



Mestrado em música

Interpretação-Percussão

**OS TÍMPANOS COMO INSTRUMENTO
SOLISTA NO CONTEXTO DA PERCUSSÃO DE
ALTURA DEFINIDA**

ORIENTADOR: Doutor Eduardo Lopes

Lídio Ferreira Canelhas Correia

OUTUBRO DE 2010



Mestrado em música

Interpretação-Percussão

OS TÍMPANOS COMO INSTRUMENTO
SOLISTA NO CONTEXTO DA PERCUSSÃO DE
ALTURA DEFINIDA

ORIENTADOR: Doutor Eduardo Lopes

Lídio Ferreira Canelhas Correia

OUTUBRO DE 2010



Resumo

Título

Os Tímpanos Como Instrumento Solista No Contexto da Percussão De Altura Definida

Com este projecto pretende-se abordar uma vertente no estudo dos Tímpanos que, ao longo da sua história, tem sido marginal, relativamente à sua utilização “normal” de instrumento de orquestra – A utilização de Tímpanos como instrumento solista, especialmente na situação de solista não concertista.

Para a persecução deste objectivo será traçada a trajectória evolutiva do instrumento ao longo da História da Música, tanto do ponto de vista das suas características de construção como da sua utilização pelos compositores ao longo do tempo. Não pode, por isso, deixar de ser feita uma abordagem da utilização dos Tímpanos em Orquestra, pois foi a utilização orquestral o “motor” da evolução do instrumento. Em complemento ao atrás enunciado, será igualmente desenvolvido o tema das preocupações de respeito pelo contexto histórico aplicado ao caso específico dos Tímpanos. Será igualmente feita uma tentativa de identificação de existência de exemplares antigos em Bandas de Música amadoras, através da realização de um inquérito. Por fim será traçado o quadro geral da utilização dos Tímpanos em Portugal nos dias de hoje.

Atenção especial será dada a composições onde o objecto de estudo deste projecto está, mais directamente, em evidência. É este o caso de *Marche* (1685) dos irmãos Philidor, de um conjunto de Concertos e Sinfonias para múltiplos Tímpanos do final do século XVIII e das *Eight Pieces for Four Timpani* (1950/1966) de Elliott Carter. No caso da *Marche* será feita uma pequena análise e realizada uma edição moderna. No caso das peças para Tímpanos de Elliott Carter, será analisada com mais profundidade a peça *Moto Perpetuo*.

Até ao final do século XVIII os Tímpanos foram, quase exclusivamente, os únicos instrumentos de Percussão usados na Música Erudita Ocidental. A partir do século XIX a secção da Percussão foi enriquecida com inúmeros novos elementos. Entre eles, novos instrumentos de Percussão de altura definida a que os Tímpanos pertencem. Será, tal como para os Tímpanos, traçado o seu trajecto de evolução e assim será completado o quadro actual da Percussão de altura definida.

O Recital concretiza os principais pontos explorados no trabalho escrito, através da apresentação de um conjunto de obras apresentadas por ordem cronológica:

- *Marche* de André e Jacques Philidor (1685)
- *Eight Pieces for Four Timpani* de Elliott Carter (1950/1966)
(*March, Saëta, Moto Perpetuo, Recitative*)
- *Concerto pour Percussion et Orchestre* de André Jolivet (1958)
(andamentos I, II e III)
- *OMAR Due pezzi per Vibrafono* de Franco Donatoni (1985)

ABSTRACT

Title

The Timpani as a Solo Instrument in the Defined Pitch Percussion Context

Investigate the marginal use of the Timpani as a solo instrument is the main object of this study. In order to achieve this main goal, we will point out the evolution of the instrument along Music History. We will focus both: the main characteristics of its construction and the way they have been used by composers.

Bearing these facts in mind, we will also center our attention on the way that Timpani have been used at Orchestras, which had certainly led to the development of the instrument we are studying. At the same time, we will study historical respect and performance, by contextualizing the different historical periods of Timpani.

It is also important to have information about the quantity of Timpani used at amateur musical bands in Portugal, mainly in what concerns ancient instruments.

These elements will allow us to draw a general idea about the way Timpani are used in Portugal.

In order to have concrete examples of the Timpani as a solo instrument, we will analyze the following compositions: *Marche de Timballes* (1685) by André and Jacques Philidor; The ensemble of Concerts and Symphonies for multiple Timpani from the end of the XVIIIth century; The *Eight Pieces for Four Timpani* (1950/1966) by Elliott Carter.

Bearing in mind that other Defined Pitch Percussion Instruments have emerged at the beginning of the XIXth century, we will also study the evolution of those instruments.

The Recital will materialize the main aspects we have focused at our written work and already mentioned above. The presentation will follow a chronological sequence as indicated:

- *Marche de Timballes* by André and Jacques Philidor (1685)
- *Eight Pieces for Four Timpani* by Elliott Carter (1950/1966)
(*March, Saëta, Moto Perpetuo, Recitative*)
- *Concerto pour Percussion et Orquestre* by André Jolivet (1958)
(Movements I, II, III)
- *Omar Due Pezzi per Vibrafono* by Franco Donatoni (1985)

Índice

<u>INTRODUÇÃO</u>	Pág. 1
1. <u>OS TÍMPANOS NA INTERPRETAÇÃO HISTÓRICA</u>	Pág. 3
1.1. <u>CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A INTERPRETAÇÃO HISTÓRICA</u>	Pág. 3
1.2. <u>ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DOS TÍMPANOS</u>	Pág. 6
1.3. <u>INTERPRETAÇÃO DE TÍMPANOS NA MÚSICA ANTIGA</u>	Pág. 9
1.3.1. <u>Edição das partes de Tímpanos de obras do Período Barroco</u>	Pág. 9
1.3.1.1. <u>Breve Análise e Edição de <i>Marche de Timbales</i> (1685) dos Irmãos André e Jacques Philidor</u>	Pág. 9
1.3.2. <u>Interpretação e Execução de Tímpanos no Período Barroco</u>	Pág. 11
1.4. <u>OBRAS COM UTILIZAÇÃO SOLÍSTICA DE TÍMPANO ATÉ AO CLASSICISMO</u>	Pág. 15
1.5. <u>EVOLUÇÃO DOS TÍMPANOS ATÉ AOS DIAS DE HOJE</u>	Pág. 17

2. <u>CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE AS OITO PEÇAS PARA QUATRO TÍMPANOS DE ELIOTT CARTER</u>	Pág. 24
2.1 <u>ANÁLISE DE <i>MOTO PERPETUO</i></u>	Pág. 25
2.1.1. <u>Descrição</u>	Pág. 25
2.1.2. <u>Conclusão</u>	Pág. 31
3. <u>A SITUAÇÃO EM PORTUGAL NO QUE RESPEITA AO USO DE TÍMPANOS</u>	Pág. 32
3.1. <u>REALIZAÇÃO DE UM INQUÉRITO SOBRE A EXISTÊNCIA DE TÍMPANOS EM BANDAS CIVIS</u>	Pág. 32
4. <u>CONCLUSÃO</u>	Pág. 35
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	Pág. 38
<u>ANEXOS</u>	Pág. 40
<u>Anexo 1</u> Reprodução original e Edição Moderna de <i>Marche</i> de André e Jacques Philidor	Pág. 41
<u>Anexo 2</u> Partitura anotada de <i>Moto Perpetuo</i> de Elliott Carter	Pág. 42

Anexo 3

- Inquérito sobre a existência de Tímpanos em Bandas Cívicas
- Tímpanos da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de AzeitãoPág. 43

Anexo 4

- Evolução dos Instrumentos de Percussão de Altura DefinidaPág. 44
- Bibliografia Anexo 4 Pág.45

INTRODUÇÃO

Os Tímpanos têm sido ao longo da História da Música um instrumento cuja utilização se liga preferencialmente à música orquestral. É à Orquestra que se deve a sua entrada na Música Erudita e foi com a evolução da Orquestra que eles evoluíram.

Há, no entanto, uma dimensão solística que, desde muito cedo, se manifestou e que é fundamental para se entender as possibilidades, a evolução e as características dos Tímpanos modernos.

As obras para instrumento solista são uma área de aprofundamento do seu espaço de comportamento e de descoberta da sua especificidade. De um modo diferente de certos instrumentos, como é o caso dos instrumentos de tecla, que estão, à partida, vocacionados para este tipo de utilização, a utilização solística de instrumentos que *a priori* não têm este tipo de vocação, constitui um desafio tanto para os compositores como para os instrumentistas. Há, aqui, uma espécie de “análise ao microscópio” do instrumento que tem, como consequência, uma descoberta de características menos óbvias do mesmo. As obras para estes instrumentos, com, aparentemente, menores características de utilização individual, trilharam muitas vezes, por isso, caminhos menos convencionais ao explorar esses recursos menos habituais.

O facto de se utilizar meios de expressão instrumental mínimos, não significa que as composições resultantes tenham menor valor. A História da Música apresenta-nos, ao longo dos tempos, diversas obras da maior relevância estética como é o caso das obras para Violino e Violoncelo solo de J.S. Bach. Também no caso da Percussão, alguns compositores de primeira linha viraram a sua atenção para a escrita para instrumento solista¹. O caso mais paradigmático de uma obra em que o compositor é desafiado a superar as limitações do material instrumental à sua disposição é o conjunto de peças para Tímpanos solo de Elliott Carter. Noutro campo da Percussão – os teclados de Percussão – embora mais próximo dos instrumentos de tecla e, por isso, mais vocacionados para uma utilização solística, também obras da maior relevância foram produzidas. É este o caso do díptico *Omar due Pezzi Per Vibrafono* do compositor Franco Donatoni (1927-2000). Este compositor, aliás, foi um grande cultivador desta forma de composição para instrumento solista individual. No seu catálogo de obras podemos encontrar uma grande quantidade de composições deste tipo. Para além de diversas obras para Piano e Cravo, compôs obras para Guitarra, Harpa, Viola de Arco, Violino, Violoncelo, Contrabaixo, Clarinete, Clarinete Baixo, Oboé, Piccolo, Trombone para além da já citada obra para Vibrafone².

Não podemos ainda deixar de referir a contribuição dos próprios instrumentistas no desenvolvimento deste tipo de utilização dos instrumentos. Desde a elaboração de obras com intuítos pedagógicos até à composição propriamente dita de peças, os instrumentistas contribuem para o alargamento do, já referido, espaço comportamental do seu instrumento. Por vezes são os guias que permitem ao compositor o “mergulhar”

¹ Não são aqui consideradas as obras para “set-up” de Percussão na medida em que configuram um caso semelhante aos instrumentos de tecla.

² Página Franco Donatoni [Ircam – Brahms – 2010 - Base de documentation sur la musique contemporaine]

nas suas especificidades, noutras acumulam a qualidades de executantes e compositores. Neste último caso, temos inúmeros compositores para instrumentos de tecla como J.S. Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Béla Bartók que juntavam o virtuosismo no instrumento ao da composição. Na Percussão, apesar de não existir nenhum caso da grandeza atrás exposta, é de destacar a obra que quer pelo seu pioneirismo quer pela sua originalidade realizaram os irmãos André e Jacques Phillidor ainda no século XVII.

1. OS TÍMPANOS NA INTERPRETAÇÃO HISTÓRICA

1.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A INTERPRETAÇÃO HISTÓRICA

Uma das mais interessantes tendências, no que respeita às práticas interpretativas, que emergiram na segunda metade do século XX, é a crescente importância que o chamado “movimento da música antiga” tem na cena musical mundial. Esta importância é visível e audível de variadas formas. Uma é o grande e sempre em crescimento número de organizações devotadas à interpretação de um passado mais ou menos distante, normalmente a música pré-1800. Estes grupos, buscam a “autenticidade” da interpretação, usando instrumentos históricos, antigos ou reproduções, e aplicando o que eles consideram serem, historicamente, as técnicas correctas.

Esta preocupação em realizar interpretações autênticas, funda-se numa questão mais geral da relação entre a análise de uma obra e o contexto em que ela foi realizada. Esta relação, tem sido entendida como uma oposição, levando ao surgimento de uma “linha clara entre “teoria e análise” e “musicologia histórica” no meio académico Americano”³. Também Kevin Korsyn⁴ diz-nos sobre este tema: “Conceber texto e contexto como uma oposição, promove uma compartimentalização da investigação musical, dividindo a análise sincrónica das estruturas internas das narrativas diacrónicas da História. A análise musical trata as obras como entidades fechadas e estáticas, abertas à História apenas ao nível de paradigmas abstractos (tais como arquétipos formais). Uma vez que as técnicas analíticas foram desenvolvidas, primeiramente, relativamente a composições autónomas, mesmo os historiadores da música, quando analisam música têm de usar métodos “internos” de análise. (...) Habitamos assim, um espaço conceptual regido por metáforas de “interno” e “externo”. Estamos “dentro” da peça, através de uma análise “interna”, ou estamos fora, situando a sua posição relativamente a outras unidades fechadas.

O “movimento da música antiga” corporiza uma nova maneira de abordar a obra musical, em que para além da análise “interna” da obra se procura, na medida do possível, recriar o contexto em que foi concebida, mesmo que esse contexto se resume aos aspectos estilísticos, técnicos / tecnológicos e espaciais.

Outra questão que permitiu o florescimento deste movimento, foi a mudança de atitude relativamente à música antiga. Tem sido afirmado, com algum fundamento, que até 1800 os ouvintes não se interessavam pela música antiga e só queriam a novidade mais recente, no século XIX gostavam tanto do novo quanto do antigo e que no século XX, prefere-se de longe o antigo ao novo. Esta mudança, deve-se não só a mudanças sociais entretanto ocorridas como à evolução da própria música no sentido de um crescente artificialismo.

³ Samson, Jim, *Analysis in Context*, in *Rethinking Music*, p.37

⁴ Korsyn Kevin, *Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence and Dialogue in Rethinking Music*, p. 55

Para esta mudança de atitude relativamente à música antiga, que está na base do desenvolvimento deste movimento, vários factores contribuíram. Frederick Newman⁵ identifica 5 factores:

O primeiro foi o interesse, puramente académico, na História, em que a música é considerada conjuntamente com outros eventos, como a literatura, arquitectura e as outras artes. Quando a música do passado é vista desta maneira, pouca importância é dada à sua execução. Em segundo, é o caso da música sacra, em que a relação à liturgia confere um estatuto especial a esta música. Em terceiro são as danças e canções seculares da tradição popular. Em quarto, é a interpretação da música do passado pelo prazer da sua beleza. Por fim, em quinto, está uma nova dimensão que foi aduzida à interpretação de música antiga; a busca da autenticidade histórica. Este quinto ponto é o traço mais importante do movimento de música antiga.

O mesmo autor, diz-nos que a preocupação no que respeita à correcção histórica ou “autenticidade” da interpretação musical é um fenómeno surpreendentemente recente que era praticamente desconhecido antes do final do século XIX. Foi já quase no final deste século que o movimento da música antiga deu passos decisivos no sentido da sua afirmação. Em 1894 Charles Bordes e o compositor Vincint d’Indy fundaram a Schola Cantorum em Paris, com o propósito original de recuperar a música sacra antiga. Alguns anos mais tarde esta instituição alargou à ópera e a outros géneros seculares a sua acção.

Em 1901 Henry Casadesus, apoiado por Camile Saint Saëns, funda a Société des Instruments Anciens e organiza periodicamente concertos executados com instrumentos antigos. Em 1903 Wanda Landowska, que era professora na Schola Cantorum deu o seu primeiro recital de cravo. Um ano mais tarde, em 1904, publica o seu livro *Musique Ancienne* onde defende o uso do cravo quando é historicamente apropriado. Enquanto instrumentista e professora, ela foi uma grande divulgadora do cravo e, indirectamente, do uso de instrumentos antigos.

Tão importante como Landowska, foi a figura cimeira da nascente busca da autenticidade Arnold Dolmetch (1858-1940). Tendo uma extraordinária habilidade de mãos, ele construiu o seu primeiro clavicórdio em 1894 e dois anos mais tarde um cravo. O seu envolvimento íntimo com os instrumentos, levou-o a investigar as técnicas de execução e as suas técnicas “autênticas”. Ele organizou numerosos concertos com música e instrumentos antigos tendo contribuído para o interesse neste movimento. A sua maior contribuição foi o livro *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* (London, 1915).

Após o falecimento de Dolmetch em 1940, o fardo de líder espiritual do movimento da música antiga recaiu, após a 2ª Guerra Mundial, em Thurston Dart, um jovem cravista e musicólogo autodidacta que se tornou professor em Cambridge. Ele foi o primeiro editor da *Galpin Society Journal* que se ocupava da história e usos dos instrumentos Europeus. A sua influência vem de um livro por ele publicado, *The interpretation of music* (London, 1954).

Ao lado de Dart como figura cimeira deste movimento está Robert Donington que publicou o livro *The interpretation of Early Music* (London 1963).

⁵Newman, Frederick, *New essays on performance practice*, Rochester: University of Rochester press, 1992, pp. 4-12

Dolmetch estudou velhos tratados extraíndo deles regras sobre a interpretação, tendo depois aplicado estas regras de um modo reduzido aos grandes mestres de um período. Ele tornou-se assim o criador do método “cite-and-apply”.

O verdadeiro herdeiro de Dolmetch, o seu aluno Donington, levou o método “cite-and-apply” ao seu extremo, citando no seu livro *The interpretation of Early Music* uma grande quantidade de excertos de antigos teóricos.

A princípio, este movimento arrancou de forma lenta mas nas primeiras três décadas do século XX, sinais encorajadores de um crescente interesse na interpretação do primeiro repertório musical apareceram em muitos países.

Na Alemanha, foi fundada em 1905 a Deutsche Vereinigung für alte Musik, tocando com instrumentos antigos (mas com modernas técnicas). Em 1908, Hugo Riemann fundou na Universidade de Leipzig o primeiro instituto musicológico alemão chamado Collegium Musicum.

O ano de 1933 foi particularmente importante no desenvolvimento da prática da música antiga, pois foi neste ano que foram fundadas a Schola Cantorum em Basel e a Pro Musica Antiqua em Bruxelas.

A Segunda Guerra Mundial fez, praticamente cessar actividade do movimento. Mas logo após o seu fim, assistiu-se a uma explosão de entusiasmo que não dá mostras de abrandar. A Inglaterra tomou a liderança seguida da Holanda, Bélgica e Alemanha. Mais tarde juntou-se os Estados Unidos. A França que no século XIX tinha liderado o movimento de recuperação da música antiga só recentemente voltou a mostrar sinais de querer seguir a nova tendência.

Nos Estados Unidos, apesar de em 1925 ter sido fundada, em Filadélfia, a American Society of Ancient Instruments, o movimento da música antiga teve uma implantação mais tardia. No ano de 1988, testemunhando o crescimento deste movimento foram criadas duas revistas dedicadas às questões de práticas interpretativas: *Historical Performance* e *Performing Practice Review*.

1.2. ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DOS TÍMPANOS

Os precursores dos Tímpanos usados em Orquestra, são os usados na cavalaria e que eram tocados com o par de tímpanos montados em cavalos, assim como os executantes e cavaleiros. Eram usados em ambiente militar em conjunto com instrumentos de sopro dos metais. A sua introdução na Europa, segundo James Blades,⁶ espalhou-se pela Europa ao longo do século XV.

Ainda segundo o mesmo autor, a sua introdução no repertório erudito só se verificou durante o período barroco. Lully, na sua ópera *Thésée* (1675) é normalmente considerado o primeiro compositor a escrever para tímpanos, no entanto, esta honra deve ser partilhada por Benevoli e Mathew Locke. Orazio Benevoli, escreveu para tímpanos na sua *Missa Festival* (1628). Nesta obra, dedicada à catedral de Salzburgo, Benevoli escreve para dois conjuntos de trompetes e tímpanos, tendo cada par de tímpanos, afinados em Dó e Sol, a sua própria parte. Quanto a Locke, a sua ópera *Psyche* foi estreada em 1673 e publicada em 1675.

Ao mesmo tempo que os tímpanos surgiam no contexto orquestral do século XVII, apareciam as primeiras obras para metais e tímpanos e mesmo para tímpanos solo. Os irmãos Philidor, músicos da corte do rei Luís XIV, foram responsáveis pela composição de várias marchas para trompetes e Tímpanos publicadas por Ballard em 1685. Nesse mesmo ano, eles compuseram e executaram uma marcha para dois pares de tímpanos em que usaram a pouco usual afinação de (do grave para o agudo), Sol, Dó, Mi, Sol. Estas marchas, juntamente com outra do irmão mais novo, Jacques, e ainda uma *Marche de Timbales* composta para os guardas do rei (Luís XIV) de Babilon, foram publicadas em 1705. Estas obras eram engenhosamente construídas e exigiam já uma alta capacidade de execução dos executantes.

No final do século XVII, encontramos os Tímpanos solidamente estabelecidos na orquestra. Purcell, empregando o termo Kettledrums para designar estes instrumentos, reconheceu a sua importância e incluiu-os na sinfonia do acto IV da sua ópera *The Fairy Queen* (1692) naquela que é considerada a primeira passagem orquestral a solo.

Outros expoentes da composição do período barroco, como Bach e Haendel, também usaram os Tímpanos.

Bach, empregou os Tímpanos quase exclusivamente com Trompetes e Coro e invariavelmente num contexto de festividade ou cerimónia pública⁷. Das 49 composições onde ele usou este instrumento, 39 eram música sacra, 7 cantatas seculares e 3 em música orquestral. Em 45 ocasiões, usa o intervalo de 4ª nas tonalidades de Ré (30), Dó (14) e Si b (1). Com excepção deste último caso, os Tímpanos eram usados juntamente com os Trompetes (normalmente 3). Nas quatro restantes obras, todas na tonalidade de Sol, emprega o intervalo de 5ª. Na obra onde é utilizada a tonalidade de Síb, a Cantata 143, Bach usa os Tímpanos conjuntamente com 3 Trompas.

⁶ Blades, James, *Percussion Instruments and their History*. Faber and Faber Ltd. London 1975, p.232

⁷ Idem, p. 245

Do ponto de vista técnico, não há grande exigência nas partes de Tímpanos de Bach. Só em raras ocasiões a fusa era empregada e ainda assim em andamentos modestos. A sua função era principalmente rítmica e não apresentava problemas de execução.

A afinação permanecia inalterada durante toda a obra. Quando havia uma mudança de tonalidade, os tímpanos permaneciam em silêncio, esperando pelo regresso à tonalidade original.

O uso dos Tímpanos feito por Haendel, tinha as mesmas características do empregado por Bach. Era predominantemente rítmico, sem mudanças de afinação durante toda a obra, acompanhando de um modo geral Trompetes e/ou Coro e geralmente afinados em quartas. Ele tinha absoluta consciência das suas qualidades dramáticas e, assim, usou-os em numerosas Oratórias e óperas. É este o caso de o coro do *Hallelujah* da oratória *Messiah* que continua a ser ainda hoje uma das mais excitantes e eficazes partes de tímpanos jamais escritas⁸.

Evidentemente que o uso limitado dos Tímpanos nesta época era condicionado pelo estado de desenvolvimento do instrumento.

Os Tímpanos usados no Barroco possuíam quase as mesmas características dos seus antecessores usados a cavalo. Eram de cobre ou bronze (mais raramente de madeira ou prata). O seu tamanho era cerca de 18 a 20 polegadas de diâmetro e a sua profundidade cerca de 12 polegadas. Estas medidas são aproximadas às dadas por M. Praetorius no seu livro sobre instrumentos musicais *Syntagma Musicum* (Wolfenbüttel, 1619), e são também as dos instrumentos que sobreviveram e que se encontram em vários museus citado por Edmund Bowles⁹: Musikhistorisk Museum, Copenhagen, 21.25 polegadas de diâmetro; Historisches Museum, Frankfurt, 17 5/8 de diâmetro e 11 3/4 de profundidade; Kungl. Armémuseum, Estocolmo, 21 de diâmetro; Musikinstrumenten-Sammlung, Viena, 22 1/2 e 24 3/8 de diâmetro e 14 1/8 de profundidade.

O mesmo autor defende o uso destes instrumentos na execução da música deste período. Com uma caldeira mais pequena e menos esférica, a pele tem menos tensão. Assim, não só temos menos volume e ressonância mas também a qualidade do som é diferente. Quanto mais pequena é a caldeira, mais intensas são as frequências “inarmónicas”. Este menor nível de dinâmica adequa-se aos pequenos conjuntos orquestrais do período barroco. Também do ponto de vista acústico, a forma mais achatada das caldeiras destes tímpanos, tem efeito no som produzido. A profundidade ideal de um tímpano deve ser igual à distância entre o ponto em que a pele é percutida e o bordo mais distante, na prática cerca de 4 polegadas menos que o seu diâmetro.

Quanto às baquetas usadas, elas pouco diferiam das usadas nos tímpanos da cavalaria. Aqui encontramos, sobretudo através de ilustrações, vários tipos de baquetas, umas mais próximas das actuais, com pontas ovais ou redondas, outras com terminação mais estreita, mais próximas das baquetas de caixa. Há, segundo James Blades¹⁰, referências literárias a baquetas com pontas de madeira e marfim. Existe num museu em Viena, um par de baquetas de tímpanos em marfim maciço, datado do século XVII. No barroco, regra geral, eram as baquetas de ponta redonda de madeira as mais utilizadas, nomeadamente nas intervenções mais comuns em que os tímpanos tocavam em conjunto com os trompetes. Há, no entanto, provas que já nesta altura (e mesmo antes)

⁸ Blades, James, op. cit., p. 252

⁹ Bowles, Edmund, *On Using the Proper Timpani in the Performance of Baroque Music*, Percussive Notes, Winter 1980, pp. 55

¹⁰ Blades, James, op. cit., p.232

se usavam baquetas com alguma cobertura e portanto mais “macias”. James Blades¹¹ cita uma carta que H.C. R. Landon lhe enviou em que se descreve traços de uma cobertura em baquetas do século XVIII. O ocasional aparecimento de indicação de tímpanos cobertos em obras deste período, seria uma ocasião em que o uso de baquetas com revestimento, eram usadas. Edmund Bowles¹², refere que ilustrações de cortejos fúnebres, mostram que o uso de tímpanos cobertos estava associado ao uso de baquetas com cobertura, compensando assim a menor reverberação da pele.

Por fim referência para as peles usadas que eram, obviamente, de origem animal, vitela ou cabra, provavelmente com maior preponderância (em comparação com a actualidade) da pele de cabra.

¹¹ Blades, James, op. Cit. p.250

¹² Kogan, Peter, *Edmund A. Bowles: Timpani Scholar*, Percussive Notes, April 2005, p.68

1.3. INTERPRETAÇÃO DE TÍMPANOS NA MÚSICA ANTIGA

1.3.1. Edição das partes de Tímpanos de obras do Período Barroco

Tal como na história do Movimento da Música Antiga, a edição precedeu o movimento em si, sendo mesmo uma pré-condição, também uma das primeiras tarefas de quem se dedica a este período deve ser a edição de partes de tímpanos. Para Eric Remsen¹³, editar, pode manifestar-se de quatro maneiras: Alteração da duração das notas existentes, alteração do ritmo das passagens, alteração da afinação das notas escritas e adição de notas ou passagens para além das já existentes. A maioria destas alterações tem a ver com questões estilísticas que serão discutidas posteriormente. A mudança de afinação está relacionada, neste período, com o facto de, sobretudo em Bach, os tímpanos serem tratados como instrumento transpositor pelo que, independentemente da tonalidade, aparecerem sempre as mesmas notas na partitura (normalmente Dó e Sol). O primeiro obstáculo, como nos diz Nicholas Ormrod¹⁴ é a própria existência de uma parte de Tímpanos. Instrumentações opcionais eram muito comuns no século XVIII e a música publicada nessa altura era sempre em partes separadas. A partitura de orquestra estava raramente disponível. Trompas, Trompetes e Tímpanos nem sempre estavam disponíveis para as apresentações e assim, as suas partes eram "extras opcionais". Quando estes instrumentos estavam disponíveis, é quase certo que as partes eram adicionadas, ou por já haverem em opção, ou compostas no momento pelo director musical.

1.3.1.1. Breve Análise e Edição de *Marche de Timbales* (1685) dos Irmãos André e Jacques Philidor

Como já anteriormente foi referido a *Marche de Timbales* foi executada em 1685 e publicada em 1705 incluída numa colectânea de peças para Tímpanos. Esta peça consiste numa espécie de tema e variações/desenvolvimento e divide-se em 17 *couplet*.

O 1º *couplet* com a extensão de 4 compassos (do 2º tempo do 1º compasso até ao 1º tempo do 5º compasso), usa os dois pares de Tímpanos em uníssono rítmico e divide-se em duas partes; uma que faz um percurso no sentido Tónica-Dominante, no início do 3º compasso; o segundo que faz o percurso no sentido contrário, no início do 5º compasso. Esta estrutura interna irá ser mantida nos outros 16 *couplet* que irão ser desenvolvidos de diversas formas:

- Mantendo o uníssono rítmico, faz-se variar a frase rítmicamente. É o que acontece no início da peça onde no 1º *couplet* é só usada a figura da semínima (sem contar com a introdução de semicolcheias, da primeira e segunda parte), no 2º *couplet* é introduzido a colcheia e no 3º a semicolcheia. De igual modo acontece no 8º e 9º *couplet*.

¹³ Remsen, Eric, *Editing the timpani parts of the Orchestral music of the 18th and 19th centuries*, Percussive Notes, Jan. 1983, p. 50

¹⁴ Ormrod, Nicholas, *Stylistic Interpretation in Eighteenth Century Timpani Parts*, Percussive Notes, Feb. 1997, p.55

- Uso de contraponto imitativo

a) Usando cânone rítmico – couplet 4

b) Um par de Tímpanos executa uma frase rítmica e o outro par acompanha invertendo--se seguidamente os pape couplet 5 e 6. 11 e 12, 15 e 16.

c) O mesmo que b) mas a solo - couplet 10, 13 e 14.

- Uma linha é distribuída pelos dois pares de Tímpanos - couplet 7

O couplet 17 é onde a peça atinge o seu clímax e onde o contraponto é mais denso, com o uso de figura rítmicas até aí não utilizadas como a tercina.

-

De referir que a extensão de cada couplet não é fixa. Se bem que a maioria tenha os mesmos 4 compassos que o primeiro couplet ou o dobro, caso do 7º e 17º, o 10º couplet tem 10 compassos e os 15º e 16º têm 6.

Do ponto de vista gráfico de realçar o facto de na partitura original¹⁵(em anexo), reproduzida da edição de 1705, ainda não se usarem ligaduras pelo que, quando se pretendia prolongar uma nota para o compasso seguinte, o ponto de prolongação era colocado depois da barra de compasso, como é exemplo o couplet 7.

Também, no couplet 17, os grupos de tercinas não possuem a respectiva indicação numérica como na notação moderna.

Tendo em conta este aspectos, a edição em notação moderna foi realizada, sendo exposta em anexo¹⁶.

¹⁵ Blades James, op. cit. pp 237-240

¹⁶ Anexo I

1.3.2. Interpretação e Execução de Tímpanos no Período Barroco


Quanto à interpretação, segundo Nicholas Omrod¹⁷, temos a considerar: o estilo, o significado das indicações da partitura e a ornamentação.

Quanto ao estilo, os três estilos que dominaram a composição e as práticas interpretativas, foram o Francês, o Italiano e o Galante.


O estilo francês, é aquele que contém os traços característicos da música desde o tempo de Lully até meados do século XVIII e realiza-se pelo exagero dos ritmos pontuados.

Exemplo 1 *Musik for the Royal fireworks*

a) Como está escrito



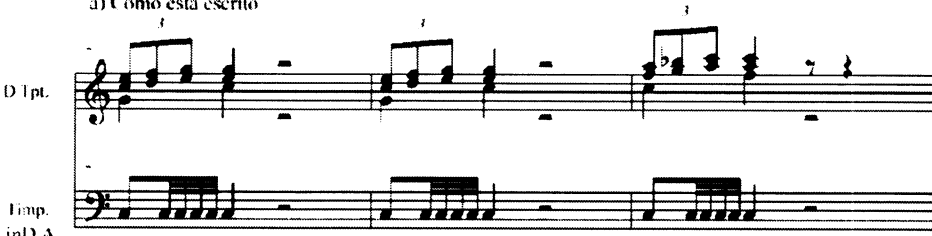
b) Como deve soar




O estilo italiano, pelo contrário, adequa a figura rítmica escrita, à divisão rítmica predominante. É este o caso do "Sanctus" da Missa em Si menor de J.S. Bach, em que o ritmo escrito nos tímpanos não "encaixa" no ritmo dos trompetes

Exemplo 2 *Sanctus da Missa em Si b de J.S. Bach*

a) Como está escrito



b) Como deve soar



¹⁷ Idem, pp.54-58

O estilo galante, é a ligação entre o estilo francês e italiano do barroco e o estilo clássico do final do século XVIII.

Quanto ao significado de certas indicações de expressão que por vezes aparecem na partitura, é necessário conhecimento dos procedimentos em uso na época. Este é o caso do “Glória” da mesma Missa em Si menor de J.S:Bach. No compasso 145, o manuscrito de Bach, inclui ligaduras de expressão nas partes de Tímpanos

Exemplo 3 “Gloria” da Missa em Si menor de J.S. Bach
compasso 145

The image displays two musical staves for timpani. The top staff is labeled 'D Tpt.' and the bottom staff is labeled 'Timp.'. Part 'a) como está escrito' shows the original notation with slurs over the notes in both staves. Part 'b) Como deve soar' shows the notes without slurs, with a 'tr' (trill) marking above the notes in the Timp. staff.

Este facto, que confundiu muitos editores, fez com que em muitas edições se omitisse estas ligaduras. No entanto o uso de ligaduras pode ser uma alusão de Bach ao estilo francês onde o uso da ligadura modifica o ritmo. Couperain, citado por Nicholas Ormrod¹⁸ diz claramente: “uma ligadura sobre duas notas significa que a segunda deve ser mais longa que a primeira”.

Por fim a questão da ornamentação. Uma das questões mais controversas, está quando e como se deve realizar o trémolo. Casos há, como na Missa em Si menor de Bach, em que o trémolo é escrito, no entanto em muitos outros casos isso não acontece devendo no entanto ser realizado um trémolo no acorde final de acordo com inúmeras fontes históricas. Quanto ao modo como esse trémolo era feito entrarmos numa área controversa, pois há documentos que indicam que o trémolo se realizava em pancadas simples como há documentos que indicam se utilizavam duplas como no rufo da caixa. Nikolaus Harnoncourt é um defensor dos trémolos utilizando a técnica do rufo, tendo mesmo um Timpaneiro numa orquestra dirigida por si, usado a técnica tradicional da caixa (baqueta da mão esquerda lateral) o que mereceu Edmund Bowles¹⁹ o seguinte comentário: “desafio alguém a encontrar uma só ilustração que mostre um Timpaneiro a segurar as baquetas deste modo”. Exageros à parte, o trémolo é um dos melhores métodos que o Timpaneiro tem para a ornamentação, um recurso usado extensivamente por outros instrumentistas e um elemento essencial dos estilos Italiano e sobretudo o Francês deste período. Os trémolos, podem também ser introduzidos durante uma obra (especialmente os do tipo rufo) para complementar um trilo ou trinado dos trompetes. É este o caso do final da “La Réjouissance” da *Musik For The Royal Fireworks* de Handel.

¹⁸ Ormrod, Nicholas, op. cit., pp. 56-57

¹⁹ Kogan, Peter, op. cit., p. 66

Exemplo 4 "La Réjouissance" da Musik for the Royal Fireworks
3 últimos compassos

A ornamentação pode também ser usada ritmicamente. Nos pontos cadenciais, em particular nas cadências finais, os tímpanos podem elaborar sobre a parte escrita, dentro do razoável, partindo do que está escrito e tomando em atenção ao que os outros estão a fazer. O caso paradigmático desta situação é o famoso Ámen final do Alleluja de Haendel.

Exemplo 5 Amen do Alleluja do Messiah
últimos três compassos

É difícil saber como era a execução técnica e a interpretação no período barroco. Há no entanto ilustrações que nos poderão ajudar a dar uma ideia. Ao analisarmos ilustrações da época (fig. 1), podemos reparar num tipo de pega semelhante ao que, actualmente, é comum encontrar em executantes de xilofone, em que a baqueta está quase perpendicular ao eixo do braço e a mão executa uma rotação interna (pronação). De referir a semelhança entre as baquetas de tímpanos deste período e as actuais de Xilofone.

fig. 1



Para além das ilustrações, há uma descrição de como era a execução de tímpanos no século XVIII feita por Johan Ernst Altenburg (1734-1801) expresso no seu livro *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker- Kunst* que foi publicado em 1795. Aqui, segundo R.M. Longyear²⁰, ele distingue duas maneiras de tocar tímpanos na altura: “Tocar com Notas” era a execução em marchas cerimoniais, sinfonias, música sacra, ópera. “Música sem notas” (Schlagen ohne Noten) era uma improvisação (Preabulieren, oder Fantasiaren) que consistia na arte de combinar “schlag-manieren” uma espécie de rudimentos da caixa em vários tempos e dinâmicas.

²⁰ Longyear, R.M., *Altenburg's Observations (1795) on the Timpani*, Percussive Notes, Mar. 1970, p.92

1.4. OBRAS COM UTILIZAÇÃO SOLÍSTICA DE TÍMPANOS ATÉ AO CLASSICISMO

Para lá dos já citados compositores da corte do Rei Luís XIV, um outro conjunto de compositores, já fora do período Barroco, usaram os tímpanos de forma solística.

A descrição de Altenburg, em 1795, refere-se a uma prática que ia caindo e desuso. É no entanto desta época, segunda metade do século XVIII e primeiras décadas do século XIX, que aparece um certo número de obras em que os Tímpanos têm um papel de características solísticas. Edmund Bowles²¹, refere várias obras onde se destaca também o uso de conjunto de Tímpanos com 5 a 8 elementos. Algumas destas obras foram editadas por Harrison Powley e registadas em gravação por Alexander Peter e a Dresden Philharmonic Chamber Orchestra.

A primeira destas obras, foi a *Sinfonia a 2 Corni, 6 Timpani, 2 Violini, Viola e Cembalo* escrita em 1749 por Christoph Graupner (1683-1760). Powley²² refere que a parte de Tímpanos ornamenta a linha do baixo de um modo geral. Os seis Tímpanos estão afinados em Fá, Sol, Lá, Si b, dó e Ré. É também de realçar a forma como os Tímpanos se fundem com as cordas e as trompas, conseguindo um tipo diferente de sonoridade daquela, mais usual, de Trompetes e Tímpanos.

Contemporâneo de Graupner, Johann Melchior Molter (1699-1765) compôs a *Sinfonia per 5 Timpani, 2 Flauti, 2 Violini, Violetta e Cembalo*, cerca de 1750. Também nesta Sinfonia, como refere Powley²³, a abundância de timbres é audível, por exemplo, no contraste entre a abertura *tutti* com a passagem suave para Flautas e Tímpanos. De um modo geral, os Tímpanos reforçam a linha do baixo mas são frequentes as intervenções solísticas. Em todos os andamentos encontramos passagens timbricamente coloridas o que levou Powley²⁴ a considerar o timbre um elemento estrutural desta música.

Johann Carl Fischer, estando estabelecido em Londres como músico da corte, compôs a *Symphonie mit acht obligaten Paucken*. Esta obra que, durante muito tempo, se pensou que era da autoria de Johann Wilhelm Hertel, está escrita em Dó M e inclui uma cadência no final do primeiro andamento. Segundo Powley²⁵, é o primeiro concerto para Tímpanos conhecido e é de realçar, no primeiro andamento, as ornamentadas passagens de Tímpanos solo, usando frequentemente padrões de baixo de Alberti em contraponto com secções *Tutti*, onde os Tímpanos e Trompetes tocam a tónica e dominante. Há ainda o uso melódico dos Tímpanos a solo ou dobrando os Oboés.

O mais prolífico dos compositores de múltiplos Tímpanos dos séculos XVIII e XIX foi Gyorgy Druzecky (1745-1819). As suas obras incluem, segundo Edmund Bowles²⁶ um

²¹ Bowles, Edmund, *The Timpani: A Plea for Further Research*, Percussive Notes, Vol. 23, January 1985, pp. 51-53

²² Powley, Harrison, notas do cd Naxos 8.557610 *Virtuoso Timpani Concertos*, Alexander Peter e Dresden Philharmonic Chamber Orchestra (P) 2004 & ©2005

²³ Idem, p. 5

²⁴ Id., Ibid.

²⁵ Idem, p. 4

²⁶ Bowles, Edmund A., *The Timpani: A Plea for Further Research*, Percussive Notes, Vol. 23, January 1985, pp. 51-53

Dó M para cordas, sopros e 6 Tímpanos, um concerto para 6 Tímpanos e Orquestra e um *Konzertstück* para Violino e Orquestra com 7 Tímpanos. Powley²⁷, que se refere a este compositor como Georg Druschetzky, traça o percurso deste músico militar e Timpaneiro em Linz (1775-1783) que após a reforma da carreira militar, trabalhou para diversos patronos como Timpaneiro, Oboísta e Compositor. Um deles foi o Cardeal Batthyány para quem Druschetzky trabalhou entre 1791 e 1800, período em que escreveu várias composições que usam entre 6 e 8 Tímpanos. É também referido que sobreviveu um inventário de instrumentos musicais pertencentes ao referido Cardeal onde se incluem, entre outros instrumentos, sete Tímpanos. A música de Druschetzky está, em grande parte, na Biblioteca Nacional Húngara em Budapeste e permanece não publicada. Quanto às suas obras, a escrita para múltiplos Tímpanos com um uso consistente como instrumentos melódicos, frequentemente dobrando sopros e cordas, são uma característica das suas composições. Tendo editado duas destas obras, O *Concerto para 6 Tímpanos e Orquestra* e a *Partita* em Dó M, Harrison Powley²⁸ refere, relativamente à primeira destas obras, as várias fontes encontradas: 1. Uma cópia em que o primeiro andamento é reduzido pela eliminação de passagens em eco das cordas e sopros; 2. Um conjunto de partes feitas em 1932 para uma execução do primeiro andamento; 3. Um conjunto completo de partes orquestrais originais que, evidentemente, constituem a fonte principal. O mesmo autor refere que nestas partes originais, a parte de Tímpanos indica no seu título Concerto para Tímpanos e Cimbalum. Não foi, no entanto, encontrada qualquer parte de Cimbalum. O primeiro andamento contém ainda uma cadência escrita. De facto, duas versões desta cadência chegaram até nós, para além de uma terceira escrita em 1932. Após o segundo andamento, um andante com a melodia tocada em uníssono pelas cordas e sopros, o terceiro andamento consiste numa série de variações nas quais os Tímpanos têm uma parte melódica altamente ornamentada. De notar que o solista tem de tocar quase continuamente neste andamento.

Quanto à *Partita* em Dó M está escrita para Flauta, 2 Oboés, 2 Trompas, 2 Trompetes, cordas e 6 Tímpanos. Powley²⁹ analisando esta obra, diz-nos que no primeiro andamento, *Allegro com moto*, os floreos solísticos dos Tímpanos, afinados em Sol, Lá, Si, Dó, Ré e Mi prendem a atenção assim como os contrastes dinâmicos e tímbricos. É de realçar o facto de os Tímpanos, soando 2 oitavas abaixo dos Violinos e Flautas, ser o primeiro instrumento a articular a melodia. O compositor usa passagens com padrões de baixo de Alberti, uma breve passagem pela relativa menor de Lá m e termina com um floreio virtuosístico. O andamento seguinte, um *Minueto e Trio*, o compositor dá-nos delicados contrastes entre o *Tutti* com Tímpanos e a flauta. No trio, a Flauta e os Tímpanos dobram a melodia com três oitavas de distância. O *Adagio*, tem uma estrutura influenciada pelo estilo da Abertura Francesa e é caracterizado pelo uso de stacatto e de figuras rítmicas curtas. O *Rondo* final, contém os traços estilísticos já citados. De realçar a passagem em Lá m de estilo cigano em que Tímpanos, Flauta e 1º Violino fazem eco uns dos outros. Druschetzky dá igualmente aos Tímpanos a possibilidade de executar duas pequenas cadências

Por fim, referência para Ferdinand Kauer (1751-1831) que compôs *Sei Variazioni* para Sopros, 6 Tímpanos, Percussão e Cordas cerca de 1800.

²⁷ Powley, Harrison, op. cit., pp. 5-6

²⁸ Idem, p. 6

²⁹ Id. Ibid.

1.5. EVOLUÇÃO DOS TÍMPANOS ATÉ AOS DIAS DE HOJE

Durante o Classicismo, os Tímpanos usados eram semelhantes aqueles que existiam no Barroco. Salvo algumas raras exceções, eram usados dois Tímpanos normalmente na Tónica e Dominante. O estilo musical do Classicismo também não favorecia muito o uso dos Tímpanos pelo que a sua utilização era, a maior parte das vezes, mais discreta do que no período Barroco.

A partir do final do Século XVIII, porém, a combinação de, por um lado, novas solicitações por parte dos compositores e, por outro, evolução das possibilidades técnicas do instrumento, levaram os Tímpanos a novos patamares que culminaram no estado em que se encontra hoje.

Na passagem do século XVIII para o XIX, o compositor que mais se destacou na forma como usava os Tímpanos foi Beethoven. A sua escrita para o instrumento é feita de uma forma estruturada e articulada, sendo ainda de realçar o romper com o hábito de usar os Tímpanos em intervalos de Quartas ou Quintas. Isto sucedeu na sua 7ª Sinfonia, onde usou o intervalo de 6ª, e na 8ª e 9ª, onde usou o intervalo de 8ª. A única inovação técnica neste período apareceu por volta de 1790³⁰ quando Rolles, um fabricante francês de instrumentos de Banda Militar, inventou o manípulo em forma de T com que terminavam os parafusos que dão tensão à pele. Até esta data, os parafusos tinham uma terminação normal pelo que a mudança de afinação exigia o recurso a uma chave removível; um processo moroso e ruidoso. O manípulo em forma de T permitia uma mudança de afinação mais rápida e silenciosa, embora tivesse o inconveniente de os manípulos poderem interferir na execução. Os Timpaneiros do tempo de Beethoven podem já ter beneficiado desta inovação.

Foi durante o século XIX que os Tímpanos iriam desenvolver-se até chegarem, praticamente, até ao estado actual. Esta evolução visou corresponder aos novos desafios que as novas concepções musicais punham aos Tímpanos, nomeadamente, a crescente complexidade harmónica que exigia que a afinação do instrumento não ficasse presa a uma determinada tonalidade. Isto viria a ser conseguido de dois modos:

- 1- Aumento do número de Tímpanos e/ou dos tamanhos que o executante tinha à sua disposição ou, em alternativa, aumento do número de executantes mantendo cada um o tradicional par de Tímpanos.
- 2- Desenvolvimento de dispositivos técnicos aplicados ao instrumento que permitiam a variação, de uma forma homogénea, rápida e silenciosa, da tensão da pele e, por consequência, da afinação.

O aumento do número de Tímpanos foi a solução que respondeu, de um modo mais imediato, à necessidade de haver um maior número de notas disponíveis, uma vez que não estava dependente de desenvolvimentos técnicos. Por outro lado, a existência de Tímpanos com diâmetros maiores ou mais pequenos que os tradicionais aumentou a sua extensão. Deve-se a Georg Vogel a introdução de um terceiro Tímpano na Orquestra na

³⁰ Jewell, David J., *Timpani in the Late 18th Century*, Percussive Notes, vol. 24, N. 2, January 1986, p.68

Abertura da Ópera *Samori* (1803).³¹ Contemporâneo de Vogel. Anton Reicha também foi um inovador no que respeita ao uso dos Tímpanos. Estes dois Compositores e Professores foram uma fonte de inspiração para colegas e alunos. Entre eles contavam-se nomes como Carl Maria Von Weber, Meyerbeer e Berlioz.

Weber a quem tradicionalmente se atribui a introdução de um terceiro Tímpano na Orquestra, colaborou com Vogel na já referida Ópera *Samori* tendo posteriormente revisto a Abertura da sua Ópera *Peter Schmoll*, estreada em 1802, e, aí sim, introduzido um terceiro Tímpano na respectiva parte.

Meyerbeer, um aluno de Vogel, teve um papel de grande importância no alargamento da Orquestra Romântica tanto em termos de variedade como de quantidade³². É neste sentido que na sua Ópera *Robert le Diable* (1831) escreveu para quatro Tímpanos de um modo mais elaborado e exigente que a maioria dos seus contemporâneos.

Especial atenção, quanto à forma como escreveu para Tímpanos, deve ser dada a Hector Berlioz. Influenciado pelo facto de ter sido aluno de Anton Reicha assim como pela sua actividade de crítico, Berlioz foi levado a escrever de uma forma inovadora para os Tímpanos. Tendo assistido, enquanto crítico à execução de *Robert le Diable*, ficou tremendamente impressionado pelos efeitos orquestrais da obra.

Referindo-se à escrita para Tímpanos no seu Tratado de Orquestração, Berlioz defende a existência de mais do que um Timpaneiro³³. Com mais um Timpaneiro é possível mudar a afinação de um conjunto de Tímpanos enquanto o outro está a ser tocado. Deste modo é criada a possibilidade de um maior número de notas ser utilizado. Para além disto, Berlioz refere que juntando mais um ou dois executantes conseguem-se realizar acordes.

Berlioz realiza esta nova concepção de escrita para Tímpanos em diversas obras. *Sinfonia Fantástica*, *Romeu e Julieta* e *Danação de Fausto* requerem o uso de dois pares de Tímpanos. Foi, no entanto, no *Requiem* (1837) que esta forma de escrever para Tímpanos foi levada mais longe. No manuscrito autógrafo, Berlioz pedia 32 Tímpanos tocados por 20 executantes. Porém, provavelmente antevendo dificuldades na concretização desta exigência, na partitura impressa é "só" requerido o uso de 16 Tímpanos e 10 executantes. Por fim, para a estreia, teve de reduzir a participação a 3 Timpaneiros, tendo para isso revisto as respectivas partes. Esta redução sucessiva, relativamente às intenções iniciais, indicia que, mesmo num meio musicalmente avançado como era Paris, haveria dificuldades em reunir grandes quantidades de Tímpanos, sendo este facto um entrave a uma mais efectiva e alargada utilização deste instrumento.

Esta forma de escrita para Tímpanos foi também seguida por um admirador de Berlioz; Richard Wagner. Este compositor usou o instrumento de uma forma colorística e simbólica e não apenas rítmica no seu ciclo *O Anel dos Nibelungos* (1853-74). Libertados dos seus convencionais laços com os metais, os Tímpanos tornam-se um instrumento solista a quem o compositor, por vezes, confia a execução dos seus

³¹ Bowles, Edmund A., *Nineteenth-Century Innovations in the Use and Construction of the Timpani*, Percussionist, Vol. 19, March 1982, p.12

³² Bowles, Edmund A., op. cit., p.14

³³ Ap. Bowles, Edmund A., op. cit., p.16

Leitmotivs. Wagner usa frequentemente, durante este conjunto de Óperas, 2 pares de Tímpanos.

Da análise dos compositores e obras atrás expostas, um facto torna-se evidente; foi a Ópera o género que mais influenciou a escrita para Tímpanos, enquanto formas não programáticas, como a Sinfonia, eram, geralmente, mais conservadoras. As características mais dramáticas das Óperas do século XIX, desenvolvidas por compositores como Meyerbeer, Berlioz ou Wagner levavam à maximização do uso dos recursos vocais, instrumentais e dos efeitos cénicos. Os Tímpanos, com o seu poder dramático, não poderiam, por isso, deixar de ver a sua utilização incrementada.

Esta evolução que resultou do aumento do número e dos tamanhos dos Tímpanos disponíveis e respectivo aumento no número de notas e extensão, viria a ser completada pelo desenvolvimento de dispositivos de afinação rápida aplicados a cada unidade.

Desde o início do século XIX e ao longo do mesmo, inúmeros inventos, fruto da colaboração de músicos, mecânicos e metalúrgicos, desenvolveram diversos meios de, rapidamente, mudar a afinação de um Tímpano. A tecnologia mecânica durante este período sofreu um considerável avanço. O alargamento do acesso à educação, as oportunidades e exigências da industrialização e a disponibilidade de metais ferrosos levaram à profusão de invenções, entre elas os dispositivos de afinação dos Tímpanos. Contudo, muitas das soluções revelaram-se demasiado complexas e pouco fiáveis. Era frequentemente difícil a manutenção da afinação estável. Uma vez que muitos modelos não tinham contra-aro ou parafusos de afinação separados, os ajustamentos para compensar a falta de homogeneidade da pele ou de mudanças de humidade eram impossíveis. Os Tímpanos que tinham estes dispositivos eram mais caros que os que não os possuíam e, no início, eram ainda insuficientemente práticos. Deste modo, a introdução de dispositivos mecânicos de afinação foi um processo lento e gradual que se desenrolou ao longo do século XIX.

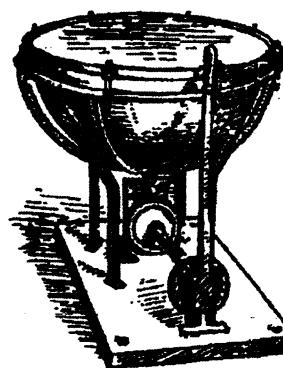
O primeiro passo significativo foi dado na Alemanha em Munique, uma região conhecida desde a Idade Média pela criação de instrumentação mecânica e dispositivos de grande engenho.³⁴ Foi Gerhard Cramer, Timpaneiro da orquestra da corte de Munich que inventou o primeiro dispositivo de afinação rápida. A tecnologia mecânica de todos os tipos era desenvolvida na corte. Instrumentos complexos como modelos astronómicos, relógios e dispositivos automáticos eram aí desenvolvidos. O Teatro de Ópera possuía um engenhoso palco com uma extensa maquinaria que devia muito a sua existência a estes desenvolvimentos. Assim, Cramer não teve mais do que dirigir-se à oficina de metalurgia da corte e procurar a ajuda de um ferreiro de nome Traub para a concepção do mecanismo e o seu efectivo desenho. O armeiro real, Pittky, encarregou-se do seu fabrico³⁵. O mecanismo consistia num aro colocado abaixo do aro da pele e ligado a este por parafusos de calibração da tensão da pele. Esse aro, por sua vez, estava suportado por um determinado número de pilares metálicos curvos que contornavam a caldeira e terminavam num parafuso central, por baixo da mesma. Esse parafuso era movido por uma roda dentada ligada a um eixo horizontal e accionada por uma alavanca vertical. Ao accionar essa alavanca, o eixo rodava a roda dentada que por sua vez apertava ou desapertava o parafuso, fazendo variar a tensão da pele. Apesar de primitivo, este dispositivo, ao ligar uma armadura externa a um parafuso central e assim

³⁴ Bowles, Edmund A., op. cit., p.38

³⁵ Bowles, Edmund A., op. cit., p.39

controlar a tensão da pele por inteiro, criou e antecipou o elemento essencial que viria a ser desenvolvido por modelos posteriores.

Desenho de um tímpano
com dispositivo de afinação
provavelmente de Gerhard Cramer
(Munich, 1812)
de James Blades



O músico e inventor, estabelecido em Amesterdão, Johann Stumpff (1770- 1841) introduziria, pouco depois de Cramer, cerca de 1815, um outro sistema de afinação mecânico em que o parafuso central ligava a pilares metálicos dispostos no interior da caldeira. Estes, por sua vez, suportavam um aro que fazia alterar a tensão da pele pelo lado de dentro da caldeira. O Timpaneiro para alterar a afinação teria de rodar a caldeira sobre o parafuso. A principal desvantagem era que ambas as mãos eram necessárias para rodar o Tímpano, exigindo que o executante deixasse de lado as baquetas. Ao rodar, a porção da pele que era utilizada para tocar também ia variando, podendo acontecer que o executante tivesse de tocar em zonas da pele menos favoráveis³⁶. Apesar destas desvantagens, a simplicidade do mecanismo e de operação, o baixo custo de produção e o baixo peso e facilidade de transporte, asseguraram alguma popularidade a estes instrumentos durante algum tempo.

Johann Kaspar Einbigler (1797-1869) em Frankfurt inventou, em 1836, um mecanismo de afinação rápida que retomou a solução de Cramer desenvolvendo-a e tornando-a mais eficiente e prática. Em vez de pilares curvos que iam dar a um parafuso central, usou pilares verticais que terminavam num disco situado debaixo do tímpano. Esse disco era levantado e baixado fazendo variar a tensão da pele e era accionado por um manípulo em vez de uma alavanca como no dispositivo de Cramer. Além disso, o que estes Tímpanos tinham de mais inovador era o facto de a caldeira estar suspensa numa estrutura exterior pelo seu bordo superior. Devido a este facto, a caldeira podia vibrar livremente, dando a estes instrumentos uma sonoridade cheia e redonda. As qualidades destes instrumentos eram tão grandes que vários compositores, entre os quais Mendelssohn, assinaram um artigo descrevendo-os à comunidade musical³⁷.

Este modelo de Einbigler viria a ter um grande sucesso e foi usado por toda a Europa. Pfundt, Timpaneiro em Leipzig e admirado por Mendelssohn, realizou alguns melhoramentos. Outros melhoramentos foram ainda feitos por sugestão de Fredrich

³⁶ Considera-se, geralmente, que, em peles de origem animal, a zona que corresponde à coluna vertebral produz uma pior qualidade de som.

³⁷ Carl Guhr, Ferdinand Hiller, Felix Mendelssohn-Barltholdy, Ferdinand Ries, "*Sehr zweckmässige Werbersserung der Pauken*". Allgemeine musikalische Zeitung 38 (1836): col.495. Ap. Bowles, Edmund A., op. cit., p.48

Hentschel, Timpaneiro da orquestra da Ópera Real de Berlim. Foi o engenheiro Carl Hoffman que, em Leipzig, viria a construir os Tímpanos que seriam conhecidos como o modelo Pfundt/Hoffmann. Estes Tímpanos tinham, praticamente, as qualidades tímbricas e de volume dos Tímpanos modernos não tendo, porém, um dispositivo de afinação que permitisse simultaneamente tocar e mudar/ajustar a afinação.

Este último passo viria a ser dado com o chamado modelo Dresden. Foi Carl Pittrich, natural de Dresden, que desenvolveu um dispositivo de afinação pensado para ser acoplado a um Tímpano já existente. Patentado em 1881 foi, primeiro fabricado em separado pela firma Ernest Queisser Nachfolger e, posteriormente, em conjunto com um Tímpano por Paul Focke em Dresden.³⁸ Este dispositivo distingue-se dos seus antecessores pelo facto de a mudança de afinação ser feita pela acção de um pedal, deixando deste modo as mãos do executante livres. A ideia de um dispositivo accionado pelo pé já tinha sido introduzida, cerca de 1840, por August Knocke (1793-1836) que concebeu um sistema em que a afinação era mudada rodando um disco horizontal com o pé³⁹. Com o sistema Dresden e com os benefícios adquiridos, em termos de timbre e volume sonoro, com o modelo Pfundt/ Hoffmann, as características essenciais do Tímpano moderno estavam adquiridas. Com a adopção de um pedal, as mudanças de afinação passaram a ser mais rápidas e mais precisas e podiam ser realizadas ao mesmo tempo que o executante estava a tocar. A inclusão de um marcador de afinações ligado ao pedal ainda facilitava mais essas mudanças. Por fim, a introdução do pedal possibilitou a execução de glissandos, contrariamente ao que acontecia com o dispositivo de Knocke, o que viria a ser explorado já só no século XX. O facto de o sistema Dresden ter sido inicialmente concebido como um dispositivo para ser aplicado a modelos já existentes foi fundamental para a sua disseminação.

O conjunto que forma actualmente os Tímpanos modernos constituídos por 4 elementos com 32", 29", 26" e 23", com dispositivos de afinação por pedal e com caldeira suspensa, incorporam todas as evoluções que se deram no século XIX:

- Aumento do número de Tímpanos
- Diferenciação em termos de tamanho
- Aperfeiçoamento das suas características e dos dispositivos de afinação, conquistados pela linhagem Cramer- Einbiegler- Pfundt/Hoffmann- Dresden.

Do ponto de vista musical, o impacto desta evolução na escrita para Tímpanos foi notória e pode ser facilmente perceptível comparando os tempos necessários para mudar afinação ao longo do século XIX⁴⁰:

Ano	Compositor	Obra	Mudança de Afinação ⁴¹	Tempo necessário Aproximado
1821	Weber	Abertura <i>Der Freischütz</i>	A -G	70"
1830	Berlioz	<i>Sinfonia Fantástica</i> , 5º Andamento	c#-c G#-G	50" 25"

³⁸ Bowles, Edmund A., op. cit., p. 61

³⁹ Bowles, Edmund A., op.cit. p.51

⁴⁰ Bowles, Edmund A., op.cit., p.65

⁴¹ Notas em Maiúsculas -Mais graves que Dó (2º espaço na clave de Fá)
Notas em minúsculas A partir do mesmo Dó e mais agudas

1841	Schumann	<i>Sinfonia Nº4 em Ré m.</i> 1º Andamento	D-db e A-Ab db-e e Ab-A	23'' 30''
1846	Mendelssohn	<i>Elijah</i> , Nº 16	db-e	5''
1866	Thomas	<i>Abertura Mignon</i>	Bb-A	4''
1871	Verdi	<i>Aida</i> , Acto IV	A-B	6''
1874	Wagner	<i>Die Götterdämmerung</i> , Acto III	d-eb e G-Bb	7''
1879	Smetana	<i>Ma Vlast</i> , 5º Andamento	d-e	6''
1879	Bruckner	<i>Sinfonia Nº 5 em Sí b.</i> 4º Andamento	B-c	6''
1887	Verdi	<i>Otello</i> , Acto I	e-d-c	Instantâneo
1895	Mahler	<i>Sinfonia Nº 3 em Ré m.</i> 1º Andamento	e-f e A-Bb	2''
1895	Strauss, R.	<i>Till Eulenspiegel lustige Streiche</i>	c-c#	Instantâneo
1903	D'Indy	<i>Sinfonia Nº 2 em Bb</i> , 4º Andamento	B-Bb-A-Ab	Instantâneo

Poucas alterações se produziram no século XX relativamente ao Tímpano "Dresden". Aconteceu, sobretudo, um aperfeiçoamento do mecanismo de pedal. De resto as características mantiveram-se e não se deu nenhuma "revolução" no instrumento como se tinha passado do Classicismo para o Romantismo. Nos anos 60 surgiram peles sintéticas que quase fizeram extinguir as peles naturais. No entanto, talvez por alguma influência da Música Antiga, tem vindo, recentemente, a suceder um movimento no sentido contrário e um número cada vez maior de Orquestras voltam a usar Tímpanos de pele natural.

Quanto a inovações no modo como os Tímpanos passaram a ser usados, poucas novidades, verdadeiramente, nos deu o século XX. Houve, sim, uma muito maior quantidade de compositores a fazerem um uso mais intensivo (e com um mais profundo conhecimento) do instrumento em diversos contextos: Orquestral – Conjuntos de Câmara – Solo

É de destacar, no campo orquestral, o uso que Stravinsky faz do instrumento quer pela introdução pioneira do glissando na sua obra *Renard* (1917),⁴² quer pelo uso, essencialmente rítmico, dos Tímpanos em obras como *A Sagração da Primavera*. Esta utilização é, de certa maneira, um voltar a um tipo de utilização mais rítmica, que era aquele que era utilizado no período Barroco, embora, evidentemente, num contexto estético diverso.

⁴² Blades, James, *Percussion Instruments and Their History*. Faber and Faber, 1975, p. 338

O enorme desenvolvimento da secção de Percussão no século XX, levou ainda à utilização dos Tímpanos em contextos de música de câmara de e com Percussão no que consiste numa das mais inovadoras facetas da utilização dos Tímpanos neste século. Nas obras de conjuntos de câmara com Tímpanos há a destacar obras como *Les Noces* (1921) de Stravinsky e *Sonata para Dois Pianos e Percussão* (1937) de Béla Bartók. A segunda metade do século XX assistiria ao surgimento de numerosas obras para conjunto de Percussão onde, naturalmente, os Tímpanos por vezes se integravam. Nestas obras, os Tímpanos perdem um pouco o seu estatuto de instrumento “rei” da Percussão. São apenas mais um na enorme panóplia de instrumentos que constitui a, agora, muito alargada secção de Percussão e são tocados por um novo tipo de instrumentista de Percussão – o Multipercussionista.

Por fim, quanto à produção para Tímpanos solo, alguns compositores importantes escreveram concertos tendo como instrumento solista os Tímpanos. É este o caso do *Concerto para Tímpanos* (1953) de Franco Donatoni (a primeira obra no catálogo do compositor). Mais recentemente surgiu *Konzertstück para Tímpanos e Orquestra* (1990-1992) de Maurício Kagel (1931) e *Concerto Fantasy for two Timpanists and Orquestra* (2000) de Philip Glass (1937)⁴³.

No que respeita a peças de Tímpanos solo não concertista, o conjunto de peças para Tímpanos solo *Eight Pieces for Four Timpani* (1950/1966) de Elliott Carter (1908) é a grande referência pela sua importância não só na escrita para Tímpanos do século XX como em toda a escrita para Tímpanos ao longo da sua História. Por esse motivo, serão analisados, seguidamente, de modo mais aprofundado.

⁴³ Ircam 2010 – Brahms – Centre de Documentation de la Musique Contemporaine

2. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE AS OITO PEÇAS PARA QUATRO TÍMPANOS DE ELIOTT CARTER

As *Oito peças para Quatro Timpanos* de Elliott Carter, foram escritas, segundo as palavras do próprio⁴⁴, com o “intuito de desenvolver conceitos de modulação métrica como uma espécie de experiência”. Seguidamente, escreveu o *Primeiro Quarteto* que usa “todas as pequenas modulações métricas que se encontram nas *Oito Peças* de um modo simplificado”. Assim, a origem deste conjunto de peças foi “...uma espécie de esboço para um quarteto de cordas”, como refere o compositor com algum humor.

Recitative e Improvisation foram as primeiras peças a ser publicadas em 1960. Estas faziam parte de um conjunto de 6 (menos *Adagio* e *Canto*) compostas em 1949. Segundo o testemunho do compositor⁴⁵, as partituras em manuscrito começaram a circular durante os anos 50 devido à acção divulgadora do percussionista e professor Paul Price. As peças começaram assim a ser executadas e, ainda segundo o compositor, o resultado não era muito satisfatório. Entre as razões disto estava o facto de se “não conseguir distinguir as afinações dos Tímpanos” e de todas elas soarem um pouco monótonas devido ao que Carter descreveu como “unclear, swimming sound”⁴⁶.

Como resultado desta constatação, Elliott Carter sentiu necessidade de fazer uma revisão destas peças, motivado também pelo crescente interesse que elas despertavam. Assim, com a ajuda de um outro percussionista que se vinha destacando na execução das peças já compostas, Jan Williams, realizou a revisão das peças em 1966. Nessa ocasião, compôs as 2 últimas peças das oito, *Adagio* e *Canto*, dedicadas a Jan Williams.

Este processo de revisão consistiu, numa primeira fase, em sessões de trabalho conjunto de Elliott Carter e Jan Williams que tiveram lugar nas instalações da Buffalo Philharmonic Orchestra. Jan Williams, descrevendo estas sessões, diz-nos⁴⁷: “... Os instrumentos usados em todas as sessões foram Tímpanos Ludwig Professional Symphonic (32”, 29”, 26”, 23”) com peles sintéticas. Na altura, os instrumentos tinham 2 anos e estavam em excelentes condições. Como método de trabalho, eu tocava uma peça completa e recebia depois questões do compositor. Uma das primeiras questões que surgiram dizia respeito aos diferentes sons que se podiam obter quando diferentes zonas da pele eram tocadas. Era óbvio que, qualquer que fosse o tipo de baqueta usada, havia uma sensível diferença de timbre entre tocar na pele na zona “Normal”, no “Centro” ou quase na borda ou “aro”. Depois de alguma experimentação, três zonas da pele foram seleccionadas para serem usadas nestas peças: 1. Normal (N), aproximadamente a 3,5” (10 cm) do aro; 2. Centro (C), ponto nodal do centro; 3. Aro (rim) (R), o exacto ponto em que a pele toca no aro, sem ser em cima do próprio aro.”⁴⁸

⁴⁴ Wilson, Patrick, *Elliot Carter: Eight Pieces for Four Timpani*, interviewed by Patrick Wilson, Percussive Notes, October 1984, pp. 63-65

⁴⁵ Idem, p.65

⁴⁶ Id, Ibid.

⁴⁷ Williams, Jan, *Elliot Carter's "Eight Pieces for Timpani"-The 1966 Revisions*, Percussive Notes, December 2000, pp.8-17

⁴⁸ Id, Ibid. (...) Numa das sessões, Carter perguntou se era possível tocar harmónicos nos Tímpanos. Eu nunca tinha pensado em tal possibilidade, assim despendemos bastante tempo experimentando com o intuito de desenvolver um método para obter um

2.1. ANÁLISE DE MOTO PERPETUO

2.1.1. Descrição

No *Moto Perpetuo*⁴⁹, todas as notas têm a mesma duração, com as semi-colcheias sempre com a mesma duração durante toda a obra. Carter, auto-limitou-se ao uso de quatro notas durante toda a peça; nenhuma destas notas faz um intervalo maior que uma terceira maior. Contudo, como realça Robert Mc Cormick,⁵⁰ apesar destas limitações, Carter encontrou diversas possibilidades sonoras, apesar de limitado ao uso de apenas 6 intervalos: 2 segundas menores, 2 terceiras menores, 1 segunda maior e 1 terceira maior. Estes intervalos, em conjunto com o pulso constantemente variável e a variedade de sons produzidos em cada Tímpano, resultam numa composição com um manancial de sons interessantes.

As 4 notas escolhidas nesta obra são Si#, Dó #, Ré# e Mi. É interessante notar que Carter designou a nota mais grave Si# em vez de Dó. Deste modo evitou a necessidade de usar acidentes durante a peça. O carácter geral de *Moto Perpetuo* é ligeiro e ritmicamente distinto. Este efeito é conseguido pelos sempre diferentes grupos de notas, com as respectivas acentuações, e pelo uso das baquetas especiais pedidas pelo compositor. As barras de compasso, não havendo um pulso constante, têm como função delimitar gestos que encerram uma certa lógica interna. Do ponto de vista formal, esta peça, como aliás outras das *Oito Peças para Quatro Tímpanos*, obedece a uma divisão clássica da forma Sonata: Exposição- Desenvolvimento- Reexposição- Coda

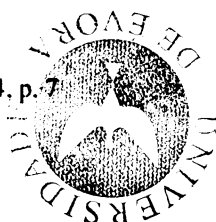
O principal tema da peça é exposto no início. Este tema começa por uma espécie de anacruze de 6 notas no primeiro compasso. Seguem-se, já no segundo compasso, 3 grupos de notas de, respectivamente, 6, 5 e 4 notas, tocadas no centro da pele (C), tal como a anacruze, e que começam sempre pela nota Mi e terminam em Dó#. Na sequência, no mesmo compasso, aparece um grupo de 3 e outro de 2 notas tocados na zona Normal da pele (N) que resolve para uma nota sustentada em Ré# e tocada junto ao aro (R).

harmónico bem definido em cada Tímpano em toda a sua extensão. (...) A descrição da técnica que então emergiu da nossa experimentação foi a seguinte: 1. Com o polegar e o dedo médio, pressionar o centro da pele e, cerca de 4 a 6 polegadas, tocar ligeiramente na pele; 2. Percutir a pele na sua extremidade junto ao aro mas não directamente no aro; 3. Uma fracção de segundo a baqueta atacar a pele, rapidamente tirar os dedos da pele. O harmónico soará uma oitava acima da nota que o tímpano está afinado.

A razão para aflorar ligeiramente a pele, como acima foi descrito, tem como objectivo tirar toda a fundamental do harmónico resultante. É o ataque da pele muito perto do aro que produz o harmónico mas com um vestígio da fundamental ainda presente no som. A rápida retirada dos dedos da pele não pode ser sobrevalorizada. Se os dedos permanecem demasiado tempo na pele, a ressonância do harmónico será muito reduzida.”

⁴⁹ Partitura completa com indicações de análise em anexo (Anexo 2).

⁵⁰ Mc Cormick, Robert M., *Eight pieces for Four Timpani by Elliott Carter*, Vol. 12, N 1, Fall 1974, p. 7



Podemos assim dizer que há três momentos no tema: 1. Afirmação das notas de mais forte polaridade das 4 disponíveis. De facto, as 4 notas usadas podem ser divididas em um par mais grave fazendo um intervalo de 2ª menor, Si# e Dó #, e um par mais agudo, Ré# e Mi, fazendo o mesmo intervalo. As notas agudas de cada um destes intervalos de 2ª menor, Mi e Dó #, constituem, como se verá com o decorrer da peça, aquelas que possuem essa polaridade, com predominância do Mi (é a mais aguda) sobre o Dó#; 2. Pequeno movimento cadencial que conduz à nota final; 3. Nota final, Ré#, sensível da polaridade principal Mi.

A cada um destes momentos corresponde um timbre. Paralelamente, a utilização de grupos de notas cada vez com menor número, dá a sensação de convergência. O movimento melódico acompanha a ideia de convergência rítmica, partindo das notas mais distantes, Mi e Si#, para a nota mais aguda da 2ª m inferior, Dó #.

O próprio tema acaba por ser sujeito a um processo de “encurtamento”. Depois da exposição inicial, o tema é repetido omitindo os grupos de 5 e 4 notas e, por fim, uma versão ainda mais reduzida do tema é exposta com apenas 3 notas da anacruze e os dois primeiros grupos.

Esta última reexposição parcial do tema encadeia num segundo tema. Este segundo tema, que começa com 2 grupos de 4 notas no terceiro compasso, é seguido por dois grupos de três. O último grupo, de 2 notas, reconduz à célula inicial (com algumas alterações) que é ainda mais uma vez exposta. Este 2º tema, caracteriza-se por ser menos claramente definido, por uma afirmação da nota que constitui a polaridade principal, o Mi, e pela exclusão daquela que é a polaridade secundária, o Dó#. De facto, observamos que dos compassos 5 a 8 a nota Dó# é excluída. Esta exclusão conjuntamente com um uso de grupos de notas cada vez mais curtos, reafirmam a nota Mi e, num movimento cadencial, culmina em 4 grupos iguais de 2 notas no compasso 8 com acentuação e dinâmica mp, a mais forte até este momento da peça. Este ponto constitui o final da Exposição.

Os compassos 9,10 e início do 11, constituem uma fase de transição cuja função é levar a música da polaridade principal, o Mi, para a secundária, Dó#.

Após a referida transição, o Dó# na região (C) pp sub. no 11º compasso marca o início do Desenvolvimento. O carácter melodicamente mais estático com “movimentos tímbricos” em oposição a momentos de maior movimento melódico sem alterações tímbricas constitui um dos traços mais marcantes deste desenvolvimento.

A primeira parte do Desenvolvimento, do compasso 11 ao 17, é caracterizada pela exclusão da nota Mi. Esta exclusão, tem como objectivo a afirmação do Dó #, como no final da Exposição em relação à nota Mi, como a polaridade dominante desta parte da obra. Do compasso 11 ao 13, usando apenas as notas Dó# e Si #, é seguido o esquema usado no tema inicial da Exposição: 1. Usando a região (C) afirma-se a polaridade principal, neste caso Dó #; 2. Pequena célula cadencial: 3. Nota final, segunda menor inferior, neste caso Si #.

Após esta fase inicial, inicia-se uma outra onde aparece uma alternância entre momentos com movimentos entre zonas da pele contíguas (movimentos tímbricos) sem movimento melódicos e outros com movimentos melódicos sem movimentos tímbricos. Após o compasso 16, bastante extenso e muito movimentado melodicamente, o compasso 17 marca o final desta parte do desenvolvimento com o momento mais estático da obra tanto tímbrica como melodicamente. Simultaneamente, as zonas da pele utilizadas nas duas longas notas sustentadas, o centro (C) e o Aro (R), introduzem a ideia de contraste tímbrico que será desenvolvida na parte seguinte do desenvolvimento.

A 2ª parte do Desenvolvimento decorre dos compassos 18 ao 27. Mantém – se a característica de alternância entre movimentos tímbricos sem movimentos melódicos e movimentos melódicos sem movimentos tímbricos. De um modo geral há um direccionar da obra de retorno à polaridade principal, o Mi.

Na primeira fase desta segunda parte, a variação tímbrica é-nos dada utilizando as zonas mais distantes e contrastantes (tímbricamente), o centro (C) e o aro (R), agora com a alternância a ser feita de uma forma mais brusca. Após três grupos com o referido contraste tímbrico, aparece uma célula melódica onde é reintroduzida a nota Mi, excluída desde o compasso 11, que usa a ponta da baqueta (Tp), mais dura, o que lhe dá um carácter mais articulado. Esta célula, em crescendo, conduz ao compasso seguinte constituindo um pequeno momento cadencial. Após estes dois compassos, 18 e 19, os compassos 20 e 21 repetem o que se passa nos dois anteriores como se fossem o seu negativo. Isto é, nos grupos com contraste tímbrico a ordem é invertida e a célula melódica seguinte é a mesma do compasso 18 mas em espelho.

Seguem-se dois compassos com a já conhecida alternância movimento melódico-movimento tímbrico que conduzem aos últimos 4 compassos do desenvolvimento. Estes últimos compassos desenvolvem-se entre as zonas (N) e (R) e são um dos dois momentos em que há uma coincidência entre movimento melódico e tímbrico. Outra característica é o uso de grupos de notas cada vez com menos elementos culminando, no compasso 27, com grupos repetidos de 2 notas tal como no final da exposição. Estes grupos de 2 notas que constituem o final do Desenvolvimento, ao serem articulados na região (R) com parte da baqueta (Tp) produzem o som com menos fundamental possível. Este tipo de som, por ter menos reverberação que o produzido na zona normal, permite que o início da reexposição (em PP sub.), no final do mesmo compasso, não seja abafado pela secção anterior.

No compasso 28 (com anacruze) inicia-se a reexposição que se irá prolongar até ao compasso 38.

O tema inicial da Exposição é apresentado omitindo a réplica no segundo compasso e encadeia numa nova secção. Esta nova secção consiste na versão em espelho do tema inicial. Esta versão em espelho do primeiro tema, prolonga-se pelos compassos 30-31 e é constituída pelo tema completo (sem anacruze) seguido por duas réplicas sucessivamente mais encurtadas desse mesmo tema. De notar que como consequência desta apresentação em espelho, o tema resolve para Dó# em vez de para Ré#, como no tema original, dando assim oportunidade de por uma última vez passar pela polaridade secundária de Dó#. Do ponto de vista tímbrico, também há uma certa inversão nas regiões da pele. A sequência (C) - (N) passa para (N) - (C) no tema e 1ª réplica. No tema em espelho, a utilização da zona (N), na primeira nota dos grupos começados por Si#, é, provavelmente, uma referência à zona utilizada no tema inicial no grupo que também começa por Si#. Na 2ª réplica volta a sequência idêntica à do tema inicial - (N) - (R).

Reexposição

(espelho)

Nos compassos 32-33 reaparece o tema na forma de réplica encurtada. O início da anacruze é uma espécie de versão retrógrada da anacruze do tema inicial. Também o facto de estar imediatamente a seguir ao final do tema em espelho, reforça a ideia de inversão.

cresc.

Dos compassos 34-38 é reexposto o segundo tema da exposição. Do ponto de vista melódico, é quase uma transcrição da secção correspondente da exposição (3º grupo do 3º compasso até ao 7º compasso). A diferença reside apenas no número de grupos usados nos compassos 37 e 38, motivado por razões de graduação dinâmica. Do ponto de vista tímbrico, há algumas diferenças com a versão da exposição. No compasso 34, tal como antes do fim do desenvolvimento, dá-se a segunda coincidência entre movimento melódico e tímbrico indo, neste caso, da zona (C) à zona (R). Também do ponto de vista da dinâmica, esta parte da Reexposição distingue-se da sua idêntica da Exposição, por um nível de intensidade mais elevado. No compasso 38, atinge-se a intensidade dinâmica mais elevada da obra - *f*. Os grupos de 2 notas característicos dos finais, tanto da Exposição como do Desenvolvimento, aparecem aqui também.

35 *mp* *mf* *p sub* *mf* *f*

Coda 39 *pp* DS DS DS DS NS

O compasso 39 consiste numa transição entre o final da Reexposição e o início da Coda. É constituído por grupos de duas notas que fazem o movimento contrário aos do compasso anterior. Este facto aliado à dinâmica *pp* e à utilização da zona da pele (C), acentuam o contraste. Deste modo atinge-se um efeito simultaneamente de eco e de inversão.

A Coda, ocupando os três últimos compassos, 40-42, conclui a obra. Inicia-se com uma anacruze para o compasso 40 retirada da parte final do tema. São usadas as duas últimas notas da parte do tema articulado na zona (N) e duas das notas finais aqui articuladas no (C). No início do compasso 40 é, de igual modo, usada uma célula feita com base no grupo da zona (N) do tema (excluindo o Si #) e duas notas finais. Esta célula é sucessivamente encurtada.

A última parte da Coda e da obra usa material dos compassos de transição da Exposição para o Desenvolvimento. Tal como nestes compassos, que conduzem à polaridade dominante do início do Desenvolvimento, o Dó #, aqui também há uma condução no sentido da nota final, o mesmo Dó #.

2.1.2. Conclusão

A obra *Moto Perpetuo* distingue-se das outras que compõem o conjunto das *Eight Pieces for Four Timpani*, pela limitação ao uso de uma única figura rítmica. Esta limitação que poderia levar a uma certa monotonia rítmica, é ultrapassada pelo juntar das notas em grupos de tamanho variável onde é estabelecida uma hierarquia de acentuações⁵¹. É também a única peça, das seis primeiras compostas em 1949, que não utiliza indicação de compasso embora use barras de compasso. Estas barras, para além de estarem ligadas ao sistema de acentuações previamente definido, delimitam, como já foi referido, gestos com uma certa autonomia. Assim, é o grupo de notas que define o, sempre diferente, pulso e que dá uma muito maior instabilidade desse mesmo pulso comparando com as outras peças da colectânea. A técnica de composição da Modulação Métrica, cujo desenvolvimento foi uma das motivações que levaram Elliott Carter a rescrever estas peças, é aqui aplicado numa escala muito mais reduzida. Há uma espécie de micro modulações métricas, corporizadas por cada um dos grupos de notas que se vão sucedendo, e que são orientadas, pelo número sucessivamente decrescente, no sentido de uma nota sustentada ou para um ponto cadencial.

Poderíamos perguntar porque é que Carter usou os Tímpanos para, como já foi referido, fazer um “ensaio para um quarteto de cordas”. Que têm os Tímpanos a ver com instrumentos de cordas? Talvez o facto de, como indica o nome “Eight pieces for four Timpani”, se usarem quatro Tímpanos, tenha a ver com as quatro cordas dos instrumentos de corda. No caso das nuances tímbricas, um dos contributos mais originais destas peças para a execução de Tímpanos, é bastante evidente o paralelismo entre pizzicato- centro da pele, com arco – zona normal da pele e com arco junto ao cavalete- zona da pele junto ao aro.

Do ponto de vista melódico, apesar da limitação de se dispor apenas de 4 notas, o compositor conseguiu manobrar o escasso material disponível no sentido de definir temas e notas que se assumem como polaridades dominantes. Neste aspecto, a alternância entre o domínio do Mi e Dó# constitui uma das características que percorre toda a peça. Logo nos primeiros grupos de notas do tema, esta alternância é-nos apresentada. Quando é pretendido afirmar um dos pólos em detrimento de outro é excluído aquele que não se quer afirmar. É o caso do final da Exposição e da primeira parte do Desenvolvimento. De referir ainda que devido à distribuição simétrica das afinações dos Tímpanos, facto que *Moto Perpetuo* partilha com *Improvisation* e *March*, quando há a apresentação de uma determinada sequência melódica em espelho, os intervalos mantêm-se. Este processo é utilizado nos compassos 18 e 20 do Desenvolvimento e, sobretudo, na versão em espelho do primeiro tema na Reexposição.

Quanto ao aspecto tímbrico, *Moto Perpetuo* é das peças, no conjunto das 8, mais dinâmicas sobre este ponto de vista. O tema é tão melódico como tímbrico e a secção do desenvolvimento é aquela onde este dinamismo tímbrico é mais explorado. Para dar mais realce às nuances ou contrastes tímbricos, Carter separa, normalmente, os grupos com movimento melódico daqueles com movimento tímbrico onde, para ser mais perceptível essas nuances, a nota se mantém. Também de referir o uso, pedido pelo compositor, de baquetas de junco (rattan) com uma cabeça com uma zona mais mole

⁵¹ Carter, Elliot, *Eight Pieces for Four Timpani*, p.2, Associated Music Publishers, Inc., New York. © 1968

(head) e outra mais dura (tip). A zona “Tip” é usada na parte final do desenvolvimento coincidindo com o reaparecimento da nota Mi, permitindo uma maior clareza de articulação quando é utilizado. Este tipo de baquetas é exclusivo desta peça e a razão do seu uso deverá estar relacionada com o facto de ser impossível o uso das baquetas em “reverse” (usando o cabo). A sua autoria é reivindicada tanto por Elliott Carter como por Jan Williams.

Ao contrário de *Saëta* e *March*, as outras peças da colectânea que usam a mesma estrutura de forma sonata, o uso da Modulação Métrica não tem aqui uma função estrutural. Nestas duas peças, o tempo vai sendo modificado ao longo das suas várias secções até regressar ao ponto inicial. Dentro de cada secção, porém, o tempo mantém-se estável, encadeando na secção seguinte por sobreposição do tempo seguinte com o anterior. Em *Moto Perpetuo*, pelo contrário, nunca se obtém um tempo estável apesar de, sobretudo no desenvolvimento, haver momentos mais estáticos, devido ao uso de grupos de notas mais longos. O facto mais assinalável, do ponto de vista da aplicação da Modulação Métrica nesta obra, acaba por ser a sua intervenção nos momentos cadenciais com o uso de grupos sucessivamente mais curtos. Esta característica, já exposta no tema inicial, é também usada nos pontos cadenciais que marcam os finais das diversas secções da obra: Exposição - Desenvolvimento – Reexposição. Assim pode-se afirmar que em *Moto Perpetuo* a Modulação Métrica tem, sobretudo, uma função cadencial. No que respeita à última secção da obra, a Coda, há a intenção clara de dar um final com uma espécie de cadência não resolvida. Carter usa primeiro um fragmento do final do tema inicial e seguidamente material dos compassos da transição entre a exposição e o desenvolvimento. A nota final e os dois grupos anteriores são mesmo uma transcrição (melódica) do início do compasso 11 onde se dá o fim da transição e o início do desenvolvimento. Deste modo, o final da peça coincide com o início do desenvolvimento. Com este gesto de terminar no “meio” da obra, juntamente com o timbre sem qualquer reverberação do centro da pele em “dead stroke”, é pretendido expressar a ideia de que a peça, ao contrário de terminar na última nota, continua para além dela, perpetuando-se.

3. A SITUAÇÃO EM PORTUGAL NO QUE RESPEITA AO USO DE TÍMPANOS

Naturalmente que no contexto de Orquestras Sinfónicas e Bandas Militares que a presença de Tímpanos se faz sentir, como membro fundamental da secção de Percussão.

A nível nacional seguem-se as tendências verificadas a internacionalmente. Nos anos 60, com a chegada das peles sintéticas, ouve um abandono quase generalizado das peles de origem animal⁵². Portugal não fugiu à regra e durante mais de trinta anos só se usaram peles sintéticas nos Tímpanos. Hoje, e desde o final dos anos 90, verifica-se um regresso às peles de origem animal. Algumas Orquestras seguiram esta tendência e voltaram a dispor de Tímpanos de peles de origem animal. É o caso da Orquestra Gulbenkian e da Orquestra Nacional do Porto.

Não alheio a este “regresso ao passado” está o facto de terem surgido, no mundo e em Portugal também, numerosos agrupamentos de Música Antiga que usam instrumentos da época ou suas réplicas. No caso dos Tímpanos, isso levou ao regresso às peles naturais que, apesar das suas desvantagens em termos de durabilidade e instabilidade face às condições de temperatura e humidade, têm vantagens em termos de timbre e tempo de reverberação.

3.1 REALIZAÇÃO DE INQUÉRITO SOBRE A EXISTÊNCIA DE TÍMPANOS EM BANDAS CIVIS

Dada a escassez de exemplares de Tímpanos antigos em Portugal, hoje muito requisitados por grupos de Música Antiga⁵³, e dado ter informações de que existiriam alguns destes instrumentos em Bandas de Música civis, procurei, junto destas entidades, saber se possuíam algum exemplar destes instrumentos. Aproveitando a ocasião, procurei ainda caracterizar as Bandas Civis quanto ao uso de Tímpanos.

3.1.1. METODOLOGIA

Tendo em conta os objectivos acima descritos foi elaborado um inquérito⁵⁴ que foi enviado por Correio Electrónico para os endereços electrónicos das Bandas Filarmónicas existentes no site www.bandasfilarmonicas.com.

⁵² Só algumas Orquestras alemãs e austríacas e a orquestra de Cleveland nos EUA continuaram fiéis às peles naturais

⁵³ Tímpanos Barrocos existentes no Museu da Rádio e, mais recentemente, réplicas de Tímpanos clássicos adquiridos por uma empresa de aluguer de instrumentos de Percussão

⁵⁴ Anexo 3

3.1.2. RESULTADOS

O inquérito foi enviado para um total de 603 endereços de correio electrónico de Bandas de Portugal continental, Açores e Madeira.

Infelizmente, uma grande parte dos endereços electrónicos revelaram-se inactivos, tendo só obtido 27 respostas (4.5%).

Apesar da fraca resposta às minhas solicitações, não foi totalmente em vão a realização do inquérito pois, relativamente ao objectivo de identificar exemplares de Tímpanos antigos, recebi uma resposta da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão onde se dá conta da existência de um par de Tímpanos antigos. Pela análise da fotografia, que também foi enviada ⁵⁵, podemos constatar que se tratam de interessantes exemplares onde, provavelmente, foi aplicado a Tímpanos já existentes um sistema de afinação central do tipo daquele inventado por Stumpf em 1815.

Quanto ao objectivo de caracterização da utilização de Tímpanos em Bandas Cívicas, apesar de o número reduzido de respostas, podemos ter uma ideia geral da realidade da utilização dos Tímpanos nas Bandas Cívicas. Assim as principais conclusões são:

- 1- 60% das Bandas possuem Tímpanos.
- 2- 58% das Bandas que possuem Tímpanos têm um conjunto com apenas 2 elementos.
- 3- Os diâmetros predominantes são os correspondentes Tímpanos médios (num conjunto de 4 elementos – 29” e 26”).
- 4- As marcas de Tímpanos usadas são: Premier (50%); Adams (21%); Yamaha (14%); Majestic (7%) e Tímpanos antigos (7%).

⁵⁵ Anexo 3

4. CONCLUSÃO

Traçada a evolução dos instrumentos de Percussão de altura definida⁵⁶, podemos ter uma visão mais precisa do quadro desta divisão da Percussão, no que se relaciona com a produção de obras solísticas.

Enquanto os idiofones de barras sempre revelaram uma vocação solística desde o início e ao longo do seu desenvolvimento, a história dos Tímpanos sempre foi uma espécie de luta contra a sua natureza. Na realidade um membranofone é um meio acústico mais vocacionado para produzir sons de altura não definida do que de altura definida. Os Tímpanos são uma excepção relativamente aos outros membranofones e essa excepcionalidade valeu-lhe a utilização em Orquestra durante o período Barroco.

Apesar das limitações do instrumento nessa época, houve, já então, as primeiras tentativas de utilização solística como é o caso da obra *Marche* dos irmãos André e Jacques Philidor. Já nesta obra, a opção por dois pares de Tímpanos executados por dois instrumentistas, revela aquela que será a tendência da evolução dos Tímpanos ao longo do seu desenvolvimento – a aquisição da capacidade de produzir cada vez mais notas de altura diferente – ou, dito por outras palavras, a aproximação a um instrumento capaz de articular melodias. É nesta perspectiva que as obras para múltiplos Tímpanos do final do século XVIII são importantes, pois revelam a tendência atrás descrita. Os motivos que levaram à criação destas obras não são difíceis de descobrir; a importância dada a parâmetros musicais como a melodia e harmonia em períodos como o Barroco e Classicismo em detrimento de outros como o ritmo ou o timbre levaram a uma certa subalternização dos Tímpanos aliás, praticamente, como já foi referido, o único instrumento de Percussão utilizado neste período. Não espanta, por isso, encontrarmos instrumentistas como os irmãos Philidor e como Druschetzky entre os principais autores de obras solísticas para Tímpanos. Sendo possuidores de uma capacidade técnica que em muito transcendia as solicitadas em Orquestra, a criação destas obras tinha, entre os seus objectivos, a exploração dos seus recursos técnicos e o romper com a já referida subalternização do instrumento.

Depois de firmemente estabelecidos na Orquestra, os Tímpanos só teriam uma evolução significativa durante o século XIX, dando resposta às solicitações dos novos estilos musicais dessa época. Se por um lado a evolução na construção do instrumento levou ao aumento da sua capacidade de produzir notas de altura diferente, por outro, as suas novas funções dentro da Orquestra, levaram a um distanciamento dessa sua utilização solística. O progressivo aparecimento de outros instrumentos de Percussão de altura definida deu, aos percussionistas, um meio de expressão melódica e, posteriormente, também harmónica. Com a evolução dos conceitos estético-musicais nos séculos XIX e XX, a relativa subalternização dos séculos anteriores relativamente aos Tímpanos e à Percussão em geral, foi sendo progressivamente atenuada. Também este facto levou a que a produção solística para Tímpanos, no sentido que tinha acontecido nos séculos

⁵⁶ Evolução dos outros instrumentos de Percussão Tonal em anexo (Anexo 4).

XVII e XVIII, quase tenha desaparecido, em contraste com uma cada vez maior e mais intensa utilização orquestral.

Parecia que os Tímpanos tinham encontrado definitivamente o seu lugar e, em certo sentido, assim foi – Um instrumento constituinte da base harmónica da Orquestra. Este destino, porém, viria a ser contrariado pelo conjunto de oito peças para Tímpanos de Elliott Carter. Embora com motivações diversas de compositores como os irmãos Philidor e com, evidentemente, muito maiores recursos composicionais, Elliott Carter volta a colocar os Tímpanos na posição de instrumento solista. Na maioria das peças do núcleo inicial de 6, é explorado o conceito de Modulação Métrica associado a uma função estrutural, concentrando-se o desenvolvimento dessas peças em aspectos rítmicos e tímbricos. Não é, porém, o caso de *Moto Perpetuo*; uma peça singular dentro de um conjunto singular. Não tendo a riqueza rítmica das outras 5 do núcleo inicial, uma vez que usa apenas uma figura rítmica, Carter escolheu afinações para os quatro Tímpanos muito próximas e fazendo intervalos de forma simétrica ($\frac{1}{2}$ tom - 1 tom - $\frac{1}{2}$ tom). Com este material de base, Carter constrói uma peça que consiste numa melodia contínua e que se desvia um pouco do objectivo, confessado pelo próprio, de aplicar conceitos de Modulação Métrica. A Modulação Métrica, em *Moto Perpetuo*, é um coadjuvante dos momentos cadenciais por onde a melodia passa.

Mas qual é, então, a importância de *Moto Perpetuo* no repertório para Tímpanos solo?

Ao realizar uma obra em que os Tímpanos são utilizados para articular uma melodia contínua em tempo rápido, materializa o “sonho utópico” dos Timpaneiros do século, XVII e XVIII de um modo que só os instrumentos de Percussão de altura definida surgidos no século XIX (como o Xilofone), viriam a conseguir. Isto é, dá sentido ao título deste projecto ao colocar os Tímpanos solo no contexto da Percussão de Altura Definida.

Poderíamos dizer que *Moto Perpetuo* é simultaneamente antitimpanístico e profundamente timpanístico. É antitimpanístico na medida que se afasta da função que, modernamente, é atribuída ao instrumento e que, em boa verdade, está mais condizente com a sua natureza. Por outro lado, a peça é, simultaneamente, profundamente timpanística no modo como corporiza todo o carácter de evolução histórica do instrumento marcado por essa luta contra a sua natureza.

A adopção de uma Prática Interpretativa – o uso da Técnica de Quatro Baquetas – na execução de obras de Tímpanos mais reforça esta ideia de um instrumento que, pelo esforço de aprofundamento das suas características de instrumentistas e compositores, ascende a um novo plano no seu espaço comportamental.

O Recital, que completa este projecto, integra, simultaneamente, uma visão em sequência cronológica dos Tímpanos e outros instrumentos de Percussão de altura definida e um uso, transversal a diversos períodos históricos, da Técnica de Quatro Baquetas.

O uso desta técnica, para além de proporcionar aquilo que qualquer técnica deve proporcionar – a interpretação de uma obra musical de uma forma eficiente e eficaz, permitiu diversos significados e aquisições nas várias peças em que foi usada e que

constituem, na medida em que mais directamente reflectem os objectivos do projecto, as principais referências de todo o recital.

Em *Marche* de André e Jacques Philidor, o uso de quatro baquetas permitiu a recriação da obra como uma peça moderna para um executante numa obra concebida para dois. Isto foi conseguido sem prejuízo do respeito por questões de índole estilística. Deste modo, foi possível incluir esta obra pioneira na escrita para Tímpanos solo.

Em *Moto Perpetuo* de Elliott Carter, verdadeira pedra angular de todo este projecto, o uso da Prática Interpretativa que o uso da técnica das Quatro Baquetas configura, tem, simultaneamente, o valor de permitir um mais eficaz respeito pelas dinâmicas⁵⁷ e nuances tímbricas e, também, o valor simbólico de usar uma técnica originária dos idiofones de altura definida – O plano em que o instrumento é colocado nesta obra.

Na derradeira obra do Recital, *Omar Due Pezzi per Vibrafono* de Franco Donatoni, a técnica de Quatro Baquetas é apresentada no seu meio de origem. Como já foi referido, as peças para instrumento solo ocupam um lugar de destaque na obra deste compositor elaborada com a colaboração do Percussionista Maurizio Ben Omar, a quem é dedicada, e que a estreou em 23 de Agosto de 1985 na Academia Chighiana, Siena⁵⁸.

Estas três obras apresentam, em comum, o facto de o instrumento ser ao mesmo tempo o laboratório e o universo restrito onde os conceitos composicionais são explanados. É a riqueza desses conceitos na dialéctica com o meio de expressão usado, a principal responsável pelo valor da obra. Para o Instrumentista é a ocasião para expandir as suas possibilidades de execução. Para o Compositor, pelo contrário, obriga à renúncia da variedade para se concentrar na disciplina que as limitações do meio de expressão impõem. É essa disciplina que, por exemplo, Elliott Carter procura ao substituir as quatro cordas de um instrumento de corda por quatro “ampliações” de cada corda na forma de um Tímpano.

⁵⁷ Em mais de metade da obra a dinâmica é o pp.

⁵⁸ Omar [Ircam – Brahms – Base de Documentation de la Musique Contemporaine]

BIBLIOGRAFIA

Livros

Blades, James, *Percussion Instruments and Their History*, Faber and Faber Ltd., London 1975

Korsyn Kevin, *Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence and Dialogue in Rethinking Music*, Oxford University Press. Edited by Nicholas Cook and Mark Everist

Newman, Frederick, *New essays on performance practice*, Rochester: University of Rochester press, 1992

Samson, Jim , *Analysis in Context*, in *Rethinking Music*, Oxford University Press, Edited by Nicholas Cook and Mark Everist

Artigos

Bowles, Edmund A., *On Using the Proper Timpani in the Performance of Baroque Music*, Percussive Notes, Win. 1980

Bowles, Edmund A., *Nineteenth-Century Innovations in the Use and Construction of the Timpani*, Percussionist, Vol. 19, March 1982

Bowles, Edmund, *The Timpani: A Plea for Further Research*, Percussive Notes, Vol. 23, January 1985

Jewell, David J., *Timpani in the Late 18th Century*, Percussive Notes, vol. 24, N. 2, January 1986

Kogan, Peter, *Edmund Bowles: Timpani scholar*, Percussive Notes, April 2005

Longyear, R.M., *Altenburg's Observations (1795) On The Timpani*, Percussive Notes, Mar. 1970

Mc Cormick, Robert M., *Eight pieces for Four Timpani by Elliott Carter*, Vol. 12, N 1, Fall 1974

Omrod, Nicholas, *Stylistic Interpretation in Eighteenth Century Timpani Parts*, Percussive Notes, Feb. 1997

Powley, Harrison, notas do cd Naxos 8.557610 *Virtuoso Timpani Concertos*, Alexander Peter e Dresden Philharmonic Chamber Orchestra (P) 2004 & ©2005

Remsen Eric. *Editing the Timpani Parts of the Orquestral Music of the 18th and 19th Centuries*, Percussive Notes, Jan. 1983

Wilson, Patrick, *Elliott Carter: Eight Pieces for Four Timpani*, interviewed by Patrick Wilson, Percussive Notes, October 1984.

Williams, Jan. *Elliott Carter's "Eight Pieces for Timpani"-The 1966 Revisions*, Percussive Notes, December 2000

Partituras

Carter, Elliott, *Eight Pieces for Four Timpani*, p.2, Associated Music Publishers, Inc., New York, © 1968

Internet

Ircam – Brahms – Base de Documentation de la Musique Contemporaine

ANEXOS

ANEXO 1

Reprodução do original⁵⁹ e Edição Moderna de

Marche de André e Jacques Philidor

⁵⁹ Blades James, *Percussion Instruments and Their History*, Faber and Faber Ltd, London, 1975, pp.237-240

Batteries de Timballes

Partie de
Ptilidor *ouda*

Partie de
Ptilidor *lune*

Marche de timballes a. 2 timballes qui a été,

faite. et batue par ptilidor au Carrousel de Monseig:
a Versailles en 1685 par les 2 ptilidor *lune* et *ouda*

Couplet

Couplet

5 Couplet

6 Couplet

7
Couplet

8
Couplet

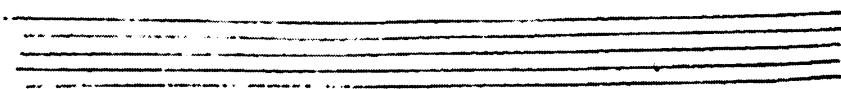
9
Couplet

105 10
10 Couplet

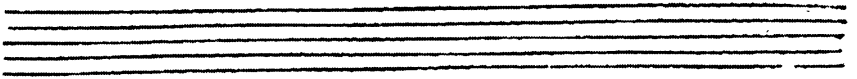
11
11 Couplet.



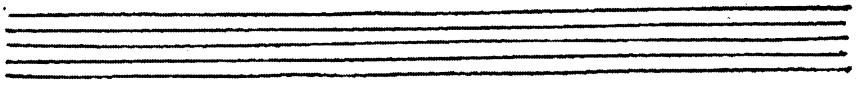
12
12 Couplet.



13 109
13 Couplet.



14
14 Couplet.



15
15 Couplet.

16

16 Couplet

This system contains two staves of music. The top staff is labeled '16' and the bottom staff is labeled '16 Couplet'. Both staves feature dense, rhythmic patterns with many beamed notes. Below the two staves are three empty staves.

110

This system contains two staves of music. The top staff is labeled '110' and contains a melodic line with several notes. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with beamed notes. Below the two staves are three empty staves.

17

17 Couplet

This system contains two staves of music. The top staff is labeled '17' and the bottom staff is labeled '17 Couplet'. Both staves feature dense, rhythmic patterns with many beamed notes. Below the two staves are three empty staves.

This system contains two staves of music. Both staves feature dense, rhythmic patterns with many beamed notes. Below the two staves are three empty staves.

This system contains two staves of music. Both staves feature dense, rhythmic patterns with many beamed notes. Below the two staves are three empty staves.

Marche de Timbales

philidor e philidor

Timpani

couplet 1

couplet 2

6

couplet 3

10

couplet 4

14

couplet 5

18

couplet 6

22

couplet 7

26

couplet 8

30



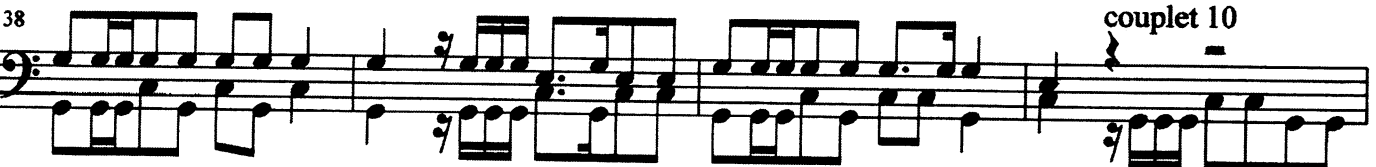
couplet 9

34



couplet 10

38



42



46



couplet 11

50



couplet 12

54

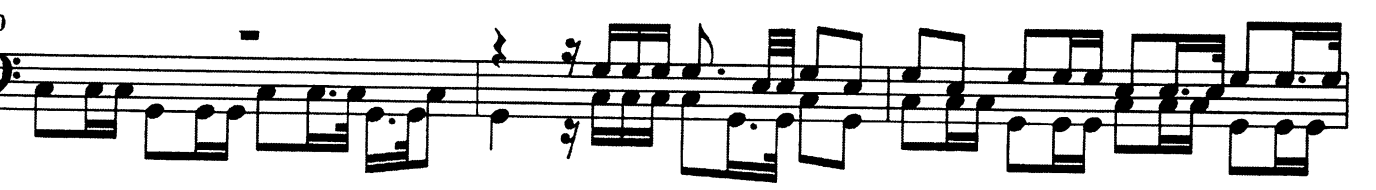


couplet 13

57



60



couplet 14

63

Musical notation for measures 63-65. The time signature is 7/8. The melody consists of eighth-note patterns, with some measures containing beamed eighth notes. The bass line provides a steady accompaniment.

couplet 15

66

Musical notation for measures 66-69. The time signature is 7/8. The melody continues with eighth-note patterns, showing some variation in the bass line.

couplet 16

70

Musical notation for measures 70-73. The time signature is 7/8. The melody continues with eighth-note patterns, maintaining the rhythmic structure.

74

Musical notation for measures 74-77. The time signature is 7/8. The melody continues with eighth-note patterns, showing some variation in the bass line.

couplet 17

78

Musical notation for measures 78-80. The time signature is 7/8. The melody continues with eighth-note patterns, and triplet markings (3) are introduced above the notes.

81

Musical notation for measures 81-83. The time signature is 7/8. The melody continues with eighth-note patterns, and multiple triplet markings (3) are present throughout the measures.

84

Musical notation for measures 84-86. The time signature is 7/8. The melody continues with eighth-note patterns, and multiple triplet markings (3) are present throughout the measures.

87

Musical notation for measures 87-89. The time signature is 7/8. The melody continues with eighth-note patterns, and multiple triplet markings (3) are present throughout the measures.

ANEXO 2

Partitura anotada de

Moto Perpetuo de Elliott Carter

Moto Perpetuo

Elliot Carter

Timpani

Hd 3

Hd 4

Hd 6

Hd 10

Hd 13

Hd 16

Hd 17

Tema 1

Tema 2

Final da Exposição

Transição

Desenvolvimento I

DS

pp (lightly and very distinctly)

p

mp

pp sub.

cresc. poco a poco

Performance instructions include dynamic markings (*pp*, *p*, *mp*, *pp sub.*, *cresc. poco a poco*) and performance directions like "(lightly and very distinctly)". The score is divided into sections: **Tema 1**, **Tema 2**, **Final da Exposição**, **Transição**, and **Desenvolvimento I**. A **DS** (Da Capo) marking is present at the end of the section starting at measure 17. The music is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

NS **Desenvolvimento 2** Tp

Hd 18 *mp* *mf* *p*

20 Hd *mp* *mf* *p*

22 Tp *mp* *p* *mp* *p* *p* *cresc.* Hd sempre

25 Tp *mp* *mf* *pp sub. (come prima)*

Reexposição 28 *pp sub. (come prima)*

(espelho) 30

32 *cresc.*

35 *mp* *mf* *p sub.* *mf* *f*

Coda 39 *pp* DS DS DS DS NS

Detailed description of the musical score: The score is for a bassoon part in G major (three sharps). It consists of nine staves of music. The first staff (measures 18-20) is marked 'Hd' and 'Desenvolvimento 2'. It begins with a dynamic of *mp* and includes articulations like *mf* and *p*. The second staff (measures 20-22) continues the 'Hd' section. The third staff (measures 22-25) is marked 'Tp' and shows a dynamic progression from *mp* to *p* with a *cresc.* marking. The fourth staff (measures 25-28) is also marked 'Tp' and includes a *pp sub. (come prima)* marking. The fifth staff (measures 28-30) is labeled 'Reexposição' and '(espelho)'. The sixth staff (measures 30-32) continues the 'Reexposição' section. The seventh staff (measures 32-35) shows a dynamic increase from *mp* to *f*. The eighth staff (measures 35-39) is labeled 'Coda' and starts with *pp*, followed by four *DS* (double staccato) markings and ends with *NS* (no staccato). The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

ANEXO 3

- Inquérito sobre a existência de Tímpanos em Bandas Civis
- Tímpanos da Sociedade Filarmónica Providência de Vila Fresca de Azeitão

Exmos. Senhores

O meu nome é Lídio F. Canelhas Correia.

Sou percussionista na Orquestra Sinfónica Portuguesa do Teatro Nacional de S. Carlos.

Estou neste momento a realizar um Mestrado em Música na variante de Interpretação/Percussão na Universidade de Évora.

No âmbito deste curso, vou desenvolver um projecto, onde pretendo incluir um trabalho de levantamento da existência de Tímpanos antigos.

Este meu interesse, funda-se na minha experiência de colaborador de agrupamentos de Música Antiga enquanto timpaneiro e no facto de ao longo da minha carreira, ter testemunhado a situação de abandono que por vezes estes instrumentos estão votados. Assim, tendo como objectivo identificar tímpanos antigos com possível valor histórico e que constituem, nesse caso, um valioso património para os seus possuidores, venho solicitar a vossa colaboração.

Neste sentido, gostaria que respondessem às seguintes perguntas:

1. Caso sejam agrupamentos musicais (amadores ou profissionais)
 - 1.1. Possuem Tímpanos no vosso agrupamento?
 - 1.2. Que Tímpanos têm actualmente em uso? Qual a marca e modelo?
 - 1.3. Que outros Tímpanos tiveram anteriormente, qual o período em que estiveram a uso e a sua origem?
 - 1.4. Têm guardado os Tímpanos que foram anteriormente usados?
 - 1.5. Se não guardaram qual foi o seu destino?
 - 1.6. Ainda usam peles naturais em Tímpanos ou em outros instrumentos de percussão?
 - 1.7. Se sim, qual o fornecedor dessas peles?
 - 1.8. Se possível, agradecia que, com a resposta ao inquérito, me enviassem em anexo, fotografias digitais com os Tímpanos que estão actualmente em uso e, se ainda os possuírem, os outros mais antigos.

Obrigado pela vossa colaboração.

TIMBALES DA SOC. FILARMÓNICA PROVIDÊNCIA
VILA FRESCA DE AZEITÃO



ANEXO 4

- Evolução dos Instrumentos de Percussão de Altura Definida

SURGIMENTO DE OUTROS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO TONAL

Os Tímpanos, tendo sido os primeiros instrumentos de Percussão tonais a serem utilizados na Música Ocidental, constituem quase uma exceção dentro desta classe, pois consistem em Membranofones. O final do século XIX e, com mais intensidade, o século XX, assistiram ao emergir de uma classe de instrumentos de percussão tonal até aí quase totalmente ignorada, os idiofones de barras, estes sim com maior vocação solística.

Embora o seu uso na Música Ocidental tenha sido tardio, existem descrições deste tipo de instrumentos que remontam ao século XVI. Um interessante registo feito pelo explorador português Frei João dos Santos quando da sua passagem pela África oriental em 1586, é referida por James Blades¹, citando G. M. Theal²: “ O melhor e mais musical dos seus instrumentos é chamado de Ambira o qual muito se assemelha aos nossos Órgãos; é composta de longas cabaças, algumas muito largas e outras muito estreitas e estão dispostas juntas e em ordem. A mais estreita está do lado esquerdo, contrariamente aos nossos Órgãos, e após esta seguem-se as outras com os seus sons de contralto tenor e baixo, sendo ao todo 18 cabaças. Cada cabaça tem uma pequena abertura lateral próximo da extremidade e, no seu fundo, um pequeno orifício coberto com uma espécie de rede, muito fina, tecida apertada e forte. Por cima das aberturas destas cabaças, que são todas do mesmo tamanho e dispostas numa fila, finas barras de madeira estão suspensas por cima delas por cordas, de modo que a cada orifício de cabaça corresponda uma barra por cima desta, sem que a barra chegue a tocar nas bordas deste buraco. No instrumento assim construído, os Cafres tocam nas barras com baquetas do tipo das de tambor mas que têm nas suas pontas botões feitos de tendões enrolados numa leve bola do tamanho de uma noz. Assim, tocando com estas duas baquetas nas barras, o ar ressoa nas cabaças, produzindo uma doce e rítmica harmonia que pode ser ouvida tão longe como o som de um bom Cravo. Existem muitos destes instrumentos e muitos músicos tocam-nos muito bem.” Esta foi a primeira descrição de uma Marimba tradicional africana por um Europeu e chegou até nós através do livro *Etiópia Oriental e varia história de cousas notáveis do Oriente* publicado em 1605 que contém inúmeras descrições das culturas africanas de todo o Leste de África. A descrição acima citada não é necessariamente da região que actualmente se designa de Etiópia, onde Frei João dos Santos também esteve, pois, como realça Luis Albuquerque³, o termo “Etiópia” designava qualquer Reino Africano pelo que a Marimba descrita será mais provavelmente de Moçambique onde o autor esteve mais tempo.

Apesar deste conhecimento precoce das qualidades dos instrumentos de teclado de percussão de madeira, o seu uso continuou a ser negligenciado na Música Ocidental, havendo apenas vestígios do seu uso em alguma música tradicional de países do leste europeu. Segundo refere J. S. Beckford⁴, na Europa há evidências de Xilofones

¹ Blades, James *op. cit.*, p. 72

² Theal, G. M., *Records of South Eastern Africa*, vol. VII, pp. 202-3, Capetown 1901, Ap James Blades

³ Santos, Frei João dos, *Etiópia Oriental*: dir. e coment. Luis de Albuquerque; transcrição em Português actual Maria da Graça Pericão. Lisboa: Alfa 1990

⁴ Beckford, John Stephen, *Michal Józef Guzikow: Nineteenth-Century Xylophonist, Part II, Percussive Notes*, August 1995, pp. 73-75

primitivos que remontam ao século XVI. A construção destes Xilofones era simples, consistindo em apenas uma fila de barras. O número de barras podia variar mas chegava a ser de apenas 8. Este pequeno instrumento portátil era sobretudo usado por músicos ambulantes sobretudo no Leste da Europa e Sul da Alemanha. O Stohfiedle era um exemplo desses Xilofones primitivos usados por músicos ambulantes. Neste caso consistia em barras de madeira de vários comprimentos, dispostas em 4 filas e era tocado com baquetas em forma de colher. Esta disposição em 4 filas e a sua técnica de execução, era semelhante à usada no Dulcimer e Cimbalum, instrumentos também do Leste da Europa e Oeste da Ásia. Como realça Beckford⁵ o uso rudimentar destes instrumentos tradicionais era, provavelmente, a causa de terem sido negligenciados para fins musicais mais sérios. Além disto, as classes mais educadas viam-nos com pouca consideração.

Este estatuto viria a mudar com o decorrer do século XIX, muito devido à acção de Michal Joséf Guzikow. Nascido em 1806 em Szklow, Polónia, hoje Bielorrússia, de uma família judia pobre⁶, Guzikow seguiu a tradição familiar aprendendo flauta. Tocando num conjunto familiar, realizava actuações itinerantes, tendo alcançado algum sucesso, pois chegou a actuar perante o Imperador Nikolai I em Moscovo⁷. Em 1831, porém, Guzikow contraiu uma doença pulmonar e foi forçado a abandonar a flauta tendo, então, começado a dedicar-se ao Xilofone, um instrumento que ele conhecia desde a sua infância. Sobre esta transição o próprio Guzikow diria⁸: “ O som não era desagradável para os meus ouvidos; eu achava-o mesmo encantador devido à sua suavidade, pois tudo o que é barulhento irrita-me e fere-me. Contudo, o instrumento era tão deficiente e apresentava tão poucas possibilidades que eu negligenciei-o um pouco, até que o destino determinou de modo diferente.”

Guzikow viria, assim, a dedicar-se ao Xilofone, tendo realizado alterações ao instrumento que seriam determinantes neste momento da sua evolução. Aumentou o número de barras para 28, alterou a forma como as barras eram feitas, de modo a que a afinação fosse mais clara, e também o material em que as barras assentavam, permitindo a estas ressoar de um modo mais livre. As barras eram dispostas como as cordas de um Cimbalum, instrumento que Guzikow tocou em criança⁹, constituindo este instrumento o chamado Xilofone Continental, ainda em uso em algumas Orquestras hoje em dia.

Para além de ter realizado modificações fundamentais no instrumento, Guzikow começou a tocar, para além de temas populares, repertório clássico que ele adaptava ao Xilofone. Estas peças incluíam concertos de Violino e Piano de compositores tais como Weber, Hummel e Hoffmeister. Uma das adaptações mais célebres e que maior êxito obteve foi La Campanella, o 3º andamento do Concerto em Si menor Op. 7 de Niccolò Paganini. A ideia de tocar esta obra de Violino no Xilofone terá sido influenciada pelo contacto que Guzikow teve com o Violinista Karol Lipinsky em Kiev.

Kiev foi a primeira etapa de uma longa digressão que levaria este músico a diversas cidades da Polónia, Viena, Alemanha e por fim Paris. Entre 1834 e 1837, Guzikow

⁵ *Ibid.* P. 73

⁶ Beckford, J. S., *Michal Józef Guzikow: Nineteenth-Century Xylophonist, Part I*, Percussive Notes, June 1995, pp. 74-76

⁷ *Ibid.* Part I, p. 74

⁸ *Ibid.* Part II, P.73

⁹ *Ibid.* Part II, p.74

actuou tanto no Leste como no Oeste da Europa, com o seu Xilofone primitivo e com o seu repertório que misturava temas populares com arranjos de obras clássicas. Alcançou um enorme êxito, enchendo salas de concerto e sendo requisitado pela realeza e aristocracia para as suas sessões musicais privadas. Foi também admirado por muitos músicos importantes seus contemporâneos. Mendelssohn considerava-o não inferior a qualquer virtuoso tanto na interpretação como na destreza. Também Chopin, Liszt e Meyerbeer consideravam-no um artista de nível superior.

Apesar da sua frágil saúde ter afectado a sua curta carreira e de ter morrido precocemente aos 32 anos de idade, Guzikow elevou o estatuto do Xilofone ao aperfeiçoar o instrumento, o seu uso e ao divulga-lo, tanto no mundo melómano como musical. Um raro instrumento tradicional tornou-se assim um curioso instrumento de concerto, adequado à execução de música extremamente exigente.

Para além deste episódio de surgimento de um instrumento de percussão tonal, o Xilofone, na Europa, seria na América que surgiriam os contributos mais decisivos para esta secção da Percussão. Sendo palco da confluência de culturas Africanas, Europeias e Indígenas, é natural que isso se reflectisse no desenvolvimento destes instrumentos. De facto, tal veio a acontecer, resultando em vários contributos para a sua evolução:

- 1 Aperfeiçoamento dos instrumentos tradicionais dessas culturas;
- 2 Adequação à música ocidental destes instrumentos pela adopção da afinação ocidental e disposição das barras cromaticamente pela ordem do teclado do piano;
- 3 Surgimento de empresas especializadas no fabrico destes instrumentos que introduziram uma dinâmica de constante aperfeiçoamento, divulgação e mesmo criação de novos instrumentos como o Vibrafone.

Esta evolução começou, como refere Linda Pimentel¹⁰, no final do século XIX por duas vias paralelas: As Marimbas da Guatemala e os Xilofones nos Estados Unidos.

Na Guatemala a tradição das marimbas africanas, trazida pelos escravos, foi transformada naquilo que seria a Marimba moderna. Segundo Vida Chenoweth¹¹ uma Marimba cromática foi apresentada publicamente na Guatemala em 1874. Paralelamente, nos EUA, o desenvolvimento do Xilofone continuava sobretudo devido à acção de John Calhoun Deagan. Ele fundou a companhia com o seu nome, a J.C. Deagan, com o intuito de desenvolver melhores instrumentos de percussão de lâminas. O primeiro Xilofone foi produzido em 1893 e o primeiro Xilofone cromático foi, provavelmente, produzido em 1903. Por volta desta altura a Deagan Company patenteou um sistema de afinação designado de "Nagaed" (Deagan do fim para o princípio). Esta combinação de disposição de barras pela ordem cromática, afinação standardizada e produção em série foi a "pedra angular" que constituiu a base das Marimbas e Xilofones do século XX. A utilização do Xilofone na orquestra, cuja introdução é geralmente atribuída a Camille Saint-Saëns com a sua *Dance Macabre* do Carnaval dos Animais (1875)¹², viria a ser largamente ampliada nas primeiras décadas do século XX. Especialmente os compositores Russos como Stravinsky (*Pássaro de Fogo*, *Petruschka*) e Chostakovitch (*Ópera O Nariz*) deram grande contributo para a

¹⁰ Pimentel, Linda, *The Aristocracy of Manufactured Marimbas*, Percussive Notes, vol XXI, N 1, October 1982, p. 61

¹¹ Chenoweth, Vida, *The Marimbas of Guatemala*, University of Kentucky Press, 1964

¹² Chapman, Clifford K., *The Development of Mallet Keyboard Percussion from the late 18th through the early 20th Centuries*, Percussive Notes Vol. 12, N° 2, Winter 1975

13utilização do Xilofone em Orquestra. Também nos EUA, o mais consagrado compositor da primeira metade do Século XX, George Gershwin, contribuiu com algumas das melhores páginas de Xilofone de Orquestra em obras como O Americano em Paris e, sobretudo, na sua Ópera Porgy and Bess, cuja parte de Xilofone constitui, ainda hoje, uma das mais difíceis e excitantes partes de Xilofone. Para além de uma maior utilização na Orquestra, havia uma grande apetência pela utilização deste instrumento em espectáculos de cariz mais popular como por exemplo o Vaudeville, uma espécie de Revista Americana que constitui o antepassado do Musical. Assim, durante as duas primeiras décadas do século XX, o Xilofone tornou-se, nos Estados Unidos, um instrumento de grande protagonismo e com grande procura, assumindo-se como o líder dos teclados de Percussão. Apareceram neste país os primeiros mestres xilofonistas como George Hamilton, Joe Green e Harry Breuer. Esta evolução tanto a nível de instrumentos como de instrumentistas levou a que, quando se deu o início do Cinema sonoro, o uso de Xilofone em bandas sonoras fosse possível. De destacar, neste campo, o seu uso nas obras clássicas de desenhos animados onde eram frequentes as intervenções de grande virtuosismo.

Paralelamente, como já foi referido, a Marimba continuava a sua evolução, primeiro na Guatemala e depois também nos Estados Unidos. Em 1908 a Marimba terá sido introduzida por um grupo de Marimbas da família Hurtado, que também as construía, sendo seguidos por outros grupos do mesmo país e com as mesmas características. Nos Estados Unidos encontraram uma grande aceitação de público e, conseqüentemente, um fértil mercado de concertos¹⁴. Este país seria, também, um terreno fértil para a evolução do próprio instrumento. Com a popularidade da Marimba a crescer, as empresas de teclados de percussão começaram a construir instrumentos que abarcavam também a

tecitura, mais grave, da Marimba. Foi o momento do surgimento de alguns instrumentos que se distinguiam pelo seu forte impacto visual. É este o caso da Marimba-Xilofone modelo 4632 da Deagan com seis oitavas. A Nabimba, da mesma companhia, tinha membranas no interior dos ressoadores que vibravam como instrumentos similares da América Central e de África. Tinha cinco oitavas e começava numa nota equivalente ao Dó mais grave do Piano. O início dos anos trinta, assiste ao emergir de uma figura que seria determinante na evolução, a todos os níveis, da Marimba- Clair Omar Musser.

Musser (1901-1998); instrumentista, compositor, maestro, designer de instrumentos, empresário e cientista acústico, pode ser considerado no século XX o que Guzikow foi no século XIX. Tem em comum os êxitos alcançados em todo o mundo, especialmente nos Estados Unidos. Tem de diferente uma origem social menos humilde e uma muito maior longevidade. Segundo nos conta um artigo da Percussive Notes que pretendeu ser uma homenagem a C. O. Musser¹⁵, após estudos iniciais de Violino, descobriu o Xilofone começando a dedicar-se a este instrumento. Algum tempo mais tarde, por volta de 1920, Musser assistiu a um concerto de uma Big Band onde se destacava um solista de Marimba, Abraham Hildebrand, que, acompanhado por uma orquestra de 18 elementos, executava arranjos na sua Super Marimba-Xilofone Deagan mod. 4726 usando, já na altura, 4 baquetas. Tendo falado com Hildebrand, Musser perguntou-lhe onde tinha aprendido a tocar daquela maneira. Hildebrand respondeu-lhe que tinha

¹³ Pimentel, Linda, op. Cit., p.61

¹⁴ Id., Ibid.

¹⁵ Musser, C. O. e al., *Clair Omar Musser October 14, 1901- November 7, 1998*, Percussive Notes, Vol. 37, N 2, April 1999

estudado em Washington D.C. com Philip Rosenweig. Rosenweig era originário de Varsóvia e tinha ensinado Dulcimer e Címbalum na Polónia e em Paris antes de se radicar nos Estados Unidos. Aqui alargaria o seu ensino à recentemente introduzida Marimba-Xilofone da Deagan e seria o traço de união entre a tradição Europeia de teclados de percussão (Guzikow também era Polaco) e Americana.

Musser, sempre com o apoio da sua família que lhe adquiriu uma Marimba Deagan de 4 oitavas e meia, foi estudar para Washington D.C. com Rosenweig, tendo-se tornado num considerado e bem treinado instrumentista, apelidado de virtuoso por muitos comentadores. Terminado o seu período de aprendizagem, o músico realizou inúmeras digressões e colaborações tanto no âmbito da indústria cinematográfica como na sua apresentação a solo com Orquestras Sinfónicas. Após uma das suas aparições como solista, desta vez com a Orquestra Sinfónica de Chicago, Musser foi convidado a apresentar uma Orquestra de Marimbas na senda de conjuntos idênticos com origem na Guatemala e que frequentemente faziam digressões nos Estados Unidos. Seria o início de uma era de grandes conjuntos de Marimbas que chegavam a atingir as 400 peças. Seria o início, também, do início da carreira de maestro de Musser. O forte impacto que estes conjuntos criavam catapultou a Marimba para uma enorme popularidade que durou até à 2ª Guerra Mundial. Porém, ao contrário do que sucedeu com o Xilofone, a Marimba não despertou grande interesse da parte dos compositores eruditos. Assim, a utilização deste instrumento ficou praticamente confinada a uma utilização num contexto de música popular, apesar de, frequentemente, Musser se apresentar em público com prestigiadas Orquestras Sinfónicas, executando adaptações para Marimba de concertos famosos tal como, quase um século antes, Gusikow fizera com o Xilofone.

Paralelamente a este desenvolvimento nos idiofones de barras feitos de madeira, o século XX veria ainda o mesmo tipo de instrumentos de Percussão, mas utilizando o metal, serem desenvolvidos.

Apesar de em culturas do extremo oriente os metalofones serem usados desde há muito, na música ocidental pouca utilização foi dada até ao final do século XIX. A precoce e notável parte de Glockenspiel na Ópera A Flauta Mágica de Mozart não motivou, nos compositores que se lhe seguiram, um uso alargado deste instrumento situado no extremo agudo do som orquestral. A maioria das mais significativas partes de Glockenspiel em obras orquestrais, eram escritas para instrumentos de teclado e, assim, executadas por pianistas. No final do século XIX foi introduzida a Celesta que alargou a extensão a zonas mais graves. Por ter necessidade de realçar a fundamental, usava um mecanismo com martelos de ponta de feltro, ao contrário do Glockenspiel de teclado ou Cistro.

Desde o início do século XX, instrumentos semelhantes à Celesta mas sem o mecanismo do teclado eram produzidos nos Estados Unidos. Foi uma das empresas mais importantes no desenvolvimento da Percussão, a Leedy Drum Company em Indianapolis que produzia um instrumento chamado Steel Marimbaphone¹⁶. Este instrumento possuía barras de aço, como a Celesta, e uma extensão de 3 oitavas a partir de Fá abaixo do Dó central. De realçar que o extremo das barras eram curvas para facilitar o uso de arco.

¹⁶ Howland, Harold, *The Vibraphone: A Summary of Historical Observations with a Catalog of Selected Solo and Small-Ensemble Literature- Part I*. Percussionist, V. 14, N. 3, Summer 1977, p.80

Em 1916, Herman Winteroff, Vice-Presidente da Leedy Drum Company teve a ideia de juntar à Steel Marimbaphone um efeito de vibrato semelhante à voz humana. Para tal inventou um dispositivo motorizado que fazia com que o conjunto de ressoadores situado por baixo das barras andasse para cima e para baixo produzindo o vibrato. Este primeiro modelo que Winteroff designou de Vibratone, seria substituído por outro protótipo em que o mecanismo que fazia os ressoadores subirem e descerem (demasiado ruidoso) foi substituído por discos na entrada superior dos ressoadores que subiam e desciam. Por fim, em 1921, chegou-se à solução, mais prática, de os discos à entrada dos tubos ressoadores rodarem e produzirem deste modo o vibrato. Este instrumento que, tal como as Marimbas em Madeira, não tinha barra abafadora, viria a ser baptizado de Vibrafone pelo director de vendas e publicidade da Leedy, George Way¹⁷.

Este modelo, que foi apresentado pelo então jovem Clair Omar Musser¹⁸ em Nova Iorque, ganharia bastante popularidade durante a década de 20. Os responsáveis da concorrente Deagan, atentos à popularidade que o Vibrafone, produzido pela Leedy, vinha ganhando, decidiram construir um instrumento semelhante. Henry Schluter foi encarregado dessa tarefa, tendo introduzido importantes alterações que permitiram ultrapassar alguns problemas que o modelo da Leedy tinha. Um desses problemas derivava do facto de o Vibrafone ser utilizado em emissões radiofónicas, muito populares nesta época. Os microfones colocados muito perto do instrumento, realçavam os harmónicos não afinados, especialmente no registo grave. Isto devia-se ao brilho do timbre provocado pelo uso do aço como material das barras. Schluter que tinha desenvolvido um método de afinação onde os harmónicos de 5ª e 8ª eram afinados, tinha já a experiência de produzir um instrumento designado de Organ Vibrato Harp¹⁹, onde usou, pela primeira vez, o alumínio em vez do aço. O resultado das suas experiências revelaram que o timbre do alumínio era menos brilhante e que tendia a realçar menos os harmónicos de 8ª. Juntando este seu conhecimento à necessidade de ser captado por microfones de rádio, Schluter aplicou o uso do alumínio à versão da Deagan do Vibrafone. Outra importante modificação foi a introdução da barra abafadora (também já existente no Organ Vibrato Harp) accionada por pedal.

Deste modo, nasceu o modelo 145 da Deagan que foi baptizado de Vibra-Harp. É este instrumento que incorpora as características do Vibrafone moderno, tendo sido apresentado publicamente em Abril de 1927 numa emissão radiodifundida na estação WBBM. Apesar de a designação Vibra-Harp ter-se mantido até aos anos 50 e de alguns autores defenderem este nome por corresponder ao instrumento que efectivamente hoje é utilizado, a designação de Vibrafone acabou por prevalecer.

¹⁷ Howland, Harold, op. cit., p.80

¹⁸ Howland, Harold, op. cit., p.81

¹⁹ Howland, Harold, op. cit., p.83- A Deagan produzia desde o início do século uma extensão para Órgãos (muito em voga na altura para o acompanhamento de filmes) designada de Organ Harp-Celeste. Nos anos 20 com a junção de um dispositivo semelhante ao de Winteroff, nasceria o Organ Vibrato Harp

BIBLIOGRAFIA

Livros

Blades, James. *Percussion Instruments and Their History*. Faber and Faber Ltd., London 1975

Chenoweth, Vida. *The Marimbas of Guatemala*. University of Kentucky Press, 1964

Santos, Frei João dos. *Etiópia Oriental*; dir. e coment. Luis de Albuquerque; transcrição em Português actual Maria da Graça Pericão. Lisboa: Alfa 1990

Artigos

Beckford. J. S., *Michal Józef Guzikow: Nineteenth-Century Xylophonist, Part I*, Percussive Notes, June 1995

Beckford, John Stephen, *Michal Józef Guzikow: Nineteenth- Century Xylophonist. Part II*, Percussive Notes, August 1995

Chapman, Clifford K., *The Development of Mallet Keyboard Percussion from the late 18th through the early 20th Centuries*, Percussive Notes Vol. 12, Nº 2, Winter 1975

Howland, Harold, *The Vibraphone: A Summary of Historical Observations with a Catalog of Selected Solo and Small-Ensemble Literature- Part I*, Percussionist ,V. 14, N. 3, Summer 1977

Musser, C. O. e al., *Clair Omar Musser October 14, 1901- November 7, 1998*, Percussive Notes, Vol. 37, N 2, April 1999

Pimentel, Linda, *The Aristocracy of Manufactured Marimbas*, Percussive Notes, vol XXI, N 1, October 1982

