

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA**

**A SISTEMATIZAÇÃO DA ESCRITA PARA OS INSTRUMENTOS POPULARES  
BRASILEIROS COM SOM DE ALTURA INDETERMINADA DE LUIZ  
D'ANUNCIÇÃO. CONCEITOS E ANÁLISE DE QUATRO OBRAS**

**PEDRO PAIVA GARCIA SÁ**

**RIO DE JANEIRO, 2009**

S111 Sá, Pedro Paiva Garcia.  
A sistematização da escrita para os instrumentos populares brasileiros com som de altura indeterminada de Luiz D'Anunciação. Conceitos e análise de quatro obras / Pedro Paiva Garcia Sá, 2009.  
xv, 111f.

Orientador: Nailson Simões.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Notação musical. 2. Instrumentos de percussão. 3. Instrumentos com som de altura indeterminada. I. Simões, Nailson. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 781.24

Autorizo a cópia da minha dissertação de mestrado em música, *A Sistematização da Escrita para os Instrumentos Populares Brasileiros com Som de Altura Indeterminada de Luiz D'Anunciação. Conceitos e Análise de Quatro Obras*, para fins didáticos.



Pedro Paiva Garcia Sá

**A SISTEMATIZAÇÃO DA ESCRITA PARA OS INSTRUMENTOS POPULARES  
BRASILEIROS COM SOM DE ALTURA INDETERMINADA DE LUIZ  
D'ANUNCIÇÃO. CONCEITOS E ANÁLISE DE QUATRO OBRAS**

por

**PEDRO PAIVA GARCIA SÁ**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Nailson Simões.

Rio de Janeiro, 2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

**“A SISTEMATIZAÇÃO DA ESCRITA PARA OS INSTRUMENTOS  
POPULARES BRASILEIROS COM SOM DE ALTURA  
INDETERMINADA DE LUIZ D’ANUNCIÇÃO. CONCEITOS E  
ANÁLISE DE QUATRO OBRAS”**

por

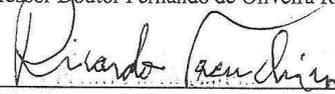
Pedro Paiva Garcia Sá

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

  
Professor Doutor (orientador) Nailson Simões

  
Professor Doutor Fernando de Oliveira Rocha

  
Professor Doutor Ricardo Tacuchian

Conceito: APROVADO

JUNHO DE 2009

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240  
Tel.: (0xx21) 2542-2554  
<http://www.unirio.br/ppgm> [cla-ppgm@unirio.br](mailto:cla-ppgm@unirio.br)

*Dedico este trabalho a Rejane, minha esposa, companheira e grande incentivadora;  
a Yasmin, nossa querida filha que acaba de vir ao mundo, nos enchendo de felicidade;  
a meus pais José Pedro e Nilda, com carinho e gratidão;  
a meus irmãos Vinícius e Janaína, amigos de todas as horas;  
e a Luiz D'Anunciação, pai eterno musical.*



“Luiz D’Anunciação”. Pintura a óleo da artista **Nilda Sá**, minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de pesquisa.

Ao Luiz D’Anunciação, pela minha formação como músico, incluindo as valiosas entrevistas concedidas e as aulas do software para edição de partituras *Finale* relativas à sua sistematização da escrita para os instrumentos enfocados neste trabalho.

Ao Nailson Simões, pela objetividade com que me orientou, e por ter tocado comigo na minha defesa.

A Janaína Sá e Francisco Gonçalves, instrumentistas que também executaram comigo durante o mestrado obras de D’Anunciação analisadas nesta dissertação.

A Janaína, também por ter tocado em meu recital de defesa e por ter gravado o mesmo em áudio, cuja parte referente à execução das obras encontra-se no CD (Anexo 3), desta dissertação.

Ao Rodolfo Cardoso, pelo revezamento nos tímpanos na Orquestra Petrobrás Sinfônica, o que me possibilitou uma maior dedicação a este trabalho.

A Lúcia Barrenechea, Sérgio Barrenechea, Luís Otávio Braga, Carol Gubernikoff, Marcos Lucas, José Nunes, Caio Senna, Ricardo Tacuchian e a todos os outros professores do PPGM que, através de suas aulas e conselhos, me ajudaram a crescer como músico e pesquisador.

Ao Jorge Coelho, pela assessoria para a apresentação em slides do Microsoft *PowerPoint*, necessária em minha defesa.

Ao Bryan Holmes, pela ajuda nos ajustes para o formato final.

Finalmente, a Rejane, minha esposa, pela compreensão, paciência e tolerância, suportando abnegadamente todo o processo de elaboração deste trabalho ao longo de mais de dois anos. E ao José Pedro e Nilda, meus pais, que me ensinaram a amar os livros, e sempre apoiaram e incentivaram meus estudos na música,

Meus sinceros agradecimentos.

SÁ, Pedro P.G. *A Sistematização da Escrita para os Instrumentos Populares Brasileiros com Som de Altura Indeterminada de Luiz D’Anunciação. Conceitos e Análise de Quatro Obras*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós- Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

## RESUMO

Esta dissertação se propõe a apresentar a sistematização da escrita para os instrumentos populares brasileiros com som de altura indeterminada de Luiz D’Anunciação através do modo de articulação, tendo como suporte teórico o seu método didático. São analisadas quatro obras de sua produção, que se constituem na comprovação prática do método didático proposto. Considerando a ausência de material didático sobre o assunto, em conformidade com a notação musical convencional, a sistematização da escrita para esses instrumentos de percussão proposta por D’Anunciação, acompanhada das quatro obras analisadas, o trabalho pode servir de parâmetro para regentes, compositores, arranjadores, (etno) musicólogos, e como um referencial para percussionistas, professores de música em geral, estudantes e outros profissionais da área.

Palavras-chave: Notação musical, instrumentos com som de altura indeterminada, modo de articulação.

SÁ, Pedro P.G. *The Standardization of Writing for Popular Brazilian Instruments With Indefinite Pitch by Luiz D’Anunção. Concepts and Analysis of Four Pieces*. 2009. Master Thesis (Mestrado em Música) — Programa de Pós- Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

## **ABSTRACT**

This dissertation proposes to introduce the systematization of writing for the Brazilian popular percussion instruments of indefinite pitch by Luiz D’Anunção through way of articulation, having as theoretical support its own didactic method. Four pieces of his production are analyzed, which constitute in the practical proving for the propose of didactic method. Considering the absence of didactic material on the subject of conformity with the conventional used musical notation, the systematization of writing for these percussion instruments proposed by D’Anunção, accompanied by practical proving of the four pieces analyzed, this work may serve as a parameter for conductors, arrangers, (ethno) musicologists, and as a referential for percussionists, general music teachers, students and other professional of the business.

Keywords: musical notation, instruments of indefinite pitch, way of articulation.

## SUMÁRIO

	Página
LISTA DE TABELAS .....	x
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS .....	xi
INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO 1 – A SISTEMATIZAÇÃO DA ESCRITA PARA OS INSTRUMENTOS POPULARES COM SOM DE ALTURA INDETERMINADA QUE COMPÕEM A RÍTMICA BRASILEIRA.....	8
1.1 Resumo Biográfico de Luiz D’Anunciação	
1.2 Informações sobre as Gravações e Estréias das Obras Analisadas, e sobre o CD em anexo	
1.3 A Necessidade de Sistematizar uma Escrita para os Instrumentos de Percussão da Rítmica Brasileira com Som de Altura Indeterminada	
CAPÍTULO 2 – A ESCRITA .....	19
2.1 As Duas Vertentes Sonoras	
2.2 Sobre o Modo de Articulação	
2.3 Melódica Percussiva	
2.4 Normas de Grafia	
2.5 A Escrita para os Instrumentos de Percussão da Rítmica Brasileira com Som de Altura Indeterminada que Constam nas Obras Analisadas	
2.5.1 Tambor Surdo	
2.5.2 Tamborim de Samba	
2.5.3 Pandeiro Estilo Brasileiro	
2.5.4 Reco-Reco	
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS OBRAS .....	35
3.1 Critérios de Escolha	
3.2 Procedimentos Analíticos	
3.3 Definição de Termos	
3.4 Análise das Obras	
3.4.1 Análise da <i>Suíte Seqüências – Samba se escreve</i>	
3.4.2 Análise da Obra <i>Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro</i>	
3.4.3 Análise da Obra <i>Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé</i>	
3.4.4 Análise da Obra <i>Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone</i>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	74

REFERÊNCIAS .....	77
ANEXO 1 – Catalogação dos métodos didáticos e peças de Luiz D’Anunciação para a percussão da rítmica brasileira com som de altura indeterminada .....	80
ANEXO 2 – Partituras.	
Parte 1 de 3 — <i>Suite Seqüências – Samba se escreve</i> .....	83
Parte 2 de 3 — <i>Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro</i> .....	97
Parte 3 de 3 — <i>Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé e Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone</i> .....	99
ANEXO 3 – Três arquivos sonoros:	
1 – <i>Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro</i>	
2 – <i>Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé</i>	
3 – <i>Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone</i>	

## LISTA DE TABELAS

	Página
Tabela 1. Esquema Formal da <i>Suíte Seqüências – Samba se escreve</i> .....	40
Tabela 2. Transformações Temáticas, Motívicas e Fraseológicas da <i>Suíte Seqüências – Samba se escreve</i> .....	40
Tabela 3. Esquema Formal do <i>Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro</i> .....	55
Tabela 4. Transformações Motívicas do <i>Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro</i> ...	55
Tabela 5. Esquema Formal da <i>Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé</i> .....	60
Tabela 6. Transformações Fraseológicas, Temáticas e Motívicas da <i>Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé</i> .....	60
Tabela 7. Esquema Formal do <i>Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone</i> .....	68
Tabela 8. Transformações Motívicas, Temáticas e Fraseológicas do <i>Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone</i> .....	68

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

	Página
Exemplo musical 1. Modelo da pauta autônoma para a escrita do tambor surdo .....	24
Exemplo musical 2. Modelo da pauta com as entonações tímbricas e as denominações identificatórias utilizadas para a escrita do tambor surdo .....	24
Exemplo musical 3. Escrita da entonação tímbrica toque solto .....	24
Exemplo musical 4. Escrita da entonação tímbrica mão sem baqueta .....	24
Exemplo musical 5. Escrita da entonação tímbrica toque preso .....	25
Exemplo musical 6. Escrita da entonação tímbrica toque no aro .....	25
Exemplo musical 7. As quatro entonações tímbricas no tambor surdo .....	25
Exemplo musical 8. Modelo da pauta autônoma para a escrita do tamborim de samba	26
Exemplo musical 9. Modelo da pauta com as entonações tímbricas e as denominações identificatórias utilizadas para a escrita do tamborim de samba .....	27
Exemplo musical 10. Escrita da entonação tímbrica toque solto .....	27
Exemplo musical 11. Escrita da entonação tímbrica toque preso .....	27
Exemplo musical 12. As duas entonações tímbricas no tamborim de samba .....	27
Exemplo musical 13. Modelo da pauta autônoma para a escrita do pandeiro estilo brasileiro .....	28
Exemplo musical 14. Modelo da pauta com as entonações tímbricas e as denominações identificatórias utilizadas para a escrita do pandeiro estilo brasileiro .....	29
Exemplo musical 15. Escrita da entonação tímbrica polegar .....	29
Exemplo musical 16. Escrita da entonação tímbrica base .....	30
Exemplo musical 17. Escrita da entonação tímbrica dedos .....	30
Exemplo musical 18. Escrita da entonação tímbrica mão .....	30
Exemplo musical 19. Escrita da entonação tímbrica rulo .....	30
Exemplo musical 20. Escrita das entonações tímbricas membrana solta/presa .....	31

Exemplo musical 21.	Escrita da 1ª entonação tímbrica dedos modificada .....	31
Exemplo musical 22.	Escrita da 2ª entonação tímbrica dedos modificada .....	31
Exemplo musical 23	Escrita da entonação tímbrica polegar modificada .....	32
Exemplo musical 24	A articulação complementar e as articulações secundárias que modificam as articulações básicas .....	32
Exemplo musical 25	Escrita da pauta autônoma para o reco-reco acompanhada da designação identificatória .....	33
Exemplo musical 26	Sinais de articulação que disciplinam o sentido de direção do vaivém da baqueta.....	33
Exemplo musical 27.	<i>Staccato percutido</i> no reco-reco.....	34
Exemplo musical 28.	Todas as articulações para o reco-reco comentadas.....	34
Exemplo musical 29.	Comp. 1 e 2 - tema <b>x1</b> – 1º tema .....	41
Exemplo musical 30.	Comp. 5, 6 e 7.1 – 1ª variação do tema <b>x1</b> com ampliação.....	42
Exemplo musical 31.	Comp. 11 - 13 – variação do tema <b>x1</b> com dissolução nos tímpanos e inversão dessa variação nos barrafones .....	42
Exemplo musical 32.	Comparação das três primeiras notas do tema <b>x1</b> , executado pelos tímpanos, e das três primeiras notas do motivo <b>x2</b> , executado pelo tamborim no A2 – a célula temática é a mesma.....	43
Exemplo musical 33.	Comparação do tema <b>x1</b> com o motivo <b>x2</b> – anacruse de 18 - 19.1	43
Exemplo musical 34.	Anacruse de 26 - 27 – motivo <b>x3</b> .....	44
Exemplo musical 35.	Comp. 30 - 31 – motivo <b>x4</b> .....	44
Exemplo musical 36.	Anacruse de 34 - 36 – motivo <b>x5</b> .....	45
Exemplo musical 37.	Compassos 37 - 40.1 – motivo <b>x6</b> com duas frases e o ponto de ligação entre elas (comp. 38.2) .....	45
Exemplo musical 38.	Anacruse de 41 - 43.1 – início da Coda da Seção A com os motivos <b>x7</b> e <b>x7'</b> .....	45
Exemplo musical 39.	Compassos 43 - 45 – final de frase com uma nota sincopada .....	46
Exemplo musical 40.	Compassos 45 - 48 – final de frase com acréscimo de duas notas .....	46
Exemplo musical 41.	Compassos 48 - 51 – final de frase com acréscimo de três notas	46
Exemplo musical 42.	Comp. 45 – 1ª intervenção do surdo .....	46

Exemplo musical 43.	Comp. 48 – 2ª intervenção do surdo .....	46
Exemplo musical 44.	Anacruse de 56 – motivo <b>y</b> .....	47
Exemplo musical 45.	Compassos 58 - 59 – 1ª variação do motivo <b>y</b> com ampliação	47
Exemplo musical 46.	Comp. 65 - 68 – motivo <b>s</b> , 1ª variação de <b>s</b> com ampliação, 2ª variação de <b>s</b> , 3ª variação de <b>s</b> e 2ª variação de <b>s</b> com ampliação	48
Exemplo musical 47.	Comp. 73 - 76 – motivo <b>z</b> .....	48
Exemplo musical 48.	Comp. 77 - 78 – motivo <b>q</b> .....	48
Exemplo musical 49.	Anacruse de 81 - 82 – motivo <b>q'</b> .....	49
Exemplo musical 50.	Anacruse de 86 - 87.1 – 2ª variação de <b>q'</b> com ampliação e reaparecimento do motivo <b>z</b> .....	49
Exemplo musical 51.	Anacruse de 88 - 90 – transição para a subseção B4 e dois primeiros compassos de B4 .....	49
Exemplo musical 52.	Comp. 94.2 - 98 – final da cadência de surdo .....	50
Exemplo musical 53.	Anacruse de 99 - 100.1 – motivo <b>r1</b> .....	50
Exemplo musical 54.	Anacruse de 101 - 103.1 – 1ª variação do motivo <b>r1</b> com ampliação .....	50
Exemplo musical 55.	Anacruse de 104 - 107.1 – 2ª variação do motivo <b>r1</b> com ampliação e a ligadura de articulação .....	51
Exemplo musical 56.	Anacruse de 108 - 109.1 – motivo <b>r2</b> .....	51
Exemplo musical 57.	Comp. 112 - 114 – variação do motivo <b>r2</b> com ampliação....	51
Exemplo musical 58.	Comp. 115 - 118 – frase <b>r3</b> – <i>staccato percutido</i> mesclado com os símbolos de articulação e notas em <i>tenuto</i> .....	51
Exemplo musical 59.	Perc. III e IV – Comp. 132.2 - 133 – 2ª variação de <b>x1</b> com ampliação .....	52
Exemplo musical 60.	Compassos 136 - 138 – final da ponte para a subseção D1 com motivo rítmico que será em seguida tocado pelos pandeiros .....	52
Exemplo musical 61.	Compassos 139 - 142 – frase <b>p1</b> , uma frase de partido-alto .....	53
Exemplo musical 62.	Anacruse de 147 - 148.1 – frase <b>p2</b> .....	53
Exemplo musical 63.	Anacruse de 149 - 150.1 – 1ª variação de <b>p2</b> .....	54
Exemplo musical 64.	Anacruse de 151 - 152.1 – 2ª variação de <b>p2</b> .....	54
Exemplo musical 65.	Anacruse de 153 - 155 – 3ª variação de <b>p2</b> com ampliação .....	54

Exemplo musical 66.	Comp. 1 – motivo <b>x</b> .....	56
Exemplo musical 67.	Comp. 2 e 3 – 1º desenvolvimento de <b>x</b> .....	56
Exemplo musical 68.	Comp. 4 – ponte para o comp. 5 por meio de duas articulações que executam o som da marcação .....	56
Exemplo musical 69.	Comp. 10 - 11 – motivo <b>x'</b> .....	57
Exemplo musical 70.	Comp. 12 - 1ª colcheia do comp. 16 – reexposição do motivo <b>x</b> com desenvolvimento, 2ª variação de <b>x</b> e motivo <b>x''</b> .....	57
Exemplo musical 71.	2ª colcheia do comp. 16 - comp. 19 – ponte para a subseção A2	57
Exemplo musical 72.	Compassos 20 - 22 – variações de <b>x</b> .....	58
Exemplo musical 73.	Compassos 23 - 26 – variações de <b>x''</b> por meio das entonações presa e solta .....	58
Exemplo musical 74.	Anacruse de 31 – entonações tímbricas vão se tornando ritmicamente mais estreitas .....	58
Exemplo musical 75.	5ª semicolcheia do comp. 39 - 43 – padrão rítmico de dança do jongo .....	58
Exemplo musical 76.	Padrão rítmico de dança do jongo tocado pelo tambor caxambu .....	59
Exemplo musical 77.	Comparação do primeiro compasso (motivo <b>x</b> ) com o último compasso da peça – 4ª variação do <b>x</b> com condensação .....	59
Exemplo musical 78.	Compassos 1 - 3 – frase <b>x</b> .....	61
Exemplo musical 79.	Compassos 4 - 6 – variação da frase <b>x</b> pelo oboé .....	61
Exemplo musical 80.	Comp. 7 - 8 – interlúdio como ponte para a Seção A (Subseção A1) .....	62
Exemplo musical 81.	Comp. 9 - 12 – oboé - tema <b>y</b> em A1 .....	62
Exemplo musical 82.	Compassos 9 - 15 – pandeiro – padrão rítmico do sotaque de maracatu de baque virado no tema <b>y</b> com destaque para a entonação som solto da marcação .....	62
Exemplo musical 83.	Compassos 13 - 16 – oboé – tema <b>y</b> transposto com ampliação .....	62
Exemplo musical 84.	Comp. 16 - 17.1 – pandeiro – diálogo <b>y1</b> – pergunta .....	63
Exemplo musical 85.	Comp. 17 - 18 – oboé – diálogo <b>y1</b> – resposta .....	63
Exemplo musical 86.	Comp. 22 – motivo <b>y'</b> – oboé faz uma citação ao padrão rítmico do agogô no maracatu .....	63

Exemplo musical 87.	Padrão rítmico do agogô no maracatu .....	63
Exemplo musical 88.	Compassos 35 - 36 – dois primeiros compassos de A2 – início do diálogo entre os dois instrumentos introduzido pelo pandeiro .....	64
Exemplo musical 89.	Compassos 77 - 78 – oboé e pandeiro – motivo <b>w</b> em B1 .....	65
Exemplo musical 90.	Comp. 102 – pandeiro – repique da zabumba de pife .....	65
Exemplo musical 91.	Comp. 107 - 114 – CODA da <i>Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé</i> .....	66
Exemplo musical 92.	Comp. 1 – motivo <b>x</b> .....	69
Exemplo musical 93.	Comp. 1 – motivo <b>x'</b> .....	69
Exemplo musical 94.	Xilofone – compassos 2 - 3 – tema <b>y</b> .....	69
Exemplo musical 95.	Pandeiro – 3º e 4º tempos do comp. 3 – variação de <b>x'</b> .....	70
Exemplo musical 96.	Pandeiro – compassos 7 - 8 – padrão rítmico de frevo tocando a última semicolcheia com uma entonação presa .....	70
Exemplo musical 97.	Xilofone – compassos 10 - 12 – tema <b>z</b> .....	70
Exemplo musical 98.	Pandeiro na Seção B – padrão rítmico de frevo .....	71
Exemplo musical 99.	Xilofone – compassos 13 - 14 – 1ª variação de <b>z</b> com dissolução .....	71
Exemplo musical 100.	Xilofone – compassos 15 - 16 – 2ª variação de <b>z</b> com dissolução .....	71
Exemplo musical 101.	Xilofone – comp. 19 - 20 – frase <b>p</b> .....	71
Exemplo musical 102.	Pandeiro – compassos 19 - 20 .....	72
Exemplo musical 103.	Xilofone – 3ª variação do tema <b>z</b> com dissolução – compassos 33 - 34 .....	72
Exemplo musical 104.	Xilofone – compassos 45 - 46 – variação de <b>p</b> com ampliação e com movimento descendente .....	73
Exemplo musical 105.	Pandeiro – compassos 45 - 46 .....	73

## INTRODUÇÃO

Quando um compositor, um regente ou outro qualquer profissional resolve investigar a bibliografia musical, no Brasil, sobre a percussão típica brasileira com som de altura indeterminada, observa que ela carece de material adequadamente escrito. Esta ignora a notação musical como parâmetro norteador de uma grafia que traduza as particularidades dos instrumentos populares componentes da rítmica brasileira. É falho e insuficiente. Em alguns livros que abordam o assunto, observa-se uma prioridade na criação de símbolos próprios, o que acaba por fugir do objetivo cuja base é o aprendizado por música.

A ininterrupta atuação de Luiz D'Anunciação no cenário musical de nosso país, como percussionista, compositor, pesquisador e autor, faz dele uma figura referencial no estudo da escrita para os instrumentos brasileiros com som de altura indeterminada. Ele contribui para o presente e para as gerações futuras de percussionistas, compositores, regentes, arranjadores, (etno) musicólogos, professores e estudantes de música. É autor de material didático que sistematiza uma escrita por meio do modo de articulação, que é a maneira particularizada de como o som é produzido nessa classe de instrumentos. Demonstra ser possível a essa percussão ter leitura e, conseqüentemente, o aprendizado por meio de uma grafia consolidada pela notação musical convencional ocidental, em condições iguais às de qualquer instrumento. Como extensão desse material didático, compôs também várias obras com a finalidade de comprovar, na prática, tal teoria.

Rodolfo Cardoso de Oliveira (2002) realizou uma pesquisa acadêmica comparativa do sistema de escrita proposto por D'Anunciação com a visão de notação do sistema *TUBS*<sup>1</sup> do etnomusicólogo James Koetting<sup>2</sup>. Oliveira atribuiu resultados positivos para D'Anunciação. Os livros surgidos no ensino da percussão típica brasileira com som de altura indeterminada não empregam a notação musical convencional nem oferecem uma leitura musical, em condições iguais de aprendizado, ao ensino formal acadêmico. São métodos didáticos que não visam à função musical do instrumento tendo em vista a concepção de aprendizagem em conformidade com a notação musical, comum a todos os demais. Um exemplo disso é o livro *Pandeiro*, de Nando Brasil (2006). O autor traz as instruções grafadas (erroneamente) no pentagrama e utiliza apenas um único espaço, ignorando as entonações tímbricas do instrumento. Incorre na ausência de indicação clara para a leitura do que representa as diversas entonações tímbricas naturais do pandeiro estilo brasileiro e substitui esse importante detalhe por siglas, tais como: *v, o, f, h*. Isso resulta em um trabalho intuitivo, dirigido a leigos.

Esse mesmo conceito, impróprio para o aprendizado pela notação musical, seguem os autores Marcelo Salazar (1996), Gilson de Assis (2003), Mingo Jacob (2003) e Maria Martinez e Ed Roscetti (2003). É preciso chamar a atenção para o que dizem os autores Martinez e Roscetti sobre o repenique, bem como sobre o modo de execução desse instrumento. Tais autores demonstram desconhecimento, tanto do instrumento, quanto de sua função na linguagem do samba, bem como do modo de execução, das entonações tímbricas e de tudo o que se relaciona a ele. O fato é que a execução do repenique dá-se obrigatoriamente por meio de uma baqueta e a outra mão nua, sem baqueta. Isso conflita com o que os autores

---

<sup>1</sup> Sistema de notação desenvolvido por Philip Harland, denominado "*Time Unit Box System*" ("sistema de caixas de unidade de tempo") e usado por James Koetting para registro dos tambores negro-africanos. Foi experimentalmente desenvolvido na Universidade da Califórnia (UCLA) a partir do trabalho com alguns mestres de tambores africanos, como Robert Ayitee (do grupo étnico Ewe) e Kwasi Badu (do grupo Ashanti), dentre outros pesquisadores, como o próprio Harland.

<sup>2</sup> Etnomusicólogo mais conhecido por suas pesquisas sobre música africana. Foi professor da Brown University em Rhode Island, EUA.

apresentam na fotografia e no exemplo musical de seu trabalho, ao demonstrarem uma execução com duas baquetas (Martinez; Roscetti, 2003, p.17).

Os livros de Sandro Cartier (2004), Jonathan Gregory (2007), Vina Lacerda (2007), Luiz Roberto Sampaio (2007), Luiz Roberto Sampaio e Victor Camargo Bup (2008) e Iê do Pandeiro e Luiz Roberto Sampaio (2008), por sua vez, criam símbolos alheios à notação musical convencional.

Eder “O” Rocha (2008), em seu método específico para o zabumba, apesar de apresentar um conjunto de exercícios progressivos, utiliza também a escrita através do pentagrama. Outros livros, porém, como os de Oscar Bolão (2003) e Ney Rosauo (2004), discípulos de D’Anunciação, partiram do princípio de sua sistematização da escrita; no entanto, permaneceram dentro de uma proposta voltada para a prática do aprendizado intuitivo do leigo em música e não priorizaram a escolaridade desses instrumentos pelos parâmetros da notação musical convencional. Além disso, não verbalizaram adequadamente uma proposta didática que objetivasse um ensino formal, e acabaram por distorcê-la a fim de alcançarem também um âmbito mais intuitivo. Rosauo, ainda equivocadamente, afirma que o surdo é o nome brasileiro para o bombo. (Rosauo, 2004, p.23). O fato é que nenhum desses métodos atende à finalidade de colocar a escrita da percussão da rítmica brasileira com som de altura indeterminada em condições de aprendizado por música, como qualquer outro instrumento.

Esta dissertação visa a enfatizar a escrita desses instrumentos segundo um processo gráfico em que eles possam ser trabalhados, como quaisquer outros, dentro da notação musical convencional. Eles devem dispor de uma pauta própria, autônoma, não sendo lógico grafá-los em um pentagrama.

Um dado relevante é que o fato de esses instrumentos não emitirem sons com altura determinada não significa que eles não atendam a um processo de diversificação de alturas,

principalmente se considerarmos a existência de uma sucessão de cores tímbricas decorrentes do procedimento de execução nessa percussão, com identidade própria e colorido ou timbre completamente distintos, o que gera uma sucessão de entonações tímbricas. Essas particularidades dependem da forma de se articular o som e também da região de toque no instrumento. Além disso, é importante o elemento físico utilizado para produzir o som (com baquetas ou com as mãos nuas, sem baquetas), o que também contribui para mudar a cor tímbrica.

A existência dessas diversificações de alturas vem sendo apontada desde a primeira metade do século XX por diversos estudiosos. No entanto, mesmo tendo sido percebidas, nada se avançou com relação à sua escrita. Isso motivou questionamentos e sérios comentários (sem soluções práticas) de importantes musicólogos e etnomusicólogos. (D’Anunciação, 2008, p.8). Fernando Ortiz, em seu livro *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba* (Ortiz, 1950) diz:

(...) Se a melodia é em essência uma série de sons sucessivos de tonalidades distintas que agradam o ouvido, nos tambores afro-cubanos comprova-se a realidade de seu “melodismo”, além de seu “ruidismo”. Em qualquer tambor dos negros obtêm-se pelo menos duas sonoridades, aguda e grave; às vezes três, grave, média e aguda, e até mais, segundo o lugar que se percute e a maneira como se faça a percussão<sup>3</sup> (Ortiz, op. cit., p.210).

No mesmo livro, Ortiz, com a colaboração dos percussionistas cubanos Raúl Díaz, Giraldo Rodríguez e Trinidad Torregrosa, concluiu que os tambores batá<sup>4</sup>, emitiam as seguintes notas: os tambores iyá produzem a nota fá, os tambores itótele as notas fá, dó, fá suspenso, dó suspenso e lá bemol; os tambores okónkolo, as notas fá, dó e ré. (Ortiz, op.cit., p.214). Essa atribuição de notas com som de altura determinada é discutível, por tratar-se de instrumentos com som de altura indeterminada.

<sup>3</sup> “Si la melodía es en esencia una serie de sonidos sucesivos de distintas tonalidades que agradan al oído, en los tambores afrocubanos se comprueba la realidad de su “melodismo” además de su “ruidismo”. A cualquier tambor los negros les sacan al menos dos sonoridades, aguda y grave; a veces tres, grave, media y aguda, y hasta más según el lugar que se percute y la manera cómo se haga la percusión.” (T. do A.).

<sup>4</sup> Instrumentos com som de altura indeterminada utilizados na “santería” cubana (prática religiosa afro-cubana).

O compositor brasileiro César Guerra-Peixe desenvolveu também um trabalho etnográfico que resultou no livro *Maracatus do Recife* (Guerra-Peixe, 1955). Todavia, no decorrer de suas pesquisas, encontrou dificuldades para grafar a percussão típica do maracatu com som de altura indeterminada, conforme se percebe em algumas das cartas que dirigiu ao musicólogo Curt Lange, como esta, datada de 02 de outubro de 1950, em que pergunta ao amigo se este sabia grafar para essa percussão:

Haverá algum processo de notação musical para se anotar os ritmos (e *tonalidades*<sup>5</sup> das pancadas) da parte da percussão no folclore? Tenho procurado reproduzir o mais fielmente possível os ritmos que tenho anotados. Mas há umas certas pancadas que produzem certas *tonalidades* para as quais não tenho encontrado uma forma de escrever. [sic] (Guerra-Peixe, 2007, p.24).

O compositor, na *Suíte Sinfônica n.º 2 Pernambucana*, também encontrou a mesma dificuldade, ao ter de escrever a parte do pandeiro no quarto movimento (Frevo), sentindo-se obrigado a recorrer a uma bula pormenorizada para se expressar musicalmente e deixando todas as decisões aos cuidados do instrumentista, pela ausência de uma escrita própria: “Tamburino – No quarto movimento (“Frêvo”) o executante deverá enfrentar problemas de execução. O melhor será que o próprio executante resolva a seu critério cada caso. [sic]” (Guerra-Peixe, 1956, em *Notas sobre a execução nos Instrumentos de Percussão*, n.º5, Tamburino).

Todavia Guerra-Peixe já havia percebido que o pandeiro estilo brasileiro requer um estudo direcionado para a escrita, como podemos perceber pelo artigo *A execução de pandeiro no Brasil*, que escreveu para o jornal *A Gazeta de São Paulo*, datado de 9 de abril de 1960:

Uma hábil notação da música de pandeiro está a desafiar o pesquisador para um estudo paciente, sem o que não se tornará possível escrever em “brasileiro” para este instrumento,

<sup>5</sup> O termo *tonalidades* das pancadas a que Guerra-Peixe se refere faz parte do vocabulário dos tradicionais mestres do maracatu em Recife e diz respeito ao som produzido pelos instrumentos de percussão. Este fato corresponde às entonações tímbricas estudadas pelo professor D’Anunciação no processo melódico percussivo decorrente do procedimento de execução.

cujas possibilidades a mentalidade acadêmica ainda não pode compreender. (Guerra-Peixe, 2007, p.172)<sup>6</sup>.

O objetivo desta dissertação é constituir-se o trabalho acadêmico mais completo dirigido à sistematização da escrita de Luiz D’Anunciação para os instrumentos típicos brasileiros de percussão com som de altura indeterminada. Pretende oferecer um ponto de vista muito mais abrangente e específico, que tenha como escopo, não só mostrar a importância de tal método didático, mas contar com abordagens muito mais elucidativas e aprofundadas e, ainda análise de quatro importantes obras, que são a aplicação prática do método didático proposto. Poderão, assim, servir como parâmetro de escrita desses instrumentos para vários profissionais da área musical.

O primeiro capítulo, intitulado A sistematização da escrita para os instrumentos populares com som de altura indeterminada que compõem a rítmica brasileira, apresenta um resumo biográfico de D’Anunciação e informações sobre as primeiras audições e gravações das obras que serão analisadas, bem como o programa das obras executadas no CD em anexo (em áudio). Em seguida, é tratada a questão de como e por que o autor começou a sistematizar a escrita para a referida classe de instrumentos, e qual foi a solução encontrada.

No segundo capítulo (A Escrita), o enfoque é dado à escrita proposta por D’Anunciação. Explica com detalhes a designação melódica percussiva (expressão idealizada pelo autor com referência às sucessões de alturas produzidas por nuances sutis decorrentes do modo de articular o som nessa categoria de instrumentos) e o modo de articulação, além das normas de grafia e da escrita propriamente dita para cada instrumento típico que compõe a rítmica brasileira constante nas obras analisadas.

---

<sup>6</sup> A composição *Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro* foi dedicada a Guerra-Peixe, tendo sido composta para introduzir a ele a escrita para o instrumento. Guerra-Peixe esteve presente no dia da estréia da obra pelo autor, em 5 de fevereiro de 1992, no Espaço Cultural Sérgio Porto no Rio de Janeiro, durante lançamento do livro de D’Anunciação *A Percussão dos Ritmos Brasileiros: sua técnica e sua escrita – O Pandeiro Estilo Brasileiro*. Volume 1, Caderno 2 (D’Anunciação 1992, p.104), pela Escola Brasileira de Música (EBM). É uma das peças que serão analisadas no capítulo 3.

O terceiro capítulo é dedicado a análise de quatro obras do autor para os instrumentos populares brasileiros de percussão com som de altura indeterminada, que expõem a aplicação prática do método didático proposto e cuja escrita e emprego podem servir de referência para vários profissionais da área musical. São também apresentados com detalhes os critérios de escolha de cada peça, os procedimentos analíticos, as definições de termos utilizados, bem como as tabelas do esquema formal e das transformações motivicas, fraseológicas e temáticas das obras. A análise musical fundamentou-se nos objetivos principais das composições, que são a relação da melódica percussiva decorrente do modo de articulação nos instrumentos com som de altura indeterminada (tambor surdo, tamborim de samba, pandeiro estilo brasileiro e reco-reco) e os instrumentos com som de altura determinada (bells, xilofone, vibrafone, marimba, tímpanos e oboé). Assegura-se, desse modo, que o objetivo didático se faça presente. A essas análises seguem-se as considerações finais. Em anexo, há uma catalogação de todos os métodos didáticos e obras do autor para os instrumentos de percussão com som de altura indeterminada que compõem a rítmica brasileira, além de todas as quatro partituras das obras analisadas (Anexo 2, em 3 arquivos distintos: parte 1, parte 2 e parte 3) e um CD (Anexo 3), com três obras executadas pelo autor desta dissertação em sua Defesa de Mestrado.

**CAPÍTULO 1**  
**A SISTEMATIZAÇÃO DA ESCRITA PARA OS**  
**INSTRUMENTOS POPULARES COM SOM DE ALTURA**  
**INDETERMINADA QUE COMPÕEM A RÍTMICA BRASILEIRA**

**1.1 Resumo Biográfico de Luiz D’Anunciação<sup>7</sup>**

Luiz D’Anunciação <sup>8</sup> é natural da cidade de Propriá, em Sergipe, onde foi iniciado na música por seu pai. De 1955 a 1959 realizou sua formação musical (em tempo integral) no Seminário de Música (atual EMUS) da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, tendo como mestres: H. J. Koellreuter (harmonia funcional, contraponto, regência e composição), Ernest Widmer e Sonia Born (solfejo e matérias teóricas), Sebastian Benda (piano), Yulo Brandão (história da música), Kurt Thomas (regência Coral), Damiano Cozella (harmonia e matérias teóricas) e Pierre Klose (prática de leitura a primeira vista e matérias teóricas). Na Pro-Arte do Rio de Janeiro recebeu aulas complementares de piano com Salomea Gandelman, e de harmonia e regência coral com Roberto Schnorenberg.

Cursou percussão na Universidade do Colorado (Boulder, USA), sob a direção de John K. Galm, e teve aulas complementares de vibrafone com Phil Kraus, em Nova York, de marimba com José Bethancourt, em Chicago, e de percussão cubana com José Helário Amat e Dr. Lino Neira Betancourt em Havana, Cuba.

---

<sup>7</sup> Resumo Biográfico extraído dos livros *Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada (D’Anunciação, 2008, p.105-106) e Manual de Percussão, v.III, Caderno 3. *Caixa Clara*. (D’Anunciação 2003, p.4).

<sup>8</sup> D’Anunciação (1926 -).

Detém uma experiência de mais de quarenta anos de música sinfônica dirigindo o naipe de percussão da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) nas excursões para Europa, Canadá e Estados Unidos. Tem o crédito de participação integral das *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, sob a regência de Isaac Karabtchevsky.

Em 1972 realizou e coordenou o primeiro seminário de percussão no Brasil, sob a direção do Professor John K. Galm, da Universidade do Colorado, com patrocínio do Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil, TV Globo, O Globo, Teatro João Caetano e Colégio Preparatório de Instrumentistas da OSB. Dirigiu, juntamente com Altamiro Carrilho, a VI Caravana Oficial da Música Popular Brasileira à Europa e ao Oriente Médio (Lei Humberto Teixeira). Integrou por 8 anos o elenco da TV Tupi, como pianista, arranjador e regente, e por 18 anos o elenco da TV Globo, como percussionista, arranjador e regente, onde dirigiu, inclusive, o grupo orquestral do programa Discoteca do Chacrinha.

Exerce intensa atividade como solista em percussão. Com Celso Woltzenlogel criou o Duo Instrumentalis; e com Sonia Maria Vieira, o Duo Percussão de Câmara. Entre as obras que lhe foram dedicadas, destacam-se: *Requiescat* – para percussão solo, escrita por Christopher Bochmann (Inglaterra), cuja primeira audição aconteceu no Festival Internacional de Música de Brasília (1978); *Música para Berimbau e Fita magnética* – escrita por Tim Rescala (Brasil); *Divertimento para Marimba e Orquestra de cordas* – escrita por Radamés Gnattali (Brasil), gravada ao vivo na III Bienal de Música Brasileira Contemporânea em 1979, no Rio de Janeiro, com a Camerata Gama Filho, sob a regência de Isaac Karabtchevsky; *Transparência* - para vibrafone e piano, escrita por Ricardo Tacuchian (Brasil) e *Imagens* - para percussão e clarinete, escrita por Ronaldo Miranda (Brasil), com primeira audição na VI Bienal de Música Brasileira Contemporânea em 1985, no Rio de Janeiro. Foi citado no New York Times por Jennifer Dunning pela música de *Contra-Ataque-ária final-ballet*, de Regina Miranda, no Danspace Project – St. Mark's Church (NovaYork).

D'Anunção também é autor do trabalho *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*, publicado pela Academia Brasileira de Música, bem como de 22 títulos publicados sobre o aprendizado da percussão no Brasil.

Foi consultor nas publicações: *Instrumentos musicais brasileiros* (Projeto Cultural Rhodia – 1988), Edição do Catálogo *Villa-Lobos/sua obra*, publicado pelo Museu Villa-Lobos (Minc/SPHAN/Pro – Memória, Museu Villa-Lobos/1989) e Edição Brasileira do *Dicionário Grove de Música* (Zahar, 1994).

Projetou o aprendizado e lecionou durante a implantação do Núcleo de Percussão da Universidade Federal de Santa Maria, RS, e inclui em sua experiência didática cursos e seminários nos Festivais de Férias de Londrina, Curitiba, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Vassouras, Teresópolis, Brasília e Boulder (Colorado, USA). Foi diretor do Departamento de Percussão da EBM – Escola Brasileira de Música e é o atual diretor do CEPPERB – Centro de Percussão, Pesquisa e Estudos de Ritmos Brasileiros.

É responsável, dentre outros, pela formação dos seguintes percussionistas: Dr. Ney Rosauo, professor da Universidade de Miami (USA); Rodolfo Cardoso de Oliveira (professor do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO) e também pela formação do autor desta – Pedro Sá, professor efetivo da Escola de Música da UFRJ e 1º timpanista/chefe do naipe de percussão da Orquestra Petrobrás Sinfônica, sob a direção artística de Isaac Karabtchevsky, tendo exercido também a função de 1º timpanista na OSB por 12 anos, período em que trabalhou no naipe de percussão com o próprio D'Anunção.

## **1.2 Informações sobre as Gravações e Estréias das Obras Analisadas, e sobre o CD em anexo**

As obras que serão analisadas no terceiro capítulo constam nos CDs relacionados abaixo, com informações de suas respectivas estréias, e estão incluídas também na

catalogação geral das obras do autor para os instrumentos de percussão da rítmica brasileira com som de altura indeterminada no Anexo 1 desta dissertação.

*Suíte Seqüências – Samba se escreve* (1982).

A obra foi estreada na versão para trio em 15 de dezembro de 1990, no Espaço Cultural Sérgio Porto, na cidade do Rio de Janeiro, durante lançamento do livro *A Percussão dos Ritmos Brasileiros: sua técnica e sua escrita – Berimbau*. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1990. Manual de Percussão, v.I., Caderno 1 (D’Anunciação, 1990), tendo como intérpretes o autor desta, Pedro Sá, Rúbia Mara Ferreira e José Marcello Casagrande.

A obra em sua versão para quarteto (que consta analisada no Capítulo 3) não foi ainda estreada.

Alguns trechos que constituem essa suíte fazem parte do CD que acompanha o livro *Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada (D’Anunciação, 2008) nas seguintes páginas e faixas:

Naípe de tamborins - Separata da *Suíte Seqüências* – p.23 - 35, CD faixa 9

Cadência para surdo - Separata da *Suíte Seqüências* – p.30 - 31, CD faixa 15

Naípe de reco-recos - Separata da *Suíte Seqüências* – p.38 - 39, CD faixa 23

Naípe de pandeiros - Interlúdio da *Suíte Seqüências* – p.45 - 46, CD faixa 30

*Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro* (1992).

A primeira audição desta obra deu-se pelo autor em 5 de fevereiro de 1992, no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, durante o lançamento do livro *A Percussão dos Ritmos Brasileiros: sua técnica e sua escrita – O Pandeiro Estilo Brasileiro* (D’Anunciação, 1992).

Ficha técnica: Pandeiro estilo brasileiro: Luiz D’Anunção. Gravação e mixagem, Tiago Machado (A & A Gravações – Rio de Janeiro). Consta na faixa 31 do CD que é parte integrante do livro *Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros de percussão com som de altura indeterminada. (D’Anunção, 2008).

*Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé (1992).*

Obra também estreada no lançamento do livro *A Percussão dos Ritmos Brasileiros: sua técnica e sua escrita – O Pandeiro Estilo Brasileiro*, pela Escola Brasileira de Música, em 5 de fevereiro de 1992, no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, tendo Luiz D’Anunção ao pandeiro estilo brasileiro e Harold Emert ao oboé.

1ª gravação: CD *Mosaico* – Escola Brasileira de Música EBM – 2902. Ficha técnica: Pandeiro estilo brasileiro: Luiz D’Anunção. Oboé: Carlos Ernest Dias.

Produção: Escola Brasileira de Música. Gravação e mixagem: Alexandre Hang, Studio Drum/Rio de Janeiro.

A mesma gravação também consta na faixa 32 do CD que acompanha o livro *Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada (D’Anunção, 2008).

*Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone (2007).*

Dedicada a Pedro Sá, autor desta, e estreada em 5 de dezembro de 2007, na Sala Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes/Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, durante o recital Homenagem ao Frevo. Constitui-se na parte prática da disciplina de mestrado “Retrospectiva das Orquestras de Frevo do Recife” dessa universidade, ministrada pelo orientador, Professor Dr. Nailson Simões, como requisito parcial para obtenção do título

de mestre. Os intérpretes da estréia foram o próprio Pedro Sá ao pandeiro estilo brasileiro e Janaína Sá ao xilofone.

Não existe ainda gravação dessa obra.

No CD em anexo, foi registrado o Recital de Defesa da Dissertação do autor desta (em áudio), realizado em 01 de junho de 2009, na Sala Alberto Nepomuceno do Centro de Letras e Artes/Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Por razões técnicas (não comparecimento do oboísta convidado e falta de instrumentos de percussão na UNIRIO, como bells, vibrafone, marimba e tímpanos - necessários para a *Suíte Seqüências – Samba se escreve*), as obras executadas foram: *Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro*, *Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé* (com participação do Professor Dr. Nailson Simões ao trompete, devidamente autorizada pelo compositor) e *Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone* (com Janaína Sá ao xilofone).

### **1.3 A Necessidade de Sistematizar uma Escrita para os Instrumentos de Percussão da Rítmica Brasileira com Som de Altura Indeterminada**

Os instrumentos típicos brasileiros apresentados nesta dissertação pertencem à família da percussão com som de altura indeterminada, que é a maior do mundo da música, da qual fazem parte o tambor surdo, o tamborim de samba, o pandeiro estilo brasileiro, o reco-reco, o repenique, o zabumba, o berimbau, o tambor caxambu e o agogô, dentre muitos outros.

A teoria da música, ao definir o som de altura determinada como musical e o de altura indeterminada como ruído, criou um preconceito. Fez com que aquele considerado ruído permanecesse divorciado de estudo, sobretudo com relação à sua escrita. D'Anuniação, ao longo de suas pesquisas, observou que existem sutis entonações tímbricas decorrentes do

modo de articulação<sup>9</sup> nos instrumentos com som de altura indeterminada. Com isso, o que se chama “ruído” passa a ter um tratamento de som musical, pois convive, na criação musical, paralelamente com o som de altura determinada<sup>10</sup>.

Hector Berlioz afirmou que “todo corpo sonoro inserido na orquestra por um compositor é considerado um instrumento musical”<sup>11</sup>. Se considerarmos que Berlioz viveu no séc. XIX, em pleno Romantismo, essa frase representa uma atitude de muita coragem e ousadia; além, é claro, de respeito aos instrumentos de percussão com som de altura indeterminada, por tratá-los, sem dúvida, como som musical, e, não, como ruído.

Outro compositor, Pierre Schaeffer, criador da *musique concrète*, devido à sua visão estética dos sons musicais, considerou perdoável o fato de os teóricos terem limitado a música aos sons de altura determinada. (Schaeffer, 1993, p.141).

D’Anunção, em seu livro *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*, comenta sobre os “antagônicos” som musical e ruído:

(...) O radicalismo de uma visão estrutural que deu lugar ao dualismo som musical versus ruído, sedimentado na cultura musical, permanece dificultando a compreensão de sons não alinhados ao sistema da tonalidade<sup>12</sup>, a exemplo da percussão típica brasileira usada por Villa-Lobos. Nos instrumentos da percussão com entonação tímbrica de altura própria (dito indeterminada), a cor tímbrica, a tessitura e outras particularidades são ainda negligenciadas, contribuindo para que sejam compreendidos apenas como objeto rítmico e mais comumente como ruído, deturpando sua identidade quando da elaboração estética em uma composição (...) (D’Anunção, 2006b, p.48).

Este trabalho não pretende ir contra o que diz a Física sobre os instrumentos com som de altura indeterminada ou indefinida. Estes produzem quantidade irregular de vibrações p/ s (por segundo); logo, são incapazes de produzir notas com som de altura determinada. Porém o fato de estarem na condição de sons de altura indeterminada não os impede de serem usados na criação musical.

<sup>9</sup> Maneira particularizada de como o som é gerado nessa categoria de instrumentos. Será mais bem esclarecida no próximo capítulo, no item 2.2.

<sup>10</sup> Ver no Capítulo 2, item 2.1, As Duas Vertentes Sonoras.

<sup>11</sup> “Berlioz held that any sonorous body employed by a composer was a musical instrument”. (Blades 1992, p.281) (T. do A.).

<sup>12</sup> D’Anunção se refere aos instrumentos com som de altura indeterminada.

A estrutura físico-acústica do tipo de som empregado na escrita para essa categoria de instrumentos é incompatível com o sistema da tonalidade. Conseqüentemente, a clave e o pentagrama não têm utilidade e, por isso, não devem ser usados. O teórico alemão Hugo Riemann, no *Compendio de Instrumentación* (1930, p.157), mencionou ser uma impropriedade o uso do sistema clave/pentagrama para a escrita dos instrumentos de percussão com som de altura indeterminada. Tal afirmação é correta, mas ainda não muito bem notória pela comunidade musical. No entanto, o alerta do professor Riemann não apontou o que deveria ser feito com relação à grafia desses instrumentos. Nenhum compositor estudou o assunto, persistindo uma escrita que não transmite ao instrumentista o modo de articular o instrumento. D'Anunção escreve, na introdução do recente livro *Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada:

Com o advento da orquestra ao cenário da música, esta percussão fez-se presente trazendo com ela os **desacertos conseqüentes da ausência de uma escrita que traduzisse, em conformidade com a notação musical, as particularidades sonoras emanadas por esses instrumentos.** (D'Anunção, 2008, p.11). (grifo do autor).

Ao serem introduzidos na orquestra sinfônica como consequência da popularidade da música janízara<sup>13</sup> na Europa, a partir de Wolfgang Amadeus Mozart, na Abertura *O Rapto do Serralho*, K. 384, e de Ludwig van Beethoven, no IVº Movimento da *Sinfonia n. 9*, “*Coral*”, opus 125, esses instrumentos passaram a ter uma escrita irregular e insatisfatória. Um dos exemplos a citar é aquela empregada para o pandeiro sinfônico. Ela não traduz as inúmeras peculiaridades técnicas para a execução. O instrumentista até hoje precisa tomar decisões sobre a técnica que irá utilizar ao tocar o instrumento: se percutindo com a mão fechada ou utilizando membrana e joelho alternadamente etc., de acordo com a estética da obra que executa. Nada disso, porém, vem escrito na partitura. Essas técnicas de execução do

---

<sup>13</sup> Música executada pela guarda real dos Sultões durante o Império Otomano (c. 1400-1826). O conjunto instrumental consistia basicamente de bombos, pratos a2 e triângulos (Beck, 1995, p.47).

pandeiro sinfônico chegaram até nós, percussionistas, pela transmissão oral. D'Anuniação ainda acrescenta que

(...) Esta irregularidade é comum a todos os instrumentos com som de altura indeterminada e, se surgem exceções, elas são mera casualidade e nunca uma atitude intencional previamente estudada. Observa-se que tudo gira em torno da indicação rítmica, cabendo ao intérprete o dever de conhecer, no instrumento, as condições necessárias para atender o modo de executar requerido pela partitura. Trata-se de um modelo de escrita equivocado, fruto do conceito que classificou a percussão com som de altura indeterminada como simples acessório de ruído, ao invés de um instrumento musical de orquestra e, conseqüentemente, não estudado adequadamente. O fato é que esse tipo de distorção da escrita está tradicionalmente incorporado a um repertório sinfônico de vários séculos, o que, na prática, invalida qualquer tentativa de correção (...). (D'Anuniação, 2004c, p.3).

Todos os demais instrumentos com som de altura indeterminada continuam até os nossos dias pautados pela imprecisão prejudicial ao percussionista no que diz respeito à escrita.

D'Anuniação percebeu que os sons de altura indeterminada podem ser identificados pelo modo de articulação. Devem ser grafados, sim, em uma pauta, mas desde que seja uma pauta própria, formada apenas pela quantidade de linhas necessárias para a grafia das entonações usadas na escrita. Segundo ele, o modo de articulação está para a escrita das entonações tímbricas, assim como o sistema clave/pentagrama está para o som de altura determinada. (D'Anuniação, 2008, p.13).

A ausência dos instrumentos brasileiros de percussão com som de altura indeterminada no ensino formal<sup>14</sup> é motivada, inclusive, pela inexistência de material didático adequadamente escrito nos moldes convencionais da notação musical. É óbvio que uma escrita incompatível com essa linguagem convencional embarça as condições normais para interagir em um procedimento de estudo convencional.

---

<sup>14</sup> Até onde o autor desta pôde verificar, através de comunicações via e-mail com professores de percussão de universidades brasileiras como UFMG, UNICAMP, UFU e UFSM, todas elas permanecem com uma lacuna em seus programas no que diz respeito ao ensino formal dos instrumentos típicos brasileiros de percussão com som de altura indeterminada. O programa universitário brasileiro limita-se ao ensino dos tímpanos, xilofone, caixa clara e percussão complementar de utilização na orquestra sinfônica dentro do modelo europeu.

Existe uma distância entre a linguagem intuitiva do modo essencialmente rítmico e o modelo formal melódico/harmônico do academicismo. O entrelaçamento desses dois universos pode criar um processo de desmistificação que resultaria em benefício do próprio estudante. O compositor Edino Krieger comenta essa falta de aproximação do mundo erudito com o popular no prefácio do livro *Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado*. (Gandelman, Cohen, 2006, p.10).

O repertório sinfônico dos grandes mestres Alberto Nepomuceno, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Radamés Gnattali, Cláudio Santoro, Mário Tavares, entre outros, perpetuaram esses instrumentos no cenário erudito.

D'Anunção comenta esse distanciamento entre o ensino acadêmico e o estudo dos instrumentos típicos brasileiros com som de altura indeterminada: “(...) O ensino acadêmico ainda distante da realidade permanece deixando alunos de regência, de composição/instrumentação, ou mesmo da própria percussão, a continuarem alheios a esses instrumentos (...)”. (D'Anunção, 2006b, p.9).

O conceito de sistematização da escrita para os instrumentos populares brasileiros com som de altura indeterminada de D'Anunção se faz didaticamente proveitoso, sobretudo ao mesclar ao academicismo toda uma linguagem intuitiva da rítmica brasileira escrita formalmente através da notação musical convencional.

Esse trabalho de sistematização teve início quando o compositor Mário Tavares, Regente Titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro de 1960 a 1998, utilizou o instrumento berimbau no seu Poema Sinfônico-Coral *Ganguzama*, para Solistas, Coro Misto e Orquestra, 1º prêmio do 50º aniversário do Teatro Municipal, em 1959. A peça estreou em novembro de 1963.

Segundo D’Anunção (1971, p.24), o maestro Mário Tavares empregou o berimbau na *Ária para Baixo Cantante* com acompanhamento e cadência (solo) para imprimir uma fusão do espírito dos corais Bachianos à melódica das cantigas de feira nordestinas.

Quando teve idéia dessa fusão, o instrumento que tinha em mente era o cimbalom<sup>15</sup>. No decorrer da composição, porém, compreendeu que o cimbalom não fazia parte da linguagem musical nordestina. Concluiu que deveria ser usado o berimbau. À época não existia escrita para o instrumento nem intérprete apto a ler a música, o que o levou a recorrer a um músico de capoeira para tocar no concerto. Durante a audição, o instrumentista do berimbau teve a ajuda de um percussionista da orquestra que puxava o seu paletó, a fim de determinar os momentos em que deveria tocar e parar de tocar. Com relação à grafia, o compositor valeu-se de uma bula que simplesmente dizia: “aqui toca o berimbau”.

No início dos anos 70, Mário Tavares trabalhava com D’Anunção na Orquestra da TV Globo. Durante conversas que os dois frequentemente cultivavam, o maestro sugeriu a D’Anunção que encontrasse uma maneira de grafar a música do berimbau. D’Anunção, então, entusiasmado com a idéia, passou a estudar o assunto. Resultou disso o livro *A Percussão dos Ritmos Brasileiros: sua técnica e sua escrita – Berimbau. Manual de Percussão*, v.I., Caderno 1 (D’Anunção, 1990), cujo foco é traduzir musicalmente em termos de grafia os detalhes sonoros que caracterizaram o instrumento, sem querer, com isso, limitar a representação gráfica nem ter a pretensão de extenuar o assunto.

A proposta principal de D’Anunção é estabelecer uma escrita que traduza as características sonoras que geraram a linguagem rítmica brasileira.

No próximo capítulo será feita uma explanação minuciosa da proposta de sistematização de D’Anunção para a escrita dos instrumentos típicos que compõem a rítmica brasileira e que constam nas obras a serem analisadas.

---

<sup>15</sup> Instrumento de origem húngara com forma trapezoidal, ao longo da qual as cordas são estendidas, e é tocado com baquetas em forma de martelo. Foi usado orquestralmente por Franz Liszt, Zoltán Kodály e Béla Bartók (Sadie, 1994, p.197).

## **CAPÍTULO 2**

### **A ESCRITA**

#### **2.1 As Duas Vertentes Sonoras**

Segundo D'Anunção (2004a, p.9), nunca se deu a devida atenção ao fato de a música coexistir com duas vertentes sonoras:

- sons com altura determinada
- sons com altura indeterminada

Desde que a percussão passou a fazer parte da estrutura da orquestra sinfônica, essas duas vertentes caminham juntas. A segunda família (sons indeterminados), entretanto, constitui-se no grupo mais numeroso e menos compreendido em sua função na música brasileira. (D'Anunção, 2008, p.11).

#### **2.2 Sobre o Modo de Articulação**

O som de altura indeterminada pode ser representado graficamente pelo modo de articulação. O termo faz referência à maneira particularizada de como o som é produzido nessa categoria de instrumentos, também podendo ser chamado de propriedade de articulação. (D'Anunção, 1992, p.12). Segundo o autor, não cabe neste conceito a associação com nenhuma forma de clave (clave de articulação, por exemplo), pois, na notação musical, os termos ou símbolos claves/pentagrama têm a permanente função de identidade das notas do sistema tonal, impróprios para a percussão aqui enfocada. (D'Anunção, 2008, p.13).

O que o despertou a considerar o modo de articulação como uma maneira de diversificar as entonações tímbricas foi a forma de articular o som no instrumento. Partiu de

Igor Stravinsky, que, no movimento *Marche Royale* da *L'Histoire du Soldat*, obteve entonações tímbricas diversificadas no bombo sinfônico, um instrumento com som de altura indeterminada, ao explorar outras regiões de toque na membrana, como borda e centro, obtendo diversificação de entonações tímbricas no mesmo instrumento. (Stravinsky, 1987, percussion part, p.1).

Outro compositor que seguiu o caminho de Stravinsky foi Béla Bartók, que, nos *Primeiro e Segundo Concertos para Piano e Orquestra* e na *Sonata para Dois Pianos e Percussão*, fez o mesmo com a caixa clara, ao utilizar as entonações borda e centro, assim como ao empregar baquetas diferentes para o prato suspenso e o triângulo, contribuindo para modificar a cor tímbrica em instrumentos com som de altura indeterminada. (D'Anunção, 2008, p.11). Porém, mesmo diversificando as entonações tímbricas nesses instrumentos, os dois compositores recorreram a bulas para se fazerem entender, não alcançando ainda um modo de escrita em conformidade com a notação musical. (Bartók, 1954, p.2 – Notes on Bartók's Piano Concert).

D'Anunção tinha necessidade de sistematizar a escrita para os instrumentos de percussão da rítmica brasileira com som de altura indeterminada em conformidade com a notação musical. Encontrou a solução por meio do modo de articulação, assegurando que o produto sonoro fosse o que o instrumento naturalmente emana. O resultado é que a maneira como se lê para o pandeiro estilo brasileiro funciona de modo semelhante àquela pela qual se lê para qualquer outro instrumento, ambos guiados pela notação musical convencional. Isso permite a qualquer pessoa no mundo que saiba ler música simplesmente estudar e tocar.

E o modo de articulação por sua vez mostrou que existe uma *melódica percussiva* nesses instrumentos com som de altura indeterminada (D'Anunção, 2006a), expressão que será elucidada no próximo item.

### 2.3 Melódica Percussiva

As entonações tímbricas geradas pelo modo de articulação nos instrumentos com som de altura indeterminada são ouvidas conforme o grau de percepção de cada pessoa. D’Anunciação, em seu recente livro *Melódica Percussiva* (D’Anunciação, 2008), menciona a existência de alguns professores de percussão ainda submissos a conceitos ultrapassados, que perpetuam o termo “acessório” para os instrumentos com som de altura indeterminada, estimulando, assim, a inexpressividade artística e criando uma discriminação dentro da própria percussão, além de demonstrarem insensibilidade<sup>16</sup>.

Ao longo de suas pesquisas, o autor observou que as diversificações de cores tímbricas nos instrumentos com som de altura indeterminada decorrem de procedimentos de execução. A partir disso, obteve razões para criar a expressão *melódica percussiva*, de função equivalente ao que se chama melodia no campo da tonalidade. Mas, por se tratar de alturas indeterminadas, optou por não fazer uso da palavra melodia, uma vez que esta remete ao processo de som de altura determinada.

Seu recente trabalho tem o subtítulo *Norma de concepção para a escrita dos instrumentos brasileiros de percussão com som de altura indeterminada* (op. cit.). E, no Capítulo 2 do mesmo livro, em Normas de Grafia, ele explicita detalhadamente o procedimento necessário para a escrita desses instrumentos. O trabalho reside no fato de a escrita se processar por meio dos símbolos da notação musical convencional, substituindo o sistema clave/pentagrama pela designação prévia dos elementos sonoros em uso na escrita. O modo de articulação está para a escrita das entonações tímbricas, assim como o sistema clave/pentagrama está para o som de altura determinada. (op. cit., p.13).

---

<sup>16</sup> O compositor austríaco Arnold Schoenberg, criador do dodecafonismo, ao finalizar o trabalho *Harmonia*, em 1911, comenta sobre a “melodia de timbres” (*Klangfarbenmelodien*), que D’Anunciação considera uma verdadeira apologia à sensibilidade desenvolvida (op. cit., p.7), citando as seguintes palavras: (...) *Melodias de timbres! Que finos sentidos os que aqui diferenciem! Que espírito sublimemente desenvolvido o que possa encontrar prazer em coisas tão sutis! Quem aqui se atreve a reclamar teorias (...)* (Schoenberg, 1989, p.579).

## 2.4 Normas de Grafia

Conforme citado, o teórico alemão Hugo Riemann, no *Compendio de Instrumentación*, mencionou ser “uma impropriedade o uso da clave e do pentagrama para a escrita dos instrumentos de percussão com som de altura indeterminada”<sup>17</sup>. (Riemann 1930, p.157). D’Anunção comenta que essa foi uma assertiva correta, mas ainda não muito bem conhecida pela comunidade musical. E acrescenta que esses instrumentos requerem um processo identificatório próprio para traduzir na escrita as particularidades sonoras que caracterizam sua melódica rítmica, frisando:

É imprescindível que a representação escrita dos elementos sonoros gerados por esses instrumentos seja identificada através da utilização de pautas autônomas e independentes, formadas com a quantidade necessária de linhas, vinculadas à *designação nominativa* dos procedimentos de execução em cada instrumento, como decorrência do modo de articulação. (D’Anunção, 2008, p.13).

*Designação nominativa* ou *denominação identificatória* são expressões utilizadas pelo autor para estabelecer uma relação de identidade entre a entonação tímbrica do instrumento e o símbolo da nota que a representa em sua pauta, durante a vigência do discurso musical. (op.cit. p.13).

Esta é a metodologia de D’Anunção: a pauta deve atender ao procedimento de execução; e o procedimento de execução, por sua vez, é correspondente ao modo de articulação.

## 2.5 A Escrita para os Instrumentos de Percussão da Rítmica Brasileira com Som de Altura Indeterminada que Constam nas Obras Analisadas

A seguir é demonstrada a escrita como recomendada pelo autor para os quatro instrumentos de percussão da rítmica brasileira com som de altura indeterminada. Estes

---

<sup>17</sup> “En toda clase de tambores no hay necesidad de servirse para la notación de un pentagrama con clave. Basta la notación del ritmo em una única línea.” (Riemann 1930, p.157) (T. do A.). Advertindo que, no presente trabalho, tal afirmativa do professor Riemann se estenderá a todos os instrumentos de percussão com som de altura indeterminada, e não somente aos tambores.

constam nas peças que serão analisadas no próximo capítulo, e são: tambor surdo, tamborim de samba, pandeiro estilo brasileiro e reco-reco.

### 2.5.1 Tambor Surdo

Pertence ao grupo da percussão com som de altura indeterminada; é um membranofone da família dos tambores genericamente denominados “surdos” pela ausência de “cordas” na pele de resposta. Seu timbre com tessitura grave vem do fuste (caixa acústica) cilíndrico com comprimento maior do que o diâmetro. (D’Anunção, 2004a, p.6).

Pode ser tocado com uma ou duas baquetas, ou combinando-se a mão nua sem baqueta e a outra mão com baqueta, imitando o modo de execução do atabaque rum do estilo *Kêtu*<sup>18</sup>. As entonações tímbricas demonstradas a seguir formam uma melódica percussiva e recebem as seguintes denominações:

1. Entonação tímbrica **Toque Solto** – tocada na membrana com a baqueta.
2. Entonação tímbrica **Mão sem Baqueta** – tocada na membrana com a mão nua, sem baqueta.
3. Entonação tímbrica **Toque Preso** – tocada com a baqueta na membrana enquanto esta está presa pela mão sem baqueta, sendo uma decorrência da escrita. A mão permanece prendendo a membrana, conforme o valor escrito, independente do prolongamento do som, como uma regra da técnica da percussão direta, que compreende os instrumentos tocados diretamente com as mãos nuas, sem baquetas.
4. Entonação tímbrica **Toque no Aro** – tocada no aro do instrumento com a madeira do cabo da baqueta.

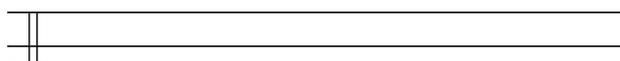
---

<sup>18</sup> Estilo Kêtu – forma de execução do atabaque rum onde uma mão toca com baqueta e a outra mão percute nua, sem baqueta. (D’Anunção, 2004a, p.6).

Esse leque de sonoridades possibilita uma melódica percussiva que oferece um conceito de interpretação contrapontística de quatro entonações tímbricas, além de proporcionar condições de produzir fraseados rítmicos relacionados à linguagem própria do instrumento.

### MODELO DA PAUTA AUTÔNOMA PARA A ESCRITA DO TAMBOR SURDO

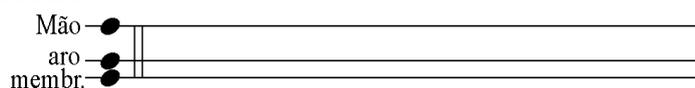
SURDO



Exemplo musical 1. Modelo da pauta autônoma para a escrita do tambor surdo

### MODELO DA PAUTA COM AS ENTONAÇÕES TÍMBRICAS E AS DENOMINAÇÕES IDENTIFICATÓRIAS UTILIZADAS

SURDO



Exemplo musical 2. Modelo da pauta com as entonações tímbricas e as denominações identificatórias utilizadas para a escrita do tambor surdo

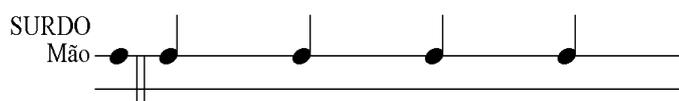
### EXEMPLOS NA PAUTA DA MELÓDICA PERCUSSIVA (ENTONAÇÕES TÍMBRICAS) DO TAMBOR SURDO

1. Escrita da entonação tímbrica **Toque Solto** – tocada na membrana com a baqueta (exemplo 3).



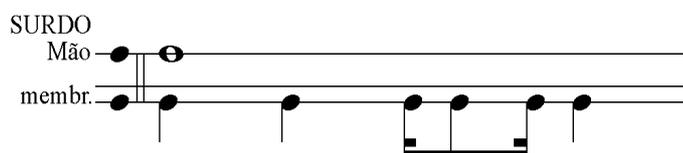
Exemplo musical 3. Escrita da entonação tímbrica toque solto

2. Escrita da entonação tímbrica **Mão sem Baqueta** – tocada na membrana com a mão nua, sem baqueta (exemplo 4).



Exemplo musical 4. Escrita da entonação tímbrica mão sem baqueta

3. Escrita da entonação tímbrica **Toque Preso** – tocada com a baqueta na membrana quando esta está presa pela mão sem baqueta, denotando um toque decorrente da escrita. Esse toque preso, por ser uma decorrência da escrita, não requer designação prévia no início da pauta (exemplo 5).



Exemplo musical 5. Escrita da entonação tímbrica toque preso

4. Escrita da entonação tímbrica **Toque no Aro** – tocada no aro do instrumento com a madeira do cabo da baqueta (exemplo 6).



Exemplo musical 6. Escrita da entonação tímbrica toque no aro

Eis um exemplo das quatro entonações tímbricas no tambor surdo, que é a melódica percussiva aqui demonstrada (exemplo 7).



Exemplo musical 7. As quatro entonações tímbricas no tambor surdo

### 2.5.2 Tamborim de Samba

É um membranofone da família dos adufes<sup>19</sup>. É o menor e mais agudo tambor dos ritmos brasileiros, e pertence à família da percussão com som de altura indeterminada. A expressão tamborim de samba foi usada por Villa-Lobos, em clara referência ao pequeno e agudo tambor do samba, evitando, com isso, possíveis interpretações regionais, devido à existência de outros tambores com o nome tamborim<sup>20</sup>. (D’Anunção, 2006b, p.61). É convencionalmente tocado com uma só baqueta, enquanto um dos dedos da mão que o segura atua abafando e soltando a membrana, o que produz uma diversificação de alturas (melódica percussiva), convencionalmente conhecida como toque solto e toque preso. Essa melódica percussiva recebe as seguintes denominações:

1. Entonação tímbrica **Toque Solto** – tocada na membrana solta com a baqueta. Representa a condição normal de vibração do instrumento.
2. Entonação tímbrica **Toque Preso** – tocada na membrana com interferência de um dos dedos da mão que segura o instrumento, ao encostar-se contra ela na parte interior do fuste. A função de encostar/desencostar o dedo na membrana é determinada pela escrita: o valor positivo indica encostar; e o negativo, desencostar. Isso quer dizer que a duração do valor da nota grafada determina o tempo em que o dedo permanece encostado na membrana e vice-versa.

#### MODELO DA PAUTA AUTÔNOMA PARA A ESCRITA DO TAMBORIM DE SAMBA

TAMBORIM



Exemplo musical 8. Modelo da pauta autônoma para a escrita do tamborim de samba

<sup>19</sup> Adufes são tambores caracterizados por um tipo de fuste estreito, que não tem a função de caixa de ressonância da membrana.

<sup>20</sup> Um exemplo é o tamborim da dança do siriri em Cuiabá, Mato Grosso, instrumento com tessitura grave, de função oposta ao tamborim de samba aqui enfocado (D’Anunção, 2006b, p.61).

## MODELO DA PAUTA COM AS ENTONAÇÕES TÍMBRICAS E AS DENOMINAÇÕES IDENTIFICATÓRIAS UTILIZADAS



Exemplo musical 9. Modelo da pauta com as entonações tímbricas e as denominações identificatórias utilizadas para a escrita do tamborim de samba

### EXEMPLOS NA PAUTA DA MELÓDICA PERCUSSIVA (ENTONAÇÕES TÍMBRICAS) DO TAMBORIM DE SAMBA

1. Escrita da Entonação tímbrica **Toque Solto** – tocada na membrana solta (sua condição normal de vibração) com a baqueta (exemplo 10).



Exemplo musical 10. Escrita da entonação tímbrica toque solto

2. Escrita da Entonação tímbrica **Toque Preso** - tocada na membrana enquanto esta está sendo inibida pelo contato do dedo na parte interna do fuste. Observe-se que o desenho rítmico da baqueta é o mesmo do exemplo anterior, agora acrescido da função do dedo, que encosta na membrana modificando a entonação tímbrica (exemplo 11).



Exemplo musical 11. Escrita da entonação tímbrica toque preso

E por fim, a combinação das duas entonações tímbricas apresentadas (toque solto e toque preso), resultando na melódica percussiva do tamborim aqui utilizada (exemplo 12).



Exemplo musical 12. As duas entonações tímbricas no tamborim de samba

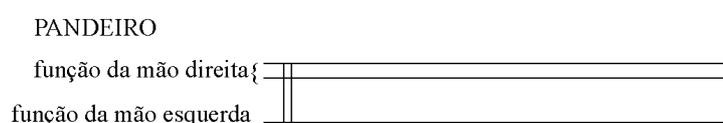
### 2.5.3 Pandeiro Estilo Brasileiro

O modo de executar os nossos ritmos no pandeiro gerou a técnica denominada pandeiro estilo brasileiro, também conhecida como pandeiro de samba. (D’Anunção, 1992, p.14). Faz parte da família da percussão com som de altura indeterminada e, assim como o tamborim, pertence à família dos adufes, classificando-se acusticamente como membranofone.

O procedimento de execução neste instrumento dá-se por articulações que D’Anunção denomina de *articulações básicas*, com o objetivo de organização metodológica. Estas geram várias entonações tímbricas e recebem as seguintes denominações: dedo polegar, bloco de dedos, base da mão, mão aberta e fricção do dedo na membrana, criando um efeito de rulo ou trêmulo. Uma função dedo, executada pela mão que segura o instrumento, modifica o som da membrana, produzindo o som preso e o som solto, e recebe no processo de aprendizagem o nome de *articulação complementar*. Algumas entonações tímbricas que formam as articulações básicas podem ser diversificadas, recebendo também metodologicamente o nome de *articulações secundárias*, o que contribui para ampliar a melódica percussiva do instrumento.

#### MODELO DA PAUTA AUTÔNOMA PARA A ESCRITA DO PANDEIRO ESTILO BRASILEIRO

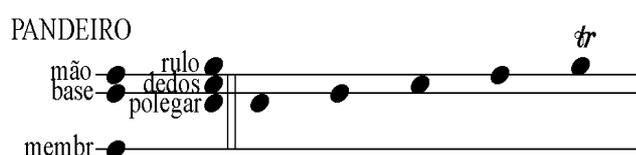
As mãos têm funções próprias e devem ser grafadas em uma pauta autônoma, formada por três linhas dispostas de maneira prática para oferecer uma visualização compatível com o procedimento de execução (exemplo 13).



Exemplo musical 13. Modelo da pauta autônoma para a escrita do pandeiro estilo brasileiro

A primeira linha de baixo para cima e mais separada das demais se refere à função (complementar) de modular as entonações tímbricas (membrana presa/ membrana solta), através de um dos dedos da mão que segura o instrumento. O valor positivo indica prender a membrana; e o negativo, soltar.

## MODELO DA PAUTA COM AS ENTONAÇÕES TÍMBRICAS E AS DENOMINAÇÕES IDENTIFICATÓRIAS UTILIZADAS

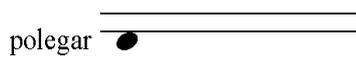


Exemplo musical 14. Modelo da pauta com as entonações tímbricas e as denominações identificatórias utilizadas para a escrita do pandeiro estilo brasileiro

## EXEMPLOS NA PAUTA DA MELÓDICA PERCUSSIVA (ENTONAÇÕES TÍMBRICAS) DO PANDEIRO ESTILO BRASILEIRO

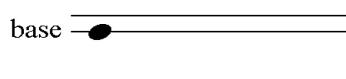
### 1º - ARTICULAÇÕES BÁSICAS

1. Entonação tímbrica **Polegar** – tocada com o dedo polegar, representa a condição normal de vibração da membrana com a função de marcação. No contexto do mecanismo básico, o toque da entonação tímbrica polegar é o único som solto em sua melódica percussiva (exemplo 15).



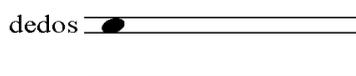
Exemplo musical 15. Escrita da entonação tímbrica polegar

2. Entonação tímbrica **Base** – tocada na membrana com a base da mão (parte da mão que antecede o pulso), que resulta em um som preso (exemplo 16).



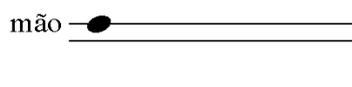
Exemplo musical 16. Escrita da entonação tímbrica base

3. Entonação tímbrica **Dedos** – tocada na membrana com o bloco de dedos formado por três ou quatro dedos da mão que percute o instrumento, e resulta também, como a entonação tímbrica base, em um som preso (exemplo 17).



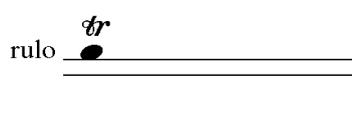
Exemplo musical 17. Escrita da entonação tímbrica dedos

4. Entonação tímbrica **Mão** – corresponde à função de percutir na membrana com a mão aberta. Também chamada *estalo*, constitui-se em um som de pele contra pele (exemplo 18).



Exemplo musical 18. Escrita da entonação tímbrica mão

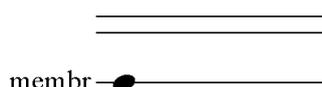
5. Entonação tímbrica **Rulo** – corresponde à função de produzir o efeito trêmulo com qualquer dedo por meio do ato de friccionar a membrana. Recebe a indicação *tr* sobre a nota (exemplo 19).



Exemplo musical 19. Escrita da entonação tímbrica rulo

## 2º - ARTICULAÇÃO COMPLEMENTAR

6. Entonações tímbricas **Membrana Solta/Presa** – correspondem à função da membrana solta/presa por um dos dedos da mão que segura o instrumento. Este atuará modificando a altura e enriquecendo a melódica percussiva do instrumento (exemplo 20).

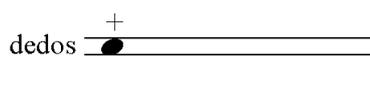


Exemplo musical 20. Escrita das entonações tímbricas membrana solta/presa

## 3º - ARTICULAÇÕES SECUNDÁRIAS

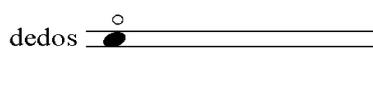
As articulações básicas permitem que sejam criados procedimentos de execução secundários, com a finalidade de imitar algumas das articulações básicas, utilizando modos mais fáceis de interpretação.

7. 1ª Entonação tímbrica **Dedos modificada** – corresponde à função de percutir na membrana com os dedos estirados, o que produz uma imitação menos agressiva do *estalo*, e recebe a indicação “+” sobre o símbolo da nota dedos (exemplo 21).



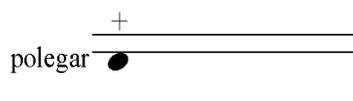
Exemplo musical 21. Escrita da 1ª entonação tímbrica dedos modificada

8. 2ª Entonação tímbrica **Dedos modificada** – corresponde à função de percutir na membrana com a cabeça de um ou dois dedos, imitando a entonação tímbrica polegar (som de marcação). Recebe a indicação “o” sobre o símbolo da nota dedos (exemplo 22).



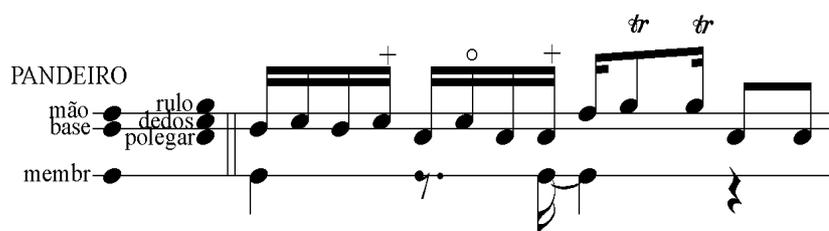
Exemplo musical 22. Escrita da 2ª entonação tímbrica dedos modificada

9. Entonação tímbrica **Polegar modificada** – tocada com o dedo polegar no centro do instrumento estando a membrana presa. Produz um som preso e recebe a indicação “+” sobre o símbolo da nota polegar (exemplo 23).



Exemplo musical 23. Escrita da entonação tímbrica polegar modificada

Eis um exemplo de escrita para o pandeiro estilo brasileiro. Ele mostra a articulação complementar e as secundárias que ocorrem para modificar as articulações básicas e resultar na melódica percussiva aqui demonstrada (exemplo 24).



Exemplo musical 24. A articulação complementar e as articulações secundárias que modificam as articulações básicas

#### 2.5.4 Reco-Reco

O reco-reco está inserido na música sinfônica brasileira através das obras de Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Cláudio Santoro, entre outros grandes nomes.

É um instrumento com som de altura indeterminada, classificado acusticamente como idiofone. Tem forma cilíndrica e é feito de um ou mais gomos de bambu (taboca ou taquara). São abertos sulcos transversais ao longo da peça, a fim de serem atritados ou friccionados com uma baqueta própria para obtenção do som. (D’Anunciação, 2004b, p.8).

Os movimentos “vaivém” de produzir o som com a baqueta são chamados toques friccionados. A técnica estabelece que cada movimento de fricção (seja ele curto ou longo)

corresponde a uma nota, e a intensidade e velocidade desse movimento são diretamente relacionados ao valor de cada nota.

Para a sua escrita (salvo exceções em que o compositor utilize mais de uma entonação tímbrica, como, por exemplo, borda e centro do instrumento) utiliza-se convencionalmente uma pauta formada por uma linha, previamente identificada com o nome do instrumento (exemplo 25).

RECO-RECO —●—————

Exemplo musical 25. Escrita da pauta autônoma para o reco-reco acompanhada da designação identificatória

O sentido de direção do vaivém da baqueta, quando necessário ao fraseado rítmico, é disciplinado por sinais de articulação, mostrados a seguir:

▣ - corresponde ao movimento de fora para dentro, ou seja, o movimento da baqueta vem na direção do corpo do instrumentista.

∇ - corresponde ao movimento para fora, ou seja, o movimento da baqueta parte do corpo do instrumentista para a direção oposta. (D'Anunciação, 2004b, p.12).

O compositor Igor Stravinsky, no quadro *Cortège Du Sage*, do balé *Le Sacre Du Printemps*, fez uso desses sinais de articulação para indicar o procedimento de execução do instrumento *rape* (similar ao reco-reco). (D'Anunciação, 2008, p.32 e Stravinsky, 1989, p. 71-73). O exemplo 26 mostra a escrita desses símbolos de articulação no reco-reco.

RECO-RECO —●——▣——∇——▣——∇——∇——

Exemplo musical 26. Sinais de articulação que disciplinam o sentido de direção do vaivém da baqueta

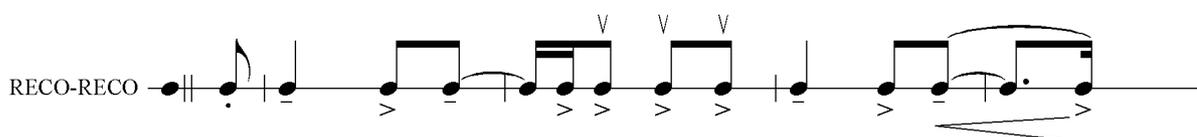
O compositor Heitor Villa-Lobos, no Poema Sinfônico *Uirapuru* e na Fantasia para Piano e Orquestra *Momoprecoce*, criou o modo de articulação *staccato percutido*, graficamente representado por um ponto sobre/sob a nota (D' Anunciação, 2006b, p.92-93),

onde a nota é percutida, ao invés de ser friccionada ou atritada. (D’Anunção, 2004b, p.25)  
(exemplo 27).



Exemplo musical 27. *Staccato percutido* no reco-reco

E quando um grupo de notas recebe uma ligadura de articulação, este deve obedecer a um mesmo movimento de direção ao ser executado. O exemplo 28 demonstra todas as articulações aqui comentadas.



Exemplo musical 28. Todas as articulações para o reco-reco comentadas

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISE DAS OBRAS

A seguir são analisadas algumas obras de D’Anunciação. Representam uma mescla da linguagem popular com a da música erudita e são a aplicação prática do método didático do autor. A ordem apresentada é cronológica, como demonstrada a seguir:

- *Suíte Seqüências – Samba se escreve* (1982);
- *Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro* (1992);
- *Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé* (1992);
- *Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone* (2007)

#### 3.1 Critérios de Escolha

A decisão de analisar essas quatro peças baseou-se nos seguintes critérios:

A *Suíte Seqüências – Samba se escreve* representa a primeira composição de D’Anunciação que congrega as duas vertentes sonoras (sons com altura determinada e sons com altura indeterminada), conforme explicitado no Capítulo 2, item 2.1. A obra surgiu quando o autor organizava o conceito de sistematização para a escrita dos instrumentos populares brasileiros com som de altura indeterminada. À época ele era responsável pelo Departamento de Percussão da Escola Brasileira de Música (EBM, Rio de Janeiro). Esse conceito de sistematização tornou-se um projeto a partir da participação do autor no painel Tradição e Inovação do Saber Artístico, durante o seminário *Celebração da Herança Africana* no Museu de Arte Moderna – MAM, em novembro/dezembro de 1998, no Rio de Janeiro.

Uma das inovações a serem destacadas na suíte é a maneira como emprega o surdo, não apenas como instrumento de marcação carnavalesca, mas permitindo um uso musical que contém as quatro entonações tímbricas comentadas no capítulo 2, item 2.5.1. A cadência apresentada é uma demonstração de como o instrumento pode ser utilizado nesse conceito. O naipe de quatro tamborins utiliza a modulação da membrana por meio do dedo, promovendo o som preso e o som solto. Já o naipe de quatro reco-recos demonstra-se com as possibilidades moldadas pela combinação dos símbolos de articulação que geram o seu fraseado rítmico, como o *staccato percutido*, introduzido por Villa-Lobos no Poema Sinfônico *Uirapuru* e na Fantasia para Piano e Orquestra *Momoprecoce*, bem como por notas com *sforzato* e em *legato*. E, por fim, o pandeiro (em um naipe também de quatro), congrega o modo próprio de articulação que o qualifica como pandeiro estilo brasileiro.

*O Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro* foi composto e dedicado a César Guerra-Peixe, com o objetivo de apresentar-lhe a escrita para o instrumento.

A *Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé*, dedicada ao percussionista Marcos Suzano, foi escolhida pelo relacionamento musical existente, na obra, entre os dois instrumentos. O pandeiro, em especial, utiliza elementos contrapontísticos não comuns da música intuitiva.

O *Duo Pandeiro Estilo Brasileiro e Xilofone* foi uma obra dedicada ao autor desta pesquisa, estreada durante o curso de mestrado, na disciplina “Retrospectiva das Orquestras de Frevo do Recife”, ministrada pelo orientador deste pesquisador, o Professor Dr. Nailson Simões. A obra apresenta elementos virtuosísticos na interpretação do pandeiro estilo brasileiro, os quais normalmente não preocupam os executantes habituais de frevo.

### 3.2 Procedimentos Analíticos

Trata-se de composições cujo desígnio principal é a relação da melódica percussiva decorrente do modo de articulação nos instrumentos com som de altura indeterminada (tambor surdo, tamborim de samba, pandeiro estilo brasileiro e reco-reco) e nos instrumentos com som de altura determinada (bells, xilofone, vibrafone, marimba, tímpanos e oboé). Há a preocupação de garantir que o objetivo didático se faça presente, porquanto as análises se basearam sobretudo na construção formal de cada obra, nos seus temas, no desenvolvimento de células rítmicas, nos diálogos contrapontísticos e seus motivos, mas especialmente no modo de articulação em conformidade com o conceito *melódica percussiva*. Ele sistematiza a escrita dos nossos instrumentos populares de percussão com som de altura indeterminada por meio da notação musical convencional.

### 3.3 Definição de Termos

Considerada a utilização, ao longo do presente capítulo, de alguns termos específicos empregados na análise (como transição, ponte, motivo, membro de frase, frase, tema, desenvolvimento, variação, aumentação, ampliação, dissolução e condensação), bem como a habitual falta de concordância quanto ao sentido conferido aos mesmos, a seguir é apresentada a definição desses significados neste capítulo, segundo alguns autores.

Os termos transição e ponte são empregados com o mesmo sentido, como esclarece o *Dicionário Grove de Música* (Sadie, 1994, p.958).

Esse dicionário define motivo como “uma ideia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independente de seu tamanho, é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase” (Sadie, op. cit., p.624). E Schoenberg (1996) completa, em *Fundamentos da Composição*

*Musical*, que “o motivo se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida.” (Schoenberg, op.cit., p.37).

Scliar (1982) esclarece que “dois ou mais membros de frase formam uma frase” (Scliar, op.cit., p.21). A frase é definida, no citado dicionário, como “um termo usado para pequenas unidades musicais de tamanhos variados, geralmente consideradas maiores do que um motivo.” (Sadie, op. cit., p.343).

Cook (1992), em *A Guide to Musical Analysis*, assinala que tema “diz respeito a um elemento musical rapidamente reconhecível que exerce uma função formal pelo seu aparecimento em pontos estruturais”<sup>21</sup> (Cook, op.cit., p.9). O referido dicionário esclarece também que tema é “o material musical em que toda uma obra, ou parte dela, se baseia. Um “tema” se distingue de um “motivo” tanto por sua maior extensão quanto por sua completude (Sadie, op. cit., p.938). Além disso, explica que desenvolvimento é “o procedimento através do qual um material temático já exposto é retrabalhado”. (Sadie, op. cit., p.263).

Schoenberg comenta que “um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação.” (Schoenberg, op. cit., p.35). Partindo do mesmo princípio, Paul Dell Aquila (Louisville, 2009) acrescenta que, por meio das técnicas de variação motívica, obtemos as modificações rítmicas do motivo, das quais fazem parte a aumentação, que denota um “aumento dos valores rítmicos”<sup>22</sup> e a ampliação, que ele diz ocorrer quando há um “acréscimo de notas”<sup>23</sup> (Louisville, op. cit., 2009). A dissolução constitui-se na “omissão ou retirada de notas”, como define Caio Senna (Neto, 2007) em sua tese de doutorado (Neto, op.cit., p.72), definição, entretanto, associada à textura (adverte-se que, no presente trabalho, o termo será utilizado para análise motívica). E, para concluir, é Schoenberg quem, em seu mencionado

<sup>21</sup> “It refers to some readily recognizable musical element which serves a certain formal function by virtue of occurring at structural points.” (T. do A.).

<sup>22</sup> “Rhythmic augmentation” (“multiplied durational note values”) (T. do A.).

<sup>23</sup> “Addition of notes” (T. do A.).

livro, define condensação como uma “abreviação do motivo mediante a diminuição de valores” (Schoenberg, op. cit., p.38). O presente trabalho utilizará o conceito de variação para as transformações ocorridas nos motivos, nas frases e nos temas.

### **3.4 Análise das Obras**

As análises apresentadas neste trabalho não devem ser interpretadas como o único e definitivo comentário analítico para cada obra. Muitas outras conclusões podem surgir, considerando o aspecto subjetivo da análise musical.

Com relação à numeração das partituras que constam no Anexo 2 (em 3 arquivos distintos: parte 1, parte 2 e parte 3), estará sendo usada a numeração fornecida pelo compositor D’Anunciação, que numerou os compassos anacrústicos como compasso nº 1.

#### **3.4.1 Análise da *Suíte Seqüências – Samba se escreve***

Da elaboração da *Suíte Seqüências – Samba se escreve*, para quarteto de percussão, intencionalmente fazem parte bells (orchestra bells ou glockenspiel), xilofone, vibrafone, marimba e tímpanos, reunindo as duas famílias da percussão: os instrumentos com som de altura determinada e os de altura indeterminada, congregando as duas vertentes sonoras, conforme explicitado no Capítulo 2, item 2.1.

A divisão do instrumental entre quatro percussionistas é a seguinte:

Percussão I - bells, tamborim, reco-reco e pandeiro estilo brasileiro.

Percussão II - xilofone, tamborim, reco-reco e pandeiro estilo brasileiro.

Percussão III - vibrafone, tamborim, reco-reco e pandeiro estilo brasileiro.

Percussão IV - 2 tímpanos, tamborim, surdo, reco-reco, pandeiro estilo brasileiro e marimba.

**Forma:** A peça apresenta 4 partes divididas da seguinte maneira:

A1-A2-A3-A4-A5-A6-B1-B2-B3-B4-C1-C2-C3-D1-D2-A1

**Tabela 1. Esquema Formal da *Suíte Seqüências – Samba se escreve***

Seção A (1-50)					
Subseção	Subseção	Subseção	Subseção	Subseção	Subseção
A1 (1-17.1*)	A2 (anacruse de 18-25.1)	A3 (anacruse de 26-29)	A4 (30-33)	A5 (anacruse de 34-36)	A6 (37-50)

(continua Tabela 1.)

Seção B (51-98)				Seção C (Anacruse de 99-121)	
Subseção	Subseção	Subseção	Subseção	Subseção	Subseção
B1 (51-61)	B2 (61.2-76)	B3 (77-88)	B4 (anacruse de 89-98)	C1 (anacruse de 99-107.1)	C2 (anacruse de 108-114)

(conclusão Tabela1.)

Seção C (Anacruse de 99-121)	Transição (122-138)	Seção D (139-155)		Seção A (1-17)
Subseção		Subseção	Subseção	Subseção
C3 (115-121)	(122-138)	D1 (139-146.1)	D2 (anacruse de 147-155)	A1 (1-17)

Obs.: (\*) A referência a determinado ponto ou trecho da obra, nas análises do presente trabalho, será feita mediante utilização de números, os quais representam, respectivamente, o número do compasso e o tempo do compasso indicado. Por exemplo, a referência ao oitavo compasso, terceiro tempo será: 8.3.

**Tabela 2. Transformações Temáticas, Motílicas e Fraseológicas da *Suíte Seqüências – Samba se escreve***

Temas/Motivos/Frases	Transformações	Compassos
tema x1	1ª variação de x1 com ampliação variação de x1 com dissolução 2ª variação de x1 com ampliação motivo x2	anacruse de 2-4 5-7.1 11-17.1 132.2-133 anacruse de 18-25.1
motivo x2	motivo x4	30-33
motivo x3		anacruse de 26-29

(conclusão Tabela 2.)

<b>Temas/Motivos/Frases</b>	<b>Transformações</b>	<b>Compassos</b>
motivo <b>x5</b>		anacruse de 34-36
motivo <b>x6</b>	motivo <b>x7</b> motivo <b>x7'</b>	37-50 42 anacruse de 42-43.1
motivo <b>y</b>	1ª variação de <b>y</b> com ampliação desenvolvimento de <b>y</b>	anacruse de 56 58-59 anacruse de 69-70.1
motivo <b>s</b>	1ª variação de <b>s</b> com ampliação 2ª variação de <b>s</b> 3ª variação de <b>s</b> 2ª variação de <b>s</b> com ampliação	65 66.1 67.1 67.2 68.1
motivo <b>z</b>		73-76
motivo <b>q</b>	variação de <b>q</b>	77-78 79-80
motivo <b>q'</b>	1ª variação de <b>q'</b> com ampliação 2ª variação de <b>q'</b> com ampliação	anacruse de 81-82 anacruse de 83-85.1 anacruse de 86-87.1
motivo <b>r1</b>	1ª variação de <b>r1</b> com ampliação 2ª variação de <b>r1</b> com ampliação	anacruse de 99-100.1 anacruse de 101-103.1 anacruse de 104-107.1
motivo <b>r2</b>	variação de <b>r2</b> com ampliação	anacruse de 108-109.1 112-114
frase <b>r3</b>	variação de <b>r3</b> com dissolução	115-118 119-121
frase <b>p1</b>	variação de <b>p1</b> com dissolução	139-142 143-146.1
frase <b>p2</b>	1ª variação de <b>p2</b> 2ª variação de <b>p2</b> 3ª variação de <b>p2</b>	anacruse de 147-148.1 anacruse de 149-150.1 anacruse de 151-152.1 anacruse de 153-155

**Plano Tonal:** A peça é tonal, ocorrendo uma polarização em lá.

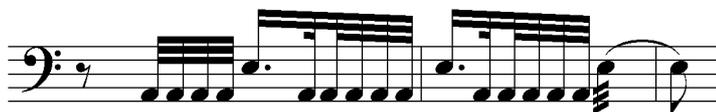
Subseção A1 - tem a função de Introdução para as seções subsequentes dos instrumentos com som de altura indeterminada.

O tema inicial, ao qual o autor desta pesquisa denomina **x1**, ocorre logo no início da subseção A1, na anacruse do comp. 2, iniciado pelos tímpanos, nos dois primeiros compassos (exemplo 29), e é reiterado nos dois compassos seguintes (compassos 3 e 4).



Exemplo musical 29. Comp. 1 e 2 - tema **x1** – 1º tema

Nos compassos 5, 6 e 7.1 acontece a 1ª variação do tema **x1** com ampliação. Enquanto o **x1** apresenta apenas uma vez a nota mi, nessa variação a polarização da nota mi é evidenciada (exemplo 30).



Exemplo musical 30. Comp. 5, 6 e 7.1 – 1ª variação do tema **x1** com ampliação

Na anacruse de 8 os outros instrumentos dobram o tema **x1** em uníssono com os tímpanos até o comp. 10.

No comp. 11 o tema **x1** é mostrado por uma variação com dissolução primeiramente pelos tímpanos, seguidos pelos barrafones, que finalizam a mesma variação de forma inversa (exemplo 31). Ou seja, os tímpanos tocam de maneira ascendente e, depois, descendente; e os barrafones, apenas ascendentemente.

Exemplo musical 31. Comp. 11 - 13 – variação do tema **x1** com dissolução nos tímpanos e inversão dessa variação nos barrafones

A subseção A1 encerra-se na nota lá do comp. 17.

A subseção A2 inicia-se com o motivo **x2**, derivado do tema **x1**, tocado pela Percussão I no tamborim, na anacruse de 18. Esse motivo, assim como o tema **x1**, executado

pelos tímpanos, utiliza a mesma célula rítmica (três semicolcheias seguidas de uma colcheia), de maneira também anacrústica (exemplo 32).

Exemplo musical 32 – Comparação das três primeiras notas do tema **x1**, executado pelos tímpanos, e das três primeiras notas do motivo **x2**, executado pelo tamborim no A2 – a célula temática é a mesma

Esse material temático do motivo **x2**, no que diz respeito às alturas, é desenvolvido por meio de uma variação de maneira inversa em comparação com o **x1**. Observa-se que o desenvolvimento do **x2** se processa também com duas alturas, conforme foi apresentado pelos tímpanos em **x1**. Essas entonações são de altura indeterminada e configuradas pela modulação da membrana, considerando-se a função do dedo. Ou seja, o tamborim imita o material temático do **x1** inversamente, começando com uma entonação presa, que resulta mais aguda, e indo em seguida para o toque solto, que resulta mais grave. Constitui-se, desse modo, em uma variação de maneira descendente do agudo para o grave, de forma inversa à dos tímpanos (exemplo 33). E o **x2** ainda é derivado do **x1** através do recurso da ampliação, o que cria um padrão rítmico existente no processo intuitivo próprio da linguagem sincopada do tamborim.

Exemplo musical 33. Comparação do tema **x1** com o motivo **x2** – anacruse de 18 - 19.1

Esse tema **x2**, lançado pelo tamborim a partir da anacruse de 18, passa a ser dobrado pelos percussionistas II, III e IV até o comp. 25.1.

A subseção A3 começa na anacruse de 26 e se estende até o comp. 29, apresentando, a partir desse momento, uma execução em uníssono rítmico na forma de naípe, o que mostra um novo motivo, o **x3**, sempre utilizando as duas entonações tímbricas decorrentes da modulação da membrana pelo dedo (exemplo 34).

Exemplo musical 34. Anacruse de 26 - 27 – motivo **x3**

A subseção A4 inicia-se no comp. 30, com o motivo **x4**, e prolonga-se até o comp. 33. Este motivo é uma variação rítmica do **x2**, porém iniciado em tempo, e, não, anacrusticamente, como os precedentes. Além disso, foge ao padrão das fórmulas rítmicas que vinham sendo usadas nos dois motivos anteriores do naípe de tamborins (exemplo 35). Note-se que o processo de modulação da membrana, dada a função dedo combinada com os deslocamentos rítmicos, assegura a identidade da cada motivo.

Exemplo musical 35. Comp. 30 - 31 – motivo **x4**

A subseção A5 começa na anacruse de 34 e segue até o comp. 36. Este é o motivo **x5**, um padrão caracterizado por uma constante e insistente antecipação do pulso, que reencontra o ponto de apoio apenas ao voltar ao ponto inicial do motivo (comp. 34.1) (exemplo 36).

Exemplo musical 36. Anacruse de 34 - 36 – motivo **x5**

A subseção A6 inicia-se no comp. 37 e estende-se até o comp. 50, com o motivo **x6** (exemplo 37). Este é desenvolvido em uma frase rítmica que se repete com a modificação de sua célula final seccionada em duas partes: uma primeira frase, que termina com a entonação toque preso, e uma segunda, que termina com a entonação toque solto. O ponto de ligação entre as duas está na célula rítmica no comp. 38.2 (exemplo 37).

Exemplo musical 37. Compassos 37 - 40.1 – motivo **x6** com duas frases e o ponto de ligação entre elas (comp. 38.2)

Na anacruse de 41 tem início um membro de frase, cuja função é a de Coda da Seção A, composto por dois motivos: **x7** e **x7'** (exemplo 38). O motivo **x7'** é repetido e gera a célula rítmica que virá logo em seguida.

Exemplo musical 38. Anacruse de 41 - 43.1 – início da Coda da Seção A com os motivos **x7** e **x7'**

O motivo x7', identificado por sua melódica percussiva, apresenta-se com repetição até o comp. 43.1, gerando, logo em seguida, células que se caracterizam pela antecipação do pulso, que termina com uma nota sincopada (compassos 43-45) (exemplo 39). Na anacruse de 46 - 48, outra nota é acrescentada ao final da frase (exemplo 40) e, na anacruse de 49 - 51, uma terceira nota é também acrescentada ao final da frase (exemplo 41), oferecendo ainda, entre essas frases, curtas intervenções do surdo que prenunciam a sua cadência – comp. 45 (exemplo 42) e comp. 48 (exemplo 43).

Exemplo musical 39. Compassos 43 - 45 – final de frase com uma nota sincopada

Exemplo musical 40. Compassos 45 - 48 – final de frase com acréscimo de duas notas

Exemplo musical 41. Compassos 48 - 51 – final de frase com acréscimo de três notas

Exemplo musical 42. Comp. 45 – 1ª intervenção do surdo

Exemplo musical 43. Comp. 48 – 2ª intervenção do surdo

A Seção B inicia-se com a subseção B1, no comp. 51, por meio de um solo do surdo em forma de cadência, executado pela Percussão IV. O fato de ser considerada uma cadência mostra que o instrumento tem possibilidades sonoras para além do simples emprego carnavalesco, enfatizando o contraponto das quatro entonações tímbricas e o deslocamento rítmico. Da anacruse de 56 surgem deslocamentos rítmicos que sugerem uma idéia ternária, à qual o autor nomeia aqui de *y* (exemplo 44), e que retorna ao binário apenas no comp. 57.

Exemplo musical 44. Anacruse de 56 – motivo *y*

Os compassos 58 - 59 são uma 1ª variação do motivo *y* com ampliação (exemplo 45). O binário é retomado no comp. 60.

Exemplo musical 45. Compassos 58 - 59 – 1ª variação do motivo *y* com ampliação

Subseção B2 – começa no comp. 61.2 com uma célula que é um desenvolvimento da frase inicial da cadência. No comp. 65 surge outra, composta por duas notas (uma semicolcheia e uma colcheia pontuada), chamada *s*, que valoriza o *ictus* e será recorrente, a qual passa primeiro a ser mesclada entre som preso e som solto. No comp. 66.1 há uma 1ª variação - com ampliação - desse *s*, que funciona como um ponto de ligação para o reaparecimento de *s* no compasso seguinte (comp. 67). Aqui há uma 2ª variação de *s*, pois a primeira nota dessa variação é tocada pela entonação toque no aro e, no tempo seguinte, aparece uma 3ª variação de *s*, com a segunda nota dada pela entonação toque solto. No comp.

68, novamente há um ponto de ligação para o que virá a seguir, que é uma 2ª variação do s com ampliação, cuja primeira entonação é tocada no aro (exemplo 46).

Exemplo musical 46. Comp. 65 - 68 – motivo s, 1ª variação de s com ampliação, 2ª variação de s, 3ª variação de s e 2ª variação de s com ampliação

Nos compassos 73 - 76 surge um motivo composto por três notas (duas semicolcheias e uma colcheia, o motivo z) como desfecho da subseção B2. É um motivo que se repete, culminando com a entonação mão no comp. 74.2 e, em seguida, caminha em direção à entonação toque solto (exemplo 47).

Exemplo musical 47. Comp. 73 - 76 – motivo z

A subseção B3 inicia-se nos compassos 77 - 78, com um motivo composto por dois compassos, o q (exemplo 48).

Exemplo musical 48. Comp. 77 - 78 – motivo q

Nos dois compassos seguintes (79 - 80) surge uma variação desse motivo q com duas modificações nas entonações tímbricas: na última semicolcheia do 1º tempo do comp.



Na subseção B4 há uma diluição das tensões rítmicas e consequente conclusão da cadência, utilizando-se poucas notas, derivadas do motivo inicial na subseção B1, o que mostra que essa cadência possui a forma de arco (exemplo 52).

Exemplo musical 52. Comp. 94.2 - 98 – final da cadência de surdo

A Seção C da *Suíte* inicia-se com um naipe de quatro reco-recos na anacruse de 99 (subseção C1). Toda essa seção (C) tem a importância de mostrar a utilização dos símbolos de articulação em combinação com o *staccato percutido*, criado por Villa-Lobos no Poema Sinfônico *Uirapuru* e na Fantasia para Piano e Orquestra *Momoprecoce*, além de notas com *sforzato* e em *legato* (tocadas com um movimento na mesma direção).

O primeiro motivo da subseção C1 aparece na anacruse de 99 e vai até o comp. 100.1, ao qual o autor desta pesquisa designa como motivo **r1** (exemplo 53).

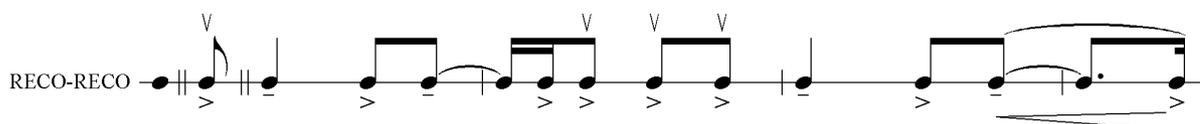
Exemplo musical 53. Anacruse de 99 - 100.1 – motivo **r1**

Na anacruse de 101 - 103.1 ocorre uma 1ª variação do motivo **r1** com ampliação (exemplo 54).

Exemplo musical 54. Anacruse de 101 - 103.1 – 1ª variação do motivo **r1** com ampliação

Já na anacruse de 104 - 107.1, acontece a 2ª variação do motivo **r1** com ampliação.

E no levare de 107, um grupo de notas recebe uma ligadura de articulação, indicando que este deve obedecer a um mesmo movimento de direção ao ser executado (exemplo 55).



Exemplo musical 55. Anacruse de 104 - 107.1 – 2ª variação do motivo **r1** com ampliação e a ligadura de articulação

A subseção C2 inicia-se na anacruse de 108, com o motivo **r2** em semicolcheias, e estende-se até o comp. 109.1 (exemplo 56). Esse motivo é reiterado logo em seguida, da anacruse para o comp. 110, até o comp. 111.1.



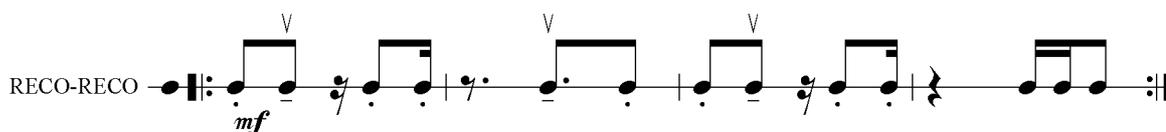
Exemplo musical 56. Anacruse de 108 - 109.1 – motivo **r2**

Uma variação desse motivo **r2** com ampliação acontece do comp. 112 - 114 (exemplo 57).



Exemplo musical 57. Comp. 112 - 114 – variação do motivo **r2** com ampliação

A subseção C3 inicia-se no comp. 115, com a frase **r3**, que mescla o *staccato percutido* criado por Villa-Lobos com o modo convencional de se tocar o instrumento, além de notas em *tenuto* (exemplo 58). Essa frase **r3** é repetida logo em seguida.



Exemplo musical 58. Comp. 115 - 118 – frase **r3** – *staccato percutido* mesclado com os símbolos de articulação e notas em *tenuto*

Por fim, nos três últimos compassos de C3, há uma variação de **r3** com dissolução (compassos 119 - 121).

A partir do comp. 122 inicia-se uma ponte (interlúdio) com a intenção de modificar a textura tímbrica que surgiu com os sons de altura indeterminada (tamborins, surdo e reco-recos). Ela utiliza o material da subseção A1, em que há os instrumentos com som de altura determinada, valendo-se de pequenas modulações, o que prepara ritmicamente o motivo a ser usado pelos pandeiros na Seção D.

No comp. 132.2 - 133 há uma volta ao tema **x1** por meio da 2ª variação de **x1** com ampliação (acréscimo de uma semicolcheia) executada pela Perc. III e IV (exemplo 59).



Exemplo musical 59. Perc. III e IV – Comp. 132.2 - 133 – 2ª variação de **x1** com ampliação

Nos compassos 136 - 138, a célula usada é a mesma que será, em seguida, tocada pelos pandeiros (exemplo 60).



Exemplo musical 60. Compassos 136 - 138 – final da ponte para a subseção D1 com motivo rítmico que será em seguida tocado pelos pandeiros

A subseção D1 inicia-se no comp. 139, com o instrumento pandeiro estilo brasileiro (Perc. I e Perc. IV), através da frase **p1**, que se desenvolve em quatro compassos (139 - 142). Esta é uma frase de partido-alto<sup>24</sup> da linguagem rítmica popular brasileira (exemplo 61).

Exemplo musical 61. Compassos 139 - 142 – frase **p1**, uma frase de partido-alto

Em seguida a frase **p1** é apresentada através de uma variação com dissolução, do comp. 143 - 146.1, a partir de agora pelo naipe completo de quatro pandeiros.

A subseção D2 inicia-se na anacruse de 147 através do desenvolvimento rítmico do material de D1 com deslocamentos rítmicos. A melódica percussiva se sofisticava com acréscimo da articulação complementar e das secundárias, que ocorrem para modificar as articulações básicas. A primeira frase dessa seção é a **p2** (anacruse de 147 - 148.1, exemplo 62).

Exemplo musical 62. Anacruse de 147 - 148.1 – frase **p2**

<sup>24</sup> Forma de samba do Rio de Janeiro que corresponde ao samba de roda da Bahia. Segundo D'Anunção (2006a.), a frase à qual o autor desta denomina **p1** (compassos 139 - 142) corresponde ao padrão rítmico tocado pelo pandeiro estilo brasileiro para o samba de partido-alto, que esteve em voga a partir de 1980.

Na anacruse de 149 - 150.1 acontece a 1ª variação de **p2** (exemplo 63).

PANDEIRO

mão efeitos dedos polegar

membr.

Exemplo musical 63. Anacruse de 149 - 150.1 – 1ª variação de **p2**

Da anacruse de 151 - 152.1 ocorre a 2ª variação de **p2** (exemplo 64).

PANDEIRO

mão efeitos dedos polegar

membr.

Exemplo musical 64. Anacruse de 151 - 152.1 – 2ª variação de **p2**

Para concluir, da anacruse de 153 - 155, a 3ª variação de **p2** com ampliação encerra a Seção D (exemplo 65).

PANDEIRO

mão efeitos dedos polegar

membr.

Exemplo musical 65. Anacruse de 153 - 155 – 3ª variação de **p2** com ampliação

Após, isso, há uma volta ao A1 (♫) e fim.

### 3.4.2 Análise da Obra *Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro*

A peça *Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro* consta no final do livro *A Percussão dos Ritmos Brasileiros: sua técnica e sua escrita – O Pandeiro Estilo Brasileiro*. Volume 1, Caderno 2 (D'Anunção 1992, p.104) e foi escrita e dedicada ao compositor César Guerra-Peixe, com a intenção de introduzir a ele a sistematização da escrita para o

instrumento. Guerra-Peixe esteve presente ao lançamento do livro, quando também a obra foi estreada pelo autor, em 5 de fevereiro de 1992, no Espaço Cultural Sérgio Porto, na cidade do Rio de Janeiro. A peça possui um só motivo rítmico gerador. Salienta o desenvolvimento das entonações da linguagem rítmica do pandeiro estilo brasileiro (melódica percussiva), com o objetivo de mostrar a identidade sonora das articulações produzidas no instrumento. Houve a intenção de mostrar isso a Guerra-Peixe, com o propósito de comprovar a eficácia de uma escrita dentro dos moldes da notação musical convencional.

**Forma:** A peça apresenta uma única grande Seção (A), seccionada em 3 partes menores, e uma Coda. Está dividida da seguinte maneira:

A1-A2-A3-CODA

**Tabela 3. Esquema Formal do *Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro***

<b>Seção A (1-1ª colcheia 16)</b>	<b>Ponte para A2 (2ª colcheia 16-19)</b>	<b>Seção A (20-43)</b>		<b>CODA (44)</b>
Subseção		Subseção	Subseção	
A1		A2	A3	
(1-1ª colcheia 16)	(2ª colcheia 16-19)	(20-26)	(27-43)	(44)

**Tabela 4. Transformações Motívicadas do *Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro***

<b>Motivo</b>	<b>Transformações</b>	<b>Compassos</b>
<b>x</b>	1º desenvolvimento de x 1ª variação de x 2º desenvolvimento de x 3º desenvolvimento de x motivo x'	1 2-3 5 6-7.1 9 10-11

(conclusão Tabela 4.)

<b>Motivo</b>	<b>Transformações</b>	<b>Compassos</b>
<b>x</b>	reexposição de x com desenvolvimento 2ª variação de x motivo x'' 3ª variação de x variações do motivo x'' dissolução de x padrão rítmico de dança do jongo 4ª variação de x com condensação	12-1ª colcheia 16 12 13 20-22 23-26 27 5ª semicolcheia 39-43 44

Subseção A1 – A peça possui um só motivo rítmico gerador e estrutura-se sobre as entonações tímbricas apresentadas no 1º compasso, que tem a função geradora das alturas a serem utilizadas. Durante a obra não aparecerão outros motivos, e, sim, desenvolvimentos e variações do motivo do 1º compasso, a que nesta pesquisa se denomina **x** (exemplo 66).

Exemplo musical 66. Comp. 1 – motivo **x**

Compassos 2 e 3 – 1º desenvolvimento do **x**, em semicolcheias, começando a trabalhá-lo de forma a que mostre o uso das entonações tímbricas (exemplo 67).

Exemplo musical 67. Comp. 2 e 3 – 1º desenvolvimento de **x**

Comp. 4 – surge uma ponte para o compasso 5 por meio de duas articulações que executam o som da marcação, visando uma outra estética sonora (exemplo 68).

Exemplo musical 68. Comp. 4 – ponte para o comp. 5 por meio de duas articulações que executam o som da marcação

Comp. 5 – 1ª variação de **x**.

Do comp. 6 - 7.1 ocorre um 2º desenvolvimento de **x**, também em semicolcheias.

No 7.2, aparece uma ponte para o comp. 9, agora com a 1ª entonação tímbrica dedos modificada (comp. 7), que é tocada com os dedos estirados e produz uma imitação menos agressiva do *estalo* feito pela mão.

Comp. 9 – 3º desenvolvimento de **x**.

Comp. 10 e 11 – motivo  $x'$ , um novo padrão rítmico-melódico de dois compassos com o aparecimento explícito da entonação mão (exemplo 69).

PANDEIRO

Exemplo musical 69. Comp. 10 - 11 – motivo  $x'$

A partir do comp. 12 há uma reexposição do motivo  $x$ , com desenvolvimento que se prolonga até a 1ª colcheia do comp. 16. O comp. 12 é uma 2ª variação de  $x$  e, no comp. 13, aparece o motivo  $x''$ , que será depois recorrente (exemplo 70).

PANDEIRO

Exemplo musical 70. Comp. 12 - 1ª colcheia do comp. 16 – reexposição do motivo  $x$  com desenvolvimento, 2ª variação de  $x$  e motivo  $x''$

A partir da 2ª colcheia do comp. 16 até o comp. 19 acontece uma ponte para a subseção A2 (exemplo 71).

PANDEIRO

PONTE PARA A2

Exemplo musical 71. 2ª colcheia do comp. 16 - comp. 19 – ponte para a subseção A2

Subseção A2 – inicia-se no comp. 20, com variações de *x* nos compassos 20 - 22 (exemplo 72) e variações do motivo *x''* (do comp. 13) nos compassos 23 - 26, onde existe a intenção de mostrar as entonações presa e solta (exemplo 73).

Exemplo musical 72. Compassos 20 - 22 – variações de *x*

Exemplo musical 73. Compassos 23 - 26 – variações de *x''* por meio das entonações presa e solta

Subseção A3 – começa no comp. 27, com uma dissolução e relaxamento das tensões rítmicas de *x*, cuja finalidade é quebrar o uso constante de semicolcheias.

Com a anacruse para o comp. 31 (exemplo 74), até o comp. 43, as entonações tímbricas vão se tornando ritmicamente mais estreitas.

Exemplo musical 74. Anacruse de 31 – entonações tímbricas vão se tornando ritmicamente mais estreitas

A partir da 5ª semicolcheia do comp. 39 - 43 ocorre uma citação de sonoridades que caracterizam o padrão rítmico de dança do jongo<sup>25</sup> (exemplo 75).

Exemplo musical 75. 5ª semicolcheia do comp. 39 - 43 – padrão rítmico de dança do jongo

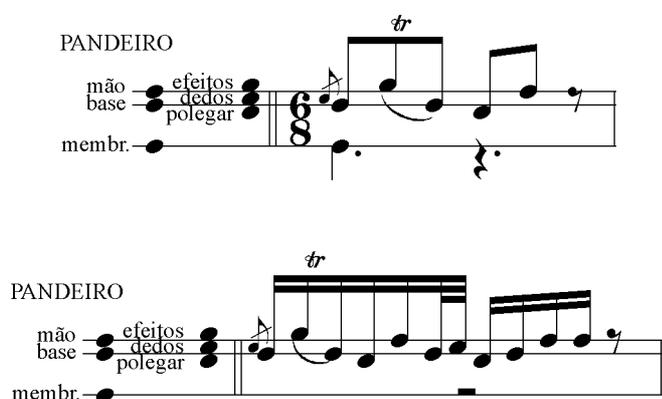
<sup>25</sup> Forma de dança do batuque brasileiro.

Esse padrão é tocado pelo tambor caxambu<sup>26</sup> na dança do jongo. As entonações tímbricas utilizadas são um *estalo* moderado (tecnicamente chamado tapau), e o toque solto (exemplo 76).



Exemplo musical 76. Padrão rítmico de dança do jongo tocado pelo tambor caxambu

CODA - O último compasso da peça (comp. 44) é a 4ª variação do x por meio do recurso da condensação, mostrando que a obra possui uma forma de arco (exemplo 77).



Exemplo musical 77. Comparação do primeiro compasso (motivo x) com o último compasso da peça – 4ª variação do x com condensação

### 3.4.3 Análise da Obra *Dança para Pandeiro Estilo Brasileiro e Oboé*

A composição *Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé* foi criada com o objetivo de comprovar a eficiência de uma escrita para o pandeiro estilo brasileiro. Toma como parâmetro o modo de articulação, em conformidade com o projeto *melódica percussiva*, que sistematiza a escrita dos nossos instrumentos populares de percussão com som de altura indeterminada, por meio da notação musical convencional.

<sup>26</sup> Tambor de percussão direta (tocado com as mãos nuas, sem baquetas) com uma só membrana, de sonoridade grave e descendência africana, utilizado no jongo ou dança do caxambu (D'Anunciação, 2008, p.80).

O material rítmico concebido para a música do pandeiro foi intencionalmente elaborado com o propósito de evitar a rotina dos padrões intuitivos comuns. Há o compromisso com um estudo de objetivos didaticamente coerentes com o trabalho proposto: a organização de uma metodologia que norteará a escrita e, conseqüentemente, a leitura e o aprendizado dessa percussão, em condições iguais às de quaisquer instrumentos.

Nessa obra estão sempre presentes os diálogos contrapontísticos, o desenvolvimento imitativo de células rítmicas, a relação melódica percussiva (pandeiro) / melodia tonal (oboé), a fim de assegurar que o objetivo didático se faça presente.

**Forma:** A peça apresenta uma Introdução, 2 partes e uma Coda, as quais se dividem da seguinte maneira:

Introdução-A1-A2-B1-CODA

**Tabela 5. Esquema Formal da *Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé***

<b>Introdução (1-8)</b>	<b>Seção A (9-76)</b>		<b>Seção B (77-106)</b>	<b>CODA (107-114)</b>
	Subseção	Subseção	Subseção	
	A1	A2	B1	
(1-8)	(9-34)	(35-76)	(77-106)	(107-114)

**Tabela 6. Transformações Fraseológicas, Temáticas e Motívicadas da *Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé***

<b>Frases/Temas/Motivos</b>	<b>Transformações</b>	<b>Compassos</b>
frase x	variação da frase x	1-3 4-6
tema y	tema y transposto com ampliação diálogo y1 – pergunta diálogo y1 – resposta motivo y' variação do motivo y' com ampliação desenvolvimento do tema y diálogos pergunta/resposta em frases de dois compassos tema y transposto com ampliação	9-12 13-16 16-17.1 17-18 22 31.3-34 levare de 25-32 35-50 51-60
motivo w	variação de w	77-78 81-82

**Plano Tonal:** O autor considera a obra tonal, com polarização em sol, porém com características modais que reportam ao sol mixolídio. Todavia, sua intenção teve por base a melódica nordestina, visando ao estilo *armorial*<sup>27</sup>.

A **articulação** do sotaque de maracatu de baque virado<sup>28</sup> indicada na partitura refere-se ao padrão rítmico executado pelo pandeiro, conforme se demonstra no exemplo 82 do tema y dentro da Subseção A1.

Introdução - O pandeiro expõe, nos compassos 1 - 3, um material que utiliza uma melódica percussiva, ao qual aqui se denomina frase x (exemplo 78).

Exemplo musical 78. Compassos 1 - 3 – frase x

Em seguida, nos compassos 4 - 6, essa frase x é executada pelo oboé através de uma variação (exemplo 79).

Exemplo musical 79. Compassos 4 - 6 – variação da frase x pelo oboé

<sup>27</sup> A denominação *armorial* foi criada pelo dramaturgo, romancista e poeta brasileiro Ariano Suassuna, com a intenção de dar um cunho erudito a todas as manifestações da arte popular pernambucana.

<sup>28</sup> Baque virado é a tradicional denominação dada pelos batuqueiros (em oposição ao chamado baque solto).

Após esses seis compassos (pandeiro e oboé) estreitamente relacionados, o pandeiro desenvolve, nos compassos 7 e 8, um interlúdio que utiliza o mesmo material rítmico exposto como ponte para o tema que o oboé irá apresentar na Seção A (Subseção A1) (exemplo 80).

Exemplo musical 80. Comp. 7 - 8 – interlúdio como ponte para a Seção A (Subseção A1)

Seção A - O tema tocado pelo oboé na subseção A1, ao qual aqui se denomina y (compassos 9 - 12, exemplo 81), recebe um suporte rítmico do pandeiro, estruturado na célula padrão do sotaque de maracatu de baque virado. Essa célula enfatiza a entonação som solto da marcação, que tem como forma característica a 1ª semicolcheia no tempo e as segundas semicolcheias dos 2º, 3º e 4º tempos deslocadas (exemplo 82).

Exemplo musical 81. Comp. 9 - 12 – oboé - tema y em A1

Exemplo musical 82. Compassos 9 - 15 – pandeiro – padrão rítmico do sotaque de maracatu de baque virado no tema y com destaque para a entonação som solto da marcação

Esse tema y é transposto uma 2ª menor acima nos compassos 13 - 16, terminando com uma ampliação (exemplo 83).

Exemplo musical 83. Compassos 13 - 16 – oboé – tema y transposto com ampliação

A ampliação que encerra o tema *y* transposto no comp. 16 propõe o diálogo de pergunta/resposta no próprio compasso. Ele é iniciado pelo pandeiro e aqui denominado *y1*, estendendo-se até o comp. 24. A partir daí, ambos os instrumentos dialogam, sempre com resultados sonoros em movimento contrário. Enquanto o contorno melódico do oboé é descendente-ascendente-descendente, o do pandeiro é ascendente-descendente-ascendente (exemplos 84 e 85).

PANDEIRO

Exemplo musical 84. Comp. 16 - 17.1 – pandeiro – diálogo *y1* – pergunta

A resposta do *y1* pelo oboé é feita nos compassos 17 e 18 (exemplo 85).

Exemplo musical 85. Comp. 17 - 18 – oboé – diálogo *y1* – resposta

No decorrer do diálogo pergunta/resposta entre os dois instrumentos (*y1*) ocorrem pequenas modulações.

O trítono (ré bemol – sol) tocado pelo oboé no comp. 22, ao qual aqui se denomina motivo *y'* (ex. 86), é uma citação ao padrão rítmico do agogô no maracatu (ex. 87).

Exemplo musical 86. Comp. 22 – motivo *y'* – oboé faz uma citação ao padrão rítmico do agogô no maracatu

AGOGÔ

Exemplo musical 87. Padrão rítmico do agogô no maracatu

Do levare para o comp. 25 até o comp. 32 o oboé conduz um desenvolvimento do tema  $y$  em que o pandeiro mantém o padrão rítmico inicial (sotaque de maracatu de baque virado). Na Casa de 2ª Vez (comp. 31) o oboé finaliza esse desenvolvimento ao retomar a citação do padrão rítmico do agogô (motivo  $y'$ ) por meio de uma variação com ampliação (do levare para o 4º tempo do comp. 31 - 34), na qual o pandeiro modifica a fórmula do padrão rítmico inicial. Em seguida, com o oboé, nos dois últimos tempos do comp. 32, em uníssono rítmico concluem a seção do maracatu.

Subseção A2 – começa no comp. 35. É uma parte contrastante, em que o pandeiro, desatado do padrão de maracatu de baque virado, cria a sua rítmica própria para uma atuação solística. Nesta subseção o oboé continua com materiais de A1 como forma de dialogar com os elementos rítmicos criados pelo pandeiro (exemplo 88).

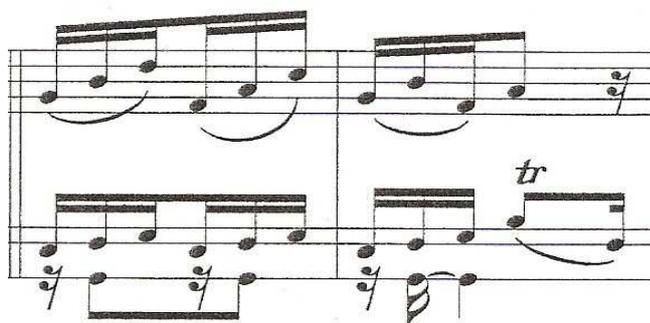
Exemplo musical 88. Compassos 35 - 36 – dois primeiros compassos de A2 – início do diálogo entre os dois instrumentos introduzido pelo pandeiro

A partir daí seguem-se diálogos de pergunta/resposta entre os dois instrumentos, em frases de dois compassos, até o comp. 50.

Nos compassos 51 - 60 ocorre um interlúdio com o oboé novamente apresentando o tema  $y$  do A1 transposto com aumentação, enquanto o pandeiro cria uma situação “neutra” de preparação para o comp. 57. Neste, retoma o padrão rítmico inicial de maracatu, lembrando a seção inicial, e o oboé, em seguida, cita o padrão rítmico do agogô (motivo  $y'$ , comp. 58), para ambos voltarem ao  $\text{‰}$ . O  $\text{⊕}$  (compassos 61 - 72) é uma repetição do que acabou de acontecer no  $\text{‰}$ , excetuando-se o padrão rítmico inicial de maracatu.

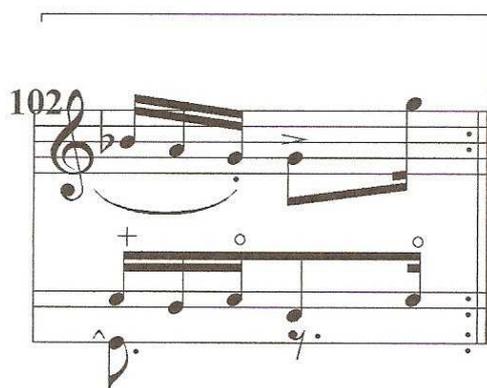
Nos compassos 73 - 76 um solo de pandeiro estabelece uma ponte para a Seção B. Esta traz a idéia rítmica binária que virá a seguir.

Seção B – A subseção B1 inicia-se no comp. 77; ocorre em uníssono rítmico, executando uma idéia binária que forma o motivo *w* (exemplo 89).



Exemplo musical 89. Compassos 77 - 78 – oboé e pandeiro – motivo *w* em B1

Ambos os instrumentos executam em uníssono rítmico a ideia binária até o comp. 82. No comp. 83 ela desaparece, prevalecendo o 3/8 até o comp. 94. No comp. 95 a ideia binária é retomada. Estende-se até o comp. 100 e passa pela Casa de 1ª Vez, que, por seu turno, recupera a ideia ternária, com o pandeiro, na segunda metade do comp. seguinte (comp. 102), utilizando um elemento sonoro da linguagem da zabumba de pife chamado repique<sup>29</sup> (exemplo 90). Este quebra o ternário, remetendo à ideia binária que vinha sendo utilizada até o comp. 106, o que cria, desse modo, uma transição modulatória do oboé para a CODA.



Exemplo musical 90. Comp. 102 – pandeiro – repique da zabumba de pife

<sup>29</sup> Termo próprio no coloquial da música de zabumba.

CODA – tem início no comp. 107, conduzindo ao final da obra com uma figura rítmica em uníssono (exemplo 91).

Exemplo musical 91. Comp. 107 - 114 – CODA da *Dança para Pandeiro estilo brasileiro* e Oboé

#### 3.4.4 Análise da Obra *Duo Pandeiro Estilo Brasileiro e Xilofone*

Conforme o mencionado na nota de rodapé 27, p. 61, a denominação *armorial* foi criada com a intenção de dar cunho erudito a todas as manifestações da arte popular pernambucana. Isso inclui a linguagem camerística muito utilizada por César Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e compositores de frevo como Nelson Ferreira e Levino Ferreira. O lançamento oficial do *Movimento Armorial* deu-se em 18 de outubro de 1970, na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, com um concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música, sob direção do violinista Cussy de Almeida (Didier, 2000, p.99 - 100).

Em 2007 o frevo<sup>30</sup> completou 100 anos. Foi oficializado como ritmo pernambucano pelo Governo do Estado de Pernambuco<sup>31</sup>. Passou também a ser considerado uma disciplina do mestrado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) por indicação do Professor Dr. Nailson Simões.

Na sequência é apresentada a análise do *Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone*, obra dedicada ao autor desta pesquisa, estreada durante o curso de mestrado dentro da disciplina “Retrospectiva das Orquestras de Frevo do Recife”, ministrada pelo orientador do pesquisador, o Professor Dr. Nailson Simões. A obra é uma aplicação prática do sistema de grafia proposto por D’Anunciação, e isso assegura que o objetivo didático se faça presente.

D’Anunciação denomina-a um *frevo de câmara*, por se tratar de uma composição especificamente elaborada com objetivo camerístico. Apresenta elementos virtuosísticos da interpretação do pandeiro estilo brasileiro, os quais normalmente não preocupam os executantes habituais de frevo. Há também elementos populares do ritmo em questão na célula básica de acompanhamento tocada pelo instrumento, devidamente escritos segundo a notação musical convencional e considerando-se os parâmetros pertinentes à percussão com som de altura indeterminada.

Forma:

A peça apresenta uma Introdução, 3 partes e uma Coda, que se dividem da seguinte maneira:

Introdução-A1-B1-C1-B1- B2- CODA

---

<sup>30</sup> De origem urbana, o frevo surgiu nas ruas de Recife, Pernambuco, nos fins do século XIX e começo do século XX. Nasceu das marchas, maxixes e dobrados. A palavra vem de ferver. Por corruptela, frever, dando, naturalmente, frevo. (Oliveira, 1985, p.11 e 12).

<sup>31</sup> A comemoração do centenário do frevo toma por base a primeira vez que a palavra foi usada na imprensa. No dia 9 de fevereiro de 1907, no extinto Jornal Pequeno, de Recife, o colunista Oswaldo Oliveira referia-se a um ensaio do clube Empalhadores do Feitosa. (Jornal O POVO, 10 fev. 2007).

Tabela 7. Esquema Formal do *Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone*

Introdução (1)	Seção A (2-5)	Transição (6-9)	Seção B (10-16)	Transição (17-18)
	Subseção		Subseção	
	A1		B1	
(1)	(2-5)	(6-9)	(10-16)	(17-18)

(conclusão Tabela 7.)

Seção C (19-22)	Transição (23)	Seção B (24-30)	Transição (31-32)	Seção B (33-44) TRIO	CODA (45-56)
Subseção		Subseção		Subseção	
C1		B1		B2	
(19-22)	(23)	(24-30)	(31-32)	(33-44)	(45-56)

Tabela 8. Transformações Motívicas, Temáticas e Fraseológicas do *Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone*

Motivos/Temas/Frases	Transformações	Compassos
motivo <b>x</b>		1
motivo <b>x'</b>	variação de <b>x'</b>	1.3 3.3
tema <b>y</b>	variação de <b>y</b> transposta	2-3 4
tema <b>z</b>	1ª variação de <b>z</b> com dissolução e em movimentos contrários 2ª variação de <b>z</b> com dissolução 3ª variação de <b>z</b> com dissolução	10-12 13-14 15-16 33-34

(conclusão Tabela 8.)

Motivos/Temas/Frases	Transformações	Compassos
frase <b>p</b>	variação de <b>p</b> transposta variação de <b>p</b> com ampliação e em movimento descendente reproduções literais e transpostas de <b>p</b>	19-20 21-22 45-46 47-54

**Plano Tonal:** A peça é tonal, e não modal, estando na tonalidade de fá maior, porém com características modais que reportam ao fá mixolídio na Seção A. No entanto, a intenção do autor teve por base a melódica nordestina, visando ao estilo *armorial*.

Introdução - um motivo rítmico virtuosístico do pandeiro inicia a peça no primeiro compasso já em caráter de frevo (compasso 12/16 e  $\text{♩} = 116$ ). O autor desta pesquisa considera esse primeiro compasso um membro de frase com dois pequenos motivos, por isso agrupa-os da seguinte maneira: o 1º motivo é o **x**, formado por duas células, das quais a 1ª termina com uma entonação presa do polegar; e a 2ª, em movimento contrário (exemplo 92). Após a primeira cesura há o 2º motivo, o **x'** (exemplo 93).

Exemplo musical 92. Comp. 1 – motivo **x**

Exemplo musical 93. Comp. 1 – motivo **x'**

Seção A (tema **y**) – iniciada no comp. 2 com uma tríade em fá maior, completando-se no comp. 3, transposta uma 2ª maior abaixo (exemplo 94).

Exemplo musical 94. Xilofone – compassos 2 - 3 – tema **y**

O pandeiro, no 3º e 4º tempos do comp. 3, utiliza o mesmo material do motivo *x'* do comp. 1, executando uma variação de *x'* (exemplo 95).

Exemplo musical 95. Pandeiro – 3º e 4º tempos do comp. 3 – variação de *x'*

No comp. 4 ocorre uma variação de *y* transposta para mi bemol maior, utilizando um apêndice que termina na dominante no comp. 5. Neste compasso, 5, o pandeiro executa uma progressão da entonação marcação (polegar) deslocada, antecipando o pulso até as duas últimas colcheias, e termina em uníssonos rítmicos, numa posição métrica característica do frevo, que é a antecipação do *ictus*.

A Seção B é prenunciada por quatro compassos. O comp. 6 é um *levare* executado pelo pandeiro para iniciar, nos compassos 7 e 8, em compasso 2/4, o padrão rítmico de frevo, tocando a última semicolcheia com uma entonação presa, o que evidencia a característica de antecipação do *ictus* (exemplo 96).

Exemplo musical 96. Pandeiro – compassos 7 - 8 – padrão rítmico de frevo tocando a última semicolcheia com uma entonação presa

O comp. 9 é uma anacruse para a Seção B.

Seção B – inicia-se no comp. 10, com um novo tema, ao qual aqui se denomina *z*, de três compassos, executado pelo xilofone (exemplo 97).

Exemplo musical 97. Xilofone – compassos 10 - 12 – tema *z*

As células rítmicas são todas características do frevo.

A partir do comp. 10, o pandeiro mantém um *continuum* do padrão rítmico do frevo (exemplo 98).

PANDEIRO

Exemplo musical 98. Pandeiro na Seção B – padrão rítmico de frevo

Compassos 13 - 14 (exemplo 99) e 15 - 16 (exemplo 100) são variações de *z* com dissolução e em movimentos contrários.

Exemplo musical 99. Xilofone – compassos 13 - 14 – 1ª variação de *z* com dissolução

Exemplo musical 100. Xilofone – compassos 15 - 16 – 2ª variação de *z* com dissolução

Compassos 17 - 18 representam uma transição para a Seção C, com um *crescendo* de *piano* a *forte*.

Seção C – compassos 19 - 22. É uma seção de transição como ponte para a volta ao B, por meio da frase *p*, de dois compassos (exemplo 101).

Exemplo musical 101. Xilofone – comp. 19 - 20 – frase *p*

O pandeiro imita uma *strappata*<sup>32</sup> de metais, nos compassos 19 - 20, com a entonação tímbrica *estalo* deslocada do pulso (comp. 19 - 20.1), para fechar em uníssono rítmico com a célula característica de antecipação do *ictus* (exemplo 102).



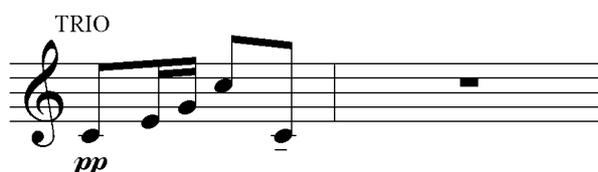
Exemplo musical 102. Pandeiro – compassos 19 - 20

Nos compassos 21 - 22 o xilofone executa uma variação da frase **p** transposta 1 tom acima com dissolução (retirada da primeira colcheia), terminando no comp. 22.2 em uníssono rítmico com o pandeiro. O comp. 23 é uma anacruse para o retorno à Seção B.

Volta à Seção B (subseção B1) – inicia-se a partir do comp. 24, com a retomada do tema **z** e do pandeiro, que executa novamente a célula básica de acompanhamento do frevo. Esta é uma repetição literal da subseção B1, que se prolonga até o comp. 30.

Os compassos 31 - 32 são uma transição para a subseção B2, com uma diluição dos valores rítmicos em dinâmica decrescente para a entrada do TRIO.

B2 (TRIO) – uma seção contrastante inclusive com a redução da dinâmica (*pp*). Inicia-se no comp. 33, com uma variação do tema **z** (de B1), com dissolução. A última colcheia da frase tocada pelo xilofone representa uma interpretação em *tenuto* (exemplo 103). Há uma alternância entre dominante e tônica nas frases do xilofone, antes de cada compasso de silêncio, permitindo ao pandeiro manter o *continuum* do padrão rítmico do frevo.



Exemplo musical 103. Xilofone – 3ª variação do tema **z** com dissolução – compassos 33 - 34

<sup>32</sup> Golpe de arco nos instrumentos de cordas quando abrange duas ou mais delas. Por analogia, chamam-se também aos ataques nos metais em acordes em situações semelhantes, cujos tipos de intervenções são comuns na instrumentação do frevo.

O compasso 37 representa um uníssonos rítmico que valoriza o silêncio do compasso seguinte (comp. 38), criando uma expectativa para a repetição do TRIO, que finaliza com uma anacruse, no comp. 44, para o início da CODA.

CODA – inicia-se no comp. 45, conduzindo ao final da obra por meio de uma variação da frase **p** (compassos 19 - 20 da Subseção C) com ampliação e movimento descendente (exemplo 104).



Exemplo musical 104. Xilofone – compassos 45 - 46 – variação de **p** com ampliação e com movimento descendente

O xilofone repete essa mesma variação até o comp. 54, alternando-se em reproduções literais desta e transposições uma 2ª maior abaixo.

O pandeiro, por sua vez, permanece com deslocamentos da entonação da marcação, complementando-os com um rulo que valoriza a última nota presa. Tal expediente enfatiza a característica de antecipação do *ictus*, estendendo-se até os dois compassos finais da peça (exemplo 105).

PANDEIRO

Exemplo musical 105. Pandeiro – compassos 45 - 46

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da escrita para os instrumentos típicos brasileiros de percussão com som de altura indeterminada tem suscitado um interesse crescente entre autores que publicam livros os quais não atendem à finalidade de apresentar a escrita dessa percussão conforme a notação musical convencional. Eles priorizam a criação de símbolos próprios, acabando por fugir do objetivo cuja base é o aprendizado por música. O interesse pelo assunto no meio acadêmico lamentavelmente ainda é pequeno. Entre muitos compositores ainda persiste uma ambiguidade com relação à escrita para essa percussão. O conceito de sistematização da escrita para os instrumentos típicos brasileiros com som de altura indeterminada de D'Anunciação se faz didaticamente proveitoso, sobretudo ao mesclar ao academicismo toda uma linguagem intuitiva da rítmica brasileira escrita formalmente por meio da notação musical.

No primeiro capítulo deste trabalho, intitulado *A sistematização da escrita para os instrumentos populares com som de altura indeterminada que compõem a rítmica brasileira*, tratou-se de oferecer um resumo biográfico de D'Anunciação, bem como informações sobre as primeiras audições e gravações das obras analisadas, e o programa das obras executadas no CD em anexo. Em seguida, foi apresentada a questão do dualismo som musical versus ruído. Foi destacada a conclusão a que chegou D'Anunciação ao longo de suas pesquisas. Ele observou que existem sutis entonações tímbricas decorrentes do modo de articulação nos instrumentos com som de altura indeterminada, e que os sons produzidos por esses instrumentos podem ser identificados pelo modo de articulação. Segundo ele, este está para a escrita das entonações tímbricas, assim como o sistema clave/pentagrama está para o som de

altura indeterminada (D’Anunção, 2008). Explicou-se como e por que esse autor iniciou a sistematização da escrita para a referida classe de instrumentos, e qual foi a solução encontrada: o modo de articulação.

No segundo capítulo, intitulado *A Escrita*, o objetivo foi mostrar com detalhes o sistema de escrita proposto pelo autor por meio dos símbolos universalizados da notação musical. Buscou-se demonstrar as duas vertentes sonoras, que caminham juntas no mundo da percussão, mas, sobretudo, o *modo de articulação*, apontando o que despertou o autor a considerá-lo uma maneira de diversificar as entonações tímbricas, a partir de Igor Stravinsky na música teatral *L’Histoire du Soldat*.

Apresentou-se também a designação *melódica percussiva*, expressão idealizada por D’Anunção com referência às sucessões de alturas produzidas por nuances sutis decorrentes do modo de articular o som nessa categoria de instrumentos, bem como as normas de grafia e a escrita propriamente dita com detalhes e exemplos musicais para os instrumentos típicos componentes da rítmica brasileira que constam nas obras analisadas.

No terceiro capítulo, intitulado *Análise das Obras*, o objetivo foi o de analisar quatro obras, dentre a produção do autor, que justificam a escrita desses instrumentos. São apresentados os critérios de escolha para cada uma, bem como os procedimentos analíticos, além da definição dos termos utilizados. Cada análise é acompanhada de vários exemplos musicais, o que propicia um melhor entendimento, além das tabelas de esquema formal e de transformações motivicas, fraseológicas e temáticas. Tal estudo representa a visão do autor desta pesquisa a respeito das obras, mas de maneira alguma se esgota no presente texto. As peças continuam abertas para muitas/outras conclusões e interpretações.

Conforme foi mencionado, o objetivo das composições de D’Anunção é comprovar a eficiência de uma escrita para a percussão típica brasileira com som de altura indeterminada. Para tanto, toma como parâmetro o modo de articulação, consoante o projeto

melódica percussiva, o qual sistematiza a escrita dos nossos instrumentos populares de percussão com som de altura indeterminada por meio da notação musical convencional. Em anexo, constam uma catalogação de todos os métodos didáticos e obras do autor para essa classe de instrumentos, todas as partituras das obras analisadas em três arquivos (Anexo 2: parte 1 de 3, parte 2 de 3, parte 3 de 3) e um CD (Anexo 3 – áudio), com três arquivos sonoros, executados pelo autor desta.

A proposta de D'Anunção para sistematização da escrita dessa percussão com certeza contribuirá de forma crescente para que compositores, arranjadores, regentes, percussionistas, (etno) musicólogos, professores e estudantes de música possam incorporar a escrita desses instrumentos ao dia-a-dia. Isso tornará possível a escolaridade formal da percussão brasileira e permitirá que o ensino da música possa introduzir-se adequadamente no universo natural de nossos ritmos.

É nesse sentido que o presente trabalho se conclui. Almeja contribuir de alguma forma com esse conceito de sistematização da escrita para os nossos instrumentos típicos do grande mestre da percussão brasileira, o pesquisador, autor, compositor e eterno professor do autor desta, Luiz D'Anunção.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Gilson de. *Brazilian Percussion*. Rottenburg, Alemanha: Advance Music, 2003.
- BARTÓK, Béla. *Partitura I. Konzert für Klavier und Orchester*. New York: Boosey & Hawkes, Inc., 1954.
- BECK, John H. *Encyclopedia of Percussion*. New York: Garland Publishing, Inc., 1995.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio. A percussão na música brasileira para músicos, arranjadores e compositores*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- BLADES, James. *Percussion instruments and their history*. Revised Edition. Connecticut: The Bold Strummer, Ltd, 1992.
- BRASIL, Nando. *Pandeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.
- CARTIER, Sandro. *Ritmos e Grafia Aplicados à Música Brasileira*. 2.ed. Santa Maria - RS: Repercussão, 2004.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: W.W Norton & Company, Inc, 1992.
- D'ANUNCIACÃO, Luiz. O Berimbau da Bahia. Rio de Janeiro: *Revista Brasileira de Folclore*, ano XI, n. 29, jan./abr., 1971.
- \_\_\_\_\_. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros: sua técnica e sua escrita – Berimbau*. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1990. (Manual de Percussão, v.I., Caderno 1).
- \_\_\_\_\_. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros: sua técnica e sua escrita – O Pandeiro Estilo Brasileiro*. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1992. (Manual de Percussão, v.I., Caderno 2).
- \_\_\_\_\_. *Caixa Clara*. Rio de Janeiro: EBM, 1998. (Manual de Percussão, v.III, Caderno 1).
- \_\_\_\_\_. *Caixa Clara*. 2.ed. Rio de Janeiro: EBM, 2003. (Manual de Percussão, v.III, Caderno 3).
- \_\_\_\_\_. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros: sua técnica e sua escrita – A Ginga do Surdo no Samba*. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 2004a. (Manual de Percussão, v. I., Caderno 4).

\_\_\_\_\_. *Reco-Reco*. 2.ed. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2004b. (Manual de Percussão v. IV, Caderno 4. Percussão Complementar).

\_\_\_\_\_. *Pandeiro Estilo Sinfônico*. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2004c. (Manual de Percussão v. IV, Caderno 5. Percussão Complementar).

\_\_\_\_\_. Entrevistas diretivas em sua casa, no Rio de Janeiro, e por telefone, concedidas a Pedro Paiva Garcia Sá, para o pré-projeto “Análise e interpretação das obras para percussão de Luiz D’Anuniação à luz de seu método didático”, de abr.2005 a out.2006a. 8 cassetes sonoros.

\_\_\_\_\_. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2008. (Manual de Percussão, v.V., Caderno 1).

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da Sagração Armorial*. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, Edição das autoras, 2006.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi, 1955.

\_\_\_\_\_. *Partitura. Suíte Sinfônica nº. 2, Pernambucana*. São Paulo: Ricordi, 1956.

\_\_\_\_\_. *Estudos de Folclore e música popular urbana*. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GREGORY, Jonathan. *A comprehensive guide to Brazilian Pandeiro*. The ultimate technical study for Brazilian pandeiro. 2nd edition USA: Jonathan Gregory, 2007.

JACOB, Mingo. *Método Básico de Percussão*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.

LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Edição do autor, 2007.

LOUISVILLE, University of. *Motives and Motivic Variation*. Instructor Paul Dell Aquila. Disponível em: < <http://www.anothercolour.com> > Acesso em: 21 dez. 2008.

MARTINEZ, Maria; ROSCETTI, Ed. *World Beat Rhythms beyond the Drum Circle – Brasil*. For Drummers, Percussionists, and All Musicians. USA: Hal Leonard Corporation, 2003.

NETO, Caio Nelson de Senna. *Textura Musical: Forma e Metáfora*. 2007. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós- Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. *O Império do samba: uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós- Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

OLIVEIRA, Waldemar de. *Frevo, Capoeira e Passo*. 2.ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

O POVO, Jornal. *Frevo 100 Anos*. Reportagem de 10 fev. 2007.

“O” ROCHA, Eder. *Zabumba Moderno*. Nordeste (v.I.). Pernambuco: Funcultura Pernambuco, 2008.

ORTIZ, Fernando. *La Africana de la Música Folklórica de Cuba*. Madrid: Editorial Música Mundana, 1950.

PANDEIRO, Iê do; SAMPAIO, Luiz Roberto. *Estudos e Peças para Pandeiro Brasileiro*. Florianópolis: Bernúncia, 2008.

RIEMANN, Hugo. *Compendio de Instrumentación* – Trad. Ribera y Maneja. Segunda Edición. Barcelona: Editorial Labor, 1930.

ROSAURO, Ney. *ABCs of Brazilian Percussion*. The easiest way to teach yourself how to play the essential Brazilian Percussion Instruments. Brasília: Propercussão Brasil, 2004.

SADIE, Stanley (ed). *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SALAZAR, Marcelo. *Samba for All*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1996.

SAMPAIO, Luiz Roberto. BUP, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro*. Volume 1. 5.ed. Edição com DVD. Florianópolis: Bernúncia, 2008.

\_\_\_\_\_. Luiz Roberto. *Pandeiro Brasileiro*. (v.2.). Florianópolis: Bernúncia, 2007

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais* - Ensaio Interdisciplinar. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 1989.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

STRAVINSKY, Igor. *Partitura*. L’Histoire du Soldat. Percussion part edited by James Blades. England: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Ltd., 1987.

\_\_\_\_\_. *Partitura*. The Rite of Spring. In Full Score. United States of America: Dover Publications, Inc., 1989.

**ANEXO 1****CATALOGAÇÃO DOS MÉTODOS DIDÁTICOS E PEÇAS DE LUIZ D'ANUNCIÇÃO PARA A PERCUSSÃO DA RÍTMICA BRASILEIRA COM SOM DE ALTURA INDETERMINADA****MÉTODOS DIDÁTICOS**

Manual de Percussão

**Volume I**

Caderno 1 - *O Berimbau*

Edição EBM/Europa - Rio de Janeiro, 1990.

Caderno 2 - *O Pandeiro estilo brasileiro* (esgotado)

Edição EBM/Europa/RioArte - Rio de Janeiro, 1992.

Caderno 3 - *O Surdo de Repenique* (esgotado)

Edição Coomusa - Rio de Janeiro, 1989.

Caderno 4 - *A Ginga do Surdo no Samba*

Edição Melódica Percussiva - Rio de Janeiro, 2004.

A técnica para os instrumentos da Percussão Complementar

**Volume IV**

Caderno 1 – *Triângulo* (incluindo o estilo Ferrinho).

Edição Melódica Percussiva - Rio de Janeiro, 1999.

Caderno 4 - *O Reco-reco*

Edição Melódica Percussiva - Rio de Janeiro, 1999.

## Volume V

*Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada.

Edição Melódica Percussiva - Rio de Janeiro, 2008.

### *A Percussão típica brasileira na obra de Heitor Villa-Lobos*

*Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*.

Publicação da Academia Brasileira de Música - Rio de Janeiro, 2006.

## MÚSICA DE CONCERTO

### Solo:

- *Divertimento para Pandeiro estilo brasileiro* (1992)

Edição nos livros *O Pandeiro estilo brasileiro*. Edição EBM/Europa/Rio Arte - Rio de Janeiro, 1992 e *Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada. Edição Melódica Percussiva - Rio de Janeiro, 2008.

### Percussão de Câmara:

- *Suíte Nordestina* (1976)

- I. Cantiga de Violeiro – Marimba solo
- II. Interlúdio – Flauta, Marimba e Vibrafone
- III. Xaxado – Flauta em Dó, Piccolo, Marimba e Vibrafone
- IV. Capoeira – Berimbau, Flauta e Vibrafone.

Edição em 1990 por N.Simrock, Hamburgo – London,

- *Suíte Seqüências – Samba se escreve* (1982)

para : 2 Tímpanos ( Tenor e Contralto)  
 Bells, Xilofone, Vibrafone e Marimba  
 4 Tamborins  
 Surdo (cadência)  
 4 Reco-recos  
 4 Pandeiros estilo brasileiro

Edição no livro *Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada. Edição Melódica Percussiva - Rio de Janeiro, 2008.

- *Dança para Pandeiro estilo brasileiro e Oboé (1992)*

Edição no livro *Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada. Edição Melódica Percussiva - Rio de Janeiro, 2008.

- *Divertimento para Berimbau e Violão (1992)*

Edição nos livros *O Berimbau*. Edição EBM/Europa - Rio de Janeiro, 1990 e *Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada. Edição Melódica Percussiva - Rio de Janeiro, 2008.

- *Três Duetos para Reco-reco e Barrações (2000)*

Dueto I – Reco-reco e Glockenspiel (Bells)

Dueto II – Reco-reco e Xilofone

Dueto III – Reco-reco e Glockenspiel (Bells)

Ainda não editado.

- *Duo Pandeiro estilo brasileiro e Xilofone (2007)*

Ainda não editado.

## ANEXO 2 (PARTE 1 DE 3)

Esta suíte *Seqüências - samba se escreve* foi elaborada com padrões convencionais usados pela rítmica intuitiva dos instrumentos populares brasileiros com som de altura indeterminada, tendo o real propósito de comprovar na prática, a utilidade funcional de uma escrita nos moldes da notação musical para o aprendizado de todo e qualquer instrumento.

Suíte *SEQÜÊNCIAS*Luiz D'Anunção  
1982

Percussão I  
Bells/Tamborim  
Reco-reco/Pandeiro est. bras.

Percussão II  
Xilofone/Tamborim  
Reco-reco/Pandeiro est. brasileiro.

Percussão III  
Vibrafone/Tamborim  
Reco-reco/Pandeiro est. brasileiro.

Percussão IV  
Tímpanos A/E  
Tamborim/Surdo  
Reco-reco/Pandeiro est. bras. e Marimba

♩ = 80

Bells

Xilofone

Vibrafone

Tímpanos

I. 4

II.

III.

IV.

I. 8

II.

III.

IV. solo

12 ao Tamborim

I.

II.

III.

IV.

15

Tamborim  
Baq.  
Dedo (Fim)

I.

II.

III.

IV.

18

Tamborim  
baq.  
dedo

Ao Tamborim

Tamborim  
Baq.  
Dedo

Ao Tamborim

I.

II.

III.

IV.

22

I.

II.

III.

IV. Tamborim Baq. Dedo

Detailed description: This system contains measures 22 through 25. It consists of four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I, II, and III contain complex rhythmic patterns with many beamed eighth and sixteenth notes. Staff IV is marked 'Tamborim Baq. Dedo' and contains a simpler rhythmic pattern. The music is in a 2/4 time signature.

26

I.

II.

III.

IV.

Detailed description: This system contains measures 26 through 29. It consists of four staves labeled I, II, III, and IV. All staves contain complex rhythmic patterns with many beamed eighth and sixteenth notes. The music is in a 2/4 time signature.

30

I.

II.

III.

IV.

Detailed description: This system contains measures 30 through 33. It consists of four staves labeled I, II, III, and IV. All staves contain complex rhythmic patterns with many beamed eighth and sixteenth notes. The music is in a 2/4 time signature.

Sequências 3

34

I.

II.

III.

IV.

Detailed description: This system contains measures 34, 35, and 36. It features four staves labeled I, II, III, and IV. Each staff contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The patterns are consistent across all staves, suggesting a homophonic texture. The notation includes stems, beams, and note heads.

37

I.

II.

III.

IV. ao Surdo

Detailed description: This system contains measures 37, 38, 39, and 40. It features four staves labeled I, II, III, and IV. The rhythmic patterns continue from the previous system. The IV staff has the instruction 'ao Surdo' written at the end of the line. The notation includes stems, beams, and note heads.

41

I.

II.

III.

IV. Surdo  
Baix. Membr.

Detailed description: This system contains measures 41, 42, and 43. It features four staves labeled I, II, III, and IV. The rhythmic patterns continue. The IV staff has the instruction 'Surdo' written above the staff and 'Baix. Membr.' written below the staff. The notation includes stems, beams, and note heads.

Seqüências 4

45

Four staves (I, II, III, IV) of musical notation. Staves I, II, and III contain complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents. Staff IV is mostly empty with some notes at the beginning and end. The music is in a 2/4 time signature.

49

Four staves (I, II, III, IV) of musical notation. Staves I, II, and III continue with complex rhythmic patterns. Staff IV has a few notes and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The music is in a 2/4 time signature.

53

Four staves (I, II, III, IV) of musical notation. Staves I, II, and III are mostly empty with some rests. Staff IV contains a rhythmic pattern with beamed notes and accents. The music is in a 2/4 time signature.

57

I  
II  
III  
IV

60

I  
II  
III  
IV

*mf*

64

I  
II  
III  
IV

Sequências 6

68

I.

II.

III.

IV.

> *f*

Detailed description: This system contains measures 68 through 71. It features four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I, II, and III are mostly empty, with some small horizontal lines indicating fingerings. Staff IV contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present, along with an accent (>) over the first measure.

72

I.

II.

III.

IV.

>

Detailed description: This system contains measures 72 through 74. It features four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I, II, and III are mostly empty. Staff IV contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present, along with an accent (>) over the first measure.

75

I.

II.

III.

IV.

*mf* *f*

Detailed description: This system contains measures 75 through 78. It features four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I, II, and III are mostly empty. Staff IV contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are present.

Sequências 7

79

Four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I, II, and III are empty. Staff IV contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

83

Four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I, II, and III are empty. Staff IV contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs, accents, and dynamic markings (>).

87

Four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I, II, and III are empty. Staff IV contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

Seqüências 8

91

Musical score for measures 91-94. It consists of four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I, II, and III are empty. Staff IV contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* is placed below the first measure of staff IV.

95

Musical score for measures 95-98. It consists of four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I, II, and III are empty. Staff IV contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* is placed below the first measure of staff IV. The word "Reco-reco" is written above the first measure of each of the four staves. A "sem rall." marking is placed above staff IV in the second measure.

99

Musical score for measures 99-102. It consists of four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I, II, and III are labeled "Reco-reco" and contain a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. Staff IV is labeled "Ao reco-reco" and contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* is placed below the first measure of staff IV. The letter "V" is placed above the first measure of each of the four staves.

Seqüências 9

103

I Reco-reco

II Reco-reco

III Reco-reco

IV Reco-reco

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 103 through 107. It consists of four staves, labeled I, II, III, and IV. Each staff begins with the text 'Reco-reco'. The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several 'V' markings above the notes, likely indicating accents or breath marks. The notation includes stems, beams, and various note heads.

108

I

II

III

IV

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 108 through 111. It consists of four staves, labeled I, II, III, and IV. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are 'V' markings above the notes in each staff. The notation includes stems, beams, and various note heads.

112

I

II

III

IV

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 112 through 115. It consists of four staves, labeled I, II, III, and IV. The music continues with the same rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are 'V' markings above the notes in each staff. The notation includes stems, beams, and various note heads.

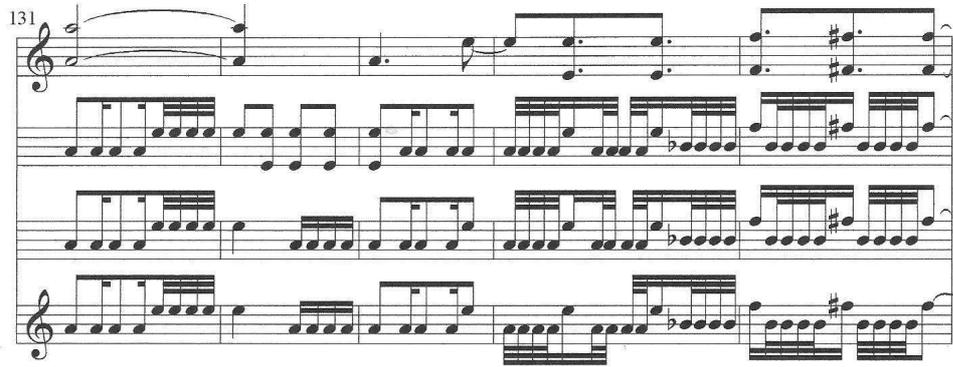
Sequências 10



126



131



136

ao Pandeiro

PANDEIRO

mão - nulo  
base - dedos  
membr. - polegarr.

Ao PANDEIRO

Ao PANDEIRO

Ao PANDEIRO

PANDEIRO

mão - nulo  
base - dedos  
membr. - polegarr.



142

PANDEIRO  
mão rulo  
base dedos  
mão base dedos polegar

PANDEIRO  
mão rulo  
base dedos  
mão base dedos polegar

146

149

Aos Tímpanos

152

I

II

III

IV

TÍMPANOS

Ao  $\text{X}$  e fim

## ANEXO 2 (PARTE 2 DE 3)

Ao mestre  
Guerra-Peixe

**DIVERTIMENTO para PANDEIRO**  
estilo **BRASILEIRO**

Luiz D'Anunção  
1992

PANDEIRO  $\text{♩} = 184$   
 mão rulo  
 base dedos  
 membr. polegar

1

4

8

12

16

19

23

27

Musical staff 27: A single staff with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. There are various ornaments and accents above the notes.

31

Musical staff 31: A single staff with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line consisting of a series of eighth notes with ornaments above them.

35

Musical staff 35: A single staff with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and ornaments, followed by a few notes with a '+' sign above them.

38

Musical staff 38: A single staff with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and ornaments, followed by a few notes with a '+' sign above them.

41

Musical staff 41: A single staff with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and ornaments, followed by a few notes with a '+' sign above them.

43

Musical staff 43: A single staff with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and ornaments, followed by a few notes with a '+' sign above them and a 'tr.' marking above a note.



12

Musical notation for measures 12-14. The top staff shows a melodic line with a trill on the first measure and a slur over the next two. The bottom staff shows a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and a trill marked 'tr'.

15

Musical notation for measures 15-16. The top staff shows a melodic line with a slur. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with sixteenth notes and a trill marked 'tr'.

17

Musical notation for measures 17-18. The top staff shows a melodic line with a slur. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with sixteenth notes and a trill marked 'tr'.

20

Musical notation for measures 20-21. The top staff shows a melodic line with a slur. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with sixteenth notes and a trill marked 'tr'.

23

tr

26

29

1a

1a tr

31

2a

2a tr

34

Musical notation for measures 34-36. Measure 34 begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, all with accents. A slur covers measures 34 and 35. Measure 35 continues with quarter notes D5, E5, and F5, also with accents. Measure 36 features a half note G5 with an accent, followed by a quarter rest. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

37

Musical notation for measures 37-40. Measure 37 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, all with accents. A slur covers measures 37 and 38. Measure 38 continues with quarter notes D5, E5, and F5, also with accents. Measure 39 features a half note G5 with an accent, followed by a quarter rest. Measure 40 has a quarter rest. The bass line continues with the eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

41

Musical notation for measures 41-44. Measure 41 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, all with accents. A slur covers measures 41 and 42. Measure 42 continues with quarter notes D5, E5, and F5, also with accents. Measure 43 features a half note G5 with an accent, followed by a quarter rest. Measure 44 has a quarter rest. The bass line continues with the eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

45

Musical notation for measures 45-48. Measure 45 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, all with accents. A slur covers measures 45 and 46. Measure 46 continues with quarter notes D5, E5, and F5, also with accents. Measure 47 features a half note G5 with an accent, followed by a quarter rest. Measure 48 has a quarter rest. The bass line continues with the eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

49

Musical notation for measures 49-52. Measure 49: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 50: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 51: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 52: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Trills are marked in measures 51 and 52.

53

Musical notation for measures 53-55. Measure 53: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 54: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 55: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Trills are marked in measures 53 and 54.

56

Musical notation for measures 56-57. Measure 56: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 57: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Trills are marked in measure 57.

58

Musical notation for measures 58-60. Measure 58: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 59: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Measure 60: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Trills are marked in measures 58 and 59.

Ao  $\text{S} \text{e} \Phi$

61

Musical notation for measures 61-62. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 61 features a melodic line in the treble staff with a long slur over it, and a bass line with a few notes. Measure 62 continues the melodic line in the treble staff and the bass line.

63

Musical notation for measures 63-66. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 63 has a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata. Measures 64-66 show a complex bass line with many sixteenth notes and some chords marked with a plus sign (+).

67

Musical notation for measures 67-69. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 67 has a melodic line in the treble staff with a slur. Measures 68-69 continue the melodic line and the bass line, with some notes marked with a plus sign (+).

70

Musical notation for measures 70-72. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 70 has a melodic line in the treble staff with a slur. Measures 71-72 continue the melodic line and the bass line, with some notes marked with a plus sign (+).

73

Musical notation for measures 73-75. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 7/8 time. Measures 73 and 74 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass, with accents and slurs. Measure 75 continues this pattern with a final flourish.

76

Musical notation for measures 76-78. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measures 76 and 77 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass, with accents and slurs. Measure 78 features a trill (tr) in the treble and a flourish in the bass.

79

Musical notation for measures 79-82. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measures 79 and 80 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass, with accents and slurs. Measures 81 and 82 feature a trill (tr) in the treble and a flourish in the bass.

83

Musical notation for measures 83-86. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measures 83 and 84 feature a trill (tr) in the treble and a flourish in the bass. Measures 85 and 86 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass, with accents and slurs.

87

Musical notation for measures 87-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 88. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure 89 features a key signature change to one sharp (F#).

90

Musical notation for measures 90-92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 90. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure 92 features a key signature change to one sharp (F#).

93

Musical notation for measures 93-95. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 93. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure 95 features a key signature change to one sharp (F#).

96

Musical notation for measures 96-98. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 96. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure 98 features a key signature change to one sharp (F#).

99

1a.

102

2

105

*tr* *p*

108

111

The musical score consists of two staves, treble and bass, over four measures. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *f*. The melody is characterized by sixteenth-note runs and is embellished with trills (*tr*) and ornaments (+) in measures 111, 112, 113, and 114. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, also featuring trills and ornaments. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 114.

Ao  
Pedro Sá

DUO PANDEIRO estilo brasileiro e XILOFONE  
FREVO DE CÂMARA

LUIZ D'ANUNCIÇÃO  
2007

The musical score is written for two instruments: Xilofone and Pandeiro. The Xilofone part is in a treble clef, and the Pandeiro part is in a bass clef. The time signature is 12/16. The tempo is marked as 116. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 3, 5, 9, 13). The Pandeiro part includes specific instructions for different parts of the instrument: rulo, mão, dedos, polegar, and membr. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (tr). The dynamics range from *f* (forte) to *presto* (fast). The key signature has one flat (B-flat).

17

*p* *f*

21

*tr* *sempre f*

26

31

TRIO *pp*

35

39

*sempre pp* *pp*

44

Musical notation for measures 44-48. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and trills. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes and eighth notes. A dynamic marking 'f' is present at the beginning of measure 44. Trills are marked with 'tr' and a plus sign.

49

Musical notation for measures 49-53. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and trills. The lower staff continues the bass line. Trills are marked with 'tr' and a plus sign. A wavy line indicates a trill in measure 52.

54

Musical notation for measures 54-57. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and trills. The lower staff continues the bass line. Trills are marked with 'tr' and a plus sign. A wavy line indicates a trill in measure 56. The system ends with a double bar line.