



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

JOHN FIDJA FERREIRA GOMES

**TRANSFERINDO O IDIOMA DA BATERIA PARA O PROCESSO DE
COMPOSIÇÃO DE TRÊS OBRAS AUTORAIS**

**NATAL - RN
2019**

JOHN FIDJA FERREIRA GOMES

**TRANSFERINDO O IDIOMA DA BATERIA PARA O PROCESSO DE
COMPOSIÇÃO DE TRÊS OBRAS AUTORAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na linha 2 de pesquisa – Processos e Dimensões da Produção Artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música

Orientador: Prof.¹ Dr.² Alexandre Reche e Silva

**NATAL - RN
2019**

¹Professor (Prof.).

²Doutor (Dr.).

Catálogo da Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial da Escola de Música

G633t Gomes, John Fidja Ferreira.

Transferindo o idioma da bateria para o processo de composição de três obras autorais / John Fidja Ferreira Gomes. – Natal, RN, 2019.

197 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Alexandre Reche e Silva.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

1. Composição Musical – Dissertação. 2. Música para bateria – Processo de Composição – Dissertação. I. Silva, Alexandre Reche e. II. Título.

CDU 781.6

Elaborada por: Elizabeth Sachi Kanzaki – CRB-15/Insc. 293.

JOHN FIDJA FERREIRA GOMES

**TRANSFERINDO O IDIOMA DA BATERIA PARA O PROCESSO DE
COMPOSIÇÃO DE TRÊS OBRAS AUTORAIS**

Aprovada em: 19/06/2019

BANCA EXAMINADORA:

PROF. DR. ALEXANDRE RECHE E SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)
(ORIENTADOR)

PROF. DR. MARCUS ANDRÉ VARELA VASCOCNCELOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)
(MEMBRO DA BANCA)

PROF. DR. CÉSAR ADRIANO TRALDI
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU)
(MEMBRO DA BANCA)

Para Rafaella Maria e Aziza Maria

Para Rita Bezerra de Araújo

(In Memoriam)

Para Tereza Freire de Araújo

(In Memoriam)

Para João Batista Gomes

(In Memoriam)

AGRADECIMENTOS

A Deus, Jesus Cristo e ao Espírito Santo por me guiarem em todos os percursos trilhados até aqui. A todos que colaboraram e estimaram apoio durante às diversas etapas necessárias para que este Trabalho fosse alcançado.

A Alexandre Reche por orientar sobre os encaminhamentos da composição tanto musical quanto didática.

Pela construção do conhecimento: professores Durval Cesetti, Fábio Soren Presgrave, Eliane Leão, Mário André e André Muniz.

Pelos valiosos conselhos e apontamentos na qualificação deste Trabalho: professores Dr. Marcus Varela e Dr. Ranilson Farias.

A Agamenon Moraes, Edson Porto, Fabrício Cardozo, Wellington Silva, Pedro Henrique e Alex Silva assim como aos professores Germanna Cunha, Alexandre Reche, Danilo Guanais, Anderson Pessoa, Heather Dea, Marcus Varela, Mário Cavalcanti e Dr. Zilmar Rodrigues por contribuírem em conversas sobre música e vida acadêmica.

A Alexandre Reche, Edson Porto e Agamenon Moraes pela oportunidade da prática de criação coletiva e exemplo de prática composicional.

A Thiago Silveira, Rodolpho Borges, Jose Wellington, Raphael Mota, Pedro Zarqueu, Fabrício Ferreira, André Rodrigues, Alexandre Santos, Robson Gomes, Radan Soares, Willian Ciriaco, Pedro Augusto, Kaio Moraes, Edson Porto, Alexandre Siqueira e Felipe Mascoli pela convivência, conversas e trocas de experiência.

A Abraão Romão, Vilson Brasileiro e Glaucydete pela flexibilidade e compreensão no desenvolvimento em âmbito de trabalho.

A Dejadiere Lima (Secretária do PPGMUS – UFRN) pela atenção sempre disponível para transpassar barreiras que iam se apresentando no decorrer do Curso.

A Geandre Moret pela ajuda com as traduções.

A Elizabeth Kanzaki pela ajuda na busca de material bibliográfico no acervo da Biblioteca Setorial de Música Padre Jaime Diniz (BPJD).

Pelo suporte e realização dos recitais: Maria Clara Gonzaga, Germanna Cunha, Danilo Fernandes, André Rodrigues, Radan Soares, Pedro Silva, Paulo Silva e Grupo de Percussão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (GRUPERC).

Pela divulgação impressa: Coordenação de Eventos da Escola de Música da UFRN (EMUFRN).

A Igreja Batista Viva, ambiente que pude encontrar caminhos dentro da palavra divina e abrandar tanto o racional quanto o emocional, na incessante procura na Música.

A Geandre Moret, amigo com quem pude partilhar música e vida assim como receber bons conselhos regados do amor divino.

A Rivanaldo Gomes de Sousa, Mírcia Maria Lemos Gomes de Sousa e Márcia Maria Lemos de Sousa por toda compreensão, apoio e moradia.

A Francisca Araújo (mãe / avó), John Franklin (pai) e Maria Clara Gonzaga (mãe) pelo apoio para que tudo acontecesse da melhor maneira.

A Rafaella Maria Lemos de Sousa (esposa) e Aziza Maria Lemos de Sousa Gomes (filha) pela compreensão, paciência, alegrias, tristezas, amor e carinhos dedicados para que eu pudesse estar empenhado neste Trabalho.

“Tenho a impressão de ter sido uma criança brincando à beira-mar, divertindo-me em descobrir uma pedrinha mais lisa ou uma concha mais bonita que as outras, enquanto o imenso oceano da verdade continua misterioso diante de meus olhos”.

Newton (1996 *apud* CARILLO JÚNIOR, 2008, p. 21).

RESUMO

Este trabalho investiga possibilidades de aplicação de características da bateria para a composição musical. Realiza o mapeamento de peculiaridades idiomáticas da bateria, conforme Hemsworth (2016), Berendt; Huesmann (2014) e Thigpen (1999). Destaca autores que abordam o idiomatismo sob o ponto de vista da composição musical, como Silva e Porto (2018), Hollenbeck (2009), Tullio (2005) e Vasconcelos (2002). Propõe um modelo de transferência do idioma da bateria para o processo de composição, fundamentado em Al-Fedaghi (2012a, 2012b), Smith (2009), Barreto (2005) e Shannon; Weaver (1964). Apresenta os memoriais de 3 composições autorais, *Octopus I*, **Em Ações** e *Octopus II*, utilizando para isso o modelo de Silva (2007, 2010) para acompanhamento do processo composicional. Relata a aplicação da técnica da transferência idiomática, com base na analogia de peças de um *kit* de bateria e as vozes de uma textura musical. Por fim, elenca possibilidades para desdobramentos futuros desta pesquisa.

Palavras-chave: Música. Composição Musical. Modelo de Acompanhamento de Processo Composicional. Transferência Idiomática. Bateria.

ABSTRACT

This work investigates possibilities of applying drum characteristics to the musical composition. Performs the mapping of drum idioms, according to Hemsworth (2016), Berendt; Huesmann (2014) and Thigpen (1999). It highlights authors who approach linguism from the point of view of musical composition, such as Silva and Porto (2018), Hollenbeck (2009), Tullio (2005) and Vasconcelos (2002). Proposes a drums language transfer model for the compositional process, based on Al-Fedaghi (2012a, 2012b), Smith (2009), Barreto (2005) and Shannon; Weaver (1964). Presents the memorials of 3 author compositions, *Octopus I*, **Em Ações** and *Octopus II*, using for this the Silva model (2007, 2010) to track the compositional process. It reports the application of the language transfer technique, based on the analogy of parts of a drum kit and the voices of a musical texture. Finally, it lists possibilities for future developments of this research.

Keywords: Music. Musical composition. Compositional process tracking model. Language transfer. Drums.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Abertura do Prelúdio da Suíte n. 1 de Johann Sebastian Bach.....	28
Figura 2 – Distribuição das notas da abertura do Prelúdio da Suíte n. 1 de Johann Sebastian Bach para os instrumentos da bateria.....	28
Figura 3 – Aplicação de acentuações, na Parte B, em <i>The Entertainer</i> (Scott Joplin).....	30
Figura 4 – Intervalos de afinação entre os tambores.....	36
Figura 5 – Exemplo da transição para bateria da introdução da música <i>Big Sid</i> criada pelo baterista e compositor Max Roach.....	37
Figura 6 – Padrão rítmico apresentado pela bateria na introdução da obra <i>Guarana</i>	41
Figura 7 – Exemplo de notação (Introdução de <i>Guarana</i>).....	43
Figura 8 – Transferência de material rítmico do bumbo da bateria para outros instrumentos.....	48
Figura 9 – Sincronização do bumbo com o baixo e da caixa e do prato com o piano e o vibrafone em <i>Guarana</i>	49
Figura 10 – Exemplo de rudimentos utilizados para o desenvolvimento técnico do baterista.....	54
Figura 11 – Escrita da execução de 2 timbres na caixa (pele e aro).....	55
Figura 12 – <i>Flam</i> com a M. D. e a M. E.....	57
Figura 13 – Aplicação de <i>flam</i> com a combinação de toque simples e toque duplo (<i>flamacue</i>).....	58
Figura 14 – <i>Paradiddle</i> simples.....	58
Figura 15 – <i>Paradiddle</i> duplo.....	59
Figura 16 – Modelo proposto por Shannon; Weaver (1964).....	67
Figura 17 – Modelo <i>Flowthings</i>	72
Figura 18 – Modelo <i>JiiJ</i>	73
Figura 19 – Disposição dos instrumentos da bateria na partitura.....	74
Figura 20 – Samba cruzado para bateria.....	74
Figura 21 – Samba cruzado com sincronização de alturas.....	76
Figura 22 – Modelo de transferência idiomática.....	77

Figura 23 – Padrão rítmico do baião na bateria utilizando bumbo, caixa e prato.....	78
Figura 24 – Transferência do padrão rítmico do baião da bateria (caixa, bumbo e prato) para o trio de madeiras (flauta, oboé e fagote).	78
Figura 25 – Modelo de acompanhamento composicional.....	80
Figura 26 – Abordagem <i>top-down</i> do modelo de acompanhamento compositivo.....	84
Figura 27 – Abordagem <i>bottom-up</i> do modelo de acompanhamento compositivo.....	84
Figura 28 – Topografia das Seções G, H e I em <i>Octopus I</i>	89
Figura 29 – Topografia total da obra <i>Octopus I</i> com a identificação do ponto áureo.....	90
Figura 30 – Padrão rítmico do bumbo da bateria no ritmo baião utilizado em <i>Octopus I</i>	92
Figura 31 – Padrão rítmico, na Seção E, em <i>Octopus I</i> (variante 1).....	92
Figura 32 – Padrão rítmico, na Seção E, em <i>Octopus I</i> (variante 2).....	92
Figura 33 – Padrão rítmico, na Seção L, em <i>Octopus I</i> (variante 3).....	92
Figura 34 – Escala de alturas utilizada em <i>Octopus I</i>	94
Figura 35 – Motivo de alturas 1 em <i>Octopus I</i>	94
Figura 36 – Motivo de alturas 2 em <i>Octopus I</i>	94
Figura 37 – Modelo de estruturação de motivos.....	95
Figura 38 – Aplicação do modelo de estruturação de motivos em <i>Octopus I</i> ..	96
Figura 39 – Conjunto de empilhamento de alturas A.....	96
Figura 40 – Conjunto de empilhamento de alturas B.....	97
Figura 41 – Conjunto de empilhamento de alturas C.....	98
Figura 42 – Utilização do <i>legato</i> , na Seção D, em <i>Octopus I</i>	99
Figura 43 – Utilização do <i>staccato</i> , na Seção E, em <i>Octopus I</i>	100
Figura 44 – Sobreposição de articulações (<i>marcato</i> e <i>staccato</i>), na Seção F, em <i>Octopus I</i>	100
Figura 45 – Utilização da articulação <i>marcato</i> , na Seção L, em <i>Octopus I</i>	100
Figura 46 – Padrão rítmico do baião distribuído no <i>kit</i> da bateria.....	102
Figura 47 – Resultante do padrão rítmico da caixa e bumbo no baião distribuído no <i>kit</i> da bateria.....	102

Figura 48 – <i>Drag</i> de 3 notas.....	103
Figura 49 – Utilização de <i>vamp</i> em <i>Octopus I</i>	103
Figura 50 – Utilização da permutação rítmica em <i>Octopus I</i>	104
Figura 51 – Utilização do complemento rítmico em <i>Octopus I</i>	105
Figura 52 – Utilização de arpejo de blocos harmônicos em <i>Octopus I</i>	105
Figura 53 – Padrão rítmico da caixa no ritmo frevo.....	107
Figura 54 – Acentuações do padrão rítmico da caixa do frevo numeralizado.	107
Figura 55 – Acentuações do padrão rítmico da caixa do frevo numeralizado e com aplicação de somas parciais.....	107
Figura 56 – Motivo rítmico utilizado para a elaboração da composição Em Ações	107
Figura 57 – Alturas utilizadas para o desenvolvimento da obra Em Ações	109
Figura 58 – Padrão rítmico escrito para bateria do ritmo frevo.....	119
Figura 59 – Utilização de heterofonia, na Seção A, do III movimento da obra Em Ações	119
Figura 60 – Motivos apresentados, na Seção C, sem o preenchimento rítmico, no II movimento da obra Em Ações	120
Figura 61 – Preenchimento rítmico da obra Em Ações	120
Figura 62 – Permutação rítmica, na Seção G, do II movimento da obra Em Ações	121
Figura 63 – Padrão rítmico do <i>ljexá</i> distribuído nos instrumentos chimbal, caixa e bumbo.....	122
Figura 64 – Motivo de alturas utilizado em <i>Octopus II</i>	123
Figura 65 – Padrão rítmico do <i>ljexá</i>	124
Figura 66 – 1º padrão rítmico do ritmo <i>ljexá</i> utilizado em <i>Octopus II</i>	124
Figura 67 – 1º padrão rítmico do ritmo <i>ljexá</i> (variante 1) utilizado em <i>Octopus II</i>	125
Figura 68 – 1º padrão rítmico do ritmo <i>ljexá</i> (variante 2) utilizado em <i>Octopus II</i>	125
Figura 69 – 2º padrão rítmico do ritmo <i>ljexá</i> utilizado em <i>Octopus II</i>	125
Figura 70 – 2º padrão rítmico do ritmo <i>ljexá</i> (variante 1) utilizado em <i>Octopus II</i>	125

Figura 71 – 2º padrão rítmico do ritmo <i>ljexá</i> (variante 2) utilizado em <i>Octopus</i> <i>II</i>	126
Figura 72 – Formulação do ritmo frasal do tema <i>Octopus II</i>	126
Figura 73 – Aplicação da técnica transferência idiomática em <i>Octopus II</i>	132
Figura 74 – Máquina de <i>Hi-hat</i>	194

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 1 – Presença de caixa, bumbo e prato na Banda Marcial <i>The A.& M. College Band from Greensboro</i>	29
Foto 2 – <i>Double-Drumming</i>	29
Foto 3 – Bumbo com pedal, caixa e prato à dois com pedal.....	31
Foto 4 – Tambores e acessórios.....	32
Foto 5 – <i>Kit</i> de tambores e acessórios da bateria tradicional.....	32
Foto 6 – Prato de condução com rebites.....	193
Foto 7 – Prato tipo <i>Splash</i>	194
Foto 8 – Caixa-clara.....	195
Foto 9 – Bumbo da bateria com o pedal.....	197

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Estratégias de composição em <i>Guarana</i>	25
Quadro 2 – Propriedades, funções e aplicações do bumbo.....	33
Quadro 3 – Propriedades, funções e aplicações da caixa-clara.....	33
Quadro 4 – Propriedades, funções e aplicações do prato.....	33
Quadro 5 – Sobreposição de andamentos na introdução da obra <i>Guarana</i> ...	41
Quadro 6 – Numeralização rítmica, na Seção B, em <i>Guarana</i>	44
Quadro 7 – Analogia entre a região das vozes e as peças da bateria.....	75
Quadro 8 – Analogia das 4 vozes com as peças da bateria.....	75
Quadro 9 – Definições e aplicações da instância Resultados.....	80
Quadro 10 – Definições e aplicações da instância Princípios.....	81
Quadro 11 – Definições e aplicações da instância Ideias.....	81
Quadro 12 – Definições e aplicações da instância Metas.....	82
Quadro 13 – Definições e aplicações da instância Técnicas.....	82
Quadro 14 – Definições e aplicações da instância Materiais.....	83
Quadro 15 – Diagrama da forma em <i>Octopus I</i>	96
Quadro 16 – Texturas aplicadas em <i>Octopus I</i>	99
Quadro 17 – Dinâmicas aplicadas em <i>Octopus I</i>	101
Quadro 18 – Texturas aplicadas no I movimento da obra Em Ações	113
Quadro 19 – Texturas aplicadas no II movimento da obra Em Ações	113
Quadro 20 – Texturas aplicadas no III movimento da obra Em Ações	114
Quadro 21 – Articulações aplicadas no I movimento da obra Em Ações	115
Quadro 22 – Articulações aplicadas no II movimento da obra Em Ações	115
Quadro 23 – Dinâmicas aplicadas no I movimento da obra Em Ações	116
Quadro 24 – Dinâmicas aplicadas no II movimento da obra Em Ações	117
Quadro 25 – Dinâmicas aplicadas no III movimento da obra Em Ações	117
Quadro 26 – Numeralização do padrão rítmico da <i>Ijexá</i> distribuído nos instrumentos chimbal, caixa e bumbo.....	122
Quadro 27 – Correspondência entre camadas de instrumentos em <i>Octopus</i> <i>II</i>	127
Quadro 28 – Texturas aplicadas em <i>Octopus II</i>	128
Quadro 29 – Articulações aplicadas em <i>Octopus II</i>	129

Quadro 30 – Dinâmicas aplicadas em <i>Octopus II</i>	130
Quadro 31 – Sincronização de padrão rítmico com alturas em <i>Octopus II</i>	131

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Numeralização rítmica n, Seção A, em <i>Guarana</i>	42
Tabela 2 – Numeralização rítmica, na Seção E, em <i>Guarana</i>	45
Tabela 3 – Numeralização rítmica, na Seção G, em <i>Guarana</i>	47
Tabela 4 – Instrumentação aplicada no I movimento de Em Ações	111
Tabela 5 – Instrumentação aplicada no II movimento de Em Ações	111
Tabela 6 – Instrumentação aplicada no III movimento de Em Ações	112
Tabela 7 – Instrumentação aplicada em <i>Octopus II</i>	127

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

[alem.] – Alemão

[espan.] – Espanhol

[fr.] – Francês

[ingl.] – Inglês

[ital.] – Italiano

1' – 1 minuto

10'' – 10 segundos

2' – 2 minutos

28'' – 28 segundos

3' – 3 minutos

34'' – 34 segundos

42'' – 42 segundos

5' – 5 minutos

5'' – 5 segundos

8' – 8 minutos

8'' – 8 segundos

ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

AUT – Áustria

BPJD – Biblioteca Setorial de Música Padre Jaime Diniz

BPM – Batimentos Por Minuto

BR – Rodovia brasileira de responsabilidade do Governo Federal

c. - Compasso

CAN - Canadá

CDs – *Compact Discs*

cm – centímetro

D' – Mão direita

DOI – *Digital Object Identifier*

Dr. Doutor

DVD – *Digital Versatile Disc*

E' – Mão esquerda

ed. – edição

ed. – editor

EMUFRN – Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

EUA – Estados Unidos da América

FATERN – Faculdade Estácio do Rio Grande do Norte (FATERN).

FMCB – Festival de Música Contemporânea Brasileira

GRUPERC – Grupo de Percussão da UFRN

IFPB – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba

IND – Índia

Intr. – Introdução

M. D. – Mão Direita

M. E. – Mão Esquerda

M. I. – Membros Inferiores

M. S. – Membros Superiores

n. – número

org. – organizador

OSRN – Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte

OSUFRN – Orquestra Sinfônica da UFRN

p. – página

PB – Paraíba

Pl. – Plural

POR – Portugal

PPGMUS – Programa de Pós-Graduação em Música

Prof. – Professor

RN – Rio Grande do Norte

SESC – Serviço Social do Comércio

Sing. – Singular

SP – São Paulo

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

UNESP – Universidade estadual Paulista

USA – *United States of America*

v. – volume

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	22
2	A BATERIA COMO GERADOR DE MATERIAL COMPOSITIVO.....	27
2.1	A bateria: instrumento, instrumentista, atuação e estudo.....	27
2.1.1	<i>Instrumento.....</i>	27
2.1.2	<i>Instrumentista.....</i>	33
2.1.3	<i>Estudo.....</i>	34
2.1.4	<i>Influência de John Hollenbeck.....</i>	38
2.2	Idiomatismo.....	50
2.3	Idiomatismo na bateria.....	53
2.3.1	<i>Condução rítmica.....</i>	60
2.3.2	<i>Ostinato.....</i>	61
2.3.3	<i>Manutenção do andamento.....</i>	62
2.3.4	<i>Ritmo linear.....</i>	63
3	TRANSFERÊNCIA IDIOMÁTICA.....	65
3.1	Apresentando a técnica.....	65
3.2	Transferindo o idioma da bateria para o processo de composi- ção musical.....	68
4	MEMORIAL DAS OBRAS.....	79
4.1	Modelo de acompanhamento do processo compositivo.....	79
4.2	Percurso composicional das Obras.....	84
4.2.1	<i>Resultados.....</i>	85
4.2.2	<i>Princípios.....</i>	86
4.2.3	<i>Metas.....</i>	87
4.2.3.1	<i>Propósitos.....</i>	88
4.2.3.2	<i>Medidas.....</i>	88
4.2.3.3	<i>Contorno dramático por crescimento resistente.....</i>	88
4.2.3.4	<i>Número áureo.....</i>	90
4.3	<i>Octopus I.....</i>	90
4.3.1	<i>Ideias.....</i>	90
4.3.2	<i>Materiais.....</i>	91
4.3.3	<i>Ritmo.....</i>	91

4.3.4	<i>Métrica</i>	93
4.3.5	<i>Gênero</i>	93
4.3.6	<i>Andamento</i>	93
4.3.7	<i>Alturas</i>	94
4.3.8	<i>Forma</i>	95
4.3.9	<i>Harmonia</i>	96
4.3.10	<i>Textura</i>	98
4.3.11	<i>Articulação</i>	99
4.3.12	<i>Dinâmica</i>	100
4.3.13	<i>Técnicas</i>	101
4.3.13.1	<i>Transferência idiomática</i>	102
4.3.13.2	<i>Permutação rítmica</i>	103
4.3.13.3	<i>Complemento rítmico</i>	104
4.3.13.4	<i>Arpejo de blocos harmônicos</i>	105
4.4	<i>Em Ações</i>	105
4.4.1	<i>Ideias</i>	106
4.4.2	<i>Materiais</i>	106
4.4.2.1	<i>Ritmo</i>	106
4.4.2.2	<i>Métrica</i>	108
4.4.2.3	<i>Gênero</i>	108
4.4.2.4	<i>Andamento</i>	108
4.4.2.5	<i>Alturas</i>	109
4.4.2.6	<i>Forma</i>	109
4.4.2.7	<i>Instrumentação</i>	110
4.4.2.8	<i>Textura</i>	112
4.4.2.9	<i>Articulação</i>	114
4.4.2.10	<i>Dinâmica</i>	116
4.4.3	<i>Técnicas</i>	118
4.4.3.1	<i>Transferência idiomática</i>	118
4.4.3.2	<i>Heterofonia</i>	119
4.4.3.3	<i>Complemento rítmico</i>	119
4.4.3.4	<i>Permutação rítmica</i>	120
4.5	<i>Octopus II</i>	121

4.5.1	<i>Ideias</i>	121
4.5.2	<i>Materiais</i>	121
4.5.2.1	<i>Ritmo</i>	122
4.5.2.2	<i>Métrica</i>	122
4.5.2.3	<i>Gênero</i>	123
4.5.2.4	<i>Andamento</i>	123
4.5.2.5	<i>Alturas</i>	123
4.5.2.6	<i>Forma</i>	123
4.5.2.7	<i>Instrumentação</i>	126
4.5.2.8	<i>Textura</i>	127
4.5.2.9	<i>Articulação</i>	128
4.5.2.10	<i>Dinâmica</i>	129
4.5.3	<i>Técnicas</i>	130
4.5.3.1	<i>Sincronização de alturas</i>	131
4.5.3.2	<i>Transferência idiomática</i>	131
5	COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS	133
	REFERÊNCIAS	136
	APÊNDICE A – Partitura da Composição <i>Octopus I</i>	145
	APÊNDICE B – Partitura da Composição <i>Em Ações</i>	153
	APÊNDICE C – Partitura da Composição <i>Octopus II</i>	171
	APÊNDICE D – Programa do Recital I	185
	APÊNDICE E – Programa do Recital II	189
	ANEXO A – O Prato	193
	ANEXO B – A Caixa	195
	ANEXO C – O Bumbo	197

1 INTRODUÇÃO

Em Composição Musical, o processo criativo está relacionado a um conjunto de atividades que tem como resultado a elaboração de uma obra. Estas atividades, ou os passos deste processo, estão muito além de simples aplicações de técnicas sobre materiais compositivos³. Uma ideia para uma obra delimitar princípios que norteiam a organização de metas a serem alcançadas, designando, então, o emprego de técnicas específicas que processam materiais, de forma adequada, no âmbito da composição.

Durante o III FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA (2016), Paulo Costa Lima cita a existência de 4 formas de compor, sendo: (1) criar pela inventividade, em que o compositor se utiliza dos conhecimentos da Composição, inventando ideias que se tornam, sob a luz do criador, materiais compositivos a fim de alcançar o resultado de uma obra musical; (2) criar pela experimentação: o resultado é alcançado por meio das infinitas combinações de materiais e técnicas disponíveis à composição; (3) criação por meio de *armeng*⁴, em que o compositor se utiliza de todos e qualquer meio para chegar a um resultado musical; e (4) tateamento, onde um resultado é alcançado por meio da exploração do repertório de materiais compositivos. O compositor procura combinações sonoras que o agradem até chegar ao resultado que considere satisfatório.

Dentre as formas de compor, apresentadas por Lima (2016), o ritmo é parte inerente ao processo compositivo, podendo ser alcançado por todas as possibilidades nas formas de compor, tornando-se um fator preponderante para a definição estética de uma composição. Neste sentido, a Música do século XX carrega traços de um desenvolvimento rítmico emblemático, eternizado nas obras dos compositores deste período e que ainda repercutem nos processos compositivos de autores do século XXI.

O processo compositivo que utiliza o ritmo como impulso criativo disponibiliza uma variedade de percursos para atingir resultados em Composição Musical. Compositores como, por exemplo, Stravinsky, Varése, Elliott Carter, Steve Reich,

³A elaboração de composições que se servem de aplicações de técnicas sobre materiais que estão disponíveis em bibliografias da área de Composição é o que ocorre mais frequentemente. (SILVA, 2010).

⁴Termo informal (regionalismo) escolhido pelo autor para designar composição elaborada com base em adaptações anticonvencionais ou em algo que não esteja estabelecido.

dentre outros, deixam ressaltar o ritmo como material primordial em suas composições. Esse tipo de procedimento já se encontra sob o domínio de compositores, estudantes e entusiastas da Composição, mesmo que, em alguns, esteja presente de forma inconsciente.

Griffiths (2011, p⁵. 38-39, grifo nosso), comenta que:

[...] Stravinsky havia encontrado uma nova força dinâmica para a música. Como Schoenberg, ele percebera que o crescente cromatismo estava debilitando na harmonia diatônica o poder de sustentação do movimento musical, mas a solução que encontrou foi muito diferente. A *Sagração* demonstrou com força selvagem que o ritmo podia ser um novo impulso motivador.

Junto com a utilização do ritmo, a utilização de diferentes instrumentos de percussão que vai além do uso do prato, caixa e bumbo nas composições, aconteceu no século XX, período em que o naipe de percussão ganhou mais espaço no âmbito orquestral e camerístico.

A inserção de diferentes instrumentos de percussão em composições, durante o século XX, provocou o desenvolvimento técnico dos instrumentistas deste naipe com a necessidade de executar uma ou mais vozes, simultaneamente, na paleta de instrumentos de percussão delimitada pelo compositor.

Sendo o ritmo o agente principal nos instrumentos de percussão e um dos materiais utilizados como impulso criativo, um personagem se tornou fundamental para que se conseguisse a ideia central desta Pesquisa: trata-se do compositor e instrumentista John Hollenbeck.

Com suas primeiras obras escritas em 2003, este compositor estudou percussão no Curso de Bacharelado e cursou Composição Jazz em seu Mestrado, ambos na *Eastman School of Music* (EUA)⁶.

Na obra de Hollenbeck, é possível detectar a utilização de instrumentos de percussão e a bateria, ambos utilizados de maneira peculiar, levando, para a obra do compositor, estratégias de criação realizadas em diferentes níveis de construção. Nestas estratégias, o ritmo aparece como agente principal na construção de suas obras.

⁵Página (p.).

⁶Estados Unidos da América (EUA).

Conheceu-se o trabalho do compositor, no ano de 2010, e teve-se acesso aos dados de áudio do disco compacto *Eternal Interlude*⁷ (HOLLENBECK, 2009), registrado pela *John Hollenbeck Large Essemble*.

No 1º contato com parte da obra do compositor, realizou-se uma apreciação musical dos áudios, onde foi possível perceber padrões característicos nos procedimentos compositivos. O ritmo se estabelece na obra em diferentes níveis arquitetônicos que se assemelham à projeção de materiais oriundos da bateria transformado por técnicas compositivas. Por meio do disco compacto *Eternal Interlude* (HOLLENBECK, 2009) foi possível enxergar a bateria não só como um instrumento de percussão múltipla com a função de acompanhamento ou solista, mas também como um instrumento que fornece material para o impulso criativo de maneira peculiar. Estas peculiaridades se caracterizam pelo tratamento do material rítmico por parte do compositor, como também pela condução de alturas, sobreposição de vozes, dentre outras possibilidades, partindo-se da engenhosidade do compositor.

No ano de 2011, mediante a realização da Semana da Música (evento anual) promovida pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN) teve-se a oportunidade de contactar o compositor. Durante este momento, apresentou-se parte dos procedimentos realizados por ele para a elaboração de material compositivo. Com a bateria, o compositor apresentou alguns de seus procedimentos de apoio para o impulso compositivo, aplicando técnicas da Composição em agrupamentos rítmicos sobrepostos e distribuídos entre os instrumentos bumbo, caixa-clara e prato. O prato, no caso da bateria, fica distribuído em dois instrumentos, sendo prato suspenso e prato à dois, executado com o pé. Estes instrumentos constituem a paleta básica de timbres que caracterizam uma bateria. Desta maneira, este encontro possibilitou aproximar os procedimentos do compositor aos resultados detectados em suas obras.

Com o levantamento de peculiaridades nos procedimentos compositivos utilizados pelo compositor, a obra *Guarana* (HOLLENBECK, 2004) permitiu entender, de forma mais sistemática, determinadas tomadas de decisão por parte do compositor. Com isso, colheu-se procedimentos característicos utilizados na obra que podem gerar impulsos criativos voltados à novas composições por meio da bateria.

⁷O arranjo foi elaborado pelo compositor e a obra foi encomendada pela *University of Colorado Jazz* (Laboratório de Criação e Performance I).

As aplicações de estratégias rítmicas no seio da obra *Guarana* (HOLLENBECK, 2004), apontam para o fato do compositor também ser baterista. Assim, começou-se a perceber, mais claramente, que a bateria apresenta uma gama de peculiaridades, fornecendo ao compositor um leque de materiais para o processo criativo. Em busca de uma visão mais sistemática deste processo, pergunta-se: - De que forma o compositor pode lançar mão de características do idioma da bateria para uma investida na ação compositiva?

Quadro 1 – Estratégias de composição em *Guarana*

ESTRATÉGIAS	
1.	Sobreposição de andamentos
2.	<i>Vamp</i>
3.	<i>Fermata</i> mensurada
4.	Improvisação com dois ou mais instrumentos simultaneamente
5.	Ritmo <i>ad. lib.</i> com nota pedal

Fonte: O autor (2019).

Este trabalho tem o propósito de apresentar a transferência idiomática como resposta a esta indagação. Ele se fundamenta na seguinte metodologia: (1) levantamento bibliográfico de tópicos em Composição Musical, utilizando como referências as instâncias apresentadas por Silva (2010); (2) mapeamento de peculiaridades idiomáticas da bateria; (3) estratégias compositivas oriundas do instrumentista-baterista; (4) levantamento de dados através da proposta de Silva (2016), especificamente, no que diz respeito às qualidades e quantidades de material compositivo utilizado na elaboração de estudos e esboços; (5) detalhamento do processo criativo de obras autorais; e (6) elaboração de memoriais, relatando o processo criativo em cada obra.

Na estrutura desta Dissertação, o 2º capítulo apresentará a bateria como gerador de material compositivo. Com ele, buscou-se contextualizar o caso da bateria a partir de relatos históricos, que vão desde a interpretação da caixa e bumbo por um só instrumentista até a formação do *kit* tradicional da bateria. Aborda-se, ainda, as características da bateria assim como o levantamento de peculiaridades que definem o idiomatismo deste instrumento.

O 3º capítulo intitulado Transferência Idiomática está dividido em 2 tópicos, a começar por Apresentando a Técnica e, sucessivamente, Transferindo o idioma da bateria para o processo de Composição Musical. Para tanto, propõe-se uma

discussão acerca da transferência e fluxo da informação como um recurso para o desenvolvimento de novas composições, por meio do idiomatismo elencados a partir da bateria.

O 4º capítulo é dividido em duas partes. Na 1ª, é apresentado o modelo que serviu como alicerce para a elaboração dos memoriais de cada obra; na 2ª parte, expõe-se os memoriais apresentando o passo a passo do processo criativo das obras. É verificado, ainda, a importância do protagonismo do memorial de acompanhamento compositivo no processo criativo, no tocante à relação das instâncias do modelo, a utilização de técnicas e a escolha de materiais compositivos.

No 5º e último capítulo, são apresentados os comentários conclusivos deste Estudo, quando também são respondidas as questões propostas que nortearam os procedimentos metodológicos escolhidos para o desenvolvimento deste Trabalho.

2 A BATERIA COMO GERADOR DE MATERIAL COMPOSITIVO

Durante a História da Música oriunda da tradição norte-americana, traços característicos da bateria podem ser encontrados como agentes emissores de informações para o processo compositivo, seja como reflexo consciente ou inconsciente de estruturas rítmicas e/ou características do instrumento como material integrante de instâncias que se conectam para a elaboração da obra.

2.1 A bateria: instrumento, instrumentista, atuação e estudo

Nesta Seção, a bateria será abordada em seu conceito etimológico, surgimento enquanto instrumento musical assim como a padronização do *kit* na atualidade. Seu surgimento a partir das bandas marciais, caracterizando a utilização da caixa e do bumbo no acompanhamento musical além da relação do instrumento e o ritmo.

2.1.1 Instrumento

A palavra bateria tem a sua etimologia proveniente do latim da palavra “*battuo, -ere*” e que se remete, por sua vez, a palavra “bater”, ou seja, a ação de mover-se ou tocar algo com energia e ritmo (BATER, [20--])⁸. Logo, a partir da palavra “bater”, origina-se a palavra de etimologia francesa “*batterie*”, que se trata de um termo utilizado na prática barroca de passagens com arpejos notadas como acordes (BATERIA, 1994, p. 82). “*Batterie*” é um termo francês utilizado na Música para um tipo peculiar do arpejo, ou seja, para que a realização das notas de um acorde seja realizada de maneira quebrada, distinta e distanciada (BATERIA, 1994, p. 82).

Nesse sentido, de forma análoga ao arpejo, estas alturas são traduzidas para os instrumentos que compõem o conjunto de peças deste instrumento.

A Figura 2 faz uma alusão ao acorde Lá menor escrito na partitura, porém, a sua estrutura indica a aplicação nos instrumentos da bateria.

Na Figura 1 uma alusão é feita nos instrumentos: (1) bumbo - localizado no 1º espaço do pentagrama; (2) caixa-clara - escrita no 3º espaço; (3) chimbal - escrito no

⁸Documento *online* não paginado.

pentagrama na 5ª linha; (4) prato de condução - localizado no 1º espaço suplementar superior.

Figura 1 – Abertura do Prelúdio da Suíte n. 1 de Johann Sebastian Bach



Fonte: Kohn (2008)⁹.

Figura 2 – Distribuição das notas da abertura do Prelúdio da Suíte n. 1 de Johann Sebastian Bach para os instrumentos da bateria



Fonte: O autor (2019).

A bateria é um instrumento de percussão, composta de diversos pratos e acessórios que são dispostos em torno da caixa, do bumbo e do chimbal. Ela fornece material rítmico para os principais estilos de música popular do século XX. Os componentes que constituem o *kit* da bateria foram desenvolvidos a partir de instrumentos de percussão utilizados em bandas militares no século XVIII (FOTO 1).

De acordo com Hemsworth (2016), as bandas utilizavam como orientação para a percussão basicamente duas partituras: uma escrita para caixa e outra para bumbo e prato, onde, normalmente, um único instrumentista executava bumbo e prato. Com a adaptação de um sistema de prender o prato no bumbo, o intérprete passou a percutir o bumbo com uma baqueta, enquanto executava o prato com a outra mão.

⁹Documento *online* não paginado.

Foto 1 – Presença de caixa, bumbo e prato na Banda Marcial *The A. & M. College Band from Greensboro*



Fonte: THE A. & M... (2015)¹⁰.

Foto 2 – Double-Drumming



Fonte: Romano (2013, p. 61).

Instrumentistas que trabalhavam em bandas militares, comumente, atuavam em orquestras e, em meados do final do século XVIII, que a interpretação dessas

¹⁰Documento *online* não paginado.

partituras de percussão por um só músico (*double-drumming*) (FOTO 2), marcou o surgimento do baterista. Um instrumentista que executa uma caixa apoiada em uma cadeira e um bumbo com prato acoplado no casco do instrumento ou, ocasionalmente, um tímpano situado ao lado.

Nesse sentido, Traldi e Ferreira (2015, p. 168) comentam que:

O double drumming consistia em uma técnica utilizada para tocar dois tambores ao mesmo tempo, ambos os tambores eram tocados com baquetas por um percussionista, o bumbo com a mão direita e a caixa (apoiada em uma cadeira) com a mão esquerda.

Neste período, o baterista usava uma mão (geralmente à direita) para tocar a caixa e a outra para tocar o bumbo e prato. Nesta forma de executar a bateria, a sua função, na composição, se estabelece em manter o andamento. Com isto, o bumbo executava apenas marcações em conjunto com o instrumento mais grave do grupo, muitas vezes, conduzindo junto com a tuba. Já a caixa-clara conduzia o pulso com uma movimentação maior de notas, acentuando, comumente, o ritmo da melodia na 2ª parte da música (FIGURA 3). Neste exemplo é demonstrado a aplicação de acentuações na caixa-clara sincronizado com o contorno da melodia, apresentada na clave de sol escrita para piano.

Figura 3 – Aplicação de acentuações, na Parte B, em *The Entertainer* (Scott Joplin)

Fonte: O autor (2019).

Em alguns países, como por exemplo, os EUA, a inserção de acessórios na bateria aconteceu, paulatinamente, de acordo com a evolução técnica dos instrumentistas. Estes exploraram instrumentos e acessórios (suportes e montagens de *kits*)

facilitando as suas tarefas musicais elevando, tecnicamente, suas performances. Por exemplo, em 1896, a criação do tripé da caixa-clara colaborou para a elaboração de arranjos de músicas elaboradas, anteriormente, para a interpretação de 2 percussionistas. A partir da invenção deste acessório, a escrita da caixa-clara e do bumbo se consolidou para a interpretação de apenas 1 instrumentista.

Para evitar que o prato e o bumbo estivessem sempre soando juntos, *luthiers* e intérpretes inventaram meios para amortecer ou silenciar os pratos. Porém, uma separação mais significativa dos 2 instrumentos ocorreu por volta de 1920, quando os pratos e o bumbo adquiriram seus próprios acessórios, ou seja, pedestal de prato e pedal de bumbo.

Com a utilização simultânea dos tambores, pratos e acessórios, os bateristas ganharam espaço como intérpretes em ambientes como: circo, vaudeville¹¹, cinema mudo e, mais tarde, nos grupos de rádio, gerando ações dramáticas (sonoplastia) com efeitos sonoros, timbres étnicos e sons auxiliares em rádio novelas.

Para facilitar o acesso as peças do *kit*, como: tom-tons¹² chineses, chocalhos, catracas, baquetas, tamborins, blocos sonoros, tábuas de lavar, apitos, estes instrumentos foram suspensos por cordas, montadas em barras de metal ou colocadas em mesas acima do bumbo, para facilitar a execução destes instrumentos.

Foto 3 – Bumbo com pedal, caixa e prato à dois com pedal



Fonte: Bennett ([20--])¹³.

¹¹*Vaudeville*: gênero teatral nascido na França no final dos anos 1700. Um vaudeville é uma comédia sem intenções psicológicas ou morais, baseada em uma situação cômica. Era, originalmente, uma espécie de composição dramática ou poesia leve, geralmente uma comédia, intercalada com canções ou balés. Tornou-se popular nos EUA e no Canadá (CAN) desde o início da década de 1880 até o início da década de 1930 (MOREIRA, 2010).

¹²Tambor utilizado na paleta de instrumentos que constituem a bateria.

¹³Documento *online* não paginado.

Foto 4 – Tambores e acessórios



Fonte: Bennett ([20--])¹⁴.

Segundo Hemsworth (2016), a grande variedade de *kits* dos bateristas e efeitos sonoros predominantes nos cenários de teatro não era tão necessária para o estilo de jazz que ganhou popularidade nos anos 1930.

A atenção dos fabricantes de tambores e acessórios se direcionou para a expansão dos tipos e tamanhos destes tambores. À medida que tamanhos menores de tambores ganhavam popularidade, um *kit* padrão de bumbo, caixa e 2 tom-tons tornou-se popular entre os bateristas. Um tom-tom tomou a posição tradicional do tom-tom chinês, acima do bumbo; o maior ficava ao lado direito do baterista, chegando ao *kit* tradicional utilizado ainda hoje (FOTO 5).

Foto 5 – Kit de tambores e acessórios da bateria tradicional



Fonte: Yamaha ([20--])¹⁵.

¹⁴Documento *online* não paginado.

¹⁵Documento *online* não paginado.

Nos Quadros 2, 3 e 4 representa-se os instrumentos: bumbo, caixa e prato, abordando suas propriedades, funções e aplicações na Música.

Quadro 2 – Propriedades, funções e aplicações do bumbo



BUMBO

PROPRIEDADES

Registro: Grave
Diâmetro: 35,56 cm X 30,48 cm a 66,04 cm x 55,88 cm
Altura: Definida ou Indefinida
Material: madeira, acrílico e metal
Pele: superior (superfície de toque)
Pele: inferior (superfície de ressonância por afinidade)
Aro: retesamento da pele
Parafuso: tensionamento do aro
Posição: vertical com utilização de suporte
Acessório: pedal bracket

FUNÇÃO

Marcar o pulso
 Voz melódica

APLICAÇÕES

Marcha: marca os pulsos 1, 2, 3 e 4
Rock: marca os pulsos 1 & 3
Jazz: (1) marca o pulso, (2) voz melódica

Fonte: O autor (2019).

Quadro 3 – Propriedades, funções e aplicações da caixa-clara



CAIXA - CLARA

PROPRIEDADES

Registro: Agudo
Diâmetro: 20,32 cm x 15,24 cm a 38,01 cm x 16,51 cm
Altura: Definida ou Indefinida
Material: madeira, acrílico e metal
Pele superior: superfície de toque
Pele inferior: superfície de ressonância com fios metal (esteira)
Aro: retesamento da pele
Parafuso: tensionamento do aro
Posição: vertical com utilização de suporte
Acessório de emissão sonora: baqueta, vassorinha, rooth e baqueta de feltro

FUNÇÃO

Conduzir o andamento
 Acentuar
 Marcar o pulso

APLICAÇÕES

Marcha: marca os pulsos 1, 2, 3 e 4
Rock: marca os pulsos 1 & 3
Jazz: (1) acentua, (2) voz melódica, (3) material rítmico para improvisação

Fonte: O autor (2019).

Quadro 4 – Propriedades, funções e aplicações do prato



PRATO

PROPRIEDADES

Registro: agudo
Diâmetro: 10,16 cm a 66,04 cm
Altura: Indefinida
Posição: horizontal com utilização de suporte
Tipos: chimbau, splash, prato de ataque e prato de condução
Acessório de emissão sonora: pedal (estante de de hi-hat) e baqueta, vassorinha, rooth e baqueta de feltro

FUNÇÃO

Conduzir o andamento
 Acentuar
 Efeitos sonoros

APLICAÇÕES

Marcha: conduz o andamento
Rock: marca os pulsos 1 & 3
Jazz: marca o andamento podendo ser uma voz melódica

Fonte: O autor (2019).

2.1.2 Instrumentista

A função do baterista é uma prática consolidada na aplicação de ritmos em vários instrumentos que compõem a bateria. Um modo diferente de pensar a bateria se estabeleceu entre as décadas de 40 e 60 do século XX, com os bateristas que tocavam outros instrumentos além do seu instrumento nativo. Particularidades como a capacidade de ler e escrever partituras, fizeram destes bateristas líderes de grupos.

Compreende-se que a bateria tem atuação em diferentes frentes. Crouch (2007 *apud* BERENDT; HUESMANN, 2014) comenta que a bateria não tem predecessores na História da Música antes do século XX. Trata-se, de uma maneira original, de unir

e tocar, simultaneamente, tambores e pratos. Neste contexto, a bateria exerce múltiplas funções: (1) condutor de andamento; (2) é utilizada pelos compositores como instrumento para preencher os espaços de ligação entre elementos da estrutura, como frases e seções (*fills*¹⁶, ou viradas, e ataques de pratos); (3) dialoga com outros instrumentistas, fornecendo e recebendo ideias (padrões rítmicos) para improvisos e comentários; (4) assume o papel de improvisador; (5) solista, destacando-se em determinadas seções.

A bateria é conhecida como um instrumento capaz de dar voz a vários instrumentos simultaneamente. Cada membro do baterista é capaz de executar grupos de notas de forma independente, formando um todo que gera uma malha rítmica¹⁷.

2.1.3 Estudo

O estudo deste instrumento compreende: 1) técnicas de mãos e pés; 2) rudimentos de combinação dos membros para execução de toques; 3) ritmos, (constituindo tanto ritmos elaborados para a bateria como a adaptação de ritmos executados por vários instrumentos de percussão); 4) ritmo linear que trata da execução dos instrumentos da bateria de uma forma horizontal, sem sobreposição de notas (este ritmo, em específico, não foi agregado ao item 4) de ritmos por ter características próprias e que se diferenciam em aspectos técnicos. O ritmo linear traduz para a bateria a distribuição de uma estrutura, um padrão ou padrão rítmico de forma horizontal. O ritmo é distribuído sobre as peças do *kit* da bateria, evitando a sobreposição de notas, ou seja, as figuras rítmicas que constituem a informação rítmica são aplicadas em sequência); 5) polirritmia; 6) modulação métrica; e 7) acessórios e efeitos timbrísticos (vassourinha, pratos e outras fontes sonoras agregadas ao instrumento). Envolve também exercícios que estimulam a utilização destes recursos para elaboração de frases tanto para improvisação como para a composição (por extensão).

Segundo Berendt e Huesmann (2014), no período que se estende entre a 1ª e a 2ª metade do século XX, a bateria é executada com uma concepção diferente da

¹⁶*Fills* ou Virada [...]: “viradas”. Ver termo virar [...]: “Provocar uma mudança inesperada da subdivisão repetitiva que acompanha a música executada (geralmente música popular e comercial). Para a subdivisão introduzida é dado o nome de ‘virada’. É empregada na ‘bateria’ (1) dos conjuntos ou orquestras populares quando ocorre mudança de frase ou tema. Essa mudança é, geralmente, espontânea e sua execução depende da habilidade rítmico-musical do ‘instrumentista’. Em alguns poucos casos é prevista e/ou escrita pelo compositor ou arranjador” (VIRADA, 2003, p. 383, grifos do autor).

¹⁷Malha rítmica - Polifonia rítmica (SILVA, 2010, 2016).

utilizada até o momento. O baterista, neste período, utiliza o bumbo e o chimbal como instrumentos responsáveis pela condução do pulso, enquanto a caixa e o prato realçam o andamento e as acentuações da música. O baterista distribui, entre os membros, agrupamentos rítmicos realizados em diferentes peças do *kit* da bateria. Com o desenvolvimento da técnica dos bateristas, o instrumento passa a contribuir, de maneira diferente, com a Música, interagindo, de forma mais ativa, com o baixo, harmonia e melodia além de fornecer ideias rítmicas para os improvisadores. O instrumentista vai além da condução rítmica da música, dialogando, musicalmente, com os demais instrumentistas.

Considerada um instrumento de altura indefinida, a bateria passa a ter uma relação direta com a altura definida, sendo a afinação um fator preponderante. A afinação do instrumento torna-se uma característica peculiar neste diálogo. Em cada gênero, por exemplo, a bateria serve de uma região de afinação que mais se adequa ao tipo de grupo na qual está inserida. Quando inserida em grupos pequenos com muita articulação de notas, é possível perceber os tambores com afinações altas. Já em grupos grandes, os tambores mantêm uma afinação na região grave no intuito de reforçar os instrumentos graves do grupo.

De acordo com Gonçalves (2013), nestas afinações, alguns padrões se estabeleceram para afinar a bateria e uma delas aconteceu com a ênfase do intervalo de quarta justa descendente entre o tom e o surdo, terça maior (ou menor) descendente entre a caixa e o tom e 13ª ascendente entre o bumbo e o tom (FIGURA 4). Padrões diferentes de afinação foram inseridos pelos bateristas.

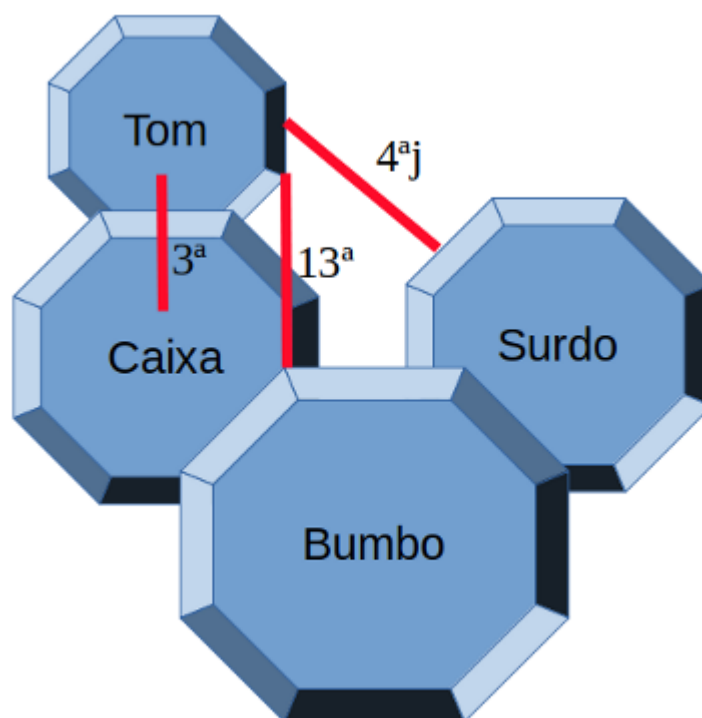
Gonçalves (2013, p. 45) comenta acerca da afinação utilizada pelo baterista Max Roach:

[...] a afinação dos tambores foi a seguinte: caixa – B4, tom – E4; surdo – Bb2 e bumbo E2. O primeiro ponto observado é a tessitura de duas oitavas entre os tambores graves (E2 e E4), formando os seguintes intervalos musicais entre as peças: duas oitavas (bumbo e tom), quarta aumentada (bumbo e surdo) e décima primeira aumentada (surdo e tom).

A relação dos bateristas com instrumentos de altura definida colabora para uma concepção melódica dos tambores. Possibilita, ao instrumentista, um diálogo na elaboração de frases e improvisos, contextualizado com o andamento, tonalidade, harmonia e melodia. Isto acontece tanto no estudo regular em cursos de Música, quanto

no estudo autodidata de um ou mais instrumentos. No estudo regular em cursos de Música, o baterista tem o acesso a instrumentos de percussão com altura definida como marimba, vibrafone, tímpanos, *glockenspiel*¹⁸, dentre outros.

Figura 4 – Intervalos de afinação entre os tambores



Fonte: O autor (2019).

Para o baterista, a composição estreita ainda mais a relação entre o ritmo e a altura, colaborando para o desenvolvimento tanto do processo criativo quanto da performance. Com um relacionamento direto com o ritmo, o instrumentista desenvolve motivos, frases e estruturas rítmicas distribuídas nas peças que compõem o *kit* da bateria.

¹⁸*Glockenspiel* [...]: “série de hemisfério de metal afinados cromaticamente, com furo no centro, no qual é atravessado um eixo que se apoia numa pequena caixa de madeira. Os hemisférios se encaixam, mas sem tocar. A pequena 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 ‘keybo-ardglockenspiel’ [ingl.], ‘Klavaturglockenspiel’ [alem.], ‘campanelli a tastiera’ ou ‘sticado pastorale’ [ital.], ‘jeu de timbre à clavier’ ou ‘glockenspiel à clavier’ [fr.] e ‘harmônica de teclado’ [espan.] (GLOCKENSPIEL, 2003, p.139, grifos do autor).

A bateria deixa de ser um instrumento somente acompanhador para ganhar uma versatilidade. Ela ganha espaço no repertório que exige momentos de improvisação entre os instrumentistas, gerando material para o desenvolvimento rítmico utilizado na improvisação tanto da bateria quanto nos outros instrumentos.

Max Roach foi protagonista na maneira de tocar bateria conduzindo o tempo e dialogando com os outros instrumentistas por meio das peças do *kit* da bateria. Uma maneira completa no modo de tocar bateria. Deste modo, ele não executava a bateria apenas tocando o ritmo pré-estabelecido sobre os compassos de forma regular além de manter padrões rítmicos, mas dialogava por meio do instrumento com os outros instrumentos. Foi um músico que estudou no curso de Bacharelado em Música com ênfase em Percussão na *Manhattan University* (EUA). Tocava outros instrumentos, como: marimba, vibrafone, xilofone, *glockenspiel*, *crotales*¹⁹, etc. Sendo um baterista capaz de ler partitura, desenvolveu um vasto trabalho tanto como instrumentista quanto compositor (BERENDT; HUESMANN, 2014).

Figura 5 – Exemplo da transcrição para bateria da introdução da música *Big Sid* criada pelo baterista e compositor Max Roach



Fonte: Xirgu; Krause ([20--], p. 120).

Com o desenvolvimento tecnológico do instrumento assim como as técnicas de execução da bateria, herdadas da percussão, os bateristas passaram a se servir de

¹⁹*Crotales*: [...] Termo derivado do grego '*Krotalon*' e do latim '*crotalum*' (pl.= '*crotala*'), significando 'sininhos' e som de 'tilintar'. É o mesmo nome dado aos anéis do rabo da cobra cascavel (*Crotalus terrificus*). Pequenos discos de metal que foram industrializados com diferentes tamanhos e afinados, percutidos com 'baquetas' com pontas de metal. O tamanho varia de 3" e 5,5" e são utilizados individualmente (suspensos por cordões) ou dispostos em estante como um teclado de piano. A extensão do instrumento varia entre 'c5' e 'c7'(sons reais). Não confundir com '*crótalos*' [espan.] e '*crotali*' [ital.]. Seu uso na música de concerto é exemplificado em H. Berlioz em '*Romeu e Julieta*', Claude Debussy em '*Prelude a la prés midi d'un faune*' e I. Stravinsky em '*Sagração da Primavera*'. Willy C. de Oliveira usa 2 oitavas do instrumento em '*Materiales*' para 3 percussionistas e soprano (1981). São chamados de '*antique cymbals*' ou '*greek cymbals*' [ingl.], '*cymbales antique*' [fr.], '*crotalo*' (sing), '*crotali*' (pl.), '*piatti antichi*' ou '*cimbali antichi*' [ital.], '*antiken Zimbeln*' e '*Krotalen*' [alem.] '*cimbalos antiguos*' [espan.], '*drévine tarélki*' [russo]. (CROTALES, 1994, p. 88, grifos do autor).

características próprias tanto do instrumento como da forma de executar vários instrumentos de maneira simultânea. Estas peculiaridades fazem da bateria um instrumento que, a partir do seu idiomatismo, propõe um diálogo com outros segmentos da Música e, conseqüentemente, com a Composição, contribuindo para a expansão do instrumento através da transferência de seu idioma para o universo da Composição.

2.1.4 Influência de John Hollenbeck

A influência de John Hollenbeck neste Trabalho aconteceu por afinidades enquanto compositor e instrumentista. A relação direta com a inventividade rítmica aplicada aos mesmos instrumentos, tendo em vista que a bateria requer, em muitos casos, a criação e adequações de padrões rítmicos à obra em que este instrumento está inserido.

Com a realização de um estudo com base nos *Compact Discs* (CDs) e vídeos do Grupo *Claudia Quintet* (THE CLAUDIA QUINTET, 2010, 2011a, 2013, 2016) e *John Hollenbeck Large Ensemble* (HOLLENBECK, 2009) bem como entrevistas, realizou-se um mapeamento do rol de estratégias utilizadas pelo compositor para elaboração de estruturas rítmicas e melódicas, aplicadas à instrumentação de suas composições e que caracterizam o seu trabalho compositivo.

Nestes estudos foram realizadas transcrições de excertos e adaptações de trechos da obra *Guarana* (HOLLENBECK, 2004), escrita para *Large Ensemble*, assim como o estudo comparado, no interior da obra, entre os agrupamentos rítmicos aplicados à bateria e aos demais instrumentos. Para isto, utilizou-se como referência a relação da quantidade e qualidade no contexto da composição musical, apresentado por Silva (2016, p. 59, tradução nossa)²⁰ que afirma que:

Em uma composição musical, as qualidades musicais mudam seus valores durante o tempo da música. As alturas sobem e descem. As durações se tornam mais curtas. As intensidades se tornam fortes e suaves. O mesmo pode acontecer com timbres, textura, tonalidades e assim por diante. Essas alterações definem intervalos de possibilidades mesmo dentro de uma qualidade.

²⁰“In a composition, musical qualities change their values over time. Pitches go up and down. Durations become longer and shorter. Intensities get strong and soft. The same may happen with timbres, texture, tonality and so on. These changes define ranges of possibilities even inside a very quality”. (SILVA, 2016, p. 59).

Nesta relação de quantidades e qualidades proposta por Silva (2016), o estudo realizado na obra *Guarana* (HOLLENBECK, 2004) se dá na forma de um estudo quantitativo dos agrupamentos rítmicos presentes na obra. Sendo realizado com a quantificação das figuras rítmicas, a organização se deu da seguinte maneira: estabeleceu-se a menor figura rítmica utilizada como referência, tendo como valor o número 1. Este valor equivale à menor figura utilizada na elaboração dos agrupamentos rítmicos. Assim, a figura semicolcheia (♩) equivale ao número 1, a figura rítmica colcheia (♪) equivale ao número 2, etc. Para a quantificação das pausas, utilizou-se o valor da figura rítmica antecedida da letra R (do termo em Inglês, *rest*²¹). Para uma figura de pausa de semínima (⏏), utilizou-se a representação R4. No Quadro 5 apresenta-se a abordagem rítmica na introdução da obra. Para tanto, dividiu-se o Quadro 5 em 4 camadas diferenciadas pelas seguintes cores: (a) faixa branca para a voz; (b) faixa azul para os instrumentos de palhetas composto por: saxofone alto/flauta, clarinete, saxofone tenor e clarone; (c) faixa amarela para a camada de instrumentos de metais com pistões (trompete e *flugelhorn*²²); (d) faixa verde para a camada de instrumentos de metais com vara (trombone e trombone baixo); e (e) faixa salmão para os instrumentos piano, vibrafone, baixo e bateria.

Apresenta-se, no Quadro 5, o padrão rítmico utilizado para a elaboração da obra, expressado com a seguinte quantificação: [2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2]. Este padrão é apresentado escrito no pentagrama. A voz e o naipe de palhetas realizando alturas aleatórias, sem padrão rítmico definido, são somados ao padrão rítmico realizado pela bateria no 1º compasso da introdução. Já no 2º compasso, os trombones são adicionados sem alturas definidas e sem padrão rítmico definido. No 3º compasso, enquanto a bateria mantém o padrão rítmico, a voz e as faixas amarela e verde do Quadro 5 que executam alturas definidas e sem definição de padrão rítmico, o naipe de palhetas é mantido apenas com saxofone alto, clarinete e clarone, ainda executando alturas sem o padrão rítmico definido. No 4º compasso, enquanto a voz, as duas faixas de metais e o naipe de palhetas com o saxofone alto, clarinete e

²¹*Rest* = termo em inglês utilizado para se referir a pausa das figuras de valor na escrita musical (REST, 2019, tradução nossa).

²²*Flugelhorn*: “instrumento da família dos metais, com válvulas afinado em sib, com a mesma extensão da corneta de pistões. Tem o tubo cônico, a campana ampla e o formato grande do *bugle* de chaves. É um instrumento importante na maioria das bandas do continente europeu, mas raro nas britânicas e norte-americanas (FLUGELHORN, 1994, p. 335, grifo nosso).

clarone são mantidos executando alturas sem definição e agrupamentos rítmico indefinidos, os saxofones tenores e bateria preparam a entrada na Seção A.

O Quadro 5 apresenta outra peculiaridade da introdução da obra *Guarana* (HOLLENBECK, 2004) que é a sobreposição de andamentos. Na 1ª coluna, onde são apresentados 2 andamentos que geram uma indefinição do andamento que rege toda a instrumentação, realizando sons. A bateria realiza o padrão rítmico, apresentado na Figura 12, a 200 BPM²³, enquanto os demais instrumentos executam ritmos indefinidos de maneira livre, utilizando, como referência, a medida de 5 segundos.

A Tabela 1 apresenta os agrupamentos rítmicos da Seção A de forma quantificada, estabelecendo a sincronização das porções rítmicas em cada compasso. É possível perceber, no compasso 5, a distribuição das porções rítmicas: [8,2,2,2,2], entre os seguintes instrumentos: voz, saxofone alto/flauta, clarinete, trompete 1, *flugelhorn* 3, piano e baixo; [16], entre os instrumentos: saxofone tenor 1, saxofone tenor 2, clarone, trombone baixo; [R16], para os seguintes instrumentos: trompete 2, *flugelhorn* 4; [2,14], para o vibrafone. Entre os instrumentos trombone 1, trombone 2 e trombone 3 é mantida a textura indefinida de altura e ritmo. Ainda na Seção A, a bateria mantém a realização da porção rítmica [2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2]. Percebe-se que o resultado da soma dos valores rítmicos da bateria é igual a 28 e a soma dos valores da porção rítmica dos demais instrumentos é igual a 16. Quando se comparou os resultados alcançados entre bateria e os demais instrumentos, detectou-se uma defasagem rítmica que se estende entre os compassos 5 e 11. A bateria, executando um padrão rítmico independente, é escrita em um compasso com 7 tempos, simultaneamente, aos demais instrumentos; que entre os compassos 5, 6, 8 e 11 são escritas em compassos com 4 tempos e entre os compassos 7, 9 e 10 são escritas em compassos com 3 tempos.

Quadro 5 – Sobreposição de andamentos na introdução da obra *Guarana*

²³Batimentos Por Minuto (BPM).

Tabela 1 – Numeralização rítmica n, Seção A, em *Guarana*

BPM	Instrumento	c.5	c.6	c.7	c.8	c.9	c.10	c.11
69	voz	8,2,2,2,2	8,2,2,2,2	6,6	12,R4	R,4,4,4	6,6	16
69	Sax alto/flauta	8,2,2,2,2	8,2,2,2,2	6,6	12,R4	R,4,4,4	6,6	16
69	Clarinete	8,2,2,2,2	8,2,2,2,2	6,6	12,R4	R,4,4,4	6,6	16
69	Tenor 1	16	2,R14	R2,10	R2,10,R4	R2,10	R2,10	R8,8
69	Tenor 2	16	2,R14	R2,10	R2,10,R4	R2,10	R2,10	R8,8
69	Clarone	16	16	12	12,R4	12	12	R12,4
69	Trompete 1	8,2,2,2,2	8,2,2,2,2	6,6	12,R4	R4,4,4	12	16
69	Trompete 2	R16	R16	R12	R16	R12	R12	R16
69	Flugelhorn 3	8,2,2,2,2	8,2,2,2,2	6,6	12,R4	R4,4,4	12	16
69	Flugelhorn 4	R16	R16	R12	R16	R12	R12	R16
69	Trombone 1	Sem definição de ritmo	R16	R12	R16	R12	R12	R8,8
69	Trombone 2	Sem definição de ritmo	R16	R12	R16	R12	R12	R16
69	Trombone 3	Sem definição de ritmo	R16	R12	R16	R12	R12	R16
69	Trombone Baixo	16	16	12	12,R4	12	12	R12,4
69	Piano M.D.	8,2,2,2,2	8,2,2,2,2	6,6	12,R4	R4,4,4	12	16
69	Piano M.E.	2,14	2,14	2,10	2,10,R4	2,10	2,10	R8,4,4
69	Vibrafone	8,2,2,2,2	8,2,2,2,2	6,6	12,R4	R4,4,4	12	16
69	Baixo	2,14	2,14	2,10	2,10,R4	2,10	2,10	R8,4,4
200	Bateria	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2, 2,R2,2	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2, 2,R2,2	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2, 2,R2,2	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2, 2,R2,2	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2, 2,R2,2	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2, 2,R2,2	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2, 2,R2,2

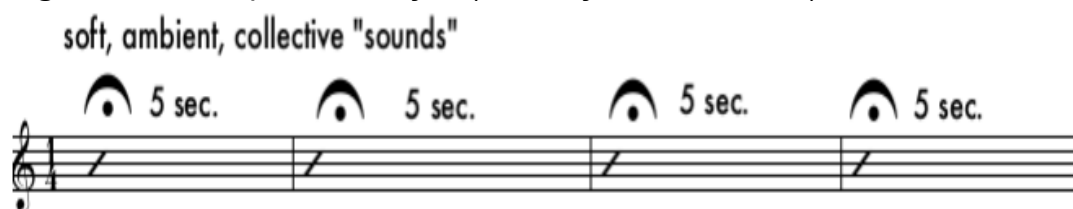
Fonte: O autor (2019).

É possível detectar, na Tabela 1, que todos os instrumentos apresentam as porções rítmicas realizadas em um andamento que considera a semínima com a equivalência de 69 BPM. Por sua vez, a bateria ausente na instrumentação da Tabela 1, realiza, simultaneamente, aos outros instrumentos uma estrutura rítmica que se repete a cada compasso (*vamp*), que é distribuído nas peças do *kit* da bateria com o andamento considerando a semínima equivalente à 200 BPM. Isto gera, na obra, uma relação independente de andamentos, como um baterista que executa um *ostinato* rítmico entre as peças de um *kit* de bateria com os pés em um andamento. E, com os membros superiores, realiza outro ritmo em andamento divergente do andamento realizado pelos membros superiores.

Com a Figura 7, é possível observar a escrita utilizada na Seção A. Após a realização do mapeamento das estruturas rítmicas, detectou-se a utilização de estratégias de escritas que colaboram no processo de tratamento do material compositivo.

Por exemplo, na introdução da Obra, entre os compassos 1 e 5, o compositor orienta o intérprete na partitura por meio textual para a realização de alturas sem padrão rítmico com a mensuração de 5''²⁴ para cada símbolo de *fermata*. Colocada sobre uma figura rítmica, a *fermata* tem a função de prolongar a duração da nota de acordo com o intérprete. No contexto da obra *Guarana* (HOLLENBECK, 2004), este símbolo expande a sua função. A sua escrita é orientada sob a duração de segundos e, ao contrário da sustentação de alturas durante uma duração determinada, o compositor orienta o intérprete a realizar sons suaves, ambiente e coletivos (*soft, ambient, collective sounds*).

Figura 7 – Exemplo de notação (Introdução de *Guarana*)



Fonte: Hollenbeck (2009)²⁵.

Como parte das estratégias compositivas abordadas, a Seção B da obra *Guarana* (HOLLENBECK, 2004), é apresentada no Quadro 6 que expõe informações acerca do tratamento rítmico dado pelo compositor à Obra sendo abordada por meio de definição textual e análise numérica. Esta Seção é explanada em um compasso, trazendo as seguintes medições para o andamento: com o compasso definido através da fórmula de compasso binária e inscrita em 2/4, o compositor utiliza uma *fermata* para cada tempo. A *fermata* do 1º tempo é mensurada com a quantidade de 10''²⁶ de duração e a 2ª *fermata*, situada no 2º tempo do compasso, é mensurada com 5'' de duração, enquanto, simultaneamente, a bateria executa o *vamp* com a semínima equivalente a 200 BPM. Observa-se que este instrumento carrega o mesmo padrão de quantificação dos valores rítmicos, ou seja, o padrão rítmico (2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2), enquanto todos os outros instrumentos realizam sons com altura e ritmo indefinidos na partitura.

²⁴5 segundos (5'').

²⁵Documento não paginado.

²⁶10 segundos (10'').

**Quadro 6 – Numeralização rítmica,
na Seção B, em *Guarana***

BPM	Instrumento	c.12
69	voz	Sem definição de ritmo
69	Sax alto/flauta	Sem definição de ritmo
69	Clarinete	Sem definição de ritmo
69	Tenor 1	Sem definição de ritmo
69	Tenor 2	Sem definição de ritmo
69	Clarone	Sem definição de ritmo
69	Trompete 1	Sem definição de ritmo
69	Trompete 2	Sem definição de ritmo
69	Flugelhorn 3	Sem definição de ritmo
69	Flugelhorn 4	Sem definição de ritmo
69	Trombone 1	Sem definição de ritmo
69	Trombone 2	Sem definição de ritmo
69	Trombone 3	R4,4
69	Trombone Baixo	Sem definição de ritmo
69	Piano M.D.	Sem definição de ritmo
69	Piano M.E.	Sem definição de ritmo
69	Vibrafone	Sem definição de ritmo
69	Baixo	Sem definição de ritmo
200	Bateria	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2, 2,R2,2

Fonte: O autor (2019).

Tabela 2 – Numeralização rítmica, na Seção E, em *Guarana*

BPM	Instrumento	c. 21	c. 22	c. 23
200	voz	28	16,R12	R28
200	Sax alto/flauta	28	16,R12	R28
200	Clarinete	28	28	16,R12
200	Tenor 1	28	28	28
200	Tenor 2	28	28	20,R8
200	Clarone	28	28	28
200	Trompete 1	28	R28	R28
200	Trompete 2	28	R28	16,R12
200	Flugelhorn 3	R28	R28	R28
200	Flugelhorn 4	R28	R28	R28
200	Trombone 1	R28	R28	R28
200	Trombone 2	28	28	28
200	Trombone 3	28	28	28
200	Trombone Baixo	28	28	28
200	Piano M.D.	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2
200	Piano M.E.	R28	R28	R28
200	Vibrafone	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2
200	Baixo	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2
200	Bateria M.S.	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2, 2,R2,2	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2, 2,R2,2	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2, 2,R2,2
200	Bateria M.I.	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2, R2,2

Fonte: O autor (2019).

Nota: Membros Superiores (M. D.); Membros Inferiores (M. I.).

Observando as passagens entre a introdução e as Seções A e B da Obra, percebeu-se a existência de níveis de sincronização de ritmo que está além das figuras rítmicas realizadas pelos intérpretes. Para que se pudesse entender o procedimento utilizado na sincronização dos elementos rítmicos nesta Obra, fez-se necessário a realização da análise gestual de sua interpretação.

Na coleta de dados, realizada através de vídeos (HOLLENBECK, 2009, 2014); (THE CLAUDIA QUINTET, 2011b); (THE CLAUDIA QUINTET; KOLLENBECK, 2016)

foi possível perceber na sincronização das frentes rítmicas realizadas pelos instrumentistas à sobreposição do ritmo realizado pela bateria, realçando um andamento divergente do andamento realizado pela bateria visto que, o tratamento rítmico dado pelo compositor, gera uma instabilidade e indefinição do pulso na interpretação da Obra, fazendo do regente um elemento importante na sincronização não só do ritmo, mas de todos os elementos presentes na obra *Guarana* (HOLLENBECK, 2004).

No procedimento de levantamento das quantidades rítmicas utilizadas pelo compositor, a Seção E, representada na Tabela 2 com a quantificação rítmica, foi um trecho da Obra que chamou a atenção para a aplicação do ritmo na instrumentação. Observando-se a Tabela 2 é possível perceber a definição de um compasso com 7 tempos, onde se estabelece, a partir desta Seção, a mesma quantidade de andamento para todos os demais instrumentos. No compasso 21, percebe-se a voz, as palhetas (na faixa azul) da Tabela 2, trompete 1 e 2 (na faixa amarela), trombone 2 e 3 e trombone baixo (na faixa verde), executando a porção rítmica equivalente ao valor de 28, e os instrumentos *flugelhorn* 3 e 4 assim como o trombone executam uma pausa equivalente ao valor R28. Na faixa salmão, a bateria apresenta duas atmosferas rítmicas distribuídas em 2 planos. O 1º plano é realizado pelos membros superiores entre os seguintes instrumentos: prato, caixa e tom-tom; e o 2º plano é executado pelos membros inferiores nos seguintes instrumentos: prato e bumbo. Nota-se que, na faixa da bateria, duas porções rítmicas são realizadas simultaneamente. A 1ª porção [2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2] é distribuída no 1º plano, tratando-se na Obra dos membros superiores, enquanto uma 2ª porção, contendo os valores [4,R4,R2,2,R8,R2,2,R2,2], é distribuído, simultaneamente, no 2º plano, realizado pelos membros inferiores.

Nos demais instrumentos da faixa salmão, ou seja, piano, baixo e vibrafone a quantificação rítmica utilizada pelo compositor são os valores [4,R4,R2,2,R8,R2,2,R2,2], isto é, a utilização dos mesmos valores utilizados no 2º plano rítmico da bateria. Com este procedimento, o compositor inaugura, na Obra, a 1ª fase de sincronização de elementos rítmicos da bateria com outros instrumentos direcionando para um levantamento de estratégias compositivas utilizadas pelo compositor.

A Tabela 3 apresenta o tratamento dado ao padrão realizado pela bateria na Seção G. Na faixa salmão, percebe-se a bateria realizando 2 agrupamentos rítmicos diferentes independentes e com pontos simultâneos de ataques. No tratamento rít-

mico da Obra, o compositor projeta o ritmo além da bateria, distribuindo os agrupamentos rítmicos realizados pela bateria para os demais instrumentos. Este procedimento fica evidente no compasso 30 da Seção G, apresentado na Tabela 3. No 1º plano, com a quantificação rítmica representada pelos valores [2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2], realizado pelos membros superiores, o compositor distribui este ritmo para os seguintes instrumentos: alto/flauta; piano; vibrafone; e a quantificação rítmica do 2º plano, realizada pelos membros inferiores, representada pelos valores [4,R4,R2,2,R8,R2,2,R2,2], é distribuída nos instrumentos: baixo; trombone baixo; trombone 2; *flugelhorn* 3; trompete 1 e tenor 2.

Tabela 3 – Numeralização rítmica, na Seção G, em *Guarana*

BPM	Instrumento	c. 29	c. 30	c. 31	c. 32
200	voz	R28	R28	R28	R28
200	Sax alto/flauta	R2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	R2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	R2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	16,R12
200	Clarinete	R28	R28	R28	R28
200	Tenor 1	R28	R28	R28	R28
200	Tenor 2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	16,R12
200	Clarone	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	R28
200	Trompete 1	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	16,R12
200	Trompete 2	R28	R28	R28	R28
200	Flugelhorn 3	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	16,R12
200	Flugelhorn 4	R28	R28	R28	R28
200	Trombone 1	R28	R28	R28	R28
200	Trombone 2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	28	28	16,R12
200	Trombone 3	R28	R28	R28	R28
200	Trombone Baixo	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	16,R12
200	Piano M.D.	R2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	R2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	R2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	16,R12
200	Piano M.E.	R28	R28	R28	R28
200	Vibrafone	R2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	R2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	R2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	16,R12
200	Baixo	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	16,R12
200	Bateria M.S.	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	VAMP 2,2,2,2,4,2,2,2,2,2,2,R2,2	Fill
200	Bateria M.I.	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	4,R4,R2,2,8,R2,2,R2,2	Fill

Fonte: O autor (2019).

Percebendo o tratamento dado pelo compositor ao material rítmico na obra *Guarana* (HOLLENBECK, 2004), fica realçado a importância da bateria como instrumento protagonista na frente de procedimentos compositivos da Obra. *Guarana* (HOLLENBECK, 2004) traz um discurso musical alicerçado no idioma da bateria onde o compositor utiliza dispositivos rítmicos característicos de seu discurso musical na bateria, quando estruturas rítmicas executadas entre bumbo, caixa e prato, são realizadas em outros instrumentos, podendo ser observado na Figura 8, o padrão rítmico realizado pelo bumbo é replicado nos seguintes instrumentos: baixo elétrico, vibrafone e piano. Ainda na Figura 8, é possível perceber tanto a sincronização do bumbo com o baixo e os instrumentos piano e vibrafone com a caixa e o prato.

Figura 8 – Transferência de material rítmico do bumbo da bateria para outros instrumentos

The image displays a musical score for four instruments: Piano, Vibrafone, Baixo elétrico (Electric Bass), and Bateria (Drum Kit). The score is written in 7/4 time. The Piano part has a treble clef and a note marked 'mute string A (pedal down)'. The Vibrafone part has a treble clef and includes the instruction 'TACET 1 st X' and 'ad. lib. octaves'. The Baixo elétrico part has a bass clef and includes the instruction 'TACET 1 st X'. The Bateria part has a drum staff and includes the instruction '(ADD RHYTHM SECTION)'. The rhythmic patterns are synchronized across the instruments, with the drum kit providing the primary rhythmic structure that is mirrored by the other instruments.

Fonte: O autor (2019).

Outras analogias entre o idioma da bateria e os demais instrumentos estão pré-inscritos na Obra, como: a indefinição da duração de uma figura rítmica gerada pelo percutir de um prato do *kit* da bateria, onde a duração de som do prato pode ser controlada com a interferência do intérprete como também pode ser indefinida, com a reverberação natural do prato a partir da intensidade que é percutido. Com o prato reverberando em um determinado período, a sua medida de reverberação pode ser dada pela quantidade de segundos, ou seja, onde se mede a reverberação a partir do

ataque inicial e o final da nota por meio do *fade out*²⁷, quando não abafado precocemente. De acordo com a vibração do prato, várias alturas indefinidas soam simultaneamente. Uma possível analogia realizada para indeterminação presente na Obra é obtida com esse tipo de prato. O prato de 22 polegadas e com espessura fina, ao ser percutido, gera uma nota acentuada seguida por uma sequência de harmônicos resultantes da reverberação do prato assim como o tempo de reverberação audível no entorno de 5" a 10", onde a indefinição rítmica utilizada como material da Obra foi retirada da duração de tempo de reverberação do prato utilizado pelo compositor.

Figura 9 – Sincronização do bumbo com o baixo e da caixa e do prato com o piano e o vibrafone em *Guarana*

Fonte: O autor (2019).

O mesmo ritmo é apresentado na bateria com a adição do *hi-hat*²⁸ e o bumbo. Na Figura 9, é possível identificar a sincronização da figura rítmica do bumbo da bateria, um instrumento de timbre grave, com a figura rítmica do baixo elétrico e a realização do complemento rítmico dos instrumentos de timbres agudos: caixa-clara e prato de condução sincronizados com a melodia apresentada neste exemplo.

Após a realização da análise e mapeamento dos dados, foi possível detectar estratégias compositivas recorrentes na obra *Guarana* (HOLLENBECK, 2004). Elas foram elencadas por ordem de aplicação na composição e alcançadas através do procedimento da notação numérica para padrões rítmicos. Dentre elas, algumas se apresentaram como padrões recorrentes na Obra John Hollenbeck. Com a realização

²⁷*Fade out*: termo inglês utilizado na Música para se referir à característica do som, especificamente, a intensidade, quando está no seu volume inicial e começa a perder a intensidade lentamente até chegar ao silêncio completo (MOREIRA, 2010).

²⁸*Hi-hat*: prato à dois, executado com o pé por meio de um pedestal (HI-HAT, 2003).

deste mapeamento, elenca-se estratégias provisórias no trabalho de John Hollenbeck. Em uma observação atenta, detectou-se peculiaridades no tratamento rítmico desta Obra. Foi possível detectar uma ordenação rítmica tanto horizontal quanto vertical, delineando o estereotipo de uma grande massa sonora, executando, em várias possibilidades de agrupamento, uma grande estrutura.

Por ser baterista, John Hollenbeck se relaciona com o ritmo de forma peculiar, devido à utilização dos membros, simultaneamente, para a execução de padrões rítmicos diferentes no instrumento. O idioma da bateria, neste caso, sugere um fator preponderante para o desenvolvimento da Obra em tela. A estrutura rítmica que será apresentada nos naipes de metais e madeiras assim como a seção rítmica é apresentada, inicialmente, pela bateria. A seguir, será abordado o idiomatismo como forma de desenvolvimento de desta Pesquisa, trazendo para o 1º plano o conceito léxico e etimológico da palavra assim como suas características relevantes.

2.2 Idiomatismo

Antes de qualquer discussão acerca de idiomatismos na bateria, é de suma importância que se delimite o uso do termo, ainda mais quando se trata de um que vem sendo discutido e incorporado à Música.

O termo idiomatismo direciona-se para a palavra idioma que carrega em seu significado: (1) linguagem de uma nação, região ou arte, considerada nos seus caracteres especiais; (2) língua; dialecto; (3) estilo de escrita, discurso ou expressão característico de algo ou alguém (IDIOMATISMO, [20--]). Na linguagem, por exemplo, o idiomatismo é concebido com a pronúncia das sílabas e consoantes, com palavras específicas de uma região e, até mesmo, a entonação aplicada à fala. Em um dialeto, palavras específicas de um grupo étnico carregam o próprio idiomatismo. As diversas etnias de ciganos são um exemplo. Cada uma carrega características próprias que fazem com que eles se reconheçam enquanto um grupo étnico. Já no estilo de escrita, as características são abordadas com o perfil do leitor que irá acessar as informações, como por exemplo, o texto acadêmico que tem um estilo próprio. O idiomatismo traz informação e conhecimento de forma objetiva, seguindo convenções específicas na estrutura do texto e no estilo literário, carregando também a característica de escrita do autor.

Segundo Vasconcelos (2002), a palavra *Idiomatismo* traz em seu significado características próprias de um idioma, que transmite uma informação e/ou sinais de uma ou mais informações. Neste caso, o *idiomatismo*, quando associado à Música, se refere a peculiaridades que compõem o vocabulário de um instrumento. Estas peculiaridades abarcam desde aspectos musicais, como timbre, dinâmica, dentre outros, até os possíveis efeitos gerados pelos instrumentos e/ou recursos externos.

Vasconcelos (2002) afirma que ao relacionar o termo *idiomático* a uma determinada obra musical, refere-se à adequação da composição ao instrumento para o qual foi elaborada. A palavra *idiomatismo*, neste contexto, é utilizada como uma técnica compositiva embasada em peculiaridades de um instrumento.

Scarduelli (2007) comenta que os recursos *idiomáticos* podem servir ao compositor como parâmetro para a elaboração de uma composição, principalmente, em obras de compositores que não são intérpretes, mas desejam compor para um determinado instrumento. Entre estas peculiaridades, o *idiomatismo* abrange tanto a técnica disponível quanto uma gama de qualidades sonoras oferecidas pelo instrumento. Assim, é possível o compositor vislumbrar os limites técnicos do instrumento, direcionando, desta forma, uma escrita adequada ao instrumento, ou seja, *idiomática*.

O *idiomatismo* é aplicado em uma obra musical quando o compositor explora as capacidades particulares de um determinado instrumento. Trata-se de considerar, na Composição, a capacidade de execução de um conjunto de técnicas instrumentais. Neste processo compositivo, utiliza-se como material os recursos próprios do instrumento.

Vasconcelos (2002, p. 80-81) comenta:

A praticidade dá-se pela possibilidade concedida ao intérprete de executar todas as passagens da peça sem prejuízo do resultado sonoro. A inventividade tem lugar na exploração de recursos próprios do instrumento [...] um compositor pode criar uma peça musicalmente irretocável, mas que absolutamente não funcione para determinado instrumento, mesmo se executada por um excelente intérprete. [...] o mais importante é o modo como as alturas apresentam-se e disponibilizam-se espacialmente em cada instrumento.

Estas características oferecem ao compositor possibilidades sonoras que se estabelecem em uma gama de informações inerentes ao instrumento que se pode identificar como as qualidades sonoras. Qualidades estas que são oferecidas através da matéria-prima do instrumento, de seu formato, dos modos de produção de sons e

demais possibilidades técnicas. Considerar o idiomatismo implica em que aspectos da obra sejam coerentes com a técnica do instrumento. Isto contribui para a preparação da obra e para a vontade de interpretá-la.

Borém (2000 *apud* TULLIO, 2005) afirma que o compositor deve observar, em seu processo compositivo, 4 fatores fundamentais, do ponto de vista da performance. E que devem ser inerentes a uma peça musical. São eles:

(1) exequibilidade de todos os parâmetros musicais - alturas, dinâmicas, articulações e timbres; (2) um nível razoável de conforto na sua realização; (3) satisfação para o intérprete que estuda a obra; e (4) interesse do ponto de vista do público. [...] De fato, poderíamos generalizar que, quando um ou mais desses fatores são negligenciados pelo compositor, são menores as chances da obra se tornar parte do repertório (BORÉM, 2000 *apud* TULLIO, 2005, p.16).

Isto indica que, para a elaboração de uma composição idiomática, existe a necessidade de se levar em conta peculiaridades de um instrumento.

Scarduelli (2007) separa os recursos idiomáticos em duas categorias: (1) idiomatismo explícito; e (2) idiomatismo implícito. Os recursos idiomáticos explícitos são utilizados como fundamento para a análise das peças para violão solo de Almeida Prado em textos subsequentes:

[...] aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais. Já o idiomatismo implícito corresponde à escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, consequentemente, a exequibilidade da peça (SCARDUELLI, 2007, p. 143).

Sendo assim, pode-se dizer que idiomatismo se refere a um ou conjunto de recursos específicos de um instrumento musical. Desta maneira, o idiomatismo pode ser transformado em um recurso técnico compositivo. A bateria se torna um agente ativo, oferecendo o seu idiomatismo para este processo compositivo. Sendo gerenciada pelo ritmo, este instrumento pode oferecer ao compositor tanto estruturas rítmicas quanto divisão de vozes. A seguir, serão apresentadas as peculiaridades da bateria. Elas ofertam à Composição uma paleta de possibilidades na elaboração de uma obra.

2.3 Idiomatismo na bateria

O conceito do *kit* da bateria está ligado à tradição das marchas militares europeias que foram levadas para a América durante o período de colonização. Para as múltiplas funções militares, o toque da caixa conduzia soldados a marchar em sincronia. Este período originou os rudimentos que geraram material para moldar as características da bateria que se conhece. Rudimentos como toque simples, toque duplo, *paradiddles*²⁹, *rulos*³⁰, *flam*³¹, *drag*³², dentre outros.

Conforme a Figura 10, Hemsworth (2016) identifica a migração destes rudimentos para a América, como a gênese da linguagem da bateria.

O idiomatismo da bateria pode ser influenciado pelo próprio idiomatismo da percussão. Isso garante as formas de executar as fontes sonoras dos instrumentos deste naipe, podendo ser utilizado no processo criativo³³. A contribuição para que esta prática possa ser consolidada, este Trabalho doravante inicia o estabelecimento desta linha de pesquisa.

A bateria é um instrumento executado por vários membros do corpo. Com a junção de várias peças no *kit*, suas características são constituídas por meio do ritmo distribuído em vozes independentes. Instrumentos como tambores, pratos e acessórios compõem a paleta de cores sonoras da bateria. De característica homofônica e

²⁹*Paradiddles*: termo inglês – frase rítmica utilizada para aprimoramento técnico das ‘mãos’, baseada em desenhos rítmicos de 8 semicolcheias com mais uma nota final (em compassos binário 2/4), executada com as seguintes ‘ditações’¹ abreviada: D E D D, E D E E / D (‘D’ = mão direita e ‘E’ = mão esquerda). É chamada de ‘paradiddle’ simples. O ‘paradiddle’ duplo é executado com 12 semicolcheias em compasso 6/8 com a seguinte digitação: D E D E D D – E D E D E E / D. É chamado em francês de ‘le moulin’ (PARADIDLES, 2003, p. 247-248, grifos do autor).

³⁰*Rulos*: termo brasileiro, [...] pl. = ‘rulos’ - O mesmo que ‘rulo simples’. Técnica utilizada para executar o maior número possível de batidas no instrumento (sobretudo nos membranofônicos) de modo que simule a produção de um som contínuo; é o ‘trêmolo’ aplicado aos instrumentos de ‘percussão’. A técnica refere-se quase exclusivamente às ‘baquetas’. Uma das primeiras citações encontra-se no método para ‘percussão’ editado em 1777 em Berlim, ed. Winters, sem autor, ‘Kurze Anweisung des Trommel-spielen’. Nos ‘tambores’ médios e pequenos, é possível executar dois tipos de ‘rulo’ para simular som contínuo (rulo aberto e rulo fechado). Nos tambores grandes, como (bumbo, tímpano, alfaia, etc) e instrumentos idiofônicos percutidos, é aplicada a técnica de ‘rulo simples’. Para a sua execução é fundamental o domínio do ‘rebote’. No pandeiro, o ‘rulo’ é obtido por meio do ‘chacoalhar’ do instrumento ou pela ‘fricção’ de um ou dois dedos na ‘pele’, de modo que a vibração desta provoque o chacoalhar das ‘platinelas’. É também conhecido como ‘rufo’ ou ‘trêmulo’ e chamado de ‘roll’. (RULO, 2003, p. 281, grifos do autor).

³¹*Flam*: termo inglês - Nome da execução de uma nota com apojetura simples. Em razão da influência técnica e de métodos norte-americanos, o termo se fixou no Brasil e em inúmeros países (FLAM, 2003, p. 125).

³²*Drag*: expressão inglesa, pl. = ‘drags’ - Técnica de execução de apojetura dupla com finalização numa nota fraca e mais uma nota forte (DRAG, 2003, p. 113, grifos do autor).

³³O trabalho sobre a percussão e seus instrumentos fica o legado à uma futura continuação do trabalho iniciado no Mestrado. Por ora, será concentrado na bateria.

polifônica, a bateria apresenta possibilidades na execução do instrumento, aplicando o ritmo em várias peças do *kit* de forma simultânea. Dispondo de 4 possibilidades de execuções, requer do instrumentista a utilização dos 2 pés e das duas mãos simultaneamente. Com a utilização dos pés e mãos, realiza-se uma sincronização de ataques entre instrumentos estabelecidos nas regiões grave, média e aguda, obtendo como resultado uma malha rítmica. Dentre as possibilidades de emissão sonora apresentadas pelo baterista, uma 5ª possibilidade é apresentada com a emissão de sons pela boca. Estes sons são emitidos, de forma natural, por meio de grunhidos, assobios, sopros e com a utilização de apitos.

Figura 10 – Exemplo de rudimentos utilizados para o desenvolvimento técnico do baterista



Fonte: Blades *et al* (2001a, p. 25).

As várias fontes sonoras possibilitam a distribuição do ritmo em 4 peças e acessórios. Aplicado, simultaneamente, entre duas a 5 vozes, o ritmo é distribuído no *kit*, gerando uma relação entre as figuras rítmicas distribuídas na bateria em forma de vozes.

Schillinger (2004 *apud* MORAIS JÚNIOR, 2015) chama de locais de ataque cada figura realizada em um espaço e tempo mensurado nas peças do *kit* da bateria, também se pode referir como locais de ataque que cada figura rítmica realiza pelos membros do instrumentista nas peças da bateria. Esta mesma figura pode ocorrer, simultaneamente, em mais de um instrumento que compõe a bateria. Nos pontos de ataques realizados na bateria, várias possibilidades são passíveis de serem realizadas, como por exemplo, a caixa e o bumbo. Ainda nesta perspectiva, uma diferença

de timbre pode ser gerada na mesma peça da bateria com a execução em diferentes locais do corpo do instrumento, por exemplo, o aro da caixa. Na Figura 11, é possível observar uma das possibilidades de se escrever o ritmo de samba, onde a caixa é utilizada com a execução de 2 timbres, sendo a cabeça da nota preta referente a ponta da baqueta direto na pele e a cabeça da nota em formato de x referindo-se à baqueta deitada na pele e o corpo da baqueta percutindo o aro do tambor.

Figura 11 – Escrita da execução de 2 timbres na caixa (pele e aro)



Fonte: O autor (2019).

Na conjunção do prato, caixa e bumbo, detecta-se uma organização arquitetônica do ritmo entre estes instrumentos. Isto é, como o baixo, harmonia e melodia são combinados em um compasso, na bateria, os sons se agrupam em uma malha rítmica. Os timbres agudos atuam, diretamente, com a melodia, ou seja, com uma maior movimentação do ritmo; enquanto os instrumentos graves movem-se com uma menor quantidade de locais de ataque. (Observa-se a possibilidade de instrumentos graves realizar ritmos com uma maior quantidade de ataques. Para isto, recomenda-se a utilização do recurso de notas curtas, a exemplo o *staccato*³⁴).

A bateria dá voz a diferentes papéis na Música, gerando a congruência de vários agentes em uma única malha rítmica que se repete durante a execução da música. Por exemplo, o bumbo pode determinar o pulso com notas regulares executadas no tempo forte do 1º tempo do compasso e, simultaneamente, pode dar movimento rítmico à música com a combinação simultânea ou alternada com as outras peças do *kit* da bateria. Ele pode acentuar um padrão rítmico e assim, enfatizar um determinado padrão rítmico da melodia. A caixa-clara, por sua vez, tanto pode estar acentuando grupos rítmicos da melodia quanto pode estar, juntamente, com o *hi-hat*.

³⁴ *Staccato*: (It., 'destacado') Diz-se de uma nota, durante a execução, separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação e que recebe uma certa ênfase, não exatamente MARCATO, mas o oposto de LEGATO. O *staccato* é notado com um ponto, um traço vertical ou um sinal em forma de cunha (STACCATO, 1994, p. 896, grifo do autor).

Com a relação direta entre os instrumentos da bateria, realizou-se uma organização dos sons provenientes das peças do *kit* da bateria em níveis arquitetônicos da estrutura rítmica.

O ritmo, quando realizado no *kit* da bateria, torna-se similar à uma construção arquitetônica constituída de métrica, pulso, acento e tensão rítmica.

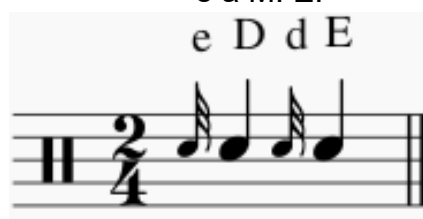
Segundo Cooper e Meyer (2016), grande parte da música com a qual se depara, segue um padrão arquitetônico na sua construção, isto é, em sua organização assim como as letras são combinadas na construção de palavras que são organizadas para a construção de sentenças, sentenças em parágrafos, chegando ao resultado textual.

Para isto, uma estrutura funcional na construção do ritmo é apresentada por Cooper e Meyer (2016), sendo: (1) O pulso é uma série de estímulos regulares, recorrentes e, precisamente, equivalentes como as batidas de um relógio, um cronômetro ou marcador de um metrônomo. O pulso marca, em unidades iguais, um momento temporal. O pulso é responsável de induzir a mente humana a organizar os agrupamentos rítmicos; (2) Métrica é a medida dos pulsos regulares entre os acentos. Ela acontece por meio da acentuação na medida regular dos pulsos; (3) O ritmo pode ser definido como o modo pelo qual uma ou mais batidas não acentuadas são agrupadas em relação a uma acentuada. Os 5 agrupamentos rítmicos básicos podem ser diferenciados por termos tradicionalmente associados à prosódia; (4) Acento - o pensamento do conceito de acento é de central importância na teoria da análise do ritmo; e (5) Tensão Rítmica significa a intensificação da dinâmica de uma batida, acentuada ou não. Assim, uma tensão rítmica, não importa o quão forte, colocada em um ritmo não vai fazer dele figuras rítmicas acentuadas. Embora a tensão rítmica não modifique a função do ritmo, ele pode e, frequentemente, altera o padrão rítmico que será abordado a seguir. Em geral, parece que a tensão rítmica, seja um grupo ou uma figura acentuada que tende a marcar o começo de um novo grupo de figuras rítmicas; (6) Padrão Rítmico é um fato mental, não físico. Não há regras rígidas e rápidas para calcular o que, em qualquer instância particular, é o agrupamento. Músicos sensíveis e bem treinados podem perceber os agrupamentos rítmicos de maneiras diferentes. O padrão rítmico pode, às vezes, ser propositalmente ambíguo.

Para se discutir acerca do idiomatismo da bateria, precisa-se entender alguns termos recorrentes no vocabulário deste instrumento.

Os termos e recursos, frequentemente, utilizados são: (1) **toque** - trata-se de um termo brasileiro utilizado para dar o “nome do desenho rítmico de curta duração, usado em manifestações e musicais populares” (TOQUE, 2003, p. 356); (2) **Rebote** é o nome do percurso realizado pela baqueta sem o movimento de impulso intencional da mão, ou seja, a mão não se movimenta para a execução da 2ª ou mais notas. É o resultado de um movimento inercial de uma batida dirigida, utilizada, fundamentalmente, nos “instrumentos membranofônicos”³⁵ (REBOTE, 2003, p. 272). Como recurso técnico, este movimento da baqueta passou a ser parte dos estudos da percussão assim como da bateria; (3) o *flam* é um dos termos que recebe o seu nome com base na onomatopeia. Nome dado à execução de uma nota com **apojatura** simples. Este recurso é aplicado em duas possibilidades de execução, definidas pelas possibilidades de digitação: (a) com a M. D. executando a apoiatura e a M. E. tocando a nota fundamental, ou seja, a 2ª e última nota; (b) e a M. E. executando a **apojatura** e a M. D. realizando a nota fundamental. O *flam* pode ser executado de duas maneiras: uma sem acento na nota fundamental e a outra com a acentuação na nota fundamental. Existem, ainda, as variações do *flam* como: o *flam tap* que consiste na combinação do *flam* com o toque simples e o toque duplo; e o *flamacue* que apresenta a combinação do *flam* com o toque simples e acentuação. Duas possibilidades de utilização do *flam*, são apresentadas nas Figuras 12 e 13.

Figura 12 – *Flam* com a M. D. e a M. E.



Fonte: O autor (2019).

³⁵Membranofone – “Termo genérico para instrumentos cujo som é produzido por uma membrana em vibração. Podem ser divididos em tambores percutidos, friccionados, com membranas cantantes (que são vibradas falando-se ou cantando sobre elas) e membranofones dedilhados” (MEMBRANOFONE, 1994, p. 593).

Figura 13 – Aplicação do *flam* com a combinação de toque simples e toque duplo (*Flamacue*)



Fonte: O autor (2019).

Nos tambores grandes, como bumbo, tímpano, alfaia, etc. e instrumentos idiofônicos percutidos, é aplicada a técnica do toque simples, executando as notas, o mais rápido possível, para conseguir um som contínuo.

Outro recurso utilizado na bateria são as combinações de manulações ou *paradiddles*, que podem ser simples, duplos e triplos. *Paradiddle* é um termo inglês que se trata de um padrão rítmico utilizado pelo baterista para aprimoramento técnico das **mãos**, baseado em desenhos rítmicos de 8 semicolcheias com mais uma nota final (em compassos binário 2/4), executada com a seguinte **digitação**³⁶ abreviada: D E D D, E D E E / D (('D')³⁷ e ('E')³⁸). É chamada de *paradiddle* simples. O *paradiddle* duplo é executado com 12 semicolcheias em compasso 6/8 com a seguinte digitação: D E D E D D – E D E D E E / D (PARADIDLES, 2003, p. 247-248).

Figura 14 – *Paradiddle* simples



Fonte: O autor (2019).

³⁶Digitação: Termo português, s. f., pl = 'digitações' - Do latim '*digitus*' (dedos). Na terminologia musical indica quais dedos devem ser usados para executar as sequências de notas (no piano, no violão, etc.), geralmente escolhida por especialista (ou pelo autor) para que os movimentos realizados permitam a melhor forma de execução da peça musical. Esse fato gerou a necessidade de exercícios que preparem o executante para as possibilidades de alternância ou repetição dos movimentos dos dedos. Na '*percussão*' esse termo foi adaptado para indicar essas possibilidades em relação às mãos direita e esquerda e eventualmente aos pés (DIGITAÇÃO, 2003, p. 109).

³⁷Mão Direita ('D').

³⁸Mão Esquerda ('E').

2.3.1 Condução rítmica

Com as modificações da máquina do *hi-hat*, por exemplo, a regulação da altura do instrumento possibilitou a sua execução, não só com o pé, mas com as mãos também. Com esta configuração, a condução do tempo deixa de ser, exclusivamente, feita na caixa, mas também no chimbal. O aparecimento do prato de condução, ou *ride cymbal*, tal como é conhecido, foi mais um passo rumo ao atual conceito de independência a 4 membros, que tornava possível um outro tipo de estratificação do ritmo.

O hábito de usar o bumbo para a marcação do tempo, remanescente das marchas, caiu em desuso com os bateristas na metade do século XX. O desenvolvimento do suporte para prato suspenso inaugura um período no qual o baterista deixa de conduzir o tempo no *hi-hat*, transferindo, agora, para o prato de condução, abrindo, assim, caminho para a exploração melódica dos tom-tons (HEMSWORTH, 2016).

Na bateria, o ritmo expressa características próprias de cada gênero e/ou estilo de música, no qual esteja inserido. O baterista, ao executar um ritmo, propõe um padrão que esteja conectado com a música, possibilitando uma relação direta com o desenvolvimento do baixo, harmonia e melodia.

A repetição contínua dos padrões é o que caracteriza a condução rítmica relacionando a bateria aos outros instrumentos, por meio de padrões métricos idealizados em compassos simples ou compostos, entendidos, na prática, como um padrão de notas ou um padrão rítmico composto por ataques. A repetição contínua destes ataques gera uma linha de contorno, influenciando no desenvolvimento da melodia e acompanhamento da música. As peças do *kit* da bateria são relacionadas a outros instrumentos como o bumbo, criando uma relação com o baixo por conta da sincronização de padrões rítmicos entre estes instrumentos bem como a caixa e prato mantém a ligação com os instrumentos responsáveis pela melodia. Isto acontece devido a afinidade da região de afinação dos instrumentos, gerando resultado melódico na sincronização dos ataques entre as peças da bateria e os demais instrumentos do grupo.

O estudo do ritmo realizado pelos bateristas está relacionado à gestão das diversas fórmulas de compassos de forma a garantir a realização e o controle da aplicação destas possibilidades rítmicas. Com isto, apenas parte das possibilidades rítmicas destes agrupamentos aplicados são apresentados na sua métrica de origem, seja em compasso simples ou composto, podendo, desta forma, transitar entre os dois e até serem realizados simultaneamente.

Apresentou-se, nesta subseção a condução rítmica a partir da bateria, sincronizando elementos com outros instrumentos, gerando, desta maneira, material compositivo, como: (1) sincronização de bumbo e baixo; (2) sincronização de caixa e melodia; e (3) a resultante da malha rítmica, originando material para acompanhamento.

2.3.2 *Ostinato*

A bateria carrega, enquanto instrumento de percussão, a característica de ser responsável pela repetição de camadas ou sequências de agrupamentos rítmicos, sejam aleatórios ou padrões que se repetem com aplicação de variações, realçando a transição entre as seções de uma composição. Estas repetições podem ser caracterizadas também sob duas perspectivas: (1) *vamp*; e (2) *ostinato*.

De acordo com Marshall (2008, p.138, tradução nossa):

O termo *vamp* consiste na execução de um acorde ou uma sequência de acordes aplicados em um ritmo que se repete em quantidade indefinida. Esse termo é frequentemente utilizado na escrita da partitura contendo a instrução '*Vamp till ready*' em partituras para canções populares nas décadas de 1930 e 1940, indicando que o acompanhante deveria repetir a frase musical até que o vocalista estivesse pronto. O *vamp* é geralmente simétrico, independente e aberto à variação³⁹.

Vamp se refere a repetição de um padrão musical, por muitas vezes sucessivas, com base em um padrão rítmico e sucessão de alturas (VAMP, 1994, p. 978).

Já o *Ostinato* é um padrão rítmico realizado por 1 ou 3 instrumentos para que se possa sobrepor uma 2ª linha rítmica de maneira improvisada ou estabelecida previamente via partitura (OSTINATO, 1994, p. 687).

A diferença entre *Vamp* e *Ostinato* é que, enquanto no 1º, a bateria executa uma malha rítmica sozinha, ou é acompanhada de outros instrumentos sincronizando agrupamentos rítmicos para outro instrumento improvisar, ou improvisa sobre um *vamp* executado pelos demais instrumentos. Já o *ostinato* pode ser realizado por: ritmo, altura, ritmo e altura juntos gerando uma melodia repetida sucessivamente,

³⁹"A vamp may consist of a single chord or a sequence of chords played in a repeated rhythm. The term frequently appeared in the instruction 'Vamp till ready' on sheet music for popular songs in the 1930s and 1940s, indicating the accompanist should repeat the musical phrase until the vocalist was ready. Vamps are generally symmetrical, self-contained, and open to variation" (MARSHALL, 2008, p.138).

pode ser também uma progressão harmônica executada repetidas vezes. Porém o *ostinato* não faz o uso da improvisação, característica esta que a diferencia do *vamp*.

Um outro contexto no qual a bateria pode realizar o *ostinato* é com a realização de duas camadas de agrupamentos rítmicos por duas perspectivas, sendo elas: (1) *ostinato* - realização entre a combinação de 2 à 4 membros, gerando a repetição de um padrão; (2) *ostinato* com a adição de uma camada de agrupamentos rítmicos executados de maneira improvisatória, ou seja, a realização de um padrão rítmico realizado na bateria para a realização ou não de um improviso, se tornando, desta maneira, o acompanhamento da bateria para o próprio improviso.

2.3.3 Manutenção do andamento

Esta subseção apresentará duas perspectivas de se abordar agrupamentos rítmicos na bateria e algumas possibilidades cabíveis de gerar e realçar a forma dentro de uma composição. Em seguida, abordará as características da bateria no tocante à manutenção do andamento por meio do trinômio: bumbo, caixa e prato.

O andamento é mantido através do emprego de determinadas peças da bateria, envolvendo padrões e acentuações rítmicas. Isto contribui para o delineamento da estrutura de frases ou gestos musicais.

Sob influência das bandas militares, o bumbo da bateria, com sua sonoridade grave, exerceu a função de sublinhar o andamento. Esta função foi, mais tarde, transferida para o prato de condução - um instrumento com o timbre agudo. Com isto, a transferência da função do bumbo para o prato de condução provocou uma expansão na relação entre a bateria e o andamento. Mantém-se o andamento através da realização de acentos rítmicos das frases melódicas, gerando um preenchimento rítmico em diálogo com os demais instrumentos.

De acordo com Hemsworth (2016), nos gêneros musicais, onde a função da bateria se resume à função de marcar o tempo, o trinômio - bumbo, caixa e prato integra as funções tanto de marcação quanto de condução do tempo. Com isto, intérpretes e compositores também passaram a influenciar no que diz respeito às possibilidades da marcação e condução do andamento.

De acordo com Johnette e Perry (2000), o pulso traz o andamento para 3 possibilidades diferentes de aplicação com o prato de condução: (1) *on top* - execução da

padrão rítmico antecipando o centro de marcação do tempo; (2) *in the middle* - execução da célula rítmica sincronizada com a marcação do tempo; e (3) *behind* - execução da padrão rítmico gerando a sensação de atraso na marcação do tempo.

2.3.4 Ritmo linear

O **ritmo linear**, segundo Chaffee (1993), também conhecido como **frase linear** é uma forma de execução do ritmo na bateria que utiliza a premissa de realização do som de maneira consecutiva. Assim, evita-se a execução de 2 ou mais instrumentos simultâneos. Desta forma de execução, resultam linhas conectando timbres diferentes. O ritmo linear resultante pode ser entendido como o **passeio** de um padrão rítmico entre as diferentes fontes sonoras do instrumento.

Este recurso tem sido explorado também como técnica de composição. Esta técnica, batizada por Schillinger (1946 *apud* MORAIS JÚNIOR, 2015, p. 34) como “*Instrumental Rhythm*”, **ritmo instrumental**, é composto pelo número de locais de ataque. Por exemplo, ao percutir 2 tambores com alturas diferentes em sequência, lida-se com 2 locais de ataque, sendo local de ataque, o evento sonoro isolado do padrão rítmico realizado em cada tambor.

Já Silva (2002, 2007), a chama como “heterofonia”, onde é tratada como uma variação textural, ou seja, a fragmentação temática entre diferentes instrumentos ou naipes da orquestra.

De acordo com Maia (2013), este recurso também pode ser encontrado como *klangfarbenmusik* inaugurado por Schoenberg, onde o compositor apresenta este conceito como uma possibilidade de organizar, formalmente, uma melodia a partir de timbres. Diante disto, Maia (2013, p. 30) comenta:

[...] ele inaugura a música de timbres, *klangfarbenmusik*. E é neste sentido que realiza a composição de sua obra 29 Farben, op. 16 n. 3 (BURCKHART 1974 [*apud* MAIA, 2013]), obra essa que faz parte dos Fünf Orchesterstücke op. 16 compostos em 1909. A partir dessa ideia inicial, materializada em Farben, Schoenberg elabora, dois anos depois, o conceito de *klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), dando a entender que este conceito possa ser pensado como uma tentativa de realizar uma organização formalizada do timbre como uma espécie de melodia.

Esta Seção apresentou as características da bateria que delineiam o seu idioma tanto na condição de qualidade sonora como os timbres que compõe o *kit* de instrumentos que estão inseridos na bateria bem como os padrões de toques aplicados ao estudo do instrumento e as possibilidades de aplicação rítmica na bateria, considerando, a construção melódica, por meio dos instrumentos que a constituem.

3 TRANSFERÊNCIA IDIOMÁTICA

A Seção 2 apresentou alguns elementos do idiomatismo da bateria bem como as características básicas da bateria como informação principal do instrumento enquanto agente emissor de som no discurso musical.

Autores como Vasconcelos (2002), Tulio (2005) e Scarduelli (2007) colaboraram no percurso da fundamentação do termo assim como o reconhecimento de suas características na aplicação musical.

3.1 Apresentando a técnica

Esta subseção conceituará a transferência idiomática⁴⁰ com base na análise dos termos que esta expressão combina. O termo transferência será definido, também, com base no seu sentido léxico e na sua articulação de acordo com Shannon; Weaver (1964), Barreto (2005), Silva; Barros (2009) e Al-Fedaghi (2012b).

A palavra transferência se refere a: (1) “troca de um lugar pelo outro”; (2) “movimentação de dados [...]”; (3) “transmissão de um bem ou um direito para outra pessoa” (TRANSFERÊNCIA, 2004, p. 728).

A palavra transferência como um substantivo feminino significa:

(1) Ato ou efeito de transferir ou de ser transferido; (2) Passagem ou mudança de algo ou alguém de um lugar para outro; (3) Transmissão de bens, de propriedades ou de direitos a outrem; (4) Passagem de valores de uma conta bancária para outra [...]; (5) Processo pelo qual um indivíduo transfere ou projeta vivências ou sentimentos em relação a indivíduos da sua vida privada para outros [...] (TRANSFERÊNCIA, [20--])⁴¹.

A palavra transferência tendo o significado de movimento de algo, aponta para a transmissão de informações. Este processo acontece quando um remetente envia uma informação a um receptor. Assim, Smith (2009, p. 58-60, grifo do autor) comenta:

[...] o termo transferência remete a um deslocamento espacial, ou horizontal, mais a uma interiorização, um deslocamento vertical: o termo

⁴⁰Transferência Idiomática: trata-se da utilização de estruturas rítmicas previamente escritas para instrumentos de percussão como botão de acionamento para o processo compositivo (SILVA, 2017/2018).

⁴¹Documento *online* não paginado.

aponta para uma operação cognitiva, pois a transferência somente ocorre quando a pessoa consegue se apropriar da informação à qual teve, preliminarmente, acesso. [...] a compreensão do processo de transferência pressupõe primordialmente a mobilização de conceitos sociológicos e psicológicos. [...] A posição ocupada pelo profissional no processo de transferência da informação (o 'estar entre') fornece, nesta lógica, a garantia necessária e suficiente de que o processo de fato se concretize e que a função social do profissional se realize.

Na prática, para que o processo se realize, é necessário um meio de referência próximo e acessível ao receptor da informação. Este meio compreende o conector entre o emissor e o receptor. Para isto, torna-se essencial a utilização de um código que possibilite a conexão parcial ou total entre os agentes da informação. Este processo compreende também um canal que possibilite a conexão da informação, como afirma Barreto (2005, p. 4):

O ato se efetiva quando um emissor ou remetente envia uma informação a um destinatário ou receptor. Para existir de forma eficaz, a informação necessita de um contexto de referência que precisa ser acessível ao receptor. Este contexto deve ser verbal ou passível de ser verbalizado. É necessário ainda um código, total ou parcialmente comum, ao emissor e ao receptor, e, finalmente, um contato, isto é, um canal físico e uma conexão psicológica entre o emissor e o receptor que os capacitem a entrar e a permanecer em contato.

A transferência carrega no processo, a efetivação do fenômeno da transformação entre uma base de dados, a linguagem de inscrição e o conhecimento a ser inventado pelo receptor (BARRETO, 2005).

A transferência como analogia ou metáfora também pode envolver a comunicação entre áreas do conhecimento, por exemplo, entre Música e Sociologia, ou entre a Matemática e a Música, dentre outras possibilidades. Quanto a isto, Gardner (1994, p. 98) afirma:

Evidentemente, não há nenhum problema em encontrar pelo menos ligações superficiais entre aspecto da música e propriedades de outros sistemas intelectuais. Meu palpite é que estas analogias provavelmente podem ser encontradas entre quaisquer duas inteligências e que, de fato, um dos grandes prazeres em qualquer área intelectual se deve a uma exploração do seu relacionamento com outras esferas da inteligência [...].

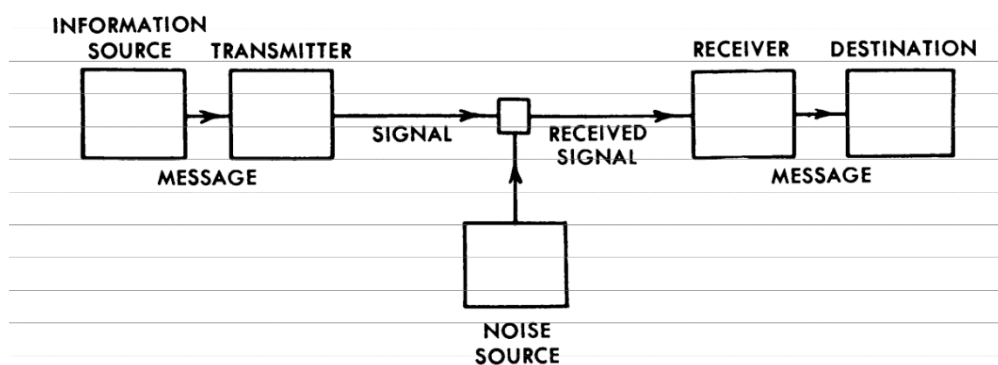
Shannon; Weaver (1964) abordam, com a Teoria Matemática da Transferência da Informação, o percurso da informação entre 2 pontos, sendo eles, o emissor e o

receptor. Neste aspecto, as informações seguem, de maneira mais ampla, a sequência realizada pela informação. Segue-se, nesta ordem, o seguinte percurso: o emissor, com a fonte de informação, seleciona uma mensagem desejada podendo consistir de palavras escritas ou faladas. Por exemplo, na comunicação oral, a fonte da informação, ou seja, o emissor é o cérebro, o mecanismo de transmissão é a voz, produzindo o som com pressões variadas e que logo estabelece um sinal transmitido por meio do ar (o canal).

No processo da transmissão, a informação sem a intenção do emissor tem o seu estado natural modificado tanto com a interferência do canal transmissor quanto no processamento da informação pelo receptor. Shannon; Weaver (1964) tratam essas modificações como ruídos. Os dados, ao alcançar o receptor, fazem com que ele se torne um segundo emissor em potencial, alterando a mensagem por meio do processamento e possibilitando o direcionamento destas informações tanto para o 1º emissor quanto para um 2º destino.

Shannon; Weaver (1964) propõem um modelo de transferência da informação, apresentado na Figura 16, que ilustra o processo de transferência da informação do emissor até o receptor.

Figura 16 – Modelo proposto por Shannon; Weaver (1964)



Fonte: Shannon; Weaver (1964, p. 7).

No processo de transferência da informação, uma informação é enviada pelo emissor, uma mensagem. Esta mensagem é transmitida, em forma de sinal, junto a um sinal de ruído, se transformando, então, no sinal recebido pelo receptor, transformando-se na mensagem direcionada para o receptor. Para isto, a seleção das informações se faz necessária para que os dados possam estabelecer um diálogo horizontal e vertical simultâneo visto que o receptor, ao se tornar um possível emissor,

pode processar os dados e gerar uma nova carga de informação. Em termos gerais, é possível introduzir diferentes tipos de codificação, um transmissor que possibilite o fluxo da informação adequada à características em que os agentes estejam atuando.

Analogicamente, o processo de transferência na Música também pode pressupor a passagem de elementos idiomáticos de um instrumento para outro. A apropriação de características de um determinado instrumento pode ser aplicada na escrita de outros instrumentos. A transferência idiomática, mais especificamente, entre o universo da bateria e o da composição musical, fundamenta-se na obtenção de peculiaridades deste instrumento que farão parte do levantamento de um conjunto de recursos compositivos, abordado a seguir.

3.2 Transferindo o idioma da bateria para o processo de composição musical

Na subseção anterior, apresentou-se o percurso realizado na transferência da informação, proposta por Shannon; Weaver (1964), sob o olhar da informação enquanto dados passíveis de qualquer codificação, desde que o emissor e o receptor estejam utilizando códigos compatíveis de interpretação.

Esta subseção abordará a transferência da informação na perspectiva dialógica entre bateria e Composição Musical, tendo em vista as possibilidades de aplicação a partir de modelos tanto da transferência da informação quanto de modelos pré-compositivos.

Al-Fedaghi (2012b), em seu modelo *Flowthings*⁴², propõe algumas questões para que se possa compreender o processo da transferência e fluxo de informações entre os agentes, como: (1) como se mede a quantidade de informação?; (2) como se mede a capacidade de um transmissor de informação?; (3) na transmissão dos dados é envolvido o processo de codificação, assim: Quais são as características do processo de codificação? Quando a codificação é eficiente? Qual a quantidade de dados pode transmitir a informação? e (4) Quais as características gerais dos dados? Como os dados afetam a precisão da informação final do receptor? Como minimizar efeitos indesejáveis e até que ponto eles podem ser minimizados?

Neste caso, a transferência proposta tem sentido metafórico, empregado como uma analogia, sendo particionada em dados que trilham o percurso entre um agente

⁴²*Flowthings* = Fluxo de coisas.

transmissor e um agente receptor. Por exemplo, tomando-se por base uma obra criada para piano, estruturada com melodia e acompanhamento, particionada em 4 vozes, elabora-se um arranjo para orquestra.

A partir desta estrutura, o arranjador elenca informações da obra como timbre, tessitura, melodia, ritmo, harmonia, articulação dentre outras. Estas características (informações) são processadas pelo arranjador, levando-se em conta as características do receptor (instrumentação) da informação. A partir das informações elencadas entre os agentes emissor e receptor, o arranjador substitui as informações no arranjo, pressupondo as possibilidades de aplicação e, conseqüentemente, negociações, ou seja, adaptações. Com o processamento das informações, o arranjador transporta dados de um emissor (obra para piano), processa, através das técnicas de arranjo, e transfere para o receptor (arranjo para orquestra), substituindo a instrumentação do piano solo para a instrumentação para orquestra.

Al-Fedaghi (2012b) aponta ainda que, a partir do Fluxo de Coisas é possível introduzir tipos mais eficientes de codificação no processo compositivo, antevendo que, o melhor transmissor, na verdade, é o que codifica a mensagem de tal maneira que o sinal tem apenas as características adequadas para ser usada pelo receptor. E assim gera-se uma nova informação, doravante uma Composição Musical, podendo se tornar um novo emissor para novas composições. Quando se trata de música, os dados enviados e recebidos exibem maior informação, como por exemplo, as qualidades musicais propostas por Silva (2016).

Com a intenção de evitar esta armadilha, selecionou-se, na transferência idiomática, os dados referentes aos materiais: (1) instrumentação (timbre); (2) ritmo; (3) dinâmica (acentuação).

É geralmente verdade que quando há ruído, o sinal recebido exibe maior informação - ou melhor, o sinal recebido é selecionado de um conjunto mais variado do que o sinal transmitido. Esta é uma situação que ilustra belamente a armadilha semântica em que se pode cair se ele não se lembra de que 'informações' é usada aqui com um significado especial que mede a liberdade de escolha e, portanto, incerteza quanto a qual escolha foi feita. Portanto, é possível que a palavra informação tenha conotações boas ou ruins. Incerteza que surge em virtude de liberdade de escolha por parte do remetente é desejável frágil. Incerteza que surge devido a erros ou devido a influência do

ruído é uma incerteza indesejável⁴³ (SHANNON; WEAVER, 2012, p.19, tradução nossa).

Com isto, o modelo de Fluxo de Coisas fornece um vocabulário para discutir certos pontos sobre o processo da transferência idiomática, servindo como uma ferramenta para o processo compositivo, percebendo que a força desta transferência é identificada com o fluxo de coisas no processo composicional, ou seja, a transferência da linguagem, isto é, o idiomatismo da bateria para uma partitura com a meta de produzir uma composição e, a partir dela, gerar novas composições.

Para Silva e Porto (2018), a técnica da Transferência Idiomática propõe a transferência de padrões rítmicos dos instrumentos de percussão para a partitura com o propósito de elaborar uma obra. Em determinados casos, é realizada a tradução de determinadas características dos instrumentos de percussão, ou seja, o idiomatismo dos instrumentos de percussão para outros instrumentos. (Silva e Porto (2018) relatam um caso em que a Transferência Idiomática fez uso de padrões rítmicos do zabumba e as transfere para a escrita do violão.)

Pereira (2007), com o propósito de transferir características dos instrumentos de percussão, pesquisou ritmos brasileiros praticados por percussionistas e os adaptou ao violão, procedimento denominado pelo autor de "tradução para a linguagem violonística", transferindo, desta maneira, uma carga de características dos instrumentos de percussão para o violão. Neste caso, o emprego de um determinado padrão rítmico transferido de um instrumento de percussão de altura indefinida providencia uma sequência de ataques rítmicos. Nestes ataques, podem ser sincronizados uma lista de alturas definidas, definindo, assim, materiais compositivos como ritmo e altura para a elaboração de uma obra.

Desta forma, propõe-se a transferência das características da bateria para a Composição, fazendo o uso do idiomatismo da bateria. Para esta criação musical, envolve-se a bateria como agente emissor da informação tanto para o próprio instrumento quanto para outros instrumentos, utilizando o conceito de metáfora.

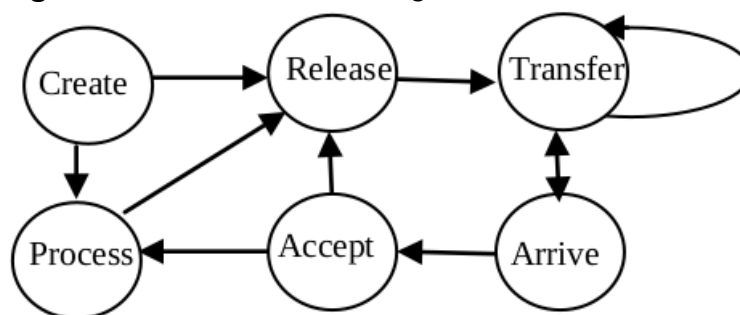
⁴³“Is generally true that when there is noise, the received signal exhibits greater information - or better, the received signal is selected out of a more varied set than is the transmitted signal. This is a situation which beautifully illustrates the semantic trap into which one can fall if he does not remember that “information” is used here with a special meaning that measures freedom of choice and hence uncertainty as to what choice has been made. It is therefore possible for the word information to have either good or bad connotations. Uncertainty which arises by virtue of freedom of choice on the part of the sender is desirable uncertainty. Uncertainty which arises because of errors or because of the influence of noise is undesirable uncertainty” (SHANNON; WEAVER, 1964, p. 19).

A palavra **metáfora** nasce do latim “*metáfora*”, “-*ae*”, e do grego “*metáfora*”, “-*as*”, que significa: (1) “Figura de retórica em que a significação habitual de uma palavra é substituída por outra [...]” (METÁFORA, [20--])⁴⁴; (2) forma ou processo de linguagem ou de comunicação que altera o significado habitual de uma informação ou conjunto de informações. Mediante este propósito, uma outra forma de relacionar ideias para a convergência em resultados deste Trabalho é a utilização da **analogia** definida como: (latim “*analogia* – *ae*”): (1) “Relação de semelhança entre objetos diferentes”; (2) “Investigação da causa das semelhanças”; (3) “Razão da formação das palavras” ou informações (ANALOGIA, [20--]); (4) figura de estilo pela qual uma palavra, já expressa em uma proposição e se subentende noutra ou noutras.

O modelo da Transferência Idiomática, representa a comunicação entre duas bases fundamentais da música: (1) bateria que representa o movimento conceitual do seu idiomatismo para a composição; (2) composição que representa o início de uma nova obra. Neste processo, o idiomatismo pode ser transferido, ter sido aceito e processado por um modelo pré-composicional. Com isto, as etapas deste circuito se estabelecem na seguinte ordem: (1) criação ou apropriação de uma estrutura rítmica escrita para bateria; (2) liberação desta estrutura para a composição; (3) transferência dos dados; (4) chegada destas informações; (5) aceitação; e (6) processamento dos dados na partitura.

Al-Fedaghi (2012b) representa no modelo *Flowthings*, exposto na Figura 17. Este processo do fluxo de dados, estabelecendo a relação direta desde os dados iniciais até o processo final, evidência os diálogos entre os pontos de cada estágio no trânsito da informação. Al-Fedaghi (2012b) representa a comunicação entre emissor e receptor com base em duas premissas: (1) um fluxo que representa a comunicação conceitual dos dados da informação; (2) a representação do início de uma nova informação. A sequência lógica dos diferentes estágios é importante para o fluxo das coisas. Em 1º plano, a informação não pode ser transferida antes de ser liberada, mas pode ser liberada sem ser transferida, dependendo da situação de processamento dos dados, assim, os fluxos liberados são enfileirados em ordem cronológica, aguardando as informações serem liberadas para o processamento dos dados.

⁴⁴Documento *online* não paginado.

Figura 17 – Modelo *Flowthings*

Fonte: Al-Fedaghi (2012b, p. 3).

No modelo apresentado por Al-Fedaghi (2012b), a informação (*create*) é enviada (*release*) pelo emissor e processada (*process*); a informação é transferida (*transfer*) para um receptor, chegando (*arrive*), desta forma, ao receptor ou, até mesmo, retornar ao emissor inicial com uma informação processada por outro receptor para uma nova elaboração.

Acerca do modelo de *Flowthings*, Al-Fedaghi (2012a, p. 3, tradução nossa) comenta que: “O Modelo *Flowthing* representa a comunicação baseada em duas noções fundamentais: (1) um fluxo que representa o movimento conceitual de coisas, ou seja, informações; (2) um acionamento que representa o início de uma nova coisa, por exemplo, outro fluxo”⁴⁵.

Doravante, apresenta-se o modelo de Transferência Idiomática, utilizando-se do fluxo de informações retiradas dos instrumentos que compõem o *kit* da bateria como mote no início do processo compositivo. O modelo tem sua aplicação com base nos conceitos de Shannon; Weaver (1964) e a Teoria do Fluxo de Coisas (AL-FEDAGHI, 2012b), considerando as possibilidades de aplicação do modelo a partir de duas bases: (1) a bateria como emissora de informações; (2) a composição como receptora de informações enviadas pela bateria.

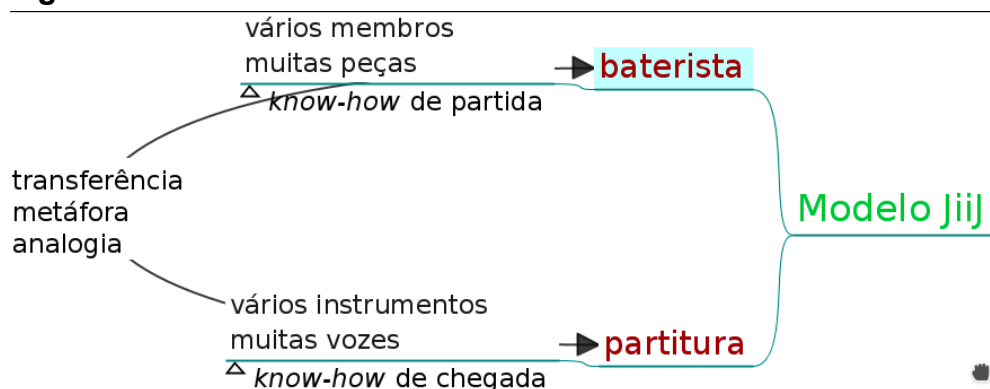
O modelo de Transferência Idiomática teve como seu protótipo o modelo *JiiJ*⁴⁶, apresentado na Figura 18. Este modelo trata do procedimento utilizado na elaboração de uma composição, fazendo o uso da transferência das informações contidas na ba-

⁴⁵“The Flowthing Model (FM) represents communication on the basis of two fundamental notions: 1. A flow that represents the conceptual movement of flowthings 2. A triggering that represents the start of a new thing, e.g., another flow, an operation (AL-FEDAGHI, 2012a, p. 3).

⁴⁶O termo *JiiJ* foi concebido como uma alusão à relação (J)ohn (I)nstrumento-(I)nstrumento (J)ohn (SILVA, 2018).

teria para a partitura, distribuídos em outros instrumentos (composição). Neste 1º modelo, observa-se, apenas, características voltadas para interpretação das camadas de ritmos escritos para instrumento de percussão sobrepostos disponibilizados por Rocca (1986, v⁴⁷. 1). A bateria, sendo um instrumento que propõe a execução de 2 ou mais instrumentos simultaneamente, tem em seu *kit* atual a união de 3 elementos importantes que se constituem como: (1) bumbo; (2) caixa; e (3) chimbal. Estes 3 instrumentos na bateria já são, naturalmente, distribuídos da seguinte maneira: (1) instrumento grave está relacionado ao bumbo; (2) instrumento médio se relaciona a caixa; (3) instrumento agudo se relaciona ao prato. Além destes 3 instrumentos, outras peças estão presentes no *kit* moderno da bateria, que são o tom-tom 1, sendo este o tambor que deve ficar suspenso sobre o bumbo e o surdo, o tambor grave que fica localizado ao lado do baterista. Estes instrumentos são peças essenciais que compõem o *kit* da bateria utilizados para a aplicação e criação de ritmos.

Figura 18 – Modelo JiiJ



Fonte: O autor (2019).

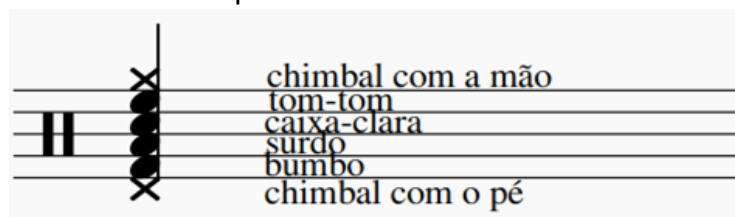
Na elaboração deste 1º modelo, a quantidade de informações foi medida a partir da quantidade de vozes possíveis de serem executadas pelo baterista, ou seja, em 1º plano. Para tanto, considerou-se a execução de camadas rítmicas por um baterista, utilizando um instrumento para cada mão. Para a medição da capacidade do transmissor, utilizou-se a prática compositiva como meio de transmitir as informações da malha rítmica (escrita para percussão) para a composição. No processo da transferência e codificação dos dados, levou-se em consideração características da bateria

⁴⁷Volume (v.).

como: (1) quantidade de vozes; (2) tessitura de cada instrumento da bateria; (3) articulação; (4) associação de técnicas composicionais e técnicas do instrumento relacionadas ao ritmo. Com isto, estas características da bateria ficam discriminadas e são enviadas para o processo composicional.

Observou-se a tessitura de cada instrumento do *kit* da bateria de forma análoga a cada tessitura de um quarteto vocal, considerando a disposição dos instrumentos na partitura. Com a analogia das vozes para cada instrumento do *kit*, a codificação gerou o seguinte resultado: (1) chimbal com a mão => soprano; (2) tom-tom => contralto; (3) caixa-clara => contralto; (4) surdo => tenor; (5) bumbo => baixo; e (6) chimbal com o pé => soprano. Com esta disposição dos instrumentos que compõem o *kit* da bateria na partitura, realizou-se, inicialmente, a analogia dos instrumentos pelo timbre com as vozes do quarteto vocal. Em seguida, observou-se que esta disposição na partitura pode ser negociada tanto entre as tessituras quanto a quantidade de vozes, amenizando, desta maneira, possíveis efeitos indesejáveis.

Figura 19 – Disposição dos instrumentos da bateria na partitura



Fonte: O autor (2019).

Para a utilização do modelo JiiJ, é realizada a relação de cada peça do *kit* da bateria, ou seja, bumbo, caixa e chimbal, fazendo a analogia dos membros do baterista com as vozes baixo, tenor, contralto e soprano. Por exemplo, um baterista destro executa o bumbo com o pé direito e este logo é relacionado com o baixo. O pé esquerdo, responsável pela execução do chimbal, é relacionado ao soprano ou contralto. A M. E. e a M. D. são relacionadas tanto ao soprano e contralto com execução na caixa quanto ao tenor quando estão executando o surdo da bateria.

Figura 20 – Samba cruzado para bateria



Fonte: Rocca (1986, v. 1, p. 59).

Para que a composição aconteça, através do Modelo JiiJ, é distribuída cada peça do *kit*, levando em consideração a utilização de 4 peças para a constituição de uma estrutura rítmica distribuída em 4 vozes independentes. (Nesta estrutura, ainda seria possível acrescentar uma 5ª voz com a adição de efeitos de apitos, assobios, etc.) As informações da estrutura rítmica escrita para a bateria são distribuídas para a partitura, ou seja, vários instrumentos e instrumentistas e assim, inicia-se a elaboração de motivos, temas etc. Desta maneira, é possível constituir um resultado pré-compositivo que põe em jogo vários dispositivos criativos, no desenvolvimento de uma obra.

Distribuída em várias vozes, as peças da bateria se tornam agentes emissores de informação rítmica para outros instrumentistas. Para que esta analogia possa ser realizada no *kit* da bateria, realizou-se uma relação dos registros grave, médio e agudo entre as peças que compõem o *kit*. Esta relação é realizada por meio das seguintes peças (instrumentos): caixa, bumbo e pratos, chegando ao resultado conforme o Quadro 7.

Quadro 7 – Analogia entre a região das vozes e as peças da bateria

REGISTRO	INSTRUMENTO (PEÇA)
Agudo	Pratos e Caixa
Médio	Caixa (sem esteira) e Tom-tons
Grave	Bumbo

Fonte: O autor (2019).

A partir desta relação entre as regiões do timbre de cada peça do *kit* da bateria, realiza-se a conexão das peças do *kit* com os membros do instrumentista (baterista). Com a distribuição dos membros entre as peças do instrumento, alcançou-se a distribuição de 1 a 4 vozes independentes, fazendo a analogia entre as vozes baixo, tenor, contralto e soprano. Esta relação pode ser verificada no Quadro 8:

Quadro 8 – Analogia das 4 vozes com as peças da bateria

VOZ	INSTRUMENTO (PEÇA)
Soprano	Pratos e Caixa
Contralto	Caixa e Tom-tons
Tenor	Tom-tons
Baixo	Bumbo e Tom-tons

Fonte: O autor (2019).

Desta maneira, realizou-se a transferência da estrutura rítmica codificada por meio da analogia das vozes onde sincronizou-se as alturas ao samba cruzado apresentado na Figura 21, gerando, desta maneira, um 1º estágio do processo compositivo. Observando-se a Figura 21, é possível identificar a analogia de cada instrumento da bateria para cada voz escrita nas claves de sol e fá. No baixo, é realizado o ritmo do bumbo da bateria; no contralto, é apresentado o padrão rítmico do surdo; no soprano, foi realizada a adequação da estrutura rítmica da caixa e do tom-tom em uma só voz, ou seja, o contralto, e, por último, o soprano é apresentado com o ritmo apresentado pelo chimbau executado pelo pé. Na realização da transferência idiomática na Figura 21, aplicou-se a técnica de somas parciais progressivas até o 3º compasso em simetria progressiva na malha rítmica original elaborada para bateria e, então, realizou-se a sincronização de alturas definidas. Nas casas 1 e 2, tem-se o arrefecimento da quantidade de ataques rítmicos, também alcançado por meio das somas parciais.

Figura 21 – Samba cruzado com sincronização de alturas

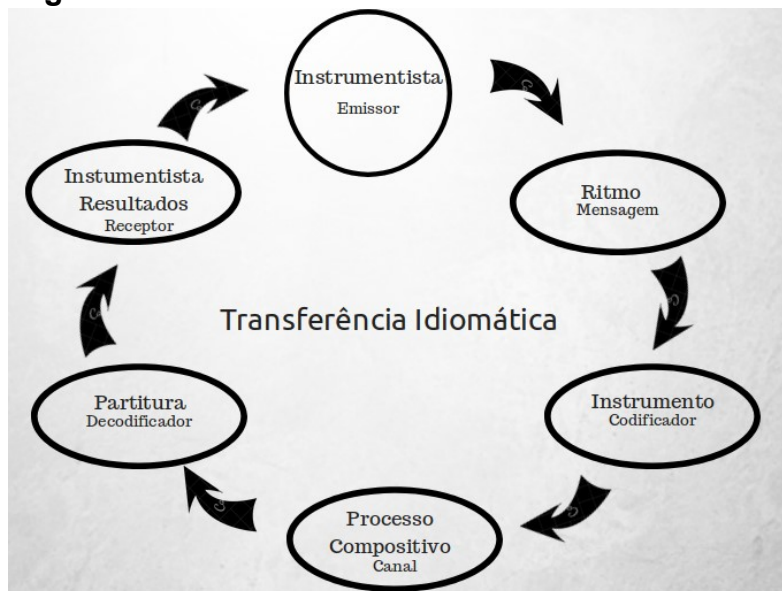


Fonte: O autor (2019).

Com isto, apresenta-se, na Figura 22, o modelo de Transferência Idiomática propondo o fluxo do idiomatismo como uma proposta para a investida no processo compositivo. Na perspectiva de que o processo compositivo não se encerra em si, este modelo traz a proposta de gerar o fluxo de informações entre a bateria e a composição, gerando uma variedade de resultados. Este processo se inicia com a emissão das características da bateria, tendo tanto o ritmo quanto os timbres como base

para a investida compositiva. Com a codificação do ritmo e aplicação nos timbres oferecido pelo *kit* da bateria, a informação da bateria é processada pelo compositor.

Figura 22 – Modelo de transferência idiomática

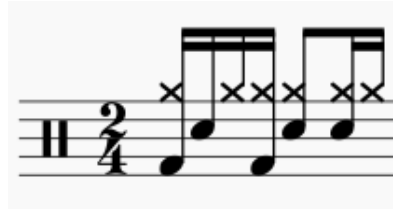


Fonte: O autor (2019).

A partir do processamento das informações codificadas da bateria, o compositor gera uma 1ª versão da partitura com o material rítmico. Em seguida, outros materiais são adicionados, como: (1) alturas; (2) harmonia; (3) instrumentação; (4) articulação; (5) textura e (6) dinâmica. Desta maneira, pôde-se gerar uma estrutura passível de receber a aplicação de técnicas compositivas adicionais para o desenvolvimento de uma obra bem acabada. (Neste processo, a composição desenvolvida, com base na transferência idiomática da bateria, pode gerar material para composições escritas tanto para outros instrumentos quanto para a própria bateria.)

Na Figura 24, apresenta-se um outro exemplo de aplicação da transferência idiomática da bateria para composição onde coletou-se uma das possibilidades de apresentação de um padrão rítmico do baião, executado na bateria, apresentado na Figura 23, utilizando os instrumentos: chimbal, na 1ª voz, situada no 1º espaço suplementar superior; caixa, na 2ª voz, situada no 3º espaço; e bumbo, na 3ª voz, situada no 1º espaço.

Figura 23 – Padrão rítmico do baião na bateria utilizando bumbo, caixa e prato



Fonte: O autor (2019).

Nesta aplicação de transferência idiomática, realizou-se a codificação do ritmo executado pela bateria, ou seja, com os 3 instrumentos: chimbau, caixa e bumbo. Processou-se as informações destes instrumentos, considerando tanto o timbre quanto a região sonora e, assim, realizou-se a transferência para um trio de madeiras, contendo os seguintes instrumentos: flauta, oboé e fagote. Nesta transferência, realizou-se a analogia das vozes da bateria com os demais instrumentos que receberam as informações processadas da seguintes forma: (1) transferiu-se os dados do chimbau para a flauta; (2) as informações da caixa foram enviadas para o oboé; e (3) o bumbo foi o responsável pelas informações emitidas para o fagote, gerando o esquema rítmico apresentado na Figura 24:

Figura 24 – Transferência do padrão rítmico do baião da bateria (caixa, bumbo e prato) para o trio de madeiras (flauta, oboé e fagote)

Fonte: O autor (2019).

Apresentou-se nesta Seção tanto o processo da transferência idiomática quanto o modelo norteador do processo, exemplificando e identificando o passo à passo do percurso das informações. Em seguida, será apresentado o Memorial das Obras com ênfase na técnica da Transferência Idiomática.

4 MEMORIAL DAS OBRAS

O percurso adotado no Mestrado redonda em criação musical seguida da confecção de memoriais das obras compostas. Um processo que segue, em ordem crescente, acompanhado por um modelo que colabora na taxonomia dos registros. Isto gera a trilha que pode ser percorrida rumo ao acesso do passo a passo realizado na construção de uma obra.

A criação está ligada às demandas de certos componentes curriculares como: Estudos em Criação e Performance I, Estudos em Criação e Performance II, Laboratório de Criação e Performance e Estudos em Criação e Performance III. Nestes componentes, o discente tem a oportunidade de criar de acordo com as demandas apresentadas em cada um deles.

Existe uma relação entre a elaboração de composições desenvolvidas no componente Estudos em Criação e Performance II e o trabalho direcionado para o Laboratório de Criação e Performance bem como para a atividade Recital I. Ainda existe a relação entre os resultados compositivos alcançados em Estudos em Criação e Performance III e o repertório apresentado no Recital II.

No Curso da PPGMUS da UFRN, 2 recitais são requisitos parciais para obtenção do grau. O 1º recital deve ser realizado no 2º semestre do ano de entrada, o 2º recital no 3º semestre, ou seja, no 1º semestre do 2º ano do curso. Cada recital exige a duração de 50 minutos de música autoral. Esta é uma tarefa que, a princípio, parece ser de fácil alcance, mas, na realidade, compor a minutagem exigida pelo Curso acaba sendo um grande desafio.

É preciso chegar aos resultados satisfatórios com conteúdo substancial para que se possa, simultaneamente, submeter à uma banca e apresentar ao público assim como dissertar. A memória deste processo compositivo será apresentada apoiando-se em um modelo de acompanhamento. Doravante, percorrendo sobre ele, explicando os percursos trilhados que facilitaram o alcance dos resultados deste Trabalho.

4.1 Modelo de acompanhamento do processo compositivo

Silva (2007, 2010) organizou um modelo em 5 instâncias (ou classes) conectadas por uma 6ª instância central. Estas instâncias são usadas para reunir conteúdos similares envolvidos no processo criativo.

Figura 25 – Modelo de acompanhamento composicional

Fonte: Silva (2010, p. 19).

De acordo com Silva (2010), as instâncias são integradas tal qual vasos comunicantes, conectados por Resultados.

A seguir, apresenta-se os aspectos sobre as instâncias, através do Quadro 9:

Quadro 9 – Definições e aplicações da instância Resultados

RESULTADOS	
Etimologia	Do latim “ <i>resultāre</i> surgir como uma consequência”, “ <i>re-</i> + - <i>sultāre</i> ”, combinação de “forma de <i>saltāre para</i> dançar” “(frequentativo de <i>salīre</i> saltar, brotar)” (RESULT, [20--]) ⁴⁸ .
Explicação	“Ato ou efeito de resultar; consequência; efeito”; vantagens; “proventos” (RESULTADO, [20--]) ⁴⁹ .
Emprego	Além de ser a saída do processo composicional, esta instância funciona como um repositório dinâmico de resultados parciais. Ela também serve de centro nervoso, conectando as demais instâncias.
Exemplos	Obras de arte; composições; esboços composicionais; gestos e amostras sonoras (tratadas ou sintetizadas).

Fonte: Silva (2010, p. 21).

Nota: edições realizadas pelo autor (2019).

⁴⁸Documento *online* não paginado.

⁴⁹Documento *online* não paginado.

Quadro 10 – Definições e aplicações da instância Princípios

PRINCÍPIOS	
Etimologia	Do latim “ <i>principium</i> , -ii” (PRINCÍPIO, [20--]) ⁵⁰ .
Explicação	“Base”; [...] Axioma; postulado; premissa; proposição ou noção importante à qual está subordinado o desenvolvimento de uma ordem de conhecimento; no plural = “rudimentos” (PRINCÍPIO, [20--]) ⁵¹ .
Emprego	Coleção de critérios que subsidiam tomadas de decisões ao longo do processo. Tais decisões lidam com atitudes, geralmente, automáticas, <i>a priori</i> , ou que não costumam ser levadas em conta (senão tácita ou, de alguma maneira, não consciente).
Exemplos	Aninhamento (de contornos); mapeamento entre domínios (<i>cross domain mapping</i>); negociação; repetição variada; surpresa.

Fonte: Silva (2010, p. 20).

Nota: edições realizadas pelo autor (2019).

Quadro 11 – Definições e aplicações da instância Ideias

IDEIAS	
Etimologia	Do grego “ <i>idéa</i> ” (IDEIA, [20--]) ⁵² .
Explicação	De “idear”; “conceber” a ideia de uma coisa; “imaginar”; inventar; “projetar”; delinear; “fantasia” (IDEIA, [20--]) ⁵³ .
Emprego	Concepções provedoras de sentidos e imagens ao processo de realização de uma obra.
Exemplos	Planejamento esquemático; resolução de problemas; roteirização.

Fonte: Silva (2010, p. 20).

Nota: edições realizadas pelo autor (2019).

⁵⁰Documento *online* não paginado.

⁵¹Documento *online* não paginado.

⁵²Documento *online* não paginado.

⁵³Documento *online* não paginado.

Quadro 12 – Definições e aplicações da instância Metas

METAS	
Etimologia	Do latim “ <i>meta</i> ” (META, [20--]a) ⁵⁴ .
Explicação	Substantivo feminino: “baliza; marco”; barreira; finalidade; “alvo” (META, [20--]a) ⁵⁵ . “O fim rumo ao qual um esforço é dirigido: AIM” ⁵⁶ (SILVA, 2010, p. 20, tradução nossa).
Emprego	Pontos que definem o contorno (o perfil) de gestos ou eventos. Metas possuem medidas (que as dispõem no espaço/tempo do plano composicional) e formas de acesso (que são maneiras de se alcançar suas medidas).
Exemplos	Medidas (metades, terços e seções áureas); formas de acesso (crescimento resistente).

Fonte: Silva (2010, p. 20).

Nota: edições realizadas pelo autor (2019).

Quadro 13 – Definições e aplicações da instância Técnicas

TÉCNICAS	
Etimologia	Do grego “ <i>Techne</i> ” (TECHNE, 1942, p. 314).
Explicação	[...] “Conjunto de procedimentos metódicos empregados para obter um determinado resultado; conjunto de processos que acompanham os conhecimentos científicos e são utilizados na investigação e na transformação da realidade; conjunto de conhecimentos de aplicação prática; habilidade ou saber fazer, numa arte ou ofício [...]” (DIFERENÇA..., 2016) ⁵⁷ . “[...] assemelha-se ao conjunto dos diversos saberes científicos pertencentes a princípios, mas difere em que o objetivo é fazer sem a compreensão desinteressada” (TECHNE, 1942, p. 314, tradução nossa) ⁵⁸ .
Emprego	Operações sobre materiais, orientadas por princípios para o alcance de metas.
Exemplos	Combinatória; defasagem (<i>phasing</i>); expansão/contração intervalar; melodia de timbres (<i>klangfarbenmelodie</i>); polirritmia; politonalismo; heterofonia; permutação; serialismo; síntese sonora.

Fonte: Silva (2010, p. 21).

Nota: edições realizadas pelo autor (2019).

⁵⁴Documento *online* não paginado.

⁵⁵Documento *online* não paginado.

⁵⁶“The end toward which effort is directed: AIM” (SILVA, 2010, p. 20).

⁵⁷Documento *online* não paginado.

⁵⁸“[...] resembles episteme in implying knowledge of principles, but differs in that aim is making or doing, not disinterested understanding” (TECHNE, 1942, p. 314).

Quadro 14 – Definições e aplicações da instância Materiais

MATERIAIS	
Etimologia	[...] “Do latim <i>Materialis</i> ” (MATERIAL, [20--]b) ⁵⁹ .
Explicação	[...] “Conjunto de objetos que constituem ou formam uma obra [...]” (MATERIAL, [20--]b) ⁶⁰ . “[...] algo (como dados) que pode ser trabalhado em uma forma mais acabada [...]” (MATERIAL, [20--]a, tradução nossa) ⁶¹ .
Emprego	Dados brutos ou elementos básicos submetidos a transformação, sínteses.
Exemplos	Agregados; natureza instrumental timbrística; ritmos.

Fonte: Silva (2010, p. 21).

Nota: edições realizadas pelo autor (2019).

Cada instância do modelo elenca conteúdos semelhantes que figuram no campo da Composição Musical. O modelo sugere à princípio 2 percursos ao processo criativo: (1) *Top-down* - neste percurso, as instâncias que envolvem os princípios, metas e ideias estabelecem as diretrizes para o desenvolvimento da composição, delineando as forças que movimentam o impulso da criação, vislumbrando a meta que se quer atingir por meio do processo compositivo e quais ideias subsidiarão o processo criativo. Neste percurso o processo criativo gira em torno de um mapeamento da obra; (2) *Bottom-up* - neste percurso, as instâncias materiais e técnicas ditam a elaboração da obra. Neste caso, cabe ao compositor elencar tanto a paleta de materiais quanto às técnicas a serem utilizadas para a construção da obra. Materiais como: gênero, duração, andamento, forma, alturas, ritmo, harmonia, textura, dinâmica e articulação ficando, todos estes materiais, submetidos a aplicação de técnicas como: permutação rítmica, aplicação de contornos, complemento rítmico, expansão intervalar, dentre outras.

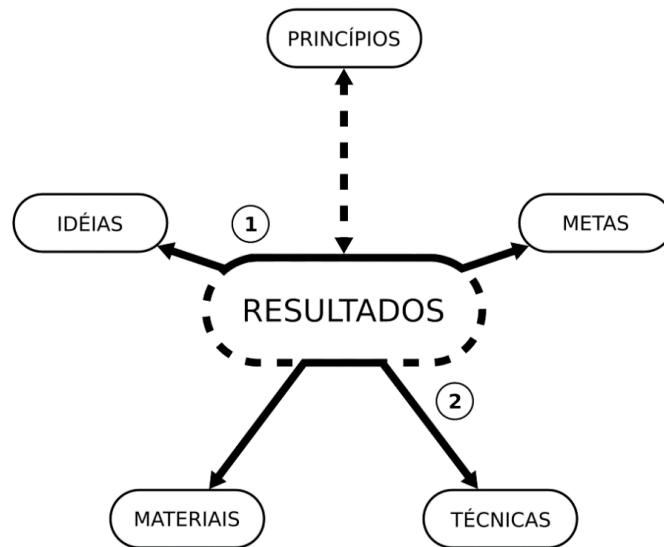
Na apresentação deste modelo, é possível compreender mais e acompanhar o processo compositivo, categorizando e constituindo um banco de informações. Os memoriais, a seguir, serão elaborados com base nele, já que possibilita ao leitor ter acesso às decisões tomadas pelo compositor assim como o emprego dos recursos compositivos na obra. Nos memoriais, serão descritos o processo compositivo das obras escritas, especialmente, para este Trabalho.

⁵⁹Documento *online* não paginado.

⁶⁰Documento *online* não paginado.

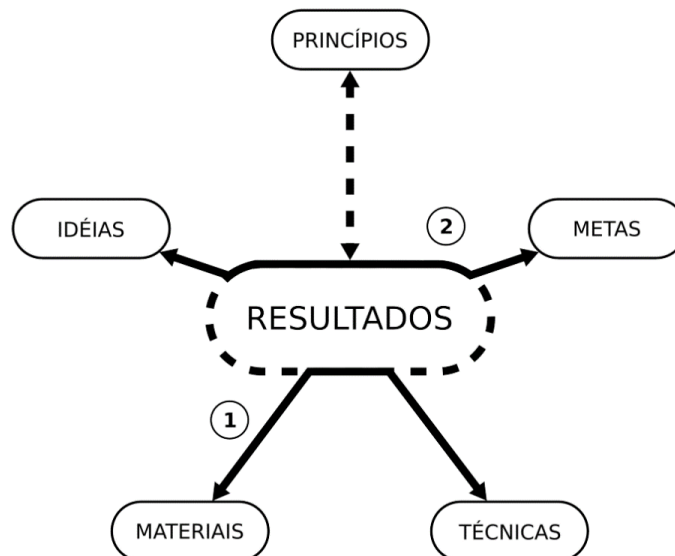
⁶¹“[...] something (such as data) that may be worked into a more finished form [...]” (MATERIAL, [20--]).

Figura 26 – Abordagem *top-down* do modelo de acompanhamento compositivo



Fonte: Silva (2010, p. 23).

Figura 27 – Abordagem *bottom-up* do modelo de acompanhamento compositivo



Fonte: Silva (2010, p. 24).

4.2 Percurso composicional das Obras

Esta subseção apresentará os memoriais das obras: *Octopus I*, **Em Ações** e *Octopus II*. Para isto, serão abordadas 3 instâncias de maneira geral, ou seja, que foram aplicadas, de forma comum, à todas as obras apresentadas nesta Dissertação,

sendo elas: Resultados, Princípios e Metas. Para apresentar as características específicas de cada obra supracitada, as outras instâncias estarão apresentadas na seguinte sequência: Ideias, Materiais e Técnicas.

4.2.1 Resultados

Durante o PPGMUS, especificamente, nos componentes curriculares **Estudos em Criação e Performance I, II e III**, a prática compositiva foi a principal ferramenta de trabalho. Propondo não só os estudos e prática da composição, mas a aplicação de informações apreendidas com o objetivo de levantar material para a realização das atividades do Recital I e II.

No processo criativo das obras, os resultados foram sendo alcançados a partir da elaboração de uma 1ª partitura contendo informações acerca de ritmo e alturas. Em seguida, foram realizadas uma série de modificações no que tange a organização e adequação de materiais tendo em vista que, esta etapa se estabeleceu de acordo com o diálogo realizado entre as instâncias do modelo e por meio de versionamentos das obras. A cada sessão de modificação da partitura, surgia uma nova versão da obra.

Na 1ª fase de construção das obras com o propósito de constituir o repertório das atividades do Recital 1 e 2, uma ideia já se encontrava pré-estabelecida: elaborar obras para serem interpretadas tanto por discentes do Mestrado, do Grupo de Percussão da UFRN (GRUPERC)⁶² bem como por docentes da EMUFRN. Na elaboração das primeiras partituras, foi possível constatar um constante diálogo entre as instâncias Materiais e Técnicas.

Com a elaboração das primeiras versões, foram realizadas uma sessão de revisões e sugestões por parte dos intérpretes: *Octopus I* (Maria Clara de Almeida Gonzaga), *Octopus II* (GRUPERC) e **Em Ações** (Radan Soares, André Rodrigues, Pedro Augusto). Ajustes nestas obras foram realizados após a constatação de necessidades assim como o conforto na exequibilidade (que serão esclarecidos na subseção Princípios).

⁶²Grupo criado em 2002 e oficializado em 2006, o GRUPERC é coordenado pela Professora Dra. Germana Cunha, sendo formado por alunos e ex-alunos dos Cursos de Bacharelado e Técnico em Música com ênfase em Performance. O referido Grupo é idealizado para servir como laboratório de Prática Musical.

Ao final, como resultados do processo compositivo destas Obras, pôde-se alcançar: (1) versão final da obra impressa em partitura e documento virtual, posteriormente, disponível na Biblioteca Setorial da Escola de Música Padre Jaime Diniz (BPJD) assim como em plataformas virtuais; (2) ensaios e debates com a contribuição dos intérpretes acerca da construção e adequação da obra; (3) apresentação do processo compositivo da obra *Octopus I* no V Colóquio do PPGMUS da UFRN (GOMES, 2018); (5) apresentação das obras *Octopus II* e **Em Ações** no Recital II; e (9) gravações de áudio e vídeo.

4.2.2 Princípios

Na base dos princípios encontrados na construção destas Obras, define-se as informações a respeito das tomadas de decisão durante o processo de sua elaboração.

Assim, Zbikowski (2002) utiliza o *Cross Domain Mapping* (cruzamento entre domínios) que trata da interseção do estímulo visual-imagético com a partitura. No processo de criação das Obras, aglomeram-se informações oriundas de analogias com domínios diferentes. Sob este princípio, a metáfora torna-se um meio para a interseção, como por exemplo, a pintura de um texto com música, o pictorismo (*text painting*).

Nas Obras apresentadas, o cruzamento entre domínios se tornou o eixo central na convergência de imagens e sons. Por exemplo: a analogia realizada dos vários tentáculos de um **polvo** (*Octopus*) aos dedos do pianista em *Octopus I* e as baquetas dos percussionistas em *Octopus II*; a utilização das características das rodovias no traslado de um ponto a outro, em **Em Ações**, trazendo, para a Obra, a pintura da estrada a qual se percorreu durante o período de criação da Obra.

Utilizou-se, ainda, o Aninhamento de Contornos obtido através da elaboração de uma estrutura de 16 compassos. Neste aninhamento foram elaboradas frases constituídas de 4 compassos, seguindo uma organização fraseológica dos motivos.

Esta organização se estabelece da seguinte maneira: (1) motivo principal; (2) resposta do motivo principal; (3) motivo principal; (4) sequência da resposta do motivo

principal; (5) motivo secundário; (6) resposta do motivo secundário; e (7) frase conclusiva (COMPOSING..., 2010)⁶³.

Silva (2007, p. 77) comenta que “esta disposição evoca nada mais que um expediente musical característico, manifesto em segmentos aninhados em frases, aninhadas em períodos e assim por diante”.

Minsky (1981 *apud* SILVA, 2007, p. 77-78), comenta que:

Muitos adultos têm alguma fascinação lúdica por fazer e arranjar estruturas maiores a partir de estruturas menores. Um tipo de entendimento musical envolve construir grandes estruturas mentais a partir de partes musicais menores. Talvez o impulso para construir estas estruturas musicais mentais é o mesmo que nos fazer tentar entender o mundo.

Por fim, utilizou-se o princípio da repetição variada, através da utilização de recursos da bateria como o *vamp*. Este recurso, com sua repetição contínua, gera uma tendência às características da música minimalista. Para se desvincular desta corrente, usou-se as técnicas compositivas para dar movimento estrutural e gerar novidade na Obra. A preocupação com a variação no processo compositivo, onde a repetição se apresenta como princípio, torna-se uma constante em diversos aspectos. Por exemplo, no uso de um padrão rítmico usado para criar o motivo básico da obra; a utilização na repetição do padrão rítmico e transições da obra a partir de um só motivo e suas possíveis variações.

4.2.3 Metas

Nesta Seção são apresentadas as metas que nortearam a construção das obras *Octopus I*, **Em Ações** e *Octopus II*. Diante disto, serão abordados os propósitos, as medidas, os contornos dramáticos e o caminho utilizado para alcançar o ponto áureo destas Obras.

⁶³Documento *online* não paginado.

4.2.3.1 Propósitos

Apresenta-se, como propósitos destas composições, a exploração e aplicação dos recursos apreendidos no próprio processo de estudo da composição. Após um longo período de iniciação e orientação, pôde-se, então, direcionar ao processo criativo. As composições se assemelham, em determinado nível, a um processo de construção arquitetônico, no qual o criador é responsável pelos vários níveis rumo ao resultado da obra. A última versão de cada composição se estabeleceu como o acúmulo destes níveis de criação.

Estas composições foram elaboradas com a meta de suprir a demanda de gerar repertório suficiente para a realização das atividades, Recital I e II. A partir da elaboração de estruturas rítmicas, alicerçou-se a base da construção fraseológica e o levantamento das demais seções de cada Obra. Sustentou-se as composições com a utilização do percurso *bottom-up*, apresentado no Modelo de Acompanhamento Composicional de Silva (2010). As metas foram se estabelecendo, em retrospectiva, com base nas atribuições e direcionamentos realizados nos encontros da unidade curricular.

As obras foram elaboradas entre os meses de março e junho do ano de 2018. O processo de criação foi desenvolvido com base nos apontamentos abordados no componente curricular Estudos e Criação em Performance I, II e III do PPGMUS - UFRN.

4.2.3.2 Medidas

Duas medidas serviram para a elaboração das metas compositivas: (1) uma série, baseada em uma curva de crescimento resistente (SCHILLINGER, 1946 *apud* SILVA, 2007); (2) o número áureo (também denominado **seção áurea** ou **proporção divina**).

4.2.3.3 Contorno dramático por crescimento resistente

O planejamento dos pontos culminantes foi desenvolvido de acordo com o proposto por Schillinger (1946 *apud* MORAIS JÚNIOR, 2015). O chamado **contorno dra-**

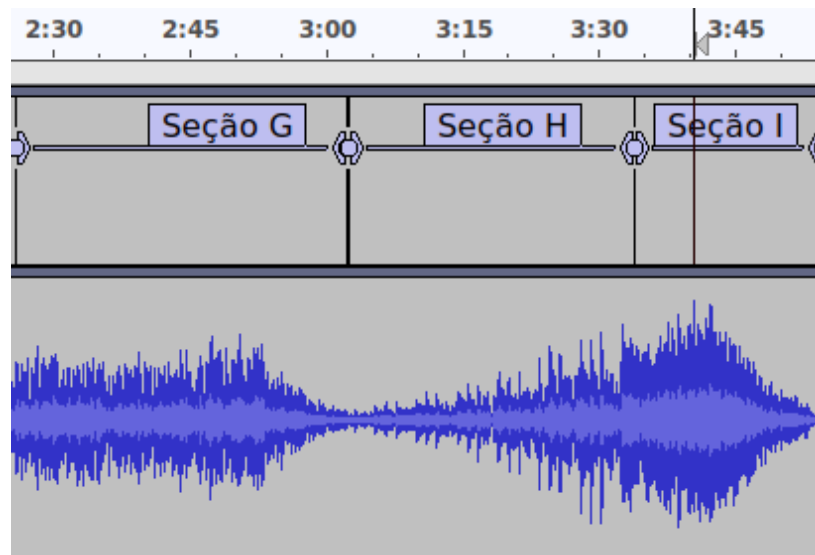
mático por crescimento resistente foi aplicado nas Obras, especificamente, no tocante à dinâmica. Nesse tipo de contorno, o alcance de patamares mais altos de energia é atingido por meio de crescimentos gradativos e adiados. Isto gera uma resistência tensionada e, conseqüentemente, dramaticidade à obra.

A dinâmica como tal é uma ferramenta poderosa para construir resistências e clímax. O primeiro é conseguido pelo crescimento, progressivo ou atrasado, de graus de dinâmica (tal como crescendo ou $pp < mf + p < f + mf, ff$); e o segundo sustentando-se o grau dinâmico mais alto alcançado (ff neste caso) pela resistência⁶⁴ (SCHILLINGER, 1946 *apud* SILVA, 2007, p. 1366).

Assim, projetou-se o seguinte contorno global para as composições supracitadas, ressignificando valores agregados, por ocasião do estudo de Silva (2006).

Na sonografia, apresentada na Figura 28, o contorno dramático por crescimento resistente tem seu auge total prefigurado aos 3'⁶⁵ 34"⁶⁶), mas adiado na Seção G e, por fim, alcançado na Seção I.

Figura 28 – Topografia das Seções G, H e I em *Octopus I*



Fonte: O autor (2019).

⁶⁴“Dynamics as such is a powerfull toll for building resistances and climaxes. The first is accomplished by the prossive or delayed growth of dynamics degrees (such as crescendo or $pp < mf + p < f + mf < ff$); and the second, by sustaining the highest dynamic degree reached (ff in this case) by the resistance” (SCHILLINGER, 1946 *apud* SILVA, 2007, p. 1366).

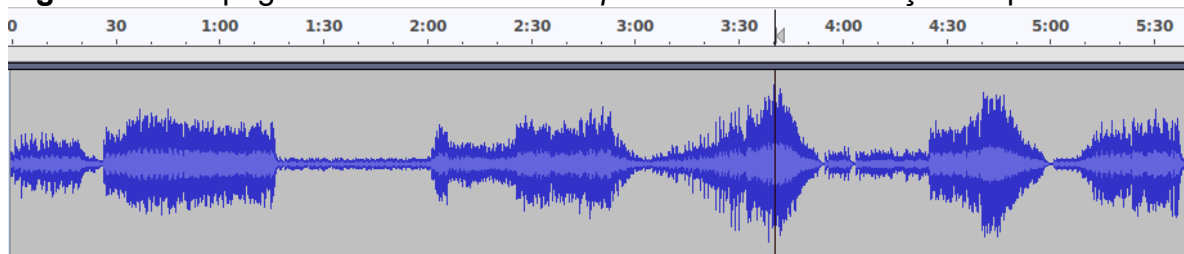
⁶⁵3 minutos (3').

⁶⁶34 segundos (34").

4.2.3.4 Número áureo

Uma outra medida utilizada na elaboração de *Octopus I* foi o número áureo, sendo a duração da obra cerca de 5'⁶⁷ 42"⁶⁸. O número áureo foi empregado com a intenção de se definir o ponto de clímax da obra, repartindo, esta medida, em duas partes com direcionamentos distintos. Desta forma, obtive-se 2 momentos: (1) o de 3' 34" e o outro de 2'⁶⁹ 08"⁷⁰ aproximadamente. É possível observar o ponto exato do ponto áureo por meio da localização do cursor aos 3' 34", apresentado na topografia da Figura 29:

Figura 29 – Topografia total da obra *Octopus I* com a identificação do ponto áureo



Fonte: O autor (2019).

4.3 Octopus I

A obra *Octopus I* trata de uma composição autoral criada em 2018. Esta Seção apresentará as ideias que direcionaram a criação da Obra assim como os procedimentos realizados no tocante às instâncias **Materiais e Técnicas**.

4.3.1 Ideias

A obra *Octopus I* foi composta como atividade vinculada ao componente curricular Estudos em Criação e Performance III. Originalmente, consistia em uma obra escrita para marimba contendo 3 movimentos para ser executada pelo compositor. Posteriormente, decidiu-se pela composição em único movimento escrito para piano e, ao ficar pronta, seria executada pela intérprete Maria Clara Gonzaga. Levou-se em

⁶⁷5 minutos (5').

⁶⁸42 segundos (42").

⁶⁹2 minutos (2').

⁷⁰8 segundos (8").

consideração o emprego de esforços no processo compositivo e preparação (ensaio) da obra.

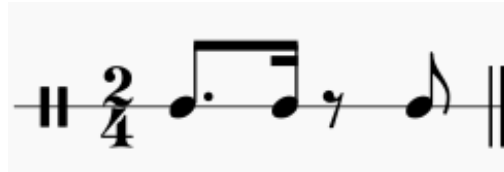
4.3.2 *Materiais*

O trabalho com os materiais tanto em *Octopus I* quanto **Em Ações** e *Octopus II* foi orientado em função da preparação de conteúdos submetidos a uma “grande linha” (COPLAND, 2013, p. 35) para a obra também referida como contorno dramático por crescimento resistente (SCHILLINGER, 1946 *apud* SILVA, 2007). Os altos e baixos desta linha zig-zagueando rumo a um clímax, próximo do ponto áureo, e dele retornando ao final, subsidiaram o emprego das qualidades musicais em diferentes quantidades.

4.3.3 *Ritmo*

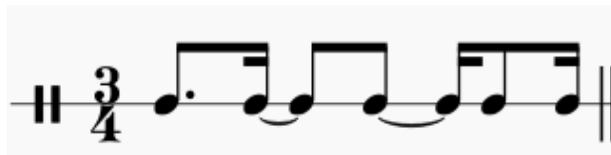
Como referência para a construção rítmica desta Obra usou-se um dos agrupamentos rítmicos apresentados no ritmo baião. O padrão rítmico escolhido foi o padrão utilizado no bumbo da bateria. Na Figura 30, é possível observar uma das possibilidades de padrão rítmico realizado pelo bumbo da bateria e utilizado em *Octopus I*. Estão apresentadas duas variações oriundas do padrão rítmico. Estabelecido em métrica ternária, o padrão rítmico mantém os ataques rítmicos do 1º e 2º tempo, em sua forma original, sendo adicionado o padrão rítmico do 3º tempo, conforme a Figura 31. No exemplo demonstrado na Figura 31, é possível observar o 1º tempo em sua organização de ataques rítmicos em sua forma original, ou seja, idêntica ao 1º tempo do padrão rítmico do baião, apresentado na Figura 30. No 2º e 3º tempos é apresentada uma das possibilidades da permutação dos ataques rítmicos oriundos do 2º e 3º tempos do exemplo, apresentado na Figura 32:

Figura 30 – Padrão rítmico do bumbo da bateria no ritmo baião utilizado em *Octopus I*



Fonte: O autor (2019).

Figura 31 – Padrão rítmico, na Seção E, em *Octopus I* (variante 1)



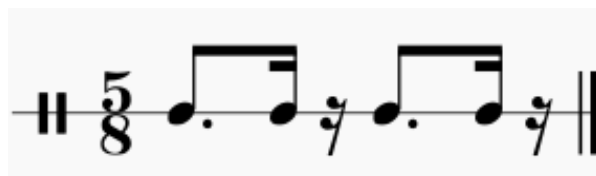
Fonte: O autor (2019).

Figura 32 – Padrão rítmico, na Seção E, em *Octopus I* (variante 2)



Fonte: O autor (2019).

Figura 33 – Padrão rítmico, na Seção L, em *Octopus I* (variante 3)



Fonte: O autor (2019).

Na Figura 33, uma outra variação oriunda do padrão rítmico, apresentado na Figura 30, fica evidente. A aplicação dos 2 primeiros ataques rítmicos é mantida em um compasso quinário, referenciada pelo compasso 5/8. (Observe que todas as variações geram, em sua estrutura, um arrefecimento da quantidade de ataques rítmicos de 6 ataques rítmicos (FIGURA 32), 5 ataques rítmicos (FIGURA 31) e, por último, 4 ataques rítmicos (FIGURA 33).

4.3.4 Métrica

Quanto a métrica utilizada na elaboração desta Obra, uma 1ª métrica foi utilizada para a elaboração da estrutura embrionária. A fórmula de compasso binária referenciada pelo compasso 2/4 foi utilizada como a métrica principal.

Uma outra métrica utilizada na Obra foi a ternária. Esta métrica é distribuída em duas porções: (1) com sua 1ª inscrição no início da Seção D, compasso 82, referenciada com a fórmula de compasso 3/4, coincidindo com o início da Seção D, se estendendo até o compasso 140, situado na Seção J; (2) a sua 2ª inscrição da métrica ternária, ainda com a fórmula 3/4, se estabelece no momento de desfecho da Obra, identificada na Seção Q, situada no compasso 184. Remetendo-se, ainda, a métrica, o uso do compasso quinário, representado pela fórmula de compasso 5/8, foi inscrito entre as Seções L e M, respectivamente entre os compassos 141 e 165.

Sobre a duração desta Obra, estabeleceu-se, inicialmente, a de 5' como um tempo de cronômetro satisfatório para a realização do recital. Porém, durante o processo criativo com o tratamento do material e aplicação de técnicas, extrapolou-se a duração estabelecida, alcançando a duração de 5' 42".

4.3.5 Gênero

Quanto ao gênero, optou-se pela *Tocata*, conhecida pela forma musical de estrutura livre virtuosística e, ainda, por ser um gênero direcionado a composições que tenham instrumentos de teclado como protagonistas, tais como: órgão, piano ou cravo.

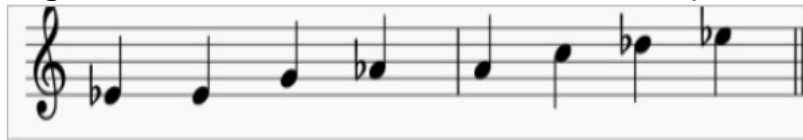
4.3.6 Andamento

O andamento, estabelecido como *Andante*, foi um fator preponderante para esta duração. Ele teve como BPM, o valor de 80 BPM, atribuindo um movimento de quem anda facilitando a execução da Obra e gerando energia suficiente para destacar a movimentação rítmica que se dirige rumo ao ponto áureo.

4.3.7 Alturas

Escolheu-se uma escala de alturas, apresentada na Figura 34. Esta escala possui uma combinação de intervalos de 2ª menor e 3ª menor.

Figura 34 – Escala de alturas utilizada em *Octopus I*



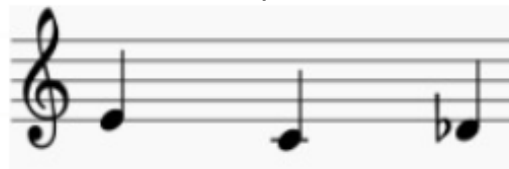
Fonte: O autor (2019).

Figura 35 – Motivo de alturas 1 em *Octopus I*



Fonte: O autor (2019).

Figura 36 – Motivo de alturas 2 em *Octopus I*



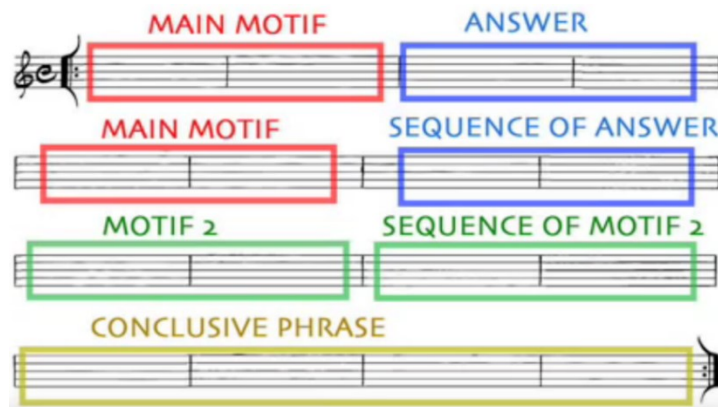
Fonte: O autor (2019).

Em seguida, foram escolhidos 2 motivos de alturas para indexação nos motivos rítmicos, resultando em duas sequências de movimentação das alturas: (1) a movimentação ascendente das alturas, representada na Figura 35; (2) movimentação descendente, representada na Figura 36. Estas alturas são identificadas pela notação numérica, por ser uma maneira sistemática e não ambígua de rotular possibilidades de escolha como estas.

4.3.8 Forma

A elaboração da forma em *Octopus I* foi realizada em diferentes níveis. No 1º momento, elaborou-se uma estrutura de 16 compassos, utilizando-se, como referência, COMPOSING... (2010)⁷¹, apresentado na Figura 41. Esta estrutura se estabelece respeitando uma ordem de construção frasal. Com a seguinte ordem: (1) motivo principal; (2) resposta do motivo principal; (3) motivo principal; (4) sequência da resposta do motivo principal; (5) motivo secundário; (6) resposta do motivo secundário; e (7) frase conclusiva, o resultado deste procedimento pode ser conferido na Figura 37. Um grande arco se estabelece com o aninhamento de seções delineando a forma ternária. Desta maneira, são delimitadas, na parte A, as seções que vão de A a D; para a parte B, as seções entre E e N; e, por fim, a parte A', que compreende as seções entre O e Q, conforme o Quadro 15.

Figura 37 – Modelo de estruturação de motivos



Fonte: COMPOSING... (2010)⁷².

⁷¹Documento *online* não paginado.

⁷²Documento *online* não paginado.

Figura 38 – Aplicação do modelo de estruturação de motivos em *Octopus I*

Fonte: O autor (2019).

Quadro 15 – Diagrama da forma em *Octopus I*

PARTE	A	B	A'
SEÇÃO	A - D	E - N	O - Q

Fonte: O autor (2019).

4.3.9 Harmonia

Quanto à harmonia, os empilhamentos de alturas foram utilizados para alcançar 4 conjuntos de blocos de acordes (A, B, C e D). No conjunto A, representado na Figura 39, utilizou-se, na M. D. do pianista, o empilhamento de duas e 3 alturas, gerando acordes fechados com a sobreposição de intervalos e, na M. E., acordes abertos com a sobreposição de intervalos de 4^a.

Figura 39 – Conjunto de empilhamento de alturas A

Fonte: O autor (2019).

Figura 40 – Conjunto de empilhamento de alturas B



Fonte: O autor (2019).

No conjunto de empilhamento B, representado na Figura 40, apresenta-se, no 1º bloco de acorde, o empilhamento de intervalos de 5ª justa e 5ª aumentada na M. E. com a superposição das notas [Db-Ab-E]. Já na M. D., utilizou-se a resultante do empilhamento de terças menores. Observando-se o intervalo, entre as duas primeiras notas, do 1º bloco de notas da M. D., a escrita do intervalo de 2ª aumentada gera a enarmonia⁷³ do intervalo de terça menor. Assim, preferiu-se a utilização desta escrita por manter a fidelidade às alturas utilizadas na escala de notas proposta para esta Obra.

A Figura 41 apresenta o 1º bloco de acorde com o empilhamento das alturas [Eb-C-Ab], ou seja, o acorde de Ab na 2ª inversão de forma aberta, gerando, desta maneira, a superposição de uma 6ª maior e uma 6ª menor e, na M. D., o bloco de acorde de Ab no estado fundamental.

O 2º bloco de acorde apresenta o conjunto de empilhamentos C, conforme Figura 39. Para tanto, utilizou-se a sobreposição dos intervalos de 4ª e 5ª justa com relação a fundamental do bloco do acorde tanto para a M. D. quanto para a M. E., observando-se a relação de registros que se estabelecem neste conjunto de empilhamento de alturas.

⁷³Enarmonia - é "o grupo de sons de um acorde ou numa linha melódica com intervalos menores do que um semitom --- na música grega antiga, este intervalo seria de um quarto do tom" (ENARMONIA, [20--]).

Figura 41 – Conjunto de empilhamento de alturas C



Fonte: O autor (2019).

4.3.10 Textura

A textura foi elaborada, especificamente, a partir dos instrumentos de teclas do naipe de percussão, pela possibilidade de se executar mais de 4 alturas simultaneamente e por ter afinidade anatômica dos seus dispositivos sonoros (teclas) com os da marimba. Assim, utilizou-se a marimba como instrumento de referência por fazer parte do naipe de percussão, se tornando referência para elaboração da Obra no processo de transferência das informações para o piano, ou seja, a transferência do movimento das baquetas da marimba para os dedos do pianista. Além disso, duas texturas foram utilizadas para a criação desta Obra: (1) heterofonia; (2) homofonia; e (3) polifonia.

No Quadro 16, as texturas apresentadas na coluna são aplicadas em cada Seção, apresentando, para cada uma, as seguintes texturas: (1) heterofonia na **Introdução** (SEÇÕES A, B, I, N, P e R); (2) homofonia (SEÇÕES C, E, F e G); (3) polifonia (SEÇÕES D, H, J, K, L e O).

Figura 43 – Utilização do *staccato*, na Seção E, em *Octopus I*



Fonte: O autor (2019).

Figura 44 – Sobreposição de articulações (*marcato* e *staccato*), na Seção F, em *Octopus I*



Fonte: O autor (2019).

Figura 45 – Utilização da articulação *marcato*, na Seção L, em *Octopus I*



Fonte: O autor (2019).

4.3.12 Dinâmica

Quanto à dinâmica, um contorno dramático de crescimento por resistência foi utilizado para gerar ondas de cresce e morre no discurso musical. Para isto, utilizou-se, como auxílio, um quadro de **dinâmicas**. Para a elaboração deste quadro, elencou-se 5 níveis de intensidade: (1) *pianíssimo*; (2) *piano*; (3) *mezzoforte*; (4) *forte*; (5) *fortíssimo*. Estes níveis de dinâmicas podem ser visualizados no Quadro 17:

Quadro 17 – Dinâmicas aplicadas em *Octopus I*

[illegible]

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

O Quadro 17 representa as intensidades que foram distribuídas em 16 níveis de gradação. As informações apresentadas, no Quadro 17, estão distribuídas da seguinte maneira: (1) na 1ª coluna, lê-se os níveis de intensidades; nota-se que, nos extremos tanto no nível 1 quanto no nível 16, ambos ficaram em aberto para que o planejamento compositivo deste Trabalho pudesse se adequar ao melhor tratamento para o contorno. Com isto, realça-se o nível 1 com a intensidade *pianíssimo* e o nível 16 com a intensidade *fortíssimo*, ambos aplicados somente na partitura; (2) na 2ª coluna, destaca-se as intensidades relacionadas à gradação numérica do contorno dramático; (3) apresenta-se, em seguida, o contorno dramático, contornando o sobe e desce das intensidades de acordo com as colunas relacionadas à cada seção da Obra.

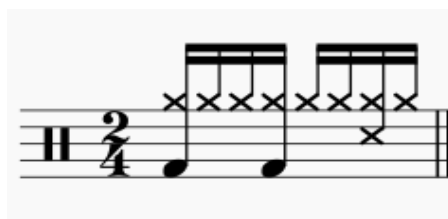
4.3.13 Técnicas

A aplicação de técnicas baseia-se, principalmente, no tratamento dos materiais elencados, buscando a obtenção de resultados que imprimam, na Obra, movimento e que possam gerar novidade. Com isto, na elaboração de *Octopus I*, aplicou-se as seguintes técnicas:

4.3.13.1 Transferência idiomática

Na técnica de transferência idiomática, as informações peculiares de um instrumento são transferidas para outro. Quando utilizado, a partir da bateria, no 1º momento, é possível acessar uma malha rítmica, garantindo a sobreposição de vozes que, juntas, se relacionam como melodia e acompanhamento. Nesta técnica, há a transferência das informações de um agente emissor (bateria) para um agente receptor, no caso da Obra, o piano.

Figura 46 – Padrão rítmico do baião distribuído no *kit* da bateria



Fonte: O autor (2019).

Figura 47 – Resultante do padrão rítmico da caixa e bumbo no baião distribuído no *kit* da bateria



Fonte: O autor (2019).

Aplicou-se esta técnica a partir do trinômio de instrumentos que compõe o *kit* da bateria, sendo eles: bumbo, caixa e chimbal. Para tanto, levantou-se as características de um dos vários agrupamentos rítmicos que compõe o ritmo baião.

Em 1º plano, utilizou-se o resultado do padrão rítmico executado pelo bumbo e a caixa, apresentado nas Figuras 46 e 47. Na sobreposição dos agrupamentos rítmicos, tem-se a combinação das vozes. A Figura 46 apresenta um exemplo da sobreposição de 3 vozes com a distribuição das alturas, ambas estão relacionadas com as seguintes peças do *kit* da bateria: (1) caixa; (2) bumbo; e (3) chimbal. Este padrão rítmico é utilizado para a elaboração da estrutura de 16 compassos. Conforme Pereira

(2007), o ritmo é trazido da bateria para o piano e aplicado à composição com as características dos instrumentos que compõem o *kit* da bateria.

Figura 48 – Drag de 3 notas



Fonte: O autor (2019).

Figura 49 – Utilização de *vamp* em *Octopus I*



Fonte: O autor (2019).

Uma outra característica advinda da bateria é a utilização do *vamp*, estabelecida na Obra com a distribuição das alturas (Eb-1, Eb1, Ab1, Db2) no padrão rítmico (3,2,2,1), conforme a Figura 49. Padrão este que se apresenta como acompanhamento para o tema entre os compassos 19-34, tendo a execução de um acorde ou uma sequência de acordes aplicados em um ritmo repetido. Observando-se a elaboração desta Obra, é possível entender a analogia dos instrumentos da bateria com as vozes estabelecidas na composição para piano.

4.3.13.2 Permutação rítmica

Na realização da técnica permutação rítmica, um material **a** é apresentado no grave e um outro material **b** é apresentado, simultaneamente, nesta porção de compassos. Para que esta técnica se realize, o material **a**, antes apresentado no grave, é, agora, apresentado no agudo e o material **b** é apresentado na região grave, provocando assim, a permutação dos materiais em 2 momentos. Desta forma, obteve-se uma das maneiras de gerar movimento e novidade à composição. Na obra *Octopus I*, o tema apresentado na Seção B é protagonizado na M. D. do pianista e, na Seção C,

é reafirmado com a apresentação do mesmo tema na M. E., ou seja, na região grave do piano. Este recurso garante à repetição do tema, uma reapresentação com novidade.

Figura 50 – Utilização da permutação rítmica em *Octopus I*



Fonte: O autor (2019).

4.3.13.3 Complemento rítmico

Com a técnica de complemento rítmico, um padrão rítmico figura nos espaços de um 2º ritmo. A aplicação desta técnica, em *Octopus I*, gera a individualidade das mãos na execução das vozes que, juntas geram uma única linha rítmica, resultante da combinação das duas mãos, apresentada na Figura 51. Conforme Silva (2002), na sobreposição dos agrupamentos rítmicos, apresenta-se uma linha rítmica como o todo.

Figura 51 – Utilização do complemento rítmico em *Octopus I*



Fonte: O autor (2019).

4.3.13.4 Arpejo de blocos harmônicos

Este recurso baseia-se no empilhamento das alturas apresentadas pela M. E. Estes empilhamentos geraram acordes que estão relacionados com os 3 motivos que deram gênese à estrutura do tema. Estas sobreposições podem ser apresentadas como acordes atacados, apresentado na Figura 52. Uma técnica que contribui para a variação do material e para o acompanhamento pianístico, como também apresenta uma textura no acompanhamento de blocos harmônicos.

Figura 52 – Utilização de arpejo de blocos harmônicos em *Octopus I*



Fonte: O autor (2019).

4.4 Em Ações

Esta Seção abordará o percurso na elaboração da obra **Em Ações**. Para tanto, apresenta-se as ideias que direcionaram a construção da Obra bem como elas foram impressas na composição com a aplicação dos materiais e técnicas.

4.4.1 Ideias

A obra **Em Ações** foi composta como atividade vinculada ao componente curricular Estudos em Criação em Performance III. No 1º momento, se tratava de uma composição escrita para piano solo em movimento único baseada nas paisagens do percurso entre as cidades de Natal - RN⁷⁴ e Monteiro - PB⁷⁵, e que, quando acabada, seria executada por intérpretes disponíveis na EMUFRN. Posteriormente, decidiu-se pela composição em 3 movimentos, cada movimento ganhou o número referente à cada estrada federal percorrida neste percurso, ou seja, o 1º movimento percorre a BR⁷⁶-101, o 2º movimento a BR-230 e o 3º movimento a BR-412. Esta Obra teve os 3 movimentos escritos para quarteto de cordas e, por indisponibilidade do quarteto, a Obra foi adaptada para os instrumentos disponíveis, estabelecendo a composição para vibrafone, trompete, trompa e trombone. Foi uma Obra que se empregou o mínimo de tempo para a investida composicional bem como o mínimo de tempo para ensaios.

4.4.2 Materiais

Na subseção anterior, apresentou-se as ideias estabelecidas para a investida composicional da obra **Em Ações**. A partir disso, será apresentado os materiais utilizados na Obra supracitada e o tratamento dado ao ritmo, métrica, gênero, andamento, alturas, forma, instrumentação, textura e articulação.

4.4.2.1 Ritmo

A elaboração desta Obra partiu de um dos agrupamentos rítmicos característicos do frevo, representado na Figura 51, especificamente, da caixa. Com base nas acentuações realizadas na caixa-clara, adaptada na numeralização rítmica como (3,3,3,3,1,1,1,1), apresentada na Figura 54, definiu-se o padrão rítmico de referência para a composição. Com as acentuações já definidas, reduziu-se a quantidade de ataques rítmicos, realizando a soma parcial (3+3,3,1+1+1+1), representada na Figura

⁷⁴Rio Grande do Norte (RN).

⁷⁵Paraíba (PB).

⁷⁶Rodovia brasileira de responsabilidade do Governo Federal (BR).

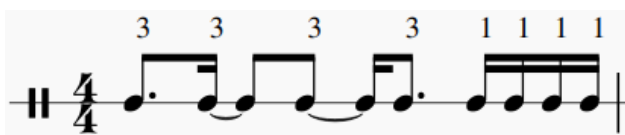
55, obtivendo como resultado (6,3,3,4), apresentada na Figura 56, que representa o padrão rítmico utilizado para a construção desta Obra.

Figura 53 – Padrão rítmico da caixa no ritmo frevo



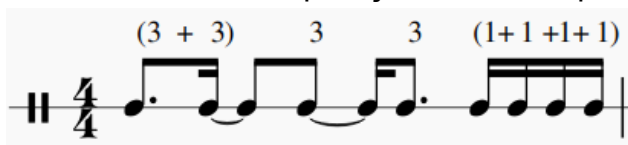
Fonte: Rocca (1986, v.1, p. 42).

Figura 54 – Acentuações do padrão rítmico da caixa do frevo numeralizado



Fonte: Rocca (1986, v. 1, p. 42).

Figura 55 – Acentuações do padrão rítmico da caixa do frevo numeralizado e com aplicação de somas parciais



Fonte: O autor (2019).

Figura 56 – Motivo rítmico utilizado para a elaboração da composição **Em Ações**



Fonte: O autor (2019).

Na elaboração do 3º e último movimento, a métrica utilizada foi a binária, (escrita sob a fórmula de compasso 2/4). Esta métrica foi escolhida com base no padrão rítmico utilizado neste movimento: o caboclinho, ritmo apresentado por Rocca (1986, v. 1) e escrito sob a fórmula de 2/4.

4.4.2.2 Métrica

As métricas escolhidas seguiram as tomadas de decisão que nortearam a definição de cada movimento. Para o 1º movimento, a métrica que definiu a aplicação dos agrupamentos rítmicos utilizados foi o compasso ternário (escrita sob a fórmula de compasso 3/4). Na elaboração do 2º movimento, 3 medidas foram utilizadas para as métricas deste movimento. A 1ª métrica quaternária, e que tem sua inscrição representada no compasso de entrada da introdução, se estende até a Seção J. A 2ª medida métrica utilizada neste movimento é a ternária (escrita com a fórmula de compasso 3/8 a partir da Seção L). Este compasso ternário apoia a transição do 2º movimento para o 3º, provocando a desestabilização do compasso quaternário utilizado nas Seções anteriores. Por fim, no último momento, utilizou-se a fórmula de compasso 1/4 com o propósito de estabelecer um ponto final a esse 2º movimento.

4.4.2.3 Gênero

O gênero escolhido para a elaboração da obra **Em Ações** foi a **Suíte**. Este gênero, por ter uma forma de música instrumental desenvolvida com características mais livres em sua construção, auxiliou na organização sequencial da Obra, resultando no total de 3 movimentos, interferindo, diretamente, na definição da Obra.

4.4.2.4 Andamento

Os andamentos escolhidos, para cada movimento, foram utilizados com base no conforto da exequibilidade, alcançado por meio do diálogo com os intérpretes. Também foi pensado na realização de um contorno de andamentos por meio da escolha de um 1º andamento lento, um 2º andamento mais movido e, por último, a utilização de um andamento mais lento do que o 1º e 2º movimento. Com isto, estabeleceu-se para o 1º movimento o andamento *Lento* com a referência 62 batidas por minuto. Para o 2º movimento, decidiu-se por uma maior quantidade de batidas por minuto, porém sem prejudicar o conforto na exequibilidade da Obra. Para isto, baseou-se na densidade da combinação dos materiais utilizados nas Seções G e H, chegando à definição do andamento *Andante*, representado pela quantidade de 80 BPM. Para o

3º movimento de **Em Ações**, optou-se por um andamento contrastante ao 2º movimento, percebendo o arco realizado na definição dos andamentos utilizados nesta Obra. Assim, definiu-se como andamento o *Largo*, mensurado com a quantidade de 60 BPM. Com a estipulação dos andamentos a cada movimento, a duração total da Obra se estabeleceu na quantidade de 8'⁷⁷ 28"⁷⁸. Diante disto, a distribuição, para cada movimento, se apresentou da seguinte maneira: 1º movimento - se estabeleceu a porção de um 1'⁷⁹; 2º movimento - a quantidade de 2' 42"; e o 3º movimento recebeu a duração de 3' 42.

4.4.2.5 Alturas

Na elaboração da Obra, escolheu-se 3 alturas, dando-se ênfase ao processo de sincronização de alturas e ataques rítmicos. Estas alturas serviram de base para a realização do contorno melódico da Obra e, conseqüentemente, da estrutura que serviu como alicerce composicional [Bb3; F3; G3].

Figura 57 – Alturas utilizadas para o desenvolvimento da obra **Em Ações**



Fonte: O autor (2019).

4.4.2.6 Forma

Sobre a forma utilizada em **Em Ações**, o 1º movimento foi desenvolvido com base na forma [A – B – A' – B – C], distribuindo as Seções nas seguintes sequências: (A) que se estende entre as Seções Introdução e C, (B), entre as Seções D e G, retorna-se ao (A), entre as Seções H e K, retoma-se o (B), entre as Seções L e O, por fim o (C), entre as Seções P e S, servido como estratégia de conexão com o 2º movimento.

⁷⁷8 minutos (8').

⁷⁸28 segundos (28").

⁷⁹1 minuto (1').

Para a elaboração do 2º movimento, optou-se pela utilização da forma livre e que, nesta Obra, estabeleceu-se no formato [A – B – C – D] da seguinte maneira: (A) comporta a Seção que vai da Introdução até a Seção C; (B) se estende entre as Seções D e F; (C) esta parte compreende as Seções que vão de G à I; (D) as Seções J e R. Já no 3º movimento, apresenta-se [A – B – A – B – A – C] e, nela, estabeleceu-se as seguintes seções: (A) a 1ª parte compreendeu as Seções que se estendem entre a Introdução e a Seção D; (B) é apresentada, inicialmente, na Seção E; (A) nesta parte, realizou-se uma recapitulação na Seção F; (B) seguindo para uma recapitulação desta parte entre as Seções G e H; (A') foi distribuída entre as Seções I e K, carregando material compositivo modificado com a intenção de constituir uma ponte para a próxima parte; (C), as Seções entre L e P.

4.4.2.7 Instrumentação

A instrumentação aplicada recebe o tratamento a partir de 3 tabelas que partem do mesmo ponto, se direcionando para contornos diferentes. Para a aplicação destas tabelas, estabeleceu-se uma lista com base na aplicação da instrumentação de acordo com a expansão do conceito de local de ataque com vistas ao controle de instrumentação de inúmeras vozes (MORAIS JÚNIOR, 2015).

Baseado no conceito de local de ataque, apresentado por Schillinger (1946 *apud* MORAIS JÚNIOR, 2015), propõe-se a extensão deste conceito para a instrumentação, idealizado por Moraes Júnior (2015, p. 36):

[...] o conceito de local de ataque é estendido. A proposta aqui sugerida é de que um local de ataque possa ser um instrumento ou grupo instrumental. Aqui, chamamos esses locais de locais de instrumentação. Esses locais de instrumentação podem receber células rítmicas, trechos melódicos (como um motivo ou tema) ou uma sucessão de intervalos ou acordes.

Este conceito foi aplicado. Assim, o 1º movimento desta Obra apresenta-se orientado na Tabela 4, ao 2º movimento sob a Tabela 5 e ao 3º movimento sob a Tabela 6. A aplicação destas tabelas foi realizada sob a relação da coluna de instrumentação, apresentando a quantidade de instrumentos com a linha de Seções por meio dos pontos de contorno aplicados à tabela.

Tabela 6 – Instrumentação aplicada no III movimento de **Em Ações**

Instrumentação																						
	1	2	3	4																		
1	0	0	0	0	16																	
2	0	0	0	1	2																	
3	0	0	1	0	3																	
4	0	0	1	1	4																	
5	0	1	0	0	5																	
6	0	1	0	1	6																	
7	0	1	1	0	7																	
8	0	1	1	1	8																	
9	1	0	0	0	9																	
10	1	0	0	1	10																	
11	1	0	1	0	11																	
12	1	0	1	1	12																	
13	1	1	0	0	13																	
14	1	1	0	1	14																	
15	1	1	1	0	15																	
16	1	1	1	1	1																	
Seção						Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

4.4.2.8 Textura

Uma lista de texturas foi elaborada com possibilidades de aplicação com base em uma ordem numérica de aplicação apresentada no Quadro 18 para o 1º movimento, Quadro 19 direcionada para o 2º movimento e, por fim, o Quadro 20 para o 3º e último movimento da Obra. Para cada tabela foram disponibilizadas as seguintes texturas: (1) heterofonia; (2) homofonia; (3) monodia; e (4) melodia acompanhada.

Quadro 18 – Texturas aplicadas no I movimento de Em Ações

	Textura																				
1	Homofonia	16																			
2	Monodia	2																			
3	Polifonia	3																			
4	Melodia Acompanhada	4																			
5	Monodia	5																			
6	Polifonia	6																			
7	Homofonia	7																			
8	Homofonia	8																			
9	Monodia	9																			
10	Heterofonia	10																			
11	Heterofonia	11																			
12	Melodia Acompanhada	12																			
13	Heterofonia	13																			
14	Melodia acompanhada	14																			
15	Heterofonia	15																			
16	Homofonia	1																			
Seção			Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

Quadro 19 – Texturas aplicadas no II movimento da obra Em Ações

Textura																						
1	Polifonia	16																				
2	Monodia	2																				
3	Monodia	3																				
4	Polifonia	4																				
5	Monodia	5																				
6	Polifonia	6																				
7	Polifonia	7																				
8	Homofonia	8																				
9	Monodia	9																				
10	Polifonia	10																				
11	Polifonia	11																				
12	Polifonia	12																				
13	Homofonia	13																				
14	Polifonia	14																				
15	Polifonia	15																				
16	Polifonia	1																				
Seção			Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

Quadro 20 – Texturas aplicadas no III movimento da obra *Em Ações*

Textura																			
1	Melodia Acompanhada	16																	
2	Monodia	2																	
3	Homofonia	3																	
4	Homofonia	4																	
5	Homofonia	5																	
6	Melodia Acompanhada	6																	
7	Homofonia	7																	
8	Polifonia	8																	
9	Monodia	9																	
10	Heterofonia	10																	
11	Melodia Acompanhada	11																	
12	Heterofonia	12																	
13	Heterofonia	13																	
14	Melodia Acompanhada	14																	
15	Heterofonia	15																	
16	Melodia Acompanhada	1																	
Seção			Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

4.4.2.9 Articulação

As formas de ataque utilizadas nesta Obra seguiram um padrão uniforme de articulações assim como a ordem de aplicação na coluna **articulação** nos Quadros 21, 22 e 23. A ordem de aplicação foi realizada com base nas Seções de cada movimento da Obra, gerando, em cada movimento, uma aplicação diferente de acordo com o contorno dos pontos de cada Seção nos Quadros supracitados.

Quadro 21 – Articulações aplicadas no I movimento da obra *Em Ações*

	Articulação		I Movimento																			
1	Legato	16																				
2	Acento	2																				
3	Marcato	3																				
4	Marcato	4																				
5	Staccato	5																				
6	Legato	6																				
7	Legato	7																				
8	Marcato	8																				
9	Legato	9																				
10	Marcato	10																				
11	Tenuto	11																				
12	Portato	12																				
13	Marcato	13																				
14	Legato	14																				
15	Staccato	15																				
16	Staccato	1																				
Seção			Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

Quadro 22 – Articulações aplicadas no II movimento da obra *Em Ações*

Articulação			II Movimento																			
1	Legato	16																				
2	Acento	2																				
3	Marcato	3																				
4	Marcato	4																				
5	Staccato	5																				
6	Legato	6																				
7	Legato	7																				
8	Marcato	8																				
9	Legato	9																				
10	Marcato	10																				
11	Tenuto	11																				
12	Portato	12																				
13	Marcato	13																				
14	Legato	14																				
15	Staccato	15																				
16	Staccato	1																				
Seção			Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

4.4.2.10 Dinâmica

Para cada movimento, foi indexada uma lista correspondente à intensidade aplicada em suas respectivas Seções. No 1º movimento, as intensidades foram aplicadas na composição a cada 2 compassos com exceção da Seção P, onde a dinâmica foi aplicada no grupo de 4 compassos. Esta lista pode ser verificada no Quadro 22. Já no 2º movimento, a lista de dinâmica é conectada a linha contendo as Seções, apresentada nos Quadros 23, 24 e 25. A camada de dinâmica no 2º movimento foi aplicada assim como os outros Quadros, ou seja, a partir da conjunção da coluna de dinâmica com a linha das Seções conectadas pelos pontos de contornos de intensidades no Quadro 23 e a cada conjunto de 4 compassos.

Quadro 23 – Dinâmicas aplicadas no I Movimento da obra *Em Ações*

Dinâmica																					
1	(.)	16																			
2	<i>ff</i>	2																			
3	<i>f</i>	3																			
4	<i>mf</i>	4																			
5	<i>p</i>	5																			
6	<i>ff</i>	6																			
7	<i>f</i>	7																			
8	<i>f</i>	8																			
9	<i>mf</i>	9																			
10	<i>p</i>	10																			
11	<i>pp</i>	11																			
12	<i>f</i>	12																			
13	<i>mf</i>	13																			
14	<i>p</i>	14																			
15	<i>pp</i>	15																			
16	(.)	1																			
Seção			Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

Quadro 24 – Dinâmicas aplicadas no II Movimento da obra Em Ações

Dinâmica																					
1	(..)	16																			
2	<i>ff</i>	2																			
3	<i>f</i>	3																			
4	<i>mf</i>	4																			
5	<i>p</i>	5																			
6	<i>ff</i>	6																			
7	<i>f</i>	7																			
8	<i>f</i>	8																			
9	<i>mf</i>	9																			
10	<i>p</i>	10																			
11	<i>pp</i>	11																			
12	<i>f</i>	12																			
13	<i>mf</i>	13																			
14	<i>p</i>	14																			
15	<i>pp</i>	15																			
16	(..)	1																			
Seção			Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

Quadro 25 – Dinâmicas aplicadas no III Movimento da obra Em Ações

Dinâmica																				
1	(..)	16																		
2	<i>ff</i>	2																		
3	<i>f</i>	3																		
4	<i>mf</i>	4																		
5	<i>p</i>	5																		
6	<i>ff</i>	6																		
7	<i>f</i>	7																		
8	<i>f</i>	8																		
9	<i>mf</i>	9																		
10	<i>p</i>	10																		
11	<i>pp</i>	11																		
12	<i>f</i>	12																		
13	<i>mf</i>	13																		
14	<i>p</i>	14																		
15	<i>pp</i>	15																		
16	(..)	1																		
Seção			Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

Já no 3º movimento, a aplicação da lista de intensidades proposta é aplicada de maneira distinta dos outros movimentos. Na aplicação geral, o Quadro 25 propôs aplicação a cada 8 compassos, guardando a introdução, onde a dinâmica é aplicada

nos 4 primeiros compassos. Na Seção C, de acordo com o Quadro 25, aplicou-se a intensidade somente em 2 compassos. Na Seção referente a letra G, a intensidade foi aplicada em 16 compassos seguindo o Quadro 25. Na Seção H, a aplicação da intensidade se deu dentro do espaço de 12 compassos. Nas Seções I, L e O, as intensidades foram estabelecidas no espaço de 5 compassos e nas Seções J, K, M, N e P, as intensidades estabelecidas no Quadro 25 foram aplicadas dentro de 40 compassos cada.

4.4.3 Técnicas

No percurso trilhado para a elaboração da obra **Em Ações**, apresentou-se, na subseção anterior, os materiais estabelecidos para a construção da Obra.

Esta Seção apresentará as técnicas composicionais utilizadas no decorrer do processo criativo.

4.4.3.1 Transferência idiomática

A técnica da transferência idiomática, sendo o mote deste Trabalho, é aplicada na obra **Em Ações**, por meio da transferência das características presentes no padrão rítmico realizado pela caixa do ritmo frevo, apresentado por Rocca (1986, v. 1). Este ritmo é executado pela bateria com a sobreposição dos instrumentos bumbo e caixa, ou seja, o ritmo apresentado na bateria já carrega as características do *double-drumming*⁸⁰apresentado, anteriormente, na Seção 2. Na Figura 58, é possível observar as características do ritmo, onde a acentuação realizada pela caixa sobre a marcação do bumbo carrega a característica da bateria neste ritmo.

Com isto, lança-se mão desta característica para a investida no processo criativo da obra **Em Ações**, transferindo as acentuações da caixa para a Obra e, por meio de técnicas, aproximou-se a sua construção com as características do instrumento. Como, por exemplo, a analogia das notas que são executadas na caixa, localizadas entre as notas acentuadas, com a técnica de complemento rítmico, tanto na Seção 2 quanto com a sua aplicação no memorial da obra *Octopus I*.

⁸⁰*Double-drumming* trata-se de uma técnica de percussão, desenvolvida por volta de 1900, que permite a execução de um bumbo e uma caixa por uma pessoa, usando baquetas (MOREIRA, 2008).

Figura 58 – Padrão rítmico escrito para bateria do ritmo frevo



Fonte: Rocca (1986, v. 1, p. 42).

4.4.3.2 Heterofonia

Heterofonia é uma técnica de distribuição da melodia de maneira fragmentada entre os instrumentos. Na Figura 59, mostra-se a distribuição da melodia entre o vibrafone e o trompete em Bb, em um trecho da Obra.

Figura 59 – Utilização de heterofonia, na Seção A, do III movimento da obra **Em Ações**

Ações
♩ = 60

A

Vibrafone

Trompete Bb

Trompa em F

Trombone

Fonte: O autor (2019).

4.4.3.3 Complemento rítmico

Uma outra técnica aplicada nesta Obra foi o complemento rítmico, que se trata do preenchimento dos espaços rítmicos abertos entre um ataque rítmico e outro. Esta técnica pode ser observada na Figura 61 quando comparada à Figura 60. Na Figura 60, é apresentado o motivo rítmico original e, na Figura 61, o motivo rítmico recebe o complemento rítmico com semicolcheias no 1º e 2º tempos dos compassos 1 e 3. No compasso 2, o complemento rítmico é aplicado nos tempos 2 e 4 e, no último compasso da Figura 61, o complemento rítmico é aplicado no 3º tempo. Estas Figuras

representam a apresentação do motivo rítmico nos 4 compassos de entrada, na Seção C do 2º movimento na Obra e os 4 compassos seguintes da Seção C.

Figura 60 – Motivos apresentados, na Seção C, sem o preenchimento rítmico, no II movimento da obra **Em Ações**



Fonte: O autor (2019).

Figura 61 – Preenchimento rítmico da obra **Em Ações**



Fonte: O autor (2019).

4.4.3.4 Permutação rítmica

Uma outra técnica utilizada na obra **Em Ações** foi a permutação rítmica. Ela é abordada, na composição, por meio da aplicação de uma camada de ritmo em uma determinada voz e uma 2ª camada de ritmo para a 2ª voz em um ou mais compassos. Logo em seguida, inverteu-se as camadas de ritmos, sendo, então, apresentada a 1ª camada de ritmo na 2ª voz e a 2ª camada de ritmo na 1ª voz. Esta técnica pode ser observada na Figura 62, na sua aplicação, na Seção G, do 2º movimento da Obra.

Figura 62 – Permutação rítmica, na Seção G, do II Movimento da obra **Em Ações**



Fonte: O autor (2019).

4.5 Octopus II

A subseção anterior apresentou-se as ideias que nortearam a elaboração da obra **Em Ações** assim como os procedimentos realizados na aplicação das técnicas composicionais sobre os materiais utilizados na obra **Em Ações**.

Esta subseção abordará tanto as ideias que foram utilizadas para a elaboração da obra *Octopus II* quanto os materiais e técnicas utilizadas na investida composicional da Obra.

4.5.1 Ideias

A obra *Octopus II* consistiu, desde a sua gênese, em uma obra escrita para ser executada pelo Grupo GRUPERC. Escrita em movimento único, decidiu-se pela composição escrita, para instrumentos com alturas definidas e indefinidas, aos pares como as cordas de uma viola de 12 cordas, porém explorando a combinação da instrumentação e dos timbres disponíveis no Grupo. Para esta Obra, levou-se em consideração o mínimo de tempo para a elaboração e o mínimo de tempo para os ensaios, tomando por base a necessidade de 8 intérpretes para a sua execução.

4.5.2 Materiais

A subseção anterior apresentou-se as ideias que direcionaram a elaboração da obra *Octopus II*.

Esta subseção demonstrará os materiais elencados para a elaboração da Obra.

4.5.2.1 Ritmo

O padrão rítmico escolhido, como base para a elaboração da obra *Octopus II*, foi retirado do ritmo *Ijexá*⁸¹ (GOMES, 2008). Para isto, utilizou-se, como referência, os agrupamentos rítmicos de cada instrumento do *kit* da bateria. Na Figura 63, apresenta-se o padrão rítmico escrito para bateria, conforme Gomes (2008) e o Quadro 26:

Quadro 26 – Numeralização do padrão rítmico do *Ijexá* distribuído nos instrumentos chimbal, caixa e bumbo

Instrumentos	Agrupamento Rítmico
chimbal	1,2,1,R1,1,2,2,2,2,2
caixa	4,4,4,4
bumbo	R4,2,2,R4,2,2

Fonte: O autor (2019).

Figura 63 – Padrão rítmico do *Ijexá* distribuído nos instrumentos chimbal, caixa e bumbo



Fonte: Gomes (2008, p. 81).

4.5.2.2 Métrica

Uma primeira métrica foi utilizada para a elaboração da estrutura embrionária da Obra. O compasso binário, referenciado pelo compasso 2/4, foi utilizado como a métrica principal. É possível observar a utilização da métrica binária tanto no momento introdutório da Obra, ou seja, no compasso 1, quanto no desenvolvimento da Obra, respectivamente, no início da Seção O, no compasso 166.

⁸¹*Ijexá* – “[...] nome dado a um ‘toque’ de ‘tambores’ feito em homenagem a ‘Ogum’ nos rituais de Candomblé da Bahia. Identifica também uma ‘nação’ de origem ‘Nago’ (Brasil)” (IJEXÁ, 2003, p.157).

4.5.2.3 Gênero

O gênero escolhido para a elaboração da obra *Octopus II* foi a *Tocata*. Por ter uma forma de música instrumental desenvolvida com características mais livres em sua construção, auxiliou na organização sequencial da Obra.

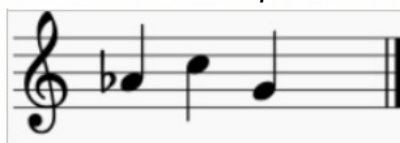
4.5.2.4 Andamento

O andamento estabelecido para a Obra foi o *Andante*, com a marcação 60 BPM, atribuindo um movimento de quem anda gerando energia suficiente para destacar a movimentação rítmica que se dirige rumo ao ponto áureo.

4.5.2.5 Alturas

Após a definição do padrão rítmico utilizado para a elaboração da composição, elencou-se um conjunto de 3 alturas que foram utilizadas para aplicação do contorno melódico. As alturas, inicialmente (Ab – C – G), foram elencadas, nesta ordem, conforme a Figura 64, servindo de referência para a elaboração da Obra sincronizada ao padrão rítmico.

Figura 64 – Motivo de alturas utilizado em *Octopus II*



Fonte: O autor (2019).

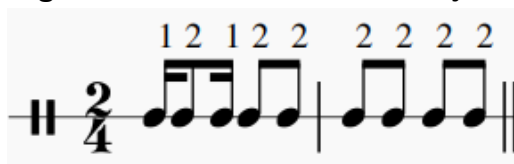
4.5.2.6 Forma

A elaboração da obra *Octopus II*, no tocante a sua forma, se estabeleceu sob os seguintes procedimentos: (1) construção da 1ª frase da estrutura de 16 compassos, segundo COMPOSING... (2010), ou seja, motivo principal seguido da resposta do motivo principal; (2) aplicação do padrão rítmico do ritmo *Ijexá*, apresentado na Figura 63; e (3) fragmentação do ritmo *Ijexá* em 2 compassos distintos.

Após a fragmentação do padrão rítmico do *Ijexá*, estabeleceu-se duas variações para cada fragmento. Estas variações foram alcançadas com a realização de somas parciais e diminuição de ataques rítmicos. Na 1ª variante do fragmento 1 do padrão rítmico do *Ijexá*, apresentado na Figura 65, aplicou-se a soma parcial do 3º com o 4º ataque rítmico, representado na Figura 67. Na 2ª variante, retirou-se o 1º ataque rítmico do fragmento 1, representado na Figura 68. Para o fragmento 2, apresentado na Figura 69, desenvolveu-se a 1ª variação com a aplicação da soma parcial do 2º com o 3º ataque rítmico, podendo ser observado na Figura 70. Por fim, a 2ª variante do 2º fragmento foi a alcançada com a retirada do 1º ataque rítmico e a realização da soma parcial do 2º, 3º e 4º ataque rítmico, representado na Figura 71.

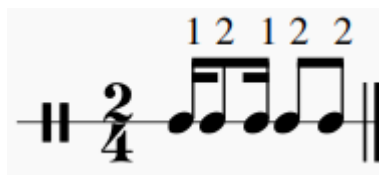
Com isto, estabeleceu-se 4 variações do padrão rítmico do *Ijexá* para a elaboração dos 2 motivos utilizados para a construção da Obra. Para a formulação do ritmo frasal, utilizou-se a seguinte estrutura: (a, b, c, d), estabelecendo a seguinte correspondência entre as letras da forma e as variações: (a) equivale a 1ª variação do fragmento 1; (b) está relacionada à 1ª variação do fragmento 2; (c) trata-se da 2ª variação do 1º fragmento; e (d) se refere à 2ª variação do 2º fragmento.

Figura 65 – Padrão rítmico do *Ijexá*



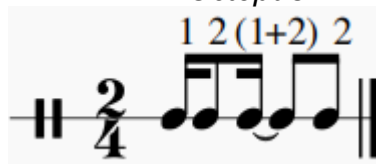
Fonte: Gomes (2008, p. 79).

Figura 66 – 1º padrão rítmico do ritmo *Ijexá* utilizado em *Octopus II*



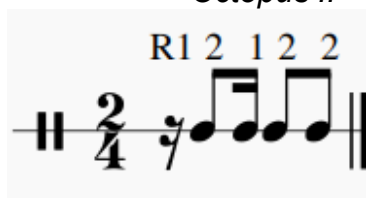
Fonte: O autor (2019).

Figura 67 – 1º padrão rítmico do ritmo *ijexá* (variante 1) utilizado em *Octopus II*



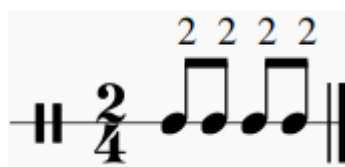
Fonte: O autor (2019).

Figura 68 – 1º padrão rítmico do ritmo *ijexá* (variante 2) utilizado em *Octopus II*



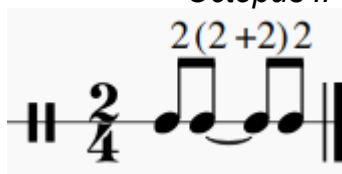
Fonte: O autor (2019).

Figura 69 – 2º padrão rítmico do ritmo *ljexá* utilizado em *Octopus II*



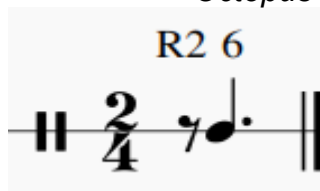
Fonte: O autor (2019).

Figura 70 – 2º padrão rítmico do ritmo *ljexá* (variante 1) utilizado em *Octopus II*



Fonte: O autor (2019).

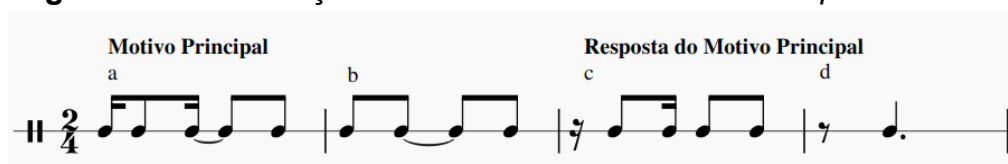
Figura 71 – 2º padrão
rítmico do
ritmo *Ijexá*
(variante 2)
utilizado em
Octopus II



Fonte: O autor (2019).

Desta maneira, apresenta-se, na Figura 72, a seguinte estrutura rítmica com a construção do motivo principal e a resposta ao motivo principal:

Figura 72 – Formulação do ritmo frasal do tema de *Octopus II*



Fonte: O autor (2019).

4.5.2.7 Instrumentação

A instrumentação aplicada nesta Obra foi desenvolvida com base nos contornos apresentados na Tabela 7 e com aplicação de correspondência de instrumentos de alturas definidas e indefinidas. Para isto, utilizou-se, como referência, a viola de 12 cordas, instrumento que tem as cordas afinadas aos pares, sendo dois pares de cordas afinadas em uníssono e 4 pares de cordas afinadas com a diferença do intervalo de 8ª justa. Nesta Obra, realizou-se a correspondência por intérprete aos pares, gerando a relação direta entre cada instrumento, de altura definida e o seu correspondente de altura indefinida, apresentada no Quadro 27:

Quadro 27 – Correspondência entre camadas de instrumentos em *Octopus II*

Camadas de Instrumento	1ª Camada	2ª Camada
Instrumento 1	Xilofone	Congas
Instrumento 2	Vibrafone	Blocos de Madeira
Instrumento 3	Marimba I	Prato de ataque + vibra slap
Instrumento 4	Marimba II	Tom - tom

Fonte: O autor (2019).

Tabela 7– Instrumentação aplicada em *Octopus II*

	Instrumentação																								
	1	2	3	4																					
1	0	0	0	0	16																				
2	0	0	0	1	2																				
3	0	0	1	0	3																				
4	0	0	1	1	4																				
5	0	1	0	0	5																				
6	0	1	0	1	6																				
7	0	1	1	0	7																				
8	0	1	1	1	8																				
9	1	0	0	0	9																				
10	1	0	0	1	10																				
11	1	0	1	0	11																				
12	1	0	1	1	12																				
13	1	1	0	0	13																				
14	1	1	0	1	14																				
15	1	1	1	0	15																				
16	1	1	1	1	1																				
Seção						Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

4.5.2.8 Textura

Em *Octopus II*, as texturas utilizadas se estabeleceram com a elaboração de uma lista de aplicação, apresentada na Tabela 7. Esta lista é composta pelas seguintes texturas: (1) polifonia; (2) heterofonia; e (3) homofonia. Com isto, estabeleceu-se um contorno das texturas, relacionando a coluna, contendo a lista de texturas, com a linha, onde são apresentadas as Seções. No Quadro 28, destacou-se, ainda, a aplicação da textura em camadas de adensamento com a utilização de cores para referência no Quadro 28. Neste procedimento, realizou-se 3 níveis de aplicação das texturas distinguidas pelas cores verde, amarela e laranja. Sendo eles: (1) cor verde - utilização de 3 camadas de heterofonia, sendo apresentadas nas Seções A, M e Q, uma camada de polifonia na Seção D e uma camada de homofonia aplicada na Seção

base no Quadro 29, apresentando as seguintes articulações: (1) *legato*; (2) *acento*; (3) *marcato*; (4) *staccato*; (5) *rulo*;

Quadro 29 – Articulações aplicadas em *Octopus II*

Articulações																					
1	Legato	16																			
2	Acento	2																			
3	Marcato	3																			
4	Marcato	4																			
5	Staccato	5																			
6	Legato	6																			
7	Legato	7																			
8	Marcato	8																			
9	Rulo	9																			
10	Marcato	10																			
11	Rulo	11																			
12	legato	12																			
13	Marcato	13																			
14	Legato	14																			
15	Staccato	15																			
16	Rulo	1																			
			Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

4.5.2.10 Dinâmica

Após a aplicação da camada de texturas, realizou-se a aplicação da camada de intensidade, seguindo o procedimento de aplicação dos materiais em lista. A intensidade, aplicada em *Octopus II*, seguiu os contornos apresentados no Quadro 30. Neste, as Seções recebem as camadas de intensidades relacionando o contorno com a coluna de intensidades, se estabelecendo da seguinte forma: (1) a 1ª camada, verde, apresenta a intensidade *mezzoforte* relacionada às Seções A e Q, a intensidade *pianíssimo* está relacionada à Seção D, a intensidade *forte* encontra-se conectada à Seção G, a intensidade *piano* foi aplicada na Seção M; (2) a 2ª camada, amarela, apresenta na **Introdução** e na Seção P, a intensidade *pianíssimo*; já na Seção L, o Quadro 30 indica a aplicação da intensidade *piano*, na Seção F é aplicada a intensidade *mezzoforte*, a intensidade forte na camada amarela é aplicada em duas porções: a 1ª porção é aplicada na Seção C e a 2ª porção é aplicada na Seção O; (3) na 3ª camada, laranja, a intensidade *piano* é relacionada à Seção E, a intensidade

mezzoforte é aplicada na Seção N, nas Seções B e R foram aplicadas a camada de intensidade *forte*, e a intensidade *fortíssimo* foi aplicada à Seção H; nas Seções J e K não foram definidas as intensidades por se tratarem do trecho referente ao ponto áureo.

Quadro 30 – Dinâmicas aplicadas em *Octopus II*

Dinâmica																					
1	(..)	16																			
2	<i>ff</i>	2																			
3	<i>f</i>	3																			
4	<i>mf</i>	4																			
5	<i>p</i>	5																			
6	<i>ff</i>	6																			
7	<i>f</i>	7																			
8	<i>f</i>	8																			
9	<i>mf</i>	9																			
10	<i>p</i>	10																			
11	<i>pp</i>	11																			
12	<i>f</i>	12																			
13	<i>mf</i>	13																			
14	<i>p</i>	14																			
15	<i>pp</i>	15																			
16	(..)	1																			
			Intr.	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R

Fonte: O autor (2019).

Nota: Introdução (Intr.).

Com isto, a intensidade utilizada na Seção J foi a *pianíssimo*, por se tratar de uma intensidade antagônica à intensidade utilizada na Seção K, que se estabeleceu com a intensidade *fortíssimo*. Desta maneira, apresentou-se uma das possibilidades de aplicação de material compositivo rumo ao alcance do contorno dramático por crescimento resistente, conforme Schillinger (1946 *apud* SILVA, 2007).

4.5.3 Técnicas

Anteriormente, abordou-se os materiais utilizados para a elaboração da obra *Octopus II*. Esta subseção apresentará as técnicas e o percurso utilizado para as suas aplicações na Obra supracitada.

4.5.3.1 Sincronização de alturas

Este procedimento técnico compositivo foi realizado com a sincronização das alturas, apresentada no Quadro 31, com o padrão rítmico estabelecido anteriormente. Esta sincronização das alturas com ritmo pode ser observada no Quadro 22, onde cada ataque rítmico é sincronizado com cada altura do conjunto de alturas, resultando na quantidade de 3 repetições do padrão rítmico com 8 repetições do conjunto de alturas. Observando-se a sincronização do padrão rítmico com as alturas, é possível detectar a sincronização de cada nota do conjunto de alturas no 1º tempo de cada padrão do Quadro 31.

Quadro 31 – Sincronização de padrão rítmico com alturas em *Octopus II*

Agrupamento rítmico	1,2,1,2,2	2,2,2,2	1,2,1,2,2	2,2,2,2	1,2,1,2,2	2,2,2,2
Alturas	Ab,C,G,Ab	C,G,Ab,C	G,Ab,C,G	Ab,C,G,Ab	C,G,Ab,C	G,Ab,C,G

Fonte: O autor (2019).

4.5.3.2 Transferência idiomática

Nesta Obra, a técnica da transferência rítmica foi aplicada com base no padrão rítmico resultante da sobreposição dos instrumentos chimbal, caixa e bumbo assim como aplicou-se os agrupamentos de cada instrumento separados. Por exemplo, na Figura 73, é apresentada a Seção de instrumentos com alturas definidas. Nestes instrumentos, apresenta-se os agrupamentos rítmicos do chimbal aplicados ao vibrafone. Ainda com a utilização de somas parciais nos ataques rítmicos, na marimba 2 aplicou-se o padrão rítmico realizado pelo bumbo da bateria no ritmo *Ijexá*, conforme Gomes (2008).

Nesta Seção, apresentou-se os memoriais das obras *Octopus I*, **Em Ações** e *Octopus II*, utilizando o modelo de acompanhamento compositivo proposto por Silva (2010). Com base neste modelo, apresentou-se o processo compositivo com base nas instâncias: (1) Resultados; (2) Princípios; (3) Metas; (4) Ideias; (5) Materiais; e (6) Técnicas abordando aspectos do processo compositivo.

Figura 73 – Aplicação da técnica transferência idiomática em *Octopus II*

$\text{♩} = 60$

Xilofone

Vibrafone

Marimba I

Marimba II

f

Fonte: O autor (2019).

5 COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS

Esta Seção apresentará, ao leitor, alguns comentários trazendo um panorama do caminho percorrido e, em seguida, abordará algumas perspectivas abertas por esta Pesquisa.

Como se pôde observar, existem algumas estratégias no processo criativo da obra *Guarana* (HOLLENBECK, 2004). Entre outros fatores, isto ocorre também, pelo fato do compositor utilizar a bateria como uma ferramenta compositiva, abordando o idioma do instrumento como linguagem de sua composição.

Frente às estratégias utilizadas pelo compositor, verificou-se que se justifica a necessidade de acessar algumas peculiaridades idiomáticas da bateria, abordando possíveis estratégias compositivas. Elaborou-se, então, um modelo que representa a transferência de uma estrutura rítmica para bateria para uma composição elaborada para um ou mais instrumentos, como um auxílio técnico, viabilizando o mapeamento destas estruturas rítmicas e disponibilizando uma maior quantidade de material rítmico no processo compositivo.

Ao se realizar uma inspeção em trabalhos relacionados ao tema desta Pesquisa, detectou-se uma escassez de títulos específicos sobre idiomatismo da bateria e procedimentos compositivos. Como foi abordado, no início, a composição *Guarana* (HOLLENBECK, 2004) apresenta, em sua construção, procedimentos característicos. O levantamento de material rítmico é, frequentemente, abordado de forma secundária se comparado ao levantamento de materiais como: altura ou harmonia, influenciado, talvez, por uma prática e consequência histórica. Portanto, optou-se, de maneira consciente, pela realização de um levantamento de possibilidades na transferência de características oriundas da bateria para as instâncias "Materiais" e "Técnicas", propostas no Modelo de acompanhamento Composicional (SILVA, 2010).

Notou-se que o assunto levou a observar outras áreas de conhecimento ultrapassando os limites da Composição Musical. De maneira sintetizada, na discussão sobre os procedimentos compositivos, reproduziu-se um "modelo de transferência de informações características" (BARRETO, 2005). Este último, no entanto, frisa que, mais que uma teoria de transferência de informação transforma a informação a cada comunicação entre emissor e receptor. Uma das vantagens de se estabelecer o ritmo previamente, destacou-se a definição de uma estrutura básica para aplicação do resultante de interferência, conceituada por Schillinger (1946 *apud* MORAIS JÚNIOR,

2015), ou a sincronização por Silva (2010). De maneira similar, o modelo proposto apresenta uma possibilidade particular de tratar o ritmo no processo criativo. Do contato com o trabalho de Silva (2010), destacou-se a proposição do ritmo como um material essencial no ciclo vital de uma composição. A averiguação do trabalho desenvolvido por Silva (2010) influenciou esta pesquisa em diversas maneiras; uma delas é que o modelo proposto visa estabelecer, previamente, o ritmo de motivos e frases, ou, de maneira mais ampla, como uma "estrutura de 16 compassos" (COMPOSING..., 2010)⁸². O fato de estabelecer um diálogo direto entre a bateria e a Composição é entusiasmante, ou seja, não só a combinação de ritmo entre as diferentes peças do instrumento, mas as demais características do instrumento que oferece material e impulso criativo para a elaboração de uma nova Composição.

Esta Pesquisa se edificou, em 1º plano, por meio do balizamento (léxico-etimológico) que compõe a transferência do idioma da bateria para o discurso da composição. Uma vez definidos, estes termos foram elencados e conectados, de maneira metafórica, ao modelo de Shannon; Weaver (1964) e ao de Al-Fedaghi (2012a, 2012b) que direcionou, então, a elaboração do modelo, onde o processo de transferência desempenha um papel central, conectando o material rítmico para bateria com o processo de composição. Com base nas possibilidades apresentadas pelas estruturas rítmicas do modelo, ofereceu-se 4 abordagens que se apresentam de acordo com a quantidade de sobreposições de ritmos a partir dos membros, ou seja, 2, 3, 4 e 5 ritmos sobrepostos. Entretanto, realçou-se a possibilidade da gradação entre as quantidades de vozes apresentadas, regidas pela aplicação de outras técnicas da composição.

Como apresentado, a utilização do idioma da bateria em composições, apenas iniciou os experimentos quanto ao potencial da técnica de transferência idiomática. Uma vez concebida, ela continua ensejando aplicações subsequentes, inclusive com o fim de testar seus limites. Foi na atitude de experimentar as possibilidades de levantamento de material compositivo que se vislumbrou 3 vieses na aplicação do procedimento de transferência idiomática. Um 1º viés é a transferência de estruturas rítmicas pré-estabelecidas da bateria para a composição, já experimentada nesta pesquisa e que pode ser testada no processo compositivo de outros compositores. Na verdade, às 3 nuances da transferência idiomática apresentadas ficam disponíveis, mediante

⁸²Documento *online* não paginado.

sua análise da descrição e aplicação, para experimentação de outros compositores no processo compositivo de suas obras.

Um 2º viés da transferência idiomática está ligado ao direcionamento de vozes, com a analogia de cada peça da bateria com a estrutura das vozes (soprano, contralto, tenor e baixo), gerando uma malha rítmica com alturas a partir da combinação vertical das peças da bateria. Para isto, um modelo que auxilie na transferência parece interessante, pela oportunidade de realizar a analogia da escrita (altura das peças da bateria no pentagrama) para bateria com alturas definidas e escritas para outro(s) instrumento(s).

Um 3º viés de aplicação da transferência idiomática, resultante da técnica do instrumento, se baseia no acúmulo de materiais, obtidos por meio das características da técnica do instrumentista (como a que se demonstrou no memorial de *Octopus I*). Este viés também contribuiu com a linha de pesquisa sobre acompanhamento compositivo (SILVA, 2010), dinamizando o potencial das instâncias "Materiais" e "Técnicas" quanto ao levantamento de fontes primárias para uma composição.

Agregou-se que o modelo de transferência idiomática proposto visa ser uma ferramenta utilizada para o levantamento de material compositivo entre estudiosos, educadores, executantes e entusiastas da Composição. Pretende-se, com este Trabalho, direcionar esforços em prol da comunidade, a serviço do progresso do conhecimento que inclui o autoconhecimento e que leva em consideração a comunidade que está inserido. Esta é a meta maior que move o autor desta Dissertação.

REFERÊNCIAS

- AL-FEDAGHI, Sabah S. A Conceptual Foundation for the Shannon-Weaver Model of Communication. **International Journal of Soft Computing**, Changa, IND⁸³, v. 7, n. 1, p. 12-19, jan. 2012b. DOI: 10.3923/ijscmp.2012.12.19
- AL-FEDAGHI, Sabah S. Awareness of context and privacy. **Bulletin of the American Society for Information Science and Technology**, Maryland, EUA, v. 38, n⁸⁴. 2, p. 40-48, dec./jan. 2012a. DOI⁸⁵: 10.1002/bult.2012.1720380211
- AL-FEDAGHI, Sabah S. **How to calculate the information privacy**. 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Sabah_AI-Fedaghi/publication/220919954_How_to_Calculate_the_Information_Privacy/links/552da0860cf2e089a3ad7a30/How-to-Calculate-the-Information-Privacy.pdf. Acesso em: 2 ago. 2019.
- ANALOGIA. In: PRIBERAM Dicionário. [20--]. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/analogia>. Acesso em: 7 ago. 2018.
- BARRETO, Aldo de Albuquerque. A estrutura do texto e a transferência da informação. **DataGramaZero**: Revista de Ciência da Informação, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 1-10, jun. 2005. Disponível em: <http://eprints.rclis.org/17638/1/DataGramaZero%20-%20Revista%20de%20Ci%C3%Aancia%20da%20Informa%C3%A7%C3%A3o%20-%20Artigo%2001-2005.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2019.
- BATER. In: PRIBERAM Dicionário. [20--]. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/Bateria>. Acesso em: 30 jul. 2019.
- BATERIA. In: SADIE, Stanley (Ed⁸⁶). Dicionário Grove de Música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 82.
- BENNETT, Samm. **Vintage drum kits from the 1920s and 1930s**. [20--]. 1 fotografia, color. Documento *online* não paginado. Disponível em: <http://www.polarityrecords.com/vintage-drum-kits-1920s-and-30s.html>. Acesso em: 18 fev. 2019.
- BERENDT, Joachin-Ernest; HUESMANN, Gunther. **O livro do jazz**: de Nova Orleans ao século XXI. Tradução de Rainer Patriota, Daniel Oliveira Pucciarelli. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc⁸⁷ São Paulo, 2014.
- BLADES, James *et al.* **Drum**. In: GROVE Music Online. 2001b. 1 foto, p&b. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51410>. Acesso em: 13 ago. 2019.

⁸³Índia (IND).

⁸⁴Número (n.).

⁸⁵Digital Object Identifier (DOI).

⁸⁶Editor (ed.).

⁸⁷Serviço Social do Comércio (Sesc).

BLADES, James *et al.* **Drum**. *In*: GROVE Music Online. 2001a. p. 25. 1 trecho de partitura. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51410>.

BLADES, James; HOLLAND, James; THRASHER, Alan R. **Cymbals**. *In*: GROVE Music Online. 2001. 1 figura, p&b. Documento *online* não paginado.

CARILLO JÚNIOR, Romeu. **O milagre da imperfeição**: vida, saúde e doença numa visão sistêmica. São Paulo: Cultrix, 2008.

CHAFFEE, Gary. **Linear time playing**: funky & fusion groove for the modern styles. Miami, USA⁸⁸: Warner Bros Publications, 1993.

COMPOSING through melodic structure. 2010. Documento *online* não paginado. 1 vídeo no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l6fjqw0FAQQ>. Acesso em: 6 ago. 2019.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. **The rhythmic structure of music**. 13. ed. Chicago, USA: University of Chicago Press, 2016. (Phoenix Books).

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. Tradução de Luiz Paulo Horta. São Paulo: É Realizações, 2013. (Educação Clássica).

CROTALES. *In*: SADIE, Stanley (ed.). Dicionário Grove de Música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 88.

DIFERENÇA de técnica e tecnologia: com exemplos. 2016. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://brainly.com.br/tarefa/6084624>. Acesso em: 6 ago. 2019.

DIGITAÇÃO. *In*: FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de Percussão. São Paulo: UNESP⁸⁹, 2003. p. 109. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195140231.001.0001.

DRAG. *In*: FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de Percussão. São Paulo: UNESP, 2003. p. 113.

ENARMONIA. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. [20--]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Enarmonia>. Acesso em: 6 ago. 2019.

EVANS G1 batter coated white bass drum head. 2019. 1 fotografia, color. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://www.steveweissmusic.com/product/evans-g1-coated/drumset-bass-drum-heads>. Acesso em: 13 ago. 2019.

FLAM. *In*: FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de Percussão. São Paulo: UNESP, 2003. p. 125

FLUGELHORN. *In*: SADIE, Stanley (ed.). Dicionário Grove de Música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 335.

⁸⁸United States of America (USA).

⁸⁹Universidade Estadual Paulista (UNESP).

GARDNER, Howard. **Estruturas da mente: a Teoria das Inteligências Múltiplas**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GLOCKENSPIEL. *In*: FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de Percussão. São Paulo: UNESP, 2003. p. 139.

GOMES, John Fidja Ferreira. Com-positivo: acompanhamento e estratégias na elaboração de dados aplicados na obra Severo. *In*: COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 5., 2018, Natal, RN. **Anais [...]**. Natal, RN: EMU-FRN, 2018. Não paginado.

GOMES, John Fidja. **Em Ações**. Natal, RN, 2018b. 1 partitura.

GOMES, John Fidja. **Octopus I**. Natal, RN, 2018a. 1 partitura.

GOMES, John Fidja. **Octopus II**. Natal, RN, 2018c. 1 partitura.

GOMES, Sérgio. **Novos caminhos da bateria brasileira**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

GONÇALVES, Raphael Marcondes da Silva. **As influências de Bill Stewart na bateria**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP⁹⁰, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284534>. Acesso em: 23 ago. 2018.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed⁹¹. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

HEMSWORTH, Brendan Rui. **A bateria aberta: sua representação teórica e aplicação no ensino experimental da percussão**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, POR⁹², 2016. Disponível em: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/17908/1/A%20bateria%20aberta.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2019.

HI-HAT. *In*: FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de Percussão. São Paulo: UNESP, 2003. p. 151.

HOLLENBECK, John. **Guarana: for large ensemble**. [S.l.]: Music ASCAP/ gema, 2004. 1 partitura.

HOLLENBECK, John. John Hollenbeck Large Ensemble Guarana. Philadelphia, USA, 2009. Documento online não paginado. 1 vídeo no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nAzXV10WKNY>. Acesso em: 4 ago. 2019.

⁹⁰São Paulo (SP).

⁹¹Edição (ed.).

⁹²Portugal (POR).

HOLLENBECK, John. **John Hollenbeck Large Ensemble Rehearsal, Vienna Konzerthaus' Schubert Saal - "eternal interlude"**. Viena, AUT⁹³, 2014. Documento *online* não paginado. 1 vídeo no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yd9BTP1LwDg&list=PLHAMRio6d5X1uhBRJUwARBbofso95ncP0&index=4>. Acesso em: 4 ago. 2019.

HOLLENBECK, John. **Eternal Interlude**. USA: Sunnyside Records, 2009. Documento não paginado. 1 disco compacto.

IDEIA. *In*: PRIBERAM Dicionário. [20--]. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/Ideias>. Acesso em: 5 ago. 2019.

IDIOMATISMO. *In*: PRIBERAM Dicionário. [20--]. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/idiomatismo>. Acesso em: 8 ago. 2018.

IJEXÁ. *In*: FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de Percussão. São Paulo: UNESP, 2003. p. 157.

JOHNETTE, Jack de; PERRY, Charlie. **The art of modern jazz drumming**. Philadelphia, USA: Drum Center Publications, 2000.

KOHN, Andrew. **Bach cello suites for the bass**: the state of the research. 2008. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/3937/12405>. Acesso em: 2 dez. 2018

MAIA, Igor Leão. **Klangfarbenmelodie**: orquestração do timbre. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284507>. Acesso em: 22 ago. 2018.

MAPEX 10" Splash Cymbal & Boom Arm. [20--]. 1 fotografia, color. Documento *online* não paginado. Disponível em: <http://m.interstatemusic.com/847401-Mapex-10-Splash-Cymbal-And-Boom-Arm-CYPKB53CZPKM.aspx>. Acesso em: 13 ago. 2019.

MARSHALL, Wolf. **Good Guitar Players Should Know**: an A-Z guide to getting better. Milwaukee, USA: Hal Leonard, 2008. (Stuff!)

MATERIAL. *In*: MERRIAM-WEBSTER. [20--]a. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/material>. Acesso em: 5 ago. 2019.

MATERIAL. *In*: WIKCIONÁRIO, o dicionário livre. [20--]b. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://pt.wiktionary.org/wiki/material#Etimologia>. Acesso em: 6 ago. 2019.

MEMBRANOFONE. *In*: SADIE, Stanley (ed.). Dicionário Grove de Música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 593.

⁹³Áustria (AUT).

META. *In*: PRIBERAM Dicionário. [20--]a. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/Meta>. Acesso em: 5 ago. 2019.

METÁFORA. *In*: PRIBERAM Dicionário. [20--]. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/met%C3%A1fora>. Acesso em: 8 ago. 2018.

MORAIS JÚNIOR, Agamenon Clemente de. **Elaboração de material pré-composicional através de expansão de procedimentos do Sistema Schillinger de Composição Musical**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/20080>. Acesso em: 4 maio 2017.

MOREIRA, Uirá de Freitas. **A história da bateria**: da idade da pedra ao século XXI. São Paulo: Edição do autor, 2010.

NEWTON, Isaac. **Princípios matemáticos da Filosofia natural**. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

OSTINADO. *In*: SADIE, Stanley (ed.). Dicionário Grove de Música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 687.

PARADIDLES. *In*: FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de Percussão. São Paulo: UNESP, 2003. p. 247-248.

PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros para violão**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PRINCÍPIO. *In*: PRIBERAM Dicionário. [20--]. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/princ%C3%ADpio>. Acesso em: 5 ago. 2019.

REBOTE. *In*: FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de Percussão. São Paulo: UNESP, 2003. p. 272.

REST. *In*: KRAEMER, Brandy. Definition of music rest. 2019. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://www.liveabout.com/rest-definition-2701699>. Acesso em: 4 ago. 2019.

RESULT. *In*: DICTIONARY.com. [20--]. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://www.dictionary.com/browse/result?s=ts>. Acesso em: 5 ago. 2019.

RESULTADO. *In*: PRIBERAM dicionário. [20--]. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/resultados>. Acesso em: 5 ago. 2019.

ROCCA, Edgard Nunes. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**: com adaptações para bateria. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986. v. 1.

RULOS. In: FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de Percussão. São Paulo: UNESP, 2003. p. 281.

SCARDUELLI, Fábio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285025/1/Scarduelli_Fabio_M.pdf. Acesso em: 1 ago. 2019.

SHANNON, Claude E.; WEAVER, Warren. **The mathematical theory of communication**. Urbana, USA: The University of Illinois Press, 1964.

SILVA, Alexandre Reche e. **JiiJ**. 2018. Termo concebido durante as aulas de Orientação I, na PPGMUS, da UFRN, em 2018.

SILVA, Alexandre Reche e. **Lindembergue Cardoso**: identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80. 2002. Dissertação (Mestrado em Composição Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/21399>. Acesso em: 2 ago. 2019.

SILVA, Alexandre Reche e. On the relation of quality and quantity in the context of musical composition. **MusMat**: Brazilian Journal of Music and Mathematics, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 58-71, dec. 2016. Disponível em: <https://grupomusmat.files.wordpress.com/2016/12/06-reche.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2019.

SILVA, Alexandre Reche e. Propondo um modelo para acompanhamento do processo Compositivo. **Ictus**: Periódico do PPGMUS/UFBA, Salvador, v. 11, n. 1, p. 10-28, 2010.

SILVA, Alexandre Reche e. **Proposta e aplicação de um modelo para acompanhamento do processo Composicional**. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Estado da Bahia, Salvador, 2007.

SILVA, Alexandre Reche e. Rudimentos de uma inspeção topográfica aplicados à Passacaglia para orquestra, Opus 1, de Anton Webern. **Ictus**: periódico do PPGMUS / UFBA⁹⁴, Salvador, v. 7, p. 189-208, 2006. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/1/3060/1/2010Eve_Rudimentos%20de%20uma%20inspecao_AlexandreRS, Acesso em: 6 ago. 2019.

SILVA, Alexandre Reche e. **Transferência idiomática**. 2017/2018. Termo utilizado durante as aulas de Estudos em Criação em Performance, na PPGMUS, da UFRN entre os anos de 2017 e 2018.

⁹⁴Universidade Federal da Bahia (UFBA).

SILVA, Alexandre Reche e; PORTO, Edson Luís Carvalho. Processos compositivos na obra Zabumleiomático para violão solo. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSCA, (ANPPOM), 28., 2018, Manaus. **Anais** [...]. Manaus: UFAM⁹⁵, 2018. p. 1-8. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5453/1827>. Acesso em: 2 ago. 2019.

SILVA, Helen de Castro; BARROS, Maria Helena T. C. de (org)⁹⁶. **Ciência da Informação**: múltiplos diálogos. Marília, SP: Oficina Universitária Unesp, 2009.

SMIT, Johanna W. Novas abordagens na organização no acesso e na transferência da informação. *In*: SILVA, Helen de Castro; BARROS, Maria Helena T. C. de (org.). **Ciência da Informação**: múltiplos diálogos. Marília, SP: Oficina Universitária Unesp, 2009. p. 57-66. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Publicacoes/helen_e%20book.pdf. Acesso em: 1 ago. 2019.

STACCATO. *In*: SADIE, Stanley (ed.). Dicionário Grove de Música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 896.

TECHNE. *In*: RUNES, Dagobert D. (ed.). Dictionary of Philosophy. London, USA: Philosophical Library, 1942. Disponível em: <https://archive.org/details/TheDictionaryOfPhilosophyDagobertD.Runes/page/n327>. Acesso em: 5 ago. 2019.

III FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA. **Vida e obra de Ronaldo Miranda & Paulo Costa Lima**. Campinas, SP, 2016. 1 DVD⁹⁷.

THE A. & M. COLLEGE BAND FROM GREENSBORO. 2015. 1 fotografia, p&b. Documento *online* não paginado. Disponível em: <http://temposenzatempo.blogspot.com/2015/05/>. Acesso em: 18 fev. 2019.

THE CLAUDIA QUINTET. **Be Happy**. 2011b. Documento *online* não paginado. 1 vídeo no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4EstR7iuCLw>. Acesso em: 4 ago. 2019.

THE CLAUDIA QUINTET. **Royal Toast**. Washington D. C.: Cuneiform records, 2010. 1 CD.

THE CLAUDIA QUINTET. **September**. Washington D. C.: Cuneiform records, 2013. 1 CD.

THE CLAUDIA QUINTET. **Super Petite**. Washington, D.C.: Cuneiform records, 2016. 1 cd.

THE CLAUDIA QUINTET. **What Is the Beautiful?** Washington D. C.: Cuneiform records, 2011a. 1 CD.

⁹⁵Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

⁹⁶Organizador (org.).

⁹⁷*Digital Versatile Disc* (DVD).

THE CLAUDIA QUINTET; KOLLENBECK, John. **The Claudia Quintet John Hollenbeck - Sept 9th - TVJazz.tv**. Montreal, CAN, 2016. 1 vídeo no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0CEORQt_Z6k. Acesso em: 4 ago. 2019.

THIGPEN, Ed. **The sound of brushes**. Flórida, USA: Alfred Music Publishing, 1999.

TRALDI, César Adriano; FERREIRA, Thiago de Souza. O instrumento bateria. **DAPesquisa**, Santa Catarina, v. 10, n. 14, p. 163-172, nov. 2015.

TRANSFERÊNCIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. Minidicionário Houaiss da língua portuguesa. 2. ed. Rio de Janeiro, 2004. p. 728.

TRANSFERÊNCIA. In: PRIBERAM dicionário. [20--]. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/transferencia>. Acesso em: 8 ago. 2018.

TULLIO, Eduardo Fraga. **O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta**: análise, edição e performance de obras selecionadas. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005. Disponível em: <http://www.nupvim.iarte.ufu.br/sites/nupvim.iarte.ufu.br/files/Tullio%2C%20Eduardo%20-%20Idiomatismo.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2019.

VAMP. In: SADIE, Stanley (ed.). Dicionário Grove de Música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 978.

VASCONCELOS, Marcus André Varela. **Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Natal, RN / Campinas, SP, 2002. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285031/1/Vasconcelos_MarcusAndreVarela_M.pdf. Acesso em 1 ago. 2019.

VIRADA. In: FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de Percussão. São Paulo: UNESP, 2003. p. 383.

XIRGU, David; KRAUSE, Jo. **For big sid**. Solo de Max Roach. [20--]. 1 partitura. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/287780287/For-Big-Sid-Solo>. Acesso em: 1 ago. 2019.

YAMAHA. **Bateria Yamaha Rydeen rdp2f5 hot red shell pack**. [20--]. 1 fotografia, color. Documento *online* não paginado. Disponível em: <https://www.musicacenter.com.br/bateria-yamaha-rydeen-rdp2f5-hot-red-6236/p>. Acesso em: 4 ago. 2019.

ZBIKOWSKI, Lawrence Michael. **Conceptualizing music**: cognitive structure, theory, and analysis. New York, USA: Oxford University Press. 2002.

ZILDJIAN 20" A-Custom Sizzle Ride. [20--]. 1 fotografia, color. Documento *online* não paginado. Disponível em: https://m.thomann.de/pt/zildjian_acustom20.htm. Acesso em: 13 ago. 2019.

APÊNDICE A – Partitura da Composição *Octopus I*

Octopus I

John Fidja Gomes
Maio, 2018 $\text{♩} = 80$

The musical score for "Octopus I" is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 80. The score includes dynamic markings: *p* (piano) at measures 1 and 2, *mf* (mezzo-forte) at measures 11, 12, 17, and 18, and *p* at measure 13. A section labeled 'A' in a box begins at measure 16. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff features a consistent eighth-note accompaniment pattern in measures 11 through 22.

1 *p*

5

10 *mf* *p*

16 *mf* *mf* A

22

27

32

B

37

42

47

C

52

2

57

62

67 **D** Legato *pp*

72

77

82 **D** *p*

The musical score consists of six systems of piano notation. The first system (measures 57-61) shows a right hand with continuous sixteenth-note runs and a left hand with chords. The second system (measures 62-66) includes a 'dim.' marking in the right hand. The third system (measures 67-71) is marked 'Legato' and 'pp'. The fourth system (measures 72-76) continues the sixteenth-note texture. The fifth system (measures 77-81) features a long, flowing line in the right hand. The sixth system (measures 82-86) is marked 'p' and includes a 'D' in a box at the beginning of the system.

84 **E**

Staccato

mf

88

93 **F** Marcato

Staccato

f

97

101 **G**

f

105

109 **H**
pp

113

118

122 **I**
ff
cresc. - - - ff

125

128

131 **J**

136 *p*

140 **L** Marcato *p*

144 **M** *mf*

148

151

The musical score is for a piano piece, measures 131 to 151. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 131 is marked with a box containing the letter 'J'. Measure 136 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 140 is marked with a box containing the letter 'L' and the word 'Marcato', with a piano (*p*) dynamic marking. Measure 144 is marked with a box containing the letter 'M' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The score features various musical notations including chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

154 N

157

159

161

163 O

167

f

pp

171 P

175

178

181 Q

183 *f*

185

APÊNDICE B – Partitura da Composição Em Ações

Em ações I Movimento - 101

John Fidja Gomes
Natal-RN, maio de 2018

$\text{♩} = 62$

A

Vibrafone *pp* *mf*

Trompete Bb

Trompa em F *pp*

Trombone

B

Vib. *f*

Tpt. Bb *mf* *f*

Trom. F *f*

Tbn. *f*

7 **C** **D**

Vib. *p*

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn. *f* *p*

10 **E**

Vib. *mf* *p*

Tpt. Bb *p* *p*

Trom. F

Tbn. *p* *p*

13 **F** **G**

Vib. *pp* *mf* *f*

Tpt. Bb *mf*

Trom. F *mf* *f*

Tbn.

Detailed description: This musical score is for a percussion ensemble, specifically featuring Vibraphone (Vib.), Tpt. Bb, Trom. F, and Tbn. The score is divided into three systems, each containing five measures. System C (measures 7-11) shows the Tbn. playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting fortissimo (f) and ending piano (p). The Vib. enters in measure 11 with a piano (p) melody. System D (measures 12-16) continues the Tbn. pattern, which becomes more complex with sixteenth notes. The Vib. continues its piano melody. System E (measures 17-21) shows the Vib. playing a more active melody, starting mezzo-forte (mf) and ending piano (p). The Tbn. plays a sustained, wavy line. System F (measures 22-26) shows the Vib. playing a melody that starts pianissimo (pp) and builds to mezzo-forte (mf). The Tbn. continues its wavy line. System G (measures 27-31) shows the Vib. playing a melody that starts forte (f) and builds to mezzo-forte (mf). The Tbn. continues its wavy line.

16 H

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

ff

19 I J

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

ff

pp

22 K

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

pp

ff

25 **L** **M**

Vib. *pp* *p*

Tpt. Bb *pp*

Trom. F *p* *p*

Tbn. *p* *p*

28 **N**

Vib.

Tpt. Bb *p*

Trom. F

Tbn.

31 **O** **P**

Vib.

Tpt. Bb *ff* *p*

Trom. F *ff*

Tbn. *ff* *p*

34

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

37

Q

R

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

mf

f

mf

40

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

Em ações
II Movimento - 230

John Fidja Gomes
Natal-RN, maio de 2018

$\text{♩} = 80$

Vibrafone
pp
cresc.

Trompete Bb

Trompa em F
pp
cresc.

Trombone

4
 A
 Vib.
mf

Tpt. Bb
mf

Trom. F

Tbn.

7 B

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

f

10

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

dim.

dim.

dim.

13 C

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

f

ff

16

D

Vib.

25

F

Vib.

p

Tpt. Bb

p

Trom. F

p

Tbn.

cresc.

28

G

Vib.

pp *f*

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

30

Vib.

p *f*

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

Detailed description: This musical score is for measures 16 through 30. It features four staves: Vibraphone (Vib.), Tpt. Bb (Trumpet in B-flat), Trom. F (Trombone in F), and Tbn. (Tuba). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 16 has a 'D' chord box above the Vib. staff. Measures 25-27 have an 'F' chord box above the Vib. staff. Measures 28-30 have a 'G' chord box above the Vib. staff. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). The Vib. staff has various articulations like slurs and accents. The Tbn. staff has a *cresc.* marking in measure 27.

31

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

cresc.

33

H

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

mf *ff*

mf *ff*

mf *ff*

34

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

mf *f* *p* *dim.*

f *p* *dim.*

f *p* *dim.*

36

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

p

37

I

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

ff

40

J

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

dim.

pp

43

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

cresc. - - - - - *ff*

cresc. - - - - - *ff*

cresc. - - - - - *ff*

cresc. - - - - - *ff*

46

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

dim. - - - - -

dim. - - - - -

dim. - - - - -

dim. - - - - -

49

K

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

p

p

52

L

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

58

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

mf

p

61 **N**

Vib. *f*

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn. *f*

64 **O**

Vib. *pp*

Tpt. Bb

Trom. F *pp*

Tbn. *pp*

67

Vib. *p* *pp*

Tpt. Bb

Trom. F *pp*

Tbn.

The musical score is arranged in four staves. The first system (measures 61-63) is marked with a box containing 'N'. The Vibraphone staff has a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with accents. The Tpt. Bb, Trom. F, and Tbn. staves have rests in measure 61, while in measures 62 and 63, they play sustained notes with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 64-66) is marked with a box containing 'O'. The Vibraphone staff has a pianissimo (*pp*) dynamic and features a melodic line with accents. The Tpt. Bb, Trom. F, and Tbn. staves have rests in measure 64, while in measures 65 and 66, they play sustained notes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The third system (measures 67-69) starts at measure 67. The Vibraphone staff has a piano (*p*) dynamic in measure 67, which then changes to pianissimo (*pp*) in measure 68. The Tpt. Bb, Trom. F, and Tbn. staves have rests in measure 67, while in measures 68 and 69, they play sustained notes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, accents, and dynamic markings.

70 **Q** *mf* *p*

Em ações
III Movimento - 412

John Fidja Gomes
Natal-RN, maio de 2018

Musical score for the first system of 'The Rose Tree'. The score is for four instruments: Vibrafone, Trompete Bb, Trompa em F, and Trombone. The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. A rehearsal mark 'A' is placed above the second measure. The Vibrafone part starts with a piano (pp) dynamic, followed by a crescendo to mezzo-forte (mf) and then a decrescendo to piano (p). The Trompete Bb part enters in the second measure with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a decrescendo to piano (p) and then a crescendo back to mezzo-forte (mf). The Trompa em F part enters in the second measure with a piano (pp) dynamic, followed by a crescendo to mezzo-forte (mf) and then a decrescendo to piano (p). The Trombone part is silent throughout the first system.

10

B

Vib.

mf *f* *mf*

Tpt. Bb

p *f*

Trom. F

f

Tbn.

f *f* *mf*

17

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

mf *f* *mf* *mf*

C **D**

mf *ff*

24

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

mf *f* *p* *p* *p*

E

32

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

p *mf* *p* *mf*

F

41 G

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

mf *mf* *f*

48

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

f *ff* *f* *f*

58 H

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

pp *p* *pp*

68 I

Vib. *mf* *mf* *p*

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn. *pp* *p* *p* *ff cresc.*

77 J K

Vib. *pp* *ff*

Tpt. Bb *pp* *pp* *ff*

Trom. F *pp* *ff*

Tbn. *pp* *ff* >

85 L M

Vib. *mf* *mf*

Tpt. Bb *mf* *f* *mf* *p*

Trom. F *mf* *f* *mf*

Tbn. *mf*

94 N

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

mf

p

f

ff

mf

mf

102 O P

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

pp

f

ff >

mf

pp

mf

ff >

111

Vib.

Tpt. Bb

Trom. F

Tbn.

pp

pp

Fonte: Gomes (2018b)⁹⁸.

⁹⁸Paginação descontinuada.

APÊNDICE C – Partitura da Composição *Octopus II*

Octopus II

John Fidja Gomes
Natal-RN, maio de 2018

$\text{♩} = 60$

The musical score is written for nine percussion instruments in 2/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The instruments are listed on the left: Xilofone, Vibrafone, Marimba I, Marimba II, Conga, Blocos de Madeiras, Prato de ataque, Vibraslap, and Tom tons. The score consists of nine measures. The first measure contains rests for all instruments. The second measure features a Conga pattern (mf), Blocos de Madeiras (pp), and Vibraslap (mf). The third measure has a Conga pattern (f) and Tom tons (f). The fourth measure features a Conga pattern (p) and Tom tons (f). The fifth measure has a Conga pattern (mf) and Tom tons (mf). The sixth measure features a Conga pattern (mf) and Tom tons (mf). The seventh measure has a Conga pattern (mf) and Tom tons (mf). The eighth measure features a Conga pattern (mf) and Tom tons (mf). The ninth measure has a Conga pattern (mf) and Tom tons (mf). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings (pp, mf, f).

10

A Staccato

Xil. *f* *ff* *ff* *pp*

Vib. *f* *ff* *ff* *pp* Staccato

Mrb. *pp*

Mrb. *pp* Staccato

Contr. *pp*

Bl. Mad. *pp*

Pr. At. *pp*

Vbslp. *pp*

Tons *f* *ff*

22

Xil.

Vib.

Mrb.

Mrb.

Contn.

Bl. Mad.

Pr. At.

Vbslp.

Tons

mf

mf

mf

f

f

B

The musical score for page 173, measures 22 through 29, is presented. The staves are arranged vertically: Xil. (Xylophone), Vib. (Vibraphone), Mrb. (Maracas), Contn. (Congas), Bl. Mad. (Bongos), Pr. At. (Percussion), Vbslp. (Vibraphone), and Tons (Toms). The key signature has one flat (B-flat). Measure 22 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The Xil. part begins with a melody in measure 22, marked *mf*. The Vib. part enters in measure 23 with a melody, also marked *mf*. The Mrb. part has a melody in measure 22, marked *mf*. The Contn. part has a melody in measure 22, marked *mf*. The Bl. Mad. part has a melody in measure 22, marked *mf*. The Pr. At. part has a melody in measure 22, marked *mf*. The Vbslp. part has a melody in measure 22, marked *mf*. The Tons part has a melody in measure 22, marked *mf*. A section marker **B** is placed above measure 27. The score ends with a double bar line at the end of measure 29.

[illegible]

41 **E** **F**

Xil.

Vib.

Mrb.

Mrb.

Contn.

Bl. Mad.

Pr. At.

Vbslp.

Tons

p *mf* *mf*

50

G **H**

Xil. *f*

Vib. *f*

Mrb. *f*

Mrb. *f*

Contn. *f*

Bl. Mad. *f*

Pr. At. *f*

Vbslp. *f*

Tons *f*

59 **I**

Xil.

Vib. *pp*

Mrb.

Mrb. *pp*

Contr. *pp*

Bl. Mad.

Pr. At. *f*

Vbslp. *pp* *pp*

Tons *pp*

J

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

[illegible]

[illegible]

80

M

Xil.

Vib.

Mrb.

Mrb.

Contn.

Bl. Mad.

Pr. At.

Vbslp.

Tons

f

f

pp

pp

86

N

O

Xil.

Vib.

Mrb.

Mrb.

Contn.

Bl. Mad.

Pr. At.

Vbslp.

Tons

pp

pp

pp

pp

94

Xil.

Vib.

Mrb.

Mrb.

Contn.

Bl. Mad.

Pr. At.

Vbslp.

Tons

P

mf

mf

mf

mf

101

Q

Xil.

Vib.

Mrb.

Mrb.

Contn.

Bl. Mad.

Pr. At.

Vbslp.

Tons

mf

f

3

108

Xil.

Vib.

Mrb.

Mrb.

Contn.

Bl. Mad.

Pr. At.

Vbslp.

Tons

Fonte: Gomes (2018c, p. 2-15).

APÊNDICE D – Programa do Recital I



Apresenta:

John Fidja Gomes em Recital I

Professor Orientador: Dr. Alexandre Reche Silva
Recital de Câmara – Programa de Pós-Graduação em Música
Linha 2: Processos e Dimensões da Produção Artística

08.12.2017 – 13h00

Auditório Onofre Lopes
Escola de Música da UFRN
Entrada Franca

RELEASE

Natural de Natal – RN; Pós-graduando pela UFRN; Especialista em docência do Ensino Superior (FATERN⁹⁹ - 2016); Técnico em Bateria (UFRN - 2013); Bacharel em Percussão (UFRN - 2006); Técnico em Percussão (UFRN - 2003).

Recebeu o Prêmio *Hangar* como integrante da Orquestra Sinfônica da UFRN (OSUFRN) (2012 - 2013) e pela gravação do disco Coisa de Preto (2008).

Estreou a obra Sinfônica em IV movimentos do compositor Danilo Guanais (2003).

Na música erudita, acompanhou Paulo César Filho, Ranilson Farias, Faisal Hussein, Karina Praxedes, Ney Rosauo, Alexandre Atmarama, Anderson Mariano, Daniel Escudeiro, Oswaldo D'amore, Ticiano D'amore, Thierry Miroglio, Sônia Muniz.

Atuou como percussionista da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte (OSRN), Banda Sinfônica da cidade do Natal-RN, OSUFRN, Banda Sinfônica do Rio Grande do Norte, Madrigal da UFRN, Grupo de Percussão (GRUPERC) da UFRN, Grupo de Percussão da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Grupo de Percussão do Nordeste, Banda Filarmônica de Cruzeta-RN.

Na música popular, atuou com a *Big Band Jerimum Jazz*, Elizete Cardozo, Nelson Farias, Gilvando Pereira, Costinha Filho, Manoca Barreto, Anderson Pessoa, Valéria Oliveira, Franklyn Nogvaes, Maria Clara Gonzaga, Glorinha Oliveira, Júlio Lima, Caio Padilha, Riccely Guimarães, Mestre Luís Paixão, Antônio de Pádua, Carlinhos Zens, Alexandre Atmarama, Ezequias Lira.

Atualmente, é baterista e percussionista do *Multif Band* do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB) – Monteiro-PB.

Suas gravações incluem os CDs Chorando com Chiquinha e Ernesto, CD e DVD do 3 da Matina, Forraço (v. 6), Retrovisor? Pra que serve a música?, Som da Mata (v. 3), Música Instrumental Potiguar, Antônio de Pádua, Um olho no peixe e outro no gato, Coisa de Preto, Filarmônica 24 de outubro, Antônio Ronaldo, Sexteto Potiguar, *Jerimum Jazz*, estação de Teatro.

Estreou obras de Marcus Varela, Danilo Guanais, Willames Costa, dentre outros.

Participou da montagem dos musicais: Ópera do Malandro, Saltimbancos, *Bye Bye Natal*, Edu Lobo, Samba da Silva, Cabaré Ribeira, Dolores Duran, Alma do Beco, O minhocão e a minhoquinha.

⁹⁹Faculdade Estácio do Rio Grande do Norte (FATERN).

PROGRAMA

Parcimônia	_____	John Fidja Gomes (1984-)
Pequena Paz	_____	John Fidja Gomes (1984-)
Severo	_____	John Fidja Gomes (1984-)
Missigenado	_____	John Fidja Gomes (1984-)
Dolores	_____	John Fidja Gomes (1984-)
Rythm Song	_____	Paul Smadbeck (1984-)
Missigenado	_____	John Fidja Gomes (1984-)
Limbo	_____	John Fidja Gomes (1984-)
Lugar Certo	_____	John Fidja Gomes (1984-)
Jazz Envy	_____	John Hollenbeck (1968-)

Participações Especiais:

André Rodrigues

Danilo Fernandes

Fernando Menino

Jane Eyre

Maria Clara Gonzaga

Paulo Silva

Pedro Augusto

Prof.^a Ângela Maria Paiva Cruz
Reitora

Prof. Jean Joubert
Diretor da EMUFRN

Prof.^a Valéria Carvalho
Vice-diretora da EMUFRN

Glauciana Souza Galvão
Secretaria Executiva

Germannna Cunha
Coordenação de eventos

Johann Carlos
Design gráfico

Camila Bento e Luana Pereira
Assistentes de Produção

Kevin Muniz
Assessoria de Comunicação

Daniel Araújo
Assistente de Palco

Sonorização:
Jair Alves
Yago Marques

Cerimonial:
Alexandre Galvão
Francisco Silva
Louize Monteiro
Rodrigo Feliciano

APÊNDICE E – Programa do Recital II



Apresenta:

John Fidja Gomes Recital II

Professor Orientador: Dr. Alexandre Reche Silva
Recital de Câmara – Programa de Pós-Graduação em Música
Linha 2: Processos e Dimensões da Produção Artística

26.06.2018 – 20h00

Mini Auditório

Escola de Música da UFRN

Entrada Franca

RELEASE

Natural de Natal-RN; Pós-Graduando pela UFRN, na linha 2: Processos e Dimensões da Produção Artística (Composição); Especialista em docência do Ensino Superior (FATERN¹⁰⁰ - 2016); Bacharel em Percussão, Música de Câmara, Prática de Conjunto, Percepção, Estruturação e Linguagem Musical no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB);

Participou da Comissão Organizacional da II Jornada de Educação, Ciência e Tecnologia.

Atuou como percussionista da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte (OSRN); Banda Sinfônica da cidade do Natal-RN; Madrigal da UFRN; Grupo de Percussão da UFRN; Grupo de Percussão da Paraíba (PB); Grupo de Percussão do Nordeste; Banda Filarmônica de Cruzeta-RN.

Na música popular, atuou coma *Big Band Jerimum Jazz*, Nelson Farias, Elizete Cardoso. Suas gravações incluem: CD Chorando com Chiquinha e Ernesto, com arranjo de sua autoria; Sexteto Potiguar e *Jerimum Jazz*.

Estação de Teatro - participou da montagem de espetáculos como: Ópera do Malandro; Saltimbancos; *Bye, Bye*, Natal e Alma do Beco.

¹⁰⁰Faculdade Estácio do Rio Grande do Norte (FATERN).

Octopus II_____John Fidja Gomes (1984-)
Cauda Tupinambis Teguxin_____John Fidja Gomes(1984-)
Stuffed Cookie_____John Fidja Gomes(1984-)
Momento II_____John Fidja Gomes (1984-)
In tensão_____John Fidja Gomes(1984-)
S.N.V.T.C_____John Fidja Gomes(1984-)
Octopus I_____John Fidja Gomes (1984-)
Severo _____John Fidja Gomes (1984-)
Em ações _____John Fidja Gomes (1984-)

Participações

GRUPERC

Jane Eyre

Maria Clara Gonzaga

Radan Soares

Pedro Augusto

André Rodrigues

Reitora**Prof.^a Ângela Maria Paiva Cruz****Prof. Jean Joubert**

Diretor da EMUFRN

Prof.^a Valéria Carvalho

Vice-diretora da EMUFRN

Glauciana Souza Galvão

Secretaria Executiva

Germannia Cunha

Coordenação de eventos

Johann Carlos

Design gráfico

Camila Bento e Luana Pereira

Assistentes de Produção

Kevin Muniz

Assessoria de Comunicação

Daniel Araújo

Assistente de Palco

Sonorização:

Jair Alves

Yago Marques

Cerimonial:

Alexandre Galvão

Francisco Silva

Louize Monteiro

Rodrigo Feliciano

ANEXO A – O Prato

Segundo Blades; Holland; Thrasher (2001), o prato é um instrumento de percussão de som indefinido. Cada placa é ligeiramente convexa para garantir que apenas as bordas do prato entrem em contato uma com a outra. No centro de cada placa há um recesso raso, semelhante a um disco, formando uma cúpula. Pratos individuais podem ser suspensos e próprios para serem percutidos por uma vasta gama de baquetas e acessórios. Os pratos são feitos em vários tamanhos, graus de som, podendo variar de 15 a 61 cm¹⁰¹ de diâmetro. Diferentes tipos de pratos suspensos foram desenvolvidos, pela primeira vez, para o *kit* de bateria e na música popular, nas décadas de 20 e 30, do século XX, sendo adotados pelas orquestras. Um destes pratos suspensos, utilizados na bateria, é o prato com rebites, apresentado na Foto 6. Este prato possui rebites soltos e inseridos em furos próximos à borda do instrumento, distanciados com intervalos regulares ao redor da circunferência, fazendo com que o prato, ao vibrar, os rebites chacoalhem, produzindo um som contínuo e com um chiado. A forma e o tamanho variam de acordo com cada tipo de prato, podendo ser tocados também aos pares. Neste último caso, o prato é sustentado, em cada mão, por meio de uma tira de tecido ou couro amarrado, através de um furo, no centro do instrumento e executado chocando um contra o outro.

Foto 6 – Prato de condução com rebites



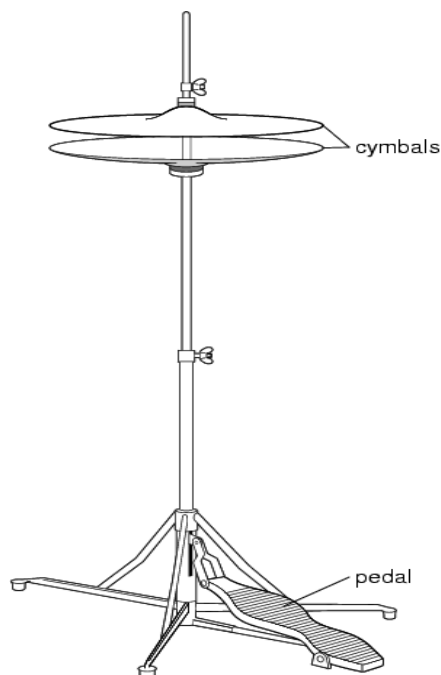
Fonte: ZILDJIAN ([20--])¹⁰².

¹⁰¹Centímetro (cm).

¹⁰²Documento *online* não paginado.

De acordo com Hemsworth (2016), pratos *hi-hat*, chimbal ou choque, são 2 pratos, com cerca de 35 cm de diâmetro, suspensos, frente a frente, em um suporte e unidos por meio de um mecanismo de pedal, podendo ser observado na Figura 74. Eles ficam posicionados na posição horizontal; um prato fica apoiado em um pedestal, enquanto o outro prato é acionado por meio de um pedal. Pressionando o pedal, o prato superior é trazido contra o prato inferior por uma haste de ferro, fazendo os 2 pratos se chocarem. Quando o pé é levantado, o prato retorna à sua posição original por meio de uma mola. Outros tipos de pratos associados à bateria incluem o pequeno prato *splash* ou prato de corte (cerca de 36 cm, usado para acentos), conforme a Foto 7, e o prato de condução e ataque (variando de 44 a 66 cm).

Figura 74 – Máquina de *Hi-hat*



Fonte: Blades; Holland; Thrasher (2001)¹⁰⁴.

Foto 7 – Prato tipo *Splash*



Fonte: MAPEX... ([20--])¹⁰³.

¹⁰³Documento *online* não paginado.

¹⁰⁴Documento *online* não paginado.

ANEXO B – A Caixa

De acordo Moreira (2010), a caixa-clara (*side drum*) é assim chamada porque o instrumento militar original estava pendurado no ombro e usado em um ângulo ao lado do intérprete, posição mantida em bandas. O instrumento consiste em uma concha cilíndrica de madeira ou metal coberta, em cada extremidade, com uma pele de couro de bezerro ou plástico. As peles são dobradas em aros e seguras por contrarros. A tensão (única ou separada) é efetuada por meio de hastes roscadas ou, ocasionalmente, por corda. A profundidade da caixa varia de acordo com a finalidade do instrumento. Em banda marcial é comum a utilização de um tambor com uma concha de 30 cm de profundidade. Caixas de várias profundidades, variando entre 10 a 40 cm são usadas na orquestra.

Foto 8 – Caixa-clara



Fonte: Blades *et al* (2001b)¹⁰⁵.

A pele superior demonstrada, na Foto 8, é conhecida como a pele bateadeira, a pele inferior como a pele de resposta. Através da parte inferior da pele são esticadas as esteiras: cordas de tripa, fio, seda coberta de arame ou *nylon*. As caixas, com 8 ou mais número de polegadas, dão ao tambor seu timbre característico: quando a pele superior é tocada, a ressonância é comunicada à pele inferior, que, então, vibra contra as suas esteiras. Estas vibrações são duplicadas ao serem comunicadas às próprias esteiras, resultando em um som nítido que parece ser uma oitava mais alta do tambor.

A tensão das esteiras, apresentada na Foto 9, é vital para o som do tambor. Eles deve ficar deitados de maneira uniforme sobre a pele e ficar esticadas o suficiente

¹⁰⁵Documento *online* não paginado.

para produzir uma resposta nítida e imediata ao golpe na pele do tambor. Eles são ajustados por um mecanismo de parafuso, no qual é incorporada a uma chave, possibilitando a liberação instantânea das esteiras da pele para obter efeitos como **abafado**, **mudo** ou **tom-tom** e, igualmente importante, para evitar sons causados por vibração de simpatia.

ANEXO C – O Bumbo

De acordo com Blades *et al* (2001b)¹⁰⁶, o maior dos tambores orquestrais de campo indefinido, consistindo de uma concha cilíndrica de madeira com duas peles (couro ou plástico) enrolada em aros colocados sobre as extremidades abertas da concha e presos por contra-aros. As peles são tensionadas por meio de parafusos. A aplicação da tensão no parafuso é realizada de duas maneiras: (a) tensão simples, na qual cada haste vai do aro ao outro aro e as peles são tensionadas simultaneamente; (b) tensão separada, em que cada pele é afinada de forma independente. Na orquestra, o bumbo, normalmente, é apoiado em um suporte ou suspenso em um quadro com um acessório giratório para que o tambor possa ser tocado em qualquer ângulo. A cabeça das baquetas são geralmente grandes e cheias de feltro, com peso suficiente para extrair o tom pleno.

O bumbo de orquestra deve ter uma pele de cor de bezerro no lado da pele bateadeira; a pele oposta deveria, idealmente, ser também do mesmo material. A pele, geralmente, é golpeada entre o centro e a borda; em uma banda marcial, ela é atingida no centro, extraindo som audível que dá a marcação da marcha. O bumbo do *kit* da bateria é muito menor que o bumbo de orquestra, com um diâmetro de cerca de 50 cm, embora os tamanhos maiores fossem populares nos anos 1930. As peles são de *nylon*, sendo o instrumento que serve como o agente ativo na marcação do andamento, executado pelo pé por meio de um pedal, conforme a Foto 9:

Foto 9 – Bumbo da bateria com o pedal



Fonte: EVANS... (2019)¹⁰⁷.

¹⁰⁶Documento *online* não paginado.

¹⁰⁷Documento *online* não paginado.