 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

O objetivo deste trabalho é ajudar a solucionar alguns dos problemas interpretativos encontrados nas partes de percussão da música sinfônica brasileira. Rica em timbres e ritmos, essas partes podem trazer dúvidas que vão desde a nomenclatura dos instrumentos a assuntos editoriais ou ainda de natureza técnica. Foi selecionado um número delimitado de obras de diferentes compositores, especialmente apropriadas para um profundo estudo dessas dificuldades. Quando necessário, os manuscritos originais foram consultados, assim como fontes que tiveram acesso direto aos compositores, na procura de suas reais intenções e assim ajudar a esclarecer as dúvidas surgidas. Esta análise, associada à experiência na execução e gravação dessas e outras obras, ajudaram a levar a conclusões importantes quanto ao uso e notação do vasto arsenal dos instrumentos de percussão – convencionais ou não – que inclui a revisão de partes existentes e a solução de problemas de nomenclatura e performance encontrados em obras de Antônio Carlos Gomes, Mozart Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Francisco Mignone, Claudio Santoro, Rubens Ricciardi e Heitor Villa-Lobos.

Palavras chave: Percussão – Orquestral – Brasileira – Interpretação – Edição

ABSTRACT

GIANESELLA, E. F. Brazilian orchestral percussion: editorial and interpretative problems. 2009. 237 f. Dissertation (Doctorate) – Music Department of Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

The objective of this dissertation is to help solve some of the interpretation problems which arise in the percussion parts of Brazilian symphonic music. Rich in timbre and rhythm, these parts may cause doubts which stem from the nomenclature of the instruments as well as editorial or technical issues. A number of works by different composers were selected that are especially suited for a thorough examination of these difficulties. When necessary the original manuscripts, as well as the sources which came directly from the composers, were consulted, in order to clarify the real intentions behind these usages and to help solve the problems that arise. This analysis, associated with the experience of playing and recording these and other pieces, has helped to arrive at important conclusions which regard the use and notation of the vast arsenal of percussion instruments - both common and uncommon - which include the revision of existing parts and the solution of nomenclature and performance practice problems found in works by Antônio Carlos Gomes, Mozart Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Francisco Mignone, Claudio Santoro, Rubens Ricciardi and Heitor Villa-Lobos.

Key words: Percussion – Orchestral – Brazilian – Interpretation - Edition

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. Banda São Benedito em Botucatu (SP) em 1915.....	p. 55
2. Glockenspiel de Teclado.....	p. 97
3. Caracaxá.....	p. 123
4. Tambi-tambú.....	p. 132
5. Pio.....	p. 144

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS

1. GUARNIERI, Mozart Camargo. *Sinfonia Nº 3*. S. L.: Cópia do manuscrito do compositor, s.d. Centro de Documentação da OSESP. 1 parte cavada de percussão, p.1. Orquestra. p. 33
2. Idem, p.4..... p. 34
3. Idem, p. 7..... p. 35
4. Idem, p. 8..... p. 36
5. GUARNIERI, Mozart Camargo. *Variações Sobre um Tema Nordestino, para piano e orquestra*. São Paulo: Manuscrito Autógrafo do compositor, 1953. Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros, USP, s.n. 1 partitura, p. 10. Orquestra..... p. 37
6. Idem, p. 37 e 38..... p. 38
7. GUERRA-PEIXE, César. *Maracatús do Recife*. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil: Irmãos Vitale, 1980, p. 68..... p. 93
8. GUERRA-PEIXE, César. *Museu da Inconfidência*. S.L.: Manuscrito autógrafo do autor, s.d. Centro de Documentação Musical da OSESP. 1 parte cavada de percussão, p. 6. Orquestra..... p. 95
9. MIGNONE, Francisco. *Maracatú de Chico Rei*. São Paulo: OSESP Editora, s.d. 1 parte cavada de xilofone e *carillon*, p. 17. Orquestra..... p. 98
10. Idem, p. 13..... p. 99
11. Idem, p. 11..... p. 101
12. Idem, p. 19..... p. 104
13. RICCIARDI, R. R. *Candelárias – uma abertura Trágica*. Ribeirão Preto: Edição do Autor, 1997. 1 parte cavada da percussão, p. 5. Orquestra..... p. 109
14. Idem. 1 partitura. Orquestra, p. 15..... p. 110
15. Idem, p. 16..... p. 110
16. Idem, p. 17..... p. 110
17. Idem. 1 parte cavada da percussão, p.7. Orquestra..... p. 111
18. VILLA-LOBOS, Heitor. *Uirapurú. Poema Sinfônico*. New York: Associated Music Publishers: 1948. 1 parte cavada da percussão, p. 4. Orquestra..... p. 119
19. Idem, p. 5..... p. 120
20. Idem, p. 6..... p. 121

21. VILLA-LOBOS, Heitor. <i>Choros Nº 8</i> . Paris: Editions Max Eschig, 1978. 1 parte cavada da percussão, p. 1. Orquestra.....	p. 122
22. ANUNCIÇÃO, Luiz Almeida de. <i>Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos</i> . Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006, p. 105.....	p. 124
23. VILLA-LOBOS, H. <i>Choros Nº 8. Op. Cit.</i> , p. 3.....	p. 125
24. Idem, p. 4.....	p. 126
25. Idem, p. 7.....	p. 127
26. Idem. 1 parte cavada de tímpanos, p. 4. Orquestra.....	p. 127
27. Idem, p. 5. Orquestra.....	p. 128
28. Idem. 1 parte cavada da percussão, p. 8. Orquestra.....	p. 128
29. VILLA-LOBOS, Heitor. <i>Bachianas Brasileiras Nº 8</i> . Paris: Max Eschig, c 1969. 1 parte cavada de xilofone, p. 2. Orquestra.....	p. 130
30. Idem, p. 4.....	p. 131
31. VILLA-LOBOS, Heitor. <i>Choros Nº 6</i> . Paris: Max Eschig, s.d. 1 partitura cavada da percussão, p. 2. Orquestra.....	p. 133
32. Idem, p. 4.....	p. 134
33. Idem, p. 6.....	p. 135
34. Idem. 1 parte cavada de tímpanos, p. 4. Orquestra.....	p. 136
35. VILLA-LOBOS, Heitor. <i>Choros Nº 9</i> . Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s.d. 1 parte cavada de percussão e tímpanos, p. 4. Orquestra.....	p. 142
36. Idem, p. 12.....	p. 143
37. Idem, p. 12.....	p. 144
38. Idem, p. 14.....	p. 145
39. VILLA-LOBOS, Heitor. <i>Choros Nº 12</i> . Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s.d. 1 parte cavada da percussão II. Orquestra.....	p. 147
40. Idem. 1 parte cavada de tímpanos, p. 6. Orquestra.....	p. 148
41. VILLA-LOBOS, Heitor. <i>Bachianas Brasileiras Nº 2. Trenzinho do Caipira</i> . São Paulo: Ricordi, 1977. 1 parte cavada da percussão, p. 4. Orquestra.....	p. 149
42. VILLA-LOBOS, Heitor. <i>Descobrimento do Brasil. 4ª Suíte. Oratório</i> . Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s.d. 1 parte cavada de xilofone, p. 2. Orquestra.	p. 152
43. Idem, p. 4.....	p. 153

44. ANUNCIAÇÃO, Luiz de. *Divertimento para Pandeiro*. 1992. ANUNCIAÇÃO, Luiz Ameida de. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros (Sua Técnica e Sua Escrita) – O Pandeiro Estilo Brasileiro*. Volume 1. Caderno 2. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s.d., p. 104..... p. 172
45. ANUNCIAÇÃO, Luiz de. *Divertimento para Pandeiro*. 1992. Versão com o sistema notacional de Carlos Stasi..... p. 173

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. Problemas de nomenclatura nas obras de Mozart Camargo Guarnieri (Tietê, 1907 – São Paulo, 1993).....	24
1.1. Os falsos cognatos: <i>tamburo militare</i> e <i>tamburo rullante</i>.....	24
1.1.1. Sinfonia Nº 3 (1953).....	31
1.1.2. Variações sobre um Tema Nordestino, para piano e orquestra (1953).....	37
1.1.3. Estudo para Instrumentos a Percussão (1953).....	38
1.1.4. Suíte IV Centenário (1954).....	39
1.2. Diferenças de instrumentação entre partitura e partes cavadas na Dança Brasileira (1931).....	41
2. Diferenças nas edições da obra “<i>Il Guarani – Sinfonia</i>” (1871), de Antônio Carlos Gomes (Campinas, 1836 – Belém, 1896).....	46
2.1. Diferenças entre partitura e partes individuais da Kalmus.....	59
2.2. Diferenças entre partitura e partes individuais da Ricordi.....	66
2.3. Comparação entre as edições Kalmus e Ricordi.....	67
2.4. Comparação entre o manuscrito original do compositor e as edições da Kalmus e Ricordi.....	75
2.5. Diferenças de nossa versão com a última edição da FUNARTE (2007), revisada pelo maestro Roberto Duarte.....	77
2.6. Grade da Percussão revisada após os estudos comparativos realizados entre as partituras e partes cavadas das edições Kalmus e Ricordi.....	80
2.7. Aspectos performáticos da obra.....	89
3. Obras que inovam no uso dos ritmos e/ou instrumentos de percussão típicos brasileiros.....	91
3.1. César Guerra-Peixe (Petrópolis, 1914 – Rio de Janeiro, 1993) – Museu da Inconfidência (1972).....	91
3.2. Francisco Mignone (São Paulo, 1897 - Rio de Janeiro, 1986) - Maracatú de Chico Rei (1932-33).....	95

3.3. Claudio Santoro (Manaus, 1919 – Brasília, 1989) - Frevo (original piano, 1953. Versão orquestral, 1982).....	105
3.4. Rubens Russomano Ricciardi (Ribeirão Preto, 1964) – Candelárias – uma abertura trágica (1994).....	107
4. O inusitado uso da percussão na obra de Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887 – Rio de Janeiro, 1959).....	112
4.1. A sonoridade brasileira de Villa-Lobos.....	113
4.2. Aspectos interpretativos em obras selecionadas de Villa-Lobos.....	117
4.2.1. Uirapurú - Poema Sinfônico (1917).....	117
4.2.2. Choros Nº 8 (1925).....	121
4.2.3. Bachianas Brasileiras Nº 8 (1925).....	129
4.2.4. Choros Nº 6 (1926).....	131
4.2.5. Choros Nº 10 (1926).....	136
4.2.6. Choros Nº 9 (1929).....	142
4.2.7. Choros Nº 12 (1929).....	145
4.2.8. Bachianas Brasileiras Nº 2 – 4º Movimento: Toccata - O Trenzinho do Caipira (1930).....	148
4.2.9. Descobrimento do Brasil - 4ª Suíte - Oratório (1937).....	150
5. O uso idiomático dos instrumentos típicos brasileiros.....	154
5.1. O Pandeiro Brasileiro.....	159
CONCLUSÃO.....	177
GLOSSÁRIO.....	182
FONTES.....	191
1. Fontes Manuscritas.....	191
2. Consultas em meio eletrônico (internet).....	191
BIBLIOGRAFIA.....	193
1. Obras de Referência.....	193

2. Livros e Artigos.....	194
3. Dissertações e Teses.....	197
 MUSICOGRAFIA.....	 199
 DISCOGRAFIA.....	 201
 DVD ROM ANEXO.....	 206
1. Partituras.....	206
2. Gravações.....	206
2.1. Capítulo 1.....	206
2.2. Capítulo 2.....	207
2.3. Capítulo 3.....	207
2.4. Capítulo 4.....	207
2.5. Capítulo 5.....	209
 VOLUME ANEXO.....	 210
GOMES, Antônio Carlos. <i>Il Guarani. Sinfonia</i> . Boca Raton, Italia: Kalmus, s.d. 1 parte cavada de <i>Timpani</i> , 1 parte cavada de <i>Gran Cassa e Piatti</i> e 1 parte cavada de <i>Triangolo</i> . Orquestra.....	215
_____. <i>Il Guarani. Sinfonia</i> . Milano: G. Ricordi & C. Editori – Stampatori, s.d. 1 parte cavada de <i>Timpani</i> , 1 parte cavada de <i>Gran Cassa e Piatti</i> e 1 parte cavada de <i>Tamburo</i> . Orquestra.....	221
_____. <i>Il Guarani – Sinfonia</i> . Revisão e edição: Roberto Duarte. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, 2007. 1 parte cavada de tímpanos e 1 parte cavada de percussão. Orquestra.....	227
GUARNIERI, Mozart Camargo. <i>Three Dances for Orchestra (Três Dansas para Orquestra)</i> . Nº 1. <i>Brazilian Dance (Dansa Brasileira)</i> . S.L: Associated Music Publishers, Inc, 1949. 1 parte cavada de Percussão. Orquestra.....	236

INTRODUÇÃO

Com mais de 30 anos de experiência na música sinfônica, desde as orquestras jovens até as profissionais, dentre as quais destacamos as principais em nossa formação: Orquestra do Conservatório de Tatuí (1977 a 1982), Orquestra Jovem Municipal de São Paulo (1985 a 1987), Orquestra Sinfônica Brasileira (1988), Eastman Philharmonia – Eastman School of Music (1988 a 1990), monitor de percussão da Orquestra Experimental de Repertório (1990 a 1993) e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP (desde 1994), percebemos uma grande lacuna de informações, tanto por parte de maestros, como por parte de compositores e até mesmo dos percussionistas, a respeito de vários aspectos da interpretação do repertório sinfônico brasileiro. Problemas de diferenças de edições, erros de nomenclaturas de instrumentos, a adaptação dos ritmos e instrumentos de percussão típicos brasileiros a uma execução numa orquestra sinfônica, particularidades idiomáticas e de notação dos instrumentos típicos brasileiros, o pouco conhecimento do nosso repertório e de suas dificuldades técnicas, são alguns dos desafios encontrados na execução de obras sinfônicas de compositores brasileiros.

No mundo da percussão, o histórico de confusões com nomenclaturas é muito antigo, e uma prova da importância desse assunto é a série de artigos publicados pelo percussionista Michael Rosen, professor de percussão do *Oberlin Conservatory*, nos Estados Unidos, que vem a décadas escrevendo a série “*Terms used in Percussion*” para a revista *Percussive Notes*, da *Percussive Arts Society* (PAS), com sede nos Estados Unidos. Essa série de artigos, iniciada em 1974¹ e que continua sendo publicada até nossos dias pelo mesmo autor, aborda principalmente problemas sobre nomenclaturas de instrumentos, baquetas e termos usados por compositores em diferentes idiomas, e que geram dúvidas em percussionistas de todo o mundo.

Enquanto o repertório internacional convencional vem sendo estudado e essas pesquisas têm sido divulgadas, as obras brasileiras ainda carecem de estudos mais aprofundados sobre o tema.

¹ ROSEN, Michael. Terms Used in Percussion. *Percussive Notes*. Percussive Arts Society, Inc. S.I., V. 13, n.1, p. 30, fall 1974.

A grande quantidade de instrumentos de percussão e ritmos brasileiros, associada a um extenso território, provoca uma enorme diversidade de nomenclaturas e variações interpretativas de ritmos, que tem gerado muitas dúvidas em inúmeras obras de compositores sinfônicos brasileiros. A pesquisa que propomos tem o intuito de esclarecer algumas dessas dúvidas e levar a uma interpretação mais correta das obras selecionadas, assim como prevenir novos compositores dos erros mais comuns cometidos até mesmo por aqueles já consagrados, principalmente em relação à nomenclatura dos instrumentos de percussão. Essa pesquisa irá também, quando necessário, passar pelo estudo etnomusicológico de nossas raízes musicais, para dessa forma podermos compreender melhor os ritmos e os instrumentos ali utilizados e com isso, as reais intenções do compositor e assim estabelecer parâmetros mais claros de interpretação.

Dentre as publicações brasileiras, devemos mencionar o *Dicionário de Percussão*, de Mario Frungillo², excelente trabalho de referência que foi de grande ajuda em nossa pesquisa.

Mais recentemente foi lançado um outro excelente livro voltado à percussão orquestral brasileira, que aborda especificamente as obras de Villa-Lobos³. Luis D'Anuniação, percussionista que atuou por 40 anos dirigindo o naipe de percussão da Orquestra Sinfônica Brasileira, realizou esta excelente publicação, que é a primeira do gênero no país. Sua abordagem parte dos "Instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos", que é o próprio título do livro, explicando a origem, construção, características sonoras e formas de execução, e sua aplicação nas obras de Villa-Lobos. Dessa forma, ele analisou 16 instrumentos de percussão brasileiros utilizados por Villa-Lobos. Os instrumentos e obras abordados pelo autor são:

1. Camisã – Choros Nº 6 e Choros Nº 9
2. Caracaxá – Choros Nº 8
3. Caraxá – Choros Nº 8
4. Caxambú – Choros Nº 10 e Rudepoema

² FRUNGILLO, Mario D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

³ ANUNIAÇÃO, Luis D'. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

5. Cuíca – Choros Nº 6
6. Ganzá – Choros Nº 10, Mandu-çará (Cantata Profana) e Nonetto
7. Matraca Selvagem – Poemas Indígenas – Poema II “Teiru”
8. Pandeiro grande com baquetas – Nonetto e Mandu-çará (Cantata Profana)
9. Pio – Choros Nº 9, Sinfonia Nº 10 – Ameríndia e 4ª Suite do Descobrimento do Brasil
10. Prato de louça – Mandu-çará (Cantata Profana) e Nonetto
11. Puíta – Choros Nº 6 e Choros Nº 10
12. Reco-reco – Choros Nº 10, Mandu-çará (Cantata Profana), Nonetto e Uirapurú
13. Tambor surdo – Choros nº 9
14. Tambor tartaruga – Choros Nº 9
15. Tamborim – Regozijo de Uma Raça para Côro e Percussão, Choros Nº 9 e Rudepoema
16. Tambu-tambi – Choros Nº 6

Este livro, apesar de ter uma abordagem distinta da nossa, vem ao encontro de nossa pesquisa.

Também é importante mencionar outros trabalhos do gênero que, apesar de ainda não terem sido publicados, vêm enriquecer o universo das pesquisas sobre o campo da percussão sinfônica brasileira.

O primeiro, por ordem de conclusão, é a dissertação de mestrado de Karla Regina Bach Andrade, *“A Percussão Brasileira na Obra de Heitor Villa-Lobos”*, de 1998, realizada através do Conservatório Brasileiro de Música. O segundo capítulo desse trabalho também aborda *“A Percussão Brasileira utilizada por Heitor Villa-Lobos”*, contendo um glossário organológico de 24 instrumentos de percussão utilizados por Villa-Lobos. São eles: as cabacinhas, o camisão, o caraxá, o caracaxá, o caxambú, o chocalho de côco, o chocalho de metal, o chocalho de bambu, o côco, a cuíca, o ganzá, a matraca, o pio, a puíta, o reco-reco com surdina, o reco-reco de metal, o roncador, o surdo, o tambor indiano (ou tambor índio), o tamborim de samba, o tambu-tambi, o tarol, a tartaruga e o trocano. O terceiro capítulo traz uma breve análise de 4 obras selecionadas: *“Uirapurú”*, *“Choros No. 6”*, *“Bachianas Brasileiras No. 2 – Toccatina (O Trenzinho*

do Caipira)”, “O Descobrimento do Brasil – 4ª Suíte (Procissão da Cruz e Primeira Missa do Brasil)”, e além disso, inclui um levantamento de todas as obras de Villa-Lobos que utilizam a percussão brasileira, que segundo esse trabalho, chega a um total de 39 obras orquestrais, 4 para banda, 1 para música de câmara, 3 óperas, 6 obras para canto e orquestra, 1 para cômico e instrumentos, 2 para cômico e banda, e 2 para cômico e orquestra.

A dissertação de mestrado de Fernando Augusto de A. Hashimoto, “*Análise Musical de ‘Estudo para Instrumentos de Percussão’, 1953, M. Camargo Guarnieri; Primeira Peça Escrita Somente para Instrumentos de Percussão no Brasil*”, concluída em 2003 através do Instituto de Artes da UNICAMP, aborda no segundo capítulo a “Percussão no Brasil e seu repertório”, onde também encontramos algumas referências à música orquestral brasileira para percussão.

Além desses trabalhos, é importante mencionar ainda a dissertação de mestrado de Ana Letícia Ferreira de Barros: “*A percussão sinfônica e seu desenvolvimento: algumas considerações sobre notação, idioma e bibliografia*”, concluído em 2007 na UNIRIO, Rio de Janeiro. Apesar de não ser um trabalho sobre a música orquestral brasileira especificamente, encontramos em seu terceiro capítulo algumas observações muito pertinentes sobre o idiomatismo dos instrumentos brasileiros de percussão.

Como pudemos comprovar, ainda é escasso o material do gênero disponível para consulta dos percussionistas brasileiros e/ou estrangeiros. Existem sim, no mercado internacional, inúmeros estudos e métodos voltados para o repertório sinfônico internacional, alguns dedicados inteiramente a compositores específicos, ou então métodos mais abrangentes dedicados à percussão no repertório contemporâneo internacional, mas em nenhum desses estudos e métodos existe qualquer menção a alguma obra orquestral de compositor brasileiro.

Encontramos também muitos métodos e livros de percussão que abordam a rica percussão brasileira e seus inúmeros ritmos, mas pouquíssimos tratam do seu uso na música sinfônica, mesmo que um significativo número de compositores nacionais tenha se utilizado desse legado em suas obras sinfônicas, às vezes de forma mais literal, outras vezes modificando o material original.

O Brasil produziu música de qualidade desde meados do século XVIII. Certamente a riqueza decorrente da mineração do ouro foi uma das responsáveis

pela Escola Mineira, um surto musical ocorrido num local tão distante do litoral e principalmente dos centros culturais europeus. Mas segundo Curt Lange, musicólogo que foi pioneiro na pesquisa da Escola Mineira em 1944:

[...] nota-se desde os primórdios da formação da Capitania uma estranha devoção pela música no seu confuso conglomerado humano, produto, talvez, da nostalgia e do isolamento, como também da tradição musical portuguesa, enraizada desde tempos muito antigos no seu povo e nos que procuravam uma nova vida além-mar, no misteriosamente rico Brasil.⁴

Compositores importantes como José Emerico Lobo de Mesquita (1746 – 1805), além de Francisco Gomes da Rocha (1746 – 1808), Ignácio Parreira Neves (1736 – 1790), entre outros, atuaram nas Minas Gerais. Luis Álvares Pinto (1719 – 1789) e Inácio Ribeiro Nóia (1688 – 1773) foram expoentes em Pernambuco. No Rio de Janeiro, não podemos deixar de mencionar o Padre José Maurício (1767 – 1830), seguido por Francisco Manuel da Silva (1795 – 1865). Em São Paulo temos o compositor André da Silva Gomes (1752 – 1844).

Mais à frente, surge Antônio Carlos Gomes (1836 – 1896), que foi o primeiro compositor brasileiro a fazer sucesso no exterior, assim como Alexandre Levy (1864 – 1892) e Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), que introduzem o nacionalismo em nossa música. *“E realmente foram estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista”*.⁵

No século 20, presenciamos uma quantidade ainda maior de compositores significativos, que serão mencionados mais à frente, e onde se destaca Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), reconhecido internacionalmente como um dos principais compositores daquele século. Dessa forma, constatamos no

⁴ LANGE, Francisco Court. *Os compositores na Capitania Geral das Minas Gerais*. Separata da revista Estudos Históricos, n.3 e 4. Fac. De Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1965, p.37. Apud KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977, p. 31.

⁵ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1965, p. 30.

Brasil a produção de um fluxo ininterrupto de obras musicais de grande valor artístico desde o século 18.

A importância e qualidade dos compositores brasileiros é atestada internacionalmente, como coloca Charles Seeger, em artigo escrito em 1961 para o Oitavo Congresso da Sociedade Musicológica Internacional, em Nova York (*Eighth Congress of the International Musicological Society*):

Num excitante levantamento histórico interamericano, Seeger distinguiu as atitudes de cinco gerações de compositores “republicanos”. Carlos Gomes e Louis Moreau Gottschalk descobriram (e demonstraram) que os americanos podiam escrever música européia respeitável; Alberto Nepomuceno e Edward MacDowell introduziram elementos folclóricos e populares nacionais em sua música de modo cauteloso e incerto; Heitor Villa-Lobos e Charles Ives fizeram o mesmo muito mais enfaticamente e com maior proficiência técnica e individualidade; Carlos Chavez e Aaron Copland foram expoentes de um estilo neo-europeu que demonstra “um grau de integração que praticamente oblitera a distinção de nacionalidade, embora isso ainda seja um ponto de atração”; e Alberto Ginastera e Milton Babbitt – ainda em seus 30 e poucos anos quando Seeger escreveu – trabalharam com uma homogeneidade estilística e uma confiança oriundas de que “a América está ocupando seu lugar no vasto mundo da música ocidental.”⁶

Ou seja, Seeger cita a presença de importantes compositores brasileiros em 3 das 5 gerações de compositores das Américas por ele abordadas. E em nossa opinião, dentre esses compositores mencionados, poderíamos certamente incluir o compositor Camargo Guarnieri, cuja obra contém características das duas últimas gerações mencionadas.

A idéia desse projeto surgiu devido à grande quantidade de dúvidas referentes à nomenclatura e a forma de interpretação dos instrumentos de percussão, surgida durante a execução de obras de compositores importantes como Carlos Gomes (1836 – 1896), Villa-Lobos (1887 – 1959), Francisco Mignone (1897 – 1986), Camargo Guarnieri (1907 – 1993), Guerra-Peixe (1914 – 1993),

⁶ SEEGER, Charles. The Cultivation of Various European Traditions of Music in the New World. *Eighth Congress of the International Musicological Society, New York, 1961*. Cassel, Londres e Nova York: Bärenreiter, 1962, p.364-75. Reimpresso em *Studies in Musicology, 1935-1975*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1977, p.195-210. Apud KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 222.

Cláudio Santoro (1919 – 1989), entre outros. Concluímos que em muitas dessas obras se faz necessário realizar um estudo prévio da intenção do autor, que frequentemente utiliza nomenclaturas equivocadas ou dúbias para os instrumentos de percussão, e também, quando necessário, estabelecer um estudo comparativo com a execução dos ritmos tradicionais ali representados e sua adaptabilidade aos instrumentos solicitados ou estabelecer os instrumentos desejáveis, e se for o caso, aproximar a sonoridade dos instrumentos de percussão sinfônicos àquela dos instrumentos originalmente utilizados nos diferentes contextos encontrados em nossa tradição musical. Além disso, incluímos várias referências de cunho técnico no sentido de auxiliar na execução das obras estudadas.

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

Também notamos, durante nossa pesquisa, inúmeras diferenças entre as edições comerciais de uma das obras mais conhecidas do nosso repertório: *“Il Guarani - Sinfonia”*, de Antônio Carlos Gomes. Encontramos ainda muitas diferenças entre as partituras e as partes individuais dessas mesmas edições, o que acabou gerando um capítulo à parte, que inclui uma edição revisada por nós da grade de percussão dessa importante peça do repertório brasileiro. No decorrer de nossa pesquisa viemos a saber que o Maestro Roberto Duarte também realizou a partir de 1997, sob encomenda da Funarte, uma edição revisada da Ópera *“Il Guarani”*, cuja última atualização foi concluída em 2007. Com total colaboração do maestro Duarte, que nos enviou prontamente o seu trabalho assim que o contatamos, pudemos incluir também as alterações realizadas por ele nesse importantíssimo trabalho de resgate e assim compararmos com nossa própria revisão.

Segundo James Grier: *“O reconhecimento de que editar é um ato de crítica leva diretamente à conclusão de que diferentes editores produzirão diferentes edições do mesmo trabalho, mesmo sob as circunstâncias acadêmicas*

mais rigorosas” (tradução nossa).⁷ Nesse aspecto, é similar à performance, pois cada performance cria e objetifica um único estado da peça, mas nunca duas performances da mesma peça são exatamente iguais em todos os detalhes.

Outro item importante abordado é o estudo de algumas peças do nosso repertório que utilizam os ritmos e/ou instrumentos de percussão brasileiros de maneira inovadora e onde a importância da percussão no corpo dessas obras é destacada.

Este trabalho não estaria completo se não abordássemos o principal compositor brasileiro, Heitor Villa-Lobos. Dessa forma, procuramos discutir aspectos performáticos de nove de suas obras, sugerindo desde montagens e distribuição dos instrumentos entre os percussionistas, passando pela descrição de instrumentos típicos brasileiros utilizados por ele e suas técnicas específicas de execução, entre outros assuntos.

Temos portanto, a intenção de organizar um estudo da Percussão Orquestral Brasileira voltado para percussionistas, maestros, musicólogos e compositores, tanto brasileiros como estrangeiros, objetivando criar parâmetros confiáveis para a execução das obras nacionais aqui abordadas. Procuraremos assim ajudar a suprir a enorme carência de informação sobre a execução da música brasileira orquestral no âmbito da percussão, principalmente no que se refere ao aspecto rítmico e ao uso dos instrumentos de percussão típicos brasileiros, além de tentar eliminar dúvidas referentes à nomenclatura utilizada por nossos compositores, e também buscaremos estabelecer a melhor versão em obras onde existem diferenças de edições. Isso sem deixar de analisar obras de difícil execução técnica procurando dessa forma prevenir e familiarizar os percussionistas com o repertório brasileiro.

Da mesma forma, percebemos que a grande maioria dos compositores que utilizam instrumentos típicos brasileiros de percussão em suas obras não têm um conhecimento mais profundo de suas possibilidades sonoras, como as articulações timbrísticas e o idiomatismo característico desses instrumentos, assim como notamos uma deficiência muito grande nos recursos utilizados na notação musical. Muitas vezes, o percussionista não encontra na grafia os elementos

⁷ GRIER, J. *Op. Cit.*, p. 5. “*The recognition that editing is a critical act leads directly to the corollary that different editors will produce different editions of the same work, even under the most rigorous, scholarly circumstances.*”

básicos necessários à compreensão da idéia musical do compositor. Pretendemos discutir esse tema, ajudando a elucidar essa questão e exemplificando, através do pandeiro brasileiro, que é o símbolo dessa categoria de instrumento, traçando a sua trajetória evolutiva no Brasil e os principais sistemas notacionais existentes, comparando-os e apresentando sugestões, a fim de que o compositor possa optar pelo sistema que é mais adequado a seu modelo composicional.

Enquanto se procura divulgar o repertório brasileiro no exterior, é exígua a quantidade de trabalhos de referência que explanem as formas corretas de se executar essas obras, pelo menos no que tange à percussão.

Aproveitando nossa experiência na área, que já soma mais de 30 anos, onde já tivemos a oportunidade de tocar em todas as 19 obras abordadas neste trabalho, sendo que também participamos de gravações comerciais de 11 dessas peças (ver Discografia), somado à pesquisa de campo e à reduzida literatura existente sobre o assunto, procuraremos contribuir para uma melhor interpretação da música sinfônica brasileira, tanto pelas orquestras nacionais como pelas estrangeiras.

Apesar de dividirmos este trabalho em capítulos que abordam temas diferentes, como nomenclatura, problemas de edição, uso de ritmos e/ou instrumentos típicos brasileiros, obras selecionadas do compositor Heitor Villa-Lobos, e finalmente o idiomatismo nos instrumentos típicos brasileiros, alguns desses temas podem ser recorrentes em uma mesma obra estudada, então, nesse caso, para melhor compreensão dessas peças abordadas, evitaremos segmentar em capítulos separados.

1. Problemas de nomenclatura nas obras de Mozart Camargo Guarnieri (Tietê, 1907 – São Paulo, 1993)

Na área da percussão existem muitos instrumentos com nomenclaturas existentes em vários idiomas, e que variam de sonoridade de acordo com a região e até mesmo com o período a que pertencem, pois eles também sofreram evolução ao longo do tempo. Isso tem gerado muitas dúvidas e discrepâncias entre compositores, regentes e percussionistas. Propomos, neste capítulo, a partir de alguns dos principais problemas de nomenclatura encontrados no repertório sinfônico, estudar o uso do *tamburo rullante* e do *tamburo militare* nas obras de Mozart Camargo Guarnieri, procurando dessa forma apresentar as soluções que ajudem a definir a real intenção do compositor no que refere a esses instrumentos. Da mesma forma, abordaremos também a sua “Dança Brasileira”, que contém inúmeras diferenças entre a partitura e a parte cavada da percussão.

Entre os tambores mais utilizados no meio sinfônico, podemos citar o tambor militar, a caixa-clara, o tambor tenor, o tambor provençal, os tom-tons, o bumbo, entre outros. Cada um deles tem características e sonoridades específicas, mas devido ao grande número das variantes mencionadas acima, infelizmente nem sempre são bem compreendidas por compositores ou até mesmo por percussionistas.

1.1. Os falsos cognatos: *tamburo militare* e *tamburo rullante*

Devemos tomar cuidado com os falsos cognatos na nomenclatura da percussão existentes entre os vários idiomas. Um bom exemplo é o colocado por Michael Rosen em um de seus artigos escritos para a coluna *Terms used in Percussion* (Termos Usados em Percussão), quando respondia a uma questão sobre qual tipo de instrumento é o “*tambourin*” utilizado no movimento *Farandole* da obra *L’Arlésienne Suite*, de George Bizet:

Esta parte tem causado muitos problemas. Bizet, é claro, é francês e conhecia muito bem este instrumento e a melodia folclórica que ele acompanha. Na partitura, ele escreveu a palavra apropriada “*tambourin*”, que todo percussionista francês conhece como um tambor profundo. No entanto,

quando a música foi publicada por uma editora alemã, o copista alemão viu a palavra “*tambourin*” (que em alemão significa pandeiro) – [na realidade, “*tamburin*” significa pandeiro em alemão, e é essa a forma que acabou impressa na partitura da Kalmus] - e não achou que houvesse necessidade de traduzi-la para outro nome, pois para ele, ela já significava “pandeiro”. Os percussionistas e maestros alemães que não estavam familiarizados com a natureza autêntica desta melodia, usaram incorretamente um pandeiro, concluindo que isso era o que Bizet especificou. Por isso, em algumas gravações dessa peça, o pandeiro é usado ao invés do tambor. Deveria ter sido traduzido para o alemão provavelmente como “*Ruhrtrommel ohne saiten*” [tambor tenor sem esteira]; que é ao que mais se assemelha. (tradução nossa)⁸

Ou seja, confusões com nomenclaturas de instrumentos de percussão são problemas universalmente comuns e antigos.

No Brasil, como veremos mais adiante, os termos *tambourine* (pandeiro em inglês), *tambourin* (tambor provençal em francês) e *tamburin* (pandeiro em alemão) também causam problemas de erros de nomenclatura devido a outro instrumento típico brasileiro com nome parecido, o “tamborim” (de samba).

Da mesma forma, podemos fazer uma outra observação importante relacionada à dúvida que normalmente o uso do termo italiano *tamburo rullante* gera fora (e mesmo dentro) da Itália. Como o termo francês *caisse roulante*, assim como os termos em alemão *rollier trommel* e *roll-trommel* indicam um tambor mais grave e normalmente sem esteira, o qual chamamos “tambor tenor” (*tenor drum*, em inglês), muitas vezes podemos concluir prontamente que o termo italiano *tamburo rullante* também é esse tipo de tambor tenor. Como veremos logo adiante, isso pode ou não ser verdade, dependendo do período em que a obra foi escrita ou dependendo da fonte consultada pelo compositor. Apesar de não terem

⁸ ROSEN, Michael. Terms used in percussion. *Percussive Notes Magazine*. Percussive Arts Society. Columbus, Ohio: v.16, n.3, p. 48, spring/summer 1978. “*This part caused many problems. Bizet, of course, is French and knew quite well this drum and the folk melody it accompanies. In the score, he wrote the proper word ‘tambourin’, which every French percussionist knows is a deep drum. However, when the music was published by a German publishing company, the German copyist saw the word ‘tambourin’ (which in German means tambourine) and didn’t think there was a need to translate it into anything else because to him it already meant tambourine. German percussionists and conductors who weren’t familiar with the authentic nature of this melody, incorrectly used a tambourine assuming that that was what Bizet specified. This is why on some recordings of this piece a tambourine is used instead of a drum. It probably should have been translated into German as ‘Ruhrtrommel ohne saiten’; which is what it most resembles*”.

afinação determinada ou, como diria Luis D’Anunciação, “*possuem entonação tímbrica com afinação não alinhada ao sistema tonal*”⁹, tanto o *tamburo militare* (tambor militar) como o *tamburo rullante*, (que em seu significado contemporâneo pode ser traduzido como caixa-clara, como veremos logo adiante) são hoje, a princípio, executados com esteira, sendo o primeiro mais grave, pois o corpo do instrumento é maior.

Uma outra constatação é que na segunda metade do século 19, a evolução dos tambores militares levou ao surgimento da caixa-clara, que é um instrumento de corpo mais estreito, e com isso, muitas obras escritas originalmente para o tambor militar são hoje executadas na caixa-clara devido ao seu som mais penetrante e sua articulação mais clara, daí o surgimento do termo *caisse-claire*, em francês, ou *cassa chiara*, em italiano, traduzidos literalmente para o português como caixa-clara. Dois exemplos famosos de obras escritas originalmente para o tambor militar e que hoje são tradicionalmente tocadas na caixa-clara são o “Bolero” (1928), de Maurice Ravel e “Scheherazade” (1888), de Nicolay Rimsky-Korsakov.

É importante frisar que o termo “tambor rulante” não é comumente utilizado em nosso idioma. No *Diccionario Musical* do português Ernesto Vieira¹⁰, escrito no final do século XIX, encontramos os termos “caixa de rufo” ou “timbalão”, para descrever os termos italianos “*rullo*” ou “*tamburo rullante*”, mas são termos que caíram em desuso em nosso idioma. Então, temos que traduzi-lo de acordo com o idioma em que é utilizado originalmente. Assim, se traduzirmos o tambor rulante do francês *caisse roulante* ou do alemão *rolliertrommel*, esses termos correspondem certamente à família do tambor tenor (*tenor drum*), ou seja, um tambor mais grave e sem esteira, e portanto tem a sonoridade naturalmente mais escura. “*Tambor Tenor – (sem esteira) – No início do século XIX apareceu um tambor sem esteiras chamado tenor drum (Alemão: Wirbel-, Rollier-, or Tenortrommel; Francês: caisse roulante) nas bandas militares*”. (tradução nossa)¹¹

⁹ ANUNCIÇÃO, Luis D’. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006, p. 67

¹⁰ VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Musical* – ornado com gravuras e exemplos de música. 2ª Ed. Lisboa: Lambertini, imp. 1899. p. 446.

¹¹ PEINKOFER, Karl e TANNIGEL, Fritz. *Handbook of Percussion Instruments*. London, New York, Mainz: Schott, c 1976, p. 88. “*Tenor Drum (without snare) – In the early 19th century a snareless*

Já o termo italiano *tamburo rullante* sofreu grande transformação desde o século XIX, como podemos perceber no texto abaixo, extraído de um artigo do italiano Renato Meucci sobre a percussão italiana no século dezenove:

A identificação do instrumento denominado “*tamburo rullante*”, e ainda “*rullo*”, “*rullanda*” ou, mais frequentemente “*cassa rullante*” é objeto de numerosos equívocos. Na prática moderna, “*tamburo rullante*” (francês: *caisse roulante*, alemão: *Ruhrtrommel* ou *Wirbeltrommel*, inglês: *tenor drum*) indica normalmente um tambor de largura maior do que a altura, ao passo que numerosas fontes do século XIX atestam exatamente o contrário. O instrumento é hoje construído até mesmo de metal, e dotado até de esteiras, duas características rigorosamente exluídas das fontes oitocentistas. Finalmente, para complicar, a terminologia italiana moderna está presente no costume dos bateristas de chamar as caixas-claras de seus instrumentos de “*rullante*”, o que não tem (ou quase) nada a ver com o “*tamburo rullante*” oitocentista. (tradução nossa)¹²

Portanto, o termo *tamburo rullante* que originalmente (no século 19) designava o tambor tenor, passou hoje também a poder designar todo tipo de tambor da família da caixa-clara, ou seja, com esteira.

A tradução literal para o termo italiano *tamburo* é tambor, o que é bastante genérico, pois existem inúmeros tipos de tambores. Tanto uma caixa-clara, assim como o tambor tenor são tipos de *tamburo* (tambor). Portanto, nossa recomendação aos compositores que queiram notar a nomenclatura da caixa-clara em italiano é que utilizem o termo *cassa chiara*, que é bem mais específico, evitando assim possíveis enganos.

drum called tenor drum (German: 'Wirbel-, Rollier-, or Tenortrommel'; French: 'caisse roulante') appeared in military bands”.

¹² MEUCCI, Renato. Il timpani e gli strumenti a percussioni nell'Ottocento italiano. *Studi Verdiani* 13, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, Itália: (13), 1998, p. 208: “L’identificazione dello strumento denominato ‘tamburo rullante’, e talvolta anche ‘rullo’, ‘rullanda’ o, più spesso, ‘cassa rullante’, è stata oggetto di numerosi equivoci. Nella prassi odierna ‘tamburo rullante’ (francese: *caisse roulante*, tedesco: *Ruhrtrommel* o *Wirbeltrommel*, inglese: *tenor drum*) indica di norma un tamburo di larghezza maggiore dell’altezza, mentre numerose fonti del secolo XIX attestano esattamente il contrario. Lo strumento viene oggi costruito anche in metallo, e dotato perfino di corde di bordone, due caratteristiche rigorosamente escluse dalle fonti ottocentesche. A complicare infine la terminologia italiana odierna interviene la consuetudine dei batteristi di chiamare ‘rullante’ il piccolo tamburo del loro strumento, il quale nulla (o quasi) ha a che vedere con il ‘tamburo rullante’ ottocentesco”.

Para complicar ainda mais a situação dessas traduções, o único dicionário de percussão publicado no Brasil, que é o *Dicionário de Percussão*, de Mário Frungillo, apesar de ser uma excelente obra, com quase 7000 verbetes, descreve o “tambor rulante”¹³ com esteira (o que, como dissemos, é em parte verdadeiro, se traduzido do termo italiano contemporâneo, mas não está correto se traduzido do termo francês ou do alemão, ou ainda do termo italiano oitocentista), mas traz também uma incorreção no termo “tambor militar”¹⁴, que lá é descrito como sem esteira. Na verdade, este instrumento é normalmente tocado com esteira, podendo, apenas se devidamente solicitado, ser tocado com a esteira desligada.

Sobre o termo “Tambor Militar” (*Military Drum*), Peinkofer e Tannigel descrevem:

As peles, que são esticadas sobre aros de metal e são apertadas através de parafusos de tensão, deveriam agitar pelo menos oito cordas de tripa, cordas de plástico, as quais, para serem totalmente eficazes, devem encostar totalmente na pele da esteira (como, na verdade, elas devem em todos os tipos de caixas-claras). As esteiras podem ser ligadas e desligadas rapidamente e sem barulho com a ajuda de um moderno mecanismo, o automático da esteira. (tradução nossa)¹⁵

Ou seja, justamente na única publicação brasileira que aborda o tema, quando comparamos os dois instrumentos, existe um engano. Após contatarmos o autor para verificar a origem dessas descrições, foi constatado um erro de digitação, que deverá ser corrigido nas próximas edições, o que é compreensível devido à enorme quantidade de instrumentos mencionados, o que de forma alguma diminui o valor desse importantíssimo trabalho.

¹³ FRUNGILLO, Mario D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 330.

¹⁴ *Ibid.*, p. 329.

¹⁵ PEINKOFER, Karl e TANNIGEL, Fritz. *Handbook of Percussion Instruments*. London, New York, Mainz: Schott, c 1976, p. 87. “The heads, which are stretched across metal shells are made very tight by the tensioning screws, should agitate at least eight gut or wound, plastic strings, which, to be fully effective, must lie closely against the skin of the snare head (as, in fact, they must in all types of snare drums). The snares can be applied and detached quickly and noiselessly with the help of a modern mechanism, the snare release”.

Mas a maior parte dos dicionários de percussão e livros de referência ainda descreve o *tamburo rullante* como um tipo de tambor tenor, pois trazem em geral o significado do termo em uso nas obras do século 19, mas infelizmente não fazem menção ao termo atual. Podemos citar entre esses o “*A Practical Guide to Percussion Terminology*”, de Russ Girsberger¹⁶, o livro “*Percussion Instruments and Their History*”, de James Blades¹⁷, o “*The Percussionist’s Dictionary*”, de Joseph Adato e George Judy¹⁸. Uma das raras exceções é o livro “*Encyclopedia of Percussion*”, de John H. Beck¹⁹, que descreve o *tamburo rullante* como tendo a possibilidade de ser o *tenor drum* ou o *field drum*, este segundo normalmente utilizando esteira e ainda a possibilidade da adição dos termos “*con corde*” ou “*senza corde*”.

Mas isso merece ser mencionado, pois se até mesmo em publicações de referência atuais existem incoerências nas definições dos instrumentos de percussão, alguns compositores podem ter imaginado um timbre de instrumento e inadvertidamente, quando pesquisando a descrição desse instrumento, terem sido levados a utilizar uma nomenclatura equivocada.

Segundo Barros,

De forma geral, os manuais redigidos até a década de 50 do século XX não possuem informações coerentes ou realmente objetivas sobre o naipe de percussão. As informações são fornecidas equivocadamente, contendo erros sobre a constituição física dos instrumentos, sua nomenclatura e utilização. Alguns instrumentos já utilizados na orquestra no século XIX não são mencionados na maioria dos tratados de instrumentação e orquestração deste período. Um forte exemplo desta questão é o xilofone, instrumento que passou a integrar a orquestra a

¹⁶ GIRSBERGER, Russ. *A Practical Guide to Percussion Terminology*. Ft. Lauderdale, FL: Meredith Music Publications, 1998, p. 81.

¹⁷ BLADES, James. *Percussion Instruments and Their History*. London: Faber & Faber Ltda, 1970, p. 376. “*The French equivalent to the English tenor drum is ‘caisse roulante’; German: ‘Rührtrommel’; Italian: ‘tamburo rullante’*”.

¹⁸ ADATO, Joseph; JUDY, George. *The Percussionist’s Dictionary*. Melville, NY: Belwin-Mills Publishing Corp., s.d., p. 89.

¹⁹ BECK, John H. *Encyclopedia of Percussion*. New York, London: Garland Publishing Inc, 1995, p. 94.

partir do século XIX, só foi inserido nos manuais a partir da segunda metade do século XX.²⁰

Ainda segundo Barros, muitos tratados de orquestração, inclusive alguns escritos por importantes compositores do final do século 19 e início do século 20, mas que só foram publicados décadas depois, tratam a percussão de forma superficial e ainda trazem muitas informações errôneas, quando não preconceituosas, como esta frase de Rimsky-Korsakov (1844-1908), retirada de seu livro *“Princípios de Orquestração”*, redigido no ano de 1873, mas que tem sua primeira publicação póstuma no ano de 1922.

Instrumentos neste grupo, assim como triângulo, castanhola, pequenos sinos, pandeiro, rute ou vareta (Rute. Alem.), caixa-clara ou tambor militar, pratos, bombo, e gongo chinês não executam nenhuma parte harmônica ou melódica na orquestra, e podem somente ser considerados como instrumentos ornamentais puros e simples. Eles não possuem significado musical intrínseco e são apenas mencionados de passagem (*Rimsky-Korsakov, 1922, p. 32*).²¹

Logicamente isso não desmerece a qualidade desse grande compositor e orquestrador, que aliás tem grande domínio da escrita para o naipe de percussão, principalmente se levarmos em consideração que o livro foi escrito em 1873, quando a percussão tinha realmente um papel menos relevante na música do período, mas como o livro foi publicado postumamente somente em 1922, já estava desatualizado em quase 50 anos.

²⁰ BARROS, Ana Letícia Ferreira de. *A Percussão Sinfônica e seu desenvolvimento: algumas considerações sobre notação, idioma e bibliografia*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007, p. 59 e 60.

²¹ RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Principles Of Orchestration: With Musical Examples Drawn From His Own Works In Two Volumes Bound As One*. Dover: Dover Publications, 1964, p.32. *“Instruments in this group, such as triangle, castanets, little bells, tambourine, switch or rod (Rute. Germ.), side or military drum, cymbals, bass drum, and chinese gong do not take any harmonic or melodic part in the orchestra, and can only be considered as ornamental instruments pure and simple. They have no intrinsic musical meaning, and are just mentioned by the way.”* Apud BARROS, A.L.F., op. cit., p. 57.

1.1.1. Sinfonia Nº 3 (1953)

Instrumentação da Percussão (nomenclatura original grafada em italiano): *timpani*, *tamburo rullante*, *tamburo militare*, *triangolo*, *gran cassa* e *piatti*. Em português: tímpanos, caixa-clara, tambor militar, triângulo, bumbo e prato suspenso. A gravação desta obra se encontra disponível no DVD ROM anexo.

Decidimos incluir esta obra em nossa pesquisa, pois como vimos, é recorrente a confusão que se estabelece com a nomenclatura dos dois tambores (*tamburo rullante* e *tamburo militare*) nesta e em outras obras de Guarnieri.

Mas antes, uma primeira observação já pode ser feita em relação ao prato. *Piatti* em italiano, significa “pratos” no plural. No caso do prato suspenso deveria ser escrito *piatto*, no singular, pois a observação *col la baquetta di timpani* (compasso 163 do 3º movimento), além da escrita musical (semibreves ligadas e com trinado) não deixam dúvida quanto a isso. Mas essa é uma falta de atenção comum a muitos compositores (brasileiros ou não), que não observam claramente a nomenclatura correta dos instrumentos de percussão, principalmente quando utilizam um idioma não natal.

Mais graves são os muitos casos que ocorrem em obras de vários compositores que, usando os dois tipos de pratos (“a dois” e “suspenso”), não especificam em qual tipo de instrumento sejam tocadas as notas simples (sem rulo). Nos rulos, a conclusão pelo prato suspenso é óbvia, embora o trinado com pratos a dois também seja possível, apesar de muito menos comum, e deve ser claramente indicado (“a 2” ou “de choque”) ou o percussionista concluirá que é um rulo comum em um prato suspenso. Mas nas notas simples existem as duas possibilidades, e portanto deveriam ser especificadas sempre que os dois tipos de instrumentos estão sendo utilizados.

Em relação aos *tamburos rullante* e *militare*, como a obra foi escrita na metade do século 20, pode existir a dúvida sobre qual tipo de instrumento o compositor intencionava para o *tamburo rullante*: se a caixa-clara (com esteira) do significado contemporâneo, ou o tambor tenor (sem esteira), se pensarmos na origem do termo utilizado no século 19, ou ainda um tambor grave com esteira, do tipo do tambor militar, e da mesma forma, pode-se ficar na dúvida se o *tamburo militare* intencionado, apesar de sabermos que utiliza esteira, seria um tambor de fuste (corpo) menor, do tipo da caixa-clara, como vimos que é uso corrente em

várias obras escritas originalmente para o tambor militar, ou seria realmente o tambor militar tradicional, de fuste maior, e portanto, sonoridade mais grave. Dessa forma, através de uma simples operação de combinatória, e excluindo as combinações repetidas da caixa-clara e do tambor militar, teríamos ainda quatro possibilidades para traduzirmos os termos *tamburo rullante* e *tamburo militare*: uma seria respectivamente caixa-clara e tambor militar, outra seria respectivamente o tambor tenor e a caixa-clara, a terceira seria respectivamente o tambor tenor e o tambor militar e ainda uma última possibilidade (ainda que menos provável de todas) seria respectivamente o tambor militar e a caixa-clara.

Na *Sinfonia Nº 3* de Guarnieri, na parte de percussão, o *tamburo rullante* está escrito na 4ª linha do pentagrama (de baixo para cima), enquanto o *tamburo militare* está anotado na 2ª linha. Isso por si só não é conclusivo, mas é um forte indicativo de como os instrumentos devem soar, ou seja, o *tamburo rullante* mais agudo e o *tamburo militare* mais grave. Se levarmos em conta que as frases mais claras, articuladas e com mais notas se encontram justamente na parte do *tamburo rullante*, ficamos mais próximos de concluir que é essa a real intenção do compositor.

Também merece ser mencionado que Guarnieri conheceu pessoalmente, nos Estados Unidos, o compositor Alberto Ginastera (1916-1983), como podemos comprovar através de carta escrita a esse compositor, datada de 04 de maio de 1947.²² E Ginastera utiliza em sua *Suíte Estância*, de 1941, essa mesma combinação de tambores, também com a nomenclatura em italiano. E no caso, os dois tambores são utilizados com esteira, exceto por uma seção no 1º movimento onde o compositor indica “*sin bordones*” para os dois instrumentos. Podemos até mesmo supor, embora sem confirmar, uma influência do compositor argentino na escolha desses instrumentos, pois as obras de Guarnieri que utilizam esses instrumentos combinados são posteriores a essa obra de Ginastera.

De qualquer forma, se analisarmos a escrita da percussão, como por exemplo, no trecho do compasso 71 ao compasso 150 do primeiro movimento, podemos confirmar a intenção do compositor. Nessa seção, a passagem mais articulada de sequências de quatro colcheias e uma semínima, sendo que na primeira nota de cada grupo existe uma *appoggiatura* (ou *flam*, em inglês), está

²² Mostra *Camargo Guarnieri: Trajetória de um Criador*. Galeria de Eventos da Sala São Paulo, 2007. Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros - USP, s.n.

destinada ao *tamburo rullante*, que deve portanto ser tocado pela caixa-clara, enquanto o *tamburo militare* (de som mais grave) faz apenas um contraponto rítmico de uma semínima a cada três tempos, reforçado pelo uníssono dos tímpanos do compasso 102 ao 128. Caso optássemos pelo tambor tenor para tocar a parte do *tamburo rullante*, como ele tem a princípio a sonoridade grave e menos definida pela ausência de esteira, seria mais ou menos como se tivéssemos um solo rápido para o contrabaixo enquanto o violino tocasse apenas um apoio rítmico. Não que isso seja impossível, mas parece bem menos provável.

Exemplo 1:

The image shows a musical score for percussion instruments, consisting of four staves. The first staff is labeled '70 T.R.' and 'PIANO' with a 'pp' dynamic marking. The second staff is labeled '75' and 'T.M.'. The third staff is labeled '85' and 'T.M.'. The fourth staff is labeled '90' and 'T.R.'. The score includes various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some handwritten annotations like 'para corda' and '1' above certain notes.

23

Também no restante da obra a escolha dos instrumentos faz total sentido, se levamos em conta o significado contemporâneo do termo italiano. No início do segundo movimento, que tem um andamento lento (*Serenamente*), fica bem apropriado um tambor de sonoridade mais grave do compasso 67 ao 79, que agora está destinado ao tambor militar. Nesse trecho existe um ostinato rítmico dos tímpanos e a melodia está em uníssono nas cordas, com uma textura onde o timbre mais grave do tambor militar combina com o caráter da seção sem perder definição em virtude do tempo lento.

²³ GUARNIERI, Mozart Camargo. *Sinfonia Nº 3*. S. L.: Cópia do manuscrito do compositor, s.d. Centro de Documentação da OSESP. 1 parte cavada de percussão. Orquestra, p.1.

Seguindo, no 6/8 do Vivo (compasso 90), encontramos outra seção extremamente leve e ágil, com flautim, harpa, triângulo e *tamburo rullante*, que tem uma sonoridade mais clara. Na sequência entra o trompete com surdina, o que enfatiza o caráter brilhante da seção.

Exemplo 2:

The image shows a musical score for Example 2, consisting of several staves. The top staff is labeled 'T.M.' (Tamburo Militar) and starts at measure 65. The second staff is labeled '70' and the third '75'. The fourth staff is labeled '80' and '90' and includes markings '1 1 3 85 2 2' and 'VIVO'. The fifth staff is labeled '95' and '150' and includes markings '32', '132', '16', '148', and 'T.R.'. The sixth staff is labeled '160' and '155' and includes markings '22'. The seventh staff is labeled '185' and '190' and includes markings 'T.R.' and 'PP'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'dim.', 'molto', and 'pp'.

24

E para concluir o segundo movimento, do compasso 199 ao 236, da mesma forma, temos o tambor militar, com sua sonoridade mais grave complementando alternadamente a frase dos tímpanos, enquanto o *tamburo rullante* preenche as colcheias acompanhando com uma sonoridade mais leve e definida.

²⁴ Ibid., p. 4.

No terceiro movimento, a entrada do *tamburo militar* a partir do compasso 15 é de caráter pesante em conjunto com os tímpanos, dessa forma, confirmando a escolha de um instrumento mais grave. Já no compasso 74, a frase rítmica mais complexa está destinada ao *tamburo rullante* enquanto o apoio em semínimas fica a cargo do *tamburo militar*, em uníssono com os tímpanos. Novamente, as frases dos compassos 220 a 258 e em 277 são muito articuladas e portanto soam melhor no instrumento mais agudo (*tamburo rullante*).

Exemplo 3:

The image shows a musical score for Example 3, consisting of four staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat and a 2/2 time signature. It contains a melodic line with notes and rests, starting at measure 220. Above the staff, there are markings for 'F. CL.' and 'T.R.' with a measure number '220'. Below the staff, there is a dynamic marking 'pp'. The second staff is a bass clef staff with a 2/2 time signature, containing a rhythmic line with notes and rests, starting at measure 220. Above the staff, there are markings for '2', '2', '1', '1', and '230'. The third staff is a bass clef staff with a 2/2 time signature, containing a rhythmic line with notes and rests, starting at measure 225. Above the staff, there are markings for '1', '2', '4', '240', '3', and 'TEMPO PRIMO'. Below the staff, there is a dynamic marking 'mp'. The fourth staff is a bass clef staff with a 2/2 time signature, containing a rhythmic line with notes and rests, starting at measure 250. Above the staff, there are markings for '1', '250', '3', '1', '2', 'T.R.', and 'rall.'. Below the staff, there is a dynamic marking 'mp'. The score ends with a measure number '277' and a dynamic marking 'mp'. The page number '- 7 -' is centered at the bottom.

25

Finalmente, no 2/2 da seção final, do compasso 339 ao fim, Guarnieri utiliza um interessante efeito rítmico através de uma hemíola obtida com o ostinato de uma frase de três tempos executada pelos dois tambores em uníssono e pelos tímpanos, mas justamente por tocarem em uníssono, não existe problema de inversão de papéis, e sim uma soma interessante de timbres.

²⁵ Ibid., p. 7.

Exemplo 4:



26

Concluimos então, pelos motivos expostos acima, que a escrita dos tambores faz total sentido, e que Guarnieri demonstra pleno conhecimento e ótimo emprego das características sonoras dos instrumentos mencionados, desde que interpretemos o significado “contemporâneo” do termo italiano. E devemos nos atentar que ele sempre utiliza o *tamburo militar* como o instrumento mais grave e o *tamburo rullante* como o mais agudo. Quanto ao uso das esteiras, seguindo essa linha de raciocínio, os dois tambores deveriam utilizá-las sempre, a não ser que o compositor especifique o contrário, o que não ocorre nessa obra analisada. Sugerimos, portanto, para futuras edições da obra, no caso de se manter a nomenclatura em italiano, que se use o termo “cassa chiara” para definir o instrumento “*tamburo rullante*” utilizado por Guarnieri, o que ajudaria a evitar possíveis enganos na escolha do instrumento, ou ao menos que se coloque uma nota explicando o tipo de instrumento desejado.

²⁶ Ibid., p. 8.

1.1.2. Variações sobre um Tema Nordestino, para piano e orquestra (1953)

Instrumentação: *timpani, tamburo rullante, tamburo militare, piatti e triangolo*, mostrando a predileção do compositor pelo uso da nomenclatura no idioma italiano. Em português: tímpanos, caixa-clara, tambor militar, pratos e triângulo.

A título de comparação, selecionamos esta outra obra de Guarnieri do mesmo período (1953), que também utiliza a mesma instrumentação, com exceção da *gran cassa*. É a *Variações sobre um Tema Nordestino para piano e orquestra*.

Também realizamos um estudo comparativo das funções dos dois tambores nessa obra para procurar evidências que confirmem a utilização dos instrumentos da mesma forma que ocorre na Sinfonia N° 3.

A partir do compasso 76 nos deparamos com uma seção que alterna compassos entre os dois tambores, sendo a parte mais rebuscada e que utiliza *appoggiaturas* duplas (*drags*) destinada ao *tamburo rullante*, enquanto a parte do *tamburo militare* é mais rarefeita, soando em uníssono com o *timpani*, sugerindo uma sonoridade mais grave, da mesma forma que ocorre na Sinfonia N° 3. Ou seja, poderíamos aqui constatar o mesmo tipo de função destinada a esses instrumentos, tendo o cuidado de considerar a nomenclatura no idioma original, onde os dois instrumentos utilizam esteira, sendo o *tamburo militar* o instrumento mais grave, como acontece com a Sinfonia N° 3.

Exemplo 5:

Handwritten musical score for Example 5, showing three staves: Timp (Timpani), Tamb Rull (Tamburo Rullante), and Tamb Mil (Tamburo Militare). The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'din'.

27

²⁷ GUARNIERI, Mozart Camargo. *Variações Sobre um Tema Nordestino, para piano e orquestra*. São Paulo: Manuscrito Autógrafo do compositor, 1953. Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros, USP, s.n. 1 partitura. Orquestra, p.10.

Em compensação, na Variação V, a partir do compasso 308 até o 320, e depois do compasso 347 ao 356, temos um ritmo de baião que mistura o 2/4 básico com alguns compassos em 3/4, e que é apresentado na percussão da seguinte maneira (em 2/4): o triângulo toca os contratempos, os tímpanos tocam as primeiras e quartas colcheias do compasso, e o ritmo básico da zabumba, que é o instrumento de percussão mais característico do baião, está dividido entre os dois tambores, sendo o ritmo da baqueta macia, que normalmente toca o som grave (colcheia pontuada e semicolcheia), tocado no *tamburo rullante*, e os contratempos, que é o ritmo tocado pelo “bacalhau” (vareta tocada na pele oposta, de som agudo e brilhante), são executados pelo *tamburo militare*. Se analisássemos apenas essa seção, poderíamos concluir erroneamente o inverso, pois aqui o som tipicamente grave é executado pelo *tamburo rullante* enquanto que o som mais agudo, típico do estalo da vareta (bacalhau) na pele resposta da zabumba é tocado no tambor militar. Mas supomos aqui uma intencional inversão de papel, que inclusive ocorre eventualmente no contexto original, uma vez que os tímpanos já tocam o suporte no tempo forte e o triângulo reforça o caráter agudo dos contratempos.

Exemplo 6:



1.1.3. Estudo para Instrumentos a Percussão (1953)

Outra importante obra que ajuda a corroborar essa idéia é o seu “Estudo para Instrumentos a Percussão”, escrito em 1953 (mesmo ano da sua “Sinfonia Nº 3”) e que é considerada a primeira obra brasileira para grupo de percussão²⁹. A instrumentação no manuscrito original, que se encontra no Instituto

²⁸ Ibid., p. 37 e 38.

²⁹ BOUDLER, John Edward. *Brazilian Percussion Compositions since 1953: An Annotated Catalogue*. 1983. Tese de Doutorado. American Conservatory of Music. Chicago, Illinois, Estados Unidos. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, Copyright 1983, p. 2.

de Estudos Brasileiros, localizado na USP, está em italiano, com exceção do reco-reco: *triangolo*, *tamborino*, reco-reco, *tamburo rullante*, *tamburo militare*, *piatti*, *gran cassa* e *timpani*. Em português: triângulo, pandeiro, reco-reco, caixa-clara, tambor militar, pratos, bumbo e tímpanos. A gravação desta obra se encontra disponível no DVD ROM anexo.

A versão editada pela *Broude Brothers Limited, New York, 1974*, traduz corretamente para o inglês os termos *tamburo militare* e *tamburo rullante* respectivamente como *military drum* e *snare drum* (tambor militar e caixa-clara).

Guarnieri desenvolve nessa obra um interessante diálogo entre esses dois tambores, sendo que novamente o tambor militar tem o papel do tambor grave, e a caixa-clara (*tamburo rullante*), o tambor agudo.

Outra incorreção existente a respeito dessa obra refere-se à tradução do termo *tamborino* (pandeiro) utilizado por Guarnieri no manuscrito original de seu “Estudo para Instrumentos a Percussão”. Como a obra foi publicada em Nova York pela *Broude Brothers Limited*, em 1974, o termo foi traduzido corretamente para o inglês *tambourine*. Segundo Hashimoto, o livro de Marion Verhaalen, “*Camargo Guarnieri – Expressões de uma Vida*”, com tradução de Vera Silvia Camargo Guarnieri, esposa do compositor, em sua página 483, cita o referido instrumento em português como tamburim, o que é claramente mais uma confusão gerada por esse falso cognato. E o mesmo erro acontece na página 548 do livro “*Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*” (Flávio Silva – organizador).³⁰

A fim de ilustrar um pouco mais as possíveis confusões de nomenclatura, na parte cavada de percussão de sua Sinfonia Nº 2, de 1945, publicada pela *Associated Music Publishers, Inc, New York*, Guarnieri utiliza três nomes para o mesmo instrumento: caixa-clara, tambor e tamburo.

1.1.4. Suíte IV Centenário (1954)

Essa obra foi dedicada à Louisville Orchestra. Devemos salientar também que na partitura original³¹, que se encontra no Arquivo Camargo

³⁰ 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*. 2003. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, p. 121.

Guarnieri, no Instituto de Estudos Brasileiros, a nomenclatura utilizada por Guarnieri para definir os instrumentos de percussão é: *timpani*, *xocalho*, *triangolo*, *tamburo militare*, *tamburo rullante*, *piatti* e bombo. Em português: tímpanos, chocalho, triângulo, tambor militar, caixa-clara, pratos e bombo.

Curiosamente, os únicos instrumentos grafados em português são o “*xocalho*” (sic) – instrumento típico brasileiro e portanto grafado em português (apesar da variante ortográfica “chocalho” ser a mais utilizada) e o “bombo”, que se fosse grafado em italiano seria “*gran cassa*”. Aqui vale mencionar que originalmente o termo utilizado em português para descrever esse instrumento era realmente “bombo”, como podemos comprovar através do *Diccionario Musical* de Ernesto Vieira, publicado em Lisboa em 1899.³² Mas os idiomas sofrem transformações ao longo do tempo, e atualmente no Brasil, o termo “bumbo” é um sinônimo utilizado por grande parte dos percussionistas, bateristas e compositores contemporâneos, e também é a forma usada pela maioria dos catálogos de fabricantes e lojas de instrumentos de percussão. Neste trabalho, manteremos o termo em português como utilizado por cada compositor.

Ainda para enfatizar a confusão que o termo “*tamburo rullante*” causa nas obras de Guarnieri, citamos mais uma incorreção no livro “*Camargo Guarnieri – Expressões de uma Vida*”, com tradução de Vera Silvia Camargo Guarnieri. Quando cita a instrumentação utilizada na obra “*Suite IV Centenário*”, o livro inclui o “tambor tenor”³³, provavelmente porque traduzido corretamente do termo inglês “*tenor drum*”. Só que no caso, foi a autora que se confundiu ao traduzir o termo *tamburo rullante* como *tenor drum* (que como vimos anteriormente, é o que consta na maioria dos dicionários de percussão) ao invés de *snare drum*, ao que sem dúvida a tradutora transcreveria corretamente como caixa-clara.

Uma observação importante refere-se às partes cavadas da percussão, que muito provavelmente não foram copiadas pelo compositor, como podemos

³¹ GUARNIERI, Mozart Camargo. *Suíte IV Centenário*. São Paulo: Manuscrito autógrafa do compositor, 1953. Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros, USP, s.n.

³² VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Musical* – ornado com gravuras e exemplos de música. 2ª Ed. Lisboa: Lambertini, imp. 1899, p. 101-102.

³³ VERHAALLEN, Marion. Trad: Vera Silvia Camargo Guarnieri. *Camargo Guarnieri – Expressões de Uma Vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 445.

comprovar pelos erros básicos de português ali encontrados. Como a obra foi dedicada à Louisville Orchestra, provavelmente o copista que escreveu as partes cavadas não era brasileiro e por isso não estava habituado com o idioma português.

O último movimento da obra “BAIÃO” está grafado como “BRIAO”, além disso, a palavra “INTRODUÇÃO”, está grafada na parte de percussão como “INTRODUÃCO”. Outra erro encontrado é com o instrumento “xocalho”, grafado como “xocallo”.

Temos também, na parte cavada da percussão, no compasso 47 do último movimento, o termo inglês “cued” para indicar que o instrumento “triangle” (agora em inglês) está escrito na parte do tímpano e portanto aquele trecho escrito na parte é apenas um guia.

Além disso, o termo “tamburo”, escrito corretamente no início da parte cavada, está grafado no último movimento como “*tambour militaire e tambour rullante*”, misturando os idiomas francês e italiano. Mas o mais grave é que o copista inverte no início desse movimento as partes dos dois tambores, colocando a indicação do *tamburo militar* na linha superior e o *tamburo rullante* na linha inferior, fazendo com que toda a seção do início até a cifra 44 esteja invertida em relação à partitura original. Como pudemos comprovar através do manuscrito original, o correto nessa seção em 2/4 é que o ritmo represente o baião na forma tradicional, com o *tamburo militar* (mais grave) tocando o ritmo do som grave da zabumba (colcheia pontuada, semicolcheia ligada a colcheia e pausa de colcheia), enquanto o *tamburo rullante* toca os contratempos de colcheias, imitando o som e ritmo do “bacalhau” (vareta da mão oposta).

1.2. Diferenças de instrumentação entre partitura e partes cavadas na Dança Brasileira (1931)

Em sua *Dansa Brasileira* (sic), da Suíte “*Três Dansas para Orquestra*”, editada pela *Associated Music Publishers, Inc, New York, 1949*, encontramos várias diferenças entre a instrumentação da partitura e da parte cavada da percussão. A gravação desta obra se encontra disponível no DVD ROM anexo.

A instrumentação da parte cavada mistura termos em inglês, português e italiano: *timpani*, *xocalho* (maraca - sic), *reco-reco*, *tambourine*, *triangle*, *s. drum*

(e *drum*) e *cast*. Em português: tímpanos, chocalho (maraca), reco-reco, pandeiro, triângulo, castanholas, além do termo vago *S. Drum*.

Na partitura além do timpani, temos o *xocalho*, reco-reco, *triangle*, *tambourine*, *tenor drum*, *S. Drum*. A indicação “*S. Drum*” não é clara, podendo significar *side drum*, *snare drum* (ambos, caixa-clara) ou até mesmo um *small drum* (tambor pequeno). Em português: tímpanos, chocalho, reco-reco, triângulo, pandeiro, tambor tenor, além da indicação *S. Drum*.

A fim de facilitar a localização dos trechos discutidos, incluímos a parte cavada da percussão no volume anexo.

Decidimos incluir esta peça em nosso estudo pois, apesar de ser bastante conhecida, é grande a quantidade de dúvidas geradas por essa obra entre os naipes de percussão. A parte dos tímpanos é a única que está clara, pois está editada separadamente dos demais instrumentos de percussão. Todos os outros instrumentos de percussão estão escritos numa mesma parte bastante confusa porque, além das já mencionadas diferenças de instrumentação com relação à partitura, também existem incorreções no sentido das hastes das figuras destinadas ao chocalho e reco-reco que podem levar à escolha errada de instrumentos, além da falta de clareza na definição de instrumentos (*S. Drum* e ainda, *Drum*).

Infelizmente, após pesquisa junto ao Acervo Camargo Guarnieri, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, assim como à *Associated American Publishers*, que publicou a obra em 1949 nos Estados Unidos, e até mesmo com a esposa do compositor, D. Vera Silvia Guarnieri, não foi possível localizar o manuscrito original dessa obra para esclarecer as diferenças encontradas. Mas recebemos uma informação valiosa de D. Vera: “*Guarnieri tinha o péssimo hábito de, muitas vezes, destruir o original de obras já publicadas*” (informação pessoal)³⁴. Mas ela também nos revelou que a versão impressa pela *Associated American Publishers* era a utilizada por Guarnieri sempre que ele dirigia essa obra. No caso, a ausência do original é realmente significativa, mas proporemos então as soluções aos problemas encontrados.

Como a partitura foi editada nos Estados Unidos, devemos fazer uma observação: a maraca, que o compositor coloca como sinônimo ou alternativa ao

³⁴ Correspondência eletrônica recebida em 14 mai. 2009.

nosso chocalho, apesar de ser um idiofone da mesma família de instrumentos de percussão, não tem a mesma sonoridade do chocalho, mas foi provavelmente a saída encontrada por Guarnieri para minimizar os problemas para a performance de sua obra naquele e em outros países. A melhor solução para executar a sequência de colcheias escritas, do ponto de vista estilístico em função da nossa tradição, seria com um chocalho de metal cilíndrico, do tipo utilizado nas escolas de samba. A maraca é um paleativo não ideal, pois é um instrumento concebido para ser utilizado em par com as duas mãos e tem um formato arredondado, e com isso tende a ter uma sonoridade menos definida quando tocada sozinha, como um ganzá, e se articulada com as duas mãos, perde totalmente a característica sonora desejada.

Mas supomos que foi a escolha encontrada pelo compositor para viabilizar a performance de sua obra no exterior, pois com certeza era muito mais fácil encontrar maracas do que o nosso chocalho nos Estados Unidos da metade do século XX, quando e onde a obra foi publicada.

A primeira entrada da percussão é no compasso 24. Aqui já temos uma possível confusão, uma vez que temos a indicação de dois instrumentos na parte cavada: o *xocalho* e o reco-reco, sem a definição de qual instrumento utiliza haste para cima e qual usa para baixo. Após um estudo mais cuidadoso, inclusive da partitura geral, concluímos que o *xocalho* entra sozinho e o reco-reco complementa a frase nas últimas duas colcheias do compasso 30. Na parte, temos hastes para cima e para baixo para indicar diferença entre esses dois instrumentos, apesar de que nesse primeiro compasso da frase do *xocalho* todas as hastes estão para baixo, nos próximos quatro compassos encontramos apenas o sinal de repetição desse compasso, e finalmente no compasso 30, o compositor (ou copista) inverte e utiliza hastes para cima para o *xocalho*, sendo que nas últimas duas colcheias inclui as hastes para baixo significando o reco-reco. Como a frase dessa seção inicia no compasso 24 e só conclui no compasso 31, não há motivo para a mudança súbita de instrumentos no compasso 30. Fica claro que o copista, após 4 compassos seguidos de sinais de repetição, não percebeu que a inversão das hastes poderia causar problemas interpretativos aos percussionistas.

O próximo problema é a definição do tipo de tambor que deve ser utilizado no compasso 26. Em nossa opinião, aqui, a função desse tambor é responder à frase dos metais graves (trombones), em uníssono com os tímpanos,

portanto, um tambor tenor (*tenor drum*) seria o ideal, pois sendo um tambor mais grave e sem esteira, possui uma certa ressonância compatível com a escrita (colcheia ligada a uma semínima).

Toda a seção entre os compassos 31 e 45 do segundo pentagrama deve ser tocada apenas pelo reco-reco, com exceção da primeira nota do compasso 31, onde termina um tema orquestral com o acompanhamento rítmico do chocalho em colcheias, sendo acentuadas as últimas 2 colcheias de cada compasso, até o *elevati* do compasso 31, onde tem início uma nova seção temática da orquestra, que inclui o reco-reco em uníssono nas 2 colcheias do 4º tempo do compasso 30 e na 1ª colcheia do compasso 31, juntamente com um rulo do pandeiro.

Do compasso 45 ao 48, o instrumento indicado na parte é o *tambourine* (pandeiro), enquanto na partitura é o *tenor drum*. Aqui sugerimos um instrumento que mescla essas duas sonoridades, que seria a caixa-clara, pois tem o timbre claro e agudo como o pandeiro ao mesmo tempo que mantém a característica sonora de tambor, tendo potência para enfatizar os rulos em *crescendo* da seção. Do compasso 57 ao 61, temos a repetição da frase do *xocalho* (haste para cima) com complemento do reco-reco (haste para baixo), como na primeira entrada da percussão. E finalmente do compasso 84 ao 104 temos um grande ostinato da percussão. No pentagrama inferior temos o reco-reco e o *xocalho* que tocam em uníssono todas as colcheias. Apesar de não estar escrito, aqui sugerimos que se acentue todas as primeiras, quartas, sétimas e oitavas colcheias de cada compasso, para enfatizar o fraseado rítmico baseado no maxixe que é tocado pela orquestra.

Na linha intermediária, temos uma parte indicada para o *tenor drum* na partitura, enquanto na parte cavada está indicado o *tambourine* e castanholas. Nesta seção temos 2 opções: podemos optar pela parte cavada, que utiliza, além do timpanista, 5 percussionistas:

- 1 – reco-reco
- 2 – *xocalho* e triângulo
- 3 – castanholas
- 4 – pandeiro
- 5 – triângulo e *drum* (sugerimos o *tenor drum* – devido a sua sonoridade mais grave para reforçar o 4º tempo)

E podemos utilizar a versão da partitura geral, onde o tenor drum toca a linha do pandeiro e castanholas. Nessa versão existe um porém, pois se essa linha do meio, com *appoggiaturas* triplas for tocada pelo *tenor drum*, a nota tocada pelo “*Drum*” no 4º tempo (pentagrama superior) perderia sua eficácia, pois o timbre grave necessário a essa nota se confundiria com o *tenor drum*. Portanto, sugerimos que o mais sensato na versão da partitura, seria substituir o *tenor drum* pela caixa-clara, pois seu timbre mais penetrante e articulado teria melhor resultado nesse fraseado mais complexo, e o 4º tempo teria ainda o reforço distinto e necessário do som grave do *tenor drum*, que é ainda apoiado pelo triângulo que toca as 2 colcheias do 4º tempo e a 1ª do compasso seguinte. Dessa maneira, nessa seção, além do tímpanista, podemos distribuir os instrumentos entre apenas 3 percussionistas da seguinte forma:

- 1 – caixa-clara e *tenor drum*
- 2 – reco-reco
- 3 – *xocalho* e triângulo

2. Diferenças nas edições da obra “*Il Guarani – Sinfonia*” (1871), de Antônio Carlos Gomes (Campinas, 1836 – Belém, 1896)

A ópera “*Il Guarani*”, de Antônio Carlos Gomes, teve sua estréia em 19 de março de 1870, mas esta abertura foi composta em 1871 (Milão, 14 de agosto de 1871, como consta da capa do manuscrito autógrafo do compositor).³⁵

Segundo Guimarães, “*Anteriormente ao casamento, a 16 de dezembro de 71, Carlos Gomes, sciente (sic) da escolha do ‘Guarani’ para a abertura solene da Exposição Industrial de Milão, compôs-lhe a imortal Protofonia, que substitui o Preludio original*”.³⁶

Incluimos as gravações de duas versões desta obra no DVD anexo, assim como o manuscrito original digitalizado e a partitura revisada pelo maestro Roberto Duarte, editada pela Funarte em 2007. Esta peça, uma das mais populares do repertório sinfônico brasileiro, é considerada por muitos o segundo Hino Nacional, até mesmo pela associação que se faz com o noticiário oficial “Hora do Brasil”, onde há muitos anos é o tema de abertura desse programa de rádio de circulação obrigatória em todo o território nacional (apesar de que mais recentemente foi feita uma vinheta eletrônica com o tema do Guarani para esse programa). Decidimos incluir esta obra em nosso estudo pela sua importância, pois é, como dissemos, uma das obras sinfônicas mais conhecidas e executadas em nosso país. Apesar disso, essa obra tem gerado muitas discussões, principalmente em relação à diferença de um dos instrumentos de percussão encontrada nas edições mais frequentes dessa obra: Kalmus, que utiliza o *triangolo* (triângulo) e Ricordi, que usa o *tamburo* (caixa-clara). Pretendemos, portanto, esclarecer essa e outras questões relacionadas ao uso da percussão nessa obra.

Em primeiro lugar, vamos abordar uma característica da escrita da época para bumbo e pratos, que consistia em escrever uma parte para os dois

³⁵ GOMES, Antônio Carlos. *Il Guarani – Sinfonia*. Manuscrito autógrafo. Acervo da Biblioteca Nacional do Brasil. Milano, 1871. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas617632.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2009.

³⁶ GUIMARÃES, Arquimedes Pereira. Antônio Carlos Gomes – conferência realizada pelo consócio professor Dr. Arquimedes Pereira Guimarães. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*. Salvador, Brasil. n. 62, 1936, p. 449.

instrumentos, pois geralmente eles tocavam em uníssono, como nos mostram Peinkofer e Tannigel:

Essa prática eliminava a necessidade de mencionar o “*piatti*” numa parte de “*gran cassa*”, pois já era subentendido que o “*piatti*” sempre tocava junto com a parte da “*gran cassa*”. Somente quando a instrução específica “*cassa sola*” aparecia é que o bumbo soava sozinho. Desde então, este costume tem sido seguido em muitas partituras, particularmente na música italiana, como os conhecidos exemplos das obras de Verdi “*Rigoletto*”, “*Il Trovatori*”, “*La Traviata*” e “*Un Ballo in Maschera*”. Somente em trabalhos posteriores, onde ritmos individuais e rulos deveriam ser executados somente pelo bumbo que a indicação “*gran cassa*” deixou de significar também o “*piatti*”, de forma que se tornou necessário usar uma indicação mais precisa para “*gran cassa*” e “*piatti*” se ambas devessem tocar.³⁷

Da mesma forma, até mesmo porque Carlos Gomes era contemporâneo e admirava Verdi, sua escrita para pratos e bumbo seguia essa mesma tendência, com o uso dos termos italianos *uniti* significando os dois instrumentos juntos ou *cassa sola* quando o bumbo deveria soar sozinho.

A primeira edição da ópera “*Il Guarani*” foi realizada pela editora italiana Casa Lucca:

Num gesto impensado e desnecessário de desprendimento material, num dos intervalos da noite de 19 de março, o autor do *Guarany*, que o Rei da Itália, por um ato do seu Ministro da Instrução Pública, Cesare Correnti, iria nomear Cavaleiro da Corôa, vendeu os seus direitos autorais, pela bagatela de 3 mil liras, à casa editora Lucca, no apogeu da fortuna. Infeliz contrato, que impossibilitou a Gomes de enriquecer, como seu colega Verdi e origem de todas as suas subsequentes desventuras. De nada lhe serviria a magnanimidade da Princesa (sic) hereditária Matilde, a

³⁷ PEINKOFER, Karl e TANNIGEL, Fritz. *Handbook of Percussion Instruments*. London, New York, Mainz: Schott, c 1976, p. 94. “*This practice obviated the necessity for mentioning the ‘piatti’ in a ‘gran cassa’ part, since it was understood that the cymbals would always have to play along with the bass drum. Only when the specific instruction ‘cassa sola’ appeared was the bass drum to sound alone. Since then, this custom has been followed in many scores, particularly in Italian music, such as the well-known examples in Verdi’s ‘Rigoletto, Il Trovatori, La Traviata, and Un Ballo in maschera’.* Only in later works, where individual rhythms and rolls were to be executed on the bass drum alone, did the indication ‘gran cassa’ cease also to imply the ‘piatti’, so that it became necessary to use the more precise indication ‘gran cassa’ and ‘piatti’ if both were to play”.

primeira a adquirir a partitura impressa do *Guarani*, na casa Lucca...³⁸

E ainda temos o seguinte comentário de Carlos Gomes: “Foi a minha salvação, o ‘Guarani’. Sem ele eu estaria hoje, quando muito, professor de piano e música. Sou por isso grato a Lucca, mas entreguei-lhe a fortuna dos meus filhos”.³⁹

Segundo Guimarães, as editoras italianas tinham muita rivalidade na disputa pelas novas obras de sucesso dos compositores: “A guerra-surda a que se entregavam os editores (mais encarniçadamente Ricordi e Sonogno, e, na sombra havia sempre fermento lançado pela casa Lucca, a editora do ‘Guarani’).”⁴⁰

Em consulta ao *site* da editora Ricordi Brasileira, conseguimos mais uma informação significativa para compreender o processo desta edição: em 1880, aceitando um conselho de Verdi, Tito I, filho de Giovanni Ricordi, fundador da editora “Ricordi”, fecha um importante contrato de distribuição com a “Casa Musicale Milanese Lucca”.⁴¹ E sabemos que a cópia de uso foi feita por copista dessa editora (Casa Lucca).

A editora Ricordi instalou uma filial no Brasil em 1927 (Ricordi Brasileira S. A., localizada em São Paulo), a qual também consultamos para tentar obter maiores informações sobre a edição desta obra. Fomos comunicados de que esta versão, feita na Itália, é realmente a única da Ricordi disponível para orquestra sinfônica.

Paradoxalmente, segundo a partitura editada pela Ricordi⁴², a instrumentação da percussão requer *timpani, gran cassa, piatti e tamburo* (em português: tímpanos, bumbo, pratos a dois e caixa-clara), enquanto que no manuscrito original e na partitura editada pela Kalmus⁴³, que na verdade é o fac-

³⁸ GUIMARÃES, A. P. *Op Cit.* p. 444.

³⁹ *Ibid.*, p. 454.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 455.

⁴¹ RICORDI EDIÇÕES MUSICAIS. Empresa. História. Disponível em: <http://www.ricordi.com.br/empresa_historia.asp>. Acesso em: 27 jan. 2009.

⁴² GOMES, Antônio Carlos. *Il Guarani – Sinfonia*. Milano: G. Ricordi & C. Editori – Stampatori, s.d. 1 partitura. Orquestra.

símile da cópia de uso feita por copista a partir do manuscrito do autor, o instrumento solicitado é o *triangolo* no lugar do *tamburo*.

Maria Elisa Peretti Pasqualini, coordenadora do Centro de Documentação Musical “Eleazar de Carvalho” e da Editora Criadores do Brasil, ambos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, nos informou que ela, durante uma visita à sede da Editora Ricordi em Milão em 2003, já havia tentado descobrir o motivo dessa troca de instrumentos junto aos atuais editores da Ricordi italiana, mas infelizmente, passado tanto tempo após essa edição, lhe foi comunicado que eles também não sabem o motivo dessa alteração (informação verbal)⁴⁴. Só nos resta, portanto, a possibilidade de conjecturar, no sentido de tentar esclarecer essa gritante diferença de instrumentação entre as duas edições.

Após análise e comparação minuciosa das partituras das duas edições, assim como das partes individuais desses instrumentos de percussão de cada edição em relação às respectivas partituras, e também comparando com o manuscrito original da partitura autografada pelo compositor em 1871, que se encontra na Biblioteca Nacional do Brasil, e que felizmente também está digitalizada e disponível na Biblioteca Nacional Digital Brasil, constatamos várias diferenças, que serão aqui expostas e proporemos então as melhores soluções, com os motivos que levaram a essas conclusões, esperando contribuir para uma melhor performance dessa obra, no que tange à interpretação da percussão.

O problema mais evidente é, sem dúvida, a já mencionada diferença de instrumentação entre as duas edições, pois esses dois instrumentos têm características sonoras totalmente distintas. O *tamburo* (caixa-clara), sendo um tambor (membranofone) agudo com esteira, tem uma sonoridade muito seca, definida, articulada e precisa, enquanto que o *triangolo* é um idiofone de metal com muita ressonância e harmônicos, e por isso mesmo, de difícil articulação e clareza em ritmos mais rápidos e complexos.

A partitura da Kalmus utiliza letras de ensaio, enquanto que a da Ricordi utiliza números, em locais nem sempre coincidentes. Portanto, a fim de facilitar nossas observações, utilizaremos aqui ambas as cifras, e incluiremos a

⁴³ GOMES, Antônio Carlos. *Il Guarani – Sinfonia*. Edwin F. Kalmus & Co. Inc. Music Publishers. Boca Raton, Florida: s.d. 1 partitura. Orquestra.

⁴⁴ Informação fornecida por M. E. P. Pasqualini em 2007.

numeração da Ricordi nas partes individuais da Kalmus no anexo, a fim de facilitar a localização e a compreensão dos comentários.

A nosso ver, existem ao menos dois momentos onde a execução no triângulo aparentemente soaria ritmicamente menos “eficaz” do que a caixa-clara. O primeiro é em 1 compasso antes da cifra E (9º compasso antes da cifra 5 pela Ricordi), onde a sequência de 3 tercinas de semicolcheias seguidas por uma colcheia acentuada que se repete pelos 4 tempos do compasso entrando num rulo no compasso seguinte, em uníssono com os tímpanos, perde definição da articulação rítmica devido à velocidade da figura e à ressonância do instrumento. O outro trecho é o do 7º e 6º compassos antes do fim, onde a figura colcheia, pausa de semicolcheia e semicolcheia se repete por 8 vezes num crescendo de *pp* a *f*. Novamente, a articulação e a clareza rítmica supostamente pretendidas seriam obscurecidas pela ressonância natural do triângulo, mesmo se utilizando duas baquetas e com o instrumento suspenso por duas presilhas, o que ajudaria a manter a estabilidade do triângulo para a execução de passagens ritmicamente complexas com duas baquetas, mas ao mesmo tempo diminui sua ressonância, o que no caso poderia até ser positivo para as seções em questão. Por outro lado, nesses dois momentos, o triângulo toca em uníssono com os tímpanos, o que nos leva a concluir que o compositor tenha desejado uma soma timbrística à figura rítmica dos tímpanos, ao invés de uma articulação extremamente definida, como é a característica da caixa-clara.

No restante da “Sinfonia”, tanto a execução na caixa-clara quanto no triângulo funcionariam sem problema, apesar de terem resultados sonoros completamente diferentes.

Sabemos, através do original, e da edição da Kalmus, que como já dissemos é o fac-símile da cópia de uso feita a partir do original, que o compositor utilizou originalmente o triângulo. Outra constatação importantíssima é de que no restante da ópera “*Il Guarani*”, Carlos Gomes continua com a mesma instrumentação na percussão: *timpani*, *triangolo*, *gran cassa* e *piatti*, além do uso da *campana*, *campanelli* (*glockenspiel*) e do *rollo* (tambor tenor, sem o uso de esteira).

Os instrumentos de percussão utilizados na edição da Kalmus são os instrumentos tradicionais da chamada “banda turca” ou “percussão janízara”, que consiste da combinação do bumbo, dos pratos e do triângulo. Eles foram, após os

tímpanos, os primeiros instrumentos de percussão inseridos nas orquestras sinfônicas, sempre em conjunto.

Os novos e exóticos sons da percussão Janízara, produzida pelo bumbo, pratos e triângulo, rapidamente ganharam larga popularidade. Na orquestra eles apareceram pela primeira vez em trabalhos de sabor oriental, como “O Rapto do Serralho” (1782) de Mozart, ou em peças que simulavam a música militar do período, como a “Sinfonia Militar” (1794) de Haydn. (tradução nossa)⁴⁵

Outro exemplo famoso do uso da percussão janízara é no 4^o movimento da 9^a Sinfonia de Beethoven (1824). Uma excelente descrição do significado histórico do termo “Janízaros” se encontra no *site do The Metropolitan Opera International Radio Broadcast Information Center*:

Originalmente a infantaria pessoal do sultão, os janízaros eram guardas de uma força elite. Sob as leis otomanas, as comunidades cristãs, principalmente nos Bálcãs, tinham que abrir mão de determinado número de garotos entre 8 e 15 anos. Os jovens que demonstrassem mais força e inteligência eram selecionados pelo sultão para entrar na escola do palácio, onde eram convertidos ao Islamismo e recebiam uma educação erudita em línguas, literatura, história, e artes sociais e militares. Aqueles estudantes que se sobressaíam no palácio ganhavam os mais altos e poderosos postos governamentais no Império. Lá, eles eram livres para crescer até onde sua ambição e talento os permitisse. Os garotos que não ingressavam na escola do palácio eram convertidos ao Islamismo, submetidos a treinamento militar rigoroso e imergidos completamente na cultura do povo turco. Estes se tornavam os janízaros, o corpo militar de elite do sultão. A vida dos janízaros era dedicada ao serviço militar: eles viviam juntos nos quartéis e não podiam ser dono de propriedades, casar, ou realizar nenhum tipo de trabalho. Foram legendários por sua proeza

⁴⁵ PEINKOFER, K. e TANNIGEL, F. *Handbook of Percussion Instruments*. London, New York, Mainz: Schott, c 1976, p. 94. “The new and exotic sounds of Janissary percussion, produced by bass drum, cymbal, and triangle, quickly gained wide-spread popularity. In the Orchestra they first appeared in works of oriental flavors, such as Mozart’s ‘Abduction from the Seraglio’ (1782), or in works simulating military music of the period, such as Haydn’s ‘Military Symphony’ (1794).”

militar e pela música percussiva inigualável que tocavam durante a batalha.⁴⁶

Embora Carlos Gomes use em “*Il Guarani*” essa mesma combinação instrumental da percussão, ele a utiliza não mais da forma tradicional dos janízaros, que normalmente reproduzia apenas uma condução rítmica de marcha, mas aqui ela tem uma função de pontuação rítmica e timbrística muito mais rica e complexa.

Outra constatação óbvia é de que o Brasil sempre teve muitas bandas, sejam elas civis ou militares e comparativamente, as orquestras sinfônicas eram raras. Segundo Binder⁴⁷, existem indícios de que o exército luso-brasileiro já mantinha bandas militares mesmo antes da chegada de D. João VI ao Brasil em 1808, mas com certeza, após esse advento, o estímulo à criação desses grupos foi bastante incrementado, até mesmo porque as bandas militares também tocavam em eventos civis e religiosos, que com a criação do Reino Unido, passaram a ter maior importância e frequência.

A título de ilustração dessa afirmação, podemos constatar no quadro abaixo os anos de criação das bandas das Polícias Militares em alguns estados brasileiros.

Ano de fundação da Banda	Estado
1835	Minas Gerais
1839	Rio de Janeiro
1840	Espírito Santo
1844	Sergipe
1850	Bahia
1853	Pará
1854	Ceará
1857	São Paulo

⁴⁶ The Metropolitan Opera International Radio Broadcast Information Center. Disponível em: <<http://archive.operainfo.org/broadcast/operaBackground.cgi?id=17&language=4>>, acesso em 26 jan. 2009.

⁴⁷ BINDER, F. P. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006, 3v. Tese (Mestrado em Musicologia). IA, UNESP, São Paulo, 1 v., p. 24.

1857	Paraná
1860	Alagoas
1892	Mato Grosso
1892	Rio Grande do Sul
1893	Santa Catarina
1893	Goiás
1893	Amazonas

BINDER, Fernando P. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006, 3v. Tese (Mestrado em Musicologia). IA, UNESP, São Paulo, 1 v., p. 76.

Também sabemos que mesmo as bandas militares extrapolavam o repertório tipicamente militar e tocavam ainda outros estilos musicais. Segundo Binder:

O catálogo da casa comercial “A Minerva”, de 1872, iniciava a seção dedicada à venda de partes e partituras anunciando música para banda. Eram dobrados, marchas, quadrilhas, polcas, “schottiches”, valsas, redovas, polonesas, mazurcas, varsovianas, aberturas e fantasias, todas, sem nenhuma exceção, seguidas da expressão “para Banda Militar”; os compositores eram todos estrangeiros: “E. Marie, León Chic, Donard, Brunet, Coutner, J. Kufner, J. Ascher, Passloup, Blanchetaux, G. Fisher, Offenbach, e muitos outros” (A Minerva, 1872, p.66-67). À exceção das marchas e dobrados, tais gêneros estavam muito longe de serem descritos como ‘militares’. Tal repertório estava em voga no segundo reinado e transitava por outros círculos que integrava o que Cristina Magaldi chamou de “subcultura Operática”: adaptações de óperas e outros gêneros de música teatral que extrapolavam o restrito círculo das casas de óperas e alcançavam contextos mais informais como as casas da recém formada burguesia carioca, os salões de danças, as paradas carnavalescas, as ruas, sem deixar de participar, conspicuamente, do repertório das bandas de música.⁴⁸

Ainda segundo Binder, as bandas do exército brasileiro chegaram a utilizar, segundo o decreto 5352 de 23 de julho de 1873, 5 instrumentos de

⁴⁸ BINDER, F.P. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006, 3v. Tese (Mestrado em Musicologia). IA, UNESP, São Paulo, 1 v., p. 80.

percussão diferentes: 1 caixa-clara, 1 triângulo, 1 par de pratos a 2, 1 bumbo e 1 árvore de campainha, também conhecida como “crescente”.⁴⁹

“Crescente” – Grande armação de madeira lembrando a estrutura de um guarda-chuva (armação sem o tecido). Possui um cabo longo no centro da armação (entre 1,70 e 2,20 m) que é segurado pelas “mãos” do “instrumentista”. Na porção superior são pendurados vários “sinos” pequenos e/ou “guizos”. Além de sacudidos no sentido vertical, são batidos com a extremidade do “cabo” no chão, às vezes com alguma violência. Por sua origem turca possuía uma lua crescente entalhada no alto da estrutura (símbolo nacional, presente até hoje em sua bandeira), o que deu origem ao nome inglês “*crescent*”. Era utilizado nas “bandas dos janízaros” e foi levado para a Europa, inspirando autores a tentar imitar esse tipo de sonoridade com a inclusão do “bumbo”, “prato” e “triângulo” em composições de caráter marcial ou militar. Com o tempo, o uso desse grupo instrumental passou a ser denominado “música turca”. Isso colaborou para o desenvolvimento do uso dos instrumentos de “percussão” nas orquestras.⁵⁰

Apesar disso, os instrumentos de percussão que acabaram se firmando na maior parte das bandas civis e militares do país consistia no trio: bumbo, pratos de choque e caixa-clara, como podemos ver na figura 1, numa típica banda do início do século XX.

⁴⁹ Ibid., 1 v., p. 123.

⁵⁰ FRUNGILLO, Mario D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 87-88.



Figura 1: Banda São Benedito em Botucatu (SP) em 1915⁵¹

A Abertura “*Il Guarani*”, de Carlos Gomes caiu rapidamente no gosto do público e foram feitas várias transcrições para que as bandas, civis ou militares, pudessem tocá-la. A parte do triângulo dessa obra é ritmicamente uma das mais complexas já escritas para esse instrumento, se não for a mais difícil de todas até aquele momento, e por isso realmente está mais próxima do idioma característico da caixa-clara do que do triângulo. Portanto, nos arranjos para bandas, essa parte passou a ser executada pela caixa-clara, que juntamente com o bumbo e os pratos de choque, eram os principais instrumentos (quando não os únicos) do naipe da percussão nesses conjuntos musicais.

O que gostaríamos de esclarecer é se essa mudança posterior do triângulo para a caixa-clara, registrada na edição para orquestra da Ricordi, foi feita pelo próprio compositor, após constatar uma possível ineficiência rítmica do

⁵¹ BINDER, F. P. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006, 3v. Tese (Mestrado em Musicologia). IA, UNESP, São Paulo, 1 v., p. 82.

triângulo para executar essa parte ou, mesmo que não tenha sido elaborada inicialmente por ele, se contou com sua aprovação posterior. A alternativa mais provável é que os editores da Ricordi tenham simplesmente optado em anotar, à revelia do compositor, que a esta altura já havia falecido, o que a “prática comum” nas bandas e possivelmente até em algumas orquestras (devido à dificuldade da execução no triângulo) já realizava.

Entramos em contato com o Sr. Sérgio Nepomuceno, um dos maiores especialistas na obra de Carlos Gomes, com inúmeros trabalhos publicados a respeito, mas infelizmente ele também não tinha conhecimento sobre essa diferença de instrumentação entre as edições (informação verbal)⁵². Após larga pesquisa, não encontramos nenhuma referência sobre esse assunto, e como já mencionamos, nem os próprios editores da Ricordi sabem explicar a origem dessa alteração.

Portanto, apesar de não podermos excluir a eventual possibilidade, mesmo que remota, de que o compositor tenha posteriormente concordado ou até mesmo proposto essa substituição, por não encontrarmos nenhum indício dessa hipótese, concluímos pela manutenção do instrumento anotado originalmente pelo compositor - o triângulo.

O Maestro Roberto Duarte realizou um importante trabalho de revisão e edição da ópera integral “*Il Guarani*”, encomendado em 1997 pela Funarte, e que vem sendo regularmente atualizado pelo maestro, cuja última edição⁵³ data de 2007. A opção do maestro também foi pela manutenção do triângulo.

Apenas para ilustrar esse problema, consultamos em nossa pesquisa sete gravações comerciais diferentes dessa Abertura, sendo seis para orquestra sinfônica e uma para banda sinfônica. Constatamos um empate entre as versões orquestrais. Três utilizaram a caixa-clara e outras três usaram o triângulo. A versão para banda utilizou logicamente a caixa-clara, como era de se esperar.

Versões que utilizam a caixa-clara:

Gomes, Antônio Carlos. *O Guarani. Sinfonia*. Orquestra Nacional da Ópera de Sofia. Julio Medaglia, regente. Ministério da Cultura, Funarte, s.d. 1 CD. Faixa 1.

⁵² Informação fornecida por S. Nepomuceno através de ligação telefônica em 2007.

⁵³ *Il Guarani – Sinfonia*. Revisão e edição: Roberto Duarte. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, 2007. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

_____. *Abertura da Ópera O Guarani*. In: *Festival de Inverno de Campos do Jordão*. Orquestra Acadêmica. Roberto Minczuk, regente. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2005. 2 CDs. CD 2. Faixa 16.

_____. *Il Guarani. Sinfonia*. Orchester der Beethovenhalle Bonn. John Neschling, regente. Bonn: Sony Classical, 1995. 2 CDs. CD 1. Faixa 1.

_____. O Guarani. Arr: S. P. Van Leeuwen. Ed. Molenaar's Muziekcentrale. In: *Compositores Brasileiros*. Orquestra de Sopros do Conservatório de Tatuí. Dario Sotelo, regente. Tatuí: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, g. 1995. 1 CD. Faixa 10. (Arranjo para banda sinfônica)

Versões que usam o triângulo:

GOMES, Antônio Carlos. Protofonia do Guarani. In: *Orquestra de Jovens do Mercosul*. Orquestra de Jovens do Mercosul. Fabio Mechetti, regente. Rio de Janeiro: Associação Musical Mercosul, 1998. 1 CD. Faixa 1.

_____. O Guarani: Abertura. In: *Aberturas Brasileiras*. Orquestra Sinfônica Brasileira. Yeruham Scharowsky, regente. Ministério da Cultura, 1998. 1 CD. Faixa 2.

_____. Il Guarani. Sinfonia. In: *Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras No. 2 – GOMES – MONCAYO – GINASTERA*. Royal Philharmonic Orchestra. Enrique Arturo Diemecke, regente. London: Sum Records, 1996. 1 CD. Faixa 1.

Mas essa não é a única diferença encontrada entre as edições. Constatamos inúmeras outras variações e até mesmo várias diferenças entre as partituras e as partes individuais das mesmas edições. E após estudo comparativo da edição da Kalmus (fac-símile da cópia de uso) com o manuscrito original, ainda localizamos três diferenças, todas na parte de *Gran Cassa* e *Piatti*. Para facilitar a compreensão e o acesso, decidimos incluir em volume anexo as partes cavadas dos tímpanos e percussão das duas edições (Kalmus e Ricordi), assim como as partes cavadas da edição revisada pelo Maestro Duarte e editada pela Funarte.

Pretendemos, portanto, indicar os trechos conflitantes entre as duas edições e o autógrafo do compositor, além das diferenças entre as partituras e partes cavadas e, através de criteriosa avaliação das diferentes possibilidades encontradas, sempre observando todo o contexto orquestral, propor as soluções.

“Günter Hale nota que algumas vezes o autógrafo e a 1ª edição diferem, e nesse caso o editor deve decidir o que imprimir” (tradução nossa).⁵⁴

Quando trata das edições críticas, Grier afirma:

quando intérpretes/editores decidem suplementar as indicações interpretativas anotadas pelo compositor, eles não fazem nada além do que expressar por escrito a liberdade que a maioria dos compositores esperam que eles tomem nas performances. (tradução nossa)⁵⁵

Mas ao fazer isso, os editores deveriam deixar claro quais são essas alterações, para que os usuários possam reconhecer tais interferências e decidir se concordam ou não com a interpretação proposta no trecho em questão. Em nossa opinião, a liberdade tomada pelos editores da Ricordi ao trocar o instrumento *triangolo* pelo *tamburo* foi muito além do razoável, ainda mais por não conter qualquer menção sobre isso, muito menos sobre o motivo para tal decisão. Grier traça um interessante paralelo entre as funções do intérprete e do editor, assim como do advento da gravação comparado à impressão de uma obra:

Intérpretes e editores constantemente tomam decisões em resposta ao mesmo estímulo (notação) com base nos mesmos critérios (conhecimento da peça e gosto estético). Somente o resultado difere: intérpretes produzem som, enquanto editores geram páginas escritas ou impressas. Antes de Thomas Edison, as performances somente podiam ser preservadas na memória. Mas com a invenção e o desenvolvimento da tecnologia de gravação, as performances gravadas adquiriram as mesmas qualidades imutáveis da impressão. (tradução nossa)⁵⁶

⁵⁴ HALE, G. *Über die Herausgabe von Urtexten*, p. 379. Abid GRIER, James. *The critical editing of music - history, method and practice*. Cambridge [Reino Unido]: Cambridge University Press, 1996, p. 11. “Günter Hale himself notes that sometimes the autograph and the first edition differ, in which case the editor must decide what to print”.

⁵⁵ GRIER, James. *The critical editing of music - history, method and practice*. Cambridge [Reino Unido]: Cambridge University Press, 1996, p. 153. “When performer/editors take it upon themselves to supplement the performing indications provided by the composer, they do no more than express in writing the freedom most composers expect them to assume in performance.”

⁵⁶ *Ibid.*, p. 6. “Performers and editors constantly make decisions in response to the same stimuli (notation) on the basis of the same criteria (knowledge of the piece and aesthetic taste). Only the results differ: performers produce sound while editors generate the written or printed page. Before Thomas Edison, performances could only be preserved in memory. But with the invention and ongoing development of recording technology, recorded performances have come to acquire the same immutable qualities as print.”

Em nossa revisão, incluiremos as eventuais sugestões interpretativas no texto musical. “*Portanto, o propósito da edição crítica é bem simples: transmitir o texto que melhor representa a evidência histórica das fontes*” (tradução nossa)⁵⁷.

2.1. Diferenças entre partitura e partes individuais da Kalmus

Primeiramente vamos descever as diferenças encontradas entre a partitura e as partes individuais da mesma edição da Kalmus e sugerir as soluções. Além das cifras originais da Kalmus, que são letras de A a O, inserimos as cifras correspondentes da edição Ricordi, em números de 1 a 10, para facilitar a localização dos trechos comentados em ambas as edições.

Timpani:

1. Na partitura, o 5º e 6º compassos são idênticos, enquanto na parte temos o 5º compasso igual, mas pausa no 3º e 4º tempos do 6º compasso.

Solução: No 3º tempo do 6º compasso existe uma súbita mudança de dinâmica da orquestra de *ff* para *p*, o que nos leva a concluir que a melhor solução para o trecho é a grafada na parte individual.

2. No 3º compasso da cifra B (2 antes da cifra 3 pela numeração da Ricordi) existe um *pp dim.* marcado na partitura, enquanto na parte não consta o *diminuendo*.

Solução: Como existe um *diminuendo* nos violinos e violas, além da marcação *cupò*, que significa “triste”, devemos seguir a indicação da partitura.

3. Na cifra D (*Piu Mosso*) (2 antes da cifra 4 pela numeração da Ricordi), a partitura indica dinâmica *pp* e tem a figura de uma semibreve cortada por 3 traços (indicando rulo), enquanto no compasso seguinte tem a semibreve cortada por apenas 2 traços (semicolcheias). Além disso, temos a indicação *Piu Mosso e Affr.* Na parte individual, a dinâmica continua em *p* com *cresc.* e a figura é a de uma semibreve cortada por 2 traços (semicolcheias). Não tem indicação de *affretando*.

⁵⁷ Ibid., p. 156. “*Therefore, the purpose of a critical edition is quite simple: to transmit the text that best represents the historical evidence of the sources.*”

Solução: A dinâmica em *pp* faz sentido já a partir de 1 compasso antes da cifra D (3 antes da cifra 4 pela Ricordi), seguindo a dinâmica dos fagotes e, se levarmos em consideração que os contrabaixos, trompetes, trompas, clarineta e segundos violinos articulam em semicolcheias a partir da cifra D (2 compassos antes da cifra 4 pela Ricordi), concluímos que é essa a intenção do autor, concordando com a parte individual. Mas pela existência do *Piu mosso* na cifra D (2 antes da cifra 4 pela Ricordi) levando ao *All^o Vivo* em 3 depois de D (cifra 4 pela Ricordi), devemos executar o *affretando* que está indicado na partitura, mas não na parte.

4. A partir do 9^o até o 6^o compasso antes da cifra F (cifra 5 ao 4^o compasso desse ponto, pela Ricordi) a partitura traz a indicação de semibreves cortadas por 2 traços e sinal *tr*, indicando articulação em semicolcheias, enquanto a parte traz semibreves cortadas por 3 traços.

Solução: Apesar do flautim, flauta, oboés, clarinetas, violinos e violas articularem em semicolcheias, o tema está com os metais graves apoiados pelo contrabaixo e violoncelo, portanto concluímos que o efeito desejado pelo compositor é o de um pedal de sustentação, concordando com a parte cavada.

5. Do 5^o compasso antes da cifra F até a cifra F (do 5^o compasso da cifra 5 até o 9^o compasso pela Ricordi), a partitura traz a indicação de semínimas com 2 cortes e *tr*, indicando o efeito de rulo. As notas não são acentuadas pelos próximos 5 compassos. A parte individual não traz o sinal *tr*, indicando som articulado em semicolcheias. A parte também indica acentos nas semínimas a partir do 5^o até o 2^o compasso antes da cifra F.

Solução: Como os primeiros e segundos violinos, além das violas, articulam o 1^o tempo em semicolcheias, e na continuidade do compasso as madeiras (flautim, flauta, clarinetas e oboés) e os violinos continuam em semicolcheias, o reforço rítmico dos tímpanos e triângulo articulando em uníssono é mais indicado. Portanto concluímos que os tímpanos devem tocar essas figuras subdivididas em semicolcheias, num *crescendo* resolvendo na colcheia do 2^o tempo. Em 1 compasso antes da cifra F (9^o compasso da cifra 5 pela Ricordi), tocar a mínima da mesma forma, com *crescendo*.

6. Na cifra G (13º compasso da cifra 6 pela Ricordi), a partitura não traz a conclusão da figura rítmica dos tímpanos do compasso anterior (semínima com 2 pontos seguida de semicolcheia). Além disso, as notas seguintes não têm acento e estão em dinâmica *f*. Já a parte dos tímpanos inclui a colcheia que conclui a frase e as semínimas dos 4 compassos a partir da cifra G (13º compasso da cifra 6 pela Ricordi) são acentuadas, e a dinâmica é *ff*.

Solução: Como toda a orquestra (inclusive a *gran cassa*) toca a conclusão da frase, a parte individual está correta. A dinâmica em *ff* e os acentos nas semínimas também condizem com a textura orquestral.

7. Na partitura, no 5º compasso da cifra G (17º compasso da cifra 6 pela Ricordi), temos a figura de uma mínima cortada por 3 traços (rulo). No compasso seguinte, a figura só tem 2 traços. Enquanto isso, na parte essas 2 mínimas têm apenas 2 cortes, propondo um efeito mesurado.

Solução: A articulação dos tímpanos aqui deve ser mesurada em semicolcheias (como está no manuscrito original), pois é um efeito solo na seção.

8. Na partitura, a partir do 7º compasso da cifra G (19º compasso da cifra 6 pela Ricordi) as figuras não são acentuadas. Na parte individual, existem acentos.

Solução: Como os outros instrumentos da seção tocam os acentos, faz sentido o reforço dos acentos nos tímpanos, como indicado na parte.

9. Em 2 antes da cifra H (2 antes da cifra 7 pela Ricordi), a dinâmica indicada na partitura é *f*. Nesse lugar a parte traz a indicação de *ff*.

Solução: A “prática comum” nesse trecho consiste da execução de um *crescendo* levando a *ff*, imitando a frase do 10º e 9º e também do 6º e 5º compassos antes da cifra H (10º e 9º e também do 6º e 5º compassos antes da cifra 7 pela Ricordi), inclusive como está anotado na edição da Ricordi.

10. Na partitura, na cifra H (cifra 7 pela Ricordi), os tímpanos não tocam acentos, enquanto a parte traz grafada esses acentos.

Solução: A parte faz mais sentido, pois a textura orquestral demanda esse reforço, com a mudança de tempo súbita.

11. A partitura traz o sinal de *cresc.* (geral para a orquestra) já a partir da cifra L (cifra 9 pela Ricordi). A parte individual traz *cresc.* a partir do 2º compasso dessa cifra.

Solução: O crescendo deve se iniciar a partir da cifra L (cifra 9 pela Ricordi), para reforçar a dinâmica geral da orquestra.

12. Em 2 compassos antes da cifra N (10º compasso antes da cifra 10 pela Ricordi), a partitura indica um rulo ligando a semínima do 2º tempo a uma colcheia no 3º tempo. Já a parte omite os traços do rulo.

Solução: A nossa opção neste caso é pelo rulo, pois não há motivo para descontinuar esse efeito.

13. Na cifra N (8 compassos antes da cifra 10 pela Ricordi) a partitura pede rulo (semibreve com 2 traços e sinal de *tr*) nos 2 primeiros compassos e muda para uma mínima cortada com 3 traços nos próximos 2 compassos. A parte individual imita a partitura no 1º compasso (rulo) e indica mínima com 2 cortes (semicolcheias) no 2º e 3º compassos.

Solução: Aqui a melhor solução é o rulo por toda a seção, pois não há motivo para descontinuar esse efeito.

14. Na cifra O (cifra 10 pela Ricordi) a partitura e a parte são iguais. Indicam mínima com 2 cortes na haste, resultando em 8 semicolcheias.

Solução: A opção em notar em semicolcheias é a mais indicada pois reforça a articulação das cordas, que é desta forma.

15. No 9º e 8º compasso antes do final, a partitura indica um ostinato que se repete por 4 vezes com a figura de 2 colcheias em *mi*, pausa de colcheia, colcheia em *si*. Na parte individual a figura rítmica é a mesma, mas as notas permanecem em *mi*.

Solução: A partitura indica a solução mais coerente com a orquestração (contrabaixo, violoncelos, tuba e trombone também executam essas mesmas notas).

Triangolo:

1. Na partitura, no 3º tempo do 6º compasso da obra, o triângulo segue repetindo o rulo na semínima resolvendo numa colcheia no 4º tempo, mantendo a dinâmica (*ff*), enquanto na parte individual existe pausa.

Solução: Aqui existe uma mudança súbita de dinâmica da orquestra de *ff* para *p*, o que nos leva a concluir que essa é uma melhor solução para o trecho, ou seja, a solução grafada na parte individual é a correta, além de que é como se encontra no manuscrito original.

2. Na partitura, no 7º compasso da cifra A (3º compasso antes da cifra 2 pela Ricordi), a figura da semínima cortada por 3 traços levando a uma colcheia, conta ainda com o sinal de *tr* (trinado), enquanto que na parte não tem esse sinal.

Solução: Para enfatizar o efeito de trinado desejado, pode-se notar como na partitura, embora os 3 traços também notados na parte do triângulo já levem a essa conclusão.

3. No *Allegro Vivo* em 3 compassos depois da cifra D (cifra 4 pela Ricordi) e no compasso seguinte, (tempo *alla breve* – C cortado) na partitura o compositor utiliza 4 mínimas cortadas por 2 traços, enquanto na parte está escrito 2 semibreves com os 2 traços sobrepostos.

Solução: Apesar de terem o efeito mesurado nos dois casos, como a orquestra (flautim, flauta e oboé) acentua os tempos fortes de cada compasso (ou seja, a cada mínima), é melhor a solução notada na partitura, devendo-se ainda incluir acentos nessas mínimas para reforçar a articulação da orquestra, que nesse trecho é bastante reduzida.

4. No 8º compasso da cifra D (6º compasso da cifra 4 pela Ricordi), a partitura traz uma pausa no 1º tempo, seguida de uma mínima pontuada cortada por 3 traços (rulo). Na parte, o 1º tempo traz uma colcheia e pausa de colcheia seguida pela mínima pontuada.

Solução: O efeito da pausa não condiz com a continuidade do ostinato orquestral, que está em um *crescendo* com os mesmos instrumentos, portanto, em nossa opinião a parte individual está correta.

5. No 3º compasso da cifra E (6º compasso antes da cifra 5 pela Ricordi), na partitura o compositor utiliza o sinal de repetição para imitar o compasso anterior que é um rulo de mínima seguido por colcheia, pausa de colcheia, colcheia, pausa de colcheia, enquanto na parte está escrito colcheia, pausa de colcheia seguido por um rulo de mínima pontuada.

Solução: A parte individual está claramente correta, pois imita a articulação do *tutti* orquestral.

6. Do 5º ao 1º compasso antes da cifra F (5º ao 9º compasso da cifra 5 pela Ricordi), apesar de não haver diferença de notação entre a partitura e a parte, existe uma mistura de indicações na seção, pois em toda a sequência deveria ser utilizada a mesma articulação, ou seja, semínimas com 2 cortes e sinal de *tr* (para o efeito de rulo) ou sem o sinal, indicando um efeito de semicolcheias mesurado.

Solução: Como no caso dos tímpanos (descrito no item 5 da seção anterior), a nossa opção nesse trecho é pelo efeito mesurado.

7. No 10º compasso antes da cifra H (10º compasso antes da cifra 7 pela Ricordi) existe um *Affrettando* geral para a orquestra que não está marcado na parte do triângulo.

Solução: Incluir este *Affrettando* na parte.

8. No 8º compasso da cifra K (9 antes da cifra 9 pela Ricordi), na partitura o compositor utiliza um sinal de repetição de toda a frase anterior, que está na dinâmica *ff*, enquanto na parte está escrito a frase com uma dinâmica diferente, de apenas um *f*.

Solução: Como em toda a seção a dinâmica orquestral mantém o *ff*, propomos manter essa dinâmica em *ff*.

Gran Cassa e Piatti:

1. Na partitura, no 6º compasso da obra, o *piatti* toca no 3º tempo, enquanto na parte individual existe pausa.

Solução: aqui existe uma súbita mudança de dinâmica da orquestra de *ff* para *p*, o que nos leva a concluir que a opção da pausa é a melhor solução para o trecho, ou seja, a solução grafada na parte individual é a correta.

2. No 3º compasso da cifra E (6º compasso antes da cifra 5 pela Ricordi), na partitura o bumbo e pratos tocam apenas uma mínima no 2º tempo, enquanto na parte individual existe uma semínima acentuada também no 1º tempo.

Solução: Como toda a orquestra acentua o 1º tempo, a solução da parte individual é a mais indicada.

3. No 5º compasso antes da cifra F (5º compasso depois da cifra 5 pela Ricordi), na partitura temos 2 semínimas acentuadas nos 2 primeiros tempos, enquanto na parte temos uma semínima ligada a uma colcheia e pausa de colcheia, o que sugere apenas o ataque no 1º tempo.

Solução: Neste caso, a parte cavada faz mais sentido por uma questão de coerência, pois o mesmo efeito (associado ao rulo dos tímpanos e do triângulo) se repete no 3º e 2º compassos antes da cifra F (7º e 8º compassos da cifra 5 pela Ricordi), sem o uso da segunda nota.

4. Na partitura, na cifra L (cifra 9 pela Ricordi), o bumbo e pratos têm pausa, enquanto que a parte cavada traz uma mínima ligada a uma colcheia em dinâmica *ff* por 4 compassos seguidos, reforçando a articulação orquestral.

Solução: Como existe um *crescendo* orquestral do 1º ao 3º tempo, a adição desse ataque de *gran cassa* e *piatti* em *ff* no 1º tempo encobriria esse efeito, portanto mantemos a versão da partitura.

5. No 6º compasso antes da cifra O (6º compasso antes da cifra 10 pela Ricordi), a partitura traz uma mínima seguida de 2 semínimas, enquanto que na parte cavada nós encontramos 4 semínimas.

Solução: Como todos os sopros, com exceção do flautim, flauta e 1º oboé, mais cellos e contrabaixos tocam todas as semínimas, o bumbo também deve dar esse suporte, uma vez que o triângulo e tímpanos estão apoiando os violinos e flautas com os rulos resolvendo no 3º tempo (tímpanos) e no 4º tempo (triângulo).

6. Na partitura, no 10º compasso antes do fim temos uma semínima acentuada no 4º tempo, enquanto na parte temos pausa nesse tempo.

Solução: Como os tímpanos tocam um rulo em uma mínima pontuada a partir do 2º tempo do compasso apoiando as cordas, a função de reforço do *tutti* de sopros no 4º tempo cabe ao bumbo, como grafado na partitura.

7. No 9º e 8º compassos antes do final, na partitura, temos uma sequência de 2 colcheias, pausa de colcheia e colcheia, que se repete mais 3 vezes, enquanto temos na parte individual apenas 2 colcheias acentuadas em cada um dos 1º e 3º tempos desses mesmos compassos.

Solução: Como a articulação da orquestra e dos tímpanos executa a figura completa, sugerimos reforçar essa figura, tocando a versão da partitura, mas sem acento peso nessa nota para não sobrecarregar demais.

8. Na partitura, no penúltimo compasso da obra, temos uma semibreve com 3 cortes e sinal de *tr*, para enfatizar o efeito de rulo. Também está escrito *Sola*, para reforçar que é apenas para o bumbo rular. Esta figura está ligada à primeira colcheia (acentuada) do último compasso, que tem a escrita *uniti*, para incluir os pratos nessa nota. Também temos grafado a inscrição *cresc. molto* na partitura. Na parte individual se utiliza o sinal gráfico do crescendo e não consta a ligadura.

Solução: Apesar da ausência de ligadura na parte, as escritas *sola* e *uniti* garantem a correta compreensão do efeito desejado pelo compositor em ambas as versões, que é um rulo *crescendo molto* na *gran cassa* concluindo com um ataque em uníssono acentuado com os pratos no último compasso.

2.2. Diferenças entre partitura e partes individuais da Ricordi

Já na edição da Ricordi encontramos apenas duas diferenças entre a partitura e as partes individuais.

1. Na parte do *tamburo*, no 9º compasso da cifra 5 (1 compasso antes da cifra F pela Kalmus), a parte individual indica um rulo na semínima do 1º tempo concluindo em uma colcheia no 2º tempo, enquanto a partitura, indica um rulo

numa mínima que leva do 1º tempo à conclusão em uma colcheia no 3º tempo. Em ambos os casos, existe o *crescendo*.

Solução: A partitura está correta em termos de duração, pois segue o *tutti* orquestral, além de que no manuscrito original e na Kalmus também está dessa forma, mas como vimos anteriormente, a nossa opção é pelo uso do triângulo, e nesse trecho, articulamos em semicolcheias.

2. Na parte dos tímpanos, no 10º compasso antes da cifra 10 (2 compassos antes da cifra N pela Kalmus), a parte individual indica uma semínima no 2º tempo ligada a uma colcheia no 3º tempo, com sinal de *crescendo*, mas sem sinal de rulo, enquanto na partitura está grafado com os 3 cortes na haste da semínima, indicando esse efeito

Solução: neste caso, a partitura está correta, até mesmo porque é impossível fazer um *crescendo* com apenas uma nota percutida. Mas embora no manuscrito original e na partitura e parte da Kalmus não exista a anotação do *crescendo* na parte dos tímpanos, toda a orquestra tem essa indicação, o que nos leva a concluir pela inclusão desse efeito na dinâmica.

2.3. Comparação entre as edições Kalmus e Ricordi

A seguir, realizaremos a comparação entre as duas edições (Kalmus e Ricordi). Para uma melhor compreensão, vamos também separar por partes (*timpani*, *triangolo/tamburo* e *gran cassa e piatti*), lembrando que a Kalmus pede o triângulo e a Ricordi pede o *tamburo* em seu lugar. A versão da Kalmus será sempre a primeira a ser exposta, seguida da Ricordi. Para facilitar a localização dos trechos, manteremos as cifras originais de cada edição.

Timpani:

1. Kalmus: Em 1 antes da cifra D a dinâmica é *p*.

Ricordi: Em 3 antes da cifra 4 a dinâmica nos tímpanos é *pp*.

Solução: Em função da indicação de dinâmica dos fagotes na partitura da Kalmus, que também é *pp*, e como na sequência temos um *crescendo* nos próximos 2 compassos, é coerente a dinâmica indicada pela Ricordi.

2. Kalmus: Em 1 compasso antes da cifra E não existem acentos nas colcheias, no rulo do compasso seguinte e na sequência.

Ricordi: Em 9 antes da cifra 5 temos marcados acentos nas colcheias.

Solução: A acentuação sugerida pela Ricordi, apesar de não estar no manuscrito original, representa a “prática comum”.

3. Kalmus: A partir do 5º compasso antes da cifra F temos as semínimas com 2 cortes (semicolcheias), obtendo um efeito mesurado.

Ricordi: A partir de 5º compasso da cifra 5 as semínimas têm 3 traços, obtendo efeito de rulo, além de acentos.

Solução: A execução nesse trecho deve ser mesurada em semicolcheias.⁵⁸

4. Kalmus: Na cifra F temos uma *semibreve* cortada por 2 traços, obtendo o efeito mesurado das semicolcheias.

Ricordi: No 10º compasso da cifra 5 a semibreve é cortada por 3 traços, mantendo um efeito de rulo.

Solução: Como as cordas tocam um ostinato de 4 semicolcheias que se repete ao longo de 2 compassos, faz sentido os tímpanos reforçarem a articulação em semicolcheias, enquanto a *gran cassa* toca um rulo como pedal, seguindo a indicação da Kalmus.

5. Kalmus: No 3º compasso da cifra F não temos indicação de dinâmica.

Ricordi: No 6º compasso antes da cifra 6 temos um *f* indicado na parte.

Solução: A indicação do *f* se faz necessária, como na edição da Ricordi, uma vez que no compasso anterior temos a dinâmica em *p* e existe essa variação de dinâmica no contexto orquestral.

6. Kalmus: No 5º compasso da cifra F não tem *cresc.* marcado.

Ricordi: No 4º compasso antes da cifra 6 temos crescendo no 2º, 3º e 4º tempos.

Solução: Como o manuscrito original indica um crescendo geral, devemos seguir a indicação da Ricordi.

⁵⁸ Cf. item 5 na pág. 60.

7. Kalmus: Em 6 antes da cifra H não tem acento nem *crescendo*, e a dinâmica é *ff*.

Ricordi: Em 6 antes da cifra 7 temos acento e *crescendo* no início do próximo compasso (enquanto a partitura indica *crescendo* já a partir da primeira nota). A dinâmica continua em *f*.

Solução: Devemos imitar a seção anterior, executando o *crescendo*, mas evitando acentuar a primeira nota da frase para otimizar o efeito de *crescendo*.

8. Kalmus: No 3º compasso da cifra K a figura muda de semibreve com 3 traços para 2 traços.

Ricordi: No 18º compasso da cifra 8 a figura continua com 3 traços (rulo).

Solução: Na cifra K (16º compasso da cifra 8 pela Ricordi) e no próximo compasso, a textura orquestral não tem semicolcheias, mas sim notas longas nos sopros e algumas articulações em fusa nos violinos. Nessa seção sugerimos portanto o rulo nos tímpanos. Porém, no compasso seguinte, os primeiros e segundos violinos, acrescidos das violas, tocam uma escala ascendente subdividida em semicolcheias, e é esse efeito que os tímpanos estão apoiando agora na nota “si”. Além disso, a *gran cassa* tem no original claramente o sinal de *tr*, indicando que o efeito de pedal já é realizado por ela. Portanto, devemos seguir a indicação da Kalmus.

9. Kalmus: Na cifra L temos um *ff* sem *crescendo* na mínima em rulo. Já nos compassos seguintes apresenta o sinal de *crescendo*.

Ricordi: Na cifra 9 a parte apresenta os sinais de *crescendo* do 1º até o 4º compasso da cifra 9.

Solução: A partitura original apresenta um *crescendo* geral para a orquestra desde o 1º compasso da seção, portanto a edição da Ricordi está correta.

10. Kalmus: Na cifra M não apresenta nenhuma indicação além da colcheia acentuada.

Ricordi: No 11º compasso da cifra 9 existe a indicação “*secca*”.

Solução: Na partitura original também existe a indicação “*secca*” anotada na altura dos violinos, mas que vale para toda a orquestra. A Ricordi está correta.

11. Kalmus: Na parte, em 2 antes da cifra N temos uma semínima ligada a colcheia do 2º para o 3º tempo, sem anotação de rulo.

Ricordi: Na parte da Ricordi em 10 antes da cifra 10 temos a mesma semínima com um sinal de *crescendo*, embora sem rulo.

Solução: Ao contrário das partes individuais de tímpanos, tanto a partitura da Ricordi quanto a da Kalmus trazem o sinal do rulo sobre essa semínima, que deve portanto ser tocado juntamente com o *crescendo*.

12. Kalmus: Em 1 compasso antes da cifra N temos 4 colcheias acentuadas e sem dinâmica.

Ricordi: Em 9 compassos antes da cifra 10 temos o sinal de *crescendo* nas colcheias.

Solução: Neste trecho cabe o *crescendo*, pois está claramente levando a um clímax da seção no *tutti* orquestral da cifra N (8 antes da cifra 10 pela Ricordi).

13. Kalmus: Na cifra N temos o sinal *tr* sobre uma semibreve cortada por 2 traços, para indicar rulo.

Ricordi: Em 8 antes da cifra 10 temos 3 cortes sobre a semibreve, indicando rulo.

Solução: Apesar da escrita diferente, as duas versões concluem pelo rulo por toda a seção. Optamos pelo uso dos 3 cortes por questão de coerência, já que essa grafia vem sendo utilizada em toda a obra.

14. Kalmus: No 11º compasso da cifra O temos no 2º tempo a figura de uma mínima pontuada com 3 cortes na haste e sinal de *tr*, mas sem acento.

Ricordi: No 11º compasso da cifra 10 temos no 2º tempo a figura de uma mínima pontuada com 2 cortes na haste (semicolcheias), e com acento.

Solução: Nesta seção os tímpanos estão apoiando o ataque dos sopros, que tocam nota longa, portanto o melhor é o efeito de rulo, como indicado claramente na partitura da Kalmus.

15. Kalmus: Na parte individual, no 12º e 13º compassos da cifra O todas as colcheias estão na nota *mi*.

Ricordi: No 12º e 13º compassos da cifra 10 as primeiras e segundas colcheias estão em *mi* e as quartas colcheias de cada grupo estão em *si*.

Solução: O manuscrito original utiliza as duas notas, como na edição da Ricordi.

16. Kalmus: No 7º compasso antes do fim temos a indicação de um *crescendo* já a partir do 1º tempo.

Ricordi: Nesse mesmo local temos o início do *crescendo* a partir da 4ª semicolcheia do primeiro tempo.

Solução: Como o 1º tempo é a conclusão da frase anterior, que está em *ff*, devemos seguir a indicação da Ricordi, com um *pp sub* logo após a primeira nota do compasso.

17. Kalmus: No 5º e 4º compassos antes do fim, as semínimas do 1º tempo são em *mi* enquanto as do 2º tempo são em *si*.

Ricordi: No mesmo local, todas as notas estão em *mi*.

Solução: A versão original alterna as notas, como a edição da Kalmus. Além disso, a orquestra muda os acordes, o que a variação das notas nos tímpanos ajuda a enfatizar, como na edição da Kalmus.

18. Kalmus: No penúltimo compasso temos uma fermata sobre uma semibreve com 3 cortes e sinal de *tr*. Temos também a indicação *cresc. molto*, sem ligadura levando ao ataque no último compasso.

Ricordi: Nos 3 últimos compassos temos a indicação *Molto riten.* a partir do 2º tempo. No penúltimo compasso temos uma semibreve com 3 cortes e ligadura para a colcheia do último compasso.

Solução: A “prática comum” leva à execução do *Molto riten.* do antepenúltimo compasso. As duas edições trazem um rulo no penúltimo compasso, mas é importante acentuar a última nota, juntamente com o bumbo e pratos. Ou seja, indicamos uma mistura das indicações das duas edições.

Triangolo (Kalmus) X Tamburo (Ricordi):

1. Kalmus: Em 4 compassos antes da cifra E existe uma semínima no 1º tempo.

Ricordi: No 9º compasso da cifra 4 temos uma pausa no 1º tempo.

Solução: A melhor solução é manter a pausa, para ter coerência com a frase anterior, que é assim.

2. Kalmus: No 3º e 2º compassos antes da cifra E temos a figura de tercina de semicolcheias no contratempo do 1º e 3º tempos (como os violinos e clarinetas).

Ricordi: No 10º e 11º compassos da cifra 4 temos 2 semicolcheias nos contratempos do 1º e 3º tempos (como a parte dos tímpanos).

Solução: Nesta seção mantemos a versão da Kalmus, até mesmo porque nossa opção é pelo triângulo. Aqui, o triângulo reforça os violinos, flautas e clarineta. Se pensarmos que o instrumento selecionado originalmente foi o triângulo, concluímos que, apesar da figura rítmica diferente da maioria da orquestra, ele não interfere tanto na articulação dos tímpanos, podendo portanto ser tocado conjuntamente. Como a versão da Ricordi, por sua vez, foi escrita para o *tamburo* (caixa-clara), que tem uma articulação muito mais definida e exposta, supomos que essa mudança para o uníssono foi feita para não interferir na figura rítmica dos tímpanos. Mas definitivamente escolhemos a primeira versão.

3. Kalmus: No 2º compasso da cifra E o 4º tempo está acentuado, enquanto as outras figuras não são.

Ricordi: Em 7 antes da cifra 5 temos acentos no último tempo do compasso e nos 2 primeiros tempos do compasso seguinte.

Solução: Devemos incluir os acentos para igualar a articulação com os tímpanos, bumbo e pratos.

4. Kalmus: A partir do 9º compasso da cifra E temos 2 traços sobre as semibreves, dando um caráter mesurado de semicolcheias.

Ricordi: A partir da cifra 5 as semibreves são cortadas por 3 traços dando um caráter de rulo à seção.

Solução: A melhor solução é o rulo, combinando com a articulação dos tímpanos, como indicado na Ricordi.

5. Kalmus: Em 1 compasso antes da cifra F temos a mínima com sinal de *crescendo*.

Ricordi: Na parte, no 9º compasso da cifra 5 temos uma semínima com rulo do 1º ao 2º tempo e com sinal de *crescendo*.

Solução: Aqui o correto é a versão da Kalmus, pois até mesmo na partitura da Ricordi encontramos grafada a mínima..

6. Kalmus: No 5º compasso da cifra F não existe indicação de *crescendo*.
Ricordi: Em 4 compassos antes da cifra 6 temos a indicação do *crescendo*.
Solução: Como também encontramos essa indicação de dinâmica na partitura de forma geral para a orquestra apesar de localizada na altura dos violoncelos, sugerimos a versão da Ricordi.
7. Kalmus: Em 6 antes da cifra H não existe sinal de dinâmica marcado.
Ricordi: Em 6 antes da cifra 7 há um *crescendo* anotado.
Solução: O *crescendo* faz sentido, como na Ricordi, pois a frase é uma repetição dos 4 compassos anteriores, que também levam esse sinal de dinâmica.
8. Kalmus: Em 9 antes da cifra L a dinâmica diminui para *f*.
Ricordi: Em 9 antes da cifra 9 a parte mantém o *ff*.
Solução: A Ricordi tem a melhor solução, uma vez que o trecho na partitura original utiliza o sinal de repetição, mantendo assim a dinâmica da seção.
9. Kalmus: Na cifra L até 4 compassos a partir desse ponto temos 4 semicolcheias no 3º tempo.
Ricordi: Na cifra 9 até 4 compassos a partir desse ponto temos fusas (rulo) no 3º tempo.
Solução: A melhor solução é tocar semicolcheias mesuradas, como indicado na Kalmus, para dar continuidade à frase dos violinos e violas e preparando para as articulações em semicolcheias do tutti orquestral a partir do 5º compasso da cifra 9 pela Ricordi (cifra L pela Kalmus).
10. Kalmus: Em 6 antes da cifra O, a escrita utiliza uma mínima seguida por uma semínima, ambas com 3 traços na haste (rulo) e uma colcheia e pausa de colcheia no 4º tempo.
Ricordi: Em 6 antes da cifra 10, apesar da parte da Ricordi ser igual, na partitura, temos uma mínima pontuada com 3 traços com a colcheia e pausa no 4º tempo.
Solução: Tanto a opção do triângulo como da caixa-clara complementam aqui a frase dos violinos, flauta, flautim e oboé, enquanto os tímpanos e bumbo e pratos reforçam as semínimas do restante da orquestra. Portanto, o importante aqui é que o rulo esteja ligado até o 4º tempo.

11. Kalmus: O final não tem indicação de *ritardando*.

Ricordi: Temos a indicação de *Molto riten.* no antepenúltimo compasso.

Solução: A “prática comum” sugere a variação de tempo indicada na edição da Ricordi.

Gran cassa e Piatti:

1. Kalmus: Na partitura da Kalmus, no 5º, 4º e 3º compassos antes da cifra F, temos 2 semínimas acentuadas (e ligadas) nos 2 primeiros tempos, enquanto na parte cavada temos uma semínima acentuada ligada a uma colcheia, seguida de pausa de colcheia.

Ricordi: No 5º, 6º e 7º compassos da cifra 5, como na parte cavada da Kalmus, temos uma semínima acentuada ligada a uma colcheia e pausa de colcheia nos 2 primeiros tempos.

Solução: Neste caso, a parte da Ricordi e a parte cavada da Kalmus fazem mais sentido por uma questão de coerência, pois o mesmo efeito (associado ao rulo dos tímpanos e do triângulo) se repete no 8º e 9º compassos da cifra 5 (2 e 1 compassos antes da cifra F na Kalmus), mas agora a cada 2 tempos, sem o uso da 2ª nota.

2. Kalmus: Em 1 compasso antes da cifra F temos uma pausa no compasso todo.

Ricordi: No 9º compasso da cifra 5 temos uma semínima no primeiro tempo.

Solução: Aqui a Ricordi faz sentido, pois a semínima no bumbo e pratos complementa a frase, juntamente com os tímpanos.

3. Kalmus: No 5º compasso da cifra F não existe alteração de dinâmica.

Ricordi: Em 4 antes da cifra 6 temos um sinal de *crescendo*.

Solução: Aqui, em virtude do contexto orquestral, se faz necessário o *crescendo*, como indicado na Ricordi.

4. Kalmus: Em 1 compasso antes da cifra G a dinâmica mantém o *ff*.

Ricordi: No 12º compasso da cifra 6 a dinâmica cai para *f*.

Solução: Devemos manter a dinâmica, pois o trecho é uma repetição e todos os outros instrumentos mantêm o mesmo nível de dinâmica.

5. Kalmus: Em 6 antes da cifra H não existe mudança de dinâmica.

Ricordi: Em 6 antes da cifra 7 temos um *crescendo* marcado.

Solução: Como o trecho é repetição da frase que acontece 4 compassos antes, cabe aqui a variação de dinâmica, como indicado na Ricordi.

6. Kalmus: No 7º compasso antes do fim, temos um *p* com *crescendo* a partir do 1º tempo do compasso.

Ricordi: O *p* com *crescendo* começa a partir do 2º tempo.

Solução: A versão da Ricordi é melhor, pois o 1º tempo conclui a frase anterior, que está na dinâmica *ff*.

7. Kalmus: No antepenúltimo compasso, não existe indicação de alteração no tempo.

Ricordi: Existe a indicação de *Molto Riten.* a partir do 3º tempo do compasso.

Solução: A prática comum realiza essa alteração de andamento, portanto a edição da Ricordi já a incorporou.

8. Kalmus: No penúltimo compasso da obra existe a indicação *sola* para a *gran cassa*. A partitura também indica uma ligadura para o último compasso, onde aparece a indicação *uniti* e acento para o bumbo e pratos.

Ricordi: Na parte da Ricordi não aparece a indicação *sola*, mas sim *G.C. (gran cassa)*. Não apresenta ligadura, e ao invés da palavra *uniti*, aparece a indicação *P. e G.C. (piatti e gran cassa)*.

Solução: As duas indicações descrevem bem os instrumentos, mas existe necessidade de ligadura para não se cortar o efeito do *crescendo*, que leva ao acento em uníssono nos tímpanos, bumbo e pratos na última nota da obra.

2.4. Comparação entre o manuscrito original do compositor e as edições da Kalmus e Ricordi

Em primeiro lugar é necessário ressaltar que existe um trecho de 10 compassos que é omitido em ambas edições. Esse trecho começa logo após o *Meno mosso* no 5º compasso da cifra B pela Kalmus, ou imediatamente antes da cifra 3 pela Ricordi. O trecho inicia com um compasso de 2/4 de pausa geral,

seguido num 3/4 por 9 compassos. A única intervenção da percussão ocorre no 4º e 5º compassos, onde os tímpanos têm um rulo de uma mínima pontuada ligada à 1ª semínima do compasso seguinte na nota mi iniciando em *pp* com *cresc.* e *decrecendo* novamente. É importante mencionar que no manuscrito original existe uma marcação para esse corte feita com lápis vermelho, mas é impossível saber se foi o próprio compositor que autorizou o corte posteriormente, pois nos outros trechos corrigidos, o compositor anota correções e rasuras com a própria caneta com que escreve a obra, ou utiliza normalmente um lápis azul. De qualquer maneira, o maestro Roberto Duarte adicionou o trecho (devidamente marcado) em sua revisão de 2007. Como as outras edições não trazem esse trecho, decidimos excluí-lo de nossa edição revisada.

Finalmente, apesar da edição da Kalmus ser, como já dissemos, o fac-símile da cópia de uso feita a partir do manuscrito autógrafo, localizamos algumas diferenças em relação ao manuscrito original:

1. Na partitura da Kalmus, no 3º tempo do 6º compasso da obra, o triângulo segue repetindo o rulo de semínima resolvendo numa colcheia no 4º tempo, mantendo a dinâmica (*ff*), enquanto no manuscrito original existe pausa.

Solução: Assim como na própria parte cavada de triângulo da Kalmus, o manuscrito original está correto, pois existe uma súbita mudança de dinâmica no 3º tempo.

2. No mesmo local, na partitura existe um prato em *pp*, enquanto nas partes da Kalmus e Ricordi encontramos pausa.

Solução: Devido à mudança súbita de dinâmica e a exclusão de todos os instrumentos de percussão no 3º tempo do 6º compasso, aliado ao fato de que nessa obra os pratos somente são utilizados em dinâmica *f* ou *ff*, concluímos pela manutenção da pausa.

3. Na partitura original, em 2 compassos antes da cifra F pela Kalmus até o 2º compasso de F (8º a 11º compassos da cifra 5 pela Ricordi) a nota do tímpano é “la”, enquanto que nas edições Kalmus e Ricordi, continua em “si”.

Solução: Como existe uma modulação na orquestra, é importante realizar essa alteração para a nota “la”.

4. Na cifra L, na Kalmus e na cifra 9 na Ricordi, existe nos 1º e 2º tempos da parte de *gran cassa e piatti* uma mínima ligada a uma colcheia em *ff*, que se repete por mais 3 compassos, enquanto no original, há pausa.

Solução: Como toda a orquestra tem um *crescendo* até o 3º tempo, a inclusão da *gran cassa e piatti* em *ff* no 1º tempo iria encobrir o efeito de dinâmica desejado pelo compositor, portanto, em nossa opinião a versão original surte mais efeito.

5. No 10º compasso antes da cifra O, na Kalmus e 10º compasso antes da cifra 10 na Ricordi existe na parte de *gran cassa e piatti* uma mínima no 2º tempo, enquanto que no original há pausa.

Solução: Da mesma forma que no caso anterior, como toda a orquestra tem um *crescendo* do 2º ao 3º tempo, a percussão aqui também iria encobrir o efeito de dinâmica, portanto, mantemos a pausa.

6. No 6º compasso antes da cifra O, na Kalmus e 6º compasso antes da cifra 10 na Ricordi temos 4 semínimas, enquanto no original temos 1 mínima e 2 semínimas.

Solução: Nas versões da Kalmus e Ricordi a *gran cassa* e o *piatti* reforçam o *tutti* da orquestra, que começa 2 compassos antes com exceção dos violinos, flautim, flauta e 1º oboé, aos quais os tímpanos já dão suporte. Portanto, mantemos as 4 semínimas, como consta nessas edições.

2.5. Diferenças de nossa versão com a última edição da FUNARTE (2007), revisada pelo maestro Roberto Duarte

Como já mencionamos anteriormente, em 1997 a FUNARTE encomendou ao maestro Roberto Duarte uma edição revisada da Ópera completa “*Il Guarani*”, de Carlos Gomes. Essa revisão vem sendo continuamente corrigida e atualizada, sendo que sua última edição é de 2007. Comparando essa versão com a nossa, notamos as seguintes diferenças, com as razões que levaram às nossas escolhas:

1. FUNARTE: No 3º tempo do 6º compasso da peça, existe uma mínima nos pratos em *pp*, como no manuscrito original.

Nossa versão: Devido à mudança súbita de dinâmica e a exclusão de todos os instrumentos de percussão no 3º tempo do 6º compasso, aliado ao fato de que nessa obra os pratos somente são utilizados em dinâmica *f* ou *ff*, concluímos pela pausa.

2. FUNARTE: No compasso 24 (2 antes da cifra 2 pela Ricordi), o rulo da mínima escrita no 3º e 4º tempos da *gran cassa* é alterado para um rulo numa semínima ligada a uma colcheia seguida de pausa de colcheia, para combinar com a escrita dos tímpanos e triângulo.

Nossa versão: Mantemos o rulo na mínima, pois além de estar claramente escrita dessa forma no original, sendo que o compositor teve o trabalho de alterar a escrita em relação ao 1º e 2º tempos, a *gran cassa* apóia a figura realizada pelos instrumentos graves da orquestra (contrabaixo, violoncelo, viola, tuba, 2º e 3º trombones e fagotes).

3. FUNARTE: Nos compassos 62 e 63 (cifra 4 pela Ricordi, e o próximo compasso), apesar de também estar escrito em semicolcheias, como é a nossa opção, o agrupamento escrito não indica o fraseado com acentuação a cada 2 tempos.

Nossa versão: Mantemos o agrupamento das semicolcheias de forma a combinar com o fraseado realizado pelo flautim, flauta e oboés, com acentuação no 1º e 3º tempos dos 2 compassos.

4. FUNARTE: No compasso 67 (6º compasso da cifra 4 pela Ricordi) é mantida a escrita original, com pausa no 1º tempo.

Nossa versão: incluímos na parte do triângulo uma colcheia acentuada no 1º tempo, para manter a consistência do ostinato que acontece nos 4 tempos anteriores, juntamente com o flautim, flauta e oboés (pausa no restante da orquestra), e que se repete no 1º tempo desse compasso, mesmo sem o triângulo estar anotado no original.

5. FUNARTE: Do compasso 86 ao 88 (5º ao 7º compasso da cifra 5 pela Ricordi) são incluídos rulos na *gran cassa* e pausa nos pratos, igualando à parte dos tímpanos e triângulo.

Nossa versão: Mantemos os ataques de *gran cassa* e *piatti*, mas em semínimas pontuadas para equilibrar com a figura rítmica tocada pela orquestra.

6. FUNARTE: Nos compassos 91 e 92 (8º e 7º compasso antes da cifra 6 pela Ricordi) a articulação mantida nos tímpanos é rulo, para combinar com a *gran cassa*.

Nossa versão: Mantemos a articulação original em semicolcheias para apoiar ritmicamente as cordas que executam essa subdivisão.

7. FUNARTE: Nos compassos 224 a 227 (8º ao 11º compassos da cifra 10 pela Ricordi) foi incluído um rulo na nota “si” em *crescendo* contínuo.

Nossa versão: Apesar desse rulo existir no manuscrito original por 3 compassos, ele foi riscado com o lápis azul típico da revisão do compositor. Nossa opção foi por considerar essa revisão verdadeira, e incluir a figura escrita no compasso 227, que é um rulo em *ff* a partir do 2º tempo do compasso em apoio ao *tutti* orquestral.

8. FUNARTE: Nos compassos 228 e 229 (9º e 8º compassos antes do fim) temos a *gran cassa* e *piatti* executando a sequência de 2 colcheias seguidas de pausa de semínima, por 4 vezes seguidas.

Nossa versão: Temos a frase de 2 colcheias (acentuadas), pausa de colcheia e colcheia (sem acento), por 4 vezes seguidas, como no manuscrito original, apoiando a articulação geral da orquestra.

9. FUNARTE: No 5º e 4º compassos antes do fim, as notas nos tímpanos são mantidas em “mi”.

Nossa versão: Optamos em manter as notas originais, alternando entre as notas “mi” no 1º tempo e “si” no 3º tempo desses compassos, enfatizando assim as mudanças dos acordes.

2.6. Grade da Percussão revisada após os estudos comparativos realizados entre as partituras e partes cavadas das edições Kalmus e Ricordi

Il Guarany

Carlos Gomes

Andante grandioso

Timpani in E A

Triangolo

Piatti *soli* *ff*

G. Cassa *ff*

And.^{te} **1** *espress.*

2 3/4 6

2 3/4 6

2 3/4 6

6 *p* 3/4 6

A Un poco piu animato **I Tempo** **2** Piu mosso

6 *ff*

6 *ff*

6

6 *ff*

Il Guarany

2

B *Meno mosso*

Affrett. molto

Timp. *p* *ff* *pp*

Trgl. *ff*

Pti *ff*

G.C. *p* *ff*

C *And^{te} Maestoso*

3 **14**

Timp. *dim.* *pp*

Trgl. *pp*

Pti *pp*

G.C. *pp*

D *Piu mosso ed affrett.* **4** *All.^o vivo*

Timp. *ff*

Trgl. *ff*

Pti *ff*

G.C. *ff*

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Timpani (Timp.), Triangle (Trgl.), Snare Drum (Pti), and Gong/Cymbal (G.C.).

- System 1 (Measures 4-5):** The Timpani part has a rest in measure 4 and a half note chord in measure 5. The Triangle part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Snare Drum and Gong/Cymbal parts have rests in measure 4 and a rhythmic pattern of eighth notes in measure 5. Dynamic markings include *ff* in measures 4 and 5.
- System 2 (Measures 6-7):** The Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, including triplets in measure 6. The Triangle part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, including triplets in measure 6. The Snare Drum and Gong/Cymbal parts have a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamic markings include *ff* in measures 6 and 7. A large letter **E** is placed above the Snare Drum staff in measure 6.
- System 3 (Measures 8-9):** The Timpani part has a half note chord in measure 8 and a rhythmic pattern of eighth notes in measure 9. The Triangle part has a half note chord in measure 8 and a rhythmic pattern of eighth notes in measure 9. The Snare Drum and Gong/Cymbal parts have rests in measure 8 and a rhythmic pattern of eighth notes in measure 9. Dynamic markings include *ff* in measures 8 and 9.

Il Guarany

F

Timp. *p*

Trgl. *p*

Pti *p*

G.C. *p*

Timp. *f* 3 Rit.

Trgl. *f* 3

Pti *f* 3

G.C. *f* 3

6 Lo stesso movimento ma un poco rit.

Timp. *ff* 5 4 *ff*

Trgl. 5 4

Pti *ff* 5 4 *ff*

G.C. *ff* 5 4 *ff*

G

Score for the first system, measures 1-4. The instruments are Timp., Trgl., Pti, and G.C. The music features a series of accented notes in the Timp. and Trgl. parts, with *ff* dynamics in the Pti and G.C. parts.

Score for the second system, measures 5-8. The Timp. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pti and G.C. parts have a series of accented notes, with *ff* dynamics in the Pti part.

Affrett.

Score for the third system, measures 9-12. The music is marked *Affrett.* and features a series of accented notes in the Timp., Trgl., Pti, and G.C. parts, with *f* and *ff* dynamics.

Il Guarany

H
7 Mosso

Timp. *ff* *f* *ff*

Trgl. *ff* *f* *ff*

Pti *ff* *f* *ff*

G.C. *ff* *f* *ff*

Timp.

Trgl.

Pti

G.C.

I Tempo

8 I K

Timp. **8** $\frac{1}{14}$ *Sottovoce* *pp* *ff*

Trgl. **8** *All. espress.* **15** *ff*

Pti **8** **15**

G.C. **8** **15** *p* *ff*

Musical score for measures 7 and 8. The score includes staves for Timp., Trgl., Pti, and G.C. The Timp. part features a series of eighth notes with accents, followed by a rest. The Trgl. part has a series of eighth notes with accents. The Pti part has a series of eighth notes with accents. The G.C. part has a series of eighth notes with accents. The dynamic markings are *ff* and *p*. The time signature is 8/8.

L
9 Energico

Musical score for measures 9 through 12. The score includes staves for Timp., Trgl., Pti, and G.C. The Timp. part features a series of eighth notes with accents, followed by a rest. The Trgl. part has a series of eighth notes with accents. The Pti part has a series of eighth notes with accents. The G.C. part has a series of eighth notes with accents. The dynamic markings are *ff* and *f*.

Musical score for measures 13 through 16. The score includes staves for Timp., Trgl., Pti, and G.C. The Timp. part has a series of eighth notes with accents. The Trgl. part has a series of eighth notes with accents. The Pti part has a series of eighth notes with accents. The G.C. part has a series of eighth notes with accents. The dynamic markings are *crescendo* and *ff*.

Il Guarany

M

19

19

19

Timp. *ff* *ff* *ff*

Trgl. *ff*

Pti *ff*

G.C. *ff*

Timp.

Trgl.

Pti

G.C.

O

10 *Piu mosso, ma non troppo*

Timp.

Trgl. *ff*

Pti *ff*

G.C. *ff*

4

Timp.

Trgl.

Pti

G.C.

ff

Crescendo sempre

Timp.

Trgl.

Pti

G.C.

p sub.

f

ff

p

f

Molto riten.

Timp.

Trgl.

Pti

G.C.

Molto riten.

2.7. Aspectos performáticos da obra

A seguir, teceremos algumas recomendações sobre aspectos da execução das partes de percussão dessa importante obra do repertório brasileiro, que acabaram se tornando a prática comum. Já incluímos em nossa edição revisada elementos que ajudam na interpretação, como acentos e ligaduras.

Nos 2 primeiros compassos os pratos devem ser tocados em *ff* com grande sonoridade. Já no 3º compasso, as semínimas devem começar num *mf* para seguir num crescendo e retomar o *ff* no 5º compasso, após a entrada do bumbo e dos tímpanos.

Na cifra 2 deve-se atentar ao novo tempo *Piu Mosso*, mas o grande problema é a conclusão do *affretando* nas 2 colcheias em tercinas no 5º compasso da cifra 2 (Ricordi). Resolver esse *accelerando* em uníssono com precisão é sempre um desafio, principalmente para os pratos.

Em 2 compassos antes da cifra 4, deve-se observar que os tímpanos tocam semicolcheias mesuradas e não rulos como pode-se concluir olhando superficialmente. Também é importante observar as pausas do 1º tempo no 6º e 8º compassos da cifra 4 nos tímpanos, bumbo e pratos.

No 6º e 12º compassos da cifra 6 é muito importante a articulação conjunta dos tímpanos, bumbo e pratos na semicolcheia acentuando-se a próxima nota.

Ficar atento ao *affretando* que acontece em 10 compassos antes da cifra 7 e normalmente dobra-se o tempo na entrada da cifra 7 (*Mosso*). É muito importante a precisão rítmica da percussão para estabelecer o novo tempo nessa seção.

E por fim, a última observação que julgamos necessária refere-se aos 7º e 6º compassos antes do final, onde deve-se observar o ritmo exato em semicolcheias e não tercinas de colcheia nas partes dos tímpanos e triângulo. Os dois instrumentistas devem articular da mesma maneira. Deve-se tomar cuidado para realizar o *ff* no 1º tempo, que é a conclusão da frase anterior, seguido de um *pp* (súbito) em *crescendo* a partir da 4ª semicolcheia do 1º tempo.

Uma outra observação que extrapola essa Abertura, mas que concerne à ópera “*Il Guarani*”, é o termo “*rollo*”, encontrado em várias cenas ao longo dessa ópera. Após pesquisa sobre o termo italiano “*rollo*”, encontramos apenas como

sinônimo de “*rullo*”, com o significado do “rulo”, em português, ou seja, uma sucessão de toques que vem a simular o efeito de nota longa nos instrumentos de percussão. Já o termo “*rullo*”, embora usado mais raramente, também designa segundo Meucci, o instrumento *tamburo rullante* oitocentista⁵⁹. A mesma descrição foi encontrada no Dicionário de Curt Sachs⁶⁰ e ainda no Dicionário de Ernesto Vieira⁶¹, que é o único que descreve os 2 termos, “*rollo*” ou “*rullo*,” como “caixa de rufo”. Este instrumento é o atual tambor tenor, tambor de fuste maior do que a caixa clara, e portanto de sonoridade mais grave, e sem esteira, o que é coerente com o texto musical nos trechos mencionados.

⁵⁹ Cf. nota 12 no 1º capítulo, p. 27.

⁶⁰ SACHS, Curt. *Real-Lexicon der Musikinstrumente*. Hildesheim: Georg Olms, 1972, p. 325.

⁶¹ VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Musical* – ornado com gravuras e exemplos de música. 2ª Ed. Lisboa: Lambertini, imp. 1899. p. 446.

3 - Obras que inovam no uso dos ritmos e/ou instrumentos de percussão típicos brasileiros

Neste capítulo, delimitamos nossa pesquisa em quatro obras que inovam na abordagem da rítmica e/ou instrumentação de percussão típicas de nossa tradição musical popular. Dessa forma, obras como “*Museu da Inconfidência*”, de Guerra-Peixe, “*Maracatú de Chico Rei*”, de Mignone, “*Frevo*”, de Claudio Santoro e ainda “*Candelárias*”, de Rubens Ricciardi são discutidas aqui.

Para maior praticidade e com o intuito de não seguir as mesmas obras em capítulos distintos, não nos atemos apenas a essa questão, e procuramos abordar também outros problemas pertinentes que encontramos ao longo dessas peças, como nomenclatura e questões técnicas aplicadas à performance.

3.1. César Guerra-Peixe (Petrópolis, 1914 – Rio de Janeiro, 1993) – Museu da Inconfidência (1972)

A instrumentação da percussão, com nomenclatura em italiano, é a seguinte: *timpani, bloco di legno, triangolo, piatti, afuxê (oppure guiro), tamburello, tamburo militare, gran cassa, campanelli, silofono e tam-tam*. Em português: tímpanos, bloco de madeira, triângulo, pratos a dois, afoxê (ou *guiro*), pandeiro, tambor militar, bumbo, glockenspiel, xilofone e tam-tam.

Esta obra é dividida em 4 movimentos:

I – Entrada

II – Cadeira de Arruar

III – Panteão dos Inconfidentes

IV – Restos de Um Reinado Negro

Constatamos que o compositor indicou o *guiro* (instrumento raspador, da família do reco-reco, mas de uso difundido principalmente nos ritmos típicos do Caribe) para substituir o afoxê, sabendo que são instrumentos com sonoridades bem diferentes, mas provavelmente de forma a viabilizar a performance da obra, principalmente em solo estrangeiro, onde seria bem mais difícil encontrar o afoxê brasileiro. Mas, em nossa opinião, no Brasil, as orquestras e/ou percussionistas

teriam a obrigação de providenciar esse instrumento para uma execução mais autêntica dessa interessantíssima obra.

Sabemos que Guerra-Peixe foi um compositor muito ligado à cultura brasileira, que teve grande interesse pela nossa música popular, além de ter estudado também a música clássica internacional e até mesmo o dodecafonismo.

Ele publicou “Maracatus do Recife”⁶² em 1955, um importante estudo sobre essa rica manifestação cultural que tem ritmos bastante peculiares.

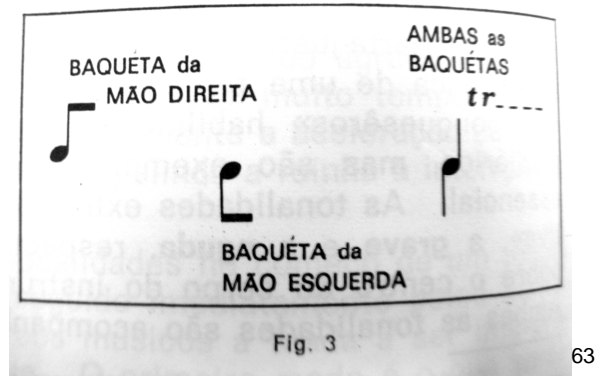
Escolhemos esta obra principalmente pela utilização de um ritmo típico brasileiro na parte do bumbo a partir do *Allegretto Moderato* (Nº 4) no 4º movimento (*Restos de Um Reinado Negro*). A gravação desse movimento está disponível no DVD ROM anexo. O compositor transporta para a *gran cassa* uma célula de ritmo típica do maracatú pernambucano, que é normalmente tocada no tambor de alfaia, definindo até mesmo o baqueteamento a ser utilizado pelo intérprete através do uso de hastes para cima e para baixo (DDED – para o percussionista destro, podendo ser também EEDE para o canhoto) em cada grupo de quatro semicolcheias. Essa é uma das primeiras e raras vezes que se utiliza esse tipo de especificidade numa parte orquestral de percussão brasileira. Mas devemos cuidar para executar a seção da forma mais fiel possível, principalmente no que se refere à célula do maracatú tocada na *gran cassa*, ritmo tão estudado por Guerra-Peixe. Apesar dele utilizar a célula do maracatú, que é um ritmo tradicional em 4/4, no trecho ele a utiliza em $\frac{3}{4}$.

Aqui cabe uma observação: não existe na parte individual ou na partitura qualquer indicação sobre o significado das hastes para cima e para baixo, o que tem levado alguns percussionistas a interpretarem erroneamente esses sinais como sonoridades distintas, como baqueta de bumbo na mão direita e “bacalhau” na mão esquerda (como utilizado na zabumba e já mencionado anteriormente). Mas o uso dessa grafia para se indicar o uso da manulação não é nenhuma novidade no campo da percussão. A própria forma francesa de se notar as *appoggiaturas* para percussão já utilizava esse sistema desde os tempos de Hector Berlioz (1803 – 1869), como por exemplo, na parte de tímpanos do 4º movimento - “Marcha ao Cadafalso”, de sua “Sinfonia Fantástica”, escrita em 1830. E quando observamos o livro “*Maracatus do Recife*”, de Guerra-Peixe,

⁶² GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil: Irmãos Vitale, 1980.

vemos que essa é a metodologia adotada por ele na transcrição dos ritmos estudados. É importante mencionar que, apesar da manufação (ver descrição desse termo no glossário) ser específica, as 2 baquetas utilizadas são iguais.

Exemplo 7:



Outra fonte preciosa que confirmou essa informação é o percussionista Luiz D' Anunciação, que foi amigo pessoal do compositor, e que inclusive tocou na estréia dessa obra com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Ele mantém em seu acervo uma entrevista gravada com o compositor, onde ele aborda esse tema, entre outros. Nas palavras de Anunciação:

quanto ao bombo do Museu da Inconfidência do Guerra, a preferência dele é por um instrumento menor do que os modelos grandes dentro de um arco em uso nas orquestras para ter uma projeção sonora mais próxima da zabumba (apenas mais próxima). O importante é usar o baquetamento por ele indicado. Todo o trecho deve ser executado na pele de toque; **não** (ênfase de Anunciação) existe a intenção de que uma das baquetas tenha a função do "bacalhau" (informação pessoal)⁶⁴.

No caso da *gran cassa*, o compositor não indicou "alfaia ou *gran cassa* (*oppure gran cassa*)", mas apenas *gran cassa*, o que nos leva a concluir (e confirmado por Anunciação) que a intenção é realmente a de uma sonoridade mais densa, típica da *gran cassa*, mas com características de articulação

⁶³ Ibid., p. 68.

⁶⁴ Mensagem eletrônica recebida de L. ANUNCIAÇÃO em 24 abr. 2009.

semelhantes à da alfaia, que é mais seca. Para isso, se possível, o ideal seria um bumbo sinfônico de dimensão um pouco menor, mas de qualquer forma, recomendamos o uso de um abafador na pele de toque para eliminar o excesso de ressonância que poderia mascarar tanto a articulação quanto a variação de dinâmica. Também devemos tocar no centro da pele para obter uma melhor definição rítmica, além de usar baquetas mais duras, com cabeças de feltro duro, ou madeira com revestimento de couro, para eventualmente se eliminar o excesso de brilho do ataque. Logicamente, essas baquetas não podem ser de caixa-clara ou de tímpanos, pois não teriam o peso suficiente para produzir uma boa sonoridade no bumbo sinfônico.

Se o percussionista utilizar a *gran cassa* na posição vertical, deve manter o joelho direito em contato com a pele do instrumento durante todo o trecho. E nesse caso, logicamente, deve utilizar a técnica “tradicional” para segurar a baqueta da mão esquerda.

Esse ritmo da *gran cassa*, associado às colcheias do afoxê e ao ritmo sincopado do bloco de madeira, constroem o ostinato em $\frac{3}{4}$ onde é imprescindível observar as variações sutis de dinâmica em *piano* que partem do clímax no 1º tempo, decrescem para o 2º tempo, crescendo novamente no 3º tempo levando ao ápice no 1º tempo do próximo compasso, completando assim a forma cíclica desse ostinato.

Essa seção inicia no *Allegretto Moderatto* do N° 4 com uma introdução solo da *gran cassa*, que ao longo de 3 compassos vai construindo a célula do ostinato que se completa no 4º compasso, sendo acrescido das colcheias do afoxê no compasso seguinte e novamente acrescido do bloco de madeira no próximo compasso, completando assim a frase do ostinato da percussão, que se repete até o fim do solo do fagote, que inicia no 8º compasso do N° 4. As cordas entram 4 compassos depois fazendo uma base harmônica em notas longas para o solo do fagote, que se estende, juntamente com o ostinato da percussão, até o *Vivace* do N° 6.

Exemplo 8:

④ allegretto mod. - 6 -
Blocco di legno (wood-block)
AFOXÉ (oppure GÜIRO)
gran cassa solo
due bacchette
p
lasciare vibrare
1 2 3 fog. 4 5 6
1 2 3 4 5 6
1 2 3 4 5 6

65

Esse ostinato retorna novamente no terceiro compasso da cifra 7 até o *Vivace* da cifra 8, onde o solo do fagote é agora acrescido pelo clarinete. Devemos lembrar que esses ostinatos são as bases rítmicas dos solos melódicos do fagote (depois acrescido pelo clarinete), e portanto devem ser tocados numa dinâmica mais discreta, embora perceptível.

3.2. Francisco Mignone (São Paulo, 1897 - Rio de Janeiro, 1986) - Maracatú de Chico Rei (1932-33)

Instrumentação da percussão: tímpanos, triângulo, *piatti* (pratos), *gran cassa* (bumbo), chocalho, reco-reco, xilofone, *carillon* (*glockenspiel* a teclado). Para um timpanista e sete percussionistas (caso a parte do *carillon* seja executada pelo *glockenspiel* convencional). A gravação desta obra está disponível no DVD ROM anexo.

⁶⁵ GUERRA-PEIXE, César. *Museu da Inconfidência*. S.L.: Manuscrito autógrafo do autor, s.d. Centro de Documentação Musical da OSESP. 1 parte cavada de percussão. Orquestra, p. 6.

Este balé nacionalista de Mignone, para corno e orquestra, é constituído de dez movimentos:

I – Introdução

II - Chegada do Maracatú

III - Dança das Mucambas

IV - Dança das Três Macotas

V - Dança de Chico Rei e da Rainha N'Ginga

VI - Dança do Príncipe Samba - Eb

VII - Dança dos Seis Escravos (tacet p/ percussão)

VIII - Dança dos Príncipes Brancos

IX - (Libertação dos Escravos)

X - Dança Geral e Final.

Uma primeira observação refere-se ao instrumento “*carillon*”. O termo é de origem francesa e significa *glockenspiel*, mas existe também o termo “*carillon à main*”⁶⁶ que é o *glockenspiel* ou lira, específico para ser tocado pelo percussionista, enquanto “*carillon à clavier*” é o instrumento acionado por um teclado. Mas pela análise da parte, onde em alguns trechos o compositor pede acordes de 3 ou 4 notas dobrados em oitavas, concluímos com certeza que o compositor escreveu para um *glockenspiel* de teclado, instrumento bastante raro, principalmente no Brasil. Mignone também o utiliza em sua “Festa das Igrejas”, de 1940.

Glockenspiel de teclado. Idiofone de Percussão, s.m. – Série de hemisférios de metal afinados cromaticamente, com furo no centro, no qual é atravessado um eixo que se apóia numa pequena caixa de madeira. Os hemisférios se encaixam, mas sem se tocar. A estrutura de madeira possui um pequeno teclado que movimenta um mecanismo com pequenos martelos de metal que percutem as bordas dos hemisférios. Foi usado por W. A. Mozart na ópera “A Flauta Mágica” e por M. Ravel em “Mamãe Gansa”. É chamado de “*keyboard glockenspiel*” [ingl.], “*Klaviaturglockenspiel*” [alem.], “*campanelli a tastiera*” ou “*sticcado pastorale*” [ital.],

⁶⁶ FRUNGILLO, Mario D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 63.

“jeu de timbres à clavier” ou “glockenspiel à clavier” [fr.] e “harmonica de teclado” [espan.].⁶⁷



Keyboard Glockenspiel

Figura 2: Glockenspiel de Teclado⁶⁸

Apesar da extensão do glockenspiel de teclado ser menor e caber dentro da extensão da celesta - o primeiro “tem normalmente 3 oitavas, de C2 a C5”, enquanto a celesta atinge “5 oitavas, de C a C5”,⁶⁹ não se pode substituí-lo pela celesta, pois o timbre é totalmente diferente. As teclas da celesta são tocadas com martelos revestidos de feltro, enquanto que as do glockenspiel de teclado são tocadas por batedores de metal, que produzem um timbre bem mais penetrante. Por essa razão, em nossa visão, a melhor substituição para o instrumento, no caso (frequente) da impossibilidade de se encontrar o verdadeiro instrumento a teclado, seria transferir a parte para um percussionista tocar no *glockenspiel*, que apenas deixaria de tocar a oitava abaixo dobrada quando escrita (2º Movimento, compassos 170 a 173, 9º Movimento, compassos 805 a 822 e Dança Final, compassos 842 a 850 e 919 a 944). No restante da obra, tudo pode ser executado por um percussionista, utilizando-se 2, 4, e ainda 5 baquetas, como

⁶⁷ Ibid., p. 139.

⁶⁸ PEINKOFER, K. e TANNIGEL, F. *Handbook of Percussion Instruments*. London, New York, Mainz: Schott, c 1976, p. 55.

⁶⁹ Ibid., p. 55 e 56.

no 3º Movimento, compassos 186 a 191 e 210 a 215, e no 9º Movimento, compassos 805 a 822 e 936 a 938. Para ilustrar, vamos colocar a seguir o trecho dos compassos 842 a 850:

Exemplo 9:

The image displays a musical score for three systems of music, each consisting of two staves: Clon. (Clarinete) and Xilo. (Xilofone). The key signature is two sharps (F# and C#). The first system covers measures 842-844, the second system covers measures 845-847, and the third system covers measures 848-850. The Clon. part features a series of chords with dynamic markings like *mf* and handwritten numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The Xilo. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The final two measures of the third system (849 and 850) are circled and labeled with the numbers 68 and 69, with the notes 9 and 7 written below them.

70

Existe ainda um trecho de 2 compassos no 6º Movimento (compassos 589 e 590), onde a orquestra e o corno fazem um *tutti* em *ff* e nesse momento, tanto o xilofone quanto o *carillon* tocam um trinado com efeito de *cluster* com as seguintes notas (mão esquerda: Eb, Gb, Ab, Bb, Db e mão direita: G, A, B, D e E). Logicamente é impossível para o xilofonista fazer um rulo de 10 notas (5 baquetas em cada mão). No caso do *glockenspiel* a teclado, não haveria problema, pois a mão esquerda toca as notas com bemóis e a direita toca as naturais. Mas o importante aqui é o efeito de *cluster* desejado, ainda mais que a orquestra está

⁷⁰ MIGNONE, Francisco. *Maracatú de Chico Rei*. São Paulo: OSESP Editora, s.d. 1 parte cavada de xilofone e *carillon*. Orquestra, p. 17.

dobrando esse efeito em *ff*, portanto, sugerimos aos percussionistas que toquem com 4 baquetas as seguintes notas: xilofone - mão esquerda: Gb e Ab, mão direita: G e A / *glockenspiel* - mão esquerda: Bb e Db, mão direita: B e D.

Exemplo 10:

The image shows a musical score for two percussion parts: Clon. (Cymbal) and Xilo. (Xylophone). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 589. The tempo is marked 'Rall. assai...' and then changes to 'Più Vivo (♩ = 126)'. The Clon. part has a circled measure number '38' above it. Both parts have a '3' above the first measure of the 'Più Vivo' section and a '2' above the second measure. There is a handwritten 'V.I.P.E.' in the Clon. part. The score consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp.

71

Existe uma integração muito grande entre as partes do xilofone e do *glockenspiel*, portanto, deixar para outros instrumentos paliativos (como sintetizadores, por exemplo) não levaria a um resultado satisfatório, pois o tipo de projeção e características sonoras desses instrumentos são muito diferentes do *carillon* e do *glockenspiel*. As partes do xilofone e do *glockenspiel* são extremamente temáticas e importantes no corpo da obra. Um perfeito equilíbrio de dinâmica entre essas duas partes, que muitas vezes se complementam, é necessário para o bom entendimento das idéias musicais ali expostas. São partes que exigem um grande domínio técnico e musical desses instrumentos. É urgente incluir essas partes no repertório padrão a ser estudado pelos percussionistas orquestrais brasileiros.

Pensando nas características estilísticas da obra, inspirada nos ritmos brasileiros, podemos imaginar a *gran cassa* como uma grande zabumba, ou seja, com um som mais abafado e seco, com menos reverberação do que o instrumento sinfônico normalmente produziria, mas ainda com um peso compatível com o contexto orquestral. Também os tímpanos têm o caráter rítmico reforçado, sendo necessário no geral o uso de baquetas mais duras e, dependendo da acústica do

⁷¹ Ibid., p. 13.

teatro, até mesmo o uso de abafadores para se obter uma articulação mais definida, uma vez que a função mais importante dos tímpanos nessa obra é rítmica.

O chocalho e o reco-reco já são instrumentos tipicamente brasileiros, de forma que devemos utilizá-los de acordo com a técnica tradicional.

O triângulo alterna momentos de sonoridade livre, onde rulos e notas longas devem ter sustentação e grande quantidade de harmônicos, com trechos de complexidade rítmica, onde sugerimos o uso de duas baquetas para uma maior precisão rítmica (2º Movimento, compassos 170 a 173, 4º Movimento, compassos 396 a 401, e Dança Geral e Final, compassos 842 a 850).

No trecho a seguir podemos notar a complexidade rítmica da parte de triângulo entre os compassos 396 e 401, e portanto a sugestão de se utilizar duas baquetas para melhorar a articulação.

Exemplo 11:

Francisco Mignone - Maracatu de Chico Rei - Timp./Perc. - 11

394 (25)

Timp. *f* *sf*

Triangolo
Piatti *ff*
Gran Cassa *sf* G. Cassa *ff*

Chocalho
Reco-Reco

397

Triangolo
Piatti
Gran Cassa *sf* G. Cassa

Chocalho
Reco-Reco

401

Timp.

Triangolo
Piatti Sul Piatti
Gran Cassa G. Cassa

Chocalho
Reco-Reco

405

Timp. *Timpani prepara*

Triangolo
Piatti
Gran Cassa

Chocalho
Reco-Reco

72

⁷² Ibid., 1 parte cavada de percussão. Orquestra, p. 11.

Uma outra observação importante refere-se à nomenclatura “*piatti*” utilizada por Mignone para se referir tanto aos pratos “a 2” (ou “de choque”) como ao prato suspenso. Como já mencionamos anteriormente, este é um erro comum a muitos compositores, devido ao sentido de plural inculcado no termo italiano, e que não é adequado ao prato suspenso. Nesta obra, como os dois tipos de pratos são utilizados, a nomenclatura dúbia não deixa claro a opção do compositor em certos momentos da obra, cabendo ao intérprete escolher o tipo de instrumento nessas ocasiões. Vamos sugerir a seguir as nossas escolhas, com as respectivas justificativas.

Na Introdução, a partir do compasso 63 até o 89, sugerimos os pratos a 2, devido ao caráter predominantemente rítmico e seco da 4ª colcheia de cada compasso, já nos compassos 95 e 97, o termo *Sul Piatti* esclarece a intenção do compositor de utilizar o prato suspenso com baqueta na semínima do 2º tempo, ainda mais com ligadura de sustentação. O mesmo ocorre no compasso 173 do 2º Movimento.

No 3º Movimento, no 3/4 a partir do compasso 186 até o 191, as mínimas com trinado não deixam dúvida quanto à idéia do compositor de se obter um rulo no prato suspenso resolvendo em 2 colcheias acentuadas nos dois primeiros compassos da seção e dando sequência ao mesmo timbre até o final da frase em 191. No 4º Movimento temos novamente o termo *Sul piatti* no compasso 401 (veja no exemplo anterior), o que deixa claro a opção pelo prato suspenso nesse compasso, mas do compasso 376 ao 396, as duas possibilidades coexistem, apesar de que devemos optar por um som seco e definido para tocar tanto as 2 colcheias dos compassos 394 e 395 quanto as 3 tercinas de semicolcheia na última colcheia do compasso 396 (também no exemplo anterior). Nossa opção fica portanto pelo prato de choque, porém a escolha do uso de baqueta de caixa-clara no prato suspenso também é válida.

No 5º Movimento, pelos mesmos motivos, optamos por utilizar os pratos de choque no início (compassos 407 ao 417), e nos 4 últimos compassos do movimento o rulo em *crescendo* não deixa dúvida sobre o uso do prato suspenso. No 6º Movimento, nos compassos 579, 605 e 608 temos novamente *Sul Piatti* e o compositor pede *Piatti col legno* (prato com baqueta de madeira) no rulo dos compassos 589 e 590. Já nos rulos finais do movimento, sugerimos o uso de baquetas de lã para os rulos em *crescendo* a partir do compasso 625 a 630. No 9º

Movimento, continuamos com o prato suspenso com baqueta de lã, em virtude dos rulos dos 2 primeiros compassos (805 e 806), mas é importante tocar as colcheias dos compassos seguintes com um som seco até o final da seção em 815. Finalmente, na Dança Geral e Final, embora o uso do prato suspenso com som seco também seja aceitável na seção de 920 a 926, escolhemos o prato de choque por uma questão de coerência timbrística, uma vez que já optamos por essa sonoridade no 1º, 4º e 5º movimentos. Já nos compassos 936 e 938 o termo *Sul Piatti* aparece novamente, assim como o rulo em *crescendo* no compasso final da obra, deixando claro o uso do prato suspenso nesses trechos.

Como toda obra onde a percussão tem uma função de condução rítmica, existe uma quantidade muito grande de repetições e com isso, o problema de erros de contagem pode ocorrer com mais facilidade. Portanto, é uma peça que merece muita atenção nesse quesito para todos os instrumentos de percussão.

No exemplo a seguir podemos notar o tipo de repetição que acontece inúmeras vezes durante a obra, e também a necessidade de se obter um som bem articulado e seco tanto dos tímpanos como do bumbo. Ainda no mesmo exemplo, do compasso 842 ao 850 podemos notar novamente a necessidade do uso de duas baquetas no triângulo.

Exemplo 12:

Dança Geral e Final
 824 Tempo de Samba (♩ = 104)

830 (66)

841 (67)

851 (68)

73

⁷³ *ibid.*, p. 19.

3.3. Claudio Santoro (Manaus, 1919 – Brasília, 1989) - Frevo (original piano, 1953. Versão orquestral, 1982)

Selecionamos esta obra porque, apesar de ter sido escrita originalmente como um solo de piano em 1953, essa orquestração de 1982 traz o caráter e o brilho típico das bandas de frevo de Pernambuco, com o uso virtuosístico dos metais e a condução rítmica rica e sincopada na percussão. A gravação desta obra está disponível no DVD ROM anexo.

Para termos sucesso na performance dessa obra é necessário ficar atento às melodias e texturas da orquestra para se obter equilíbrio de dinâmica, ao mesmo tempo em que se mantém um sólido andamento e entrosamento rítmico do naipe de percussão, que deve ser a base sólida por onde a orquestra toda vai trilhar.

Embora esta obra seja bastante breve, durando cerca de três minutos, ela utiliza um verdadeiro arsenal de instrumentos de percussão típicos brasileiros, além do próprio ritmo brasileiro do título (Frevo), como condutor da obra.

A instrumentação de percussão requer tímpanos, um tambor *picolo* (caixa-clara), um tambor militar, pratos (com baqueta)* - sic – logicamente, apesar do plural, se trata aqui de apenas um prato suspenso, *gran cassa* (bumbo), *wood block* (bloco de madeira), reco-reco, agogô, chocalho, *tamborim* (pandeiro). Aqui temos novamente a típica confusão com a nomenclatura do pandeiro (*tamburin* em alemão e *tambourine* em inglês). Embora o compositor tenha mencionado entre parênteses o pandeiro, pelo simples fato de termos no Brasil o “tamborim” de samba (pequeno membranofone com cerca de 6 a 8 polegadas de diâmetro, corpo raso com cerca de 2 polegadas e uma membrana apenas, normalmente tocado com uma baqueta e os dedos da mão que segura o instrumento) gera-se instantaneamente a dúvida se realmente o “nosso” tamborim seria o instrumento solicitado, sendo o pandeiro um possível substituto, ou se o instrumento solicitado é realmente o próprio pandeiro.

Conhecendo o frevo e sua instrumentação típica, sabemos que não se utiliza o tamborim nesse ritmo, enquanto o pandeiro pode ser utilizado. Além disso, após uma pesquisa mais minuciosa da parte, notamos que nos compassos 67 e 114, existem rulos de duração de três colcheias, que não podem ser obtidos com o nosso tamborim de uma baqueta. Então podemos concluir sem dúvida que

a parte é realmente para o pandeiro. Temos que ter o cuidado de utilizar o “pandeiro brasileiro”, que tem apenas uma fileira de platinelas, e portanto uma sonoridade mais articulada e seca, necessária à execução dessa obra.

Embora a partitura requer 10 instrumentos de percussão, 7 percussionistas deveriam ser suficientes para sua execução, desde que siga esta distribuição:

1 – tímpanos

2 – tambor *picolo*

3 – tambor militar e prato suspenso (menos os rulos do compasso 109 e de 147 ao fim)

4 – *gran cassa*

5 – agogô e prato suspenso (no compasso 109)

6 – pandeiro, chocalho e prato suspenso (compasso 147 ao fim)

7 – reco-reco e *wood block*

A caixa-clara tem um papel importantíssimo no ritmo do frevo e o mesmo ocorre nessa obra. Devemos considerar que nos blocos de frevo, normalmente se usa apenas um percussionista tocando a caixa-clara, juntamente com outro tocando surdo e um ou mais pandeiristas. O caixista desenvolve os ritmos com certa liberdade de improvisação, mas procurando ajudar nas acentuações e síncopas do fraseado melódico. Já nas bandas de frevo que tocam em salão e que usam a bateria, o uso dos pratos nas pontuações rítmicas também é muito importante. No caso desta obra, é importante conseguir com que os dois tambores (*picolo* e militar) estejam totalmente entrosados ritmicamente, além de equilibrados em termos de dinâmica, para que soem como se fossem tocados por um executante apenas, mas com o diferencial dos dois registros que a mente criativa do compositor imaginou. Para isso, o tambor militar aqui não é necessariamente um instrumento muito grave, o que poderia dificultar sua articulação, mas que seja suficiente para se diferenciar timbristicamente do registro do tambor *picolo*.

É importante optar por um prato suspenso mais leve e de sonoridade curta e brilhante para os ataques, para que não acobertem a clareza rítmica da seção de percussão. Devemos ressaltar que ele deve ser tocado pelo percussionista que toca o tambor militar, com baqueta de caixa, pois o estilo da sonoridade desejada é de um prato de bateria. As exceções são os rulos dos

compassos 109 e de 147 ao fim, que são executados com baquetas macias respectivamente pelos percussionistas 5 e 6.

3.4. Rubens Russomano Ricciardi (Ribeirão Preto, 1964 -) – Candelárias – uma abertura trágica (1994)

A instrumentação da percussão inclui tímpanos mais 3 percussionistas, sendo um na cuíca, mais o percussionista I (2 pratos suspensos, 3 *wood-blocks*, 3 tom-tons, caixa-clara, *glockenspiel* e bumbo – este dividido com Percussão II) e o percussionista II (4 *temple-blocks*, tam-tam grande, triângulo e bumbo – dividido com Percussão I). A gravação desta obra está disponível no DVD ROM anexo.

Decidimos incluir esta obra em nosso trabalho devido ao indeditismo, num contexto sinfônico, de uma parte de cuíca de difícil execução e extrema exposição solística, que ainda trava um interessante diálogo com o trombone, e também pela importância (declarada pelo próprio compositor) dessa parte no conjunto da obra. Felizmente o compositor inclui na partitura notas explicativas destinadas aos intérpretes que, com certeza, no caso da cuíca, ajudam muito na compreensão da sua intenção:

Cuíca - O pentagrama indica cinco alturas aproximadas, da mais grave (primeira linha) à mais aguda (quinta linha). O intérprete ideal é o percussionista com prática de orquestra e ao mesmo tempo bastante hábil na execução da cuíca. Quando isto não for possível, recomendamos a execução por um “cuiqueiro” experiente - mesmo que sem conhecimento da notação musical. Pode-se tentar aprender a parte de ouvido. O mais essencial é a beleza do som (principalmente das alturas mais agudas) típico da cuíca, numa sonoridade brilhante, sempre contextualizada com o caráter e o estilo da obra. Nos compassos 67-71 e 76-77, o “improviso imitativo no contexto do trombone” deve ser executado como um cânone (as frases do trombone se repetem aproximadamente na cuíca um ou dois tempos depois), com alguma liberdade enquanto improviso, mas tomando-se o cuidado deste contraponto da cuíca com o trombone manter sua similaridade - e de modo algum qualquer elemento de contraste. Aconselha-se o “cuiqueiro”

conhecer (estudar) previamente a parte do trombone deste trecho.⁷⁴

Em nossa opinião, a obra, independentemente da associação com que se faz ao título, é bastante tocante e, nas palavras do compositor, “*O solo de cuíca - e depois num duo com trombone - é um lamento, manifestação de tristeza, mas ao mesmo tempo, um "choro de malandro", um "expressionismo tropical"*.”⁷⁵

Também nas palavras do compositor:

Tentei também deixar claro uma indicação para o intérprete na partitura que o mais importante é o som agudo e brilhante do instrumento – pois nada há de pior neste mundo que o som de uma cuíca rouca. E assim, já não mais sei se o caso é de singularidade ou da exposição de um mundo, pois o “choro de malandro” é o recurso que inventei justamente para conferir à obra uma sonoridade brasileira nova em termos do universo musical da música de concerto, e quem sabe não tenha surgido daí o momento musical mais interessante ou original de toda a peça (compassos 62-71).⁷⁶

Ricciardi ainda menciona:

O conceito harmônico na *Candelárias* é o da atonalidade livre, não serial. A utilização de glissandi microtonais dá à concepção harmônica talvez uma “pimenta” extra, uma maneira de imitar os recursos da música eletroacústica em meio ao aparato sinfônico mais tradicional. A aplicação rítmica destes glissandi, utilizada de maneira semelhante tanto pelas cordas (compassos 1-4, 7-10, 13-16, 22, 44-45, 82 e 84), cuíca (compassos 62-64, 67-71, 76-77 e 87) e ainda trombone (compassos 67-71, 76-77, 79-84), conferem, por certo, uma unidade temática à obra.⁷⁷

⁷⁴ RICCIARDI, Rubens Russomano. *Candelárias – uma abertura Trágica*. Partitura. Nota do Autor. Ribeirão Preto: Edição do Autor, 1997, p. 3 e 4.

⁷⁵ Ibid., p. 5.

⁷⁶ Idem, *Candelárias - processo de criação musical na concepção de um compositor*. Tese de Livre-Docência. Ribeirão Preto, ECA-USP, 2003. p. 25.

⁷⁷ Ibid., p. 26.

A peça dura cerca de 9 minutos, e a primeira intervenção da cuíca ocorre aproximadamente aos 5 minutos, ganhando importância no decorrer da peça, e retomando num lamento final, no penúltimo compasso da obra.

A seguir colocamos a grade de percussão no trecho dos compassos 59-64, onde a cuíca está localizada no primeiro pentagrama e deve tocar um solo escrito, mas como um “*choro de malandro*” (*come uno lamento*). É importante ressaltar o emprego das dinâmicas e além disso, a rítmica anotada deve ser tocada um pouco mais solta, evitando-se assim um fraseado truncado e conseguindo assim mais expressividade.

Exemplo 13:

The musical score for Example 13 is presented in two systems. The first system covers measures 59 to 64. Measure 59 is in 3/4 time and contains a sixteenth-note figure with dynamics *f*, *mf*, and *mp*. Measure 60 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. Measure 61 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. Measure 62 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. Measure 63 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. Measure 64 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. The second system covers measures 65 to 71. Measure 65 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. Measure 66 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. Measure 67 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. Measure 68 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. Measure 69 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. Measure 70 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. Measure 71 is in 4/4 time and contains a half-note figure with dynamic *p*. The score includes a 'solo' section marked with 'L' and 'M' and the instruction "[solo] 'choro de malandro' come uno lamento".

78

O próximo trecho, do compasso 67 ao 71, refere-se ao diálogo entre o trombone e a cuíca, onde desta vez a frase escrita está a cargo do trombone, enquanto a cuíca realiza um “*Improviso imitativo nel contesto del trombone*”. É importantíssimo que o percussionista esteja atento ao fraseado produzido pelo trombonista ao mesmo tempo em que extrai uma boa sonoridade da cuíca, mas

⁷⁸ Idem, *Candelárias – uma abertura Trágica*. Ribeirão Preto: Edição do Autor, 1997. 1 parte cavada da percussão. Orquestra, p. 5.

logicamente sem utilizar ritmos e fraseados típicos de samba, pois apesar da cuíca ser um instrumento típico de samba, o contexto estético aqui é totalmente diferente.

Exemplo 14:

79

Exemplo 15:

80

O mesmo se repete nos compassos 76 e 77:

Exemplo 16:

81

E a intervenção solística final da cuíca no penúltimo compasso da obra (1º pentagrama na grade da percussão:

⁷⁹ Ibid., 1 partitura. Orquestra, p. 15.

⁸⁰ Ibid., p. 16.

⁸¹ Ibid., p. 17

Exemplo 17:

85

mp

f

Tamtam
colla mano
Suono grave!

Grancassa

ppp

Fine

Detailed description: This musical score for Example 17 spans measures 85 to 88. It features four staves. The top staff is a vocal line with notes and rests, marked with *mp* and dynamic markings. The second staff is a bass line with notes and rests, marked with *f*. The third staff is for a Tamtam, marked with *f* and *colla mano*, with the instruction *Suono grave!*. The fourth staff is for a Grancassa, marked with *ppp*. The score includes time signature changes from 3/4 to 5/4 and back to 4/4. The piece concludes with a *Fine* marking.

82

⁸² Ibid., 1 parte cavada da percussão. Orquestra, p. 7.

4. O inusitado uso da percussão na obra de Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887 – Rio de Janeiro, 1959)

Sentimos que, pela importância deste compositor, e até mesmo para aprofundar a compreensão de nossas observações dentro do campo da percussão, seria necessário uma breve introdução sobre este verdadeiro marco musical chamado Heitor Villa-Lobos.

É notório que a maior parte das obras editadas de Villa-Lobos necessitaria passar por uma revisão devido aos inúmeros erros encontrados, mesmo nas obras publicadas por empresas do porte da Max Eschig francesa e da Ricordi italiana. Uma tentativa nesse sentido foi a publicação do maestro Roberto Duarte, *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos*⁸³, em 2 volumes, que abordam 9 obras de Villa-Lobos. Mas mesmo assim, não se trata de uma edição revisada, e sim do apontamento dos erros, utilizando-se os números das cifras para fazer a indicação dos locais mencionados, ficando a cargo dos intérpretes corrigir as edições citadas, seguindo essas diretrizes.

Um trabalho bastante completo foi feito por Gil Jardim na *Bachianas Brasileiras Nº 7*, no livro *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*,⁸⁴ que traz uma análise bastante extensa dessa obra e que inclui um CD ROM anexo, onde o autor realiza um complexo trabalho de revisão crítica utilizando o autógrafo, uma cópia realizada por outro copista a partir do original, a edição da Max Eschig e as conclusões do autor/revisor. Neste trabalho, podemos visualizar a partitura revisada, com o áudio simultâneo, e as opções de se clicar em janelas inseridas nos locais onde houve alterações, com as devidas justificativas do revisor. Mas infelizmente essa partitura não pode ser impressa, provavelmente até mesmo por questões autorais, cabendo portanto aos intérpretes fazer as anotações sugeridas por Jardim em suas partituras de uso.

⁸³ DUARTE, Roberto. *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Fluminense, vol. I, 1989, e vol. II, 1994.

⁸⁴ JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005, p.100-136.

Isso, num total das quase 600 obras que constam de seu catálogo, segundo Wisnik⁸⁵, nos apresenta a dimensão de quanto trabalho ainda falta ser feito. Com isso não estamos afirmando que estas sejam as únicas revisões feitas na obra orquestral de Villa-Lobos. Certamente existem outros trabalhos pontuais, publicados ou não, e não que tenham menor importância, já que tudo o que vier a somar no sentido de melhorar as condições de performance das obras deste importante compositor merece elogio e reconhecimento.

4.1. A sonoridade brasileira de Villa-Lobos

Segundo Bruno Kiefer⁸⁶, Villa-Lobos foi também o único compositor brasileiro convidado a participar de um dos mais importantes eventos culturais da história brasileira, a Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922, junto ao grupo de intelectuais, escritores, poetas e pintores, que inaugurou na época o *Modernismo* no Brasil. É verdade que as suas obras que foram apresentadas tinham sido compostas anteriormente, e a maioria já tinha sido estreada no Rio de Janeiro, mas demonstra a sintonia com uma nova estética na arte brasileira, a qual ficou posteriormente conhecida como “antropofágica”, pois utilizava a herança européia e a abrasileirava, indo contra a vertente até então vigente de seguir os ditames da cultura européia, considerada superior.

Mas sua amizade com dois grandes personagens do meio musical internacional que estiveram no Brasil contribuíram para a sua primeira viagem à Europa: o pianista polonês Arthur Rubinstein (1887-1982) e o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974). Com isso, Villa-Lobos finalmente viaja a Paris em 1923, certamente um dos maiores centros de efervescência cultural da Europa na época.

Durou cerca de um ano e meio - de junho de 1923 a fins de 1924 – a primeira permanência de Villa-Lobos na França, em sua primeira viagem à Europa. Paris foi sua meta. Ali pode

⁸⁵ WISNIK, José Miguel. SQUEFF, Ênio. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 62. Apud JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005, p. 13.

⁸⁶ KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986. p. 11.

conhecer de perto a obra de Debussy, ouvir composições de Stravinsky, que só mais tarde seriam apresentadas no Brasil, e conhecer o Grupo dos Seis. Certamente, esse foi para ele um período de grande amadurecimento.⁸⁷

Ou seja, indo para a Paris desse período (a segunda estada sendo ainda mais longa, de 1927 a 1930), Villa-Lobos estava imergindo num universo artístico instigante, que com certeza o marcou, mesmo que neste momento ele já tivesse uma base composicional sólida e padrões estéticos definidos. Mas como qualquer artista de mente aberta, ele estava de alguma forma sujeito à influência do meio, e no caso, com um relacionamento tão estreito com a cultura cosmopolitana parisiense da época, sua música também acabou sendo influenciada, mas inclusive de forma a reforçar a sua própria identidade brasileira.

Não tardou a estréia de seu primeiro concerto em Paris, em 3 de maio de 1924, com obras de grande inventividade, com formações inusitadas e marcadas pela genialidade do jovem compositor. O concerto mostrou aos franceses o *Quatour (Quarteto Simbólico)*; os *Epigramas Irônicos e Sentimentais*; *Pensées d'Enfant*, a famosa *Prole do Bebê* para piano solo, em sua primeira suíte, e o *Nonetto*, para um grupo instrumental e coro misto.⁸⁸

Notamos em algumas obras deste genial compositor uma certa influência do impressionismo que vai além da típica indefinição harmônica do estilo, mas também com sua grande preocupação com o aspecto timbrístico, que dentro de uma estética voltada à descoberta da sonoridade de seu próprio país, num nacionalismo musical que extrapola os universos rítmico e melódico, que é onde a maioria dos compositores brasileiros apegados a essa corrente estética se abasteceu, ele criou sonoridades e texturas timbrísticas inovadoras.

Através de uma orquestração original, que inclui o uso de tessituras extremas não usuais nas cordas, ele consegue criar atmosferas misteriosas, que ora sugerem uma floresta, ora uma paisagem rural, que tanto era admirada por

⁸⁷ DUARTE, Roberto. *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Fluminense, vol. I, 1989, e vol. II, 1994, v. 1, p. 59.

⁸⁸ JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005, p. 24. As obras desse concerto foram lançadas no CD: *Villa-Lobos em Paris. Obras do concerto histórico de 1924*. Direção musical e gravação: Gil Jardim. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.

seu indeditismo e exotismo na Europa do início do século XX, e que não perdeu até hoje o seu encanto. E logicamente, com a percussão, onde ele explora, além dos nossos ritmos, a riqueza timbrística do rico arsenal de instrumentos típicos brasileiros nunca antes utilizados nas orquestras sinfônicas, como a cuíca, o roncador, o tambu-tambi, os camisões, o tamborim, etc. Dessa forma, ele consegue nos remeter a um universo genuinamente brasileiro.

Ainda no campo da percussão, as partes de tímpanos de suas obras são em geral bastante complexas, com inúmeras mudanças de afinação, pois muitas vezes ele utiliza os tímpanos de forma melódica, mais do que mero suporte rítmico ou de pedal de apoio harmônico. Nesse quesito ele foi, em nossa opinião, juntamente com Bartok e Stravinsky, um dos compositores da primeira metade do século XX que mais ousaram na escrita desse instrumento.

Outra característica de suas composições, como era uma corrente comum numa época de afirmação nacional de vários países, foi o uso de temas melódicos e motivos de nossa tradição cultural, mas utilizava esse material de forma bastante distinta de Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967) que foram realmente uns dos primeiros etnomusicólogos no sentido acadêmico, realizando pesquisas aprofundadas e documentadas sobre o folclore musical da Hungria e países vizinhos para depois inserir esses temas em suas composições. Segundo Anna Stella Schic, “...Bartók e Villa-Lobos representam duas atitudes simetricamente opostas. O primeiro, partindo de uma concepção erudita da música, quer nela integrar o folclore. O segundo, Villa-Lobos, quer transformar o folclore em música erudita”.⁸⁹

Mas nesse quesito, podemos dizer que Villa-Lobos tinha conhecimento de causa, pois segundo várias fontes (embora existam discordâncias), viajou exaustivamente por todo o Brasil, e apesar de não realizar um estudo propriamente científico da nossa cultura musical popular, embrenhou-se nela e bebeu de sua fonte a ponto de muitas vezes não conseguirmos mais definir quais são seus próprios temas e quais são os coletados de sua bagagem (memória) musical, tamanha a fluência de sua inventividade melódica. Além disso, a sua

⁸⁹ SCHIC, Anna Stella. *L'indien blanc*. Arles: Actes Sud, Paris, Diffusion, PUF, 1987, p.62. Apud JARDIM, G. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005, p. 38.

iniciação musical eclética, que incluiu o meio do choro, o influenciou pelo resto da vida.

Segundo Jardim,

O choro e a seresta; os variados temas folclóricos anotados em viagens ou pesquisas; a paixão pela exuberância da natureza pátria; o *Cravo bem temperado*, ouvido na infância; as *Suítes* de Bach, mais adiante em seu violoncelo; os quartetos de Haydn; as sinfonias de Mozart e Beethoven; *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky, ouvida ao vivo em sua primeira viagem a Paris; a convivência com Rubinstein e com o grupo de jovens “vanguardistas” franceses e, por que não, a convivência com o genial Edgar Varèse – que abriu os ouvidos do mundo elevando os instrumentos de percussão a um patamar de excelência inusitado – foram alguns dos ingredientes do grande banquete antropofágico do qual Heitor Villa-Lobos se alimentou durante toda sua vida.⁹⁰

Outra personalidade musical que marcou profundamente Villa-Lobos foi Stravinsky. Segundo Bruno Kieffer, ao contrário do que poderíamos supor, ele só veio a ter contato com a obra desse compositor, que realmente o impactou profundamente, quando de sua primeira viagem à Europa. “...uma coisa o abalou perigosamente: o ‘*Sacre du Printemps*’ de Stravinsky. Foi, confessou-me ele, a maior emoção de sua vida”.⁹¹

Sua admiração pela obra de Johann Sebastian Bach (1686-1750) fica evidenciada na sua série “Bachianas”, assim como pelo uso frequente do contraponto, herança do choro brasileiro, e um elo em comum com a obra do mestre alemão.

Notamos algo curioso quando comparamos os títulos de suas obras com as respectivas datas de composição. Veremos, por exemplo, que sua Bachiana Nº 2 (1930) foi composta muito depois de sua Bachiana Nº 8 (1925), assim como o Choro Nº 8 (1925) também foi composto antes dos Choros Nº 6, e teríamos ainda vários outros exemplos a citar. Vasco Mariz, em seu livro *Heitor Villa-Lobos, um compositor brasileiro*, dá a seguinte explicação: “Contou-nos Villa-

⁹⁰ JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005, p. 48.

⁹¹ BANDEIRA, Manuel. IN: Ariel – Revista de Cultura Musical, ano II, out. 1924, nº 13, São Paulo. Apud KIEFFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986, p. 21.

*Lobos que, às vezes ao dedicar-se à composição, lhe vinha uma idéia por demais avançada. Construía então sua obra, mas lhe dava um número mais elevado na série, esperando escrever mais tarde algo de intermediário”.*⁹²

4.2. Aspectos interpretativos em obras selecionadas de Villa-Lobos

Após esta breve introdução, propomos discutir neste capítulo, vários aspectos relacionados à performance da percussão nas seguintes obras, selecionadas em virtude de sua importância, representatividade e desafios interpretativos encontrados, expostas em ordem cronológica crescente de composição:

Uirapurú (Poema Sinfônico) - (1917)

Choros Nº 8 – (1925)

Bachianas Brasileiras Nº 8 – (1925)

Choros Nº 6 – (1926)

Choros Nº 10 – 1926)

Choros Nº 9 – (1929)

Choros Nº 12 - (1929)

Bachianas Brasileiras Nº 2 – 4º Movimento: Toccata (O Trenzinho do Caipira) – (1930)

Descobrimento do Brasil – 4ª Suíte – Oratório - (1937)

4.2.1. Uirapurú - Poema Sinfônico – (1917)

Instrumentação da percussão: tímpanos, *glockenspiel*, xilofone, pratos, bombo, tam-tam, tambor surdo, reco-reco, sino, côco (*temple-block*), tamborim. Ideal: para um timpanista e dois percussionistas, podendo ser executada por dois percussionistas, sendo que um deles também toca os tímpanos. A gravação desta obra está disponível no DVD ROM anexo.

Importante obra de Villa-Lobos, em que consegue criar a atmosfera das florestas tropicais, utilizando-se de pedais, ostinatos, polirritmias e onde

⁹² MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, um compositor brasileiro*. 5 ed. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1972. Apud DUARTE, DUARTE, Roberto. *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Fluminense, vol. I, 1989, e vol. II, v.1, p. 59.

percebemos uma fuga da tonalidade, e que inclui até mesmo referências a cantos de pássaros (como o tema do pássaro uirapurú). Em nossa opinião, é realmente muito eficaz na representação pictórica através dessas sonoridades. Teve grande impacto na Europa pelo exotismo e ineditismo do estilo. Utiliza ainda 3 instrumentos de percussão típicos brasileiros: o reco-reco, o tamborim e o tambor surdo.

No início da obra, os teclados da percussão (xilofone e *glockenspiel*) devem tocar o *glissando* dobrado, apesar de escrito apenas na parte do *glockenspiel*. Mas se observarmos a partitura geral, está grafado xilofone e *glockenspiel* – “a 2”.

Em 8 compassos antes da cifra 6, o xilofone tem papel importante no fraseado da obra. É fundamental ouvir a frase do corno-inglês nessa seção para complementá-la de forma ritmicamente precisa.

Tímpanos e tambor surdo devem estar extremamente atentos no *Allegro* da cifra 6. Se possível, buscar comunicação visual para tocar as semicolcheias em uníssono.

Villa-Lobos faz uso inovador do reco-reco na cifra 9, com a distinção do som raspado e batido. Essa seção merece uma observação especial. Anunciação, em seu esclarecedor livro sobre Villa-Lobos, tece interessante comentário (com exemplo de execução em multimídia) sobre esse trecho⁹³, embora exista uma outra corrente que defende outra possibilidade de execução. Segundo Anunciação, as sete notas (fusas) com a ligadura e com a observação “raspando”, devem ser tocadas com um único movimento, lento é verdade, para se distinguir as 7 notas (similar ao movimento do arco nos instrumentos de corda). Por outro lado, na frente da palavra reco-reco, o compositor coloca, entre parênteses, a palavra “sonoro”, o que nos leva a crer que o som do instrumento deve ser audível em sua dinâmica *mf*. Quanto às 5 semicolcheias seguintes, está bastante claro, pois o próprio compositor escreve entre parênteses “batendo”. Então temos duas formas diferentes de articulação. A primeira, raspando e a segunda batendo.

A segunda corrente defende a idéia de que as 7 fusas devem ser tocadas raspando-se individualmente cada nota, pois na seção o tempo (Calmo) é lento suficientemente para permitir essa abordagem e além disso, apesar da

⁹³ ANUNCIAÇÃO, Luis D'. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006, pag. 107.

ligadura, também existem *staccatos* sobre cada uma dessas notas, efeito que poderia ser obtido com uma melhor articulação.

No caso da primeira opção, que em nossa opinião soa melhor, deve-se utilizar um reco-reco com os dentes mais espaçados, assim como a baqueta utilizada não pode ser do tipo “pente”, ou seja, uma lâmina com cortes serrados em tiras finas, que normalmente é utilizada para se tocar o reco-reco, mas sim uma baqueta roliça simples, de forma a garantir o controle sobre o número exato dos dentes raspados.

Além disso, nessa mesma seção temos as *appoggiaturas* com acordes de três notas no *glockenspiel*, que portanto deve ser tocado com quatro baquetas.

Exemplo 18:

The image shows a handwritten musical score for Glockenspiel. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Glock.' and has a tempo marking 'MENO (CALMO)'. The middle staff is labeled 'Reco-Reco (Sonoro)' and includes performance instructions '(RASPANDO) mf' and '(BATEENDO) Raspando'. The bottom staff is labeled 'Glock. (7)' and includes 'BATEENDO' and 'RASPANDO' instructions. The score is marked with a circled '9' and a circled '7'. The page number '94' is written at the bottom left.

É aconselhável manter as montagens dos percussionistas próximas suficientemente para que eles possam ter boa comunicação visual, principalmente nos uníssonos entre o *glockenspiel* e sinos na cifra 11.

A próxima entrada do xilofone na cifra 14 é um trecho clássico e deve ser incluída na lista dos trechos a serem memorizados pelos percussionistas, uma vez que o solo inicia justamente numa mudança súbita de tempo para *Piu Mosso*, com acompanhamento dos tímpanos e que determina o novo andamento para toda a orquestra. Portanto é importante o contato visual com o maestro nessa

⁹⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *Uirapurú. Poema Sinfônico*. New York: Associated Music Publishers: 1948. 1 parte cavada da percussão. Orquestra, p. 4.

seção. E a melhor forma para se garantir que a visão do percussionista alterne somente entre as teclas do xilofone (para se ter precisão e acuidade das notas) e o maestro, sem se preocupar em ler a parte, é a memorização do solo.

Exemplo 19:

Handwritten musical score for "Allegretto (Poco animato)". The score is for Timpani and Xylophone. It features a 3/4 time signature and includes dynamic markings such as "f", "mf", "p", and "Solo". The Xylophone part is marked "Solo" and "Piu Mosso". The Timpani part is marked "Timp." and "Timp.". The score is numbered 13 and 14. The page number 95 is visible at the bottom left.

95

Como de costume, Villa-Lobos utiliza os tímpanos de forma bastante melódica, com muitas mudanças de afinação.

A partir da cifra 17 até a cifra 19 ocorre interessante contraponto rítmico entre os tímpanos e a percussão. Sugerimos que o percussionista use uma baqueta de surdo na mão esquerda e uma de borracha e outra de tamborim na mão direita (para o côco/*temple-block* e tamborim). Logicamente o tamborim deve estar preso na montagem através de algum tipo de prendedor ou presilha.

⁹⁵ Ibid., p. 5.

Exemplo 20:

The image shows a handwritten musical score for percussion instruments. It consists of four systems of staves. The first system includes staves for Timp. (Tímpanos), C. TS. (Caxixá), and S. (Surdo). The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *f*, *ff*, *cresc.*, and *mp*. There are also performance instructions like "2ND TIME" and "C.T. TS. (SIMILE)". The second system shows a large section of the score crossed out with a thick black line. The third system continues the notation with a circled measure number "18" and a circled instruction "18 BII". The fourth system includes the marking "MADERATO" and dynamic markings like *pp* and *pb*. The page number "96" is written at the bottom left.

Finalmente, em 6 compassos antes da cifra 23 acontece o último trecho de uma condução rítmica dos tímpanos nesta interessantíssima obra.

4.2.2. Choros Nº 8 (1925)

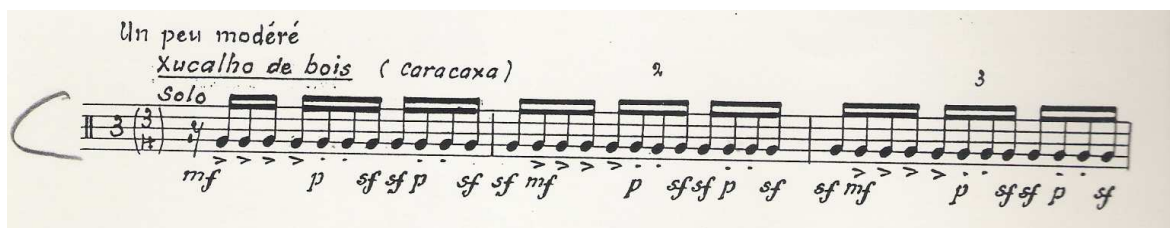
Instrumentação de percussão: *timbales* (tímpanos), *caisse de bois* (bloco de madeira), *caisse claire* (caixa-clara), *tambour* (*caisse de campagne*) – tambor sem esteira, *tambourin provençal* (tambor tenor ou *tenor drum*, mais grave que o *tambour*), *grosse caisse* (bumbo), tam-tam, *xucalho de bois* (caracaxá) – chocalho de madeira, *xucalho de metal* (sic), reco-reco, matraca, puíta e caraxá. A gravação desta obra está disponível no DVD ROM anexo.

⁹⁶ Ibid., p. 6.

Caraxá - É confeccionado com uma cabaça “coité”, “poronga” não muito alongada, no qual é aberta uma fenda na direção do seu comprimento onde é afixada uma peça estreita e dentada, para ser friccionada como reco-reco. O corpo do instrumento, que é a própria cabaça, atua como caixa de ressonância, gerando uma sonoridade rouca e escura, contrária ao caráter penetrante e estridente do reco-reco de bambu. A fricção é feita com uma pequena vareta roliça de cerca de 30 centímetros, ao invés da usual lâmina com os cortes serrados com tiras finas como para reco-reco. 2. Os sulcos formam uma faixa de fricção sem profundidade e de tamanho limitado. O caraxá produz um nível reduzido de volume em timbre seco.⁹⁷

A primeira observação é referente a problemas com a edição da Max Eschig.⁹⁸ A obra começa com um solo de caracaxá (ou *xucalho de bois* – sic – chocalho de madeira) onde aos poucos, alguns instrumentos de sopro vão se somando à condução rítmica proposta por esse instrumento. Segundo Anunciação,⁹⁹ no original, já no 6º compasso, temos escrito “a 2”, indicando a entrada de um segundo caracaxá dobrando com o primeiro e mantendo a mesma articulação. Na edição francesa, apenas na cifra 1 (10º compasso da obra) é que temos a entrada do “xocalho de madeira”, que seria o segundo caracaxá, além da entrada do “xocalho de metal e do caraxá” também com a mesma articulação.

Exemplo 21:



100

⁹⁷ ANUNCIAÇÃO, Luis D'. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006, p. 97.

⁹⁸ VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros Nº 8*. Paris: Editions Max Eschig, 1978.

⁹⁹ ANUNCIAÇÃO, L. Op. cit., p. 105.

¹⁰⁰ VILLA-LOBOS, H. Op. Cit. 1 parte cavada da percussão. Orquestra, p. 1.

Nesta seção inicial, para a execução do caracaxá, que é um tipo de *xucalho* (sic) *de madeira*, é extremamente importante utilizarmos um instrumento com boa articulação para definir o ritmo, e que possibilite a dinâmica apropriada, que vai de *piano*, com acentos e *sfz* e *crescendo* constante até *mezzo-forte*. O método de execução tradicional do chocalho ou ganzá utiliza movimentos alternados para frente e para trás.

Mas segundo Anunciação, o percussionista já falecido José de Aguiar Ribeiro, ex-integrante da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que tocou várias vezes sob a direção de Villa-Lobos, inclusive tendo sido presenteado por “*um dos caracaxás de forma retangular por ele mandado confeccionar*”,¹⁰¹ lhe relatou as formas como Villa-Lobos queria que fossem executados os trechos em questão. Para se obter o efeito desejado pelo compositor, deve-se tocar o chocalho com uma mão com um movimento para baixo para cada nota (similar ao toque simples no caxixi, por exemplo), articulando bem e diferenciando as notas acentuadas. Por isso Villa-Lobos mandou construir esse instrumento no formato retangular, pois dessa forma obtem-se uma maior área de contato do conteúdo com essa base plana, ajudando a definir melhor o ataque.

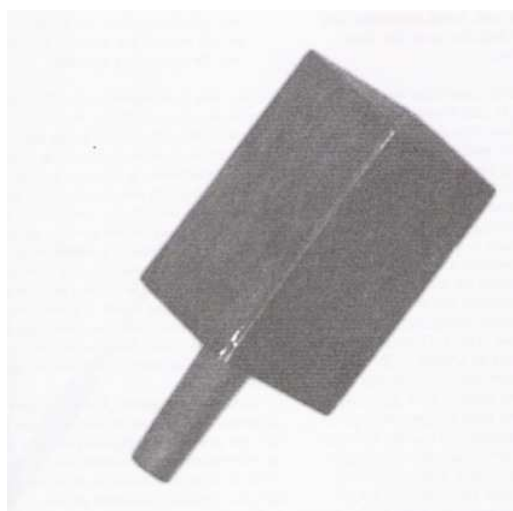


Ilustração 3: Caracaxá¹⁰²

¹⁰¹ ANUNCIÇÃO, Luis D'. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006, p. 82.

¹⁰² Ibid., p. 81.

E também baseado nesses relatos, Anunciação sugere em seu livro uma forma diferente de articulação para os chocalhos de metal que entram a partir da cifra 1. Para melhor exemplificar, ele utiliza uma divisão entre hastes para cima e para baixo para indicar respectivamente os chocalhos de metal pequeno e grande.

Exemplo 22:

Chocalhos de metal
peq.
grande

$\text{♩} = 63$

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*

103

Mas vale mencionar que essas importantes observações sobre o modo de execução desejado por Villa-Lobos, e que felizmente foram compartilhadas por Anunciação em seu livro, não estão anotadas na partitura ou mesmo nas partes individuais da percussão, e portanto, o essencial é que se consiga uma boa articulação dos instrumentos desejados, o que realmente é bastante difícil utilizando-se a técnica tradicional devido à variação de dinâmicas e acentos, mas ainda assim, possível. Mas certamente a partir dessas observações, tem-se um melhor entendimento da intenção do compositor no trecho mencionado.

Na cifra 7 os chocalhos de madeira e metal tocam em uníssono com o reco-reco. É importantíssimo diferenciar a sonoridade do som *staccato* do som *sforzato*. Nessa seção entra a puíta, que é um instrumento utilizado por Villa-Lobos em várias de suas obras. É um instrumento de fricção da família da cuíca, mas como é maior, tem a sonoridade bem mais grave. Na absoluta falta de possibilidade de se obter esse instrumento, uma alternativa seria buscar uma cuíca grande e baixar sua afinação ao máximo. Deve-se então tocar sem utilizar qualquer pressão na pele para garantir o som mais grave e pressionar o gambito (vareta de fricção) para ter um som mais rouco, mas tendo o cuidado de manter sempre o mesmo nível de pressão para não alterar a sonoridade. Mas é importante ressaltar que isso é apenas um paleativo. A puíta, também chamada regionalmente como “roncador”, “tambor-onça” ou apenas “onça”, foi utilizada por Villa-Lobos em várias de suas obras, como os Choros N° 6, N° 8 e N° 10. Isso já é

¹⁰³ Ibid., p. 105.

uma razão mais do que suficiente para as orquestras brasileiras adquirirem esse instrumento. Mas por ser um instrumento rústico e de uso atual restrito em apenas algumas manifestações culturais de certas regiões do Brasil, ela é muito difícil de ser encontrada nos grandes centros urbanos. No entanto, podemos encomendá-las a bons *luthiers* de percussão.

A próxima seção na cifra 9 também é bastante delicada, pois requer dois uníssonos expostos de duas semicolcheias entre a matraca e o caraxá.

Na seção da cifra 10, a parte do *xocalho* de madeira deve ser executada com 2 instrumentos, com a figura da primeira nota soando mais longa (apesar de escrita uma semicolcheia) ligando a uma segunda nota mais seca (colcheia com *staccato*) executada pelo outro *xocalho*.

Exemplo 23:



104

No próximo exemplo vemos como a seção das cifras 17 e 18 requer muita precisão e tempo firme entre os 2 percussionistas que executam a passagem nos tambores e no bumbo.

¹⁰⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros Nº 8*. Paris: Editions Max Eschig, 1978. 1 parte cavada da percussão. Orquestra, p. 3.

Exemplo 24:

The musical score for Exemplo 24 is divided into four systems. The first system is marked 'poco rall.' and 'Solo' with a circled measure number 17. It features a 'Caisse claire' part with dynamics *mf* and *p*, and a 'Grosse Caisse' part with dynamics *mf* and *cresc.*. The second system is marked 'poco a poco' and features 'C. Claire', 'Tamb.', and 'Tin prov.' parts with dynamics *mf* and *cresc.*, and a 'Gr. C.' part with dynamics *mf* and *f*. The third system features 'C. Claire', 'Tamb.', and 'Tin prov.' parts with dynamics *f* and *cresc.*, and a 'Gr. C.' part with dynamics *mf* and *f*. The fourth system is marked with a circled measure number 18 and features 'C. Claire', 'Tamb.', and 'Tin prov.' parts with dynamics *f*, and a 'Gr. C.' part with dynamics *f*.

105

Em 2 compassos antes da cifra 21 tem início um importante solo de tímpanos.

Na cifra 40 os ornamentos da caixa-clara (*appoggiaturas* duplas) devem ser tocados muito rápidos para não atrasar a figura principal.

¹⁰⁵ Ibid., p. 4.

Exemplo 25:

Musical score for Caisse cl. and Gr. Caisse. The score is in 4/4 time and marked "un peu modéré (♩ = 84)". The Caisse cl. part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *ff*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *sf*. The Gr. Caisse part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *fff*, *sf*, *sf*, *sf*, and *sf*. The score is labeled "Perc." and includes a circled number 40.

106

Na seção da cifra 49 a 53 os tímpanos devem realçar a articulação, pois o caráter predominante é rítmico. É recomendado o uso de baquetas mais duras para auxiliar na articulação.

Exemplo 26:

Musical score for Timpani. The score is in 4/4 time and marked "un peu modéré (♩ = 84)". The score features four staves of music. The first staff is marked *f sec* and *cresc. poco a poco*. The second staff is marked *mf*. The third staff is marked *cresc. poco a poco* and includes a circled number 50. The fourth staff continues the rhythmic pattern. The score includes dynamic markings *f*, *p*, and *f* with hairpins.

107

¹⁰⁶ Ibid., p. 7.

¹⁰⁷ Ibid., 1 parte cavada dos tímpanos. Orquestra, p. 4.

Exemplo 27:

108

Na cifra 53 o bumbo deve soar bastante seco, quase como uma zabumba, em conjunto com o reco-reco.

Exemplo 28:

109

Novamente, um novo erro de cópia acontece na edição francesa da Max Echig, no final da parte de percussão, com a omissão de quatro instrumentos nos últimos quatro compassos da obra. São eles: rulo de chocalhos (metal e madeira) e reco-reco nos últimos 4 compassos. Uma nota em *ffff* no tam-tam (l.v. – que deve soar até o fim da peça) no 1º tempo do 4º compasso antes do fim e, no

¹⁰⁸ Ibid., 1 parte cavada dos tímpanos. Orquestra, p. 5.

¹⁰⁹ Ibid., 1 parte cavada da percussão, p. 8.

compasso seguinte, o bumbo deve tocar 3 tercinas de colcheia (*ff*) em uníssono com os tambores no primeiro tempo do compasso.

4.2.3. Bachianas Brasileiras Nº 8 (1925)

Instrumentação de percussão: *timbales* (tímpanos), tam-tam, bombo, xilofone, tarol (caixa-clara), madeiras - grave, médio, agudo (blocos de madeira, ou *wood-blocks*). A gravação desta obra está disponível no DVD ROM anexo.

Uma primeira observação refere-se à parte dos tímpanos. Na edição da Max Eschig, no segundo movimento, temos um erro na parte cavada. Em 3 compassos antes da cifra 5, ao invés de compasso de pausa, temos uma pausa de semínima, mínima (*mi* grave) e pausa de semínima novamente, igual aos 2 compassos seguintes, que estão grafados na parte cavada.

Embora aparentemente simples, o terceiro movimento é bastante difícil, pois existe um ostinato formado por uma série de colcheias nos *wood-blocks* que conduzem toda a orquestra e onde, para se obter a necessária articulação, é necessário o uso de baquetas mais duras (baquetas de borracha duras de xilofone, por exemplo) o que, por outro lado, dificulta muito para se obter uma dinâmica mais suave. Portanto, recomendamos a utilização de baquetas com o grau de dureza mencionada, mas com cabeça de diâmetro pequeno, que devido ao menor peso, facilitarão a execução do trecho na dinâmica apropriada, ao mesmo tempo que possibilita uma boa articulação.

O movimento começa com esse ostinato de colcheias nos *woodblocks* que ascendem de 2 em 2 compassos (2 compassos nos graves, 2 nos médios e 2 nos agudos) e que volta a se repetir por mais 8 vezes e finalmente 2 compassos nos graves até a cifra 4. Uma observação importante é que, ao invés de mudar de linha no pentagrama para indicar a mudança de altura dos *wood-blocks* como seria o usual, a edição da Max Eshig apenas escreve “som grave, som médio e som agudo”, parando com essa indicação no 7º compasso da cifra 1, sendo que deveria manter o padrão de mudanças até a cifra 4. Pudemos confirmar essa

intenção do compositor após ouvir gravação realizada em 1954 pela Orquestra Nacional da Radiofusão Francesa, dirigida pelo próprio compositor.¹¹⁰

Na cifra 8, especial atenção deve ser dada à frase do xilofone, que utiliza articulação dobrada nas colcheias. Essa frase merece estar na lista dos trechos de percussão a serem conhecidos por todos percussionistas orquestrais brasileiros.

Exemplo 29:

111

No 3º compasso da cifra 11 o xilofone entra novamente de forma bastante exposta. A atenção deve ser redobrada na entrada da cifra 19, pois apenas quatro compassos antes temos um súbito *Piu Mosso* e novamente temos nova mudança de andamento no *Vivace* em 6/8 na cifra 19, onde o bloco de madeira grave toca as 6 colcheias do tempo contra as 3 semínimas dos tímpanos junto com contrabaixos e cellos, preparando para a entrada do xilofone a partir do 5º compasso, com suas colcheias e glissandos, que substitui a função do bloco, para a base do solo de trombone com surdina. É extremamente importante a perfeita sincronia rítmica entre esses dois instrumentos nessa mudança súbita de tempo.

¹¹⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileira Nº 8. Villa-Lobos par lui même*. In: Orquestra Nacional da Radiofusão Francesa. Heitor Villa-Lobos, regente. EMI, p.1954. CD 2. Faixas 1-4

¹¹¹ Idem. *Bachianas Brasileiras Nº 8*. Paris: Eschig, c 1969. 1 parte cavada de xilofone. Orquestra, p. 2.

Da cifra 22 à 24 os *wood-blocks* retomam o ostinato em colcheias ascendentes de 2 em 2 compassos por mais 4 vezes, num total de 24 compassos.

E finalmente temos o xilofone na cifra 26, com os *woodblocks* entrando no compasso seguinte, mas dessa vez numa seqüência de colcheias descendentes de 1 compasso por altura, encerrando o movimento em uníssono com a orquestra.

O quarto movimento dessa Bachiana contém mais um trecho de xilofone que o executante deveria memorizar, pois ele conduz o clímax final da obra, que ocorre nos últimos 4 compassos do movimento, com uma seqüência de quartas que alternam-se entre 6 tercinas de semicolcheia e 8 fusas por tempo.

Exemplo 30:

The image shows a handwritten musical score for Example 30, consisting of three staves. The top staff is a melodic line with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It features a series of eighth notes with a slur over them, and a handwritten 'Tuba' above the staff. The middle staff is a rhythmic accompaniment with a treble clef, showing chords and individual notes with accents and dynamics like 'ff'. The bottom staff is another melodic line with a treble clef, showing a sequence of notes with a slur and a dynamic of 'fff'. There are also some handwritten annotations like 'cresc' and '3' below the staves.

112

4.2.4. Choros Nº 6 (1926)

Instrumentação de percussão: *timbales* (tímpanos), xilofone, *glockenspiel*, tambi-tambú (sic), cuíca, roncador, tamborim de samba, tambor surdo, *cymbale* (prato suspenso), reco-reco, côco (caixinha de madeira – ou *wood-block*), tarol (caixa-clara), camisa pequeno, camisa grande, bombo, tam-tam. Para um timpanista e seis percussionistas. Observações: as partes de côco, tarol,

¹¹² Ibid., p. 4.

camisões e bombo devem ser tocadas por um só executante. A gravação desta obra está disponível no DVD ROM anexo.

Tambi-tambú - instrumento que consiste em dois pedaços de bambú de tamanhos diferentes, com uma das extremidades vazadas e que são tocados perpendicularmente (com a ponta fechada do bambu para baixo) sobre um pedaço de madeira sólida, originando sons de duas alturas distintas em virtude da diferença de suas dimensões. Anunciação¹¹³ escreve a nomenclatura desse instrumento como tambu-tambi (com as palavras invertidas e sem acento no “u”) em virtude de sua pesquisa de campo onde constatou como era conhecido esse instrumento, mas preferimos inserir aqui a anotação como consta na parte cavada de percussão editada pela Max Eschig, assim como o maestro Duarte, em sua “Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos”.¹¹⁴



Ilustração 4: Tambi-tambu¹¹⁵

¹¹³ ANUNCIAÇÃO, Luis D'. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006, p. 75.

¹¹⁴ DUARTE, Roberto. *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Fluminense, vol. I, 1989, e vol. II, 1994, v. 1, p. 60.

¹¹⁵ ANUNCIAÇÃO, L. Op. Cit. p. 113.

Roncador – tambor de fricção grave. O mesmo que puíta. Tem um bastão de fricção amarrado na pele, sendo da família da cuíca, mas o instrumento é maior, e portanto mais grave.

A obra inicia com o tambi-tambú e a cuíca, e logo no 2º compasso entra o roncador em colcheias e o xilofone, com um pequeno ostinato nas notas *mi* e *fa*. Pela particularidade física do tambi-tambú, uma das principais dificuldades na execução desse instrumento é manter uma consistência sonora em termos de precisão rítmica e controle de dinâmica.

Outro problema que pode surgir é com a cuíca e o roncador, pois qualquer leve variação de pressão sobre os gambitos (varetas de fricção) pode levar a uma mudança de altura da notas e neste caso, o que se busca é uma igualdade sonora. É uma seção longa que vai até 5 compassos antes da cifra 3.

Exemplo 31:

Handwritten musical score for percussion instruments: Xylo, Tambi, and Cuíca/Roncador. The score is in 4/4 time, marked "Lento" with a tempo of 50. The Xylo part is in treble clef, starting with a rest and then playing a rhythmic pattern. The Tambi part is in bass clef, playing a rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of *sfz p*. The Cuíca/Roncador part is in bass clef, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *sfz p*. The score is divided into three measures, with the second measure marked "Xylo 8a" and the third measure marked "3".

116

A próxima seção que merece destaque é um samba quase literal no tamborim e surdo com início a partir do 3º compasso da cifra 19 e vai até o 5º compasso da cifra 20. Segundo Duarte, é necessário incluir o último compasso da seção (compasso 206, ou 5º compasso da cifra 20) como repetição do compasso anterior, caso a partitura e/ou parte cavada do percussionista ainda não estejam corrigidas: *“Possível mudança de página no autógrafo. Provável esquecimento de*

¹¹⁶ VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros Nº 6*. Paris: Max Eschig, s.d. 1 partitura cavada da percussão. Orquestra, p. 2.

Villa-Lobos".¹¹⁷ Recomendamos que se intercale as colcheias escritas com o preenchimento de "notas fantasmas" ¹¹⁸, na forma tradicionalmente utilizada pelos sambistas. No caso do tambor surdo, é aconselhável realizar o abafamento no 1º tempo de cada compasso. Essa frase é retomada da cifra 20 à 21, num total de 4 compassos, novamente sendo necessário corrigir a partitura e parte cavada com a inclusão dos últimos 2 compassos, num provável esquecimento de Villa-Lobos em virtude de mudança de página no manuscrito autógrafo do compositor, segundo Duarte.¹¹⁹

Exemplo 32:

meno mosso $\text{♩} = 100$
Tamborim de Samba
mf
Tambor Surdo
mf
2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
120

Na cifra 26, após um glissando no xilofone, segue um rulo no prato suspenso, mas com baquetas de madeira, para que se possa articular as colcheias que se intercalam com os rulos.

A partir do 3º compasso, inicia-se a seção que leva ao clímax da percussão no 6º compasso da cifra 49, onde se necessita dos 7 executantes: além do timpanista, um na cuíca, um no roncador, um no tambi-tambú, um no xilofone, um no reco-reco e um para a parte dos tambores, que aliás deve ser observada cuidadosamente, pois é uma parte em duas vozes, divididas entre um ostinato no *bombo* e camisa grande e a frase de colcheias entre o camisa pequeno, o tarol e o côco.

¹¹⁷ DUARTE, Roberto. *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Fluminense, vol. I, 1989, e vol. II, 1994, v. 1, p. 67.

¹¹⁸ NOTA DO AUTOR: Semicolcheias tocadas com os dedos da mão que segura o tamborim, preenchendo os espaços entre as colcheias escritas que são tocadas com a baqueta.

¹¹⁹ DUARTE, R. Op. Cit., v.1, p. 67.

¹²⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros Nº 6*. Paris: Max Eschig, s.d. 1 partitura cavada da percussão. Orquestra, p. 4.

Exemplo 33:

Handwritten musical score for 'Exemplo 33'. The score is divided into two systems. The first system includes 'Xylo et Glock.', 'Rêco. Rêco', 'Coco (cascinha de madeira)', 'Maracá', 'Camisa Pequena', 'Camisa Grande', and 'Bombo'. The second system includes 'ylo', 'lock.', 'êco-êco', 'fl et loc', 'Ynei mbu', and 'yrica inc.'. The score includes dynamic markings such as p, mf, f, ff, and cresc., along with circled letters A, B, C, D, and E indicating specific measures or notes. The piece concludes with the number 'M. E. 7789'.

121

A parte dos tímpanos, impressa separadamente, traz nessa seção uma série de tercinas de semínimas a partir do 4º compasso da cifra 49.

¹²¹ Ibid., p. 6.

Exemplo 34:

The image shows a handwritten musical score for Example 34. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains several measures of music with annotations: 'Picc. Fe.', 'cde', '1 timb.', 'Poco animato', and 'Timb.'. A box containing the number '49' is present. The bottom staff is in bass clef and contains several measures of music with annotations: 'ff', 'pp', 'ppp', 'p', and '50'. A box containing the number '50' is also present. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

4.2.5. Choros Nº 10 (1926)

Instrumentação de percussão: (sic) 2 tímpanos, *grand tambourin de provence*, *caisse claire*, *tambour caxambú*, *petite & grande caisse em bois*, *reco-reco grande & petite*, xucalhos em *bois et* em metal, 2 *grosses caisses*, tam tam grande, *gong*, puita. Tradução: 2 tímpanos (sugerimos o uso de pelo menos 3 tímpanos para obter uma melhor sonoridade devido às afinações solicitadas), tambor provençal (tambor tenor), caixa-clara, tambor caxambú (tipo de atabaque), um bloco de madeira (na indicação original temos dois blocos – grande e pequeno, mas na obra utiliza-se apenas um, no 6º compasso da cifra 6), reco-reco grande e pequeno, chocalhos de madeira e metal, 2 bombos, tam-tam grande e gongo e duas puítas. Para 1 timpanista e 4 percussionistas, ou 1 timpanista e 3 percussionistas, sendo que o timpanista também toca percussão.

Observações: Villa-Lobos utiliza, além dos termos regionais, vários idiomas para a denominação do instrumental de percussão, o que pode levar a interpretações errôneas, como por exemplo: *tambourin*, que alguns podem confundir com o tamborim - nosso típico instrumento de samba, mas que na realidade significa o tambor provençal, ou um tambor tenor – em francês: *Grand Tambourin de Provence*.

Esta obra foi inserida em nosso trabalho porque, além de sua importância pelo fato de ser uma das peças orquestrais mais conhecidas de Villa-Lobos, existe um problema de diferenças de interpretação cujas causas procuramos elucidar.

¹²² Ibid., 1 parte cavada de tímpanos. Orquestra, p. 4.

Antes de mais nada, é imperativo incluir um rulo de tam-tam em dinâmica *ffff* em 2 compassos antes da cifra 5, que está faltando na parte cavada da percussão, mas está escrito na partitura geral.

O uso dos 2 reco-recos juntos se faz apenas no 4º e 5º compassos da letra C, assim como o gongo é utilizado apenas no penúltimo compasso da obra, e mesmo assim, dobrando com o rulo do tam-tam.

A partir da cifra 5, temos uma seção com o tempo “*très peu animé et bien rythmé*”, ou seja com um tempo “um pouco mais animado e bem rítmico”. O trecho começa com um solo de fagote onde aos poucos vão se somando outros instrumentos e que levam à entrada do corno a partir da cifra 6, que canta uma frase rítmica com os fonemas (ja ca ta ca ma ra ja), preparando para a entrada do tema melódico a partir do 3º compasso da cifra 7.

Alguns maestros têm pedido uma espécie de “batucada de samba” nessa obra, a partir do 3º compasso da cifra 7, que não está escrita na partitura. Existe obviamente uma condução rítmica a cargo da percussão, mas a princípio, ela é delimitada dentro de um conjunto de instrumentos (timbres) e ritmos pré-estabelecidos pelo compositor, o que levou Anunciação a inserir um capítulo muito bem embasado sobre o tema criticando essa atitude em seu livro “*Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*”,¹²³ onde ele destaca que a obra tem um caráter rítmico muito mais próximo do indígena do que do carnavalesco, tornando incompatível a inclusão do ritmo do samba na peça, além de que isso obscurece as escolhas timbrísticas do compositor, pois normalmente acabam acontecendo trocas de instrumentos. São, sem dúvida, observações muito pertinentes.

Mas devemos frisar que um dos maestros que utilizava esse tipo de interpretação, e que por sua influência acabou difundindo essa prática, era o maestro Eleazar de Carvalho, certamente um dos maestros brasileiros mais importantes do século passado, e que teve contato direto com Villa-Lobos. Como podemos comprovar em uma carta de agradecimento do maestro Eleazar de Carvalho a Villa-Lobos, escrita em Tanglewood em 20/07/1946, foi Villa-Lobos quem intercedeu junto ao maestro Koussevitzky, para que este aceitasse escutar o maestro Eleazar, com quem foi estudar nos Estados Unidos.

¹²³ ANUNCIÇÃO, Luis D'. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006, p. 39-47.

[...] Realmente, maestro Villa-Lobos, foi devido à sua intervenção que eu pude ter a oportunidade de demonstrar ao seu amigo, maestro Koussevitzky os poucos conhecimentos que possuía da difícil arte de reger orquestra. Sem ela, eu teria de esperar mais um ano, e talvez, não tivesse a mesma consideração que estou tendo agora. Não poderei, portanto, maestro Villa-Lobos, jamais esquecer o seu gesto, a sua bondade, o seu desprendimento, o seu altruísmo. É sobre isso que desejava lhe escrever. É sobre este assunto que lhe estou escrevendo. Muito obrigado, maestro Villa-Lobos. MUITÍSSIMO obrigado [...].

[...]Estou muitíssimo orgulhoso de ter merecido esse especial favor, e quero que o senhor fique convicto de que terá eternamente a minha gratidão, o meu respeito, a minha admiração. Nessa oportunidade peço apresentar à Exma. Família as minhas homenagens e receba o muito reconhecido abraço.

Eleazar de Carvalho

TANGLEWOOD, Lenox – 20 de julho de 1946 ¹²⁴

E sabemos também da forte influência que a música popular, principalmente a seresta e o choro, tiveram na obra de Villa-Lobos, com toda a espontaneidade característica desse estilo, e que influenciaram até mesmo sua personalidade. Com isso, decidimos investigar se o maestro Eleazar de Carvalho teria discutido a interpretação dessa obra com Villa-Lobos, e se ele teria concordado com as mudanças sugeridas na percussão. Na procura de informações que pudessem trazer maiores informações sobre o assunto, entramos em contato com duas pessoas com quem o maestro Eleazar conviveu intensamente e que poderiam ter tido essa informação: a pianista e compositora Jocy de Oliveira, que foi a 1ª esposa do maestro Eleazar de Carvalho, e a pianista e diretora do Festival de Inverno “Eleazar de Carvalho” de Fortaleza, Sônia Muniz, que foi a 2ª esposa do maestro.

Segundo Jocy de Oliveira:

O Villa Lobos dizia que o texto fonêmico do Choro (Ja ca ta ca ma ra já) era extraído de idioma indígena do Brasil, enquanto o Eleazar dizia que era puramente onomatopéico. O Eleazar

¹²⁴ NÓBREGA, Adhemar (1966) in *Presença de Villa-Lobos*. 2º Vol. 2ª Ed. Museu Villa-Lobos – Fundação Nacional Pró-Memória. Rio de Janeiro, 1982, p. 63-64. Apud JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005, p. 31.

dizia que a batucada no Choro 10 estava implícita no desejo do Villa. Será? A verdade é a que presenciei inúmeras vezes em diversos países da Europa e nos USA: o estrondoso sucesso a cada vez que o Eleazar terminava um programa com este seu "cavalo de batalha"! (informação pessoal)¹²⁵.

Aqui vale mencionar que, conforme escrito pelo próprio Villa-Lobos, “O texto é constituído de sílabas e vocalizes, sem nenhum sentido literário nem coordenação de idéias, apenas servindo de efeitos onomatopaicos, para formar ambiente fonético característico da linguagem dos aborígenes”,¹²⁶ o que corrobora a afirmação do maestro Eleazar de Carvalho sobre o texto do Choros Nº 10. E apesar de Jocy de Oliveira não poder confirmar enfaticamente a concordância de Villa-Lobos com tal interpretação, foi testemunha do sucesso colhido no mundo com tal versão.

Já Sônia Muniz, foi categórica quando disse: “O maestro me contou que ele fez essa mudança e que Villa-Lobos aprovou e ainda disse que estava muito melhor dessa maneira” (informação pessoal)¹²⁷. O maestro Fabio Mechetti também confirmou que ouviu essa mesma explanação, quando foi aluno do maestro Eleazar de Carvalho (informação verbal)¹²⁸.

É comum encontramos obras revisadas posteriormente pelos próprios compositores, mas que não excluem as versões anteriores, as quais dividem as preferências dos ouvintes, o que em nosso ponto de vista, é salutar. Da mesma forma, apesar de não ser uma versão impressa, ao constatararmos aqui este novo dado sobre a autorização do compositor para a versão com a “batucada” proposta pelo maestro Eleazar de Carvalho, acreditamos que ela também pode ser considerada uma versão válida. Mas similarmente ao que se faz com as versões revisadas pelos compositores, seria interessante que se registrasse nas gravações e até mesmo nos programas de concerto, quando a versão executada for a que contém as alterações concebidas pelo maestro Eleazar de Carvalho, de

¹²⁵ Mensagem eletrônica recebida de J. Oliveira em 15 mai. 2009.

¹²⁶ ANUNCIACÃO, Luis D'. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006, p. 40.

¹²⁷ Mensagem eletrônica recebida de S. Muniz em 24 mai. 2009.

¹²⁸ Informação fornecida por F. Mechetti em 17 jun. 2009, na Sala São Paulo.

forma a esclarecer o público sobre essas mudanças, cabendo então ao ouvinte julgar qual versão lhe agrada mais.

A seguir, descrevemos as alterações que ocorrem na versão proposta pelo maestro Eleazar de Carvalho, em comparação ao original:

- A partir do 3º compasso da Cifra 7: o bumbo já é tocado com a articulação típica do samba, ou seja, com o 1º e 3º tempos abafados, e 2º e 4º tempos soltos. A caixa-clara toca semicolcheias com acentuações combinando com a articulação proposta pelo reco-reco e *xocalho* de metal (*ganzá*).
- Cifra 8: Fim da condução rítmica no 1º tempo, com exceção do bumbo, que segue na marcação, como na parte impressa.
- A partir do 2º compasso da Cifra 8: entra a cuíca improvisando sobre elementos rítmicos tocados pela orquestra, segue o bumbo na marcação e volta a condução rítmica na caixa-clara.
- A partir de 1 compasso antes da Cifra 9: juntam-se o reco-reco e o *xocalho* (*ganzá* de metal) na condução rítmica.
- A partir do 7º compasso da cifra 9: entra o tamborim (de samba).
- 1º tempo de 1 compasso antes da Cifra 12: fim da condução rítmica da percussão.
- 9º compasso da cifra 12: Volta da condução rítmica até o 4º tempo do 8º compasso (11 antes da Cifra 13).
- Cifra 13: Retorna a condução até o 3º tempo da cifra 14.

O restante da obra segue como impresso. Na versão original, o caráter de condução rítmica a partir do 3º compasso da Cifra 7 é equivalente entre os 4 tempos executados na *grosse caisse* (bumbo), sem o peso característico do samba nos 2º e 4º tempos (o trecho em questão é em 4/4), levando a um efeito mais próximo do mundo sonoro indígena. Os instrumentos usados na seção são os tímpanos, o reco-reco, o *xocalho* de metal e a *gran cassa*. A partir do 2º compasso da Cifra 8, a condução rítmica passa a cargo do caxambú e da puíta, que tocam em uníssono a marcação dos 4 tempos. Nesta versão é importante realçar os timbres escolhidos por Villa-Lobos, como o som grave das 2 puítas, mas que pode ser executado por um único instrumentista, pois não há indicação de mudança de registro, em conjunto com o caxambú, que deve ser tocado com a mão, sem o uso de baquetas, para se obter a sonoridade típica.

A partir de 1 compasso antes da Cifra 9, retornam o reco-reco e o chocalho de metal, e a *grosse caisse* volta a marcação a partir do 7º compasso da Cifra 9, quando também entram algumas pontuações rítmicas do *tambourin* (tambor provençal).

Uma sugestão do efeito de samba, com a inserção da 2ª *grosse caisse* reforçando os 2º e 4º tempos tem início a partir da Cifra 11, onde é mantido por 4 compassos, e novamente por mais 4 compassos a partir do 9º compasso da cifra 12.

Segundo Cazes, ao se referir aos primórdios do samba: “*É bom mencionar que nesse tempo a cuíca era um instrumento de marcação e não de comentários, como hoje em dia. Afinada mais grave, ela fazia um papel de sustentação rítmica, com um pulso constante*”¹²⁹. Dessa forma, com o uso da puíta, que naquele tempo também era o nome utilizado pelas cuícas feitas de barrica, que tinham uma sonoridade mais grave e eram utilizadas na marcação do samba, não podemos excluir a possibilidade de Villa-Lobos procurar na escolha desse instrumento uma sonoridade que remetesse ao samba, lembrando que esse ritmo sofreu grande transformação ao longo do tempo. A nosso ver, com a inserção da “batucada”, o maestro Eleazar de Carvalho procurava atualizar e explicitar o ritmo que, segundo ele, já estava subentendido na obra, e que, como constatamos através das preciosas informações de Sônia Muniz e do maestro Fabio Mechetti, Villa-Lobos aprovou.

A título de ilustração, incluímos no DVD ROM anexo as gravações das duas versões dessa obra: uma com a percussão como concebida pelo maestro Eleazar de Carvalho, em gravação realizada em 2005 e lançada em 2008 pelo Selo BIS, com a OSESP e seu coral sinfônico, sob a direção de John Neschling e a outra, com o próprio Villa-Lobos dirigindo a Orquestra Nacional da Radiofusão Francesa e o còro Jeunesses Musicales de France, em gravação realizada em 1954 e relançada em cd pela EMI em 1991.

¹²⁹ CAZES, Henrique. *Chôro: do Quintal ao Municipal*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1999, p. 80.

4.2.6. Choros Nº 9 (1929)

Instrumentação de percussão: tímpanos, tam-tam, bombo, triângulo, reco-reco, caxambú, tamborim de samba, casco de tartaruga (que pode ser substituído por um tambor de língua, também chamado tambor de fenda – ou *log drum*, em inglês, ou ainda por um *temple-block*), tambor surdo, pio (vareta tocada por fricção descrita detalhadamente mais abaixo, e não um tipo de apito com som de ave, como o nome sugere), camisão, chocalhos de metal e de madeira. Para 1 timpanista e 3 percussionistas ou 1 timpanista e 2 percussionistas, sendo que o timpanista também toca percussão. A gravação desta obra está disponível no DVD ROM anexo.

É importante ressaltar que o tamborim de samba, o casco de tartaruga, o surdo, o camisão e o bombo fazem parte da montagem de um executante apenas. Essa parte tem início no *Animato* da cifra 23 e vai até a cifra 27, em uma seção bastante complexa, com muitas mudanças métricas, onde a percussão conduz ritmicamente a orquestra.

Exemplo 35:

¹³⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros Nº 9*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s.d. 1 parte cavada de percussão e tímpanos. Orquestra, p. 4.

Na cifra 53 Villa-Lobos inclui um interessante efeito através da complementação entre o surdo e o tímpano. Os 2 primeiros compassos dessa seção repetem-se por mais 5 vezes, até a cifra 54.

Exemplo 36:

131

A seção do 2º compasso da cifra 55 até o 1º compasso da cifra 56 utiliza o *Pio*. Segundo Anunciação,

...é na realidade um objeto sonoro de caça usado pelo índio, que foi utilizado como instrumento musical por Villa-Lobos...É uma haste fina com cerca de 35 a 45 centímetros, preparada com uma resina própria, para facilitar a fricção e produzir o som necessário. A fricção é feita com um pedaço de pelica muito fina ou flanela também preparadas com a mesma resina. Não é apito. É uma haste de fricção.¹³²

E ainda: “Sua entonação tímbrica é semelhante ao pio de uma ave. Não tem afinação determinada e os indígenas os utilizam como chamariz de caça”.¹³³

¹³¹ Ibid, p. 12.

¹³² ANUNCIÇÃO, Luis D'. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006, pag. 36.

¹³³ Ibid., pag. 83.

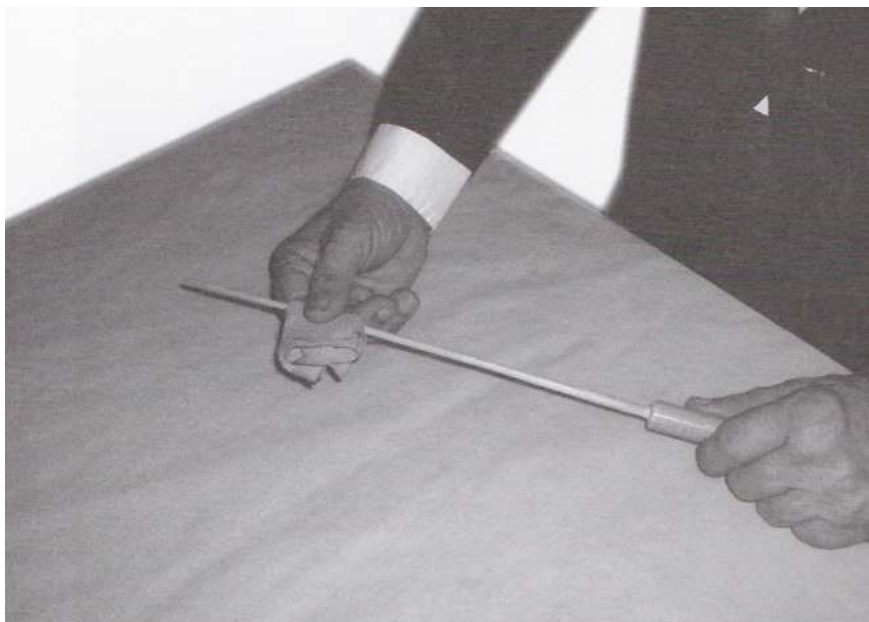


Ilustração 5: Pio¹³⁴

A partir da cifra 57 ocorre um ostinato muito interessante nos camisões, que são complementados a partir do 7º compasso da cifra 58 pelos tímpanos até o fim da seção na cifra 59. Nesse trecho os camisões deveriam ser tocados com as mãos a fim de se obter a sonoridade característica desse instrumento e portanto, o ideal é que a passagem seja executada por dois percussionistas, para se conseguir o melhor som possível.

Exemplo 37:

135

Outra passagem interessante é a da cifra 67 ao 3º compasso da cifra 68, em que a escrita do reco-reco pede por pequenas *appoggiaturas* em legato, que são executadas com apenas uma “raspada” da baqueta, acentuando-se a nota principal (através de um movimento em *accelerando* que se inicia na *appoggiatura*

¹³⁴ Ibid., pag. 114.

¹³⁵ Heitor. *Choros Nº 9*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s.d. 1 parte cavada de percussão e tímpanos. Orquestra, p. 12.

até a súbita parada no tempo). O caxambú, por ser um tipo de atabaque de som grave, normalmente de confecção artesanal, pode ser substituído por um atabaque convencional, uma tumbadora ou uma conga grave, mas lembrando que aqui e em outras obras de Villa-Lobos ele deve sempre ser tocado com a mão, buscando-se o som solto, para se obter a sonoridade característica do instrumento.

Exemplo 38:



136

4.2.7. Choros Nº 12 (1929)

Para 1 timpanista e 2 percussionistas.

Instrumentação de percussão:

Tímpanos

Percussão I: camisão grande, camisão pequeno, tam-tam, chocalhos (preferencialmente de metal), pandeiro, xilofone, vibrafone, cuíca, prato (c/ baqueta de ferro).

Percussão II: *bombo*, reco-reco, prato agudo, prato grave, tamborim, côco (*wood-block*), tambor grande e prato (c/ baqueta de ferro).

A gravação desta obra está disponível no DVD ROM anexo.

Segundo Frungillo “o *camisão*, é um ‘tamborete’ de uma ‘pele’ entre 16” e 20” de diâmetro, ‘casco’ de madeira entre 2” e 4” de largura. É segurado por uma das mãos e tocado com a outra, usado em festas de ‘*bumba-meu-boi*’ e ‘*reisado*’ no Brasil. É chamado também ‘*panderola*’.”¹³⁷ Existe ainda a versão

¹³⁶ Ibid., p. 14.

¹³⁷ FRUNGILLO, Mario D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 245.

quadrada desse instrumento. Normalmente se aquece a pele em uma fogueira antes de tocar, mas no contexto orquestral pode-se usar uma lâmpada ou mesmo um secador de cabelos para essa função antes dos ensaios e concertos. Aconselhamos a fazer um pequeno furo no aro para fixá-lo em uma estante de prato e assim poder posicioná-lo corretamente na montagem.

Sugerimos a seguinte montagem p/ a Percussão I: da esquerda para a direita, vibrafone, dois camisões (grave e agudo), prato suspenso (sobre os camisões), xilofone e tam-tam. A cuíca deve ficar montada em posição sobre uma mesinha à direita. Pandeiro, chocalhos e baquetas devem ficar sobre uma mesa colocada de acordo com a preferência do percussionista.

Na seção da cifra 10 existe uma passagem importantíssima do vibrafone em caráter *legato*, que deve ser executada utilizando-se a técnica de abafamento com baquetas (técnica conhecida internacionalmente como *mallet dampening*), mantendo-se o pedal apertado a maior parte do tempo.

Nesta obra os camisões soam melhor se tocados com baquetas de lã ou linha, de dureza média. Na passagem de 2 antes da cifra 64, sugerimos 2 baquetas de xilofone na mão direita e 2 de vibrafone na mão esquerda (para os camisões). Enquanto se toca os camisões com as baquetas de vibrafone da mão esquerda (1 compasso antes da cifra 64), troca-se para a baqueta de tam-tam com a mão direita para tocá-lo na cifra 64.

Devemos ter muita atenção com a parte do xilofone a partir da cifra 64. É bastante exposta. Os ornamentos devem ser executados muito rapidamente e com pouco peso em relação às notas principais.

Nos 3 últimos compassos da obra o percussionista pode executar os 4 instrumentos (camisão grande e pequeno, xilofone e prato com baqueta de ferro) da seguinte maneira: na mão esquerda, uma baqueta de lã (para os camisões) e uma baqueta de ferro (para o prato). Na mão direita uma baqueta de xilofone para executar o glissando de uma oitava (C-C).

Observações para a Percussão II: em 1 compasso antes da cifra 26, o reco-reco deve estar fixado em uma estante e então toca-se o rulo nesse instrumento com uma mão, que também segura uma baqueta de caixa para a resolução no tambor grande (ou ainda uma baqueta de surdo, caso opte por tocar o tambor grande nesse instrumento), ao mesmo tempo em que a outra mão toca o bumbo, ambos em dinâmica *fff*. O tambor grande só é utilizado nessa única nota,

em uníssonos com o bombo. Esse termo é bastante vago, cabendo ao intérprete a decisão pelo tipo de instrumento, que poderia ser tanto um tom-tom, como um surdo.

Na cifra 42, as semicolcheias do reco-reco devem ser tocadas com movimentos alternados, mas buscando sempre o mesmo sentido do movimento nas cabeças dos tempos, de forma a dar consistência e igualdade sonora no fraseado (a nossa opção é o movimento para frente).

Exemplo 39:

The image shows a musical score for Example 39. It consists of two staves in 6/4 time. The top staff has a treble clef and a '6' above it. The bottom staff has a bass clef and a '6' above it. The score is marked 'ivace' and '42'. The bottom staff features a series of sixteenth notes starting with a forte 'f' dynamic. A page number '138' is visible in the bottom right corner.

No rulo do prato com baqueta de ferro, de 3 compassos antes da cifra 46 até o 4º compasso depois dessa cifra, deve-se logicamente utilizar baquetas leves, em virtude da dinâmica *pp*. Na cifra 63, pode-se utilizar uma baqueta de bombo em uma mão enquanto a outra mão toca as colcheias nos pratos e no tamborim com uma baqueta de caixa.

Observações p/ os Tímpanos: normalmente Villa-Lobos faz uso intenso dos tímpanos, tanto no aspecto rítmico quanto em funções harmônicas e melódicas, com inúmeras mudanças de afinação no decorrer das obras. Este Chôro Nº 12 não foge à regra, cabendo ao timpanista reconhecer qual a principal função da seção: se rítmica - ressaltar a articulação, se harmônica - tratar com cuidado do timbre e afinação, e se melódica - dar a devida ênfase no fraseado, combinado com uma perfeita afinação. Logicamente, muitas vezes essas funções se fundem, tornando a experiência de tocar os tímpanos extremamente complexa.

No início da obra, a primeira frase tem caráter eminentemente rítmico, portanto a articulação deve ser destacada utilizando-se baquetas mais duras. Já no ostinato melódico que se inicia no 6º compasso da cifra 1, as 4 notas (*la, si, do* e *ré*) devem ser tocadas de forma bastante *cantabile*, e ressaltando as variações

¹³⁸ VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros Nº 12*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s.d. 1 parte cavada da percussão II. Orquestra.

de dinâmicas indicadas. Em 3 compassos antes da cifra 54, reconhecemos uma célula rítmica derivada do samba que é executada em ostinato sobre a nota *si*. O timpanista deve, portanto, procurar aproximar-se ao máximo desse estilo rítmico.

Devemos prestar muita atenção a partir do 9º compasso da cifra 84, uma seção em 7/8 (*Poco Meno*), onde o tímpano grave (*sol*) repete um ostinato de uma semínima pontuada que atravessa os compassos voltando ao mesmo lugar somente a cada 3 compassos.

Exemplo 40:



139

4.2.8. Bachianas Brasileiras Nº 2 – 4º Movimento: Toccata - O Trenzinho do Caipira (1930)

Instrumentação de percussão: tímpanos, ganzá, chocalhos, *raganella* (matraca), reco-reco, *tamburello* (pandeiro), *tamburo acuto* (caixa-clara). Para 1 timpanista e 4 percussionistas. A gravação deste movimento está disponível no DVD ROM anexo.

Esta obra, que é um clássico da música orquestral brasileira, faz extenso uso da percussão, que simula em grande parte os sons e a cadência do trem. O reco-reco deve ter um comprimento suficiente para produzir sons longos e *legatos* (principalmente no início e no final da obra).

Essa Toccata é bastante programática, representando uma viagem de trem, desde a partida, até sua parada final. Portanto, no início devemos procurar uma sonoridade sutil e leve, pois os instrumentos de percussão simulam os sons da locomotiva a vapor em início de movimento. Revela-se então um *acelerando*

¹³⁹ Ibid. 1 parte cavada dos tímpanos. Orquestra, p. 6.

escrito na percussão e nos tímpanos até a cifra 2, quando a percussão estabelece e deve manter o tempo, que representa a velocidade de cruzeiro atingida pelo “trem”.

Nos tímpanos, a partir da cifra 2, as *appoggiaturas* acentuadas devem ser tocadas como uma semifusa anterior ao tempo, como escrito na volta da seção na cifra 10. É importante um som seco nessas notas.

A partir da cifra 10 até a cifra 17, temos um ostinato formado pelo reco-reco, chocalho e tímpanos. No reco-reco, temos uma sequência de semicolcheias com *sforzandos* nas segundas semicolcheias. É importantíssimo que tanto o timpanista mantenha seu pulso nos tempos fortes, como o chocalho mantenha os contratempos nas segundas e quartas colcheias. Só assim teremos uma base sólida onde o reco-reco pode deslocar a acentuação para a segunda semicolcheia sem destruir toda a condução rítmica.

Exemplo 41:

140

Uma das grandes dificuldades nessa obra, principalmente para aqueles que nunca a tocaram antes, reside na contagem dos compassos, uma vez que a atual edição deixa muito a desejar e não existem guias dos solos na parte da percussão, que é extremamente repetitiva. Portanto, é sensato que o percussionista anote suas observações (entradas de instrumentos, etc) preferencialmente antes do primeiro ensaio (através de consulta à partitura geral ou até mesmo através de gravações), ou então já no primeiro ensaio ele deve cuidar desse detalhe importante.

¹⁴⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras Nº 2. Trenzinho do Caipira*. São Paulo: Ricordi, 1977. 1 parte cavada da percussão. Orquestra, p. 4.

No final do movimento, reverte-se o processo e acontece agora um grande *ritardando* escrito a partir da cifra 17, com os tímpanos, o reco-reco e o chocalho, representando a redução da velocidade “do trem” até sua completa parada. Além da precisão rítmica da seção, é importantíssimo o equilíbrio de dinâmica entre os vários instrumentos do naipe.

4.2.9. Descobrimento do Brasil - 4ª Suíte - Oratório (1937)

Instrumentação da percussão: tímpanos, tam-tam, reco-reco, chocalho (sic) de côco e de madeira, folha de flandres, gongo, pratos, pio¹⁴¹, tambor surdo, pandeiro, tambor indiano, côco, trocano, xilofone. Para 1 timpanista e 4 percussionistas. A gravação desta obra está disponível no DVD ROM anexo.

O côco pode em última instância ser substituído por um *temple block*. O trocano é um tambor de fenda grave e portanto, também conhecido como tambor de língua ou *log drum* (em inglês).

A folha de flandres também é conhecida como folha de zinco (*thunder sheet*, em inglês), e produz uma sonoridade que pode assemelhar-se ao trovão.

Segundo Frungillo,

o tambor indiano é um tambor indefinido que expressa o desejo do compositor em ver executado qualquer tipo de “tambor” que lembre (na sonoridade e no visual) um instrumento primitivo. Se puder ser utilizado um instrumento realmente indígena tanto melhor, mas na prática é substituído por outro instrumento a critério do “instrumentista”.¹⁴²

Já Andrade descreve esse instrumento como um “*tambor confeccionado a partir de troncos de árvore escavados, sendo uma das extremidades coberta por pele animal. Pode ser feito também de argila, com a pele animal presa na parte superior*”.¹⁴³

¹⁴¹ Cf. notas 132, 133 e 134 nas pág. 143 e 144.

¹⁴² FRUNGILLO, Mario D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 329.

¹⁴³ ANDRADE, Karla Regina Bach. *A Percussão Brasileira na Obra de Villa-Lobos*. 1998. Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, p. 42.

A obra é dividida em dois movimentos:

I - Procissão da Cruz

II - Primeira Missa no Brasil.

Sugerimos que o pandeiro seja preparado para rulos com o polegar, ou seja, o executante deve passar cêra de abelha ou breu na pele do instrumento, pois existe uma longa seção de rulos em dinâmica *piano* em uníssono com o chocalho que vai da cifra 43 ao 7º compasso da cifra 45.

Apesar de utilizar vários instrumentos de percussão brasileiros, no geral, a parte de percussão dessa obra não requer atenção especial em termos técnicos, com exceção da interessantíssima parte de xilofone do segundo movimento - "Primeira Missa no Brasil". Os arpejos no início desse movimento são extremamente expostos e o coral se baseia nessa harmonia para a correta entonação das notas. A melhor solução técnica aqui é executar toda essa seção inicial com quatro baquetas. Um baqueteamento possível seria 42321 ou ainda 43231 (sendo 4 a baqueta mais à esquerda). Outras variações ainda são possíveis, mas de qualquer forma, o uso de quatro baquetas facilita muito a execução.

Exemplo 42:

X

2

II

Walter

PRIMEIRA MISSA NO BRASIL

Lento

Marrubiz Steitz

mf

Piccolo

144

¹⁴⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *Descobrimiento do Brasil*. 4ª Suíte. Oratório. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s.d. 1 parte cavada do xilofone. Orquestra, p. 2.

Também na seção da cifra 23 ao final da cifra 25 o uso de quatro baquetas se faz necessário para encurtar as distâncias dos saltos. Apenas nas sextinas do final deve-se optar pelo uso de duas baquetas.

Exemplo 43:

The image shows a handwritten musical score for Example 43, consisting of seven staves of music. The notation includes various mallet techniques and rhythmic patterns:

- Staff 1:** Labeled "Maremba sticks" and "mf". It features a sequence of notes with fingerings 5 and 6, and slanted lines indicating mallet strokes.
- Staff 2:** Continues the sequence with fingerings 6 and 5.
- Staff 3:** Contains measures 25 through 30. Measure 25 has a "5" fingering. Measures 26, 27, 28, and 29 have "7", "5", "5", and "5" fingerings respectively. Measure 30 has a "4" fingering. There are handwritten notes "Perc. para" and "Piccolo" with arrows pointing to specific notes.
- Staff 4:** Labeled "Velo sticks" and "f". It starts with measure 31 and includes a "4" and "3" fingering. The word "Rhythm" is written above the staff.
- Staff 5:** Features a series of triplets, each marked with a "3".
- Staff 6:** Continues the triplet pattern. It includes handwritten notes "al 4", "MARGO", and "affarg." (affogato).
- Staff 7:** Continues the triplet pattern. It includes a "6" fingering and dynamic markings "ff" and "fff".

145

¹⁴⁵ Ibid., p. 4.

5 - O uso idiomático dos instrumentos típicos brasileiros

Após Villa-Lobos, vários compositores já utilizaram os instrumentos típicos brasileiros de percussão no contexto orquestral, mas poucos ousaram explorar mais profundamente seus recursos. Acreditamos que em virtude de um desconhecimento geral do idiomatismo desses instrumentos, e portanto, de suas técnicas e possibilidades sonoras, em geral os compositores se limitam a notar uma rítmica básica, deixando por conta dos percussionistas a execução da articulação apropriada, que realmente fará com que aquela notação simplificada soe musicalmente apropriada.

Porém, ao fazer isto, o compositor está delegando ao percussionista uma grande responsabilidade, na esperança de que o intérprete tenha o conhecimento empírico necessário para realizar tal tarefa. Sabemos que mesmo no Brasil, a profundidade do conhecimento técnico e estilístico de muitos instrumentos de percussão ditos “populares” como o pandeiro brasileiro, o atabaque, o repinique, o berimbau, a cuíca, a alfaia, o tamborim, etc, varia muito entre os percussionistas.

Os percussionistas orquestrais são, ou deveriam ser, especialistas nos instrumentos “clássicos” da percussão. Portanto, eles já devem ter o domínio de uma grande quantidade de instrumentos, com técnicas e especificidades bastante diferentes, como tímpanos, caixa-clara, os teclados de percussão (xilofone, glockenspiel, vibrafone, marimba e campanas), bumbo sinfônico, pratos (de choque e suspenso), triângulo, pandeiro, castanholas, apenas para citar aqueles instrumentos que são mais utilizados nas orquestras e que por isso mesmo são normalmente incluídos nas audições de percussão orquestral. Isso de forma alguma exclui a possibilidade deles também tocarem outros instrumentos, de percussão ou não.

No Brasil, devido a nossa forte herança rítmica, muitos percussionistas orquestrais iniciaram seus estudos musicais no meio popular, ou incluem posteriormente essa experiência em algum estágio de seus estudos. Com isso, alguns são excelentes bateristas, e outros também têm uma boa bagagem dessa cultura popular, incluindo a técnica e estilos de vários instrumentos populares de percussão. Porém, esse conhecimento varia muito individualmente e inclusive geograficamente, sofrendo influência da cultura local, já que a princípio, essas

habilidades, apesar de úteis e desejáveis ao percussionista orquestral brasileiro, não são prerrogativas normalmente cobradas nas audições orquestrais.

Portanto, confiar apenas na famosa “ginga” do percussionista brasileiro pode ser perigoso, tanto para o compositor, que pode ter sua música tocada de forma inapropriada, quanto para o intérprete, que muitas vezes não tem na partitura os elementos mínimos necessários para compreender a intenção do compositor. Além disso, no caso de uma obra dessa natureza ser tocada no exterior, provavelmente a parte da percussão seria tocada exatamente como escrita, ou seja, apenas a figura rítmica básica sem nenhuma articulação que lembre, mesmo que remotamente, o ritmo pretendido pelo compositor, como já testemunhamos diversas vezes.

Como exemplo, vamos imaginar que o compositor intencione um ritmo de samba no pandeiro e escreva portanto uma sequência de 8 semicolcheias num compasso 2/4, com sinal de repetição de compasso ao longo do trecho representado. Se o percussionista for brasileiro, podemos supor (mas não garantir) que automaticamente ele compreenderá a intenção do compositor, mesmo que seja tocando um ritmo de condução básico. Já no exterior, poucos percussionistas teriam a compreensão das variações timbrísticas inerentes à interpretação desse ritmo no pandeiro. Aliás, provavelmente os problemas já começariam na escolha do instrumento, uma vez que o nosso pandeiro, que tem apenas uma fileira de platinelas e um som mais seco, difere enormemente do típico pandeiro orquestral, que tem em geral duas fileiras de platinelas e uma sonoridade muito mais cheia, inadequada à execução do samba.

Portanto, a escrita para um naipe de percussão de uma orquestra sinfônica tradicional difere, em nossa opinião, da escrita da bateria e da percussão popular num contexto de big-band ou orquestra de música popular, como por exemplo a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, onde os bateristas e percussionistas populares são treinados para reconhecer e tocar os diferentes ritmos que são mencionados nominalmente no início de suas partes. Essas partes normalmente contém, além da descrição do ritmo, apenas a marcação da quantidade de compassos de condução, as pausas, os “fills” (momentos em que o baterista e/ou percussionista preenche com solos curtos uma frase), além dos eventuais ritmos solo ou em uníssonos com a banda/orquestra que o compositor ou arranjador escreveu, deixando por conta dos intérpretes a escolha das

articulações nos ritmos e muitas vezes até dos instrumentos (no caso do baterista). Isso, dentro do estilo, é desejável, pois os intérpretes ficam mais livres para criar e interagir com os outros músicos. Com isso não pretendemos diminuir o valor artístico desses grupos, muito menos de seus integrantes, mas simplesmente apontar as diferenças idiomáticas inerentes a cada tipo de conjunto musical, uma vez que a criatividade, o conhecimento profundo dos vários ritmos, a capacidade de improvisação, entre outros requisitos, são necessários para uma boa performance nesse idioma musical.

Ao escrever uma parte para um instrumento com uma técnica muito específica e que não esteja normalmente inserido no naipe da percussão orquestral tradicional, o compositor corre o risco de não ter quem o toque adequadamente, como comprovou o compositor Rubens Ricciardi, numa passagem em sua tese de livre docência, referindo-se à parte da cuíca de “Candelárias”: “...uma certa vez, quando esta obra foi executada no Canadá, eu mesmo acabei tocando o solo de cuíca, já que o percussionista canadense nem tinha por onde começar”.¹⁴⁶

No caso, apesar da escrita estar clara nessa obra, o percussionista canadense não tinha o domínio técnico para conseguir extrair do instrumento as variações de altura que a parte requer. Talvez possa até ter faltado um pouco de empenho daquele percussionista, pois se ele tivesse pesquisado e praticado um pouco mais o instrumento, e com as informações que o próprio compositor com certeza lhe passou, acreditamos que fosse possível realizar uma execução aceitável. Mas esse é um pensamento de um percussionista brasileiro, que já teve contato anterior com a cuíca e portanto conhece o idiomatismo característico do instrumento e sua base técnica.

Por outro lado, podemos compreender melhor a situação desse percussionista canadense se nos colocarmos numa situação hipotética semelhante, onde tivéssemos que tocar uma parte de tabla indiana, que é um instrumento de técnica bastante peculiar e de difícil assimilação, e com o qual nunca tivemos contato. Mesmo que a escrita estivesse padronizada nos moldes ocidentais, dependendo da complexidade da obra e do tempo disponível para a

¹⁴⁶ RICCIARDI, Rubens Russomano. *Candelárias - processo de criação musical na concepção de um compositor*. 2003. Tese de Livre-Docência. ECA, USP, Ribeirão Preto, p. 24.

preparação, é muito provável que também não fôssemos capazes de executar a peça a contento. Isso por não termos o domínio técnico e idiomático desse instrumento.

À parte das dificuldades técnicas peculiares a cada instrumento típico brasileiro, existe a problemática muito comum de uma notação gráfica deficiente, uma vez que boa parte do conhecimento técnico e estilístico nesses instrumentos é transmitido tradicionalmente de forma oral, ou seja, através da audição e da imitação. Com isso, não existe uma grafia padronizada e boa parte dos compositores acaba escrevendo, muitas vezes, de uma forma que pode levar a uma compreensão inadequada do texto musical pelo intérprete.

Logicamente que se já é difícil para os percussionistas conhecerem profundamente tantos instrumentos, podemos imaginar o desafio para um compositor não percussionista. Mas não esperamos que os compositores conheçam todos os instrumentos de percussão, mas ao menos que pesquisem mais profundamente aqueles para os quais escrevem. Da mesma forma que um compositor, quando compõe para violino, deve conhecer sua extensão, sonoridade, as características de arcada, os efeitos possíveis como *pizzicatos*, harmônicos, sons possíveis em cordas duplas, etc, acreditamos que, no caso de um instrumento de percussão, eles deveriam buscar a maior quantidade de informações a fim de enriquecer o seu vocabulário idiomático para esse instrumento. Certamente o resultado composicional só teria a ganhar.

Uma sugestão para uma solução intermediária (caso essa parte de percussão seja dentro de um estilo rítmico tradicional) seria inserir uma notação bem detalhada do ritmo pretendido, deixando claro que se o intérprete tiver familiaridade com o instrumento e ritmo mencionado, ele pode ter a liberdade para acrescentar variações, dentro do estilo. Dessa forma, os percussionistas que têm conhecimento do ritmo em questão podem contribuir e tocar de forma mais orgânica, o que é sempre desejável em qualquer estilo de música, mas essencial naquelas que remetam a uma música de caráter popular. E ao mesmo tempo, aqueles percussionistas (principalmente os estrangeiros) que porventura não tenham intimidade com esse instrumento e/ou ritmo podem ter um ponto de partida para tocar dentro do estilo pretendido pelo compositor. Mas notamos que muitas vezes falta ao compositor o conhecimento de informações básicas a respeito desses instrumentos.

Esse assunto é bastante complexo e envolveria um enorme esforço dos compositores e mesmo do currículo das escolas de música no sentido de aprimorar o conhecimento e o ensino das características e possibilidades sonoras dos instrumentos de percussão típicos brasileiros e dos sistemas de escrita já desenvolvidos para eles, normalmente por percussionistas.

Como vimos no primeiro capítulo, os manuais de orquestração até a metade do século XX são muito defasados em termos de informações sobre a percussão. Devido à enorme variedade de instrumentos de percussão, mesmo os mais ecléticos percussionistas têm limitações técnicas em alguns instrumentos. Ninguém consegue dominar todos os instrumentos com fluência. Todos têm suas predileções e facilidades, assim como o inverso também é verdadeiro. Mas o contexto musical é essencial no aprendizado dos instrumentos étnicos, sejam eles brasileiros ou de qualquer outro país. Não basta aprender a técnica desses instrumentos se não conhecermos também o estilo musical em que são empregados. A título de exemplificação, percebemos que um percussionista que conhece bem o samba normalmente tem desenvoltura, ou no mínimo, facilidade, em quase todos os instrumentos de percussão utilizados nesse estilo, justamente por conhecer o idioma em que esses instrumentos estão inseridos. Os tipos de frases, de acentuações e síncopas características do estilo, os “breques”, as diferentes funções de cada instrumento, o equilíbrio de dinâmica entre os vários instrumentos e suas interrelações, isso para não entrar no mérito das questões sócio-culturais envolvidas, tudo soma no conhecimento da linguagem do samba. Em nossa opinião, a técnica nunca será completa sem o conhecimento apropriado do idioma. E o idioma, juntamente com as características técnicas de execução formam o que chamamos de idiomatismo do instrumento.

Quanto à notação, podemos afirmar que o uso de bulas para a indicação dos instrumentos e dos efeitos timbrísticos desejados é parte do cotidiano do percussionista. O sistema de notação musical tradicional foi eficiente para a notação da música para percussão utilizada até o início do século XX, pois consegue representar bem 3 parâmetros da música: altura, duração e intensidade. Apesar de também existirem nesse sistema alguns sinais de articulação, eles são insuficientes para representar toda a extensa possibilidade timbrística da percussão. Portanto, principalmente no campo da percussão múltipla e dos instrumentos étnicos, é praticamente impossível evitar o uso das bulas devido ao

grande número de variantes timbrísticas possíveis, seja através do uso de muitos instrumentos diferentes, ou dos diversos tipos de baquetas, assim como locais de toque distintos, articulações variadas, etc. Dessa forma, o compositor deve escolher se vai utilizar um pentagrama ou outro tipo de arranjo gráfico, e indicar o símbolo para cada instrumento e/ou efeito desejado.

5.1. O Pandeiro Brasileiro

Ninguém melhor do que o instrumentista para conhecer profundamente os recursos do seu instrumento, e assim é com a percussão. Vamos utilizar o exemplo do pandeiro brasileiro, que é o símbolo do instrumento de percussão típico brasileiro. Segundo Frungillo:

Pandeiro – nome de provável origem no latim tardio “*pandorius*”, e derivado do grego “*Pandouira*” ou “*Pandourium*”. É um “tamborete” com “platinelas” difundido praticamente em todo o mundo. Possui uma “pele” presa a um “casco” feito de madeira ou metal, podendo ser encontrado também de bambu (*bambusa vulgaris*) e “cabaça”. Nesse “casco” são presos materiais (geralmente de metal) que produzem som pelo entrecchoque quando o instrumento é sacudido. Podem ser argolas que se entrecchoquem ou se choquem contra o “casco”, “guizos”, mas o mais comum é que sejam encaixados pares de pequenos discos metálicos (“platinelas”) em pinos atravessados perpendicularmente em fendas abertas em torno no “casco”. São encontradas citações desde os tempos bíblicos, quase sempre tocados por mulheres. O instrumento é basicamente segurado pelo “aro” com uma das mãos e percutido com os dedos ou a outra mão inteira. O efeito de “rulo” é obtido sacudindo-se a mão que segura o instrumento ou pela fricção de um ou 2 dedos da outra mão sobre a “pele”, de modo que as “platinelas” produzam efeito de “tremolo”. São instrumentos característicos em inúmeras danças populares e no Brasil seu uso tem sido destacado na música popular, dando origem a uma técnica de execução única, notadamente no “samba” e no “choro”, uma mistura entre a tradição ibérica e o ritmo trazido pelo escravo africano. No ocidente suas dimensões estão relativamente padronizadas entre 9” e 12” de diâmetro,

“casco” com cerca de 2” de altura. No Brasil o “pandeiro” tem geralmente entre 10” e 12” de diâmetro [...].¹⁴⁷

Como vimos, apesar do pandeiro praticamente ser encontrado no mundo todo em vários formatos e tamanhos, e existirem citações e gravuras desse instrumento desde a Antiguidade, o pandeiro chegou ao Brasil através da herança árabe na Península Ibérica, que ficou vários séculos sob influência daquela cultura.

Mas devido à possibilidade de combinação dos vários timbres da membrana, que vão do grave solto até o agudo, obtido com o “tapa” (*slap*), mais a sonoridade metálica e aguda das platinelas (soalhas), ele acabou sendo utilizado para tocar os vários ritmos de origem africana existentes no Brasil, como o ritmo da capoeira, o samba, o choro, o frevo, etc.

Podemos dizer com segurança que, dentro do universo da percussão típica brasileira, é o instrumento que tem maior popularidade e também o que mais evoluiu tecnicamente, devido a sua versatilidade e aplicabilidade em vários ritmos, sendo que os pandeiristas brasileiros já criaram técnicas para aplicar em ritmos que extrapolam até mesmo a esfera nacional, como o funk, o rock, o reggae, etc. Apesar de poder ser utilizado em praticamente todos os ritmos brasileiros, como o maxixe, o frevo, o baião, o maracatú, a marchinha carnavalesca, entre outros, é certamente no samba e no choro que esse instrumento encontra sua maior identificação.

Podemos também considerar que um outro fator que contribuiu para sua difusão em nossa cultura é sua fácil portabilidade em comparação à maioria dos instrumentos de percussão, o que é sempre desejável, mas foi especialmente útil no início do século XX, se lembrarmos da perseguição sofrida pelos sambistas daquela época:

Cantado e louvado por tantos, ele (o samba) foi e é rejeitado, sendo ainda acusado por tantos outros – música “de negro”, “de pobre”, “cafona”. É bom não esquecer o famoso “é proibido batucar” que aparece em tantos bares – *de portugueses*, dizem os inimigos da proibição – ou a perseguição policial de que foram vítimas, no começo do século, tanto o samba quanto os sambistas. Ainda nos

¹⁴⁷ FRUNGILLO, Mario D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 244-5.

tempos da escravidão, a localização obrigatória do *batuque* ao lado da senzala e sua recusa junto à casa grande parece também apontar para a mesma questão da *rejeição*, por segmentos sociais hegemônicos, do que se poderia chamar de uma das bases rítmicas do samba.¹⁴⁸

Para melhor exemplificar a questão, incluímos a seguir o depoimento de um “mulato-escuro” de 87 anos, compositor e músico carioca:

Minha mãe sempre fazia festa para reunir os meus colegas e amigos de origem. A festa durava às vezes dias e dias. Tinha comes e bebes e não faltava o baile na sala de visita, o samba-raiado na sala dos fundos e a batucada no terreiro. Para fazer a festa, minha mãe ia buscar o alvará na polícia: negro só se reunia para brigar, para fazer malandragem. Mesmo com autorização, a polícia não deixava a gente em paz. Ela aborrecia sempre. Quando a polícia “apertava” a gente num canto, a gente ia para o outro. Nós fazíamos samba na planície. Quando a polícia vinha, nós nos escondíamos no morro. Lá era fácil esconder. É por isso que muita gente pensa que samba nasceu no morro. (...) Um dia de maio do ano de 1918 eu estava na Penha, participando da festa e do samba. A polícia veio, acabou com a nossa festa e ainda quebrou o meu pandeiro. A polícia sempre tomava os nossos instrumentos porque ela achava que preto era briguento, fazia capoeira e o instrumento de percussão servia como arma. Ignorância!¹⁴⁹

A partir de depoimento prestado ao M.I.S (Museu da Imagem e do Som) por João da Bahiana (João Machado Guedes), nascido no Rio de Janeiro em 1887 e falecido também naquela cidade em 1974, concluímos que ele foi o responsável pela introdução do pandeiro no samba, por volta de 1895. A seguir destacamos trecho desse depoimento:

na época o pandeiro era só usado em orquestras. No samba quem introduziu fui eu mesmo. Isto mais ou menos quando eu tinha oito anos de idade e era Porta-machado no “Dois de Ouro” e no “Pedra do Sal”. Até então nas agremiações só tinha tamborim e assim mesmo era

¹⁴⁸ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos. Uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003. p. 18.

¹⁴⁹ LOPES, Nei. *O Samba na Realidade...* Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1981. Apud: PEREIRA, C. A. M. *Op. Cit.* p. 18.

tamborim grande e de cabo. O pandeiro não era igual ao atual. O dessa época era bem maior.¹⁵⁰

Não poderíamos deixar de mencionar os nomes de alguns dos mais importantes instrumentistas, muitos deles também compositores e cantores que, ao longo do tempo, inovaram no estilo e requinte de performance levando a técnica do pandeiro brasileiro ao elevado estágio de desenvolvimento em que se encontra atualmente. A seguir, citamos por ordem cronológica de nascimento os nomes artísticos desses percussionistas que atuam ou atuaram na MPB e/ou na música instrumental brasileira e que, em nossa opinião, foram os principais responsáveis em ajudar a popularizar e a desenvolver a linguagem desse importante instrumento, e alguns dos artistas mais significativos com quem atuam ou atuaram:

- João da Bahiana (Rio de Janeiro, 1887 – Rio de Janeiro, 1974) – Pixinguinha, Clementina de Jesus, Radamés Gnatalli
- Russo do Pandeiro (Rio de Janeiro, 1913 – Rio de Janeiro, 1945) - Benedito Lacerda, Carmem Miranda
- Jackson do Pandeiro (Alagoa Grande, PB, 1919 – Brasília, DF, 1982) – instrumentista, cantor e compositor
- Mestre Marçal (Rio de Janeiro, 1930 – Rio de Janeiro, 1994) - Beth Carvalho, Chico Buarque, Alcione
- Jorginho do Pandeiro (Rio de Janeiro, 1930) - Jacob do Bandolim, Época de Ouro, Regional do Canhoto, Paulinho da Viola
- Bira Presidente (Rio de Janeiro, 1937) - Fundo de Quintal, Beth Carvalho, Nara Leão, Paulinho da Viola
- Airtó Moreira (Itaiópolis, SC, 1941) - Sambalanço Trio, Quarteto Novo, Return to Forever, Miles Davis
- Carlinhos Pandeiro de Ouro (Rio de Janeiro, 1943) – Emilinha Borba, Ataulfo Alves
- Nereu (Rio de Janeiro, 1945) - Trio Mocotó
- Beto Cazes (Rio de Janeiro, 1955) - Joel Nascimento, Radamés Gnatalli, Zé Renato, Nó em Pingo D`Água, Baticum

¹⁵⁰ Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Jo%E3o+da+Bahiana&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art>, acesso em 11 fev. 2009.

- Celsinho Silva (Rio de Janeiro, 1957) - Nó em Pingo D'Água, Paulinho da Viola, Radamés Gnatalli
- Guelo (Belo Horizonte, 1960) - Zizi Possi, Joyce, Banda Mantiqueira, Duo Ello
- Marcos Suzano (Rio de Janeiro, 1963) - Lenine, Sting, Zizi Possi, Pandemonium

Existe hoje uma verdadeira legião de excelentes pandeiristas mais jovens que se beneficiaram desse legado. Infelizmente muitos não têm um conhecimento mais profundo da história da música popular brasileira, muito menos da trajetória evolutiva desse instrumento, o que levaria a uma compreensão do estilo dos precursores que abriram caminho ao atual nível técnico de performance a que chegou o pandeiro.

Uma forma de ensino do pandeiro que se tornou popular são as videoaulas, já que o sistema tradicional de transmissão desse conhecimento é oral. Felizmente, alguns percussionistas também vêm desenvolvendo e publicando métodos que demonstram as inúmeras formas de execução do pandeiro brasileiro, com todos os recursos timbrísticos inerentes e sistemas de escrita que passam ao leitor/intérprete todas essas variações de articulação. Esses métodos são fontes riquíssimas de informação aos compositores interessados em aprender tanto os recursos técnicos como as notações mais eficientes para representá-los.

Mesmo sendo o instrumento de percussão mais popular no Brasil, é importante frisar que ainda não existe uma padronização unificada da escrita para o pandeiro brasileiro. Existem vários métodos, onde cada autor criou um sistema notacional de acordo com os recursos timbrísticos utilizados. Mas em qualquer sistema, será necessário uma bula inicial para indicar a representação gráfica dos sons (timbres e articulações) pretendidos. Isso, apesar de não ser nenhum impedimento definitivo, pode ser um obstáculo na interpretação do texto musical, pois para cada método estudado temos que nos adaptar a uma diferente grafia. Pensando nisso, alguns percussionistas têm se preocupado em procurar estabelecer um sistema de notação mais universal, a fim de facilitar a compreensão de compositores e intérpretes.

No momento, podemos definir dois modelos de escrita que geraram seguidores que adotaram esses sistemas. O primeiro modelo que citaremos foi

desenvolvido por Luis Anunciação de Almeida em seu livro “A Percussão dos Ritmos Brasileiros (Sua Técnica e Sua Escrita) – O Pandeiro Estilo Brasileiro”.¹⁵¹

A partir do modelo notacional de Anunciação, e logicamente utilizado por ele em suas próprias peças e métodos de pandeiro, podemos citar outros trabalhos que seguem esse sistema:

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003. Este é um método de percussão brasileira que aborda vários instrumentos e ritmos brasileiros, entre eles o pandeiro. E encontramos também as seguintes obras de compositores brasileiros:

Nelson de Macedo – *Caatingando* – para flauta, cavaquinho, violão, fagote e pandeiro.

Rodolfo Cardoso – Maracatrío

_____ - Estudo Nº 1 para pandeiro

Já a partir do modelo de Carlos Stasi, temos os seguintes trabalhos que adotaram o seu modelo notacional:

- CARVALHO, Gustavo Vinícius S. de e SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. *Estudos e Peças para pandeiro brasileiro*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2008.

- LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Edição do autor, 2007.

- SAMPAIO, Luiz Roberto e BUB, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro. Volume 1*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2004.

- SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. *Pandeiro Brasileiro. Volume 2*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2007.

A seguir faremos a descrição desses dois sistemas de notação. Anunciação propõe o uso de 2 linhas que comportam a representação das 5 articulações básicas produzidas pela mão direita com a seguinte distribuição, contada de baixo para cima: (ver quadro de bulas nas páginas 169 e 170).

- Abaixo da 1ª linha: polegar

- 1ª linha: base da mão

- Espaço entre as linhas: ponta dos dedos


- 2ª linha: tapa de mão

¹⁵¹ ANUNCIÇÃO, Luis Almeida de. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros (Sua Técnica e Sua Escrita) – Pandeiro*. Volume 1. Caderno 2. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s.d.

- Acima da 2ª linha: efeitos (rulo: “tr”, *glissando* na membrana: “\”, *rim-shot* de dedo: “+”)

Anunciação ainda prevê o efeito de *staccato* metálico (toca-se a platinela/soalha com o dedo): com a indicação “cast.” numa linha suplementar inferior.

Além disso, é utilizada uma linha suplementar inferior com a indicação “membrana” que traz uma rítmica independente para representar o abafamento da pele com o dedo da mão esquerda. Com esse sistema é possível representar eficazmente o momento do abafamento e a duração exata da ressonância da pele, apesar de dificultar a leitura, uma vez que existem dois sistemas rítmicos paralelos para se interpretar.

Eventualmente pode-se também utilizar essa ou mais uma linha suplementar inferior para notar o movimento independente das platinelas (soalhas) através do movimento de rotação do pulso, enquanto a mão direita toca as outras articulações. Nesse caso, a indicação no início dessa linha é “soalhas”. Anunciação convencionou o símbolo “” sobre a 1ª nota para indicar o movimento inicial para a direita, e “v” para a esquerda. E da mesma forma pode-se notar o efeito de “vai e vem” (para frente e para trás) das soalhas, que obtém um resultado sonoro mais delicado, utilizado-se essa mesma linha com a abreviatura “S. Tg.” (soalhas tangidas).

Outros recursos, chamados pelo autor de “articulações secundárias” também são utilizados mediante símbolos gráficos acrescentados às notas das articulações básicas. São eles: polegar no centro (adição de “+” sobre a nota correspondente), grave com a ponta dos dedos (adição de “o” sobre a nota correspondente), tapa de ponta de dedos (adição de “+” sobre a nota correspondente).

O outro sistema, desenvolvido pelo percussionista e compositor Carlos Stasi para notar suas próprias peças, propõe uma grafia bastante sintética que facilita a leitura, ao mesmo tempo que identifica todas as diferentes articulações propostas por ele, utilizando apenas uma linha, onde os sons graves (solto ou abafado) produzidos pelo polegar estão grafados abaixo da linha, e os sons graves produzidos pela ponta dos dedos (abafado e solto) estão grafados acima da linha. E os sons das platinelas sem o grave da pele produzidos tanto pela ponta

dos dedos como pela base da mão utilizam hastes sem a cabeça da nota, mas o primeiro está grafado acima da linha e o segundo tocando a linha.

Dessa forma, estes são os sinais convencionados por Stasi em seu sistema notacional: (ver quadro de bulas nas páginas 169 e 170)

- haste acima da linha sem tocá-la: ponta dos dedos na borda (som das platinelas)
- haste acima da linha, mas tocando-a: base da mão na borda (som das platinelas)
- nota abaixo da linha: polegar solto
- Sinal “.” sobre a nota abaixo da linha: polegar abafado (abafamento realizado pelo polegar ou dedo do meio da mão esquerda)
- “x” abaixo da linha: tapa de polegar
- nota acima da linha: grave de ponta de dedos
- Sinal “.” sobre a nota acima da linha: grave de ponta de dedos abafado (abafamento com polegar ou dedo do meio da mão esquerda)
- “x” acima da linha: tapa de mão (*slap*)
- “tr” sobre haste acima da linha: rulo

Como para cada timbre (inclusive abafado ou solto) já existe um sinal correspondente, nesse sistema notacional não existe a necessidade de uma linha separada para anotar o efeito do abafamento da mão esquerda, o que dinamiza bastante a leitura, apesar de não ter a especificidade da duração do abafamento como no sistema de Anunciação, mas que é bastante eficiente para a representação dos ritmos pretendidos.

Apesar de não pretendermos fazer uma comparação gratuita no sentido de eleger qual dos dois é o melhor sistema, até mesmo porque existem situações onde cada metodologia é mais apropriada, sentimos a necessidade de colocar nossas observações com a finalidade de colaborar no desenvolvimento desse importante tema, sem deixar de mencionar o respeito que temos por esses dois profissionais e a importância do trabalho por eles realizados.

É importante observar que os autores que se basearam no sistema notacional de Stasi fizeram em seus métodos uma alteração de sua grafia original: ao invés de utilizarem o sinal de *staccato* para indicar as notas de polegar abafado e grave de ponta de dedos abafado, eles modificaram a notação para essas articulações, utilizando o sinal de parênteses “()” ao redor da cabeça da nota. Mas em nossa opinião, assim como na opinião de Stasi, esse sinal, além de não ser

típico da escrita musical, ocupa espaço horizontal, o que pode dificultar tanto a escrita quanto a leitura, principalmente em passagens mais complexas.

Por outro lado, a utilização das hastes indicativas dos sons de platinelas produzidos pela base da mão e da ponta de dedos, por não utilizarem a cabeça da nota, já denotam uma função de marcação de acompanhamento, tornando mais clara a visualização das articulações principais, produzidas pelos sons graves da membrana solta ou abafada (de polegar ou ponta de dedos), cujas notas representativas são escritas com cabeças.

Devemos mencionar que as 9 articulações timbrísticas e suas representações gráficas aqui mencionadas foram as adotadas pelos autores que se basearam nessa escrita, mas o sistema de Stasi pode ser acrescido de outros sinais de acordo com a necessidade de suas próprias composições.

Já o sistema de Anunciação, é bastante elaborado e complexo, uma vez que diferencia 12 tipos de articulações distintas, além de propor até mesmo, quando necessário, o uso de uma linha suplementar para o efeito de condução das soalhas (platinelas) associadas às articulações executadas pela mão direita, o que é excelente. Nossa observação reside apenas no fato de que sua escrita para se distinguir o som do polegar abafado do solto privilegia o movimento ao invés do som, o que faz com que o intérprete não consiga de imediato visualizar na grafia o som intencionado. Para isso precisa-se interpretar a somatória de duas linhas rítmicas independentes para se chegar a um som pretendido. Ou seja, ainda é possível ler, mas com certeza complica bastante a reação e com isso, a interpretação. Nesse quesito, uma sugestão para facilitar a escrita e leitura, é diferenciar a grafia dos sons do polegar (abafado e solto), como propõe Stasi, mas utilizando-se o sinal “0” sobre a nota referente (como Anunciação já utiliza para representar o som solto da ponta de dedos) e incluir, quando necessário, um sinal de travessão do mesmo tipo utilizado para indicar o pedal do vibrafone, de forma que se pode representar a duração da “sonoridade” do pandeiro sem abafamento, ao invés de se utilizar uma linha rítmica independente para se notar o “movimento” do dedo da mão esquerda abafando a pele. Dessa forma, a escrita ficaria vinculada apenas à representação do som e não do movimento, facilitando bastante a compreensão e leitura.

A questão da notação da especificidade da duração da articulação do polegar solto depende muito do grau do controle que o compositor pretende em

sua obra. Devemos lembrar que dentro de uma linguagem baseada no idioma popular a fluência é importante para a caracterização do estilo, portanto, um sistema que prioriza a anotação dos movimentos das mãos mais do que a sonoridade resultante pretendida, aumenta a complexidade da leitura e pode atrapalhar a performance. Mas se o compositor pretende um rigor profundo no controle timbrístico, o que pode ser o caso principalmente em obras de caráter mais “erudito”, mesmo se utilizando um instrumento de origem popular, então ele pode eleger um sistema notacional que represente fielmente todas essas variações. A nossa proposta vem no sentido de facilitar essa notação, mas procurando manter as importantes qualidades inerentes a esse sistema.




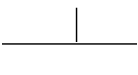




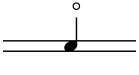

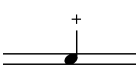


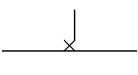
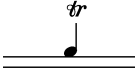

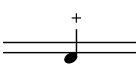

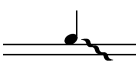

Como vimos anteriormente, o sistema de Anunciação também prevê a possibilidade da notação do som exclusivo das platinelas na linha suplementar inferior, seja no movimento rotacional (com a indicação “soalhas”), ou no movimento horizontal (com a indicação “S. Tg.” – soalhas tangidas). Mas sem de forma alguma tirar o mérito do autor por idealizar essa notação, essa linha pode ser adicionada facilmente em qualquer outro sistema notacional, no caso do compositor pretender incluir esse efeito. O mesmo acontece com os efeitos de “*glissando* na membrana”, “*rim-shot* de dedo” e “*staccato* metálico”.

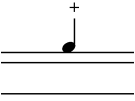
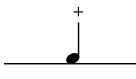
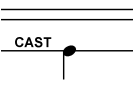
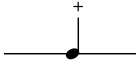
Dessa forma, para melhor exemplificação das notações, incluímos um quadro comparativo com as bulas utilizadas nesses dois sistemas.

É importante mencionar que no sistema de Stasi nós fizemos uma alteração referente à representação do rulo de dedo, cujo sinal “tr” colocamos sobre a nota com cabeça acima da linha, de forma a deixar os sinais de hastes sem cabeça representando apenas os sons de condução da platinela, uma vez que o rulo de dedo é tocado sobre a membrana. E também incluímos as outras 3 articulações do modelo de Anunciação que não estavam previstas nesse sistema, de forma a poder transcrever fielmente as obras que utilizarem todas as articulações previstas:

- 1 - mantivemos o símbolo do glissando (∖) à frente da nota
- 2 - para o efeito da platinela solo (*staccato* metálico) colocamos o sinal “+” acima da nota, cuja cabeça está sobre a linha
- 3 - Para o efeito do rim-shot de dedos (tocar a borda do pandeiro com o dedo indicador ou médio paralelo à pele), utilizamos o sinal “+” sobre a nota acima da linha.

Quadro comparativo com as bulas utilizadas nos 2 sistemas:

Anunciação	Stasi	Articulação
		Ponta dos dedos
		Base da mão
		Grave de polegar solto
		Grave de polegar abafado
		Grave de ponta de dedos solto
		Grave abafado de ponta de dedos (tapa de ponta de dedos)
		Tapa (slap)
		Rulo de dedo
		Tapa de polegar
		Glissando *

		Rim-shot de dedos *
		Staccato metálico *

* articulações previstas originalmente apenas no sistema de Anunciação

Portanto, é importante que haja uma compreensão do idiomatismo do instrumento e que o sistema notacional escolhido possa transmitir da forma mais direta e eficaz possível todas as variantes timbrísticas pretendidas pelo compositor. Logicamente, no caso de se transcrever um ritmo a partir de uma gravação de áudio, o que é corriqueiro para os etnomusicólogos, pode existir uma dificuldade de se diferenciar o timbre do som grave de polegar (abafado e solto) do som grave obtido com a ponta dos dedos (abafado e solto), da mesma forma que pode ser difícil diferenciar o timbre da platinela obtida com a ponta dos dedos ou com a base da mão. Nessa situação, ao invés das 6 articulações descritas nos dois sistemas (Anunciação e Stasi) para se representar essas variantes, pode-se optar por notar apenas as 3 sonoridades distintas representando apenas o som do grave solto, o grave abafado e o som das platinelas, deixando por conta do intérprete a distribuição dessas articulações de acordo com a técnica utilizada. O mesmo se aplica no caso do compositor optar em escrever de forma menos específica para o pandeiro, ou ainda, se em sua composição ele não utilizar elementos timbrísticos tão específicos do pandeiro como o tapa, o rulo de dedo, o *rim-shot* de dedos, o tapa de polegar, o glissando e o *staccato* metálico. Então ele pode e deve simplificar sua escrita excluindo esses elementos da bula. Mas é importante que essas escolhas sejam opções do compositor, e não a falta delas.

A seguir, inserimos a partitura do “Divertimento para Pandeiro”, de Luiz D’Anunciação, que está inclusa na última página de seu Manual de Percussão¹⁵². Esta obra tem grande rigor timbrístico e portanto tem a necessidade de uma escrita que contemple fidedignamente todas essas variantes sonoras. Na página seguinte, reescrevemos a mesma obra utilizando o sistema notacional de Stasi,

¹⁵² *A Percussão dos Ritmos Brasileiros - Sua Técnica e Sua Escrita – O Pandeiro Estilo Brasileiro*. Volume 1. Caderno 2. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s.d., p. 104.

mas incluindo a nossa proposta da notação do pedal de sustentação do som sem abafamento, de forma a obedecer fielmente todas as especificações timbrísticas do compositor.

A gravação desta obra está disponível no DVD ROM anexo, executada pelo próprio compositor.

Exemplo 44:

Divertimento para Pandeiro

Ao mestre
Guerra Peixe

Luiz D'Anunciação
1992

Pandeiro

Mão — Índice
Base — Polegar
Membrana

♩ 184

Exemplo 45: (com o sistema notacional de Stasi)

Ao mestre Guerra Peixe

Divertimento para pandeiro

Luiz D'Anunciação
1992

Pandeiro

The musical score is written for a pandeiro in 6/8 time. It consists of eight staves of music, each beginning with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with 'tr' (trill) and some with 'x' (cross). The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, 22, 28, 34, and 39 indicated at the start of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped together, and includes some rests and trills. The overall style is rhythmic and melodic, typical of Brazilian folk music.

Merecem destaque também outros métodos que, apesar de não terem criado uma corrente no sentido notacional para o pandeiro, trouxeram contribuições no sentido técnico, e que portanto, também são fontes interessantes de consulta. Dentre estes, citamos os seguintes:

CARTIER, Sandro. *Ritmos e Grafia Aplicados à Música Brasileira*. 2ª Ed. Santa Maria: Repercussão, 2003. Além do pandeiro, este método também trata do berimbau.

MARCONI, Fernando. *Percusión Brasileña*. Madrid: Mandala Ediciones, s.d. O método, escrito por este percussionista brasileiro que reside e atua na Espanha há vários anos, aborda, além do pandeiro, inúmeros outros instrumentos: afuxê, agogô, apito, atabaque, berimbau, caixa, caxixi, xequerê, xeke-bum, claves, cuíca, frigideira, ganzá, pratos, reco-reco, repinique, repique de mão, surdo, tamborim, timba (timbal e tantã), triângulo, zabumba, utensílios (caixa de fósforos, pratos, garrafa, tamancos), além de ainda mencionar outros instrumentos (caribó, caxambú, chocalho, matraca, preaca, tinideira, efeitos e percussão indígena). Acompanha CD.

Da mesma forma, os compositores também podem se utilizar dos métodos escritos por percussionistas para se informarem sobre as possibilidades técnicas e as formas de escrita musical desenvolvidas para os outros instrumentos típicos brasileiros, como o berimbau, os atabaques, o tamborim, o surdo, o repinique, etc. Nesse aspecto, além dos 2 livros mencionados anteriormente, é imperativo incluir o livro de Oscar Bolão já citado anteriormente, *“Batuque é um Privilégio – a percussão na música do Rio de Janeiro. Para músicos, arranjadores e compositores”*, que trata de vários ritmos aplicados, além do pandeiro, no surdo, no tamborim, na cuíca, no agogô, no reco-reco, no repique de anel, no tantã, no repique de mão, na caixa, no tarol, no repinique (repique), no chocalho e na bateria.

Ainda devemos citar o livro *“Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão”*, de Edgar Rocca, onde, além de abordar vários instrumentos de percussão, exhibe transcrições de vários ritmos com as respectivas funções desses diferentes instrumentos, e posteriormente a adaptação desses ritmos para a bateria. Dentre os ritmos mencionados temos vários tipos de samba (rural, escola de samba, partido alto, de roda, canção e choro lento), chorinho, maculelê, tambor de crioula, frevo, jongo, caxambú, zé pereira, bossa nova, marcha, marcha rancho,

marchinha, maxixe, carimbó, bumba-meu-boi, folia de reis, boi bumbá, boi de matraca, boi de mamão, maracatu de baque virado, maracatu rural, capoeira, caboclinhos, calango, côco, xaxado, xote, baião, toada, ciranda, chimarrita balão, balaio, ile-aiyê, olodum, chula gaúcha e cateretê.

Já um trabalho essencial para quem quiser estudar mais profundamente o maracatu é o livro *“Batuque book maracatu – baque virado e baque solto”*, de Climério de Oliveira Santos e Tarcísio Soares Resende, publicado em 2005 e que traz o histórico, a partitura e descrição detalhada dos ritmos e formações instrumentais empregadas por seis grupos diferentes de maracatu. Acompanha um CD Rom com trilhas musicais, fotos, partituras e até mesmo pequenos filmes de maracatu.

E novamente, a série *“A Percussão dos Ritmos Brasileiros – sua técnica e sua escrita”* de Luiz Almeida da Anunciação, que é dividida em 4 volumes: além do Pandeiro Brasileiro, já mencionado anteriormente, o autor também aborda o berimbau, o repinique e o surdo de samba nos outros 3 volumes. Mais recentemente, em 2008, esse autor ainda lançou o livro *“Melódica Percussiva”*,¹⁵³ que aborda a técnica e escrita de 15 “instrumentos populares brasileiros de percussão com som de altura indeterminada”. São eles: tamborim de samba, tambor surdo, reco-reco, pandeiro estilo brasileiro, camisão, tambu-tambi, trocano, prato de louça, agogô, triângulo estilo ferrinho, tarol, zabumba, caxambú, berimbau de barriga e ganzá.

Isso não encerra de forma alguma a lista de trabalhos publicados sobre o tema, mas já demonstra a existência de obras de referência que podem ser estudadas.

Apesar de existir uma literatura mais vasta a respeito dos instrumentos convencionais da percussão orquestral, que normalmente estão incluídos nos manuais de instrumentação e orquestração, esse tipo de abordagem, através da leitura de métodos de percussão, é uma excelente forma de compositores e maestros conhecerem mais a fundo a linguagem e as possibilidades técnicas e sonoras desses instrumentos orquestrais, pois são escritos por percussionistas especialistas no assunto, que conhecem profundamente as suas características

¹⁵³ ANUNCIAÇÃO, Luiz D'. *Melódica Percussiva*. Manual de Percussão. Volume V. Caderno 1. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2008.

idiomáticas. Assim, um estudo desses métodos pode complementar e enriquecer as informações encontradas nos livros mais genéricos.

CONCLUSÃO

Apesar de o Brasil ser um dos países do chamado “Novo Mundo” com maior produção musical de qualidade ininterrupta desde meados do século 18, infelizmente, devido talvez às nossas condições culturais e sócio-econômicas, a preocupação com a memória musical tem sido relegada a segundo plano em comparação com outros países.

Uma das condições mais importantes para o resgate e preservação da cultura musical é o trabalho de edições confiáveis de obras de compositores nacionais, que possibilitem um estudo aprofundado e performances de alto nível, o que muitas vezes é dificultado pelos problemas editoriais encontrados, ou mais grave ainda, simplesmente pelo fato de muitas obras importantes de nosso repertório jamais terem sido editadas e publicadas, deixando como única alternativa, muitas vezes, o uso de cópias de manuscritos com inúmeros problemas gráficos que dificultam, quando não inviabilizam a execução.

Felizmente a partir de meados do século 20, alguns musicólogos, liderados pelo teuto-uruguaio Curt Lange (1903-1997), iniciaram os primeiros trabalhos de garimpagem musical, reconstruindo obras e descobrindo compositores de nosso passado até então desconhecidos.

Mas no campo da música sinfônica, até mesmo as obras de nosso principal compositor, Heitor Villa-Lobos, cujas edições são em sua maioria de editoras estrangeiras como a Max Eshig e a Ricordi, sofrem de inúmeras falhas, e precisam passar por revisões, como os valiosos trabalhos de Roberto Duarte e Gil Jardim, mas isso ainda representa uma parcela minúscula diante do vasto repertório desse compositor.

Portanto, nosso trabalho pretende contribuir, no campo da percussão, que é nossa especialidade, no sentido de levantar problemas existentes em algumas dessas obras, sejam de origem editorial ou de natureza interpretativa, e apresentar sugestões que levem a soluções eficazes, colaborando com a melhoria da execução dessas peças.

Podemos concluir que existem vários problemas recorrentes em obras de compositores brasileiros. A começar, como vimos no primeiro capítulo, os problemas causados por uma falta de clareza na escolha da nomenclatura de percussão em língua estrangeira não é exclusividade de Camargo Guarnieri.

Apesar do uso do termo *tamburo rullante* gerar um grande questionamento por parte dos percussionistas devido ao problema do falso cognato, concluímos que Guarnieri fez uso do significado contemporâneo do termo, que significa a caixa-clara, portanto um instrumento mais agudo que o *tamburo militare*, e ambos utilizando esteiras. Na tentativa de esclarecer este tema, acabamos abordando quatro obras de Guarnieri que utilizam esses dois instrumentos combinados: a “Sinfonia Nº 3”, a “Suíte IV Centenário”, o “Estudo para Instrumentos a Percussão” e a “Variações Sobre Um Tema Nordestino”. Além disso, estudamos a “Dança Brasileira” (a primeira de sua “Três Danças para Orquestra”), devido à diferença de instrumentação encontrada entre a partitura e a parte cavada da percussão, apontando as melhores soluções nos casos das diferenças entre as versões. Incluímos a parte cavada da percussão dessa obra no Volume Anexo, para facilitar a compreensão do texto.

Ainda dentro do universo das obras abordadas neste trabalho, encontramos outros exemplos de nomenclatura que geram dúvidas, como o *carillon* (*glockenspiel* a teclado) no “Maracatu de Chico Rei”, de Francisco Mignone e o *tamborim* (pandeiro), do “Frevo” de Claudio Santoro, além do termo *piatti* (pratos) indicando prato suspenso, tanto na “Sinfonia Nº 3” de Guarnieri, como no “Frevo” de Santoro, e apontamos as soluções. Vimos que este é um tipo de problema que ocorre também com inúmeros outros compositores, sem distinção de nacionalidade.

A questão dos problemas editoriais foi abordada mais especificamente no segundo capítulo, na peça “*Il Guarani – Sinfonia*”, de Carlos Gomes, onde constatamos que, apesar de sua importância histórica e do altíssimo nível de popularidade alcançado, essa obra é um marco de desencontros e diferenças entre o autógrafo original e as edições da Ricordi e da Kalmus e até mesmo entre as respectivas partituras e partes cavadas dessas mesmas edições. A principal questão envolvida era qual o real instrumento pretendido pelo compositor: o triângulo ou a caixa-clara. Felizmente o maestro Roberto Duarte também realizou uma edição revisada encomendada em 1997 pela FUNARTE com sua última atualização feita em 2007. Fizemos então uma análise minuciosa de todas as versões envolvidas, incluindo o manuscrito original, sempre dentro do contexto orquestral, e inserimos os comentários de todas as diferenças encontradas e as justificativas de nossas soluções apontadas, a partir de onde realizamos uma

edição das partes de percussão revisadas, no formato de uma grade que inclui os quatro instrumentos da seção de percussão: tímpanos, pratos, bumbo e a nossa opção fundamentada pelo triângulo. As partes cavadas desses instrumentos das versões Kalmus, Ricordi e FUNARTE foram inclusas no Volume Anexo, a fim de facilitar a localização dos trechos mencionados e a compreensão do texto. Também tecemos alguns comentários de ordem interpretativa que podem, em nossa opinião, ajudar na performance dessa peça.

Mas o problema editorial também é recorrente em outras obras abordadas em quase todos os capítulos. Seja na “Dança Brasileira”, de Camargo Guarnieri, onde a instrumentação da partitura difere da parte cavada de percussão, ou ainda pela qualidade gráfica sofrível das cópias dos manuscritos, como é o caso do “Frevo” de Claudio Santoro, e logicamente, reafirmando o cômico pela necessidade urgente de se revisar as obras orquestrais de Villa-Lobos, temos uma amostra do precário estado das edições de grande parte do repertório brasileiro e a consequente conclusão de que há muito ainda por se fazer.

No terceiro capítulo, selecionamos algumas obras de diferentes compositores que, por inovarem em alguns quesitos importantes como na grafia ou no uso de ritmos e/ou instrumentos brasileiros, merecem lugar em nossa pesquisa. Dessa maneira, abordamos a obra “Museu da Inconfidência”, de Guerra Peixe, onde ele faz uso de uma grafia que inova para designar a manufatura pretendida no bumbo sinfônico, inspirada na condução do ritmo do tambor de alfaia do maracatú, apesar de não incluir uma bula com o seu significado, o que tem gerado dúvidas nos intérpretes. Concluímos que o compositor utiliza as hastes para cima representando a mão direita e haste para baixo representando a mão esquerda, mas sem mudança de timbre. Discutimos também o “Maracatú de Chico Rei”, de Francisco Mignone, que utiliza os teclados de percussão (xilofone e glockenspiel) de forma ostensiva e exposta, o que demanda grande domínio técnico e musical, e incluímos vários exemplos musicais, assim como discutimos a opção de se tocar a parte do *carillon* no *glockenspiel*. Além disso, constatamos a importância que o naipe de percussão como um todo tem no conjunto desse trabalho e discutimos aspectos interpretativos da obra.

O “Frevo” de Claudio Santoro foi outra peça mencionada devido ao uso intenso da percussão, que é o alicerce condutor de toda a obra, inclusive com o uso de duas partes diferentes de caixa-clara na obra, o que não é usual no

contexto original do frevo, que sempre utiliza apenas um instrumentista executando esse instrumento.

Por último nesse capítulo, incluímos “Candelárias”, de Rubens Ricciardi, devido à inovadora e solística parte de cuíca utilizada pelo compositor na obra, que não se baseia na linguagem rítmica característica do samba, onde o instrumento é normalmente utilizado, mas sim num ambiente mais expressivo e de lamento, exemplificando uma forma criativa de se utilizar um instrumento típico brasileiro fora de seu contexto original. Nessas quatro obras, procuramos abordar também o aspecto interpretativo, com sugestões para a performance e, sempre que necessário, incluímos até mesmo sugestões para a divisão dos instrumentos entre os integrantes do naipe de percussão.

Num trabalho que trata de repertório orquestral brasileiro, não poderíamos deixar de abordar o compositor mais representativo deste país, Heitor Villa-Lobos. Além de utilizar ritmos e melodias típicas brasileiras, que eram os elementos tradicionalmente explorados por compositores nacionalistas, como Alexandre Levy (São Paulo, 1864 – São Paulo, 1892) e Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 – Rio de Janeiro, 1920), Villa-Lobos foi muito além, inclusive inovando com a inserção de inúmeros instrumentos típicos brasileiros no naipe da percussão, no sentido de utilizar pela primeira vez o timbre na busca de uma identidade nacional (lembrando que Alberto Nepomuceno incluiu o reco-reco em seu “Batuque”, escrito em 1891).

Selecionamos algumas obras que, além da importância histórica e representatividade (duas obras de seu ciclo das Bachianas - a Nº 2 e a Nº 8, além de cinco do seu ciclo dos Choros – o Nº 6, Nº 8, Nº 9, Nº 10 e Nº 12, e mais o Poema Sinfônico “Uirapurú” e a “4ª Suíte do Descobrimento do Brasil”), apresentam desafios interpretativos onde pudemos utilizar nossa experiência na área no sentido de incluir uma abordagem técnica mais específica relacionada a aspectos performáticos, e portanto, direcionada principalmente a percussionistas, mas também útil aos maestros que queriam compreender melhor os problemas enfrentados pelo naipe da percussão nas obras mencionadas, assim como até mesmo para estudiosos ou compositores, que podem fazer uso dessas informações para eventuais esclarecimentos e aplicação em suas obras. Dessa forma, descrevemos vários instrumentos típicos brasileiros utilizados pelo compositor em suas obras, assim como suas formas de execução, e também

discutimos outros temas relacionados à performance de forma geral, sempre apresentando soluções aos problemas encontrados, aproveitando nossa experiência na área.

Finalmente, incluímos um tema que, apesar de bem conhecido, é pouco explorado pela maioria dos compositores: a questão do uso dos instrumentos típicos brasileiros no contexto orquestral, com suas características técnicas, idiomáticas e de notação. Sentimos que, apesar de exercerem grande fascínio junto aos compositores (e público), esses instrumentos, que não são de uso tradicional no contexto orquestral, não têm tido a atenção necessária por parte dos compositores. Poucos conhecem mais profundamente os seus recursos técnicos e principalmente seus sistemas notacionais. Procuramos, portanto, discutir os motivos (ou não) da necessidade de uma escrita mais específica. E para exemplificar esse tema, elegemos o pandeiro brasileiro, que é o instrumento mais representativo desse gênero, onde fizemos um estudo mais profundo, desde as origens desse instrumento e passando por seu processo de adaptação à nossa música, citando alguns dos principais instrumentistas que ajudaram a desenvolver a sua técnica ao elevado nível atual.

Como consequência de vários métodos escritos por percussionistas para o pandeiro, temos visto o surgimento de vários sistemas notacionais distintos. A partir das duas notações atualmente mais difundidas, fizemos uma análise das características de cada uma, a fim de deixar o percussionista ou compositor mais familiarizado com as diferentes formas de se grafar as várias articulações timbrísticas possíveis desse instrumentos, e apresentamos sugestões que podem colaborar no desenvolvimento do tema, a fim de que cada um possa eleger o sistema mais conveniente ao seu estilo composicional, no caso do compositor, ou interpretativo, no caso do percussionista.

Inserimos ainda um glossário com a descrição dos instrumentos de percussão menos usuais, assim como de termos técnicos que foram abordados em nosso trabalho, de forma a facilitar a compreensão do texto.

GLOSSÁRIO

Bacalhau – um dos nomes da vareta utilizada normalmente na membrana inferior da “zabumba” (ver descrição), fazendo pontuações rítmicas em contraponto ao ritmo realizado na membrana superior com uma baqueta com cabeça revestida de feltro ou couro.

Baqueteamento – é o equivalente da percussão ao “dedilhado” dos pianistas, ou seja, a forma dos percussionistas descreverem a distribuição das notas entre as baquetas utilizadas. No caso de 2 baquetas, utiliza-se normalmente “D e E” (direita e esquerda, em português), ou “R e L” (*right* e *left*, em inglês), e assim por diante, de acordo com o idioma. Existem ainda formas alternativas de se notar o baqueteamento, como o uso das hastes (para cima, mão direita e para baixo, mão esquerda), ou ainda a forma utilizada na escrita para caixa-clara das bandas de gaitas-de-fole escocesas (*pipe drumming*) e dos tambores de Basel (Suíça), onde as notas escritas abaixo da linha são executadas pela baqueta esquerda e as notas acima dessa linha são tocadas pela baqueta direita. O percussionista francês Jacques Delécluse utiliza em seu “*Méthode de Caisse-Claire*” um círculo vazio sobre a nota representando a baqueta direita, e o círculo cheio, a baqueta esquerda. No uso de 4 baquetas, normalmente nas partes de marimba e vibrafone, representa-se a sequência das baquetas da esquerda para a direita, podendo, a critério de cada autor, utilizar a ordem crescente (1, 2, 3 e 4) ou decrescente (4, 3, 2 e 1).

Bombo – o maior membranofone da família da percussão sinfônica, de casco cilíndrico normalmente de madeira e duas membranas, podendo ter o diâmetro entre 28” e 40” e o casco entre 18” e 22” de largura.

Bumbo – variante ortográfica de bombo (ver descrição). Originalmente, o termo utilizado em português para descrever o instrumento era bombo, como podemos comprovar através do *Diccionario Musical* de Ernesto Vieira, publicado em Lisboa em 1899. Atualmente, o termo “bumbo” também é utilizado por grande parte dos percussionistas e compositores contemporâneos e é a forma mais utilizada em catálogos de fabricantes e lojas de instrumentos de percussão. No meio dos bateristas, é a forma ortográfica utilizada por praticamente a totalidade dos instrumentistas.

Cabacinhas – idiofone de origem indígena que consiste de pequenas cabaças amarradas juntas e tocadas através do chacoalhar.¹⁵⁴

Caisse roulante – termo francês para o tambor tenor (ver tambor tenor).

Caixa-clara – tambor de fuste (corpo) entre 3” e 8” de comprimento, duas membranas com diâmetro entre 13” e 14”, que tem um sistema de esteiras acoplado que pode ser acionado ou desligado facilmente, mas sua sonoridade típica é com esteiras. Atualmente utiliza-se esteiras de vários materiais, como tripa, nylon, arame, cabos de aço simples e com diferentes revestimentos, e que produzem sonoridades distintas. Os instrumentos mais sofisticados trazem sistemas de múltiplas esteiras, possibilitando ao percussionista a possibilidade de várias combinações timbrísticas.

Camisão – Membranofone com pele animal presa a um casco estreito, de 2” a 4”, e cujo formato pode ser circular ou retangular, com diâmetros variando entre 16” e 20”. Também conhecido como pandeirola, é utilizado principalmente nas festas de “bumba-meu-boi” no Maranhão.¹⁵⁵

Caracaxá – apesar de também encontrarmos esse termo para designar um tipo de reco-reco, no Choros Nº 8 de Villa-Lobos ele refere-se a um tipo de chocalho de madeira (*xucalho de bois*). Villa-Lobos chegou a construir um instrumento com as especificações necessárias para a execução dessa obra.¹⁵⁶

Caraxá – Idiofone raspador feito de uma peça dentada inserida numa cabaça, que funciona como caixa de ressonância, produzindo uma sonoridade “rouca e escura”.¹⁵⁷

Carillon – *glockenspiel*, em francês. Pode ser um instrumento acionado por mecanismo de teclado (*carillon a clavier*), ou ainda tocado pelo percussionista (*carillon à main*). É o instrumento utilizado por Francisco Mignone em “Maracatu de Chico Rei”.

Castanholas – instrumento típico da Espanha, utilizado caracteristicamente por dançarinos de flamenco. Consiste de dois pares de pedaços de madeira dura

¹⁵⁴ ANDRADE, Karla Regina Bach. *A Percussão Brasileira na Obra de Villa-Lobos*. 1998. Dissertação (Mestrado). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, p. 35.

¹⁵⁵ Cf. nota 137 na pág. 145.

¹⁵⁶ Cf. notas 100 e 101 na pág. 123.

¹⁵⁷ Cf. nota 97 na pág. 122.

recortados num formato ovalado com cerca de 2” ou 3” e com o interior côncavo. Cada par é preso através de um cordão a um polegar e tocado com os outros dedos da mesma mão. No contexto sinfônico, cada par de castanholas normalmente é preso a um cabo, de forma a facilitar sua execução, assim como a troca rápida de instrumentos. Existe também um sistema conhecido como “castanholas de mesa”, onde as castanholas já ficam acopladas a uma base fixa, podendo ser percutidas diretamente com os dedos das mãos.

Caxambú – instrumento de descendência africana, de forma cônica, semelhante ao atabaque. Utiliza uma membrana de couro e é normalmente fabricado de maneira artesanal. É tocado com as mãos, produzindo uma sonoridade escura e grave.

Chocalho – nome genérico para todo idiofone cujo som é produzido através do chacoalhar. O recipiente pode ter vários formatos e ser confeccionado de diversos materiais, como madeira, cabaças, côco, metal, plástico, couro, cerâmica, etc. O material interno também varia enormemente, podendo ser utilizadas sementes, conchas, contas, esferas metálicas ou plásticas, pedras pequenas, etc.

Côco – O instrumento pode ser executado de duas maneiras distintas. Uma maneira é com o instrumento suspenso e cortado de forma a ter um formato semelhante a um bloco chinês, sendo percutido com baqueta de borracha ou madeira. Outra maneira de se utilizar o instrumento é como pedido por Villa-Lobos na 4ª Suite “Oratório do Descobrimento do Brasil”, que descreve “batendo na casca”, o que consiste em tocar com 1 metade da casca contra a outra.

Cuíca – membranofone de fricção, normalmente com casco de metal e com diâmetro que varia entre 8” a 12”, onde existe uma vareta (gambito) feita geralmente de bambu, amarrada no centro da pele de forma a ficar presa pelo lado interno do instrumento. O instrumento é tocado através da fricção de um pedaço de pano umedecido nessa vareta, ao mesmo tempo que se pressiona a pele próxima ao gambito pelo lado externo com a outra mão, conseguindo assim variações de altura e timbre. É um instrumento típico de samba.

Folha de flandres – é um pedaço de folha de zinco, que quando movimentado produz uma sonoridade semelhante ao trovão e por isso, o termo em inglês é “*thunder sheet*” (folha de trovão). O timbre e volume variam de acordo com o tamanho e espessura da folha utilizada. Após pendurá-la através de dois orifícios

por onde se passam os arames de sustentação, pode-se tocá-la movimentando-a com a mão, ou ainda utilizando rulos com baquetas macias.

Ganzá – tipo de chocalho com corpo de metal cilíndrico e cujo interior pode conter diversos materiais, como sementes, contas, esferas de metal ou plástico, etc. É executado tradicionalmente através do movimento horizontal para frente e para traz.

Grosse Caisse – bombo (bumbo), em francês.

Idiofone – *“instrumento musical cuja produção sonora é feita pela vibração do próprio corpo, sem necessitar de tensão como as cordas ou as membranas. O instrumento pode ser ‘percutido’, ‘chocado’, ‘sacudido’, ‘raspado’, ou ‘friccionado’.”*¹⁵⁸

Maracas - instrumento de origem caribenha, normalmente utilizado em par. Tipo de chocalho de forma ovalada ou esférica, com recipiente normalmente feito de madeira, apesar de também ser fabricado em outros materiais, como plástico e couro. São tocados através de cabos presos aos recipientes, que podem conter diversos tipos de materiais, como conchas, sementes, contas, etc.

Matraca – *“roda de madeira dentada acionada por manivela de maneira que raspe em uma ou mais lâminas de madeira presas na estrutura do instrumento”.*¹⁵⁹

Matraca Selvagem – *“Villa-Lobos denominou matraca selvagem os dois bastões rítmicos percutidos um contra o outro, por ele inseridos na instrumentação do segundo dos três ‘Poemas indígenas’, da versão para coro misto e orquestra. O instrumento assim denominado faz parte da percussão autóctone e corresponde a dois bastões de diâmetro entre 3 e 4 centímetros e um comprimento com cerca de 55 e 75 centímetros (estas medidas não são absolutas)”.*¹⁶⁰

Onça – o mesmo que puíta (ver descrição).

Pio – instrumento de fricção de origem indígena para imitar o som de pássaros. Consiste de uma vareta fina de madeira com cerca de 30 a 40 centímetros de

¹⁵⁸ FRUNGILLO, Mario D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 157.

¹⁵⁹ Ibid., p. 206.

¹⁶⁰ ANUNCIACÃO, Luis D'. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006, p. 87.

comprimento, onde é friccionado um pedaço de couro macio embebido em resina, de forma a produzir sons agudos.¹⁶¹

Platinelas – conjunto de discos metálicos que podem ser de diversos materiais, e portanto, com sonoridades distintas. São normalmente utilizadas em pares e inseridos dentro de buracos recortados no casco do pandeiro através de um eixo metálico, de forma a produzir a sonoridade característica do instrumento. Os pandeiros sinfônicos normalmente têm 2 fileiras de platinelas, enquanto o pandeiro brasileiro tem apenas uma, e portanto produz uma sonoridade mais “seca” e apropriada à condução rítmica. Também chamado de “soalhas”.

Puíta – tambor de fricção da família da cuíca, normalmente construída artesanalmente a partir de barricas, motivo pelo qual seu diâmetro maior produz uma sonoridade mais grave. Presa ao centro, muitas vezes encontramos uma tira de couro, ou um pedaço de corda ou ainda uma vareta. Era utilizada nos batuques africanos e nos primórdios do samba como instrumento de marcação grave. Também conhecido como onça, tambor onça, ou ainda roncadour, é um instrumento importante de manifestações culturais do Maranhão, como o boi de matraca.¹⁶²

Raganella – matraca, em italiano (ver descrição).

Reco-reco – idiofone raspador, normalmente confeccionado de bambu, portanto podendo ter diâmetros diferentes e comprimentos que podem abranger um ou mais gomos de extensão, com cortes transversais entalhados que produzem uma sonoridade característica ao ser tocado com sua baqueta típica, que é mais larga e com dentes de madeira serrilhados, podendo ser tocado também com uma vareta roliça mais fina.

Reco-reco de metal – É um idiofone raspador feito de um cilindro metálico com talhos transversais. Em certas regiões da Bahia também é conhecido como ganzá.¹⁶³

¹⁶¹ Cf. notas 132, 133 e 134 nas pág. 143 e 144.

¹⁶² ANUNCIACÃO, Luis D'. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006, p. 67.

¹⁶³ ANDRADE, Karla Regina Bach. *A Percussão Brasileira na Obra de Villa-Lobos*. 1998. Dissertação (Mestrado). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, p. 41.

Rim-shot – efeito obtido através do toque simultâneo da baqueta ou dedo sobre o aro e membrana de um membranofone. Apesar do termo ser do idioma inglês, é utilizado internacionalmente para descrever esse efeito.

Rollier-trommel – tambor tenor, em alemão (ver descrição).

Roll-trommel – variação ortográfica do termo alemão *rollier-trommel*, que significa tambor tenor (ver descrição).

Roncador – o mesmo que puíta (ver descrição), podendo também ser construído a partir de um tronco escavado.

Soalhas – o mesmo que platinelas (ver descrição).

Tapa – efeito normalmente obtido com um tapa com a mão sobre a membrana do instrumento, obtendo-se um som forte, estalado e característico. É internacionalmente reconhecido como “*slap*”. No caso de “tapa de polegar” no pandeiro, obtêm-se esse efeito tocando com o polegar no centro da pele do pandeiro.

Tambor – é o termo genérico para descrever qualquer tipo de instrumento membranófono, podendo ter uma ou duas membranas. O casco pode ser fabricado de diversos materiais, como madeira, metal, cerâmica, bambu, materiais sintéticos, etc. Geralmente o formato das membranas é circular, mas também é possível encontrar no formato quadrado. O tamanho e formato do casco dos instrumentos varia enormemente, assim como existem diversos sistemas para prender as membranas ao casco (com ou sem aro de fixação da membrana), que podem ser coladas, pregadas com tachas, amarradas de forma fixa, ou ainda utilizando diferentes sistemas de afinação (cordas, aros e parafusos, calor), e podem ou não utilizar esteiras. Além disso, os diferentes tipos de tambores podem ser executados de diversas formas: com as mãos, com diversos tipos de baquetas, com vassourinhas, etc. As membranas, originalmente confeccionadas a partir de couros de diferentes animais, atualmente também são feitas de materiais sintéticos como nylon, plástico, etc.

Tambor de alfaia – tambor de duas membranas típico dos grupos de maracatú de Pernambuco. Com diâmetros variando entre 15” e 22” e o corpo entre 14” e 20” de profundidade. O casco e aros são construídos de madeira e suas membranas são feitas de couro animal e presas ao instrumento utilizando-se um sistema de amarração dos aros por cordas, o que permite o tensionamento das membranas.

O instrumento fica pendurado no corpo do instrumentista, que utiliza um par de baquetas grossas de madeira.

Tamborim – membranofone típico do samba, com casco de metal ou madeira, de 6” a 8” de diâmetro e cerca de 2” de largura. É tocado com uma baqueta, que pode ser simples ou composta de várias hastes flexíveis, e com os dedos da mão que segura o instrumento, que ora percute, e ora abafa a membrana.

Tambor indiano – é utilizado por Villa-Lobos em sua Sinfonia Nº 6. É um membranofone que lembra na sonoridade e no visual os instrumentos indígenas, embora não exista uma especificação exata do compositor quanto ao timbre e tessitura desejados.¹⁶⁴

Tambor onça – o mesmo que puíta (ver descrição).

Tambor provençal – tradução do termo francês “*tambourin provençal*”, o mesmo que “*tambourin*” (ver descrição).

Tambor surdo – a princípio, é qualquer tambor tocado sem esteira, mas normalmente é empregado por Villa-Lobos para descrever um tambor de fuste maior e sonoridade grave, do tipo utilizado nas escolas de samba e conhecido popularmente como “surdo”. Esse instrumento, cuja tessitura é a mais grave dos instrumentos típicos de samba, tem normalmente entre 16” e 22” de diâmetro, casco de metal ou madeira com cerca de 20” a 30” de comprimento e é tocado normalmente com uma baqueta com cabeça revestida de feltro ou couro.

Tambor tartaruga – é um instrumento feito com o casco da tartaruga, onde se toca nas extremidades da parte inferior, obtendo um som característico e com a possibilidade de ao menos duas alturas distintas, apesar de Villa-Lobos utilizar apenas uma altura. Devido ao atual estágio de consciência ecológica, normalmente pode-se substituir esse instrumento por um tambor de fenda, também conhecido como tambor de língua, ou “*log drum*”, que tem uma sonoridade aproximada.

Tambor tenor – “*nome dado ao ‘tambor’ com 2 ‘peles’ e cerca de 16” a 18” de diâmetro e ‘casco’ entre 12” e 16” de comprimento, encontrado também como ‘tambor rulante’.* Tradicionalmente é tocado sem esteira”.¹⁶⁵

¹⁶⁴ FRUNGILLO, Mario D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 329.

¹⁶⁵ Ibid., p. 330.

Tambourin – termo francês, consiste num tambor com uma ou duas membranas (mais comum com duas membranas), com cerca de 14” a 15” de diâmetro e casco longo, podendo chegar a cerca de 28”. Produz uma sonoridade escura e atualmente é utilizado normalmente sem esteira, embora originalmente utilizasse um bordão esticado sobre uma das membranas. O termo é uma abreviação para “*tambourin provençal*”, “*tambour de provence*”, ou ainda “*tambourin de provence*”.¹⁶⁶

Tambourine – pandeiro, em inglês. Normalmente o pandeiro sinfônico é um instrumento entre 8” e 12” de diâmetro e com duas fileiras de platinelas, que podem ser feitas de diversos tipos de metal, que produzem sonoridades distintas. Ao contrário do pandeiro brasileiro, que tem apenas uma fileira de platinelas com uma sonoridade mais “seca” apropriada à condução rítmica, normalmente a versão sinfônica não dispõe de um sistema de afinação através de parafusos, sendo que as membranas são presas através de tachas, cola ou ainda presilhas plásticas.

Tamburo militare – termo italiano para o tambor militar. É um tambor com duas membranas de cerca de 14” a 15” de diâmetro e casco de metal ou madeira de 12” a 16” de comprimento, normalmente utilizado com esteiras.

Tamburo rullante – termo de origem italiana. No século 19, descrevia o instrumento normalmente conhecido como o tambor tenor, ou seja, um tambor de fuste médio (semelhante ao tambor militar), mas sem esteira. A partir de meados do século 20, muitos percussionistas italianos e principalmente os bateristas, também passaram a utilizar esse termo para a caixa-clara, motivo pelo qual a tradução do seu significado pode gerar grande confusão.¹⁶⁷

Tambu-tambi (ou tambi-tambú) – instrumento feito de dois pedaços de bambu (um gomo cada) de tamanhos diferentes, e com um dos lados abertos. É tocado perpendicularmente sobre uma superfície dura com o lado fechado para baixo, produzindo dessa forma sons de duas alturas diferentes. É utilizado por Villa-Lobos no Choros Nº 6.¹⁶⁸

Tarol – o mesmo que caixa-clara (ver descrição).

¹⁶⁶ PEINKOFER, K. e TANNIGEL, F. *Handbook of Percussion Instruments*. London, New York, Mainz: Schott, c 1976, p. 84.

¹⁶⁷ Cf. nota 12 na pág. 27.

¹⁶⁸ Cf. notas 114 e 115 na pág. 132.

Tenor drum – tambor tenor, em inglês (ver descrição).

Tom-tom – tambor que pode ter uma ou duas membranas. Na percussão sinfônica geralmente utiliza-se o instrumento com apenas uma membrana e as medidas podem variar de 6” a 18” de diâmetro. O comprimento do casco pode ser ligeiramente maior ou menor que o seu respectivo diâmetro, mas geralmente um conjunto de tom-tons mantém essa relação constante.

Trocano – instrumento de origem indígena, é um tambor de fenda grande, normalmente feito de um tronco de árvore escavado. Da mesma família do “log drum” ou “slit drum”.

Zabumba – tambor típico do nordeste brasileiro, utilizado principalmente nos ritmos de baião, xote e bandas de pífanos. Utiliza duas membranas, tem cerca de 18” a 22” de diâmetro e casco variando entre 8” e 12” de comprimento. O instrumento é pendurado no corpo do instrumentista através de correias, normalmente de forma a ficar inclinado. A membrana superior é tocada com uma baqueta com cabeça revestida de feltro ou couro, utilizando-se toques soltos e toques abafados com a própria baqueta, enquanto a membrana inferior é tocada com um tipo de vareta, o “bacalhau” (ver descrição).

FONTES

1. Fontes Manuscritas

Centro de Documentação Musical da OSESP

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Sinfonia Nº 3*. S.L.: Cópia do manuscrito do compositor, s.d. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

GUERRA-PEIXE, César. *Museu da Inconfidência*. S.L.: Cópia do manuscrito autógrafo do compositor, s.d. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

SANTORO, Claudio. *Frevo*. S.L.: Cópia do manuscrito autógrafo do compositor, 1982. 1 partitura e partes cavadas de percussão e tímpanos. Orquestra.

Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros – IEB. USP

Carta de Camargo Guarnieri a Alberto Ginastera. 04/05/1947. s/n.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Estudo para Instrumentos a Percussão*. S.L. Manuscrito autógrafo do compositor, 1953. s.n. 1 partitura. Grupo de Percussão.

_____. *Suíte IV Centenário*. S.L.: Manuscrito Autógrafo do compositor, 1954. 1 partitura. Orquestra.

_____. *Variações Sobre um Tema Nordestino, para piano e orquestra*. São Paulo: Manuscrito autógrafo do compositor, 1953. 1 partitura. Orquestra.

2. Consultas em meio eletrônico (Internet)

Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Jo%E3o+da+Bahiana&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art, acesso em 11 fev. 2009.

GOMES. Antônio Carlos. *II Guarani – Sinfonia*. Manuscrito autógrafo do compositor. Biblioteca Nacional. Milano, 1871. 1 partitura. Orquestra. Disponível

em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas617632.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2009.

RICORDI Edições Musicais. Empresa. História. Disponível em: <http://www.ricordi.com.br/empresa_historia.asp>. Acesso em: 27 jan. 2009.

THE METROPOLITAN Opera International Radio Broadcast Information Center. Disponível em: <<http://archive.operainfo.org/broadcast/operabackground.cgi?id=17&language=4>>, acesso em 26 jan. 2009.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Musical* – ornado com gravuras e exemplos de música. P. 446. Disponível em: <http://purl.pt/800/2/m-968-v_PDF/m-968-v_PDF_24-C-R0075/m-968-v_0032_440-453_t24-C-R0075.pdf>. Acesso em 30 mar. 2009.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de referência

ADATO, Joseph; JUDY, George. *The Percussionist's Dictionary*. Melville, NY: Belwin-Mills Publishing Corp., s.d.

BECK, John H. *Encyclopedia of Percussion*. New York, London: Garland Publishing Inc, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa Folha/Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A, 1988.

FRUNGILLO, Mário David. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora da Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GIRSBERGER, Russ. *A Practical Guide to Percussion Terminology*. Ft. Lauderdale, FL: Meredith music Publications, 1998.

KENNEDY, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford [Reino Unido]: Oxford University Press, 1980.

LANG, Morris e SPIVACK, Larry. *Dictionary of Percussion Terms as Found in the Symphonic Repertoire*. New York: Lang Percussion Company, 1977, 1997.

PEINKOFER, Karl e TANNIGEL, Fritz. *Handbook of Percussion Instruments*. London, New York, Mainz: Schott, c 1976.

POLITO, André Guilherme. *MICHAELIS pequeno dicionário italiano-português, português-italiano*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

SACHS, Curt. *Real-Lexicon der Musikinstrumente*. Hildesheim: Georg Olms, 1972.

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

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Musical* – ornado com gravuras e exemplos de música. 2ª Ed. Lisboa: Lambertini, imp. 1899.

2. Livros e Artigos

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

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

_____. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros - Sua Técnica e Sua Escrita – O Pandeiro Estilo Brasileiro*. Volume 1. Caderno 2. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s.d.

_____. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros - Sua Técnica e Sua Escrita – O Repinique*. Volume 1. Caderno 3. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s.d.

_____. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros - Sua Técnica e Sua Escrita – O Surdo de Samba*. Volume 1. Caderno 4. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s.d.

_____. *Melódica Percussiva*. Manual de Percussão. Volume V. Caderno 1. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2008.

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

BANDEIRA, Manuel. IN: Ariel – Revista de Cultura Musical, ano II, out. 1924, nº 13, São Paulo.

BLADES, James. *Percussion Instruments and Their History*. London: Faber & Faber Ltda, 1970.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.

BUTT, John. *Playing with History: the historical approach to musical performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CARNEIRO, Edson. *Candomblés da Bahia*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1961.

- CARTIER, Sandro. *Ritmos e Grafia Aplicados à Música Brasileira*. 2ª Ed. Santa Maria: Repercussão, 2003.
- CARVALHO, Gustavo Vinícius S. de e SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. *Estudos e Peças para pandeiro brasileiro*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2008.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. 4ª Ed. São Paulo: Martins, s.d.
- CAZES, Henrique. *Chôro: do Quintal ao Municipal*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1999.
- COLE, Hugo. *Sound and Signs: Aspects of Musical Notation*. London: Oxford University Press, 1974.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DART, Thurston. *The Interpretation of Music*. New York: Harper & Row Publishers, 1963.
- DUARTE, Roberto. *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Fluminense, vol. I, 1989, e vol. II, 1994.
- FOX, Lilla M. *Instruments of Popular Music*. Guildford, London: Lutterworth Press, 1966.
- GEIRINGER, Karl. *Musical Instruments – Their History in Western Culture from the Stone Age to the Present Day*. London, Museum Street: George Allen & Unwin Ltd., 1959.
- GRIER, James. *The critical editing of music - history, method and practice*. Cambridge [Reino Unido]: Cambridge University Press, 1996.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After. Directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 1988.
- GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil: Irmãos Vitale, 1980.
- GUIMARÃES, Arquimedes Pereira. Antônio Carlos Gomes – conferência realizada pelo consocio professor Dr. Arquimedes Pereira Guimarães. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*. Salvador, Brasil. n. 62, p. 423-492, 1936.
- JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005.

- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1987.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira – dos primórdios ao início do sec. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- _____. *Villa-lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.
- LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Edição do autor, 2007.
- MARCONI, Fernando. *Percusión Brasileña*. Madrid: Mandala Ediciones, s.d.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos; Compositor Brasileiro*. 5ª Edição. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1977.
- MEUCCI, Renato. Il timpani e gli instrumenti a percussioni nell Ottocento italiano. *Studi Verdiani 13*, Instituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, Itália: n. 13, p. 183-254, 1998.
- MILANESI, Luiz. Uma Carta de Carlos Gomes. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, S.L.: n. 1, 1995.
- OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. A Percussão de Origem Negro-Africana (Reflexões sobre Sistemas de Notação a Partir das Perspectivas de Luiz d'Anunciação e de James Koetting). *Cadernos do Colóquio*. Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes. UNIRIO. Rio de Janeiro, p. 75 – 93, 2000.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos. Uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.
- PETERS, Gordon B. *The Drummer: Man. A Treatise on Percussion*. Wilmette, IL: Kemper-Peters Publications, 1975.
- RESENDE, Tarcísio Soares e SANTOS, Climério de Oliveira. *Batuque Book Maracatu: Baque Virado e Baque Solto*. v. 1. Recife: Ed. do Autor, 2005.
- ROCCA, Edgar Nunes. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. 2 Ed. Rio de Janeiro: EBM Europa, 1985.
- RODRIGUES, André Figueiredo. *Como Elaborar e Apresentar Monografias*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- ROSEN, Michael. Terms used in percussion. *Percussive Notes*. Percussive Arts Society, Inc. S.I., V. 13, n.1, p. 30, fall 1974.
- _____. Terms used in percussion. *Percussive Notes Magazine*. Percussive Arts Society. Columbus, Ohio: v. 16, n. 3, p. 48, spring/summer 1978.

SAMPAIO, Luiz Roberto e BUB, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro*. Volume 1. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2004.

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. *Pandeiro Brasileiro*. Volume 2. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2007.

SANTIAGO, Adelina B. *Música e Percussão*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

SHAFFER, Kay. *Monografias Folclóricas 2: O Berimbau-de-Barriga e Seus Toques*. S.L.: Instituto Nacional do Foclore, s.d.

STEPHAN, Cláudio. *Percussão*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1981.

VERHAALLEN, Marion. Trad: Vera Sílvia Camargo Guarnieri. *Camargo Guarnieri – Expressões de Uma Vida*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som: aspectos de organização da música do século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

3. Dissertações e Teses

ANDRADE, Karla Regina Bach. *A Percussão Brasileira na Obra de Villa-Lobos*. 1998. Dissertação (Mestrado). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

BARROS, Ana Letícia Ferreira de. *A percussão sinfônica e seu desenvolvimento: algumas considerações sobre notação, idioma e bibliografia*. 2007. Dissertação (Mestrado). UNIRIO, Rio de Janeiro.

BINDER, Fernando P. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006, 3v. Dissertação (Mestrado em Musicologia). IA, UNESP, São Paulo.

BOUDLER, John Edward. *Brazilian Percussion Compositions since 1953: An Annotated Catalogue*. 1983. Tese de Doutorado. American Conservatory of Music. Chicago, Illinois, Estados Unidos. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, Copyright 1983.

_____. *Música Erudita Brasileira para Percussão*. 1987. Tese de Livre-Docência. Instituto de Artes do Planalto, UNESP, São Paulo.

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*. 2003. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Candelárias - processo de criação musical na concepção de um compositor*. 2003. Tese de Livre-Docência. ECA, USP, Ribeirão Preto.

MUSICOGRAFIA

GOMES, Antônio Carlos. *Il Guarani – Sinfonia*. Boca Raton, Itália: Kalmus, s.d. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

_____. *Il Guarani – Sinfonia*. Milano: G. Ricordi & C. Editori – Stampatori, s.d. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

_____. *Il Guarani – Sinfonia*. Milano: Manuscrito autógrafo, 1871. Acervo da Biblioteca Nacional. 1 partitura. Orquestra. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas617632.pdf. Acesso em: 27 jan. 2009.

_____. *Il Guarani – Sinfonia*. Revisão e edição: Roberto Duarte. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, 2007. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Estudo para Instrumentos a Percussão*. S.L.: Manuscrito autógrafo do compositor, 1953. Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros, USP, s.n. 1 partitura. Percussão.

_____. *Estudo para Instrumentos a Percussão*. New York: Broude Brothers Limited, New York, 1974. 1 partitura. Percussão.

_____. *Sinfonia Nº 3*. Manuscrito autógrafo do compositor. S.L., s.d. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra. Acervo do Centro de Documentação Musical da OSESP.

_____. *Suíte IV Centenário*. S.L.: Manuscrito Autógrafo do compositor, 1954. Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros, USP. s.n. 1 partitura. Orquestra.

_____. *Three Dances for Orchestra (Três Dansas para Orquestra). Nº 1. Brazilian Dance (Dansa Brasileira)*. S.L.: Associated Music Publishers, Inc, 1949. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

_____. *Variações Sobre um Tema Nordestino, para piano e orquestra*. São Paulo: Manuscrito autógrafo do compositor, 1953. Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros, USP. s.n. 1 partitura. Orquestra. GUERRA-PEIXE, César. *Museu da Inconfidência*. S.L.: Manuscrito

autógrafo do autor, s.d. Centro de Documentação Musical da OSESP. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

MIGNONE, Francisco. *Maracatu do Chico Rei*. São Paulo: OSESP Editora, s.d. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Candelárias – uma abertura trágica*. Ribeirão Preto: Edição do Autor, 1997. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

SANTORO, Claudio. *Frevo*. Manuscrito. S.L., 1982. Centro de Documentação Musical da OSESP. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras Nº 2. Trenzinho do Caipira*. São Paulo: Ricordi, 1977. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

_____. *Bachianas Brasileiras Nº 8*. Paris: Eschig, c 1969. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

_____. *Choros Nº 6*. Paris: Max Eschig, s.d. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

_____. *Choros Nº 8*. Paris: Max Eschig, 1978. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

_____. *Choros Nº 9*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s.d. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

_____. *Choros Nº 10*. Paris: Max Eschig, 1978. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

_____. *Choros Nº 12*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s.d. 1 partitura. Orquestra.

_____. *Descobrimento do Brasil. 4ª Suíte. Oratório*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s.d. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

_____. *Uirapurú. Poema Sinfônico*. New York: Associated Music Publishers: 1948. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

DISCOGRAFIA

As gravações com o sinal (*) referem-se àquelas em que o autor atuou como percussionista.

GOMES, Antônio Carlos. *Abertura da Ópera O Guarani*. In: *Festival de Inverno de Campos do Jordão*. Orquestra Acadêmica. Roberto Minczuk, regente. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2005. 2 CDs. CD 2. Faixa 16.

_____. *Il Guarani. Sinfonia*. Orchester der Beethovenhalle Bonn. John Neschling, regente. Bonn: Sony Classical, 1995. 2 CDs. CD 1. Faixa 1.

_____. *Il Guarani. Sinfonia*. In: *Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras No. 2 – GOMES – MONCAYO – GINASTERA*. Royal Philharmonic Orchestra. Enrique Arturo Diemecke, regente. London: Sum Records, 1996. 1 CD. Faixa 1.

_____. *O Guarani: Abertura*. In: *Aberturas Brasileiras*. Orquestra Sinfônica Brasileira. Yeruham Scharowsky, regente. Ministério da Cultura, 1998. 1 CD. Faixa 2.

_____. *O Guarani. Sinfonia*. Orquestra National da Ópera de Sofia. Julio Medaglia, regente. Ministério da Cultura, Funarte, s.d. 1 CD. Faixa 1.

_____. *Protofonia do Guarani*. In: *Orquestra de Jovens do Mercosul*. Orquestra de Jovens do Mercosul. Fabio Mechetti, regente. Rio de Janeiro: Associação musical Mercosul, 1998. 1 CD. Faixa 1.

_____. *O Guarani*. Arr: S. P. Van Leeuwen. Ed. Molenaar's Muziekcentrale. In: *Compositores Brasileiros*. Orquestra de Sopros do Conservatório de Tatuí. Dario Sotelo, regente. Tatuí: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, g. 1995. 1 CD. Faixa 10.

GUARNIERI, Camargo Mozart. *Dança Brasileira*. In: *Caramelos Latinos*. Simon Bolívar Symphony. Orchestra of Venezuela. Maximiano Valdes, regente. Dorian Recordings, 1995. 1 CD. Faixa 1.

_____. *Dança Brasileira*. In: *Festa Latino Americana*. Orquestra Sinfônica de New York. Leonard Bernstein, regente. CBS, s.d. 1 LP. LA. Faixa 2.

_____. *Estudo para instrumentos de Percussão*. In: *Prêmio Elodorado de Música*. Grupo de Percussão do Instituto de Artes do

Planalto - UNESP. Direção: John Boudler. São Paulo: Estudio Eldorado, 1987. 1 disco sonoro. Lado A. Faixa 3. (*)

_____. Estudo para instrumentos de Percussão. In: 86 - *Grupo PIAP*. Grupo de Percussão do Instituto de Artes - UNESP. Direção: John Boudler. São Paulo: Independente, 2007. 1 CD. Faixa 3. (*)

_____. Sinfonia Nº 3. In: *Camargo Guarnieri. Symphonies Nos. 2 e 3. Abertura Concertante*. São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, conductor. Akersberga: BIS Records AB, 2001 & 2002. 1 CD. Faixas 5 – 7. (*)

GUERRA-PEIXE, César. Museu da Inconfidência: impressões de uma visita em 1966. In: *Orquestra Filarmônica Norte-Nordeste*. Orquestra Filarmônica Norte-Nordeste. Aylton Escobar, regência. CPC-UMES, 2000. 1 CD. Faixas 12-15.

_____. Museu da Inconfidência. In: *Música Brasileira de Concerto*. Orquestra Filarmônica Suedwestfalen. Ricardo Rocha, regente. Funarte, 1988. 1 CD. Faixas 7-10.

MIGNONE, Francisco. Maracatu de Chico Rei. In: *Francisco Mignone*. São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, conductor. Akersberga: BIS Records AB, 2004. 1 CD. Faixas 6–14. (*)

MIGNONE, Francisco. *Maracatu de Chico Rei*. Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Coral Lírico da Fundação Clóvis Salgado. David Machado, regente. 1 CD.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Candelárias*. In: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Ronald Zollman, regente. Arquivo do CDM “Eleazar de Carvalho”, da OSESP. 1 CD. Faixa 1. (*)

SANTORO, Claudio. Frevo. In: *Claudio Santoro*. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. John Neschling, regente. Biscoito Clássico, 2002. 1 CD. Faixa 9. (*)

VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileira Nº 2. O Trenzinho do Caipira – Toccata. In: *Villa-Lobos par lui même*. Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa. Heitor Villa-Lobos, regente. EMI, p.1957. 3 CDs . CD 2. Faixa 7.

_____. Bachianas Brasileiras Nº 2. O Trenzinho do Caipira – Toccata. In: *Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-Música*. Orquestra Sinfônica Petrobras Pró-Música. Roberto Tibiriçá, regente. Petrobrás, Ministério da Cultura, 2002. 1 CD. Faixa 1.

_____. Bachiana Brasileira Nº 2 (sic). O Trenzinho do Caipira – Toccata. In: *Music of Latin American Masters*. Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela. Eduardo Mata, regente. Troy, NY: Dorian Recordings, 1994. 1 CD. Faixa 7.

_____. Bachianas Brasileiras No. 2. O Trenzinho do Caipira – Toccata. In: *Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras No. 2 – GOMES – MONCAYO – GINASTERA*. Royal Philharmonic Orchestra. Enrique Arturo Diemecke, regente. London: Sum Records, 1996. 1 CD. Faixa 6.

_____. O Trenzinho do Caipira. In: *Villa-Lobos: sua música, suas idéias*. New York City Symphony Orchestra. Heitor Villa-Lobos, regente. Ministério da Cultura, Museu Villa-Lobos, s.d. 1 CD. Faixa 1.

_____. O Trenzinho do Caipira. In: *Heitor Villa-Lobos*. Royal Philharmonic Orchestra. Charles Gerhardt. Karup Discos. S. d. 3 CDs. CD 1. Faixa 13.

_____. Bachianas Brasileiras No. 2. O Trenzinho do Caipira – Toccata. In: *Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nos. 2 – 3 – 4*. São Paulo Symphony Orchestra. Roberto Minczuk, regente. São Paulo: BIS Records, 2005. 1 CD. Faixa 4. (*)

_____. Bachianas Brasileiras Nº 2. O Trenzinho do Caipira – Toccata. In: *Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras*. Orchestre de Paris. Paul Capolongo. EMI, 1973. 1 CD. Faixa 4.

_____. Bachianas Brasileiras Nº 2. O Trenzinho do Caipira (Toccata). In: *Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Integrales*. Orchestre Symphonique du Brésil. Isaac Karabtchevsky, regente. Iris Music, 2001. 3 CDs. CD 2. Faixa 7.

_____. Bachianas Brasileiras Nº 8. In: *Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Integrales*. Orchestre Symphonique du Brésil. Isaac Karabtchevsky, regente. Iris music, 2001. 3 CDs. CD 3. Faixas 5 - 8.

_____. Bachianas Brasileiras Nº 8. In: *Heitor Villa-Lobos – Bachianas Brasileiras Nos. 7 - 8 - 9*. São Paulo Symphony Orchestra. Roberto Minczuk, regente. BIS Records, 2006. 1 CD. Faixas 9 – 12. (*)

_____. Bachianas Brasileiras Nº 8. In: *Villa-Lobos par lui même*. Orquestra Nacional da Radiofusão Francesa. Heitor Villa-Lobos, regente. EMI, p.1954. CD 2. Faixas 1 - 4.

- _____. Choros Nº 6. In: *Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-Música*. Orquestra Sinfônica Petrobras Pró-Música. Roberto Tibiriçá, regente. Petrobrás, Ministério da Cultura, 2002. 1 CD. Faixa 5.
- _____. Choros Nº 6. In: *Villa-Lobos. Choros 1 – 7*. Orquestra Filarmónica de Gran Canaria. Adrian Leaper, regente. Sanctuary Records, 2003. 1 CD. Faixa 7.
- _____. Choros Nº 6. In: *Heitor Villa-Lobos. Choros 1 – 4 – 6 – 8 – 9*. São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, regente. BIS Records, 2008. 1 CD. Faixa 1. (*)
- _____. Choros Nº 8. In: *Heitor Villa-Lobos – Choros Nos. 8 & 9*. Hong Kong Philharmonic Orchestra. Kenneth Schermerhorn, regente. Marco Polo, 1984. 1 CD. Faixa 1.
- _____. Choros Nº 8. In: *Villa-Lobos. Choros 1 – 4 – 6 – 8 – 9*. São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, regente. BIS Records, 2008. 1 CD. Faixa 3. (*)
- _____. Choros Nº 9. In: *Villa-Lobos. Choros 1 – 4 – 6 – 8 – 9*. São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, regente. BIS Records, 2008. 1 CD. Faixa 5. (*)
- _____. Choros Nº 10. In: *Concurso Internacional de Regência Villa-Lobos*. Orquestra Sinfônica e Corpo Coral do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Wladimir Vertbitsky, regente. Tapeocar, 1975. 1 LP. LA. Faixa 2.
- _____. Choros Nº 10 – Rasga o Coração. In: *Heitor Villa-Lobos – Choros Nos 2 – 3 – 10 – 12*. São Paulo Symphony Orchestra (OSESP). Coral da OSESP. John Neschling, regente. BIS, 2008. 1 CD. Faixa 6. (*)
- _____. Choros Nº 10. In: *Villa-Lobos par lui-même*. Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa. Jeunesses Musicales de France, coro. Heitor Villa-Lobos, regente. EMI, s.d. 1 CD. Faixa 8.
- _____. *Choros XII for Orchestra*. Orchestre Philharmonique de Liège. Pierre Bartholomé, regente. Cypres Records. 2000. 1 CD. Faixa 1.
- _____. Choros Nº 12. In: *Heitor Villa-Lobos – Choros Nos 2 – 3 – 10 – 12*. São Paulo Symphony Orchestra (OSESP). John Neschling, regente. BIS, 2008. 1 CD. Faixa 7. (*)
- _____. Descobrimento do Brasil. (Oratória): 4ª Suíte. Procissão da Cruz, Primeira Missa no Brasil. In: *Concurso Internacional de Regência Villa-*

Lobos. Orquestra Sinfônica e Corpo Coral do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Michel Rochat, regente. Tapeçar, 1975. 1 LP. LA. Faixa 3.

_____. Descobrimento do Brasil. Quatrième Suíte. In: *Villa-Lobos par lui-même*. Orchestre National de la Radioffusion Française. Heitor Villa-Lobos, regente. EMI, 1991. 3 CDs. CD 1. Faixas 8 e 9.

_____. Nonetto. In: *Villa-Lobos em Paris*. Obras do concerto histórico de 1924. Direção musical e regência: Gil Jardim. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005. 1 CD. Faixa 21. (*)

_____. Uirapuru. In: *Latin American Ballets*. Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela. Eduardo Mata, conductor. [S.L.]. Dorian Recordings, s.d. 1 CD. Faixa 1.

_____. Uirapuru. In: *Stadium Symphony Orchestra of New York*. Stadium Symphony Orchestra of New York. Leopold Stokovsky, regente. Imagem, s.d. 1 CD. Faixa 1.

_____. Uirapuru. In: *Villa-Lobos: sua música, suas idéias*. New York City Symphony Orchestra. Heitor Villa-Lobos, regente. Ministério da Cultura, Museu Villa-Lobos, s.d. 1 CD. Faixa 10.

DVD ROM

1. Partituras

1. GOMES, Carlos. *Il Guarani – Sinfonia*. Milano: Manuscrito autógrafo, 1871. Acervo da Biblioteca Nacional. 1 partitura. Orquestra. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas617632.pdf. Acesso em: 27 jan. 2009.

2. _____. *Il Guarani – Sinfonia*. Revisão e edição: Roberto Duarte. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, 2007. 1 partitura. Orquestra.

2. Gravações

As gravações com o sinal (*) referem-se àquelas em que o autor atuou como percussionista.

2.1. Capítulo 1

1. GUARNIERI, Camargo Mozart. “Sinfonia N^o 3”. In: *Camargo Guarnieri. Symphonies Nos. 2 e 3. Abertura Concertante*. São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, conductor. Akersberga: BIS Records AB, 2001 & 2002. 1 CD. Faixas 5 – 7. (*)

2. _____. “Estudo para instrumentos de Percussão”. In: *86 - Grupo PIAP. Grupo de Percussão do Instituto de Artes - UNESP*. Direção: John Boudler. São Paulo: Independente, 2007. 1 CD. Faixa 3. (*)

3. _____. Dança Brasileira. In: *Caramelos Latinos*. Simon Bolívar Symphony. Orchestra of Venezuela. Maximiano Valdes, regente. Dorian Recordings, 1995. 1 CD. Faixa 1.

2.2. Capítulo 2

1. GOMES, Antônio Carlos. “Il Guarani. Sinfonia”. In: *Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras No. 2 – GOMES – MONCAYO – GINASTERA*. Royal Philharmonic Orchestra. Enrique Arturo Diemecke, regente. London: Sum Records, 1996. 1 CD. Faixa 1.

2. _____. *Abertura da Ópera O Guarani*. In: *Festival de Inverno de Campos do Jordão*. Orquestra Acadêmica. Roberto Minczuk, regente. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2005. 2 CDs. CD 2. Faixa 16.

2.3. Capítulo 3

1. GUERRA-PEIXE, César. “Museu da Inconfidência”. In: *Música Brasileira de Concerto*. Orquestra Filarmônica Suedwestfalen. Ricardo Rocha, regente. Funarte, 1988. 1 CD. Faixas 7-10.

2. MIGNONE, Francisco. “Maracatu de Chico Rei”. In: *Francisco Mignone*. São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, conductor. Akersberga: BIS Records AB, 2004. 1 CD. Faixas 6–14. (*)

3. SANTORO, Claudio. “Frevo”. In: *Claudio Santoro*. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. John Neschling, regente. Biscoito Clássico, 2002. 1 CD. Faixa 9. (*)

4. RICCIARDI, Rubens Russomano. “Candelárias”. In: *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo*. Ronald Zollman, regente. Arquivo do CDM “Eleazar de Carvalho”, da OSESP. 1 CD (não comercial). Faixa 1. (*)

2.4. Capítulo 4

1. VILLA-LOBOS, Heitor. “Uirapuru”. In: *Latin American Ballets*. Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela. Eduardo Mata, conductor. [S.L.]. Dorian Recordings, s.d. 1 CD. Faixa 1.

2. _____. “Choros Nº 8”. In: *Villa-Lobos. Choros 1 – 4 – 6 – 8 – 9*. São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, regente. BIS Records, 2008. 1 CD. Faixa 3. (*)
3. _____. “Bachianas Brasileiras Nº 8”. In: *Heitor Villa-Lobos – Bachianas Brasileiras Nos. 7 - 8 - 9*. São Paulo Symphony Orchestra. Roberto Minczuk, regente. BIS Records, 2006. 1 CD. Faixas 9 – 12. (*)
4. _____. “Choros Nº 6”. In: *Heitor Villa-Lobos. Choros 1 – 4 – 6 – 8 – 9*. São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, regente. BIS Records, 2008. 1 CD. Faixa 1. (*)
5. _____. “Choros Nº 10 – Rasga o Coração”. In: *Heitor Villa-Lobos – Choros Nos 2 – 3 – 10 – 12*. São Paulo Symphony Orchestra (OSESP). Coral da OSESP. John Neschling, regente. BIS, 2008. 1 CD. Faixa 6. (*)
6. _____. Choros Nº 10. In: *Villa-Lobos par lui-même*. Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa. Jeunesses Musicales de France, coro. Heitor Villa-Lobos, regente. EMI, s.d. 1 CD. Faixa 8.
7. _____. “Choros Nº 9”. In: *Villa-Lobos. Choros 1 – 4 – 6 – 8 – 9*. São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, regente. BIS Records, 2008. 1 CD. Faixa 5. (*)
8. _____. “Choros Nº 12”. In: *Heitor Villa-Lobos – Choros Nos 2 – 3 – 10 – 12*. São Paulo Symphony Orchestra (OSESP). John Neschling, regente. BIS, 2008. 1 CD. Faixa 7. (*)
9. _____. “Bachianas Brasileiras No. 2. O Trenzinho do Caipira – Toccata”. In: *Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Nos. 2 – 3 – 4*. São Paulo Symphony Orchestra. Roberto Minczuk, regente. São Paulo: BIS Records, 2005. 1 CD. Faixa 4. (*)

10. VILLA-LOBOS, Heitor. “Descobrimento do Brasil. Quatriéme Suíte”. In: *Villa-Lobos par lui-même*. Orchestre National de la Radioffusion Française. Heitor Villa-Lobos, regente. EMI, 1991. 3 CDs. CD 1. Faixas 8 e 9.

2. 5. Capítulo 5

1. ANUNCIACÃO, Luiz D'. “Divertimento para Pandeiro”. In: ANUNCIACÃO, Luiz D'. *Melódica Percussiva*. Manual de Percussão. Volume V. Caderno 1. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2008. Pandeiro estilo brasileiro: Luiz D' Anunciação. 1 CD. Faixa 31.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

EDUARDO FLORES GIANESELLA

**Percussão orquestral brasileira: problemas
editoriais e interpretativos**

VOLUME ANEXO

**São Paulo
2009**

EDUARDO FLORES GIANESELLA

Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos

VOLUME ANEXO

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Musicologia

**Área de Concentração: Musicologia
Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção**

Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

**São Paulo
2009**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. Problemas de nomenclatura nas obras de Mozart Camargo Guarnieri (Tietê, 1907 – São Paulo, 1993)	24
1.1. Os falsos cognatos: <i>tamburo militare</i> e <i>tamburo rullante</i>	24
1.1.1. Sinfonia Nº 3 (1953)	31
1.1.2. Variações sobre um Tema Nordestino, para piano e orquestra (1953)	37
1.1.3. Estudo para Instrumentos a Percussão (1953)	38
1.1.4. Suíte IV Centenário (1954)	39
1.2. Diferenças de instrumentação entre partitura e partes cavadas na Dança Brasileira (1931)	41
2. Diferenças nas edições da obra “<i>Il Guarani – Sinfonia</i>” (1871), de Antônio Carlos Gomes (Campinas, 1836 – Belém, 1896)	46
2.1. Diferenças entre partitura e partes individuais da Kalmus	59
2.2. Diferenças entre partitura e partes individuais da Ricordi	66
2.3. Comparação entre as edições Kalmus e Ricordi	67
2.4. Comparação entre o manuscrito autógrafo do compositor e as edições da Kalmus e Ricordi	75
2.5. Diferenças de nossa versão com a última edição da FUNARTE (2007), revisada pelo maestro Roberto Duarte	77
2.6. Grade da Percussão revisada após os estudos comparativos realizados entre as partituras e partes cavadas das edições Kalmus e Ricordi	80
2.7. Aspectos performáticos da obra	89
3. Obras que inovam no uso dos ritmos e/ou instrumentos de percussão típicos brasileiros	91
3.1. César Guerra-Peixe (Petrópolis, 1914 – Rio de Janeiro, 1993) – Museu da Inconfidência (1972)	91
3.2. Francisco Mignone (São Paulo, 1897 - Rio de Janeiro, 1986) - Maracatú de Chico Rei (1932-33)	95

3.3. Claudio Santoro (Manaus, 1919 – Brasília, 1989) - Frevo (original piano, 1953. Versão orquestral, 1982).....	105
3.4. Rubens Russomano Ricciardi (Ribeirão Preto, 1964) – Candelárias – uma abertura trágica (1994).....	107
4. O inusitado uso da percussão na obra de Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887 – Rio de Janeiro, 1959).....	112
4.1. A sonoridade brasileira de Villa-Lobos.....	113
4.2. Aspectos interpretativos em obras selecionadas de Villa-Lobos.....	117
4.2.1. Uirapurú - Poema Sinfônico (1917).....	117
4.2.2. Choros Nº 8 (1925).....	121
4.2.3. Bachianas Brasileiras Nº 8 (1925).....	129
4.2.4. Choros Nº 6 (1926).....	131
4.2.5. Choros Nº 10 (1926).....	136
4.2.6. Choros Nº 9 (1929).....	142
4.2.7. Choros Nº 12 (1929).....	145
4.2.8. Bachianas Brasileiras Nº 2 – 4º Movimento: Toccata - O Trenzinho do Caipira (1930).....	148
4.2.9. Descobrimento do Brasil - 4ª Suíte - Oratório (1937).....	150
5. O uso idiomático dos instrumentos típicos brasileiros.....	154
5.1. O Pandeiro Brasileiro.....	159
CONCLUSÃO.....	177
GLOSSÁRIO.....	182
FONTES.....	191
2. Fontes Manuscritas.....	191
2. Consultas em meio eletrônico (internet).....	191
BIBLIOGRAFIA.....	193
1. Obras de Referência.....	193

2. Livros e Artigos.....	194
3. Dissertações e Teses.....	197
 MUSICOGRAFIA.....	 199
 DISCOGRAFIA.....	 201
 DVD ROM ANEXO.....	 206
1. Partituras.....	206
2. Gravações.....	206
2.1. Capítulo 1.....	206
2.2. Capítulo 2.....	207
2.3. Capítulo 3.....	207
2.4. Capítulo 4.....	207
2.5. Capítulo 5.....	209
 VOLUME ANEXO.....	 210
GOMES, Antônio Carlos. <i>Il Guarani. Sinfonia</i> . Boca Raton, Italia: Kalmus, s.d. 1 parte cavada de <i>Timpani</i> , 1 parte cavada de <i>Gran Cassa e Piatti</i> e 1 parte cavada de <i>Triangolo</i> . Orquestra.....	215
_____. <i>Il Guarani. Sinfonia</i> . Milano: G. Ricordi & C. Editori – Stampatori, s.d. 1 parte cavada de <i>Timpani</i> , 1 parte cavada de <i>Gran Cassa e Piatti</i> e 1 parte cavada de <i>Tamburo</i> . Orquestra.....	221
_____. <i>Il Guarani – Sinfonia</i> . Revisão e edição: Roberto Duarte. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, 2007. 1 parte cavada de tímpanos e 1 parte cavada de percussão. Orquestra.....	227
GUARNIERI, Mozart Camargo. <i>Three Dances for Orchestra (Três Dansas para Orquestra)</i> . Nº 1. <i>Brazilian Dance (Dansa Brasileira)</i> . S.L: Associated Music Publishers, Inc, 1949. 1 parte cavada de Percussão. Orquestra.....	236



SINFONIA

IL GUARANY G. GUNES

TIMPANI

And. Grandioso *TOCA CREADO* **A-E** **3** **7** **6**

in MI \flat e LA \flat ff **And. Expresso! Poco più**

1 **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10**

I. Tempo *Piu mosso* **1** **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10**

affrett.

B **Meno mosso** **1** **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10**

pp *And. maestoso* *p* **1** **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10**

in MI \flat e SI \flat **Piu mosso**

cres. **All. Vivo** **1** **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10**

ff *ff*

1 **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10**

E

5 **1** **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10**

1 **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10**

1 **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10**

3 **6** **5** *ff*

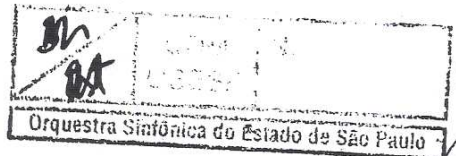
Lo stesso Mov.º un po rit.º

EDWIN F. KALMUS & CO., INC.
Music Publishers

TIMPANI

The musical score for Timpani consists of eight staves of music. It includes various dynamic markings such as *FF*, *ff*, *pp*, *f*, and *cres. molto*. Performance instructions include *rall.*, *affrett.*, *All. Expresso*, *Molto*, and *Energico*. The score is heavily annotated with handwritten numbers (1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 19, 20) and letters (G, E, K, M, N, O) enclosed in boxes. There are also handwritten notes like "ottorocc" and "Flu mono". The notation includes rests, notes, and various rhythmic symbols.

(SOPRA)



SINFONIA

IL GUARANY C. GOMES

TRIANGOLO

And. Grandioso

4 3 1 7 A 6 Poco più

ff ff ff ff ff ff

And. Espresso

I. Tempo

ff ff ff

affrett.

Meno mosso

3 B 4 3 15 D 2 All. Viv²

ff ff ff ff ff ff ff

And. Maestoso Più mosso

ff ff ff ff ff ff ff ff ff ff

ff ff ff ff ff ff ff ff ff ff

4 5

ff ff ff ff ff ff ff ff ff ff

EDWIN F. KALMUS & CO., INC.
Music Publishers

(2) (2)

TRIANGOLO-

ff *ff*

F 2 > > > 3

Lo stesso Mov. un poco rit.

G 12 **G** 6 *ff*

H 7 *Mosso*

1° Tempo

8 **I** 8 15 *rall.* *All. Espressivo*

K 3 *ff* 3 *f* 8 **L** *Energico*

M 22 **N** 23 *tr.* *tr.*

O **P** *Plu mosso* *ff*

25 7 *ff* *tr.* *tr.*

pp *f*

affrett. 1



23
BOL (BOL) (BOL)

1	Ext	CDM OESP	N.º 329 kal (b)
---	-----	-------------	--------------------

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

SINFONIA

4/2

IL GUARANY C. GUERRE

G. CASSA ~~PIATTI~~

And. Grandioso
marcato

PIATTI

2 G.C. And. Expresso 6 A 6 1° Tempo 1 G.C.

2 3 affrett. CON PIATTI A CASSA B 4 3 15 D 2 4 5 FF UNITI R&C

Piu mosso And. Maest. Expresso

1 CASSA SOLA UNITI 3 5

Lo stesso Mov.?

EDWIN F. KALMUS & Co., INC.
Music Publishers

G. CASSA

Handwritten musical score for G. Cassa, featuring multiple staves with musical notation, dynamics, and performance instructions.

Staff 1: *FF*, *1*, *FF*, *G*, *X*, *3*, *mf*

Staff 2: *affrett.*, *1*, *ff*

Staff 3: *1*, *FF*, *15*, *2*, *2*, *ff*, *15*

Staff 4: *1^o Tempo*, *A CAIXA*, *8*, *15*, *2*, *G.C. SOLA*, *pp*, *2*

Staff 5: *All. Expresso*, *8*, *Energico*, *26*, *20*

Staff 6: *1*, *FF*, *FF FINITI*, *4*, *FF*, *24*

Staff 7: *4*, *FF*, *4*, *Plu mosso*, *ff*, *4*

Staff 8: *pp*, *affrett.*, *SOLA FINITI*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include circled numbers (8, 15, 2, 26, 20, 24) and boxed letters (G, W, O, C). Performance instructions like "A CAIXA", "Energico", "Plu mosso", and "SOLA FINITI" are interspersed throughout the piece.

1/3

(22) 2x

A. CARLOS GOMES

IL GUARANY SINFONIA

TIMPANI

Andante grandioso **And.^{to} espress.**

In LA o MI $\frac{4}{4}$ 3 1 7

u. li. ff

Un poco più I. Tempo anim.^{to} $\frac{6}{8}$ **Più mosso**

2x troppo 2 u. due

1 affrett. molto **Meno mosso** *Muda B*

p ff *pp#*

And.^{te} maestoso $\frac{3}{4}$ **Più mosso ed affrett.** **All.^o vivo**

3 14 *a 2* 4 u. due 4

A B B *pp# ff*

3 3 3 3

4 5

ff

p

rit. Lo stesso movim.^{to} ma un poco riten.

3 6 5 4

ff

Proprietà © RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.

Tutti i diritti sono riservati.

Tous droits d'exécution, de diffusion, de représentation, de reproduction, de traduction et d'arrangement réservés.

126846-XXVII

01142

24

IL CLARINETTO

55 cont. 4

ff

affrett. ff

1

7 Mosso 2 3 4 5 8

I. Tempo

All.° espress.

8 15

pp ff pp

8 9 ff energico

5 secca 19 ff

10 Più mosso, ma non troppo

ff

4 ff pp

affrett. molto riten.

04142

Cent. ed. P. 120846-XXVII

pp sub

(23)

G. E. S. Remo 1962

A. CARLOS GOMES IL GUARANY SINFONIA

TAMBURO

Andante grandioso And.^{to} espres.

4 **3** **1** **7**

Un poco più anim.^{to} **6** I. Tempo Più mosso **2**

1 **1** **3** **4** affrett. molto Meno mosso **4**

And.^{to} maestoso **3** **15** Più mosso ed affrett. **2** **4** All.^o vivo

2

4 **5**

2

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, de diffusion, de représentation, de reproduction, de traduction et d'arrangement réservés.

426846 - XXVIII

04143

rit. Lo stesso movim.to ma un poco riten. 3 6 12

6 affrett. 11

1 1

7 Mosso 2 3 4 5

I. Tempo All.º espress. 8 8 15 3 3

8 9 energico

10 Più mosso, ma non troppo 5

7 11

affrett. molto riten. 1

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music in bass clef. It features various dynamics including *f*, *ff*, and *pp*. There are several markings for articulation and tempo, such as accents, slurs, and the instruction "energico". Measure numbers 1 through 15 are indicated, along with some handwritten annotations like "23" and "12". The score includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

3
 extn
 CDM
 OSESP
 N.º 329
 Rical
 Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
 2/3

A. CARLOS GOMES
IL GUARANY
 SINFONIA

1/2

PIATTI E G. CASSA

Andante grandioso
 PIATTI
 SOLI *ff*
 G. CASSA

1 *ff*

2 G. CASSA *p* **1** *And.^{te} espress.* 6

Un poco più anim.^{to} 6 **1** *I. Tempo* Più mosso 2 3

affrett. molto *p* 3 *ff* 4 *Meno mosso* 3 *And.^{te} maestoso* 15 *Più mosso ed affrett.* 2

All.^o vivo 4 5 **PIATTI e G. CASSA** *ff*

4 5 3 *ff*

CASSA SOLA *p* **PIATTI e G. CASSA** *f* 3 *rit.*

Timpani

IL GUARANY

SINFONIA

Musica di A. Carlos Gomes
(Rivisto e edito da Roberto Dreier)

Andante grandioso e marcato *Andante espressivo*

1 4 7 3 10 7

Timpani

ff

17 *un poco più animato* *Andante grandioso e marcato* *Più mosso*

6 23 1

ff *f*

27 *affrettando molto e cresc.* *Meno mosso*

28 1

ff *pp*

32 *dim.* *vuota* *Andante espressivo*

35 1 36 3

senza ritardo

39 *Andante maestoso espressivo* *cresc. sempre*

41 3 45 12 *Tr. I* 3

Più mosso ed affrett.

58 *pp*

62 *Allegro vivo* 63 4

ff *ff*

71 3 3 3 3

74 78 4

Fundação Nacional de Arte - FUNARTE
Rio de Janeiro, Brasil, 2001

2

82

ff

88

93

96 2

98

rall. *Lo stesso movimento, ma un poco ritenuto*

1 99 5 106 4

f *ff*

111

117

affrettando poco a poco

123

124 1 128 1

ff *ff*

130

Mosso

136

Tempo primo - Allegro rall. e dim. *Allegro espressivo rit.*

137 7 144 1 146 14

161

pp *ff*

165 169 8

p sotto voce *ff*

177 *Energico* 182 5

ff *ff*

187 188 17 17.1 182 5

ff *ff*

209

215 *stringendo* *Energico*

ff

219 223 1

224

pp *ff*

229 *cresc. sempre*

232 *stringendo* *(rall. molto)* *cresc. molto*

ff

IL GUARANY

SINFONIA

Musica di A. Carlos Gomes
(Revisione e edizioe di Roberto Duarte)

Andante grandioso e marcato

Triangolo
Piatti
Gran Cassa

Andante espressivo *un poco più animato*

Tri.
Pt.
G.C.

Andante grandioso e marcato *Più mosso*

Tri.
Pt.
G.C.

affrettando *Meno mosso* *vuota*

Tri.
Pt.
G.C.

Fundação Nacional de Arte - FUNARTE
Rio de Janeiro, Brasil, 2001

Andante espressivo ← *Andante maestoso espressivo* *cresc. sempre* *affrettando e cresc.*

36 8 45 12 57 3 60 2

Tri. $\frac{3}{4}$

Ptt. $\frac{3}{4}$

G.C.

Allegro vivo

62

Tri. *ff*

Ptt.

G.C.

66

Tri. *ff*

Ptt. *ff*

G.C.

71

Tri. *ff*

Ptt.

G.C.

74 78 4

Tri. *ff*

Ptt. 4

G.C. 4

82

Tri.
Ptt.
G.C.

ff

88

Tri.
Ptt.
G.C.

92

Tri.
Ptt.
G.C.

96 98 99 106

rall. *Lo stesso movimento, ma un poco ritenuto*

Tri.
Ptt.
G.C.

f

110

Tri.

ff

Ptt.
G.C.

ff

117

Tri.

affrettando poco a poco

Ptt.
G.C.

123

124

1

Tri.

ff

Ptt.
G.C.

ff

128

1

129

Mosso

Tri.

ff

Ptt.
G.C.

ff

133

137

7

Tri.

Tempo primo - Allegro

Ptt.
G.C.

7

rall. e dim. *Allegro espressivo*

144 1 146 14 161 2

Tri. *ff*

Ptt. *pp*

G.C.

165 2 169 8 *Energico*

Tri. *ff*

Ptt. *p*

G.C.

179

Tri.

Ptt.

G.C.

183 186 23

Tri. *cresc.*

Ptt. 23

G.C.

209 213 3 216 1 *stringendo*

Tri. *ff*

Ptt. *ff*

G.C.

Energico

217

Tri. *ff*

Ptt. *ff*

G.C.

220

Tri.

Ptt.

G.C.

223 $\frac{4}{4}$

ff

228

Tri.

Ptt.

G.C.

230 *cresc. sempre* *stringendo*

Tri.

Ptt.

G.C.

233 *(rall. molto) cresc. sempre*

Tri.

Ptt.

G.C.

Drums

Dansa Brasileira

Tempo di Samba (♩ = 96)

Camargo Guarnieri

4 3 5 10 5 15 1

Trumpet I. II.

20 Xocalho (Maraca) Réco-Réco

25 S. Drums Julie Tambourine

Xocalho (maraca) Réco-Réco

ff 3 4 5 6 7

35 Triangie mark

Xocalho-Réco-Réco

2 3 4 5 6

40 Tria

Xocalho (mar) Réco-Réco

7 8 9 10 11 12

45 Trico

Xocalho (mar) Réco-Réco

Tambourine

Handwritten musical score for a piece, likely a Brazilian samba or bossa nova. The score is written on ten staves, with various instruments and parts indicated by annotations.

Staff 1: Melody line with circled measure numbers 1, 50, 5, 55, and 60. Annotations include "GFT Drums" and "Xocá (man) Réco-Réco".

Staff 2: Continuation of the melody with circled measure numbers 60, 65, and 70. Annotations include "Triangle" and "toq Pans".

Staff 3: Continuation of the melody with circled measure numbers 75, 80, and 85. Annotations include "Triangle" and "prepara vivo w/ similar".

Staff 4: Continuation of the melody with circled measure numbers 85, 90, and 95. Annotations include "Triangle" and "marí".

Staff 5: Continuation of the melody with circled measure numbers 95, 100, and 105. Annotations include "Lambouriz (C&D)", "Drum", "Xocá (man) Réco-Réco", and "Reel".

Staff 6: Continuation of the melody with circled measure numbers 105, 110, and 115. Annotations include "Reel".

Staff 7: Continuation of the melody with circled measure numbers 115, 120, and 125. Annotations include "Reel".

Staff 8: Continuation of the melody with circled measure numbers 125, 130, and 135. Annotations include "Reel".

Staff 9: Continuation of the melody with circled measure numbers 135, 140, and 145. Annotations include "Reel".

Staff 10: Continuation of the melody with circled measure numbers 145, 150, and 155. Annotations include "Reel".

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C).

2