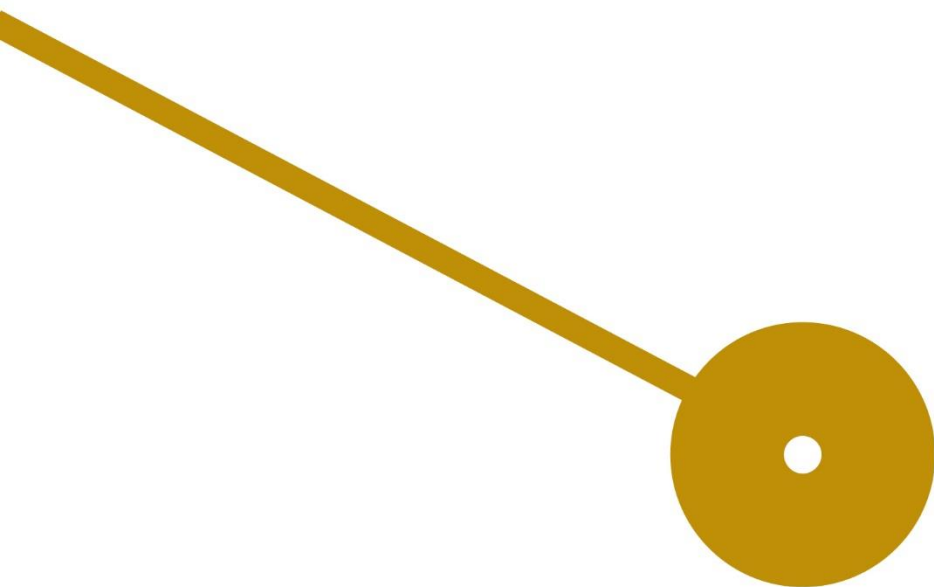


A Bateria na música contemporânea Uma abordagem compositiva

Tiago Matos Correia Pinho da Silva

10/2021





A Bateria na música contemporânea Uma abordagem compositiva

Tiago Matos Correia Pinho da Silva

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Composição

Professor Orientador

Professor Doutor Dimitris Andrikopoulos

10/2021

ESMAE
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Agradecimentos

O meu agradecimento é dirigido a todas as pessoas com quem me cruzei no mundo da música. O saber transmitido por estas foi e é essencial no meu caminho como músico.

Quero agradecer a todos os meus colegas de mestrado e companheiros de bandas. Acima de tudo um grande agradecimento ao meu orientador Dimitris Andrikopoulos pela paciência, ajuda e sabedoria, ao professor Eugénio Amorim por me ter incentivado a escolher e investigar este tema, ao professor Rui Penha por me ter ajudado a descobrir o caminho que me levaria a esta dissertação, e à professora Ana Nistal Freijo pela sabedoria transmitida e por me ajudar a delinear melhor os meus pensamentos. Um agradecimento especial a Demian Luna, meu primeiro professor de composição que me fez ver a música e a composição de uma forma diferente. Também a Helena Ressurreição por me ter convencido a iniciar os meus passos na aprendizagem da música teórica e a Fátima Teixeira.

Obrigado a todos os intérpretes do recital final deste projecto de investigação, em especial a Lourenço Oliveira e Sara Vale, e a Magda Pereira pela excelente colaboração. E ao Pedro Carvalho pelo magnífico trabalho.

Por fim deixo um agradecimento à minha família próxima, os meus pais, a minha irmã e cunhado e também aos meus sobrinhos, primos, tios e amigos.

ESMAE
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Resumo

Esta dissertação é uma busca pela expansão das capacidades sonoras da bateria. São apresentadas obras onde a bateria entra em diálogo com instrumentos e técnicas comumente usadas na música contemporânea actual. É dada uma abordagem histórica e estética ao instrumento e à composição para este. Por fim são apresentadas as obras compostas e as técnicas utilizadas na bateria para a escrita das mesmas.

Palavras-chave

Bateria; Campos Sonoros; Técnicas estendidas; Improvisação; Indeterminação; Determinação.

Abstract

This dissertation is a research on the expansion of the drums' sonic capabilities. In the works presented the drums enter into a dialogue with instruments and instrumental techniques commonly used in the contemporary music context. A short historical and aesthetic review is presented in relation to the instrument as well as some works previously composed for the drum kit following the same direction of thought. Finally, a thorough presentation of my compositional work and the techniques used is presented.

Keywords

Drums; Sonic Fields; Extended techniques; Improvisation; Indeterminacy; Determination

Introdução

A criação musical sempre foi uma área que me cativou desde que iniciei o meu caminho na música. Mais do que um fim, tornou-se uma necessidade, e assim decidi que deveria adquirir mais ferramentas e conhecimentos, de maneira a poder, da melhor forma, “passar para o papel” as ideias que tinha. Durante o meu percurso neste mestrado conheci imensas pessoas que me ajudaram de várias formas. Apesar de não ter uma licenciatura em música, a ajuda dos professores e dos colegas fez com que superasse isso com menos dificuldades.

A escolha da exploração do “mundo sonoro” da bateria como tema desta projecto de investigação surgiu durante o confinamento de 2020. As potencialidades deste instrumento são imensas e creio que consegui explorar algumas no decorrer da minha investigação. Mais do que só exploração, investiguei também a melhor forma de utilizar a bateria na minha música, procurando fundir este instrumento com outros “mais comuns” na música contemporânea.

Índice

1	Objectivos.....	1
2	Metodologias.....	2
3	A Bateria acústica: breve contextualização histórica.....	4
	3.1 A evolução do kit de bateria.....	4
	3.2 A composição para bateria.....	6
4	A indeterminação na composição para bateria: uma abordagem estética.....	9
5	Improvisação.....	16
	5.1 Integração da improvisação no processo de composição.....	18
	5.2 Improvisador VS Não improvisador.....	20
	5.3 Improvisador e o instrumento.....	21
	5.4 A Improvisação VS Composição.....	21
6	Técnicas estendidas e as novas técnicas em bateria.....	22
	6.1 Futurismo, o percussor das técnicas estendidas.....	22
	6.2 A busca de novas técnicas em bateria.....	25
	6.2.1 Materiais utilizados.....	26
7	Obras.....	30
	7.1 Continuidade, Descontinuidade e Fusão.....	30
	7.2 Moray.....	82
	7.3 Colmeia.....	101
	7.4 Interlúdio de Electrónica nº1.....	117
8	Considerações finais.....	122

Bibliografia

Lista de Figuras

Figura 1 – Kit de Bateria anterior a 1920.

Figura 2 – Gene Krupa

Figura 3 – Fritz Hauser, baterista, percussionista e compositor

Figura 4 – Jim Black, baterista e compositor

Figura 5 – Diagrama com a disposição dos instrumentos em palco da obra Continuidade, Descontinuidade e Fusão.

Figura 6 – Diagrama com a forma da obra Continuidade, Descontinuidade e Fusão.

Figura 7 – Baqueta a friccionar a pele do timbalão de chão.

Figura 8 – Imanes no prato Ride, colocados nos 4 pontos escolhidos previamente.

Figura 9 – Copo de plástico duro.

Figura 10 – Moray, sítio arqueológico no Peru.

Figura 11 – Copo de plástico duro com o berlinde a seu lado em cima da tarola.

Figura 12 – Diagrama com a forma da obra Moray.

Figura 13 – Diagrama com a disposição dos instrumentistas em palco na obra Colmeia.

Fig.14 – Diagrama da forma da obra Colmeia.

Fig.15 – Objectos metálicos utilizados na obra Colmeia.

Fig.16 – Manipulação com íman.

Fig.17 – Manipulação com uma baqueta de madeira.

Fig.18 – Manipulação com bola de ping-pong.

Fig.19 – Gravação com a técnica Mid-Side.

1. Objectivos

A bateria acústica é constituída por um conjunto de instrumentos. A sua diversidade tímbrica é rica. Esta tem sido, e pode ser ampliada recorrendo a novas maneiras de abordar e executar o instrumento.

Tendo isto em conta, o principal objectivo deste projecto de investigação de Mestrado é o de através da exploração de novas maneiras de abordar a bateria potenciar o uso deste instrumento em obras de música contemporânea.

A composição de obras onde a bateria acústica tem um papel preponderante, será o veículo por mim utilizado para tentar atingir este fim. O instrumento será incluído em diferentes formações de modo a mostrar a sua versatilidade.

Algumas das técnicas por mim criadas são derivações ou baseadas em técnicas já existentes. Isto possibilitou, no meu ponto de vista, uma maior coerência no discurso musical das obras compostas como também uma maior relação/entrosamento entre a bateria e os restantes instrumentos dos grupos instrumentais das diversas obras compostas neste projecto de Mestrado.

Será abordado, em seguida, o método que utilizei para melhor conseguir atingir estes objectivos.

2. Metodologias

Como já foi referido, o pretendido com a realização deste projecto de investigação de Mestrado é levar a que a bateria seja um instrumento mais utilizado pelos compositores contemporâneos aquando da escolha da instrumentação das suas obras.

Foram escritas três obras onde a bateria é um dos instrumentos integrantes. É importante referir que a abordagem dada à bateria não é a que se tem num grupo de rock, pop ou jazz.

Já há alguns anos que executo o instrumento em vários tipos de música e houve alturas em que senti a necessidade de experimentar novas abordagens ao mesmo, isto ainda dentro do contexto da música rock principalmente. No início de Março de 2020 decidi explorar um pouco mais as diferentes ideias que tinha para executar a bateria acústica. Assim, escrevi duas potenciais obras em que bateria era manipulada e executada de uma forma não convencional. Os processos de investigação e criação destas obras serviram como ponto de partida para esta dissertação e foram os factores fundamentais que me levaram a escolher este tema de investigação artística.

De modo a tentar ampliar o campo sonoro da bateria tentei explorar técnicas novas. Todas estas técnicas envolvem o uso de objectos não comumente utilizados aquando da execução “tradicional” deste instrumento. Muitas destas técnicas e ideias surgiram num contexto de improvisação, numa busca por sons diferentes recorrendo a diferentes objectos, objectos que saem do cânon dos objectos utilizados para a execução do instrumento. Estes foram usados para manipular a bateria, de modo que assim obtivesse determinados timbres que pretendia incorporar na minha música.

De modo a tornar a experimentação/investigação ainda mais abrangente decidi aplicar, também, algumas destas técnicas a outros instrumentos como o baixo eléctrico e outros instrumentos de percussão. Deste modo pude produzir sons que depois de serem tratados e manipulados, foram utilizados na electrónica presente em algumas das obras escritas. A aplicação destas técnicas no baixo eléctrico levou à criação de um interlúdio, (*Interlúdio nº1*), uma obra acusmática que será apresentada no recital final.

No decorrer desta dissertação descreverei o modo como foi abordada toda a minha pesquisa estética e técnica na escrita das obras, bem como todos os processos de gravação de sons e de criação de técnicas utilizadas na criação destas obras.

Espero que este trabalho ajude a potenciar o uso da bateria dentro do contexto da música contemporânea, e para além disso, alargar o campo de investigação artística para outros compositores e/ou intérpretes explorarem de maneira mais elaborada as técnicas a que recorri e criei. Espero que no futuro estas levem à criação de outras técnicas que ampliem o espectro da bateria acústica e elevem ainda mais o instrumento.

Para uma melhor introdução ao tema e principalmente ao instrumento alvo de estudo abordarei em seguida, de forma sucinta, a história do instrumento.

3. Bateria acústica: breve contextualização histórica

3.1 A evolução do kit de bateria

A história da evolução do kit de bateria é extensa e bem documentada. Apenas farei um breve resumo acerca desta. Segue abaixo uma série de factos e datas relacionadas com o desenvolvimento do instrumento.

O surgimento da bateria terá ocorrido por volta das últimas décadas do século XIX. Apesar do aparecimento da bateria ser anterior ao do jazz, a evolução desta e este estilo de musical andaram de mãos dadas. (Faustino, 2018, pág.27)

O desenvolvimento do instrumento só foi possível devido às empresas que o produziam e inovavam. As diferentes inovações como o tripé de tarola desdobrável, o pedal de bombo ou o tripé de prato de choques com pedal (*hi-hat*), levaram a que se uniformizasse o kit de bateria. (*ibid.*, pág.28). Também o surgimento do cinema mudo levou a que bateria fosse mais utilizada, ainda que não com o kit como o conhecemos actualmente. Na altura existia um tabuleiro que era montado por cima do bombo, de nome *trap*. Este tinha uma miríade de instrumentos de percussão como chocalhos, pratos, *temple blocks*, *woodblocks*, que possibilitavam a obtenção de vários efeitos sonoros.



Fig.1– Kit de bateria anterior a 1920.¹

¹Fonte: <https://www.pinterest.es/pin/427982770818744805/visual-search/?x=13&y=13&w=429&h=429&cropSource=6>

O pedal de bombo surge em meados da década de 1890 (sendo melhorado por W. Ludwig) e nos anos 20 do século passado foi desenvolvido o timbalão. (Faustino, 2018, pág.32). Corria o ano de 1926 quando começa a ser comercializado o tripé de prato de choques (*hi-hat*).

Em 1912 foi patenteado um tipo de mata-moscas que em tudo se assemelha, às vassouras hoje usadas como alternativa às baquetas para tocar bateria. (Faustino, 2018, pág.33)

Apenas na década de 30 foi definida a bateria moderna, sendo Gene Krupa, baterista da orquestra de Benny Goodman a popularizar este instrumento. Nascido em Chicago, Illinois a 15 de Janeiro de 1909, iniciou os seus estudos de bateria com 11 anos e é considerado o primeiro baterista “solista”, e a sua execução do instrumento era fora do comum. Os seus solos de timbalões marcaram a época. Este abandona o *trap set* e constrói o *kit* à volta de pratos e peles, dando bastante relevo ao papel dos timbalões. Krupa criou um sistema de afinação para ambas as peles (inicialmente apenas a pele de ataque podia ser afinada). Este levou também à criação de pratos mais finos em colaboração com a Avedis Zildjian. (ibid., pág.36) Empresa que tem origem num trabalhador de metal e alquimista da Arménia, que terá criado os seus primeiros pratos em 1618, isto quando procurava uma forma de fazer ouro. Este trabalhava para o Sultão do Império Otomano. Os actuais donos da empresa são pertencentes à 15ª geração deste homem. Tem sede nos Estados Unidos da América em Norwell, Massachusetts, desde 1973. Combina os conhecimentos antigos e as novas tecnologias para a criação de pratos de bateria da melhor qualidade.

Em meados da década de 30, por influência de Gene Krupa, o clássico kit de bateria de quatro peças afináveis estava estabelecido, com o bombo, tarola, timbalão e timbalão-de-chão. (Faustino, 2018, pág.37)



Fig.2- Gene Krupa.²

As “peles” (timbalões, bombo e caixa) de bateria passaram a ser sintéticas (película *mylar*) durante a segunda guerra mundial. Isto foi uma necessidade por causa do surgimento dos instrumentos amplificados e da música *rock*. Estas peles eram completamente resistentes às mudanças de temperatura e permitiam uma maior projecção do som.

3.2 A Composição para bateria

Muitos compositores têm escrito para bateria, usando-a de forma alegórica para invocar o jazz ou música ligeira. (Faustino,2018, pág.60). Isto não é o que se pretende neste projecto de investigação. Visto a bateria ser constituída por um conjunto de instrumentos, podemos considerá-la um instrumento de multipercussão.

² Fonte: <https://www.notsomoderndrummer.com/not-so-modern-drummer/2020/9/30/drum-history-podcast-episode-7-gene-krupa-the-father-of-modern-drumming-with-brooks-tegler>

A procura de novos sons nestes conjuntos de multipercussão foi uma constante para grande parte dos compositores do século XX e XXI. A pluralidade dos instrumentos dentro dos conjuntos de multipercussão levou a que o percussionista tivesse de aprender a dominar uma série de diversos instrumentos.

O limite que se impõe ao baterista para estender a sua paleta sonora, sem considerar o uso de electrónica, é aquele em que a condição espacial, de acesso aos instrumentos, lhe permite gerir o seu espólio sonoro, em redor do núcleo de acção.

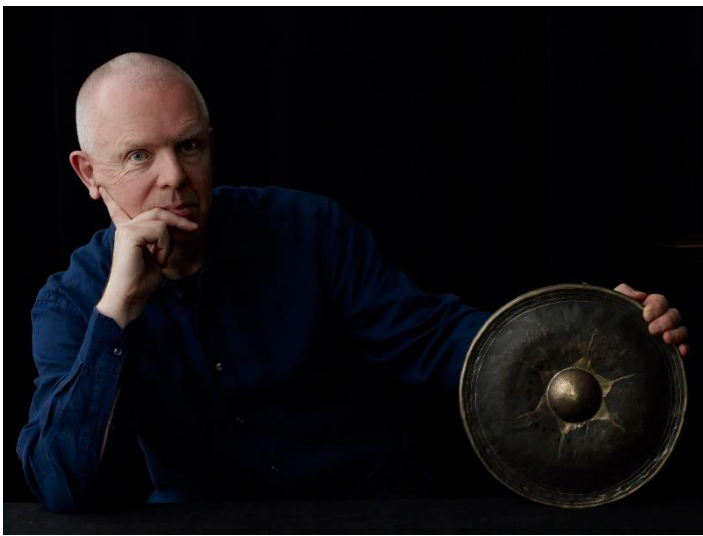


Fig.3 – Fritz Hauser, baterista, percussionista e compositor.³

Fritz Hauser, nascido em Basileia no ano de 1958 foi um dos primeiros compositores-interpretres que explorou no seu disco 22132434141 a bateria como um instrumento dentro da música contemporânea. Neste registo sonoro estão presentes obras de diversos compositores, entres eles John Cage. Fritz Hauser foi Vencedor do Prêmio de Cultura da Cidade de Basel em 2012 e o Prêmio de Música de 1996 em Basel-Landschaft. Este compositor desenvolve programas solo para bateria e percussão, que executa em todo o mundo. Actualmente realiza composições para ensembles e solistas, tem trabalho

³ Fonte: <https://www.neurecords.com/fritz-hauser/>

interdisciplinar com arquitetura, teatro e dança, realiza instalações de som. Trabalha também com improvisação e escreve música para filmes.



Fig.4– Jim Black, baterista e compositor.⁴

Um dos bateristas mais influentes do nosso tempo é Jim Black. Nasce em Seattle no ano de 1967, é um baterista e compositor americano.

"A complete musician and wonderfully fertile composer... Black has produced a masterpiece of future jazz." –Andy Hamilton, *The Wire*

A sua abordagem à bateria vai além da convencional, incorporando ritmos dos Balcãs, do rock e a criação de novas paisagens sonoras. Em 1985 iniciou os seus estudos na Berklee School of Music na cidade de Boston. Forma nessa cidade o grupo Human Feel com o guitarrista Kurt Rosewinkel, Chris Speed no clarinete/saxofone tenor e Andrew D'Angelo no clarinete baixo/saxofone alto. Black trabalha também com o contrabaixista Carlos Bica no seu trio. A primeira vez que o vi ao vivo foi com este trio. A forma como tocou bateria foi

⁴Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Jim_Black#/media/File:Jim_Black_2007_Alary.jpg

bastante diferente da que a que estava acostumado, despertando de imediato uma curiosidade e admiração em mim. Esta abordagem foi uma das fontes de inspiração para a criação das obras inseridas neste projecto de investigação de Mestrado.

Estes dois exemplos foram elementos muito influenciadores no meu trabalho como instrumentista e compositor. A bateria é explorada por estes dois bateristas de um modo não convencional. Jim Black utiliza diferentes objectos e texturas rítmicas na execução do instrumento. Por sua vez Fritz Hauser é um magnífico de obras contemporâneas para bateria. A introdução de diferentes tipos de baquetas, a utilização de objectos fora do cânon para a criação de timbres desafiantes foram umas das primeiras fontes de inspiração para mim e influenciaram o meu modo de trabalho e ajudaram-me a perceber melhor qual o tipo de música que pretendo escrever.

O uso de diferentes materiais para manipular a bateria foi uma das vias de investigação/composição que decidi seguir, de modo a tentar expandir o espectro sonoro do instrumento. Graças a isso, surgiram uma série de dúvidas acerca da forma de como poderia controlar (ou não) a minha música. Mais em particular, ao nível da determinação versus a indeterminação presente no meu texto musical.

4. A Indeterminação na composição para bateria: uma abordagem estética

Questões relacionadas com o determinismo e o indeterminismo estão presentes em todas as obras que escrevi.

Segundo o dicionário Priberam, o determinismo é o sistema que atribui à acção providencial as determinações humanas⁵ quando, segundo a mesma fonte, o indeterminismo é sistema

⁵"determinismo", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020*, <https://dicionario.priberam.org/determinismo> [consultado em 25-05-2020].

filosófico segundo o qual a vontade humana não é estritamente determinada pelos motivos das nossas acções.⁶

Há diversas maneiras em que elementos determinados estão presentes no meu trabalho; por exemplo, a parte da electrónica fixa ou a utilização de uma notação convencional que é utilizada em algumas das obras. Os próprios materiais usados, como também a bateria, podem ser considerados factores de determinação dentro de cada obra, uma vez que criam um timbre próprio que caracteriza cada obra.

Os factores indeterminados estão relacionados mais com as técnicas que pretendo que o intérprete use aquando da execução do instrumento. Algumas destas nem sempre produzem o mesmo resultado sonoro, e podem ter durações diferentes durante a sua execução.⁷ Para além disso na obra improvisada, a indeterminação na execução da mesma está muito presente, isto porque o intérprete deverá reagir por instinto às directrizes por mim criadas e nem sempre o resultado sonoro obtido será semelhante aquando das várias execuções. No meu ponto de vista, estes são factores indeterminados que condicionarão o resultado sonoro das obras.

Todas estas questões criam a necessidade de uma melhor compreensão destes dois conceitos, o que me levou a uma investigação e um estudo mais abrangente nesta área. Um estudo que me direccionou ao trabalho de um compositor extremamente importante na sua reflexão e trabalho sobre esta problemática, John Cage.

Nas suas "*Sonatas and Interludes*" para piano preparado Cage refere que escolheu os materiais para preparar o piano de maneira aleatória, como alguém que escolhe conchas enquanto caminha na praia. Em relação à forma das sonatas, este refere que os materiais não determinaram a forma destas, ou seja, a presença ou ausência dos materiais não influenciam a forma, segundo a opinião do mesmo. (cf. Shultis, 1995, p.314)

Após a segunda guerra mundial, estes dois conceitos começaram a ser intelectualizados na música contemporânea ocidental. Surgem então dois grandes compositores, cada um num ramo oposto: John Cage (Indeterminismo) e Pierre Boulez (Determinismo). O serialismo

⁶ "indeterminismo", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020*, <https://dicionario.priberam.org/indeterminismo> [consultado em 25-05-2020].

⁷ Como por exemplo a técnica do copo de plástico duro com o berlinde dentro.

integral é a principal corrente compositiva do determinismo. Para Stockhausen, Boulez e Berio o indeterminismo no princípio não era visto com bons olhos.

“A tradição musical europeia foi construída sobre o princípio de que a música só pode incluir sons precisos, tocados em momentos exatamente definidos e aqueles sons indefinidos, tocados ao acaso, só poderiam produzir uma “no music.” (Brindle 1989, p.10)

Como se sabe Boulez era defensor do acima referido por R.S. Brindle, apesar da sua admiração por John Cage. Boulez defende o serialismo integral e o uso do acaso controlado, enquanto Cage parte para a indeterminação total. As duas vertentes levaram a uma renovação do discurso musical e romperam a linearidade do pensamento.

John Cage, já nos anos 50 começou a utilizar fenómenos aleatórios para criar material sonoro que depois utilizaria nas suas composições, como por exemplo o seu *Concerto para Piano preparado e Orquestra de Câmara* (1951).⁸ Este defendia que o material musical deve ser objectivo, ou seja, não deve ser dotado de um sentido estético pelo compositor. Assim, cada coisa é ela mesma, sendo que as relações com as outras coisas surgem naturalmente. Assim não é imposta a abstração do artista.⁹

É importante referir que Cage tratava de maneira diferente o acaso e a indeterminação. Por exemplo na obra *4'33"* o número de intérpretes e a instrumentação são de selecção livre, ou seja, “por acaso”. A duração da obra é o único factor determinado nesta obra. Tudo o que acontece durante esse período de tempo é indeterminado, não há parâmetros aleatórios definidos anteriormente.¹⁰

⁸ As partes orquestrais têm como base, entre outras coisas, o livro de oráculos chinês *I Ching*. Noutras obras Cage recorreu a atlas astronómicos, cálculos matemáticos e em processos gerados por computadores

⁹ Certos autores como Evangelisti defendem que a música de Cage deve ser excluída do conceito aleatório. Referem que o acaso deve se considerado algo imprevisível e aleatório como um “processo consciente” com possibilidades gerenciáveis. (<https://www.hisour.com/pt/aleatoric-music-45344/>)

¹⁰ Segundo este, a indeterminação, está ligada à relação da composição com o intérprete. Quanta mais liberdade o intérprete tiver, maior será a influência no resultado sonoro.

“A execução de uma composição que é indeterminada em sua performance é necessariamente única. Não pode ser repetida. Quando realizada uma segunda vez, o resultado é diferente do anterior. Nada, portanto, é realizado por tal performance, uma vez que ela não pode ser compreendida como um objecto no tempo. A gravação de um tal trabalho não tem mais valor que um cartão-postal; ela fornece um conhecimento de algo que aconteceu, enquanto a ação foi um não-conhecimento de algo que ainda não havia acontecido.” (Cage, 1961, p.39)

Este também refere que não há conexão entre os “sons” feitos e o seu criador. Assim sendo, a relação entre o compositor e o material por ele gerado é impessoal. Isto leva a que a música totalmente determinada seja “fechada” sobre si mesmo, pelas suas próprias leis e organização.

Outra problemática presente no trabalho de Cage, é a relação entre os conceitos de intencionalidade e não intencionalidade. A não intencionalidade levou a que Cage pensasse o silêncio de outra maneira. Descobriu, após a visita a uma câmara anecoica que o silêncio não existia verdadeiramente. Então a dualidade som/silêncio não existia, mas sim sons intencionais e não intencionais. Cage começou o caminho da não intencionalidade através do texto.

“I have nothing to say and am saying it and that is poetry as I need it” (Cage, 1961, p.109).¹¹.

Shultis defende que isto implica o que Cage refere na sua “Lecture on Something” (1950):

¹¹ Segundo Shultis, ter nada para dizer e dizer é muito diferente de não dizer nada.

"This is a talk about something and naturally also a talk about nothing. About how something and nothing are not opposed to each other but need each other to keep on going." Cage (1961, p.128)

Consegue abordar a ideia de conteúdo não intencional no texto, mas apesar disso, escreveu primeiro música não intencional, e só depois o texto. Para realizar música não intencional, Cage recorreu ao acaso. Cage refere que a meditação da prática Zen foi uma inspiração para as suas composições musicais. Este levou o acto da prática de meditação, para a música através de operações de acaso. Estas, segundo este, mudariam a sua responsabilidade de fazer escolhas para fazer perguntas.¹² Cage usa o *I Ching* (Livro das mudanças) para responder às suas questões musicais. Este livro revela a importância que o acaso tem na mente dos chineses. Ainda assim, Cage não estava totalmente satisfeito com o nível de acaso atingido nas suas obras.¹³

Cage escreveu uma peça onde o "algo e o nada" existem de maneira igual. O seu nome é *Variations III*. Para quebrar a noção de partitura fixa, este recorreu à transparência, usando círculos fazendo com que a partitura não fosse inicialmente fixa. A própria construção da partitura desta obra é baseada no acaso. Esta varia de acordo com o número de intérpretes também. As variáveis desta partitura são múltiplas, o que leva a que seja praticamente impossível definir o que será determinado ou indeterminado. Apesar disso, Cage refere que o intérprete tem de contar, e que esta é a única coisa que ele não gosta na obra que escreveu. Em relação a isto Cage diz:

¹² Para Shultis, este método auxiliou de maneira muito efectiva o método de composição de Cage.

¹³ Segundo *Christopher Shultis*, mesmo na obra *4'33"*, feita apenas de sons não intencionais, Cage continuava a criar a moldura. Apesar de o tamanho desta, ter sido escolhido completamente ao acaso, esta seria um objecto fixo. Para além disso, esta apenas traz a não intencionalidade à música, exemplifica o silêncio do "nada" e aceitação de sons não intencionais. *Christopher Shultis*, questiona-se acerca da aceitação dos sons intencionais. Não pode haver oposição entre "algo e nada" se apenas o "nada" é permitido. Segundo este autor, estes apenas podem ser postos em oposição se a intenção e a não intenção coexistirem de maneira igual.

"But what, how and why are we counting? Since there are no gaps between one action and another (and many of them overlap) do we know when something is finished and the next begins? The situation is irrational." CAGE (1963, p.4)

Nesta peça a intencionalidade e não intencionalidade coexistem, isto e outros factores levam a que peça seja não intencional e indeterminada.¹⁴

Cage tinha uma ideia muito importante, a ideia de "não ideia". Para este, o "não significado" continha em si um significado. Assim, um som tinha valor por si só, e não tinha de dizer, nem comunicar nada. Para ele, quando a linguagem conseguisse não dizer nada, seria aí, o momento que esta se tornaria música.¹⁵

Este refere que eliminando o propósito, a consciência aumenta. Então, decidiu que o seu propósito era eliminar o propósito. O abandono propositado do propósito, levaria a que a consciência para o que nos rodeia aumentasse. Segundo Cage, o ego não pode bloquear a acção. Uma das maneiras para o conseguir é entrar num estado de "sono profundo", como na prática de meditação indiana.

Com tudo isto, Cage tenta escapar ao controlo, e à tentativa da oposição entre o "algo" e o "nada".

"All I know about method is that when I am not working think I know something, but when I am working, it know nothing." CAGE (1961, p.126)

¹⁴ Christopher Shultis *refere que* todas as decisões composicionais de Cage têm uma decisão por trás, mesmo que a decisão seja não decidir.

¹⁵ De acordo com Christopher Shultis, as operações aleatórias foram usadas por Cage como um meio de abertura do processo criativo. Já o silêncio é uma escolha intencional. Assim, o "algo" (intencional e o "nada" (não intencional) não são realmente opostos.

A indeterminação deve ser tida em conta que no momento da composição ou da execução. Assim, todo os processos que recorra ao acaso ou aleatoriedade torna a obra indeterminada.

O acaso pode ser relacionado com os processos com maior indeterminação possível. Com isto, o compositor tem de ter em conta, os eventos não previstos que podem ocorrer durante o desenvolvimento do processo de execução da obra, e a sua performance.

Por sua vez, o aleatório pode ser abordado de duas maneiras: vários caminhos fechados na performance, e cuja escolha recairá totalmente sobre o intérprete no momento da performance. A outra mais ligada ao acto de compor, aquando da escolha do material, por parte do compositor

A minha interpretação em relação a tudo acima mencionado, e que se tornou um dos objectivos do meu processo composicional, foi criar obras que serão “únicas” em cada performance. A indeterminação, que lhes é dada pela improvisação, fará com que isso seja possível. Apesar dos parâmetros determinados, a indeterminação e a diferença de resultado em cada performance, fazem com que a indeterminação predomine. Assim, o intérprete tem um enorme e importante papel na passagem do discurso musical da obra. Torna-se, assim também, o compositor (ainda que em tempo real, e apenas com controlo sobre certos parâmetros) da obra.

Um dos problemas que enfrentei durante este processo, foi como estabelecer uma nova base para a continuidade do discurso musical mantendo ao mesmo tempo um espaço aberto para a interpretação das obras. No meu trabalho procurei fazer com que essa maneira fosse através da improvisação. Esta é condicionada pelos materiais, que o intérprete usa, e também pelos próprios instrumentos. Para além disso, todas as improvisações são baseadas em *inputs* auditivos (através de faixas de electrónica fixa) ou *inputs* visuais (vídeo). Assim, este é um dos temas importantes no meu trabalho.

A improvisação fez com que vários intérpretes desenvolvessem mais profundamente certas técnicas estendidas. Estas técnicas também, no meu ponto de vista, possibilitam uma maior fusão entre a música acústica e electroacústica.

Estas duas premissas foram um dos factores que tive muito em conta aquando da orientação do meu trabalho e o modo como o planeei. Influenciaram grandemente a escolha em relação à instrumentação e ao tipo de obras que decidi escrever.

A improvisação foi assim incluída numa das obras escritas para o recital final.¹⁶ A meu ver, e como foi dito antes, é um dos veículos mais importantes para o aparecimento de novas formas de abordar a bateria.

5. Improvisação

Com o incremento da indeterminação, realizada de forma consciente na música do século XX, surgiu uma reabertura, o que provavelmente poderá ter levado ao desenvolvimento da improvisação actual.

Esta tem várias definições, mas *grosso modo* pode ser entendida como a criação de uma composição musical enquanto ela se dá no tempo. Criação na altura da execução, portanto. Segundo Vanessa Rodrigues:

É neste jogo que envolve a composição, a percepção e a execução onde, saber ou não saber por onde caminha a estrutura e/ou a forma musical – não a deixando totalmente explícita – é onde ocorre o que impulsiona o pensamento criativo musical. Podemos dizer que o ato de compor se configura como um distanciamento ou aproximação da indeterminação. (RODRIGUES, 2007, p.2)

Já para o autor André Pinto: “Em improvisação livre, o que acontece é o directo e criativo (portanto o mais livre possível) relacionamento entre pessoas. A distinção entre “músico(s)” e “audiência” é esbatida, de tal forma que esta relação se torna simbiótica pois ambos

¹⁶ Apesar disso esta foi muito “controlada/orientada” por determinados factores, que levam a que o instrumentista realize determinadas acções consoante a sua absorção de inputs visuais e auditivos.

partilham o mesmo ambiente (a mesma envolvência), que é da mesma forma influente para o todo. Isto não significa que esta tenha que ser à partida uma experiência agradável, mas apenas coisas a acontecerem num dado espaço e tempo, um ambiente, uma situação. (cf PINTO, 2015 p.11)

Segundo Aldrovandi:

A improvisação é definida normalmente como a criação de um trabalho musical ou da forma final de um trabalho musical enquanto este decorre no tempo. (ALDROVANDI 2001, p.68)

Para além desta relação, também a relação entre intérprete e compositor é posta em jogo. O intérprete e o compositor unem-se numa mesma pessoa. Como a elaboração musical é durante a performance, então o intérprete torna-se o compositor.¹⁷

Vinko Globokar defende que quanto mais se transfere a responsabilidade de composição para o intérprete, mais o compositor corre o risco de criar situações musicais que irão contra a sua visão estética. Isto porque o intérprete usará clichés musicais se puder.

Este refere também, que não se deve dizer a um músico para improvisar livremente, a certa altura de uma obra, sem ter nenhuma orientação prévia. (cf. Globokar, 1970)

Defende também que se dermos a possibilidade ao intérprete, de reagir a material sonoro contextualizado, composto e selecionado previamente, haverá grande hipótese de se obter um grande interesse da parte do músico, e tendo este a possibilidade de usar a sua imaginação e invenção ao serviço da obra.

Para isso são necessárias estimulações visuais ou acústicas.

¹⁷ É importante também referir, que o próprio processo de composição, pode estar intimamente relacionado com a improvisação. Mas, normalmente, essa improvisação passa por um processo de selecção e de filtragem, por parte do compositor, que seleciona as improvisações que pretende utilizar e torná-las definitivas.

O intérprete reage normalmente através da:

- Imitação (a mais básica e intuitiva);
- Integração;
- Hesitação;
- Oposição;
- Execução de algo diferente;¹⁸

É fundamental que o material composto tenha algum grau de acaso, senão o intérprete, ao fim de alguns ensaios, perde a espontaneidade. Para além disso este material deverá permitir a hipótese de ser apresentado a cada representação sobre um novo aspecto.

Já para Cage, o intérprete agirá de qualquer maneira, quer seja de maneira organizada, ou não, e só o saberemos quando este agir.

É importante referir que John Cage e Vinko Globokar têm visões diferentes acerca da improvisação. Para Cage a indeterminação surgirá quer a improvisação seja controlada ou não. Por sua vez, Globokar refere que o controlo da improvisação é possível por parte do compositor com indicações prévias.

A meu ver, ambos têm pontos de vista muito pertinentes, uma vez que apesar de todas as condicionantes de controlo da improvisação, esta será indeterminada, e o intérprete poderá em certos momentos não seguir as indicações “à letra” do compositor. Mais à frente, será abordada uma obra composta para o recital final em que estas permissas surgem.

De seguida explanarei a questão da improvisação dentro da composição.

¹⁸ O autor defende, que o intérprete “compõe” a sua resposta no caso da Oposição, e inventa a sua resposta no caso de executar algo diferente. Neste último caso podem surgir momentos que não correspondem com a visão estética do compositor, mas apesar disso o intérprete está condicionado pelo contexto do material e só com dificuldade conseguirá escapar ao contexto estilístico do modelo. (cf *ibid.*)

5.1 Integração da improvisação no processo de composição

É nos anos 50 do século, que se inicia o processo de reintegrar a improvisação no processo de composição.

Alguns compositores tentaram ser mais flexíveis em relação à notação dando maior liberdade ao intérprete no resultado sonoro final. Isto, porém, não implica que fomentassem a improvisação.

Apesar disso alguns compositores, como Earle Brown, viraram-se para a improvisação como modo de expressão nas suas obras. Este compositor foi provavelmente o primeiro a fazê-lo.¹⁹ Uma composição pode ser indeterminada graças à aleatoriedade ou à improvisação. Em relação às suas peças improvisadas Earle Brown refere que a cada interpretação com diferentes pessoas tem de ensinar improvisação. E que isso é explicando a natureza da peça e criando uma condição mental e sónica para a peça.

Quando o compositor tem alguma secção da obra improvisada, este tem apenas algum controlo do resultado a que pretende chegar. Assim, o que o improvisador ou improvisadores tocam é muito importante para o compositor. Anthony Pay refere que um dos métodos usados pelos compositores são as caixas de técnicas, onde são dadas um número de notas às quais o intérprete pode recorrer. Para este, este tipo de técnica resulta quase sempre no mesmo, visto que os intérpretes desenvolveram uma técnica para lidar com isso. Muitas vezes estas improvisações têm uma nota principal. (Bailey,1992, pág.70)

A música improvisada levou e poderá levar a descobertas interessantes na música. O compositor lança a semente, que será desenvolvida de maneiras diversas por diferentes intérpretes.²⁰ Isto levará a um desenvolvimento mais rápido de novas técnicas e

¹⁹ Para Earle Brown a música do “acaso” é completamente diferente da música improvisada. Este achava este tipo de música muito fria e que os intérpretes não podiam ser livres na interpretação.

²⁰ Um bom exemplo da possibilidade de novas abordagens ao instrumento através da improvisação, é a peça Ylem de Stockhausen. Ao fim de três gravações realizadas num mesmo dia, o compositor escolheu a peça em que o trompetista não seguiu da maneira mais correcta as suas instruções. O compositor referiu que a abordagem do trompetista lhe pareceu muito interessante, isto porque o instrumentista abordou o trompete

capacidades interpretativas. No meu ponto de vista deveria haver uma maior aposta na improvisação dentro dos conservatórios e escolas superiores de música. Isto seria de imensa importância para o desenvolvimento da música a meu ver. Permitiria ao intérprete de qualquer instrumento abordar o seu instrumento de uma forma diferente à da simples leitura/interpretação de uma partitura. Dando-lhe assim “armas” para realizar obras onde a improvisação é predominante, mais facilmente.

Outro compositor que aborda a improvisação nas suas obras é John Zorn, compositor americano nascido em 1953 na cidade de Nova Iorque. Estudou composição no Webster College em St. Louis, tendo como principais influências nessa época no free jazz, improvisação, a música contemporânea do século XX e a música para desenhos animados.

A sua abordagem à improvisação é diferente da de Stockhausen. John Zorn procura estimular ou libertar uma rede de ligações entre os intérpretes, através da improvisação (Bailey, 1992, pág.52).

Segundo Derek Bailey, Zorn refere que cria uma espécie de uma sociedade onde cada intérprete pode escolher o seu papel. O poder é dado a estes e as reações e modos de lidar com este poder são diferentes consoante o músico. (Bailey, 1992, pág.55)

5.2 Improvisador vs Não-Improvisador

Grande parte dos músicos que são formados são não improvisadores segundo Derek Bailey. Este defende que a criação de música é completamente dissociada da

de uma maneira completamente diferente da convencional. Assim a peça ganhou outro carácter que não teria se o intérprete tivesse seguido à risca as instruções do compositor.

aprendizagem de um instrumento. Então, grande parte dos músicos não sabem improvisar.

21

Creio que a existência de mais obras improvisadas poderá potenciar a aprendizagem da mesma por parte dos intérpretes. A meu ver é um dos caminhos que a música deverá seguir para se reinventar. Será um dos caminhos para a nova música que surgirá no futuro.

5.3 Improvisador e o instrumento

Segundo Derek Bailey há dois tipos de atitude para com o instrumento por parte do improvisador. Uma em que este é a ferramenta e o auxílio, um colaborador. A outra em que o instrumento é desnecessário, um fardo que se opõe entre o instrumentista e a música.

Bailey defende que não há uma maneira generalizada de aprender um instrumento. Um instrumentista ao aprender uma linguagem, como por exemplo jazz ou flamenco, fica com um vocabulário rico nessa mesma linguagem. Por vezes isso pode ser castrador, como para Bailey no caso do ensino da música Europeia. São muitas as vezes em que um músico formado por esse sistema de ensino não consegue fazer música noutras áreas. Este defende que a técnica para um improvisador é muitas vezes a exploração dos recursos naturais do instrumento. Aqui o instrumento funciona como um aliado para o instrumentista.²²

²¹ John Stevens defende que a improvisação é a base da aprendizagem de um instrumento musical. Para este a aprendizagem convencional faz com que o instrumentista perca várias experiências que deveria ter com o instrumento. É importante ter em conta que a investigação pessoal do instrumento é totalmente válida. (Derek Bailey, pág. 98)

²² Leo Smith defende que para o improvisador a técnica é muitas vezes inortodoxa, servindo apenas um propósito dele mesmo. (Bailey, pág. 99). Na improvisação o desenvolvimento da técnica está muitas vezes associado à produção musical e vice-versa.

5.4 Improvisação vs Composição

A relação entre a improvisação e a composição foi um dos temas a debate numa conferência realizada em 1987 em Amesterdão entre sete músicos (John Zorn, Cecil Taylor, George Lewys, Misha Mengelberg, Butch Morris, Gerry Hemingway e Derek Bailey). Após um longo debate a maioria apontou para a não dissociação da improvisação da composição. Para Derek Bailey a criatividade musical é indivisível, não importa o nome ou como é feita. Este defende que a criação transcende o método. (Bailey, pág.140) Ainda assim, existem diferenças substanciais entre as duas, sendo que a improvisação é um instinto básico.

Como se pode ver a improvisação e a composição são como carruagens diferentes que percorrem um mesmo caminho.

6. Técnicas estendidas e as novas técnicas em bateria

6.1 Futurismo, o percussor das técnicas estendidas

Uma das vias de investigação/composição foi a do uso de novas técnicas. Abordarei então um pouco a sua história desde o seu surgimento até aos nossos dias.

Para Paul Hegarty qualquer inovação será vista como ruído no início do seu aparecimento.²³

'Noise nourishes a new order. Organisation, life, and intelligent thought live between order and noise, between disorder and perfect harmony' (Serres 1982: 126).

²³ Segundo este, o ruído envolve um julgamento cultural, sobre o que é sem sentido ou não musical. Implica então negatividade e resistência sendo recebido como uma imposição.

Henry Cowell defende que o ruído existe no próprio som de todos os instrumentos musicais. Este defende que esta existência faz com que seja irrelevante o conceito de music/noise. Varese foi o primeiro a explorar o ruído dos instrumentos musicais, recorrendo ao timbre de cada um destes e tornando-os “sons organizados”. A sua inspiração foram as cidades americanas da época.

A música tornou-se aberta a todos os sons. Para John Cage o importante era “ouvir” estes sons como parte da música. Este considerava que o mundo que o rodeava estava cheio de musicalidade.

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating ...We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments . . .
(Cage 1961: 3).

O conceito de ruído como música e música como ruído está intimamente ligado ao uso da tecnologia ao serviço da música. Assim o seu desenvolvimento está intimamente ligado ao desenvolvimento da música electro-acústica. Esta deu um contexto ao ruído, mudando o seu verdadeiro significado.²⁴

A forma como “se ouve” o ruído vai alterar a sua significância na música, mas nunca alterando a sua importância nem o seu papel na música. Esta forma foi-se alterando com o decorrer do tempo, desde o seu surgimento com Russolo, até ao presente. Também o seu significado se foi alterando, tendo uma série de significados no século XX.

Moving from symbol to signal to system, from object to process and from mechanical to communications and information systems, we can consider

²⁴ A música electro-acústica é qualquer género de música onde o som não é possível ser realizado sem recorrer a electricidade ou electrónica.

music and noise in the context of their representations (or lack thereof) as determined by the social, economic, political and (historically) technological systems that define them. (Van Nort, 2006)

A história da exploração não convencional dos instrumentos musicais tem como gênese o futurismo. Filippo Tommaso Marinetti e Luigi Russolo²⁵ foram os criadores e grandes impulsionadores deste movimento. Assim neste ponto será abordada um pouco a gênese do Futurismo e a sua importância para a música.

“A emancipação do som, representado acusticamente e que tinha tradicionalmente uma função subordinada em música, constitui uma das aquisições essenciais da evolução da música de nosso século. Ao substituir a antiga concepção sonora, ligada à referência tonal, das consonâncias e dissonâncias, a experiência empírica e imediata do som se tornou hoje, não necessariamente o ponto central da experiência musical, mas ocupa, certamente uma posição fundamental” (Lachenmann, 2004 p.36)

“O instrumento não é só uma ferramenta, é também um aliado. Não só um meio para um fim, mas uma fonte de material e a técnica para o improvisador é muitas vezes uma exploração dos recursos naturais do instrumento”. (Read 1979)

Podemos falar de técnicas estendidas quando intérprete usa o instrumento de uma forma fora do tradicional estabelecido. Estas formas estão abertas à mudança de acordo com as

²⁵ Os Futuristas Filippo Tommaso Marinetti e Luigi Russolo chocaram o mundo musical com a inserção do ruído (explosões, assobios, sussurros, sons percutidos...) nas salas de concerto. Russolo escreve *L'Arte di Rumori* em 1913. Esteve acreditava que o futuro da música estava na “orquestra dos ruídos”. Podemos dizer que Russolo foi o pioneiro das técnicas estendidas, uma vez que esta “orquestra dos ruídos” foi atingida a partir destas.

necessidades musicais ou o desenvolvimento de determinado instrumento. Ao mesmo tempo, o limiar entre as técnicas tradicionais e as estendidas é inconstante.

... é primordial o desenvolvimento de novos modos de produção de som, que veio não só alterar a conceção das potencialidades sonoras dos instrumentos tradicionais, como redefinir algumas das suas técnicas fundamentais de execução. (Andrikopoulos/Martingo, 2019, pág.13)

Os instrumentos passaram a ser tocados de maneiras diferentes e pouco usuais, de maneira a entrarem no campo sonoro do ruído.

As técnicas estendidas exploram o aspecto caótico dos instrumentos, visto o resultado sonoro aquando da sua realização poder ser imprevisível. Apesar de tudo, as técnicas estendidas têm limitações. Estes recursos são próprios de cada instrumento, e reflectem as suas qualidades únicas. Estas são extremamente subjectivas e dependem do intérprete ou mesmo de um instrumento em si. Ao nível de interpretação, os aspectos de controlo destas podem variar de intérprete para intérprete.

A linha entre compositor e intérprete, composição e improvisação e entre instrumental e electro-acústico é ténue hoje em dia. As técnicas estendidas passam a fazer parte do contexto sonoro do instrumento, isto porque a sua combinação com os sons produzidos através da electrónica, levou a este novo significado. O timbre passou a ter um papel tão importante como o ritmo ou a altura.

6.2 A busca de novas técnicas em bateria

A bateria é o instrumento musical que executo há mais anos. Apesar disso, só recentemente é que me interessei pela busca de novos sons e novas maneiras de abordar a bateria. Há uns anos atrás tinha cortado os sinos de dois pratos rachados, ficando apenas com os sinos dos mesmos. Achei muito interessante o som que podia obter com estes, mas não os conseguia

enquadrar no estilo de música que tocava. Apesar disso, cheguei a usá-los em certos concertos, principalmente em inícios de concertos onde a música que realizávamos era improvisada e mais abstracta. Mais recentemente descobri que com eles podia manipular as peles da bateria, fazendo com que houvesse uma oscilação de altura do som produzido, enquanto eram percutidas graças à pressão que exercia sobre a pele. Recorrendo a *soft balls* e a bolas de pingue-pongue e colocando-as dentro destes sinos consegui obter diferentes sons enquanto manipulava estes objectos nas peles. Esta ocasião foi o despoletar de uma busca de novos sons e objectos a usar para manipular a bateria.

Decidi então experimentar várias manipulações na bateria utilizando os seguintes objectos:

- 1- Bolas de pingue-pongue;
- 2- *Soft balls*;
- 3- Medalhas de bronze;
- 4- Sinos;
- 5- Imanes esféricos e cilíndricos;
- 6- Copos de plástico duro.

Esta busca levou a que encontrasse determinados sons que considerei musicalmente interessantes e com potencial de exploração. Assim, decidi que alguns destes seriam incluídos nas obras que escrevi neste projecto de Mestrado. Foi com base nestes sons que criei as técnicas que abordarei aquando da explicação das obras compostas. É importante referir que nem todas as técnicas elaboradas foram utilizadas na composição das obras apresentadas.

Referirei em seguida os materiais utilizados e também abordarei as técnicas criadas com o recurso aos mesmos.

6.2.1 Materiais utilizados

A exploração de novos “campos sonoros” na bateria acústica incidiu fundamentalmente no recurso aos materiais que serão abaixo mencionados. Estes, graças às suas características físicas (forma, material e dureza) permitiram-me encontrar novos sons produzidos pela bateria. Por alguns destes serem objectos comuns e de uso recorrendo no dia-a-dia, o acesso a estes foi relativamente fácil, mesmo tendo em conta que iniciei este projecto de investigação durante o confinamento de 2020.

O uso destes para manipular a bateria poderá criar diferentes resultados, isto porque os objectos usados por outros compositores serão, ou poderão ser totalmente diferentes.

As técnicas abaixo descritas foram exploradas durante este projecto de investigação mas por razões estéticas não foram utilizadas nas obras apresentadas. O resultado sonoro produzido por estas, apesar de musicalmente interessante, não se inseria no pretendido por mim aquando da escrita das obras realizadas para este projecto de investigação.

Plástico e borracha

Material- bolas de pingue-pongue e bola de lacrosse.

Execução- A bola deverá percorrer o elemento da bateria escolhido. Preferencialmente um em que a pele esteja relativamente paralela ao chão (timbalão de chão ou tarola). O percurso da bola vai afectar o som obtido, próximo do aro ou no centro do elemento. O som varia consoante o material de que é feita a bola, o tamanho/peso da mesma, o tipo de pele do elemento da bateria e a afinação do mesmo.

Plástico e Metal

Material – bolas de pingue-pongue pong e sinos de pratos ou pequenos pratos.

Execução- Pousar o sino num elemento com pele da bateria, com a bola de ping pong colocada no centro mesmo e percutir o sino. O som será diferente consoante o elemento e o local (centro ou borda) onde o sino estiver pousado e também consoante o movimento da bola após a acção da baqueta.

Variações – Percussão baquetas de dureza diferente. Aumento de pressão com a mão a empurrar a bola de pingue-pongue ou a relaxar a pressão. Deslocamento da bola

afastando-a do centro enquanto se mantém uma pressão forte. Mais oscilação no som com maior movimento da mão. Fricção lenta da baqueta fazendo o sino vibrar, com a possibilidade de uso de harmónicos.²⁶

Plástico

Material – Copo de plástico duro reciclável

Execução – Friccionar, com o copo virado para baixo (parte oca para baixo), pratos ou peles de modo a obter um som semelhante a ar nas peles, e um som mais estridente nos pratos.

Variações – A zona de fricção vai fazer com que o som seja diferente (nos pratos nota-se mais a diferença quando se fricciona junto ao sino ou junto à borda do mesmo). A quantidade de superfície do copo em contacto com o elemento da bateria vai fazer com que o som se altere ligeiramente.

Metal

Material– medalhas ou outros objectos de liga metálica.

Execução– percutir ou friccionar estes diferentes objectos. Podem ser colocados directamente na pele do elemento ou então em cima de um pano ou esponja.

Variações – Consoante o tipo de liga, tamanho e forma da medalha, o som obtido pela percussão destas variará. Poderá ser diferente, também consoante o tipo de baqueta, e o local onde esteja pousado o objecto.

Ímanes

Material– ímanes esféricos e ou cilíndricos.

Execução– os ímanes podem ser manipulados com recurso a outros ímanes ou com as mãos. Estes devem ser colados nos pratos da bateria (um em cada face do mesmo prato).

²⁶ Link de vídeo onde podemos ver a execução de forma muito semelhante desta técnica aos 46'30".

https://www.youtube.com/watch?v=cGOenOZv0cl&t=206s&ab_channel=NicknLex

Variações– Posição junto ao sino do prato, ou junto à borda do prato contrária ao sino. A oscilação vai ser diferente consoante o tipo de íman escolhido. Também o tamanho, liga e grossura do prato vão influenciar o som obtido.

Estas técnicas foram abordadas de forma breve e sucinta, mas esclarecedora. Deixo assim, a meu ver, aberto o caminho à “imaginação” de outros compositores que a estas poderão recorrer para a criação das suas obras.

Assim, algumas das técnicas acima referidas foram usados por mim para a criação das obras do recital final. A abordagem à mesma foi feita de maneira a criar um discurso musical coerente. Para além disso foram também inseridas outras técnicas que serão abordadas de seguida.

7. Obras

A composição destas obras serviu como alicerce no meu projecto de mestrado. Foram escritas três obras com duração entre 9 e 10 minutos e um interlúdio de electrónica-acusmatica de menor duração.

Continuidade, Descontinuidade e Fusão cc. 9'09"

Moray cc. 9'54"

Colmeia cc. 10'03"

Interlúdio de Electrónica nº1 cc. 5'14"

Será abordado em seguida o modo como estas foram criadas, as técnicas usadas em cada uma e também elementos importantes de cada uma.

7.1 Continuidade, Descontinuidade e Fusão para ensemble de dois violinos, viola, violoncelo, trompete, saxofone barítono e bateria.

Conceito

A ideia geradora desta obra foi a da expansão do kit de bateria através da sua ligação com instrumentos de cordas e de sopro. Foram escolhidos para constituírem o ensemble, dois

violinos, uma viola, um violoncelo, um trompete e um saxofone barítono. Estes foram escolhidos por uma questão de qualidade tímbrica, como também pela sua enorme potencialidade de diversas técnicas estendidas e sons fora do cânon instrumental de timbre. Para além disso, também por uma questão de potencialidade das técnicas estendidas de cada um. Assim, a simbiose entre os instrumentos do ensemble e da bateria foi o principal factor que tive em conta aquando da criação da obra.

Em relação à bateria decidi explorar as suas potencialidades sonoras através da utilização de diversas técnicas estendidas. As suas qualidades tímbricas foram expandidas, ou pelo menos imitadas, pelos outros instrumentos do ensemble.

Para além desta expansão, aconteceu também o caminho inverso. Muitos dos timbres, resultantes de diversas técnicas estendidas dos instrumentos do ensemble foram uma fonte de inspiração, para a criação de novos sons na bateria.

Assim, a importância de uma continuidade sonora entre os diferentes instrumentos do ensemble foi preponderante para a realização desta obra. Esta continuidade sonora indicou o caminho e ao mesmo tempo constituiu o objectivo durante o processo de composição desta obra.

Nesse sentido a obra é rica em diferentes “mundos sonoros” dada a capacidade tímbrica de cada um dos instrumentos pertencentes ao ensemble, e ao modo como são exploradas essas mesmas capacidades.

Para a criação de novos timbres na bateria foram utilizados diversos objectos, expandindo assim o carácter tradicional do som do instrumento. Estes objectos foram exclusivamente utilizados na bateria. A razão para esta mono-direccionalidade nesta investigação foi que neste ponto estive muito mais preocupado com a expansão das capacidades da bateria do que a expansão das características sonoras dos outros instrumentos. Isto será um assunto para investigação futura.

Uma vez que a bateria é um instrumento de percussão que produz notas com altura indefinida, decidi que as notas com altura definida produzidas pelos instrumentos do ensemble seriam “camufladas”. Para esta finalidade foram utilizadas várias técnicas estendidas ou dinâmicas em pianíssimo de modo que eliminasse o mais possível a

percepção de alturas definidas. Apesar de as técnicas utilizadas serem idiomáticas em cada instrumento, iam ao encontro das qualidades sonoras dos sons produzidos pela bateria.

De maneira que fosse mais clara a representação dos sons produzidos pelos instrumentos do ensemble, foi criada uma nomenclatura para estes. Assim, estes foram inseridos nas seguintes categorias:

- Sons de "ar": Cordas abafadas com fricção do arco nos instrumentos de corda e utilização de vento dentro dos tubos dos instrumentos de sopro. Na bateria a técnica utilizada para imitar estas qualidades tímbricas foi a de fricção com as baquetas nas peles dos timbalões e tarola. As peles utilizadas para a produção destes timbres não podem ser lisas, isto porque exigem um tipo de textura areada de modo que a baqueta fricção a pele.

- Sons percussivos: Nos instrumentos de sopro foram utilizados as chaves e os pistões. Já nas cordas utilizei coll legno batutto, pizzicato e percussão da madeira do instrumento. Estes foram utilizados de maneira a tentar imitar os sons mais curtos produzidos no metal e na madeira da bateria.

- Outros sons: estes ocorrem na sua maioria na bateria. A acção sobre os imanes no ride (tentativa de emular os pizzicatos com harmónicos das cordas), o uso do copo para friccionar o crash (replicação dos sons tocados com uma muita alta pressão no arco). Por fim nos instrumentos de sopro foi utilizado uma combinação de 50% ar / 50% som.

Como foi referido, o principal objectivo desta obra é de expandir o kit de bateria. Um outro tipo de expansão, fora da expansão sonora através dos recursos tímbricos acima mencionados, foi o desenvolvimento espacial do som através da disposição dos instrumentos no palco.

Sendo assim, foram também pensados o movimento sonoro e a continuidade de uma trajectória e movimento espacial entre os sons produzidos pela bateria e os outros instrumentos do ensemble. Assim, a disposição do ensemble foi pensada de maneira que esta especialização permitisse um maior "movimento" sonoro, de forma a sugerir a ideia de um "super-instrumento", do qual a bateria é o elemento central. Assim a disposição dos vários instrumentos no palco é a apresentada abaixo:

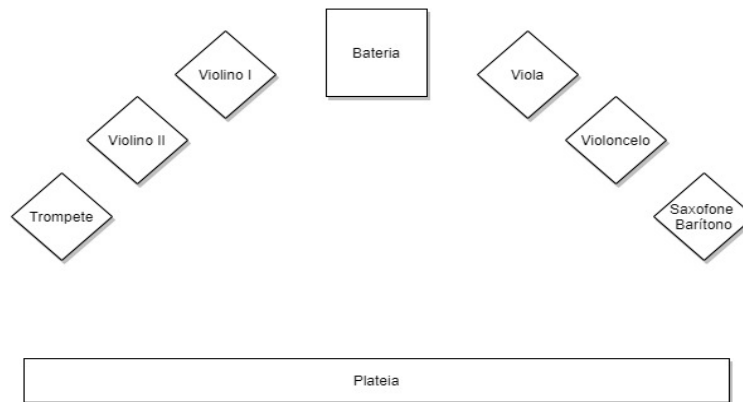


Fig.5 – Diagrama com a disposição dos instrumentos em palco da obra *Continuidade, Descontinuidade e Fusão*.

A colocação dos instrumentos de sopro um em cada lado do ensemble permite uma maior variação tímbrica do centro, onde se encontra a bateria, para os extremos.

A disposição dos instrumentos condicionou a escrita da obra no sentido da orquestração e do movimento das massas sonoras da obra. Para além de uma continuidade de movimento dos sons do centro para a esquerda/direita e vice-versa, foram utilizados outros tipos de diálogos entre por exemplo bateria vs ensemble, ou cordas vs sopros.

O foco central desta investigação, como já foi referido antes, é a inserção da bateria na música contemporânea.

Nesta obra existe um diálogo em diversos níveis entre instrumentos e bateria. Para além disso, *Continuidade, Descontinuidade e Fusão* é a única obra onde não foram utilizados meios electrónicos. O seu desenvolvimento tímbrico focalizou-se completamente na utilização de sons de instrumentos acústicos.

Há claramente uma tentativa de fusão da bateria com os restantes instrumentos do ensemble. Assim, um dos pontos importantes de investigação na escrita desta obra foi o de criar ou recriar técnicas na bateria que permitissem fundir melhor este instrumento com os restantes instrumentos.

O uso de objectos, como o copo de plástico duro e os imanes, permitiu que fossem encontrados os timbres pretendidos aquando da idealização da obra.

Com a escrita desta obra consegui perceber melhor a ligação entre diferentes fontes sonoras instrumentais e a bateria, a maneira de ligar estes sons e as possibilidades desta expansão sonora em ambos os lados.

Forma

A coerência entre as diferentes secções desta obra foi um dos objectivos principais. Assim, e tendo isso em conta, decidi criar uma forma de variações, onde a segunda parte da obra é uma variação da primeira. A obra estende-se da seguinte forma:

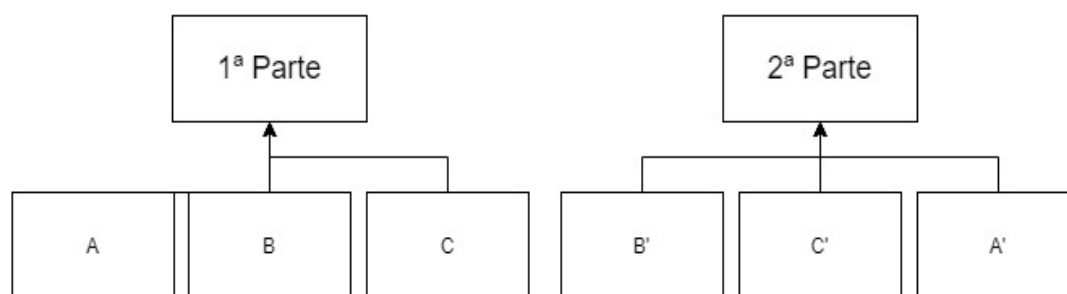


Fig.6 – Diagrama com a forma da obra Continuidade, Descontinuidade e Fusão.

Esta busca pela coerência, apesar da existência de uma narrativa que está a ser desenvolvida durante a duração total da peça, levou a que não existam grandes contrastes entre as diferentes secções da obra, com excepção entre a secção A e a secção B. Por vezes há mudanças acentuadas na transição de secção para secção. Estas devem-se principalmente ao uso de diferentes técnicas de execução dos instrumentos. O recurso ao silêncio é usado de forma pontual.

Segue abaixo uma descrição mais pormenorizada das secções constituintes da obra.

Secção A

Esta secção introdutória explana-se até ao compasso 44. Procurei uma introdução progressiva dos diversos elementos da obra. O objectivo era obter um timbre onde os seus diversos componentes funcionem de um modo contemplativo. O carácter inicial, sons de

“ar” produzidos pelos instrumentos de corda, é quebrado por elementos rítmicos curtos realizados pelos sopros.

A técnica mais utilizada na bateria é a fricção das peles com as baquetas, tentando imitar o timbre das cordas.

Para além deste espectro sonoro, surgem pontualmente percussão nos aros da bateria (som completamente oposto ao da fricção das baquetas).

Nos instrumentos de sopro para além do som de “ar”, com o recurso a inspiração e a expiração, surgem também o som das chaves e dos pistões de cada instrumento. Os pistões no trompete são desapertados previamente de maneira a obter um maior volume aquando do uso desta técnica.

Por sua vez nas cordas a técnica utilizada é a de abafar as cordas com a mão esquerda (mute), e usar o arco para produzir o som de “ar”. Para além desta, recorri também a harmónicos naturais e *col legno battuto*. O uso destas duas técnicas será mais recorrente na secção seguinte e funciona como “mote” para a transição para secção B.

A espacialidade no movimento dos sons, acima mencionada, é explorada desde o início da secção, onde os sons de “ar” se movimentam da bateria para os restantes instrumentos.

Apesar das indicações de dinâmicas fortes na partitura, esta secção nunca atinge de uma forma real essas dinâmicas, uma vez que as técnicas utilizadas não o permitem. As dinâmicas indicadas funcionam mais como uma indicação de energia pela parte dos intérpretes do que uma indicação do volume de amplitude de som.

Os sons de ar produzidos pelas cordas e pela bateria, durante a transição para a secção B estão a ser diminuídos, abrindo assim o caminho para a secção B, a secção mais rítmica da obra.

Secção B

Esta secção tem início no compasso 45, e estende-se até ao compasso 66. É uma resposta à secção anterior e nesta são apresentados novos caminhos para a obra.

Nesta secção abundam técnicas com ataque, iniciando-se com um *pizzicato* em harmónicos na viola de arco. Este despoleta uma série de acontecimentos que serão referidos em seguida.

Na bateria está a ser utilizada uma nova técnica, onde imanes são colocados em cima do prato ride e assim criar nós de harmónicos muito semelhantes aos pontos dos harmónicos naturais nos instrumentos de corda. Em contraste com as cordas, resultando da natureza das características de construção do prato, o espectro produzido não é um espectro harmónico. Os locais onde estes imanes devem ser colocados é escolhido previamente. Utilizo quatro os imanes no prato, e a sua colocação é indicada na partitura com o recurso a números. A numeração, bem como o local onde deverão ser colocados, a “afinação” do prato deve ser antecipadamente procurada pelo instrumentista e apontada no prato com um marcador. Os imanes são colocados, nos pontos previamente escolhidos, na face de cima do prato e o outro na de baixo estando os dois em atracção. Deverá ser tida em conta uma distância mínima entre os diferentes imanes de modo que estes não entrem em atracção e se juntem. Para além disso, aquando da realização desta técnica, o intérprete deverá ter particular atenção para não manipular com demasiada força os imanes. Força a mais poderá fazer com que estes saiam do sítio onde estão colocados.

Este recurso tímbrico está sempre condicionado pelo prato a ser utilizado. Em diferentes interpretações da obra não é esperado o mesmo resultado sonoro dos diversos pratos utilizados. O tamanho e o material do prato são factores que condicionam as possibilidades de alturas e a “afinação” do mesmo. Cada intérprete deve previamente procurar uma “afinação” mais próxima à estrutura harmónica dos restantes instrumentos do ensemble.

Para além desta técnica, utilizo também a fricção do prato crash com o recurso a um copo de plástico duro. Este cria um som um pouco distinto da fricção com as baquetas no prato. A quantidade de área de contacto entre o prato e o copo condiciona os sons produzidos. O som obtido é distinto consoante a borda do copo está toda em contacto com o prato ou não. Também a zona de contacto com o prato faz com que o som se altere. A zona do prato onde o intérprete deve manipular o copo está descrita na partitura. Como na técnica descrita anteriormente o tamanho e o material de construção do prato, como também o tamanho do copo, condicionam o resultado sonoro.

Nesta secção B os instrumentos de sopro mantêm as técnicas anteriormente referidas. O movimento sonoro entre os diversos instrumentos do ensemble não é tão importante como na primeira secção, sendo mais valorizada a transformação tímbrica.

O movimento rítmico nas cordas é muito mais acentuado do que na secção anterior, através da utilização de estruturas curtas de *glissandi* de harmónicos, *col legno tratto* e *pizzicati*. Existe uma acentuação em elementos homorrítmicos nesta secção. Os dois instrumentos de sopro tocam muitas vezes em conjunto, tal como os instrumentos de cordas. Isto faz com que esta secção esteja mais caracterizada por contrastes, quer rítmicos quer tímbricos. As capacidades tímbricas da bateria são exploradas de diversas formas, sendo que os restantes instrumentos a tentam emular.

Secção C

A secção C tem início no compasso 67 e prolonga-se até ao compasso 107.

Podemos considerar esta secção um misto de A e de B. Apesar disso decidi nomeá-la de C isto por causa do aparecimento de elementos melódicos nos instrumentos de sopro. Nesta secção existe uma maior exploração de contrastes dinâmicos no ensemble.

Logo no início desta secção ambos os sopros utilizam a técnica de 50% de som / 50% de ar. A altura anotada é assim “camuflada” com o recurso ao som de “ar”.

Em geral nesta secção, e em contraste com as anteriores, estão muito mais presentes alturas definidas no texto musical, mas ao nível tímbrico sempre “camufladas” com o recurso em várias técnicas. Nas cordas, por exemplo é utilizada extensivamente o uso de *col legno tratto*. Trémulos com harmónicos são utilizados nos instrumentos de cordas criando assim uma analogia ao *ruff* de bateria na tarola.

Para além disso, mais elementos percussivos estão a ser utilizados nos instrumentos de cordas, através da utilização da mão esquerda percutindo o corpo do instrumento. Elementos polirrítmicos são explorados.

Nesta secção a exploração da espacialidade do som é um factor importante. Muitas vezes os instrumentos que estão em locais opostos tocam ao mesmo tempo criando assim a ilusão de um “super-instrumento” mencionada no início.

Secção B'

A quarta secção da obra, estende-se do compasso 108 até ao compasso 128.

Esta secção explora elementos de B e de A, mas decidi chamar-lhe B' porque estão mais presentes elementos de B do que da secção introdutória.

A espacialidade do som volta a ser explorada nesta secção.

Surgem pela primeira vez *pizzicati* nas cordas com alturas definidas, mas em pianíssimo tentando imitar os diferentes timbales da bateria.

Os sopros estão menos presentes nesta secção. Alternam entre o som contínuo de "ar" e sons mais percussivos através da utilização dos pistões ou das chaves dos instrumentos, reforçando os elementos percussivos presentes nas cordas.

Na bateria é retomada, num primeiro momento, a fricção com baquetas (remete-nos ao início da obra), contrastada com uma intensa percussão nos aros. Mais uma vez, os pratos com o recurso aos imanes e ao copo de plástico levam um carácter predominante nesta secção.

Com todos estes elementos combinados existe um maior contraste entre momentos mais agitados e momentos mais calmos nesta secção. Nos pontos mais agitados o uso de *pizzicati* e *col legno batutto* é recorrente nas cordas. Nos momentos mais calmas são utilizados maioritariamente harmónicos. Apesar disso existe sempre alguma agitação devido à combinação dos harmónicos com o uso de tremolo.

A transição para a seguinte secção é realizada com recurso ao silêncio.

Secção C'

Secção que se estende do compasso 134 até ao compasso 145.

Esta é uma secção curta, que serve como uma preparação e ligação entre o resto da obra e a última secção (A').

É retomado o material melódico nos sopros, utilizando 50% som / 50% ar. As cordas sustentam o aparecimento deste material através de uma textura de "acordes" de

harmónicos. Para além disso recorro também a timbres antecipadamente apresentados através de cordas abafadas com a mão esquerda tocadas através de *col legno tratto*.

Esta termina com o aparecimento de motivos percussivos em todos os instrumentos menos na bateria.

A bateria continua com a manipulação dos pratos, criando uma ligação entre esta secção e a anterior.

Com o desaparecimento do material melódico nos sopros tem início a última secção da obra.

Secção A'

Esta última secção vai do compasso 146 até ao fim da obra (compasso 156).

Como foi referido anteriormente esta é uma espécie de regresso a A, fechando a obra de maneira semelhante a como a comecei.

O som de "ar" está presente logo no início da secção, quebrada pelo som do íman da bateria e por harmónicos no Violino I.

A fricção com baquetas na bateria é o mote para o final da obra. Apenas o trompete mantém um som percussivo através da utilização dos seus pistões.

A peça termina com o som de "ar" novamente, passando dos sopros para as cordas e por fim para a bateria.

Técnicas utilizadas na Bateria

Fricção de Baquetas nas peles



Fig.7 – Baqueta a friccionar a pele do timbalão de chão.

Esta técnica é realizada com o recurso às baquetas de madeira comumente utilizadas para executar o instrumento. É importante referir que as peles usadas na bateria deverão ter grão (textura areada). A produção de som é muito mais reduzida quando se utiliza peles lisas.

O movimento realizado pelo intérprete deverá ser de alguma maneira circular. Apesar disso o perímetro deste círculo não tem de ser uniforme.

As dinâmicas indicadas controlam a velocidade com que a baqueta deve ser movida. (***ff*** – muito rápido ... ***pp*** – muito lento).

Imanes



Fig.8 – Imanes no prato Ride, colocados nos 4 pontos escolhidos previamente.

Esta técnica implica a colocação de imanes no prato ride. No total são utilizados 8 imanes em pares, um na parte superior e outro na parte inferior do prato, e assim entrarem em atracção e mantendo-se na posição previamente escolhida. Definiu-se assim quatro posições diferentes, criando-se assim quatro diferentes nós de afinação. É importante referir que todos os imanes colocados na parte de cima do prato devem ser esféricos. Depois de experimentar diferentes tipos de imanes, os imanes esféricos produziram a maior vibração entre eles e o prato, como também o timbre mais interessante. Por baixo do prato são usados dois imanes cilíndricos nas posições 1 e 4, e dois imanes circulares achatados, um de maior e outro de menor tamanho, nas posições 2 e 3. Assim, consegui obter diferentes vibrações em cada posição.

No prato foram escritos os números referentes à posição de cada íman. A sua notação na partitura é realizada com o recurso à palavra “imanes” e ao número do íman que deve ser manipulado em determinado momento da obra. Aquando da realização desta técnica o intérprete deverá ter particular atenção à posição dos imanes. Sempre que algum íman sair do local onde deverá estar, o intérprete terá de o voltar a posicionar no sítio exacto. Mais uma vez refiro que é importante haver uma distância mínima entre os diferentes imanes de modo que estes não entrem em atracção e se juntem.

Esta técnica é uma tentativa de imitação dos *pizzicati* com harmónicos naturais dos instrumentos de cordas.

Copo de plástico duro



Fig.9 – Copo de plástico reciclável.

Técnica muito semelhante à de fricção de baquetas. Nesta é utilizado um copo de plástico duro para friccionar o prato crash. O som varia consoante o sítio do prato onde o copo é friccionado, a área do copo em contacto com o prato e a pressão com que este é friccionado.

Na minha interpretação esta técnica está relacionada com os sons de alta pressão dos instrumentos de cordas.

Harmonia

Devido ao facto de os instrumentos da bateria não produzirem sons de alturas definidas, o conceito da obra partiu de uma ligação tímbrica entre os instrumentos do ensemble. O movimento horizontal e as ligações rítmicas entre as várias camadas de sons presentes nas diversas famílias de instrumentos do ensemble foram os pontos que deram início à composição da obra.

Em relação às alturas definidas presentes no texto musical ao nível melódico, os intervalos que decidi utilizar foram principalmente os de 3ª e de 6ª, maior e menor. Estes intervalos

foram utilizados na criação dos motivos melódicos utilizados pelos instrumentos de sopro, como também, nos pizzicatos das cordas e nos momentos em que as cordas recorrem a *col legno tratto*.

As relações verticais (harmónicas) resultantes dos movimentos melódicos com alturas definidas não foram previamente formalizadas. Nesse sentido, não existe um plano harmónico previamente formalizado, mas sim uma exploração da harmonia através das relações tímbricas e dos sons produzidos pelas técnicas estendidas, num modo muito parecido ao da composição de música electrónica onde o material primordial é o timbre.

Da mesma maneira nos sítios da obra onde os instrumentos de corda utilizam harmónicos, não existe uma formalização prévia, mas as alturas definidas foram escolhidas por gosto à medida que ia construindo o acorde.

Concluindo, a minha investigação nesta obra foi mais ao nível tímbrico do que harmónico. Um possível desenvolvimento nesta linha de trabalho seria uma obra onde a harmonia fosse mais explorada, recorrendo ao mesmo tempo aos mesmos recursos tímbricos utilizados nesta obra.

Conclusão

A escrita desta obra foi um desafio muito interessante, tendo em conta o pressuposto de expansão sonora do kit, e a tentativa de criação de um “hiper-instrumento” através da exploração do movimento sonoro entre a bateria e os restantes instrumentos do ensemble.

Futuramente irei procurar outras potencialidades tímbricas da bateria e a ligação entre estes timbres e o timbre de outros instrumentos. Uma das ideias que tenho em mente é a de manipular fisicamente determinados elementos da bateria. Outra das características que pretendo explorar é a verticalidade e a combinação entre diversos timbres criando assim “acordes tímbricos”, que espero que produzam uma fusão de elementos sonoros dos vários instrumentos do ensemble. Para além destes, creio que a expansão sonora da bateria através do uso de electrónica é também um caminho interessante e que vou explorar no futuro.

Continuidade, Descontinuidade e Fusão

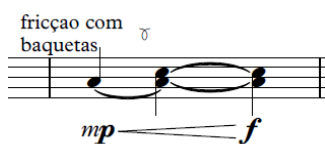
para

Bateria, Quarteto de cordas, Saxofone Barítono e Trompete
em Sib,

Tiago Matos

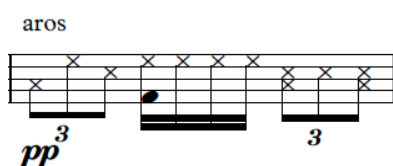
Bateria

Fricção com Baquetas



O instrumentista deverá friccionar a pele do elemento indicado na partitura com as baquetas.

Aros



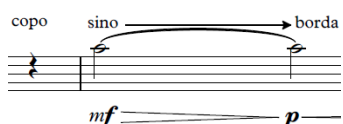
De modo a realizar correctamente esta técnica o instrumentista deverá percutir os aros dos elementos indicados na partitura (apenas os com cabeça de nota em "x").

Imanes



Para a execução desta técnica o instrumentista deverá tocar no íman imitando o gesto de pizzicato de um instrumento de cordas. Aquando da realização desta técnica o intérprete deverá ter particular atenção à posição dos ímanes. Sempre que algum íman sair do local onde deverá estar, o intérprete terá de o voltar a posicionar no sítio exacto. A dinâmica indica a intensidade com que estes devem ser manipulados, e o número indica o íman a ser manipulado.

Fricção com o copo de plástico duro no prato Crash



O instrumentista deverá friccionar o copo no prato crash. O local a ser friccionado está indicado acima. A seta indica transição de um local de fricção para outro.

Cordas

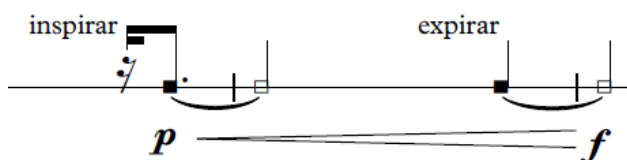
Mute



O instrumentista deverá abafar as cordas com a mão esquerda, de maneira que quando friccionar as cordas com o arco o instrumento emita um “som semelhante a ar”. As notas indicadas na partitura indicam as cordas sobre as quais o arco deve passar.

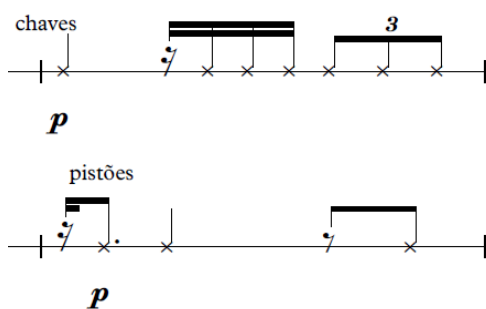
Sopros

“Som de ar”

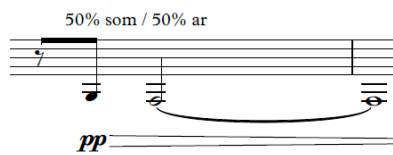


Para a realização desta técnica o instrumentista deverá emitir apenas um som semelhante ao ar (sem altura definida). Estão indicados acima das figuras rítmicas se este deverá inspirar ou expirar.

Chaves e Pistões



Ambas as técnicas são referentes à percussão, das chaves no saxofone barítono, e dos pistões no trompete. O trompetista deverá despertar os pistões de maneira a obter um som de maior volume.

50% ar/50% som

Para a execução desta técnica o instrumentista deve camuflar a nota escrita com “som de ar”.

Continuidade, Descontinuidade e Fusão

♩ = 58

Tiago Matos

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for Saxophone Baritone and Trompete em Si, both in 3/4 time. The third staff is for Bateria (Drums), also in 3/4 time, with the instruction "fricção com baquetas" (stick friction). The bottom four staves are for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello, all in 3/4 time. The score features dynamic markings such as *fp*, *mf*, *p*, *f*, and *mp*. The Saxophone and Trompete parts include breath markings "inspirar" and "expirar". The Bateria part shows a dynamic curve from *fp* to *mf* and then *p*. The string parts (Violino II, Viola, and Violoncello) feature complex phrasing with dynamic shifts and accents.

12

Sax. bar. $\text{H } \frac{3}{4}$

Trmpt. $\text{H } \frac{3}{4}$

Bat. $\text{H } \frac{3}{4}$

Vno. I $\text{G } \frac{3}{4}$

Vno. II $\text{G } \frac{3}{4}$

Vla. $\text{C } \frac{3}{4}$

Vc. $\text{F } \frac{3}{4}$

chaves

pistões

fricção com baquetas σ

p

p

pp \longleftarrow *mf*

ϕ

f *p* \longleftarrow *f* *p*

f *p* \longleftarrow *f* *p* *ff*

18

Sax. bar. *pp* *p* *f*

Trmpt.

Bat. *f* *p* *mf*⁵ *ppp* *f* *mp*

Vno. I

Vno. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 51, contains six staves. The Saxophone Baritone (Sax. bar.) staff begins at measure 18 with a series of rests, followed by a triplet of eighth notes marked *pp*, then another triplet marked *p*, and finally a single eighth note marked *f*. The Trumpet (Trmpt.) staff has rests in the first two measures, followed by eighth notes in the third and fourth measures, and rests in the fifth and sixth measures. The Bassoon (Bat.) staff features a complex melodic line with triplets, a quintuplet marked *mf*⁵, and a quintuplet marked *ppp*, followed by a passage marked *f* and another marked *mp*. The Violin I (Vno. I) staff is mostly silent with rests. The Violin II (Vno. II) and Viola (Vla.) staves play a short melodic phrase in the first measure, marked *f* and *p* respectively, before resting. The Violoncello (Vc.) staff is silent throughout.

23

Sax. bar.

Trmpt.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

inspirar

$f > p$

f

$f > p$

expirar

f

5

inspirar

mf

mp

fricção com baquetas

σ

ff

p

f

mp

p

f

ϕ

f

p

f

mf

mp

ϕ

f

pp

f

mf

ord. I

ppp

ϕ

f

p

Detailed description of the musical score: The score is for measures 23-26. The Saxophone part (Sax. bar.) has a single note in measure 23 with a breath mark 'inspirar' and dynamic $f > p$. The Trumpet part (Trmpt.) has a melodic line starting in measure 23 with dynamic f , a breath mark 'inspirar' and dynamic $f > p$ in measure 24, a breath mark 'expirar' and dynamic f in measure 25, and a five-measure rest in measure 26 with dynamics mf and mp . The Bass Drum part (Bat.) has a triplet in measure 23 with dynamic ff , a note with 'fricção com baquetas' and a fermata in measure 24 with dynamic p , a note with a fermata in measure 25 with dynamic f , and notes with fermatas in measure 26 with dynamics mp , p , and f . The Violin I (Vno. I) part has a note with a fermata in measure 23 with dynamic f , a note with a fermata in measure 24 with dynamic p , a triplet in measure 25 with dynamic f , and a triplet in measure 26 with dynamics mf and mp . The Violin II (Vno. II) part has a note with a fermata in measure 23 with dynamic f , a note with a fermata in measure 24 with dynamic pp , a triplet in measure 25 with dynamic f , and a note with a fermata in measure 26 with dynamic mf . The Viola (Vla.) part has a note with a fermata in measure 23 with dynamic f , a note with a fermata in measure 24 with dynamic pp , and a first-order tremolo in measure 26 with dynamic ppp . The Violoncello (Vc.) part has a note with a fermata in measure 23 with dynamic f and a note with a fermata in measure 24 with dynamic p .

28 *expirar* *inspirar*

Sax. bar. *mf* *p*

Trmpt.

Bat. *ff* *pp*³ *pp*³

Vno. I *mf* *p* *f* *ff* *mf* ord.

Vno. II *p* *f* *p* *ff* c.l.b. ϕ sul pont. 5 3 5 3 sul tasto ord.

Vla. *pp* *mf* *p* *f* c.l.b. ϕ 3 sul tasto 5 3 sul pont.

Vc. *mf* *p* *f* *p* *ff* ϕ

33

Sax. bar. *f* chaves

Trmpt. *f* pistões

Bat. *mp*

Vno. I *p*

Vno. II *p* *pp* *mf*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mf* *p*

38

Sax. bar.

Trmpt.

Bat.

p 3 *mp* *f*

fricção com baquetas σ

Vno. I

ff ord. III *f* *mp* ϕ *mf* *ff*

Vno. II

ff ϕ *mf* *ff*

Vla.

ϕ *f* *ff* ϕ *mf* *ff*

Vc.

IV *p* *mp* ϕ *mf* *ff*

43

Sax. bar. *p* *inspirar*

Trmpt. *p* *inspirar*

Bat. aros 3 iman 1 2 4 3 2 4 3 copo borda *p*

Vno. I ord. IV *p* *f* *mp* IV *mp* *p* ϕ *p*

Vno. II *p* ord. I *mp* *p* IV *gliss.* *gliss.* *mp* *f*

Vla. *p* pizz. *f* arco c.l.b. ϕ *ff* sul tasto 3 sul tasto 6 3

Vc. c.l.b. ϕ sul pont. 5 3 sul tasto

52

Sax. bar. *ff* chaves

Trmpt. *ff* pistões

Bat. *pp* 5 *3* *ff* fricção com baquetas *mf* copo sino

Vno. I

Vno. II *gliss.* *p* *f* *ff* c.l.t

Vla. *ff* c.l.b *p* *mp* I III

Vc. *gliss.* *p* *f* *pp* 3 *p* IV arco I *mp*

56

Sax. bar. ||

Trmpt. ||

Bat. ||

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

borda

aros

iman 3

3

f

4

1

4

mp

I.

fp

ff

pizz.

pp

ord. III

mf

fp

ff

f > mf

f

c.l.b

pizz.

IV

arco

fp

ff

c.l.b

ff

pizz.

arco

φ

IV ord.

fp

ff

pizz.

I.

p

61

Sax. bar. *chaves* *expirar*
p > *pp*

Trmpt. *pistões* *expirar*
mf *p* > *pp*

Bat. *aros* *iman* 3 2 1 3 2
pp *mp*

Vno. I *I* *arco c.l.t*
mf *f* *mp*

Vno. II *c.l.t* 5 *II ord.* *pizz.* *I* *arco*
mf *f*

Vla. *pizz. III* *IV* *arco* *c.l.t*
mp *f* *mf*

Vc. 3 *arco c.l.t IV*
pp *f* *mf*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 60, contains six staves. The top three staves are for percussion: Saxophone Baritone (Sax. bar.), Trumpet (Trmpt.), and Bass Drum (Bat.). The bottom three staves are for strings: Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), and Viola (Vla.), with the Violoncello (Vc.) staff at the bottom. The score begins at measure 61. The Saxophone and Trumpet parts feature dynamic markings of *p* and *pp*, with the instruction *expirar* above the notes. The Bass Drum part includes *pp* and *mp* markings, with *aros* and *iman* above the notes and fingerings 3, 2, 1, 3, 2. The Violin I part starts with *mf* and *f*, moving to *mp* with *arco c.l.t* and *I* above. The Violin II part has *mf* and *f* markings, with *c.l.t*, *5*, *II ord.*, *pizz.*, and *I* above. The Viola part has *mp* and *f* markings, with *pizz. III*, *IV*, *arco*, and *c.l.t* above. The Violoncello part has *pp* and *f* markings, with *3* and *arco c.l.t IV* above.

66

Sax. bar. *50% ar / 50% som* inspirar *mf* *p* *50% ar / 50% som* *mp* *p* *chaves* *mf*

Trmpt. *50% ar / 50% som* inspirar *pp* *mf* *p* *50% ar / 50% som* *mp* *pp* *f* *expirar*

Bat. aros iman 4 aros iman 4 copo borda *mp*

Vno. I *pizz.* *ff* *arco c.l.t.* *p* *pp*

Vno. II *IV* *p* *f* *p* *gliss.* *ff* *arco c.l.t.* *pp* *ppp*

Vla. *pizz.* *ff* *arco IV* *f* *pp*

Vc. *pizz.* *pp* *ff* *arco IV* *f* *pp*

Detailed description of the musical score: The score is for page 61, starting at measure 66. It features seven staves: Saxophone Baritone, Trumpet, Bass Drum, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone Baritone part starts with a triplet of eighth notes marked '50% ar / 50% som' and 'inspirar', followed by a half note, then a triplet of eighth notes marked '50% ar / 50% som' and '5', and finally a triplet of eighth notes marked 'chaves'. The Trumpet part starts with a triplet of eighth notes marked '50% ar / 50% som' and 'inspirar', followed by a half note, then a triplet of eighth notes marked '50% ar / 50% som', and finally a half note marked 'expirar'. The Bass Drum part has a triplet of eighth notes marked '3', followed by a quarter note marked '4', then another triplet of eighth notes marked '3', and finally a half note marked '4'. The Violin I part starts with a triplet of eighth notes marked 'pizz.' and 'ff', followed by a half note, then a triplet of eighth notes marked 'arco c.l.t.', 'p', and 'pp'. The Violin II part starts with a quarter note marked 'IV', followed by a half note marked 'gliss.', then a quarter note marked 'p', followed by a half note marked 'f', and finally a quarter note marked 'p'. The Viola part starts with a triplet of eighth notes marked 'pizz.' and 'ff', followed by a half note, then a triplet of eighth notes marked 'arco IV', 'f', and 'pp'. The Violoncello part starts with a triplet of eighth notes marked 'pizz.' and 'pp', followed by a half note, then a triplet of eighth notes marked 'ff', and finally a triplet of eighth notes marked 'arco IV', 'f', and 'pp'.

71

Perc. *f* *p* *mp* *p*

expirar 50% ar / 50% som

Perc. *pp* *pp* *mf* *pp*

50% ar / 50% som

Bat. *p* *f* *mf* *p* *mp* *pp*

sino iman 2 1 3 aros ord. aros ord. 3

Vno. I *f* *mf* *f* *ff*

Vno. II *f* *mf* *f* *ff*

Vla. *mp* *f* *f* *ff*

Vc. *mp* *f* *f* *ff*

percu. *f* *ff*

percu. *f* *ff*

percu. *f* *ff*

percu. *f* *ff*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 62, contains five staves. The top two staves are for Percussion (Perc.), the third for Baton (Bat.), and the bottom three for string instruments: Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into four measures. The first measure (measures 71-72) is in 3/4 time. The second measure (measures 73-74) is in 3/4 time. The third measure (measures 75-76) is in 3/4 time. The fourth measure (measures 77-78) is in 4/4 time. The Percussion staves feature various rhythmic patterns, including triplets and accents, with dynamic markings such as *f*, *p*, *mp*, and *pp*. The Baton staff includes articulation marks like 'sino', 'iman', and 'aros', along with dynamic markings *p*, *f*, *mf*, and *pp*. The string staves (Vno. I, Vno. II, Vla., Vc.) play sustained chords with dynamic markings *f*, *mf*, *mp*, and *ff*. Percussion parts for the strings are marked 'percu.' with dynamic markings *f* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

75

Sax. bar. 4/4 3/4 *f* *pp* *ff* expirar chaves

Trmpt. 4/4 3/4 *f* *ff* pistões pistões

Bat. 4/4 3/4 *mp* *f* *p* *f* *pp* copo borda sino borda borda sino

Perc. 4/4 3/4 3/4 13/8 *mp* *mp* *f* *mp* arco I arco II arco III arco IV

Perc. 4/4 3/4 3/4 13/8 *f* *mf* 3

Vc. 4/4 3/4 3/4 13/8 *p* *mp* *f* *mf* arco III perc. 3 I

79

Sax. bar. *mf* *mf* *p* *ff* expirar chaves 3

Trmpt. *mf* *mf* *ff* expirar pistões 3

Bat. aros 3 iman 4 3 2 1 3 4 fricção com 4 baquetas *f* *mf* *mp* *ff*

Vno. I *f* *p* *mf* *p* *f* *mp* pizz. 3

Vno. II *ff* *mp* ord. IV *p* *mf* *p* *f*

Vla. *f* *p* *mf* *p* *f* *mp* pizz.

Vc. *f* *mp* *f* ord. I *p* *mf* *p* *f* *mf* *ff*

84 50% ar / 50% som

Sax. bar. *mf* *f* 50% ar / 50% som *p* *mf* *mp*

Tpte. 50% ar / 50% som *mf* 3

Bat. aros *mp* 3 5 *p* iman 3 4 3 *mf* *mp*

Vno. I perc. *ff* arco II

Vno. II perc. *ff* arco ϕ *f* *mp*

Vla. perc. *ff* arco ϕ *f* *mp* 5 *mp*

Vc. perc. *ff* pizz. arco c.l.t. *p* *mp* *p*

89

Sax. bar. *ff* *p* *pp*

chaves 3 3 50% ar / 50% som

Tpte. *mp* *p* *pp* *f*

50% ar / 50% som pistões

Bat. *p* *p* *f*

1 aros iman 1 2 3 4 1

Vno. I

Vno. II *p* *pp*

Vla. *pp* *f*

percu. 3 3

Vc. *p* *f* *pp* *f*

IV percu.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 89 to 92. It features six staves: Saxophone Baritone (Sax. bar.), Trumpet (Tpte.), Bass Drum (Bat.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).
- **Sax. bar.:** Measure 89 has a whole rest. Measure 90 starts with a triplet of eighth notes marked 'chaves' and 'ff'. Measure 91 continues with another triplet of eighth notes. Measure 92 has a half note marked '50% ar / 50% som', 'p', and a slur over the next two measures (93-94) marked 'pp'.
- **Tpte.:** Measure 89 has a whole rest. Measure 90 has a triplet of eighth notes marked '50% ar / 50% som' and 'mp'. Measure 91 has a half note marked 'p'. Measure 92 has a half note marked 'pp'. Measure 93 has a half note marked 'pp'. Measure 94 has a triplet of eighth notes marked 'pistões' and 'f'.
- **Bat.:** Measure 89 has a quarter note marked '1' and 'p'. Measure 90 has a triplet of eighth notes marked 'aros' and 'p'. Measure 91 has a triplet of eighth notes marked '3'. Measure 92 has a triplet of eighth notes marked '3'. Measure 93 has a quarter note marked 'iman' and 'f'. Measure 94 has a quarter note marked '1', a quarter note marked '2', a quarter note marked '3', a quarter note marked '4', and a quarter note marked '1'.
- **Vno. I:** All measures (89-94) contain whole rests.
- **Vno. II:** Measure 89 has a triplet of eighth notes marked 'III', 'p', and a slur over the next two measures (90-92) marked 'pp'.
- **Vla.:** Measure 89 has a half note marked 'pp'. Measure 90 has a triplet of eighth notes marked 'percu.' and 'f'. Measure 91 has a triplet of eighth notes marked '3'. Measure 92 has a triplet of eighth notes marked '3'.
- **Vc.:** Measure 89 has a whole rest. Measure 90 has a half note marked 'IV', 'p', and a slur over the next two measures (91-92) marked 'f'. Measure 93 has a half note marked 'pp'. Measure 94 has a half note marked 'percu.' and 'f'.

98 inspirar

Sax. bar. *p*

chaves **3**

Tpte. inspirar *p*

pistões

Bat. 4

aros *pp* **3**

ord. *mf*

aros *pp* *mf* **3**

Vno. I arco ϕ *mf* *p*

Vno. II arco ϕ *p* *ff*

Vla. **3** To Vla. **3** arco ϕ *p* *ff*

Vc. arco ϕ *mf* *p*

102

Sax. bar. *f* *mf* *p*

Tpte. *f* *mf* *p*

Bat. *mp* *p* *mf* *f*

Vno. I *ff* *ff* *pp*

Vno. II *p* *pp* *p < f* *p*

Vla. *p* *pp* *p < f* *p*

Vc. *ff* *ff* *pp*

chaves 3

pistões

ord. 3 iman

expirar

inspirar

percu.

arco \emptyset

107

Sax. bar. *f* chaves 5 3

Tpte. *f* pistões *mf* 3 3

Bat. *ff* fricção com baquetas *p* *ff* *f*

Vno. I *p* *ff* *p*

Vno. II *ff* *p*

Vla. *p* *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 107-110 in 4/4 time. The Saxophone Baritone part (Sax. bar.) features a series of eighth notes with dynamic markings of *f*. The Trumpet part (Tpte.) has a similar rhythmic pattern with dynamic markings of *f* and *mf*, including triplet markings. The Snare Drum part (Bat.) uses a 'fricção com baquetas' technique, with dynamics ranging from *ff* to *f*. The string parts (Vno. I, Vno. II, Vla., Vc.) play sustained chords with dynamic markings of *p* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

112

Sax. bar. *mp* *mf* *p* inspirar expirar inspirar

Tpte. *mp* *mf* *p* expirar inspirar expirar

Bat. *pp*

Vno. I *p* *pp* *ff* c.l.b. sul pont. sul tasto

Vno. II *ff* 5 5 5 5 5 5 5 5 c.l.b. sul pont. sul tasto

Vla. arco *mf* *ff* pizz. 3 *pp*

Vc. *p* *pp* *mf* *ff* pizz. 5 *pp*

116 chaves

Sax. bar. *f* *mf*

Tpte. *mf* *f* *mp* *p*

Bat. *pp* 3 3

Vno. I sul pont. sul tasto

Vno. II sul pont. sul tasto

Vla.

Vc. 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

119

Sax. bar. *f < ff* *mp*

Tpte. *f* *mp* *pp*

Bat. *mf* *f*

ord. I *fp* *ff* IV *p* *mf* *p* *f* arco c.l.b

ord. II *fp* *ff* IV *p* *mf* *p* *f*

ord. III *fp* *ff* IV *p* *mf* *p* *f*

ord. IV *fp* *ff* I *p* *mf* *p* *f*

123

Sax. bar. ||

Tpte. ||

Bat. *iman* 1 3 4 1 2 4
f *pp* *f* *p* *f*

Vno. I *ff* *sul tasto* 3 6 3 *sul pont.*

Vno. II *f* *percu.* 5 3

Vla. *pp* *pizz.* 3 III *mf*

Vc. *ff* *c.l.b.* *sul tasto* 3 5 *sul pont.*

126

Sax. bar. *chaves* *mp* **3**

Tpte. *pistões* *mp* **3**

Bat. *mp f* *mf* *p* *ff* **3** **4** *copo* *sino* *borda* *sino* *borda*

Vno. I *mp* **3** *percu.* *p*

Vno. II *mp* *p*

Vla. *mp* *percu.* **3** **5** *mp*

Vc. *mp* *percu.* **3** *p*

130

Sax. bar. ||

Tpte. ||

Bat. *mp* *f* *pp*<

Vno. I *pp* *mp* *p* *f*

Vno. II *pp* *f*

Vla. *p* *p* *f*

Vc. *pp* *p* *f*

Annotations: sino, iman, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 1, ord., I, pizz. I, 3, pizz. IV, arco IV, arco I.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 130 to 133. The instruments are Saxophone (baritone), Trumpet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time. The Saxophone and Trumpet parts are mostly rests. The Bassoon part starts with a *mp* dynamic, followed by a *f* dynamic with notes marked with fingerings (3, 4, 1, 3, 4, 2, 1) and an 'ord.' instruction. The Violin I and II parts begin with *pp* dynamics. Violin I has a *mp* to *p* dynamic change and a *f* dynamic section with a triplet and 'pizz. I' marking. Violin II has a *f* dynamic section with a triplet and 'pizz. IV' marking. The Viola part has a *p* dynamic section with 'arco IV' marking and a *f* dynamic section. The Violoncello part has a *pp* dynamic section and a *p* to *f* dynamic section with 'arco I' marking.

134

50% som / 50% ar

Sax. bar.

pp *mp* *mf*

Tpte.

50% som / 50% ar

p *mf*

Bat.

iman 3 2 copo sino borda

mp *mf* *mp* *p* *ff*

Vno. I

arco IV I

p *mf* *p* *f* *pp* *ff*

Vno. II

arco IV III IV

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

Vla.

IV

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

Vc.

I

p *mf* *p* *f* *pp* *mp*

138

Sax. bar.

Tpte.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

mp *f* *p*

mp *p* *f* *mp*

p *mf* *f*

ff *f* *p* *f* *f* *pp* *mf*

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

sino iman 3 1 4 copo sino

c.l.t.

pizz. 3 arco IV

c.l.t.

143 Chaves *f* *f* *f* ar *f*

Sax. bar.

Tpte. *f* *p* *pp* inspirar *f* expirar

Bat. *ff* *mp* *ff* borda sino

Vno. I *mp* *f* *f* *mp* ord.

Vno. II *mf* *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *mp* III c.l.t. 3

Vc. *f* *mp* 3

147

Sax. bar. *p* *p* *pp* *p* *inspirar*

Perc. *p* *p* *pp* *f* *pistões* *3*

Bat. *mp* *p* *mf* *fricção com baquetas* *σ*

Vno. I *mp* *pp* *ppp* *p* *I*

Vno. II *f* *p*

Vla. *p* *f* *f*

Vc. *ppp* *f* *p* *III*

152 expirar

Sax. bar. *f*

Perc. *6*
p *f* *pp*
inspirar expirar inspirar

Bat. *p* *f* *mp* *f* *pp* *fp* *mf* *ppp*

Vno. I *ppp* *f* *p* *pp* *ppp*

Vno. II *f* *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p* *f* *pp* *ppp*

Vc. *f*

7.2 Moray, para Violoncelo, Bateria Acústica e Electrónica Fixa

Conceito

A bateria é um conjunto de instrumentos de percussão. O “cânon” na execução do instrumento é a utilização de baquetas que produzem sons curtos e rítmicos. A ideia geradora para a criação desta obra foi contrariar este carácter percussivo da bateria e tentar explorar sons de longa duração através de diversas maneiras de fricção. Com esta finalidade investiguei diversas formas de fricção e manipulação dos instrumentos da bateria.

A ideia de círculo ou movimento circular foi a primeira que me surgiu, e assim grande parte das técnicas usadas na abordagem à bateria têm o movimento circular como base. O título da obra, *Moray*, está directamente ligado com este movimento circular. Moray é um sítio arqueológico dos Incas, localizado no Peru, composto por três plataformas circulares.



Fig.10 – Moray, sítio arqueológico no Peru.²⁷

Inicialmente a obra foi pensada como uma improvisação para bateria solo, onde o intérprete teria uma série de indicações acerca da maneira de como realizar a improvisação. Após

²⁷ Fonte: <https://www.getyourguide.pt/moray-l4490/cusco-excurso-de-meio-dia-em-maras-e-moray-t197047/>

várias experimentações neste caminho, decidi que os resultados não eram os pretendidos para a obra. Os resultados obtidos eram demasiado “lineares” ao nível tímbrico e faltava uma profundidade de som e decidi num ponto, que era possível atingir só através da inclusão de outros instrumentos. As três plataformas de Moray tornaram-se em três instrumentos, bateria, violoncelo e electrónica.

As potencialidades tímbricas do violoncelo, bem como os sons obtidos na electrónica foram uma fonte de inspiração para a criação de algumas técnicas usadas na bateria. Outras das técnicas utilizadas foram apropriações de técnicas usadas por outros bateristas.

Esta obra foi a primeira a ser criada no decorrer deste projecto de investigação e serviu como base para a idealização da obra de ensemble referida anteriormente. Muitas das técnicas utilizadas foram já descritas aquando da explicação dessa obra. Por esse motivo não voltarei a repetir a explicação das mesmas, explicando apenas as que somente foram utilizadas nesta obra e não na de ensemble.

Técnicas Realizadas na Bateria

Copo com berlinde na tarola

Para a realização desta técnica deve ser usado um copo de plástico duro com um berlinde no interior. O tamanho deste berlinde deve ser o de um berlinde comum.



Fig.11– Copo de plástico reciclável com o berlinde a seu lado em cima da tarola.

O copo deve estar pousado com a parte oca para baixo, de modo que o berlinde se possa mover em cima da pele da tarola sem sair de dentro do copo. A velocidade de movimento

com que o baterista deve manipular o copo é indicada pela dinâmica. Quanto mais forte a dinâmica maior deve ser a velocidade do movimento e vice-versa. A direcção do movimento pode ser escolhida de forma livre pelo instrumentista. Apesar desta liberdade, o berlinde seguirá sempre o contorno circular do copo movendo-se em círculos. As esteiras da tarola devem estar em contacto com a pele de ressonância de modo que o timbre pretendido seja alcançado. A rugosidade da pele de percussão influencia também este timbre, devendo esta ser areada. (ver fig.11)

Imanes, Fricção com Baquetas nas Peles, e Fricção com Copo de Plástico Duro no Prato Crash

A explicação destas técnicas foi realizada anteriormente na obra **Continuidade, Descontinuidade e Fusão**.

Electrónica

Todos os sons presentes na obra foram recolhidos através de uma interface áudio (Audient ID44). Os microfones usados foram um Shure Beta 52A, um AKG C214 e também um piezzo.

Numa tentativa de explorar as capacidades das técnicas usadas na bateria, decidi aplicá-las noutros instrumentos. Assim, utilizei um udu (instrumento de cerâmica de origem africana que é um misto de aerofone e idiofone) e o violoncelo. Decidi também captar o som produzido pela manipulação dos imanes no prato ride.

Recorri também a um relógio de pulso, a um relógio de mesa antigo e a um telemóvel.

Assim, os sons recolhidos foram os seguintes:

- Fricção com as baquetas no corpo, nas cordas, escala, cavalete e estandarte do violoncelo;
- Fricção com as baquetas no udu;
- Percussão do violoncelo com as mãos;
- Percussão do udu com as mãos;
- Manipulação dos imanes no ride;
- Movimento dos ponteiros do relógio;
- Campanha e do mecanismo interno do relógio de mesa antigo;

- Vibração do telemóvel.

Estes sons foram manipulados no software de áudio Reaper, graças a uma série de plugins de reverberação, delay e modulação.

A electrónica será dividida em quatro faixas que serão lançadas em momentos distintos da obra, que serão explicados em seguida:

1º Momento

A electrónica inicia-se 50 segundos após o início da obra durando apenas 58 segundos num primeiro momento. Existe um contraste entre sons de duração longa vs sons de duração curta, apesar da menor presença destes últimos.

2º Momento

Este tem início aos 2'29" da obra e duração de 1'23". Neste os sons de curta duração estão mais presentes do que no momento inicial. Há uma maior variação nas panorâmicas e surge pela primeira vez o som dos ponteiros do relógio, bem como da vibração do telemóvel.

3º Momento

O terceiro momento é o mais curto de toda a obra estendendo-se dos 4'25" aos 5'12". Há um retorno ao primeiro momento, mas não exactamente do mesmo modo, sendo que o uso de efeitos de reverberação e recurso a sons de curta duração é mais acentuado neste momento.

4º Momento

O último momento surge aos 6'24" e estende-se até aos 9'11" finalizando a obra. Inicia-se com uma forte presença de sons de reverberação e duração longa, entrecortados por sons de duração curta. Após isto inicia-se uma ponte para os sons finais, onde há um "momento de contemplação" com sons de duração longa e dinâmica *piano*. Por fim surge um bordão

com sons agudos que é entrecortado pelo bater dos ponteiros do relógio de uma forma lenta.

Forma

A forma desta obra é baseada na estrutura do sítio arqueológico com o mesmo nome. Este é composto por três plataformas de diferentes tamanhos. A relação que estabeleci entre a forma da obra e a forma do sítio arqueológico foi a de duração de secção vs localização e altitude da plataforma. A secção central do sítio arqueológico (de menor tamanho) está representada pela secção central da obra que é a de menor duração. À medida que vamos caminhando para a secção central, os círculos das plataformas vão diminuindo de tamanho, o que levou a que a primeira secção seja mais longa que a última. Estas duas secções são divididas em duas subsecções.

Não há grandes contrastes entre estas, apesar de existirem diferenças a nível de recursos sonoros e tímbricos, estas fazem parte de um todo e explanam-se da seguinte maneira:

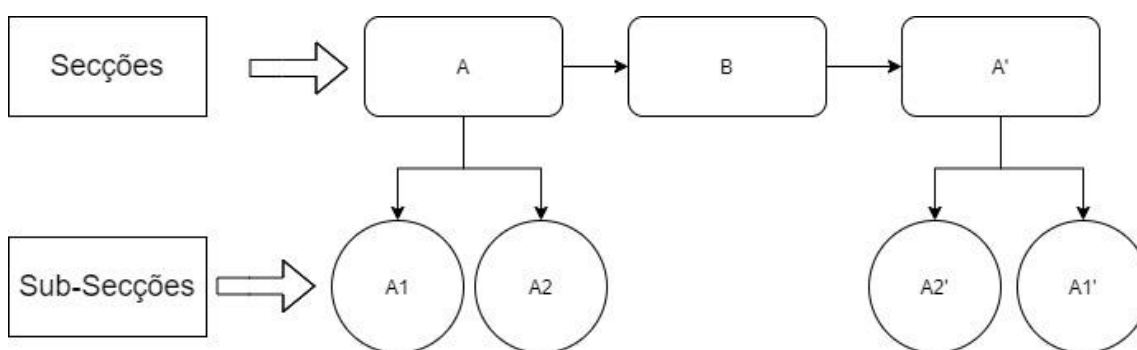


Fig.12 – Diagrama com a forma da obra Moray.

Secção A

A secção inicial da obra estende-se até ao compasso 68 e inicia-se com o violoncelo. Esta divide-se em duas subsecções A1 (início até ao compasso 34) e A2 (compasso 35 até ao compasso 68).

Subsecção A1

O instrumentista abafa as cordas com a mão esquerda enquanto fricciona as mesmas. O baterista inicia a sua interpretação com a técnica do copo de plástico duro com o berlinde. Após um curto diálogo surge a técnica dos imanes, e também a fricção do copo de plástico no prato crash na bateria. Por sua vez o violoncelo responde com o recurso a pizzicati com pressão de harmónico. Esta subsecção tem momentos bastante contrastantes graças ao uso de técnicas bastante diferentes. Algumas das técnicas usadas nos diferentes instrumentos estão ligadas entre si em relação ao som produzido. Um dos exemplos é a fricção com baquetas e o recurso às cordas abafadas com a mão esquerda e a fricção, ou os pizzicati com harmónicos no violoncelo e a técnica dos imanes no ride da bateria. Todas as técnicas referidas anteriormente vão-se alternando no decorrer da subsecção até que com a introdução da técnica de fricção com as baquetas se inicia a subsecção seguinte. Esta é precedida pelo *col legno batutto* no violoncelo, que prepara o aparecimento de motivos mais melódicos da próxima subsecção.

As mudanças nas dinâmicas são recorrentes nesta subsecção inicial.

A electrónica está presente a partir do compasso 17 e extingue-se quando se inicia a seguinte subsecção (1º momento).

Subsecção A2

A segunda subsecção de A, estende-se do compasso 35 até ao compasso 68.

Inicia-se com a técnica de fricção de baquetas na bateria, com as duas variações da mesma referidas acima. O violoncelo tem um papel mais melódico nesta subsecção. Este carácter mais melódico é por vezes quebrado pelo aparecimento de *col legno tratto*, que “camufla” em grande parte as notas de altura definida. Esta subsecção abrange o registo do violoncelo quase na sua totalidade, indo do registo grave ao agudo, voltando por fim ao grave de novo. No compasso 58 há um regresso à técnica inicial de abafar as cordas com a mão esquerda friccionando-as. Esta é o mote para o início da transição para a secção central da obra

Em relação às dinâmicas nesta subsecção não há tantas oscilações. Na sua maioria estão presentes as dinâmicas em *piano* ou *pianíssimo*. As dinâmicas *forte* que surgem nunca são atingidas, isto porque são executadas com *col legno tratto*.

A electrónica surge ao compasso 46 e extingue-se no antes de se iniciar a secção central (2º momento).

Secção B

A secção central, é a mais curta da obra e está compreendida entre o compasso 69 e o compasso 93. Esta secção é marcada pelo uso de *col legno batutto*, técnica utilizada apenas nesta secção. Apesar da dinâmica de *fortíssimo* indicada na partitura durante a execução desta técnica esta não será atingida, funcionando mais como uma indicação de movimento e energia para o instrumentista.

A abordagem mais convencional na execução do violoncelo é entrecortada por harmónicos naturais e pelas cordas abafadas com a mão esquerda e friccionadas.

A secção termina com um momento em que a bateria executa as técnicas do copo de plástico duro no prato crash e dos imanes no prato ride.

A electrónica surge no compasso 77 e prolonga-se até ao compasso 91 (3º momento).

Secção A'

A última secção da obra explana-se do compasso 94 até ao final. Tal como a primeira secção divide-se em duas subsecções, A'2 e A'1. Estas estão relacionadas com as subsecções A1 e A2 em vários parâmetros, como registo, técnicas e dinâmicas indicadas. Estas duas subsecções são separadas por uma ponte que se estende do compasso 124 até ao compasso 132.

Subsecção A'2

Esta é uma variação da subsecção A2 da primeira secção da obra. Inicia-se com o violoncelo em *pizzicati* num registo agudo, que se mantém quando o instrumentista passa a usar o arco. O ritmo vai-se adensando até que o registo passa para grave, após o recurso ao silêncio. No final da secção as notas são de duração mais longa o que prepara a ponte para a seguinte subsecção que é realizada pela bateria com o recurso à técnica dos imanes e de fricção com o copo nas peles. O baterista alterna entre a fricção com baquetas, e a manipulação dos imanes servindo como ponte para a técnica de fricção com o copo nas peles. Estas duas últimas técnicas são as mais utilizadas nesta subsecção.

A electrónica surge no compasso 110 e prolonga-se até ao fim desta subsecção. (4º momento)

Subsecção A'1

A última parte da obra inicia-se no compasso 133 e prolonga-se até ao final. Esta é uma variação da subsecção A1. Tal como a subsecção anterior, esta inicia-se com o violoncelo no registo agudo, mas desta feita com o arco. A bateria continua a alterar entre a técnica dos imanes e a de fricção com o copo. O ritmo é curto no violoncelo com forte presença de quiálteras. O registo passa de agudo para grave, e há um progressivo aumento na duração rítmica das notas. A obra termina com o friccionar do copo de plástico duro no prato em forte, e a electrónica.

Moray

para

Bateria, Violoncelo e Electrónica

Tiago Matos

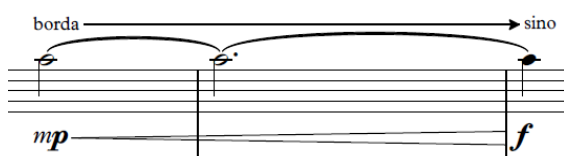
Bateria

Copo de plástico duro com berlinde na tarola



O instrumentista deverá mover o copo na direcção que pretender. A velocidade de movimento com que este deve manipular o copo é indicada pela dinâmica. Quanto mais forte a dinâmica maior deve ser a velocidade do movimento e vice-versa.

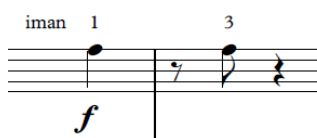
Fricção com o copo de plástico duro no prato Crash



Como o nome indica, para a realização desta técnica o instrumentista deverá friccionar o copo no prato crash. O local a ser friccionado está indicado acima. A seta indica transição de um local de fricção para outro.

Nota: é necessário ter em conta que são precisos dois copos de plástico duro, para a realização correcta desta obra.

Imanes no prato Ride



Para a execução desta técnica o instrumentista deverá tocar no íman imitando o gesto de pizzicato de um instrumento de cordas. Aquando da realização desta técnica o intérprete deverá ter particular atenção à posição dos imanes. Sempre que algum íman sair do local onde deverá estar, o intérprete terá de o voltar a posicionar no sítio exacto. A dinâmica indica a intensidade com que estes devem ser manipulados, e o número indica o íman a ser manipulado.

Moray

Tiago Matos

♩ = 60

0"

ϕ

Violoncelo

Musical score for Violoncelo and Bateria, measures 1-5. The Violoncelo part is in bass clef, 3/4 time, with dynamics *mp*, *pp*, and *ff*. The Bateria part is in treble clef, 3/4 time, with dynamics *ff* and a *copo* marking.

6

Musical score for Vc. and Bateria, measures 6-10. The Vc. part is in bass clef, 3/4 time, with dynamics *f*, *p*, *f*, *f*, and *pp*. The Bateria part is in treble clef, 3/4 time, with dynamics *mf* and *ff*.

11

Musical score for Vc. and Bateria, measures 11-16. The Vc. part is in bass clef, 3/4 time, with dynamics *p*, *f*, *mp*, *p*, and *f*. It includes markings for *pizz.*, *arco*, and a triplet. The Bateria part is in treble clef, 3/4 time, with dynamics *p*, *ff*, *p*, *f*, and *mp*. It includes markings for *iman* and *borda*.

17

1 - (50")

Musical score for Vc. and Bateria, measures 17-21. The Vc. part is in bass clef, 3/4 time, with dynamics *mf* and *ff*. It includes markings for *pizz.*, *arco*, and triplets. The Bateria part is in treble clef, 3/4 time, with dynamics *p* and *ff*. It includes markings for *sino* and *copo*.

21

Vc. *pizz.*
mp — *f* — *ff*
 3 5 7 6 3

Bat. *p*

25

Vc. *mp* — *p* — *f* — *mf* — *f*
 3 5

Bat. *mf* — *f*
 iman 2 4 1 2 Copo

30

Vc. *mp* — *f* — arco — c.l.b. — ord. — *p*
 3 5

Bat. *mp* — *f*
 borda — sino iman 3 4

34

Vc. *pp* — *mf* — *pp* — ord. — *p*

Bat. *ff*
 fricção com baquetas

39

Vc. *mp* *p* *f* *pp* col legno ord.

Bat. σ σ

44

Vc. *mf* *f* col legno 2 - (2'29")

Bat. σ

48

Vc. ord. *pp* *mp* *p*

Bat. *p* *mp*

52

Vc. ord. *mp* *f* col legno

Bat. *mp*

57

ord. ϕ

Vc. *mf* *f* *p* *mp*

Bat. *ff* *p*

62

Vc. *pp* *p* *pp*

Bat. *mp* *f*

67

c.l.b. sul pont. sul tasto sul pont. sul tasto sul pont.

Vc. *mf* 3 5 3 3 3 5

Bat. *p* *p* *mp*

72

ord.

c.l.b. sul tasto sul pont. sul tasto sul pont. sul tasto

Vc. *ff*

Bat. *p* *f* copo

3 - (4'25")

76 → sul pont.

Vc. ord.

Bat. f

80

Vc. 3 5 3

Bat. copo

85

Vc. 3

Bat. sino borda

90

Vc. pizz.

Bat. iman 2 1 3 2 4 fricção com baquetas

95

Vc. arco

Bat. iman 3 2 1 4 copo

98 99

Vc. *f* *p* *mp*

Bat. *mp* *p*

104

Vc. *p* *f* *p* *pp*

Bat. *p* *copo*

108

4 - (6'24")

Vc. *p* *mp* *p* *f*

Bat. *pp* *f* *mp* *p* *mf*

iman 2 1 3 copo iman 4

113

ord.

Vc. *>mp* *p* *f* *p*

Bat. *p* *f*

copo borda sino borda

118

Vc. *pp mp f p*

Bat. *f ff* copo

122

Vc. *f*

Bat. *mf p f* iman 4 3 copo iman 2 1

127

Vc.

Bat. *f p mf p* 3 copo iman 3 1 4 2 copo

132

Vc. *pp mf pp* 6

Bat. *f p pp* iman 1 3 1 2 4 1 2 copo

136

Vc. *f* ³ ₆ *pp* *mf* ⁵ ₃ ⁵

Bat. *f* *pp* *p* iman 1

139

Vc. *pp* *f* *p* *f* ⁵ ⁵ ⁵

Bat. ⁴ ² copo *mp* *ff* *mp* sino copo

143

Vc. *pp* *p* *mp*

Bat. *pp* *mp* *f* *f* borda sino borda iman 3 2 4 copo

148

Vc. *f*

Bat. *ff* *p* *f* sino borda

7.3 Colmeia para Bateria, Electrónica e Vídeo

Conceito

A criação de uma obra improvisada era um dos objectivos deste projecto de investigação. Dar o poder ao intérprete para controlar o resultado sonoro de modo quase igual ao do compositor é um caminho que pode levar a que as técnicas usadas na obra sejam expandidas pelos diferentes intérpretes que a poderão vir a executar. Este é um dos objectivos que gostaria de ver realizado após a escrita desta obra.

Decidi que a improvisação seria baseada em inputs visuais e auditivos. Assim, o controlo da improvisação foi um dos pressupostos que tive mais em conta durante a composição da obra. A improvisação é guiada por inputs auditivos (electrónica fixa) e por inputs visuais (vídeo). Estes inputs visuais estão presentes sob a forma de um vídeo improvisado. O vídeo improvisado funciona como um “instrumento visual” e condiciona a própria evolução da obra, e a forma como o intérprete de bateria executa as diferentes secções da mesma. A electrónica fixa é um guia tanto para o baterista como para o intérprete da improvisação de vídeo.

De maneira que fosse mais perceptível para ambos os intérpretes o desenrolar da obra e as diferentes secções, foi criada uma partitura gráfica por Pedro Carvalho (artista plástico) na base das minhas indicações. Nesta estão identificados os vários momentos da obra e também as diferentes secções que deverão ser executadas. Surgem vários símbolos que serão indicativos da maneira de como cada intérprete deverá agir nas diferentes secções, entre outras informações que considero importantes.

Visto o vídeo ser um dos factores de controlo da improvisação este é muito importante para a realização da obra. Assim, a composição da mesma foi elaborada em parceria com a artista visual Magda Pereira. Esta será também a pessoa que estará a realizar o vídeo improvisado. Então, o modo como o vídeo afecta a improvisação, foi decidido em conjunto com esta. Foi uma colaboração muito proveitosa. A colaboração com artistas de outras áreas e o cruzamento de elementos das duas potencia a obra criada.

Magda Pereira escreveu algumas palavras sobre a obra:

Colmeia, este "jogo" de improvisação entre dois corpos é sinónimo de consciência individual de cada parte, que é capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis movimentos do exterior. Consegue manipulá-lo controlá-lo, acelerá-lo, abrandá-lo (...) a fim de se dirigir para um certo ponto.

Esta relação entre os dois corpos, endereça diretamente aos sentidos agindo através de "forças" que despertam energias adormecidas.

A expressão musical torna material as imagens que vivem no corpo, embora surjam de ideias pré-concebidas sofrem metamorfose quando feitas ao vivo graças à intensidade, vibração, ritmo. São sons que seguem imagens e imagens que seguem sons.

Uma vez ligadas ao corpo, as imagens, partem deste mesmo, ou seja, da utilização das mãos como "objecto". As suas formas orgânicas são capazes de criar movimentos que facilmente se adaptam aos estímulos externos. A introdução de papéis translúcidos coloridos e luzes de cores diferentes torna possível a identificação visual de uma mudança, um ritmo.

Inspirada ainda pelos "liquid light shows" dos anos 60 há a manipulação de imagens impressas em papel de acetato através de pratos transparentes com água.

A colocação no cenário dos diferentes elementos e intérpretes foi pensada de maneira a facilitar a execução da obra. Aquando da idealização da disposição dos vários elementos no cenário foram tidos em conta certos pontos:

- O intérprete de bateria deve ter visão desimpedida da tela onde o vídeo está a ser projectado;
- O stand de improvisação deve estar colocado de maneira a conseguir projectar imagens para a tela;
- As colunas devem estar colocadas de maneira a que os intérpretes consigam ouvir o som emitido por ambas.

Assim a disposição deverá ser a seguinte:

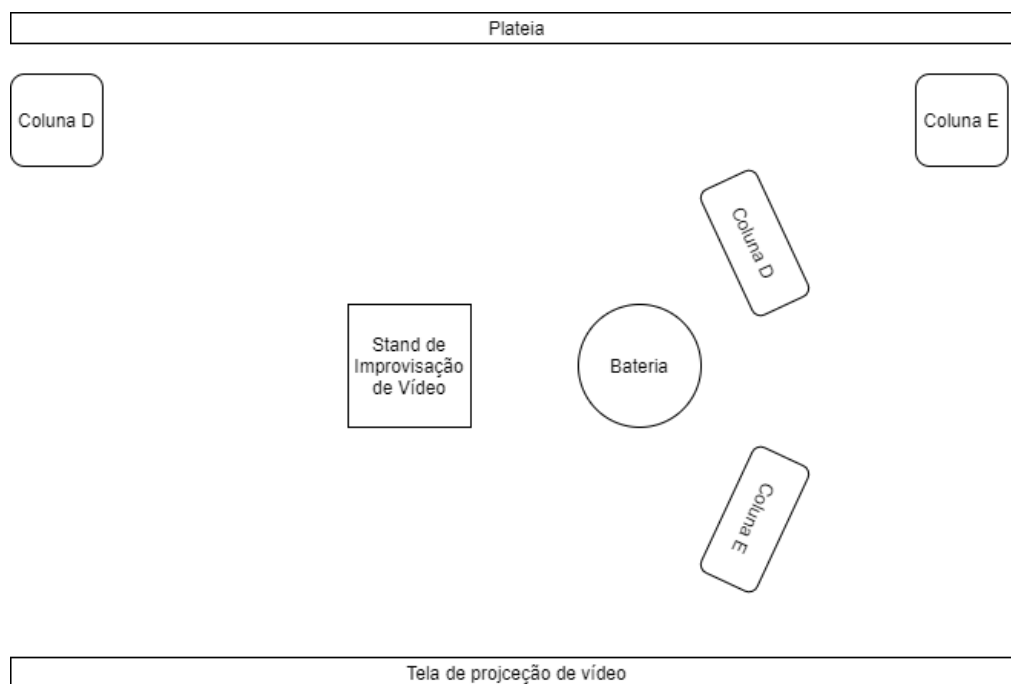


Fig.13 – Diagrama com a disposição dos instrumentistas em palco na obra Colmeia.

O baterista deverá estar de lado (com o prato de choques para o lado contrário à plateia, de maneira a ter uma visão desimpedida para a tela de projecção de vídeo). As colunas de monição estarão atrás do baterista, uma de cada lado, de modo que este possa perceber claramente de qual destas é emitido o som. Esta disposição permite uma mais fácil interpretação da obra, uma vez que ambos os intérpretes poderão escutar bem a faixa de electrónica.

Serão abordados em seguida os factores que condicionam a improvisação. Estes foram divididos em dois grupos.

Inputs Auditivos:

Os inputs auditivos são umas das condicionantes de controlo da interpretação da obra. Tendo isto em conta, decidi realizar uma faixa para um sistema stereo.

O movimento do som e a sua emissão em cada coluna é um dos condicionantes da improvisação. Também a altura e o ritmo dos sons emitidos serão factores de controlo

desta. Esta relação será explicada mais detalhadamente aquando da abordagem das diferentes secções da obra.

A recolha dos objectos sonoros que foram depois manipulados, foi realizada com uma interface áudio Audient ID44 e um microfone AKG C214. Segue abaixo uma lista dos sons recolhidos:

- Efervescência de aspirinas;
- Instrumentos de cordas friccionada e palhetada;
- Udus;
- Água a cair numa caneca com filtro;
- Água a sair de uma torneira;
- Água a sair do chuveiro;
- Água a descer um cano;

Após a recolha estes sons foram manipulados no *DAW Reaper*. Utilizei uma série de plugins de efeitos de reverberação, granulação e delay. Cada um destes sons foi tratado de maneira a representar um pensamento musical. Foram pensados e escolhidos para cada secção da obra tendo como base um esboço previamente concebido.

Inputs Visuais:

Como foi referido anteriormente os inputs visuais são factores que condicionam o decorrer da obra e a maneira como esta é interpretada pelo baterista. Assim, o vídeo improvisado será preponderante para a narrativa da obra. Este tema será abordado mais detalhadamente aquando da explicação das diferentes secções da obra.

O material utilizado para lançar estes inputs foi o seguinte:

- Câmara DSLR;
- Tripe;

- Cabo hdmi;
- Projetor de vídeo;
- Mesa de luz a3;
- 4 impressões em papel de acetato;
- Taça de vidro;
- Água;
- 4 luzes de cor diferente (azul vermelho amarelo verde);
- 4 papéis de celofane de cor diferente (azul vermelho amarelo verde);
- Papel halográfico;
- Prisma triangular.

Forma

O objectivo desta obra é o de explorar diferentes técnicas para a execução da bateria recorrendo à improvisação controlada. Decidi que a forma teria três secções contrastantes, e uma última onde se regressaria em parte ao “universo” sonoro da primeira. Assim, a forma que decidi utilizar foi:

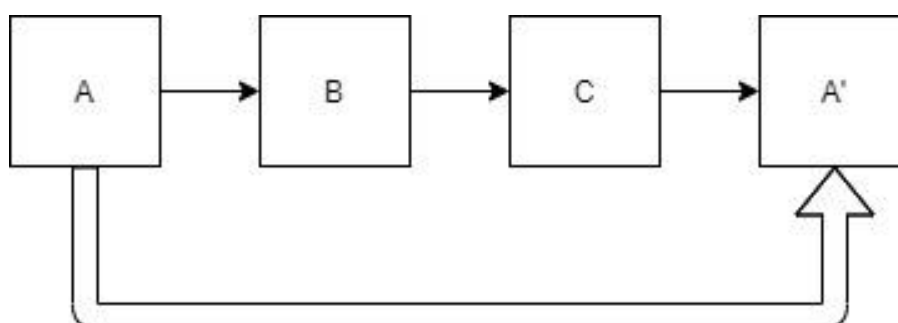


Fig.14 – Diagrama da forma da obra Colmeia.

Esta permitiu-me explorar de diferentes formas as capacidades das técnicas escolhidas para esta peça e assim elevar as capacidades tímbricas da bateria. Ao regressar ao

ambiente da primeira secção consegui dar uma maior coerência à obra. Segue abaixo uma descrição pormenorizada de cada secção:

Secção A

Esta primeira secção apresenta um carácter mais pontilhístico. Assim, os ritmos usados são na sua maioria de curta duração, sendo mais presentes os sons curtos e agudos. Os sons de maior duração, despoletam outra abordagem à bateria.

A improvisação deve ser realizada sobre uma série de objectos metálicos, como medalhas e sinos de pratos. Estes estão colocados em cima da tarola e do timbalão de chão como demonstrado na imagem.



Fig.15 – Objectos metálicos utilizados na obra Colmeia.

O intérprete deve tentar imitar os sons da electrónica. Uma das condicionantes é a de que quando o som surgir no lado esquerdo este deve improvisar nos objectos metálicos e pratos do lado direito da bateria e vice-versa.

O vídeo improvisado é um importante factor de controlo da improvisação. O aparecimento de cor neste levará a que o intérprete de bateria retire, um de cada vez, os objectos que estarão em cima do timbalão de chão e da tarola. O aparecimento de cores será controlado

pela electrónica fixa. Quando for emitido um som semelhante a “vozes abafadas”, o improvisador de vídeo deve inserir uma das cores no vídeo. Sempre que esse som for emitido deve ser inserida uma cor diferente até perfazer as quatro.

A parte da electrónica fixa inicia-se com uma espécie de drone onde sobressaem vários sons curtos agudos. É utilizado um modulador de frequências para causar variações no drone. O feedback é manipulado através de um envelope. O drone vai-se desvanecendo à medida que vão surgindo sons agudos mais espaçados. Estes passam a ser predominantes durante algum tempo. Surge novamente um bordão quebrado por sons curtos agudos, mas diferente do bordão inicial. Esta secção é terminada por uma pancada seca que dá início à seguinte secção. Para além de tudo isto são também emitidos sons semelhantes a vozes abafadas referidos acima. Estes sons são manipulados graças a um efeito muito semelhante ao *vocoder*.

Quando ficarem apenas dois objectos, um no timbalão de chão e outra na tarola, o instrumentista deve iniciar a fricção dos pratos com a baqueta. Esta fricção deve ser realizada com movimentos curtos e rápidos. Enquanto realiza a fricção o instrumentista deve retirar os dois objectos restantes.

Secção B

Na segunda secção da obra o baterista não deve percutir a bateria. Para isso, deve recorrer à fricção da mesma com os seguintes objectos: correntes, copo e baquetas.

Na electrónica surgem sons graves e de duração curta, e em oposição sons de maior duração e agudos. A improvisação é guiada pelo aparecimento destes sons, cuja duração indica o tipo de abordagem que o baterista deve realizar.

Nesta secção o vídeo controla a dinâmica com que o improvisador de bateria fricciona a mesma. Esta é controlada através da velocidade do vídeo. Maior velocidade implicará maior dinâmica e menor velocidade menor dinâmica.

A altura dos sons é mais grave no início da secção, sendo que à medida que esta vai evoluindo também a altura dos sons vai subindo. Para além destes sons é também explorado o silêncio.

Os efeitos de manipulação mais presentes nesta secção são os delays e os efeitos de reverberação.

Esta termina com um “fade out” e o aparecimento de cor no vídeo improvisado dará início à secção seguinte.

Secção C

A presença de quatro ostinatos rítmicos nesta secção foi pensada de maneira a criar um contraste com as secções anteriores, isto porque a bateria deve ser percutida. Estes serão controlados através do aparecimento de cores diferentes no vídeo improvisado. Cada ostinato será emparelhado com uma cor previamente escolhida e que será indicada na partitura gráfica.

O improvisador de vídeo decide no momento o ostinato que o intérprete de bateria deve executar.

Os sons presentes na faixa fixa são graves com duração curta, e agudos com duração longa. Estes funcionam como indicador para o intérprete de bateria. Quando são emitidos sons graves de duração curta o mesmo deve executar o ostinato tal como este está escrito. Pelo contrário, quando os sons são de ritmo longo e agudos, este deve realizar o ostinato nos elementos que quiser, aros e madeira incluídos. O bombo escrito em certos ostinatos deve ser executado num caso ou no outro.

A pulsação a que o improvisador de bateria realiza os ostinatos não tem de ser constante. Pode variar durante um ostinato ou na mudança para outro.

O final desta secção é anunciado com um som agudo com reverberação bem presente, seguido de silêncio.

Secção A'

Esta secção tem um carácter muito semelhante ao da secção A. Inicia-se com um bordão de sons agudos, que se mantem durante uns segundos, apesar de aparecer com diferentes modelações. O movimento deste de um lado para o outro vai-se tornando cada vez mais

acentuado, até que surge um som contrastante que se repetirá e funcionará como ponte para o final da obra. Esta termina com o som de água a cair.

A improvisação do intérprete de bateria será livre. Este pode realizar quaisquer técnicas anteriormente executadas, e/ou também qualquer técnica que conheça ou decida criar no momento.

O som contrastante mencionado anteriormente é o mote para que o intérprete passe a improvisar com as mãos. A improvisação terminará quando surgir o som de gotas de água a cair.

Por sua vez, o intérprete de vídeo deverá realizar uma improvisação livre, sendo que deverá ter em conta a densidade sonora da faixa fixa. Esta deverá ser directamente proporcional ao movimento do vídeo.

O som de gotas de água a cair é o mote para o fim da improvisação de vídeo e consequente fim da obra.

Colmeia

para

Bateria, Electrónica e Vídeo

Tiago Matos

Legenda

Aparecimento de cores no vídeo – Estas podem surgir dentro de quadrados ou então por cima dos ostinatos da secção C.



O aparecimento destas é controlado pelo intérprete de vídeo e condicionam a interpretação do baterista em diferentes momentos da obra, de acordo com o enunciado na explicação da mesma.

Execução no lado contrário ao som emitido pelas colunas



O intérprete deverá actuar de acordo com o indicado na explicação da obra.

Objectos em cima dos timbalões



Estes servem de indicador de que objecto o intérprete de bateria deverá retirar aquando do aparecimento de cor na secção A.

Sons graves de curta duração



Sons agudos de longa duração



Improvisação com correntes



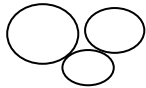
Improvisação com fricção de copo de plástico reciclável e baquetas



Recurso a só um elemento da bateria



Recurso a toda a bateria



Improvisação com as mãos



Som semelhante a gotas de água a cair



Secção A

Imitação da electrónica

The diagram illustrates five rows of musical notation for 'Imitação da electrónica'. Each row contains three elements:

- Left Circle:** Contains crown icons. Row 1: 3 crowns (2 small, 1 large). Row 2: 3 crowns (2 small, 1 large). Row 3: 2 small crowns. Row 4: 2 crowns (1 small, 1 large). Row 5: 1 large crown.
- Middle Square:** Contains a colored circle. Row 1: Green. Row 2: Yellow. Row 3: Blue. Row 4: Blue. Row 5: Red.
- Right Circle:** Contains speaker icons. Row 1: 2 small, 1 large. Row 2: 1 small, 1 large. Row 3: 1 small, 1 large. Row 4: 1 large. Row 5: 1 large.

Secção B

Não percussão



+ Movimento *ff*

- Movimento *pp*

Transição



Secção A'

Imitação da electrónica



Recurso a qualquer uma das técnicas anteriormente utilizadas.



FIM

7.4 Interlúdio para Electrónica Fixa e Vídeo nº1

A ideia geradora para a escrita deste interlúdio foi a de aplicar técnicas e materiais que usei para a manipulação da bateria, na manipulação do baixo eléctrico. Este é um caminho que apenas iniciei e penso explorar mais profundamente após o término desta investigação.

O baixo eléctrico é um instrumento com imensas potencialidades sonoras. Nesta obra, estas foram exploradas de formas menos convencionais. Não foram usados os dedos para tirar som do instrumento. A textura das cordas foi explorada com diferentes técnicas de fricção com o recurso a vários materiais. Estas técnicas e materiais serão explicados mais detalhadamente mais à frente.

Forma

A obra foi idealizada tendo em conta os sons obtidos no baixo após a gravação da manipulação. Assim, a unidade entre secções é evidente. Apesar disso surgem contrastes óbvios, obtidos a partir da manipulação do som, e na duração dos mesmos. Para além disso, o recurso à gravação com a técnica Mid Side possibilitou o surgimento de outro ambiente sonoro.

Todas as técnicas de manipulação utilizadas surgem nas várias secções da obra. A forma da obra surgiu de modo intuitivo, uma vez que esta não teve um esboço prévio e foi composta directamente no programa e após a gravação dos áudios.

Secção A

Esta secção inicial apresenta uma espécie de Drone, onde vão surgindo uma série de sons curtos vs sons longos. O Drone não é sempre constante variando graças a pausas e efeitos de modulação de frequências.

Secção B

Contrastando com a anterior secção surge nesta um ostinato rítmico curto, que vai sendo desintegrado com o aparecimento de outros sons mais prolongados. Este volta a surgir por vezes, mas nunca de forma igual à inicial. Na passagem para a secção seguinte desaparece totalmente,

sendo este desaparecimento gerado com o recurso a efeitos de reverb e aumento da duração desses mesmos sons.

Secção C

Nesta secção há uma maior dualidade entre sons de duração curta vs sons de duração longa. Também entre sons secos e sons com efeitos de reverberação. Surge um ostinato longo, que é interrompido por um som de fricção com uma duração longa, que ocupa grande parte desta secção.

Secção A'

Nesta secção há um exagero no uso de efeitos de manipulação, que contrasta com a seguinte secção.

Surge um som agudo e oscilante que dá o mote para a transição para a próxima seção, que aparecerá com outro tipo de manipulação no final da última secção da obra.

Secção D

Surge pela primeira vez a gravação do som com a técnica Mid Side, havendo um contraste com as restantes secções a nível sonoro.

Nesta secção surgem vários ostinatos provenientes do mesmo som, manipulados de forma diferente e que contrastam com a linha da gravação Mid Side. Algumas partes desta gravação foram também manipuladas recorrendo a efeitos de reverberação.

Técnicas

As técnicas utilizadas foram baseadas na fricção de determinados materiais. Estas, são inspiradas e/ou técnicas que apliquei na manipulação da bateria aquando da escrita de outras obras para este projecto de Mestrado.

Para a gravação desta obra liguei o baixo através de um cabo *jack* a uma placa de som Audient ID44. Apenas numa das manipulações é que foram usados dois microfones, colocados de modo

a usar a técnica Mid Side. Esta técnica de gravação permite a simulação de uma gravação Stereo duplicando a faixa de um dos microfones e invertendo a fase de uma das faixas.

As técnicas serão explicadas com o recurso a imagens do instrumento e do material usado para o manipular.

Manipulação através de um íman



Fig.16 – Manipulação com íman.

Manipulação da protecção do pick up com o recurso a um íman. Este íman foi manipulado através dos dedos, e com o recurso a outro íman. O som obtido é um som percutido. Foram recolhidos dois sons, um na zona das cordas graves e outro na zona das cordas agudas.

Manipulação com uma baqueta de madeira ~



Fig.17 – Manipulação com uma baqueta de madeira.

Recorrendo a uma baqueta de madeira as cordas Sol e Mi do baixo eléctrico foram friccionadas de maneira a ter uma gama de sons que pudessem ser usados. O som varia consoante o ponto de contacto e consoante a velocidade de fricção.

Manipulação através de uma bola de Ping-Pong



Fig.18 – Manipulação com bola de ping-pong.

A bola foi friccionada contra as cordas. Também foi lançada, percorrendo o braço para trás e para frente criando variações no som. Para além disso esta foi usada para manipular as cordas na zona do *headstock* do baixo. Durante esta manipulação o som foi captado através de dois microfones (AKG C214 e T.bone RM 700), recorrendo à técnica *Mid-Side*. Esta implica realizar uma captação com dois microfones coincidentes, um omnidirecional e um bidirecional – para codificar o áudio estereofónico em dois canais (Penha, 2014).

Todos estes sons foram depois manipulados no programa *Reaper*, com o recurso a uma série de plugins de granulação, *delay*, *reverb*, compressores, equalizadores, entre outros.



Fig.19 – Gravação com a técnica *Mid-Side*.

Conclusão

O recurso a estes materiais permitiu, tal como na bateria, abordar o instrumento de uma forma não convencional.

Assim, foi possível criar sons fora do espectro “convencional” do baixo eléctrico. Ainda assim decidi manipular os sons com recurso a efeitos, isto para potenciar certas qualidades sonoras ou tímbricas, que pretendia para cada um deles em determinadas partes da obra. Esta exploração levou à criação de vários sons que apesar de provirem todos do mesmo instrumento criaram uma variedade de “campos sonoros” que permitiram a realização de uma obra com um “mundo sonoro” abrangente.

8. Considerações finais

A realização de um projecto de investigação de Mestrado tem condicionantes e desafios desde o momento em que é definido o tema. Estes podem ser causados por muitas variáveis que, queiramos ou não, afectam o caminho da investigação. No caso desta dissertação, uma investigação em diversas fontes de produção de som da bateria que saem do cânon, esteve muito presente. Esta foi uma condicionante e ao mesmo tempo o veículo para levar esta investigação pelo caminho escolhido.

O pressuposto e o objectivo definido aquando do início deste projecto de investigação eram o de explorar as potencialidades sonoras e tímbricas da bateria, de maneira a possibilitar um diferente enquadramento deste instrumento na música contemporânea. Esta exploração realizada com o recurso a diferentes materiais, levou à criação de obras onde coloco a bateria ao lado de vários instrumentos, e também em diferentes “cenários musicais”. Isto possibilitou uma mais abrangente capacidade de exploração das potencialidades do instrumento com o recurso às técnicas utilizadas na execução das obras criadas. Assim, creio que um dos principais objectivos foi atingido.

Evidentemente poderia ter explorado outras opções sonoras, com o recurso a outros materiais e técnicas, mas decidi focar-me mais na exploração das que defini para este projecto de investigação. Um dos caminhos poderia ter sido a manipulação física dos componentes da bateria. Este é um dos próximos caminhos que tentarei percorrer. Uma das ideias que explorarei, por exemplo, será a de colocar cordas instrumentos corda numa tarola. Uma corda perfurará a pele de um lado a outro e será manipulada com um arco de violino, de maneira a fazer com que as restantes vibrem por simpatia.

O uso de diferentes materiais de modo a obter “novos sons” na bateria foi outro dos métodos utilizados neste projecto. Em relação a este método, a potencialidade de experimentação é ainda mais alargada. A miríade de materiais que podem ser usados para manipular a bateria criará certamente no futuro, “novos sons” e novas abordagens ao instrumento.

Um dos elementos que pretendo explorar no futuro, com maior detalhe, são os aros, as peles (sem estarem colocadas no instrumento) e as madeiras. Uma das ideias é desmontar um dos timbalões, e criar uma obra onde o conteúdo musical é apresentado ao mesmo tempo que o instrumento é montado e afinado.

As obras escritas para este projecto apesar de muito exploratórias, foram pensadas de maneira a desafiar e alargar o meu universo musical como compositor, e não fossem apenas um explicar de técnicas. Graças à escrita destas obras consegui entender melhor como funcionam a fusão/relação com técnicas de outros instrumentos, a expansão sonora/espacial do kit de bateria e também o contraste entre a bateria e outros instrumentos, e o contraste entre as técnicas usadas na bateria.

A improvisação controlada na obra Colmeia poderá abrir portas à criação de novas maneiras de abordar a bateria por parte dos diferentes intérpretes que a poderão interpretar.

A obra Interlúdio nº 1, foi realizada com o recurso aos materiais que usei para manipular a bateria, mas utilizando o baixo eléctrico. Também na recolha de sons para a obra Colmeia, usei alguns destes em outras obras, para manipular o som dos instrumentos udu e violoncelo. Pretendo utilizar estes materiais com outros instrumentos no futuro, de maneira a explorar e alargar os seus “campos sonoros”.

Espero que o caminho iniciado com a apresentação da investigação aqui presente, leve a que mais instrumentistas e compositores se interessem pela bateria e a utilizem no seu trabalho.

Bibliografia

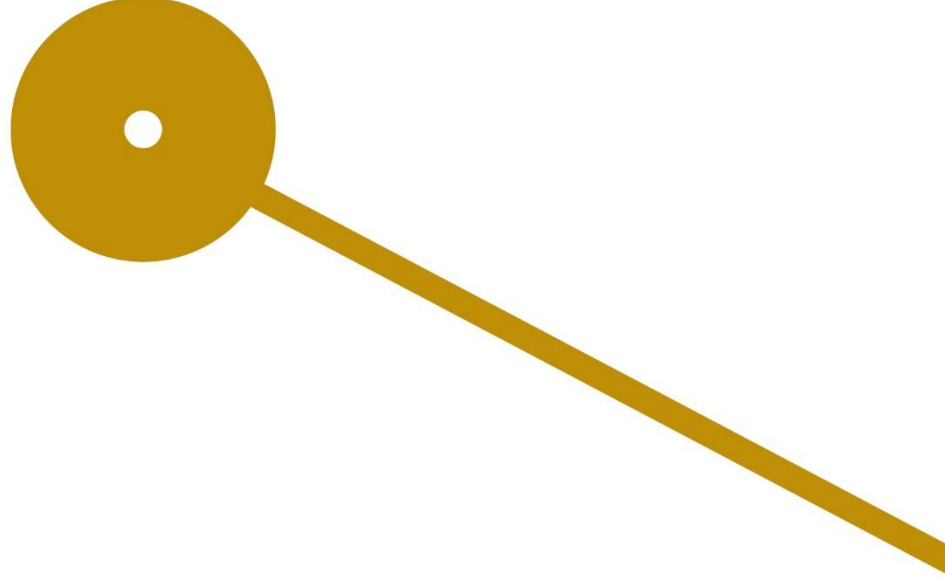
- ANDRIKOPOULOS, Dimitris; MARTINGO, Angelo (2019) "Da expansão sonora à técnica: Práticas performativas na recente escrita para instrumentos de corda". Musica Instrumentalis, Edições Húmus Lda, e Autores
- BAILEY, Derek (1992) "Improvisation its nature and practice in music", Da Capo Press;
- CAGE, John (1961) "Silence", Wesleyan University Press;
- FAUSTINO, Rui (2018) "Música Para Bateria Solo: Um Estudo da Bateria na Música Erudita", Universidade Nova de Lisboa;
- SERRES, M. (1982) "The Parasite". Baltimore: University of Minnesota Press;
- PINTO, André, (2015) "Sobre a Estética da Improvisação Uma reflexão sobre Prévost e Grosz", Universidade Nova de Lisboa;
- SHULTIS, Christopher (1995) "Silencing the Sounded Self John Cage and the Intentionality of Nonintention", Oxford University Press;
- RODRIGUES, Vanessa, (2011) "A Questão do Indeterminado em música", Unicamp.

Webgrafia

- https://www.jimblack.com/Jim_Black_dotcom/BIO.html
- <https://dicionario.priberam.org/>
- http://intuitivemusic.dk/iima/vg_reacting.htm
- <http://www.drummerman.net/biography.html> ~
- <https://fritzhauser.ch/>
- <https://www.allmusic.com/artist/john-zornmn0000239329/biography?1633776872851>
- <https://www.bookforum.com/print/1504/the-deep-grammar-of-john-zorn-s-music-is-parsed-in-this-monograph-3009>

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
COMPOSIÇÃO

A Bateria na Música Contemporânea
Uma Abordagem Compositiva

Tiago Matos Correia Pinho da Silva