

OS MANUAIS DE ORQUESTRAÇÃO DO SÉCULO XIX ATÉ A DÉCADA DE 50 DO SÉCULO XX E O NAIPE DE PERCUSSÃO

autora: Ana Letícia Ferreira de Barros

orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo

Os manuais de orquestração e instrumentação constituem a principal fonte de informações para os compositores. Para compor, eles recorrem geralmente a uma bibliografia específica e que muitas vezes se resume a esses manuais. No entanto, esta bibliografia apresenta deficiências de informação sobre o naipe de percussão.

A música anterior ao século XX tinha sua atenção completamente voltada a um outro estilo musical e uma outra visão orquestral. Os instrumentos de percussão eram raros ou utilizados apenas como “enfeites” ou efeitos especiais. Por esse motivo, a maioria dos manuais de orquestração não possui informações pertinentes ou até mesmo coerentes sobre a utilização destes instrumentos.

Instrumentos neste grupo, assim como triângulo, castanhola, pequenos sinos, pandeiro, rute ou vareta (Rute. Alem.), caixa-clara ou tambor militar, pratos, bombo, e gongo chinês não executam nenhuma parte harmônica ou melódica na orquestra, e podem somente ser considerados como instrumentos ornamentais puros e simples. Eles não possuem significado musical intrínseco e são apenas mencionados de passagem¹ (Rimsky-Korsakov, 1922, p.32).

No período romântico, a instrumentação se caracterizou por uma grande exploração da identidade harmônica na orquestração. O compositor estudava as combinações dos instrumentos que possuíam altura definida e assim desenvolvia sua própria linguagem e identidade. A combinação dos timbres dos instrumentos se tornou o centro dos estudos e experimentos dos compositores do século XIX.

Os manuais de orquestração surgiram com a idéia principal de esclarecer essas possibilidades sonoras. A acústica, os harmônicos dos instrumentos e a montagem de um acorde foram questões que se tornaram importantes para o compositor romântico, tomando lugar de destaque nestes manuais. Os instrumentos de percussão, por não possuírem altura

¹Rimsky-Korsakov, Nikolay. *Principles Of Orchestration: With Musical Examples Drawn From His Own Works In Two Volumes Bound As One*. Dover: Dover Publications, 1964, p.32. “*Instruments in this group, such as triangle, castanets, little bells, tambourine, switch or rod (Rute. Germ.), side or military drum, cymbals, bass drum, and chinese gong do not take any harmonic or melodic part in the orchestra, and can only be considered as ornamental instruments pure and simple. They have no intrinsic musical meaning, and are just mentioned by the way.*”

determinada, em sua maioria, poderiam ser utilizados sem regras rígidas. O naipe de percussão era utilizado apenas em pequenas pontuações no decorrer da obra.

Em contraste com o período romântico, que foi marcado pelo alargamento das noções de forma e harmonia, os compositores do início do século XX lutaram contra outra barreira: a tonalidade. Com a “libertação” da música tonal, a música se ramificou em diversos estilos de composição. Os compositores passaram a explorar o ritmo e dedicaram mais atenção ao naipe até então coadjuvante, o de percussão. A música moderna alcançou nesse conjunto instrumental a sua maior expressão.

No entanto, houve um déficit entre o crescimento do naipe de percussão e sua adaptação à notação musical ocidental tradicional. Na tentativa de minimizar as lacunas no conhecimento sobre estes instrumentos, a percussão foi paulatinamente inserida nos manuais de orquestração que surgiram no decorrer do século XIX e XX. No entanto, esta inserção foi bastante lenta e as informações contidas sobre este instrumental eram bastante escassas. Os compositores se viam obrigados, muitas vezes, a criar sua própria forma de notação. Como consequência, desenvolveram-se várias formas diferentes de notação, e muitas delas não possuíam características práticas que viabilizassem sua ampla adoção. Os instrumentos também se modificavam fisicamente, e sua sonoridade e extensão variavam muito de região para região, o que gerou um grande conflito das informações contidas nestes manuais.

O Romantismo, que imperava como estilo predominante no final do século XIX e início do século XX, teve grande influência no conteúdo destes manuais. As harmonias e texturas instrumentais eram assunto central destas obras que, conseqüentemente, citavam brevemente os instrumentos de altura indefinida e os instrumentos de percussão de pouca reverberação, como, por exemplo, o xilofone.

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

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

Já os manuais escritos na segunda metade do século XX, possuem informações mais precisas e coerentes sobre este naipe. Estes tinham por objetivo não mais esclarecer seus leitores sobre questões harmônicas, mas mostrar o maior número possível de instrumentos já utilizados em composições contemporâneas e, quando possível, universalizar sua escrita e sua notação. Livros como o de Smith Brindle, *Contemporary Percussion*² (1970); de Alfred Blatter, *Instrumentation and Orchestration*³ (1980); de Samuel Adler, *Study of Orchestration*⁴ (1982); e de Carmelo Saitta, *Percusión*⁵ (1998), surgiram para suprir a deficiência de informações na bibliografia disponível até então.

Apesar de seu conteúdo mais atualizado, esses manuais não estão isentos de pequenos equívocos. que são, em sua maioria, questão de minúcias e necessitam apenas de um fino ajuste, uma “sintonia fina”, para que as informações se tornem precisas.

Neste artigo pretende-se analisar algumas informações presentes nos seguintes manuais redigidos no período que vai do século XIX até meados do século XX:

- *Tratado de Instrumentação e Orquestração Moderna*, de Hector Berlioz (1803-1869), redigido no ano de 1848 e, posteriormente, ampliado por Richard Strauss no ano de 1904, e re-intitulado *Treatise on Instrumentation*⁶;
- *Principles of Orchestration*⁷ (1964), de Rimsky-Korsakov (1844-1908), redigido no ano de 1873 e tem sua primeira publicação póstuma no ano de 1922;
- *Novo Tratado de Instrumentação* (s.d.), de François-Auguste Gevaert (1828-1908), redigido em 1885;
- *Compendio de Instrumentación*⁸ (1930), de Hugo Riemann (1849-1919), redigido em 1903;

² Percussão Contemporânea

³ Instrumentação e Orquestração

⁴ Estudo de Orquestração

⁵ Percussão

⁶ Tratado sobre Instrumentação

⁷ Princípios da Orquestração

⁸ Compêndio de Instrumentação

- *Orchestration*⁹ (1955), de Walter Piston (1894-1976), redigido em 1955;
- *A orquestra Moderna* (1928), de Fritz Volbach (1861-1940);
- *La Técnica de la Orquesta Contemporanea*¹⁰ (1948), de A. Casella (1883-1947) e V. Mortari (1902-1993), redigidos anos antes do falecimento de Casella e com publicação póstuma em 1948;
- *Orchestral Technique*¹¹ (1977) de Gordon Jacob (1895-1984), redigido em 1931;
- *Orchestration*¹² (1982), de Cecil Forsyth (1870-1941), redigido em 1914.

Os instrumentos citados neste artigo são os pertencentes à formação orquestral tradicional no período compreendido entre o século XIX e a primeira metade do século XX.

O tímpano, sendo o instrumento de percussão mais antigo da orquestra, é o mais amplamente citado nos manuais sobre instrumentação e orquestração. No entanto, a maioria das informações é extremamente conflitante com as informações atuais sobre o instrumento, e algumas informações são incoerentes até mesmo para a época em que foram redigidas.

Segundo Berlioz, o tímpano é o instrumento mais importante do naipe de percussão, e, na maioria das orquestras, são utilizados apenas dois tambores. O autor afirma que o responsável pela inovação na utilização de três tambores foi um timpanista da Ópera de Paris:

Por muitos anos, compositores lamentavam sobre a impossibilidade de utilizar os tímpanos em acordes onde nenhum dos dois tons estivesse presente, por causa da ausência de uma terceira nota. Eles nunca se perguntaram se um timpanista não poderia manipular três tímpanos. Afinal, um belo dia eles se aventuraram a introduzir esta corajosa inovação depois do timpanista da ópera de Paris ter mostrado que isto não era nem um pouco difícil¹³.

⁹ Orquestração

¹⁰ A Técnica da Orquestra Contemporânea

¹¹ Técnica Orquestral

¹² Orquestração

¹³ Berlioz, Hector; Strauss, Richard. *Treatise on Instrumentation*. Traduzido por Theodore Front. New York: Edwin F. Kalmus, 1948, p.371. “For many years composers complained about the impossibility of using the kettledrums in chords in which neither of their two tones appeared, because of a lack of a third tone. They had never ask themselves whether one kettledrummer might not be able to manipulate three kettledrums. At last, one fine day they ventured to introduce this bold innovation after the kettledrummer of the Paris Opera had shown that this was not difficult at all.”

Porém, conclui que a melhor forma de se escrever para os tímpanos é utilizando dois tambores para cada timpanista. A utilização de três tambores por músico é uma forma ultrapassada utilizada nos teatros de óperas, e que estes levarão alguns anos para progredirem¹⁴.

Rimsky-Korsakov cita a existência naquele período dos tímpanos cromáticos, tímpanos com pedal, mas avisa que estes não são os comumente encontrados em orquestras sinfônicas, que usualmente possuem 3 tímpanos sem pedal¹⁵.

Nas orquestras do final do século XX seria difícil encontrar os instrumentos sem pedal citados por Rimsky-Korsakov, pois este tipo de instrumento é somente utilizado por orquestras que se especializam em compositores barrocos e utilizam os chamados “instrumentos de época”.

Piston descreve a utilização de pele animal no tímpano, que, na primeira metade do século XX, ainda era utilizada por timpanistas. No entanto, atualmente, é raramente empregada, tendo sido, há cerca de cinquenta anos, substituída por peles sintéticas, por se tratar de um material mais estável e praticamente inerte a variações de temperatura e umidade.

Gevaert faz um breve resumo histórico do instrumento, seguido posteriormente de uma descrição física. No entanto, afirma que são utilizados apenas dois tambores por instrumentista, e a afinação entre os tambores deve ser restrita aos intervalos de quarta e quinta justas¹⁶. Um pouco mais adiante, porém, afirma que outros intervalos já foram utilizados por alguns compositores, como Beethoven, contudo, “esta utilização genial deve ser considerada cuidadosamente pelo compositor iniciante”¹⁷.

Jacob destina seis páginas de seu livro aos instrumentos de percussão. Ao final da seção sobre tímpanos, o autor recomenda aos leitores que estudem um outro livro mais completo sobre o instrumento, *The kettledrums*, de Kirby¹⁸.

¹⁴ Ibid., p.371.

¹⁵ Rimsky-Korsakov, N., op. cit., p.34.

¹⁶ Gevaert, F.-A. *Nuevo Tratado de Instrumentación*. Primeira Edição. Paris: Enrique Lemoiney Cia Editores, s.d., p.319.

¹⁷ Ibid., p.321.

¹⁸ Jacob, Gordon. *Orchestral Technique, A Manual For Students*, London: Oxford University Press, 1977, p.69.

Os teclados do naipe de percussão, nome genérico para o grupo de instrumentos constituído pelo xilofone, pela marimba, pelo vibrafone e pelo *glockenspiel*, formam o conjunto de instrumentos que mais sofreram variações de extensão no decorrer do século XX. Por este motivo, é muito comum encontrar-se vários erros relativos a este assunto nos manuais de orquestração.

O único instrumento de teclado citado por Berlioz é o *glockenspiel* em adição ao *bells* e ao *jeux de timbres*. A extensão do *glockenspiel* descrita neste manual vai de ré2 a ré5¹⁹. Esta extensão, no entanto, é baseada em um trecho da primeira obra escrita para *glockenspiel* por Mozart, *A Flauta Mágica* (1791), na qual o instrumento utilizado tinha formato e extensão diferentes dos utilizados atualmente.

Os dois instrumentos citados como distintos por Berlioz, *glockenspiel* e *jeux de timbres*, são, na verdade, o mesmo instrumento, e significam jogos de sinos em alemão e francês, respectivamente. Segundo Frungillo²⁰, *jeux de timbres* era o antigo nome do carrilhão, porém, a partir do século XX, tornou-se sinônimo de *glockenspiel*. Além de não citar a extensão deste instrumento, Berlioz afirma que o instrumento pode ser construído em diferentes tons, quando, na verdade, se trata de um instrumento cromático²¹.

Riemann alcança lugar de destaque devido à quantidade de informações incorretas sobre estes instrumentos, tanto para época em que seu livro foi escrito como atualmente. Em sua única página dedicada a eles, Riemann não fornece nenhuma extensão correta, e segue fazendo a seguinte afirmação sobre o *glockenspiel*: “Seu valor artístico é ínfimo, se bem que seu som agrada muito as multidões”²². E segue ensinando uma visão distorcida do instrumento: “O som do *glockenspiel*, assim como da lira²³, fere muito o ouvido; é de

¹⁹ Berlioz, Hector., op. cit., p.388.

²⁰ Frungillo, Mário D., *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p.170.

²¹ Berlioz, Hector., op. cit., p.388.

²² Riemann, Hugo. *Compendio de Instrumentación*. Segunda Edição. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1930, p.158. “*Su valor artístico es ínfimo, si bien su sonido halaga mucho a la multitud.*”

²³ A “lira” da “percussão” é um instrumento feito com as mesmas teclas do “*glockenspiel*”, mas que em vez de ser colocado sobre uma caixa está montado numa estrutura de metal feita com 3 ou 4 barras que têm a forma do “esqueleto” de uma antiga lira (instrumento de corda). Essa estrutura possui um cabo, de modo que o “instrumentista” possa segurá-lo com a mão esquerda (às vezes com a extremidade do cabo apoiada numa tira de couro colocada na cintura) e as teclas são percutidas por uma “baqueta” na mão direita (Frungillo, 2003, p.194, grifos originais).

costume, pois, sempre acentuar com eles os sons predominantes da melodia somente, porém não interpretam melodias inteiras”²⁴.

No entanto, esta afirmação entra em choque com a história destes instrumentos. A primeira obra em que o *glockenspiel* fora utilizado, *A Flauta Mágica* (1791), composta por Mozart, desenvolve para o instrumento uma rica linha melódica que, até hoje, faz parte do repertório tradicional para percussionistas em orquestras do mundo inteiro.

Rimsky-Korsakov afirma que a utilização do carrilhão tem propriedades mais teatrais e não orquestrais, e por este motivo sua extensão não é fornecida. A extensão do xilofone, que atualmente é de três oitavas e meia, com algumas exceções que vão até quatro oitavas, no livro de Rimsky-Korsakov é apresentada apenas como duas oitavas e meia²⁵. A quantidade de informações contidas no livro de Rimsky-Korsakov sobre os instrumentos de teclado e sobre o carrilhão é pouca, mas suficiente para causar mal entendidos e erros na notação para estes instrumentos.

No livro de Piston, as informações sobre estes instrumentos são um pouco mais claras, porém também apresentam alguns equívocos. O vibrafone é descrito como instrumento apenas utilizado por bandas de festas, e sua extensão é indicada como quatro oitavas, quando, tradicionalmente o vibrafone possui apenas três, e são raros os instrumentos que possuem três oitavas e meia, tanto atualmente como há cinqüenta anos. O xilofone é citado em três tamanhos diferentes e suas extensões podem ser pequena, média e grande²⁶. A extensão, citada por Piston como grande, seria a disponível atualmente, e as demais não existentes.

Os dois únicos instrumentos citados por Casella e Mortari são o xilofone e a celesta, que os autores denominam como “instrumentos de teclado de uso corrente”²⁷, com uma curiosa ausência do *glockenspiel* – o primeiro instrumento de teclado utilizado na orquestra.

²⁴ Riemann, Hugo, op. cit., p.158. “*El sonido de las campanillas, así como el de las varillas, hiere mucho el oído; se acostumbra, pues, siempre a acentuar con ellos los sonidos predominantes de la melodia solamente, pero no interpretan melodias enteras.*”

²⁵ Rimsky-Korsakov, N., op. cit., p.32.

²⁶ Piston, Walter. *Orchestration*. Nova York: W. W. & Company Publishers, 1955, p.317.

²⁷ Casella, Alfredo & Mortari, Virgílio. *La Orquesta Contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950, p.113.

Na descrição sobre o xilofone, Forsyth fornece variadas extensões. Segundo ele, o instrumento possui a mesma extensão do *glockenspiel*, sib3 a dó6. No entanto, instrumentos estrangeiros podem chegar até três oitavas. Mas conclui afirmando que seria melhor se o compositor se restringisse à extensão dó4 a dó6, onde, segundo o autor, seu som é mais efetivo²⁸. No ano em que foi redigido o livro de Forsyth, 1914, o instrumento poderia variar sua sonoridade dependendo da localização da nota na extensão do instrumento. No entanto, atualmente, isso não mais acontece.

Os instrumentos de percussão de altura indefinida constituem um grupo ainda mais problemático no que diz respeito às informações contidas nos manuais de orquestração. A riqueza e a multiplicidade de timbres presente no naipe de percussão é, na maioria das vezes, negligenciada pelos autores.

Segundo Berlioz²⁹, os instrumentos de percussão de altura indefinida podem ser resumidos na seguinte lista: bombo, pratos, gongo, pandeiro, caixa-clara, tambor tenor e triângulo.

O autor afirma que a caixa-clara é usada quase que exclusivamente em grandes bandas³⁰. Sua eficácia aumenta e se torna mais nobre na mesma proporção do número de tambores empregados:

Um único tambor – se utilizado, particularmente, em uma orquestra comum – sempre me pareceu soar débil e vulgar. (...) Oito, dez, doze ou ainda mais tambores executando acompanhamento rítmico ou rulos crescendo em uma marcha militar servem como suntuosos e poderosos auxiliares para os instrumentos de sopro³¹.

Rimsky-Korsakov se limita a citar os instrumentos de percussão, tais como triângulo, castanholas, pequenos sinos, pandeiro, caixa-clara, pratos, etc., descrevendo-os como instrumentos ornamentais e sem nenhum valor musical³².

Já Piston dedica uma parte consideravelmente grande em seu livro sobre instrumentação aos instrumentos de percussão de altura indeterminada. Sobre o bombo, considerado por Piston um instrumento de resposta lenta quando percutido, afirma: “Esta lentidão na

²⁸ Forsyth, Cecil. *Orchestration*. New York: Dover Publications, 1982, p.63.

²⁹ Berlioz, Hector., op. cit., p.370.

³⁰ Berlioz, Hector., op. cit., p.397.

³¹ *Ibid.*, p.397. “A single drum – particularly if used in an ordinary orchestra – has always appeared to me to sound low and vulgar. Eight, ten, twelve or still more drums executing rhythmic accompaniments or crescendo rolls in a military march serve as magnificent and powerful auxiliaries for the wind instruments.”

³² Rimsky-Korsakov, op. cit., p.32.

resposta é também prejudicial às notas repetidas, e figuras rítmicas de qualquer complexidade são evidentemente inadequadas para o bombo”³³. No entanto, se contradiz mais adiante onde explica a efetiva utilização do bombo: “O uso do bombo é dinâmico, rítmico e colorístico”³⁴. Um pouco mais adiante, na mesma página, encerra com as seguintes palavras: “Partes de bombo contêm poucas notas”³⁵. O bombo é um instrumento utilizado em marcações de ritmos brasileiros onde é necessária uma resposta rápida e precisa do instrumento. Este instrumento já foi utilizado para fins rítmicos muito antes de 1955, data da redação do livro de Piston, e não se caracteriza por ser um instrumento de resposta lenta.

De acordo com Casella, os pratos de choque caíram em desuso sendo preteridos pelo prato suspenso: “O clássico emprego dos pratos de choque afim de ‘introduzir barulho’ caiu um tanto em desuso (...). No entanto, goza ainda de grande preferência o prato suspenso”³⁶.

A caixa-clara, segundo o autor, não possui a esteira, e esta seria a diferença entre este tambor e o tambor militar, além da caixa-clara possuir uma pele mais tensa e por isso possuir uma sonoridade mais brilhante que o tambor militar. O autor segue cometendo erros sobre alguns termos referentes à caixa-clara. Segundo ele, Stravinsky faz referências em sua obra *A História do Soldado* a duas caixas-claras utilizadas com a indicação *com timbre* que, segundo Casella, seriam com afinações diferentes. “Stravinsky fez grande uso deste instrumento (ver *Histoire du soldat*, onde utiliza duas *caïsses claires* – com timbre ou afinação, como se queira dizer –, diferentes)”³⁷. No entanto, *timbre* é um termo francês para esteira. Durante a maior parte de sua obra, Stravinsky utiliza a caixa-clara sem esteira e em alguns trechos a indicação francesa *avec timbre* significa o tambor com esteira.

Os instrumentos de percussão de altura indefinida citados por Jacob são o bombo, os pratos, a caixa-clara, o triângulo e o pandeiro. Segundo o autor o bombo é comumente

³³ Piston, Walter, op. cit., p.308. “*This slowness in speaking is also detrimental to quickly repeated notes, and rhythmic figures of any complexity are distinctly unsuitable for the bass drum.*”

³⁴ Ibid., p.309. “*The uses of the bass drum are dynamic, rhythmic and coloristic.*”

³⁵ Ibid., p.309. “*Bass drum parts contain few notes.*”

³⁶ Casella, Alfredo & Mortari, Virgílio., op. cit., p.118, grifo original. “*El clásico empleo de la pareja percutora a fin de “meter barulho” ha caído más bien en desuso (...). Pero goza aún de gran preferencia el platillo suspendido.*”

³⁷ Ibid., p.119. “*Stravinsky ha hecho gran uso de este instrumento (ver Histoire du soldat, donde utiliza dos caïsses claires – com timbre o afinación, como se quiera decir –, diferentes).*”

escrito em clave de fá, no segundo espaço do pentagrama³⁸. O autor encerra a seção sobre percussão com a seguinte afirmação:

Certas coisas como o tambor tenor, bells tubulares, cow bells, guizos, castanholas (útil para rapsódias espanholas), gongo (sinistro, solene, chinês), tambor (inglês antigo), e etc. não necessitam descrição detalhada. Sua função é apenas proporcionar realismo e colorido regional, e para este propósito sua utilização é perfeitamente legitimada³⁹.

Cecil Forsyth⁴⁰ afirma em seu livro que gongo e tam-tam são o mesmo instrumento. No entanto, o primeiro possui altura definida e o segundo não.

A pesquisa realizada neste artigo montou um breve panorama sobre a grande quantidade de bibliografia existente sobre os instrumentos de percussão que se tornou ultrapassada. Os manuais de orquestração aqui analisados não constituem a única fonte existente que evidencia esta defasagem de informações, e sim apenas um grupo expressivo escolhido para servir como exemplo sobre esta questão. Existe ainda muito material que necessita ser analisado e utilizado com certo cuidado por todo compositor interessado.

Toda a bibliografia citada foi analisada com o intuito de esclarecer as informações sobre o naipe de percussão à luz da música contemporânea e do naipe atual. Conseqüentemente, uma atenção especial foi destinada a erros e informações ultrapassadas fornecidas pelos autores destes livros.

Este trabalho não tem como objetivo desmerecer, menosprezar, nem desvalorizar o conteúdo musical das obras de grandes compositores da música ocidental, como Berlioz, Strauss, Rimsky-korsakov, Forsyth, Piston, entre outros, e, sim, o objetivo puro e simples de informar. Mesmo que para isso seja necessário trazer a luz conceitos imprecisos fornecidos por “autores humanos” que, como conseqüência de suas obras musicais extraordinárias, se tornaram célebres compositores da música ocidental.

³⁸ Jacob, Gordon, op. cit., p.69.

³⁹ Ibid., p.72. “*Such things as the tenor drum, tubular bells, cow bells, jingles, castanets (useful for Spanish rhapsodies), gongs (sinister, solemn, Chinese), tabor (Old English), etc. need not to be spoken of in detail. Their function is to supply realism or local colour, and for these purpose their use is perfectly legitimate.*”

⁴⁰ Forsyth, C., op. cit., p.39