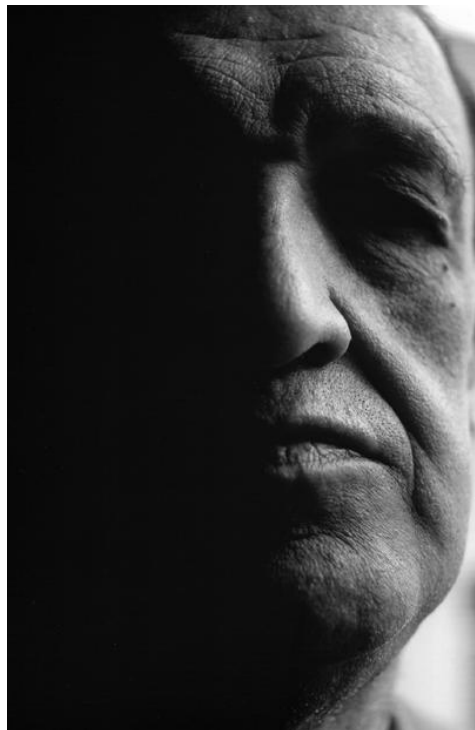

Percursos da percussão



Jorge Lima Barreto

Artigos Meloteca 2009

A zoomusicologia indica que os humanos partilham com outros animais, como os símios, o prazer do jogo e das formas sonoras percutidas.

Os instrumentos de percussão, objectos sonoros do mágico e do ritualizado, surgiram sincronicamente em diversas frentes da evolução como se verificou pelos vestígios deixados pelos homínídeos - batidas com bastões, percussão corporal e objetos entrechocados; no Paleolítico Inferior o significativo da percussão é correlativo ao gesto e à expressão, gritos e imitação de sons da natureza; no Paleolítico Médio conota-se o controle da altura, intensidade e timbre à medida que as demais funções cognitivas se desenvolviam, culminando com o surgimento do Homo Sapiens por volta de 70.000 a 50.000 anos atrás.

Cerca de 40.000 anos a.C. verificamos a criação dos primeiros instrumentos musicais para imitar os sons da natureza, o que pautaria conceitos rítmicos e percussivos, numa experiência qualitativamente controlada num contexto do imaginário cultural.

Entre 40.000 anos a aproximadamente 9.000 a.C. processa-se, no âmbito da percussão, a criação de instrumentos mais controláveis, feitos de pedra, madeira e ossos, tambores de tronco, carcaças, dentes, tibias, esquirolas, carapaças, mesmo crânios humanos...etc...; no Neolítico (a partir de cerca de 9.000 a.C.) inventa-se um número indeterminado de membranofones e xilofones, pranchas de percussão, recipientes de percussão como as cabaças ou de barro, paralelamente ao desenvolvimento de ferramentas; são os primeiros instrumentos afináveis, a consciência do ritmo como agrupamento de sons musicais fundado sobre a duração e a acentuação; o ritmo estabelece uma função no tempo, mas não é factor exclusivo da percussão.

Cerca de 5.000 a.C., evolui o conhecimento da metalurgia; a criação de instrumentos de ferro, cobre e bronze concorrem para uma execução mais sofisticada. O estabelecimento de aldeias e de uma economia baseada na divisão do trabalho permitem que uma parcela da população se possa desligar da função predatória e de produzir alimentos, e ao início duma simbologia. Isso leva ao surto das primeiras culturas musicais com sistemas próprios (escalas e harmonia, entendida esta vagamente como sobreposição estruturante de sons); as percussões são ancestralmente sistemas de comunicação e objectos designativos do mágico-ritual, como sonoridades criadas por um homem de arte, o músico.

Evoluem os instrumentos heteróclitos de percussão, cujo som é obtido pelo impacte: vibrações, chocalhar, raspar, pinçar, entrechocar, badalar, tremolos ou pancadas manuais e corporais e sopros súbitos, titilar dos dedos, fustigações com varas, bastonadas, silvos com arco, ataques com *sticks* de metal, ou baquetas com pontas de lã, feltro ou resina seca; chapa metálica; tela de pele esticada ou pano; tripa, côco, cabaça, chifre, frutos secos, faiança, trabalhado marfim, o cacto do pau-de-chuva, o

Percursos da Percussão

Jorge Lima Barreto

3

revérbero aquático no vasilhame , o som de dentro da concha, entre tantas outras maravilhas das técnicas e tecnologia instrumentais as mais ancestrais.

Os *talking drums* (tambores africanos que emitem mensagens) são o primeiro exemplo de comunicação tecnológica e simultaneamente estética e musical.

A música de percussão foi funcionalizada em hipertópicos: militares (incitação bélica e triunfalismo), religiosos (invocações míticas, extâse) e mundanos (festividade, dança, eros e sensualidade).

A organologia divide comumente os instrumentos em quatro grupos: peles, metais, teclados e acessórios; hoje há instrumentos híbridos e sincréticos desta classificação e renovou-se a taxonomia em: “idiofones”, instrumentos que produzem som a través da vibração do corpo inteiro (e.g. o triângulo); “membranofones”, que produzem sons através da vibração numa membrana; “cordofones”, que produzem sons através da vibração numa corda num campo de ressonância (e.g. o piano, assim considerado por Stravinsky em “*Les Noces*”) e, “aerofones”, que produzem som através da vibração numa coluna de ar (e.g. o apito) – ora todos eles podem ser usados como instrumentos de percussão...por fricção, sopro, gesto sonorizador, ou, sobretudo, impacto; inumeráveis objectos servem para o contacto nos instrumentos adoptados de percussão, mas a baqueta e o martelo são os mais recorrentes.

Das culturas mágico-rituais às tribais até às urbanas a percussão caracteriza-se pela sua prolixidade.

O papel dos instrumentos de percussão foi essencialmente rítmico mas pôde ser expandido para criar paisagens e fundos sonosféricos, tímbricos, melódicos....

O carácter imitativo tingiu a percussão dum primitivismo naturalista (e.g. chocalhar de cascavel, bater das asas de ave, crepitar das cigarras, marulhar, bátegas de chuva, estalar da lenha ardente, urro de vento, etc...).

Desde a mais remota antiguidade, a sua expressividade vincada pelo bater das palmas das mãos, ou dos pés sobre o chão ou placas, e pela inenarrável invenção de objectos percussivos, de raro exotismo e a partir de materiais heterogéneos, nas civilizações orientais, africanas, americanas e australásicas, nas zonas polares, e.a.; afinal por todos os continentes; universalmente presente em músicas palacianas e populares planetárias do deserto à floresta virgem...

A percussão, em formulações abstractas e hiperexpressiva, é brasão das músicas asiáticas:

No Japão os tambores *taiko*, o gigantesco tambor *odaiko*, metalofones esquisitos, de proporções miniatúricas a enormes idiofones e heterofones, integrados nos teatros *Kabuki*, *Noh* e *Bunraku*, e.a.

Percursos da Percussão

Jorge Lima Barreto

4

Na China, dividindo os instrumentos de percussão em metais (*jingbos, dalo, e.a.*); madeira (*ban my, o bloco chinês, wood block, e.a.*); e pele (*dagu, paigu, e.a.*) editados em várias e deslumbrantes versões noutras culturas como a tibetana, a birmanesa, a ceilandesa, etc...

No Vietname há o curioso tambor *nô*, pisciforme, obra de arte escultórica.

Na Insulíndia deparamos com os grandes instrumentos de percussão metálica, tambores e, fundamentalmente, o gamelão indonésio, que não é um instrumento, mas um naipe de percussões; *kemanak*, o idiofone em bronze em forma de banana, em Bali; o *bonang*, conjunto de pequenos gongues afinados nas escalas *sendro* ou *pelog*; os metalofones *saron* de Java; fabulosos gongues (e.g. o monumental *gong ageng*), que se inscrevem em variegados motivos rítmicos e rituais (e.g. *The Heavenly Orchestra of Bali, Gamelan Batel/Kusuma Sari, Orquestra Suar Agung, e.a.*); o *noumont* da Melanésia; o *shekero* indonésio, cabaças organizadas em escala; numa orquestra tipo gamelão é tocada por marionetas no encantador “teatro de sombras” da Malásia; a orquestra *gamiak*, todos em interacção artística com o teatro, a dança, a poesia; tambores-árvores da Nova Guiné; o *lali* das ilhas Fidji;...

Na Índia (e.g. os dois tambores que formam a *tabla* indiana, cultivada por epítomes como Alla Rakha, Samar Sha, Zakir Hassain, Samir Chatterjee; o *djaltarang*, vaso de porcelana com água; o *mridangam*, com membrana anelar, executado por T. Rangathan, e.a.; ou em agrupamentos célebres como as mais ancestrais *Percussões Rituais de Kerala, as Tabla Tarang, e.a.*). No Médio Oriente o *zarb* é o mais destacado instrumento de percussão e foi cultivado pelo virtuosismo de Kudi Erguner, Chemirami Djamchid, Madjid Khaladj; e.a. como o *darabuka* que teria grande expansão na Europa medieval.

O sistro (em fainça ou bronze) remonta à antiga Mesopotâmia e está presente nas mais distintas culturas como no Mali, no Senegal ou no Nepal.

Na música africana para percussão proliferam instrumentos nobres como o variegado tambor africano *djembe*, podendo ser tocado entre as pernas; o *balafon mandingo* de El Hadj Djeli Sori Kouyate; o *tamtam*, por todo o continente; tambores de vaso com areia ou água, como nos pigmeus Akka; a música de xilofones da *Orquestra da República Centro Africana*; as percussões do Gana com o insigne Mustapha Tettley Addy, e.a.; a *sanza*, placa de madeira com lamelas metálicas flexíveis e dedilháveis; semelhantes e heterónimos instrumentos de madeira e metal como a *mbira*; as excêntricas baquetas de ponta curva; e.a.

Na música ameríndia perderam-se valiosos instrumentos com a depredação colonial, mas existem sobreviventes como o tambor azteca *teponastli*, artisticamente esculpido em formas de animais; os singulares marimbofones guatemaltecos; os índios norteamericanos incluíam os batedores, os cilindros, o corpo do *performer*, nos rituais preservados ainda hoje nas tribos *pawnee, e.a.*

Percursos da Percussão

Jorge Lima Barreto

5

Na música latinoamericana, de ascendência índia autóctone, e mesclada com percussões europeias, denota-se o *bongó* cubano, a *clave* característica da rumba, da salsa e do mambo; os crótalos, o timbalão *surdo*, as congas de diversa índole; o *timbale* em aço inoxidável, o *guiro*, com vareta; a *jicara*, recipiente de água mexicano; a tábua de lavar ou *washboard* que iria ressurgir na música *cajun* da Luisiana; o *chuangro*, campainhas para os tornozelos; a *choca*, universalizada pelos americanos como *cow-bell*; a sineta *puja*, e.a. (e.g. Chano Pozzo, Mongo Santamaria, Tito Puente, Don Alias, Willie Bobo, Candido, Dom Um Romão, Carl Tjader, Airtón Moreira, e.a.).

No Brasil existe uma extraordinária panóplia de percussões e idiofones como a cuica, tambor de fricção muito exibido no Carnaval; o ganzá, ou *shaker*, feito em *tycoon*, frutos secos ou alumínio; o agogo, tambor com alça; o caxixi, recipiente com sementes; o berimbau, signo da Capoeira, nome ambíguo para um unicordofone com cabaça, e para um artefacto com lingueta tocado com a boca, similar ao *khomus* da siberiana Yakutia, praticado pelo virtuoso Spiridon Shishigin.

Na Austrália, os aborígenes desenvolveram os *clapsticks*, tubos de pele, o percutor *boomerang*, e.a.

Na Europa surgiram várias percussões, muitas de diferentes proveniências antigas e exógenas: as claquetas, os pandeiros, o triângulo, o carrilhão de torre com teclado ou o positivo *glockenspiel*, a castanholha, o bombo de cavalete ou pendente, a tarola, a caixa, a celesta, e.a.; a música para carrilhão, normalmente de carácter eclesiástico, orquestra de sinos tubulares, é tópica e tem um pendor ambientalista e evocativo, diferente de um para outro tal como órgão de igreja, cada carrilhão é um instrumento singular (e.g. Rostov/Kremlin, Mafra); foi usado por G.F. Haendel na oratória “*Saul*”.

Como típicos da percussão portuguesa de cariz popular estão o pandeiro ou adufe, a caixa de rufo, os específicos bombo e timbalão, o brinquinho madeirense, e inúmeros idiofones regionais, e.a. (e.g. de conjuntos especializados: *Tocá Rufar* de Rui Junior e, a orquestra *Eclodir Azul*); historicamente, os portugueses fizeram transumância da percussão entre as sete partes do mundo...

Na panóplia europeia podemos deparar com o *charleston*, címbalo duplo, accionável por pedaleira; o *tam-tam*, na acepção de gongue europeu; na música europeia, a percussão foi significativa em todas as épocas, medieval, renascentista, barroca, clássica, romântica, nuns casos explicitamente, em extrema discrição, como nas campainhas afinadas de Mozart para as “*danças alemãs*”; Beethoven recorreu ao triângulo para o final apocalíptico da “*Nona Sinfonia*”; explícitos na tonitruante bigorna da ópera “*Siegfried*” de R. Wagner (mito referente biológico do ouvido: martelo, bigorna e estribo); Wagner concebeu um tintinábulo de placas de sinos para “*Parsifal*” e promoveu o timbalão de orquestra ao primeiro *rang*; Berlioz, assim considerado pela historiografia, foi dos primeiros a dar relevo e independência aos instrumentos de percussão, no Séc. XIX; no século seguinte, o naipe de percussões fazia parte do repertório sinfónico e era integral no *jazz*, aqui com relevo para a bateria.

No âmbito da música clássica contemporânea, a percussão tornou-se impressiva, com repertórios originais e singulares dando mesmo lugar a uma autonomia absoluta para solistas e conjuntos, adoptando uma panóplia infinita do ponto de vista das recuperação e desconstrução etno e numa imparável descoberta tímbrica e ornamental de novos instrumentos percussivos, incluindo os electrónicos.

A percussão hodierna é corolário da teoria fenomenológica da forma musical, começa pela psicologia do ouvinte e não pela estratégia do compositor; apela para a fruição como o destino fundamental da criação musical.

Para John Cage a percussão contemporânea seria a transição de música tipificada em teclado para todos os sons possíveis.

Edgard Varèse escreveu, na década de 1920, “*Ameriques*”, “*Hyperprism*” e “*Intergrales*” para *ensembles* com relevo para as percussões, e “*Ionisation*”, em 1931, acto inaugural da composição ocidental para solo de percussão, recorrendo a variados e muitos deles exóticos objectos sonoros e a novos parâmetros tímbricos, rítmicos e texturais – esta obra seria seminal e abriria o novo mundo da percussão.

Por seu turno, num evidente conservadorismo, o estruturalista Claude Lévi-Strauss, em *Mythologiques* (1964), condenou a Música de Vanguarda porque ela teria abandonado a diferença entre som bruto e a “linguagem que a articula”, de certa forma caucionando o formalismo excelso; como o da “*sonata para 2 pianos e percussão*” de B. Bartok, de 1938; no “*Cavaleiro da Rosa*”, Richard Strauss apresentou a celesta, teclado de metal num desenho percussivo; G. Mahler engrandecera a panóplia sinfónica com percussões; A. Berg, “*op. 6, nº 1*”, e A. Webern, “*op. 6, nº 4*”, escreveram partes para solo de percussão e, D. Milhaud voltou-se para este género instrumental em muitas obras suas; notória é a “*tocata*” de Carlos Chavez pela multiplicidade de materiais percussivos; as matracas sobrepujam “*l’enfant et les sortilèges*” de M. Ravel; bem como os crócalos afinados encantam a obra “*Couleurs de la Cité Celeste*” de O. Messiaen; as percussões são heteróclitas em “*Veni, Veni, Emmanuel*” de James MacMillan; P. Boulez em “*pli selon pli*”, “*eclats/multiples*” e “*Répons*”, focaliza instrumentos de percussão afinados.

Os musemas, que são estruturas musicais (e.g. repetição musemática numa batida num tímbal), e a escrita para percussão consiste num jogo aberto de musemas (e.g. de obras inaugurais e paradigmáticas: “*ostinato pianissimo*” de Henry Cowell para *ensemble* de percussão foi uma janela aberta para toda a música de percussão ulterior; A. Tcherepnine, em “*vivace*” de 1927, Elliott Carter, “*8 peças para 4 tímbalões*”, de 1928; John Cage “*first Construction in metal*” para *ensemble* de percussão; a declarar obras para percussão com performatividades exaltantes dos futuristas italianos e russos (e.g.

Percursos da Percussão

Jorge Lima Barreto

7

Luigi Russolo que usou como elementos da percussão, metralhadoras, bateadeiras de culinária, sirenes, megafones, e outros objectos ruidosos o mais insólitos ...).

Grande parte dos instrumentos de percussão são de altura indeterminada, portanto inexprimíveis pelas notas da gama temperada.

Modulação e inconstância, formas fixadas, temas por variação e atematismo, processos antifónicos, sincronia e assincronia sensorio-motriz, determinação e indeterminação, acentuação dinamogénica e periodicidade, cadência e irregularidade, simetrias e dissimetrias interválicas; escalas dinâmicas, uma paleta deslumbrante de timbres, articulações inusitadas; são alguns dos elementos estratégicos e antinómicos do discurso da percussão contemporânea.

A abertura de concepções aleatórias deu como resultado a execução solística e de grupo, cujo discurso colectivo se conjuga pelas intersubjectividade e especialização interactiva.

A composição na música contemporânea para percussão é uma conceptualização/generalização que identifica e fixa as formas musicais, mas as permite realizar no livre arbítrio da imaginação e do bom e refinado senso do executante.

J. Cage vai mais longe com a utilização heterodoxa dos instrumentos de percussão (discordatos ou preparados, alterados ou parasitas de outros instrumentos) e garante que a execução pertença à interioridade do músico.

O discurso da percussão de hoje é heteróclito, tende a desviar-se dos princípios da analogia gramatical ou das regras da arte sistematizada; é extravagante, excêntrico. (e.g. L. Berio em "Circles"; I. Xenakis em "Psappha", "Pleiades e Persephasa", num racionalismo conectado com teorias matemáticas, musicais e arquitectónicas; o conceito lúdico de "double music" de Cage e Lou Harrison; o despojamento e o reducionismo de Morton Feldman em "King of Denmark"; K. Stockhausen compôs o seminal e universal "Ziklus", e a enigmática e onírica "musik im bauch"; é fenomenal "quadrivium", magestosa tapeçaria para 4 percussionistas e 4 grupos orquestrais de Bruno Maderna; M. Kagel, na semafórica "Dressur", onde se faz um inventário de centenas de instrumentos e idiofones, de forma exaustiva; obras alternativas: Ivo Malec, "actor" para conjunto de percussão; Hugues Dufourt, "Erewhon"; "Tribadabum" de V. Globokar; "Psalm 21" de P. Eotvos; "apendice alla perfezione" de Salvatore Sciarrino; "Hierophonie V" e "Dimorphie" de Yoshihira Taira; "timbres et postes", "Symphonie pour 6 percussionistes" de C. Ballif; "Extensions 2" de F. Miroglio; "kriptogramma" de G. Aperghis; "Turris Campanarum Sonantium", de Peter Maxwell Davis; o misterioso "silenciaire" para 6 percussionistas e cordas de M. Ohana; "2 pieces for vibraphone" de Franco Donatoni; "I Riti", solo, de G. Scelsi; "commentary on a vision" para solo de percussão e orquestra de Alexander Raskatov; "espejos" para grupo de percussão de Cristobal Halfter; "Katarakt", *idem*, de A. Logothetis e "ablauf" de Magnus Lindberg; "Percussion Symphony" para 24

percussionistas de C. Wuorinen; “*vielleicht*”, de Luis de Pablo, obra para percussão a partir duma bagatela de Beethoven; a nipónica “*seasons*” de Toru Takemitsu; a ambiciosa “*tay son*” de Nguyen Thien Dao; o *flexatone*, em aço flexível, está presente na gloriosa obra “*De Natura Sonoris*” de K. Pendereki; a nova complexidade de “*carceri d’invenzione III*” para sôpros e percussão de Brian Ferneyhough; *autumn island*”, esplendor para marimba solo de Roger Reynolds; “*Batterie*”, solo, e “*Kreise*” para percussão e côro, aventuras de notação gráfica de Roman Haubenstock-Ramati; “*Ardor*” de Erkki-Sven Tuur; o conceptualista “*theme park*” de Alvin Curran; o simplificador “*Tutuguri VI*” de W. Rhim; “*assonance*”, solo, de Michael Jarrell; “*quartet*” para 4 percussionistas de Beat Furrer; “*ti.re-ti.ke-dha*”, *solo drummer*, de James Dillon; “*loops II pour vibraphone*” de Philippe Hurel; “*Mal 1*”, solo, de Carlos H. Veerhoff; “*Orion I e II*” e “*apogeum*” de Iancu Dumitrescu para 3 grupos de percussão; “*Neungestalt*”, para solo, de Max E. Keller; “*estudo para um percussionista*” inicia o estilo sóbrio e *sui generis* de Filipe Pires; “*mobiles*” de Jorge Peixinho, para percussionistas e uma bicicleta; “*clivages*” para percussão, e “*quodlibet*” para 6 percussionistas, 28 instrumentos e 2 orquestras, de Emmanuel Nunes; muitas destas composições são concebidas em contextos interarte, poesia, dança, pintura, *multimedia*, como “...*ni mots ni signes...*”, “*todo eu me alevanto e todo eu ardo*”, “*when the dusk was wet with dew*”, de Pedro Carneiro, entre tantas outras criações que valeria a pena citar e.a.).

Partituras sublimes para instrumentos exóticos e extraeuropeus de percussão (e.g. “*concerto in slendro*”, “*three pieces for gamelan with soloists*”, “*suite for percussion*”, entre outras criações de Lou Harrison ; “*le corps á corps*” de G. Aperghis para *zarb*; “*kemit*” de F-B. Mâche, para *darbuka*; e.a.)

Os percussionistas contemporâneos especializaram-se em múltiplos instrumentos e adoperam uma infinidade de fontes sonoras assumidas como percussões, idiofones e objectos, acústicos e electroacústicos, institucionalizados ou inventados, protótipos ou etno, quer pela influência racionalista da música clássica quer pela inventividade da experimental, quer por circumspecto contacto com as músicas orais afroasiáticas e, passou-se a um incremento multiculturalista e progressivo (e.g. instrumentos de membrana, como a *tabla*; de metal, como o gongue ou em conspícuos jogos de címbalos; superfícies em borracha, *nylon*, *platex*, aparite, cera sólida, plásticos da mais diversa produção sintética; anéis de ressonância, e.a.); evocações bizarras nacionalistas como as catanholas, o *glockenspiel*, a campainha, o guizo, da mais diferenciada proveniência cultural e civilizacional. Os objectos sonoros como chapas, tubos, outros em vidro ou material sintético como o *plexiglass*, o chicote, as correntes de metal, a serra, a reconstrução de instrumentos arcaicos em modelos industrializados, adjudicação de partes, mistos, compósitos, e.a.

Como tipo de conjunto convencionou-se o “sexteto de percussões”, análogo à representatividade iconográfica do “quarteto de cordas”.

Percursos da Percussão

Jorge Lima Barreto

9

As olímpicas e divinas *Les Percussions de Strasbourg* (desde 1961) criaram o método “percustra” que indicia alguma metodologia da improvisação e onde o gesto gera o sistema.

Neste interim, revelaram-se excelsos intérpretes de percussão contemporânea: Jean-Pierre Bedoyan, Jean-Paul Finkbeiner, Giorgio Battistelli, Jean-Pierre Drouet, James Wood, Gabriel Bouchet, Christoph Caskel, Sylvio Gualda, Max Neuhaus, Stomu Yamashta, Keiko Nakamura, Claude Ricou, Joe Gallivan, Walter Schiefer, Geoges van Gucht, Yasukazu Amemiya, Pablo Cueco, *Safri Duo*; Keiko Abe, Gordon Stout, Robert Van Sice, (marimba); Siegfried Fink, Jonhathan Faralli, Jan Pilch, Zoltan, Racz, Leigh Howard Stevens, Evelyn Glennie, Jean Geoffroy, Françoise Terrioux, Elisabeth Davis, Pedro Carneiro, e.a.

Agrupamentos paradigmáticos: *Amadinda Percussion Group*, *Kroumata Percussion Ensemble*, *Hochshul Percussion Trossingen*, *M’Boom* de Max Roach, *Steve Reich Ensemble*, *Percussions Rhyzome*, *Continuum Percussion Quartet*, *Pleiâdes*, e.a.

A escrita e a execução da percussão em Portugal são destacáveis as composições de Joly Braga Santos, Álvaro Salazar, António Victorino d’Almeida, Maria de Lourdes Martins, Cândido Lima, Clotilde Rosa, Constança Capdeville, António Pinho Vargas, Eurico Carrapatoso, Isabel Soveral, António Chagas Rosa, Sérgio Azevedo, Vítor Rua, que incluem instrumentos de percussão, algumas em diversas situações interarte; peças para percussão e *multimedia* de António Sousa Dias, Paulo Ferreira-Lopes, Miguel Azguime; e está representada nos intérpretes pelos naipes de percussão do *Remix Ensemble* e da *Orquestrutópica*, *Miso Ensemble*, *Drumming*, Nuno Aroso, Mário Barreiros, Cesar Burago, Marco Franco, e.a.

Voltando atrás para outro universo musical paralelo, a bateria é um dos poucos instrumentos “inventados” pelo *jazz*, muito embora seja um sincretismo de idiofones e instrumentos de percussão já implantados sobretudo pelas organologias europeia e africana.

Na era do *swing*, o *jazz* sincretizou diversos isomorfismos provenientes do refluxo de aculturações da música negroamericana.

Na secção rítmica, a bateria é a espinha dorsal do conjunto - propõe a cadência tão hipnótica quão incisiva, desenvolve um trabalho pulsional de fundo, conquista interpoladamente uma função solística, com exaltantes mostras de virtuosismo; participa no enunciado temático e na realização do intercâmbio melódico e polifónico, elemento improvisado/periódico e essencial da tipologia jazzística.

A improvisação percussiva mais convencional do *jazz* estabelece a retaliação temática, a paráfrase, o discurso explícito e pessoal, os caprichos rapsódicos; no *jazz*, todos os instrumentos têm um privilégio percussivo; para Charlie Parker o verdadeiro músico de *jazz* teria de saber usar qualquer instrumento como se fosse de percussão.

O caso da percussão, pela própria natureza agógica relativa ao *jazz*, oferece-nos um painel fabuloso de praticantes, de estilo singular, até uma área liminar da nova improvisação, especialmente os bateristas:

Babby Dodds, Zutty Singleton, Sam Woodyard, Big Sid Cattlet, Jo Jones, Cosy Cole, Art Blackey, Kenny Clarke, Max Roach, Philly Joe Jones, Connie Kay, Shelly Manne, Chico Hamilton, Daniel Huamir, Joe Morello, Elvin Jones, Roy Haynes, Sunny Murray, Andrew Cyrille, Ed Blackwell, Rashied Ali, Barry Altschull, Jack De Johnette, Paul Motian, Gerry Hemingway, Don Moye, Fred Studer, Stu Martin, Vladimir Tarasov, Joey Baron, Adam Rudolf, Bobby Previte, *e.a.*; ou os vibrafonistas do *jazz* clássico e moderno como Lionel Hampton, Red Norvo, Milt Jackson, Lem Winchester, Dave Pyke, Walt Dickerson, Kahn Jamal, Steve Nelson, *e.a.*

Grandes compositores e arranjadores designaram a percussão no *jazz* exibido magnificamente nas orquestras (*e.g.* Duke Ellington, Count Basie, J. Lunceford, Louie Bellson, Buddy Rich, Chick Webb, Benny Carter, Gene Krupa, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Charlie Mingus, Abdul Ibrahim, Randy Weston, George Russell, Don Ellis, Bill Dixon, Chick Corea, Herbie Hancock, John McLaughlin, John Coltrane, Ornette Coleman, Anthony Braxton, Butch Morris; sobretudo mais explicitamente na *Sun Ra Arkestra* ou no *Art Ensemble of Chicago*; *e.a.*).

O *Modern Jazz Quartet* (*cool*) e o pianista Cecil Taylor (*new wave*), e o guitarrista Derek Bailey (nova improvisação), considera-se um sentido eminentemente percussivo da sua música.

O *jazz rock*, corrente de fusão, evidenciou uma impressionante panóplia de percussão multicultural.

Desde o *free-jazz* e os e seus sucedâneos, ou outros instrumentos de percussão heteróclita passaram a ser incluídos acessoriamente à bateria como motivo tímbrico e textural; todos os objectos, por princípio, serviam de instrumento idiofónico para os percussionistas do *jazz* de vanguarda e paralelamente para toda música escrita para percussão hodierna.

O conceito de improvisação evoluiu e sofreu uma rotura na “nova música improvisada” - coordenação sintética de substâncias musicais prévias na lógica da simultaneidade; entre os elementos conceptuais está a memória do músico, em tecnicismos perlaborados de processos imediatistas e práticas intuitivas.

A improvisação estruturada é uma representação global das relações objectivas (execução) e subjectivas (idealização) a que uma vaga notação pode conduzir, dirigidas por um pensamento musical afectivo (*e.g.* Eddie Prévost, Paul Lovens, Jaki Liebezeit, Gunter “Baby” Sommer, Christian Vander, Tony Oxley, Stu Martin, Chris Cutler, Paul Lytton, Bill Bruford, Andrea Centazzo, Aldo Romano, Dennis Charles, Jacques Thollot, Pierre Favre, Han Bennink, Joey Baron, Kevin Norton, David VanTieghem, Cyro Baptista, Le Quan Nihn; percussionistas de lamela, especialmente no vibrafone do *jazz* contemporâneo: Karl Berger, Alex Grillo, Gary Burton, Bobby Hutcherson, Gunter Hampel; *e.a.*

A bateria no pop *rock* beneficiou do desenvolvimento que este instrumento teve no *jazz*. Pode ser um conjunto simples de bombo, tarola, prato e címbalo num *rock* primitivista (*rockabilly*, *punk*) ou apresentar-se em gigantescas combinações de elementos percussivos (*rock progressive*); os *traps*, bateria desmontada em partes individualizadas ou, na pósmodernidade, desconstruída em módulos electroacústicos ou ainda totalmente numa parafernália electrónica analógica e/ou digital (e.g. de grandes bateristas: Robert Whyatt, Keith Moon, John Bonham, Carl Palmer, Neil Preat, Stewart Copeland, Ginger Baker, Jim Capaldi, Phil Collins, Ainsley Dunbar, Charlie Watts, Billy Mundy, Paul Humphrey, Ron Selico, Bobby Colomby, Billy Cobham, Christian Vander, Mike Portnoy, e.a.).

O percussionista pop *rock* pósmoderno é executante duma polinstrumentação; a multiplicidade de efeitos é emblemática das novas tendências no *art rock*; o perfil da percussão no pop *rock* pósmodernista apresenta-se como um isomorfismo da ilusão do estereograma; dum fundo abstracto surgem volumes fugazes, recortes tridimensionais.

A percussão contemporânea, de todos os quadrantes tipológicos e estilísticos, evoluiu *par i passu* da interarte e do *multimedia*.

O artista *dada* e conceptualista Marcel Duchamps idealizou “*erratum musicale*” num sentido percussivo; Erik Satie inclui a máquina de escrever como instrumento de percussão em “*Parade*”, e, para esta mesma obra, criou o *bouteillophone*, leque afinado de garrafas; John Cage compôs a famosa obra “*music for Marcel Duchamps*” para percussão e *tape collage*, e reclamou o tambor de freio e os tampões de rodas de automóveis em muitas das suas obras heterodoxas.

Na música concreta - cujo instrumento é o microfone, cujos sons por ele captados são tratados em banda, por corte e colagem, como na moviola do cinema - trabalhou-se em muitos casos com ruídos e sons percutidos – indistritáveis na teoria acusmática de Pierre Schaeffer – este, na seu “*Estudo dos Objectos Muicais*” é pelo regresso husserliano às origens, ao som originário; o som ganha, na música concreta, a materialidade dada ao mesmo tempo que é ouvida; no seu “*études aux allures*” os sons ricos proveem de sinos chineses hemisféricos em bronze e de impactes num abajur em opalina; na obra de parceria com P. Henry, “*symphonie pour un homme seul*” concretiza a teoria da escuta reduzida, o som em si, numa acepção próxima e até mesmo caucionadora da autonomia da percussão contemporânea; conhecemos alguns trabalhos específicos para percussão daí derivados: “*fleeting percussion*” ou “*Tam-Tam III e IV*” de Pierre Henry, que fôra inicialmente um percussionista; Patrice Siorfino escreveu “*exotica*” para 30 percussões acessórias e “*Bruitage Musicale*” para percussão concretista.

Na esteira do movimento minimalista, discurso sobre o repetitivismo, há inúmeras criações para percussão: “*Drumming*” de Steve Reich, para *ensemble* de percussão, é marco milenar da música minimal repetitiva; outras criações de Reich como “*four log drums*”, “*clapping music*” para as palmas das mãos; “*music for pieces of wood*” para cinco pares de claves afinadas; “*Nagoya Marimba*” e “*six marimbas*” versão de “*six pianos*”; autores minimalistas tais Collins McPhee, Terry Riley, Kevin Volans, Wim Mertens, Jon Hassell, John Kline, Harold Budd, L. Andriessen, etc...dedicaram-se a estes aspectos específicos da percussão minimal.

Há muitas grandes e singulares criações: o epigonal “*Glockenspiel*” de Herbert Eimert; “*computer music for percussion and tape*”, inaugural, de Lejaren Hiller; “*rotativos*”, para 2 pianos e percussão de Giacinto Scelsi; obras-primas de K. Stockhausen: “*Kontakte*” para piano, percussão e *tape*; “*Mikrophonie I*” para um tam-tam, 2 micros, 2 filtros e potenciômetros, a ser executada por seis instrumentistas; “*Musik im Bauch*”, “*Zodiac*”, “*Tierkreis*” que versam as *music boxes*; H.W. Henze, épico, “*prison song*” para percussão e *tape*; Christian Wolff compôs a peça indeterminista “*Stones*” exclusivamente para fonolitos; “*cysolite*” e “*amethyst*”, para vibrafone e marimba, & *tape* e sintetizador, de Alexander Kandov; “*six japanese gardens*” para percussão e electrónica de Kaija Saariaho; “*Kits*”, de Ph. Hurel para percussão e *tape*; “*cellute 75*” de Luc Ferrari, percussão e *tape*; “*against the silence*” para percussão e *computer generated tape* de Thomas Delio; “*neptune*”, a peça encantatória de Philippe Manoury, para interacção de computadores em tempo real, 2 vibrafones *midi*, tam-tam e marimba; “*Subgestuel-Diffluences-Phonophonie*” de Gilles Racot para 6 percussionistas e electrónica; as irónicas peças de Paul Lansky como “*table’s clear*” para *kitchen percussion*, ou “*the sound of two hands*”, palmas; “*still life on wood and metal*” de David Evan Jones para *ensemble* de percussão e *tape*; “*ReRebong*” para instrumentos de gamelão e processamento digital em tempo real de Neil B. Rolnick; “*unknownness*” para percussão e *sampler* de Thierry De Mey; “*poème symphonique*” para 100 metrónomos manipulados de G. Ligeti; “*crazy rhythms*”, para percussão glabra, “*kyti*” e “*lâminas líquidas*” para percussão e electrónica de João Pedro Oliveira; “*script*” para percussão e electrónica em tempo real, de Pedro Amaral; “*mind the gap*” de Luís Tinoco; percussão subliminar na ópera *multimedia* “*Das Marchen*” de Emmanuel Nunes.

A música espectral deriva das propriedades acústicas do som, considera os sons transitórios, os harmónicos, a filtragem, o ruído branco, etc...como simulacros e sons híbridos, é um trabalho sobre o espectro e as frequências; (e.g. na obra carismática “*Mutations I*” de J.-C. Risset o evento “percussão” tem o seu espectro composto por seusíóides; “*voûtes*” para 6 percussionistas de Michael Levinas; “*towards*”, solo, de Eric Tanguy; “*rhizomes*” para 2 percussões, 2 pianos e electrónica de Michael Jarrell; F-B Mâche escreveu “*phenix*” para vibrafone e tom-tons; “*stéle*” para 2 percussionistas de Gerard Grisey, e.a.).

Novos materiais e usos deles: Harry Partch pela sua teoria do “ritual corpóreo” inventou vários instrumentos de percussão em vidro, bambú, metal; bizarras atitudes de músicos/performartistas do movimento vanguardista *Fluxus*; experiências de Jean Dubuffet para percussões, “*armonica*” de Christina Kubisch, para hidrocristalofone; “*Afternoon of a Georgia Faun*” de Marion Brown; Annea Lockwood especializou-se em instalações percussivas de fibra de vidro; objectos ruidosos em Hugh Davies; instalação para intervencionismo performativo, na “*music machine xylophone*” de Joe Jones; as esculturas maquínicas/instalações, algumas a poderem ser percutidas, de Jean Tinguely; percussão em *persplex* na água de Peter Appleton; o vibrafone de cristal de Thomas Bloch; Fritz Hauser, em “*Die Trommel*” para percussão e rádio; *e.a.*

Imbróglis empiristas de sons electrónicos e percussivos do *Disco Sound*, do *rap*, próprios para ritmos propulsivos nas músicas populares electroacústicas do *Hip Hop*, a apelidada “electrónica” no seu mais evidente estilo, o *drum’n’bass*; o abuso do *lap top*, computador portátil, como fonte de enredos percussivos e da disfracção interior do *boom boom beat*.

A hibridação computacional, as parafernalias analógicas e digitais (*e.g.* a invenção do vibrafone em 1930; a caixa de ritmos, como a *drumatix*, o controlador digital de percussão, a bateria electrónica, os *presets* de percussão nos sintetizadores, na *workstation*, no *eventide*, nos processadores, no *sampler*, *e.a.*) tirou alegadamente o empolgação e a visceralidade artesanal aos executantes e mesmo aos compositores que declinam esta estética da música de massas.

A tecnoplanificação estrutural, espacial e textural, a rede de protocolos de *software*, os métodos aleatórios, a alteração via compressor, distorsor, *playback*, *delay*, *reverb*, *loops*, *midi*, *e.a.*; as sonoridades periféricas e artificiais, a fragmentação do discurso, o *scratch* do *DJ* como manipulação percussiva.

O espaço pode ser considerado na geometria distributiva dos materiais e instrumentos de percussão e dos percussionistas, propondo pontos de fuga e retroacção, figuras navegáveis.

A percussão assistida por computador sofre transmutações infindáveis, e decorre em enredos interactivos, dos quais conhecemos a natureza das transformações mas apenas podemos discernir os seus valores como contingências.

A dita “música para altifalantes” propõe um situacionismo espacial e físico da matéria sonora por eles projectada.

Nas músicas electrónica, concreta e *computer music* torna-se indefinível o sentido do termo “percussão” pois os seus sons são simulacros (*e.g.* de marimbofones, piano nos seus registos de teclado, cordas e preparado, *e.a.*), efeitos imaginários, invenção textural e tímbrica de pseudotambores ou sinos, jamais ouvidos e real e anteriormente existentes como naturais).

A composição para percussão, com depurada e insólita notação cria condições de extremo objectivismo, pois é designativa dos materiais e do jogo com eles no tempo e no espaço, mas o percussionista numa expressão desconstrutivista, propõe uma nova subjectividade.

A filiação de génese do primitivo ao clássico e a invenção experimental; o compositor, o executante e/ou intérprete, o conceptualismo acústico, as percussões virtuais e/ou reais dum admirável mundo novo na Arte da Percussão.

Jorge Lima Barreto