

A notação para percussão em *Memos*, de Willy Corrêa de Oliveira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Ricardo de Alcântara Stuani

UNESP – rstuani@hotmail.com

Carlos Stasi

UNESP – recostasi@yahoo.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar aspectos da notação para percussão na obra *Memos* (1977) de Willy Corrêa de Oliveira, escrita para soprano e sete percussionistas. Através de uma entrevista com o compositor sobre esta partitura, discutimos os indícios de uma tentativa de renovação da estética musical determinada pelo pensamento *vanguardístico* dos anos sessenta, que podem ser examinados a partir da criação de novos grafismos, representando explorações timbrísticas e também incorporando elementos das linguagens poéticas, teatrais e visuais.

Palavras-chave: Willy correa de oliveira. Notação musical. Percussão. Música contemporânea brasileira.

The Percussion Notation in Willy Corrêa de Oliveira's *Memos*

Abstract: This paper aims to discuss aspects of percussion notation in the work *Memos* (1977), by Brazilian composer Willy Corrêa de Oliveira, written for soprano and seven percussionists. Through an interview with the composer about this score, we discuss the evidence of an attempt to renew the musical aesthetics determined by the *sixties avant garde* thought, which can be examined on the basis of the creation of new graphics representing timbristic explorations and the incorporation of elements of poetic, theatrical and visual languages.

Keywords: Willy Corrêa de Oliveira. Musical Notation. Percussion. Brazilian Contemporary Music.

1. Introdução

A obra *Memos*, para soprano e percussão, foi escrita em 1977 pelo compositor Willy Corrêa de Oliveira inspirada pelo poema de Augusto de Campos de mesmo nome:



Fig. 1: Poema *Memos*, de Augusto de campos, 1975. (CLÜVER, 1982, p. 5)

Escrita para o Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, foi executada pela primeira vez em Santos sob a regência de Claudio Stephan e pela soprano Edmar Ferret, em 1977 (BOUDLER, 1983). Vinte e seis diferentes instrumentos de percussão foram estabelecidos para estruturar a peça que, segundo Clüver (1982), é organizada em um movimento contínuo dividido em três sessões e incorporam a abordagem do *poema concreto* feita pelo compositor, criando equivalentes musicais para os elementos visuais do poema. A partitura foi escrita em uma notação que utiliza elementos gráficos não convencionais, trechos em escrita tradicional e instruções verbais que revelam características composicionais direcionadas à vanguarda musical, atreladas ao envolvimento e trabalho do autor com os poetas concretistas.



Fig. 2: Aspecto da partitura de *Memos* (1977), de Willy Corrêa de Oliveira, pág. 1

Percebemos que a própria diagramação da partitura, toda feita à mão pelo compositor (um trabalho que se aproxima à manufatura nas artes visuais), faz referência à maneira pela qual o poema foi construído. Assim, cada grupo instrumental da percussão é representado em um sistema próprio, do mesmo modo que o poema é notado em diferentes fontes de letras e tamanhos. Além disso, a estrutura da partitura também deve ser lida como o poema, ou seja, de cima para baixo. Neste sentido, devemos observar ainda que, apesar de ser



construído para que os olhos passem pelas palavras buscando significados, o poema só tem significação semântica quando lido deste modo específico. Assim, as combinações dos quadros da percussão devem ser tocadas seguindo uma ordem especificada na bula. A liberdade existe nos casos de improvisação, que por sua vez são controladas pela minutagem e pelas grafias que especificam o que deve ser feito.

Através de uma entrevista realizada em fevereiro de 2014 com Willy Corrêa de Oliveira, pretendemos relacionar a sua visão sobre notação musical e a utilização da percussão em *Memos* com a orientação estética fundamentada no experimentalismo e na busca pelo novo oriunda das vanguardas musicais na década de 60, postas em prática no Brasil principalmente pelo Grupo Música Nova, do qual o compositor fez parte.

Este trabalho faz parte da pesquisa *A Escrita para Percussão dos Compositores do Grupo Música Nova*, em desenvolvimento no programa de pós-graduação em música da UNESP desde 2013.

2. As vanguardas e a escrita musical

A obra *Memos* foi escrita em uma fase composicional de Willy Corrêa de Oliveira ainda fiel aos ideais do Grupo Música Nova e seu manifesto (NEVES, 1981, p.165). O Manifesto Música Nova foi um documento redigido no Brasil em 1963 pelo compositor e arranjador Rogério Duprat (1932-2006) e assinado por Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella, Julio Medaglia, Régis Duprat, Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal. Inspirado nos poetas concretistas paulistas e nos eventos da vanguarda musical européia, este manifesto propunha uma renovação da linguagem musical através de princípios de experimentação, incorporando elementos das linguagens poéticas, teatrais, visuais e utilizando novos grafismos, muitas vezes abolindo totalmente a notação musical tradicional. Deve-se notar que o Manifesto apresenta uma proposta de inovação através da experimentação, um processo de busca, de renovação, que caracteriza os movimentos vanguardistas:

superação definitiva da freqüência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea", acaso controlado). reformulação da questão estrutural [...] (KATER, 2001, p. 351)



Fez parte deste pensamento a superação da tonalidade, propiciar o uso de sons sem altura definida (especialmente dos instrumentos de percussão), o enriquecimento tímbrico a partir de *sons-ruído* transformando-os em tons (Varése) e compreender os *ruídos* em conjunção com a idéia de timbre (Schaeffer), experimentações que incluíam, entre outras coisas, pesquisas e exploração de tensões acústicas criadas por intervalos dissonantes (SILVA, 2012).

Originalmente ligado a uma estratégia militar (*as guardas da frente*) e depois presente num ideário político-revolucionário, o termo [*vanguarda*] ganhou status de discussão cultural no século XX, quando algumas manifestações artísticas propuseram seus programas estéticos. Estes programas fundamentavam-se na autonomia da arte e do objeto artístico; no questionamento de um modelo classicista forjado por temas literários, mitológicos ou históricos, presente na arte mais acadêmica do século XIX; na negação da história e na afirmação dos ideais iluministas da razão e do progresso, entre outros. (REIS, 2006: p. 8)

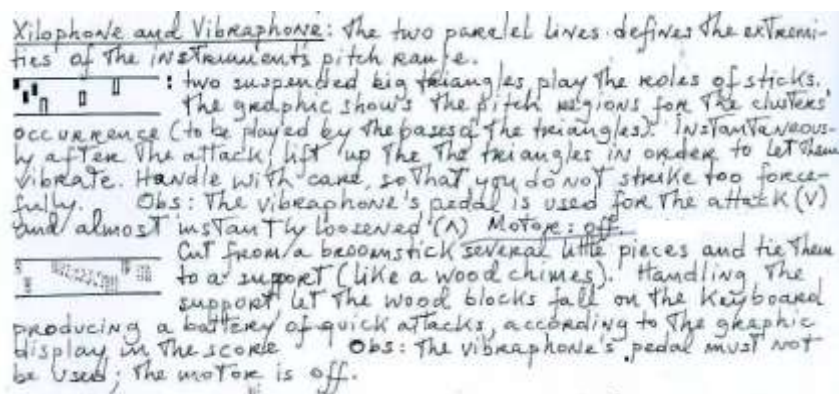
Esta variedade timbrística, desde o início, mostrou-se difícil de ser representada por meio da notação tradicional. Esse problema – da limitação dos sistemas notacionais – foi especialmente acentuado na década de 1960, “particularmente por causa das inovações que surgiam em busca de uma representação mais adequada à música da época” (ZAMPRONHA, 2000, p. 40). Sobre esta questão, Willy Corrêa afirma que “a escrita sempre vem depois de uma composição. A escrita seria uma tentativa de, por meio de símbolos, possibilitar ao intérprete decodificar o pensamento do compositor em sons.” (Entrevista, fev. 2014)

Observamos que a partitura de *Memos* não visa a destruição completa do sistema tradicional, já que faz uso relativo dele, como mostra a existência do pentagrama e de certas divisões de compassos. Ao mesmo tempo, o compositor utiliza vários sistemas com diferentes números de linhas (de um a cinco, por exemplo, como podemos ver na figura 2). A presença da notação tradicional na partitura permite que, uma vez ali exposta, ela possa ser relativizada, reconsiderada, alterada, modificada e ampliada de acordo com os propósitos daquela nova estética. O próprio Willy Corrêa afirma que o código se modificou, pois o anterior já não atendia às novas necessidades e possibilidades. (Entrevista, fev. 2014)

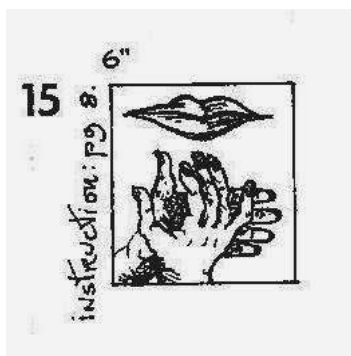
3. Alguns elementos da escrita para percussão de Willy Corrêa de Oliveira

O repertório percussivo, de um modo geral, exige que uma partitura inclua uma espécie de bula que indique instrumentos, baquetas, efeitos tímbricos, procedimentos performáticos e detalhes sobre a notação específica utilizada em determinada obra. Do mesmo modo, muitas vezes, faz uso da linguagem verbal e de imagens de forma a tentar deixar mais

claro aquilo proposto pelo compositor. Vários desses recursos são utilizados por Willy Corrêa em *Memos*, conforme podemos ver nos exemplos 1 e 2:



Ex. 1: Trecho da bula instruções para xilofone e vibrafone. Pedacos de cabo de vassouras são amarrados a um suporte e devem cair por cima das teclas produzindo ataques curtos, (*Memos*, página de instruções)



Ex. 2: Recurso de imagem utilizado para mostrar que o músico deve bater palmas próximo à boca para alterar sons. (*Memos*, p. I, detalhe)

Para Willy Corrêa, a percussão, por ser uma linguagem do séc. XX teve que lidar diretamente com os problemas da escrita desta nova música, onde existe uma fluidez rítmica em que o solfejo de divisões exatas, por exemplo, não se aplica. É justamente por isso que em *Memos* ele fez uso da escrita gráfica para representar, por exemplo, a existência de tempos mais fluídos e divisões de tempo inexatas. Ele mesmo observa que “quando a música deixa de repetir certos dados do tonalismo... a escrita tradicional já não atende. Esta fluidez do tempo, dali pra cá, foi se tornando cada vez mais difícil.” (Entrevista, fev. 2014)

A idéia de escrever para soprano e percussão partiu da audição da obra *Circles*, de Berio (1960). A própria formação já remete a algo novo, a um procedimento *vanguardístico* inspirado nos compositores europeus. Willy Corrêa comentou ainda na entrevista que não se lembra se viu a partitura de *Circles* antes de escrever *Memos*, de forma a se inspirar a solucionar determinados problemas da escrita. Porém, a lógica era a de escrever com notação

tradicional o que era possível, algo que fundamenta nossa afirmação sobre a coexistência de sistemas de notação distintos em *Memos*, partindo do mais tradicional para outros mais inovadores. Ele mesmo afirma que aquilo que não era possível de se escrever na forma tradicional resolvia-se por aproximação, com uma notação de sinais gráficos por exemplo.

As pesquisas com os instrumentos utilizados em *Memos*, que o levaram a considerar os diversos problemas de notação aqui discutidos, se devem à amizade com o percussionista Claudio Stephan, membro do então Grupo de Percussão do Conservatório do Brooklin Paulista, para o qual a peça foi escrita. Os instrumentos escolhidos foram: *cowbells* (sinos de vaca), *finger cymbals* (pratos de dedo) *jingle bells*, sinos em colares, triângulos, pratos suspensos, tam-tam (tipo de gongo), *temple blocks* (blocos chineses de madeira) claves, *wood blocks* (blocos de madeira) *wood chimes* (campana de vento de madeira) queixada, chaleira, maracas, berra-bois, pandeiro, bongos, congas, caixa, caixa tenor, tom tons (tipo de tambor), tímpanos e bombo. No exemplo 3 apresentamos um dos resultados dessas considerações de Willy Corrêa sobre a notação para percussão. O compositor utiliza um sistema de nove linhas para acomodar cada um dos dez sinos de vaca (um sino em cada um dos oito espaços entre as nove linhas, mais dois espaços suplementares, superior e inferior).



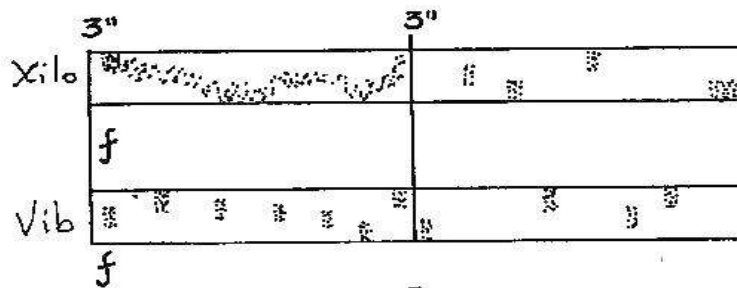
Ex. 3: Trecho da partitura de *Memos* (pag. 1). Efeitos do triângulo sob o tímpano e a notação em 9 linhas dos 10 *cowbells*. A notação segue a proposta do solfejo de uma rítmica não periódica e sutil.

Deve-se observar que os sons desses sinos são indeterminados, mas ainda organizados do mais grave ao mais agudo. Neste mesmo exemplo é possível observar a existência de tempos mais fluídos e divisões de tempo inexatas, conforme já discutido anteriormente. Esse trecho é escrito para triângulo apoiado no centro da pele do tímpano. Através do uso do pedal podem-se produzir os contornos melódicos e glissandos mostrados na partitura. A notação do xilofone e vibrafone em alguns momentos é gráfica, por vezes utilizando o triângulo como se fossem baquetas para efeitos de *clusters*, criando resultados sonoros que podem ser explicados como sendo *possibilidades estatísticas* (Ex. 2, 3 e 4):

“Fenômenos de massa que dependem de uma multiplicidade de causas ou do acaso (...) probabilidade de comportamento dos sons.” (KOELLREUTER, 1990, p. 53). Ou de acordo com o compositor:

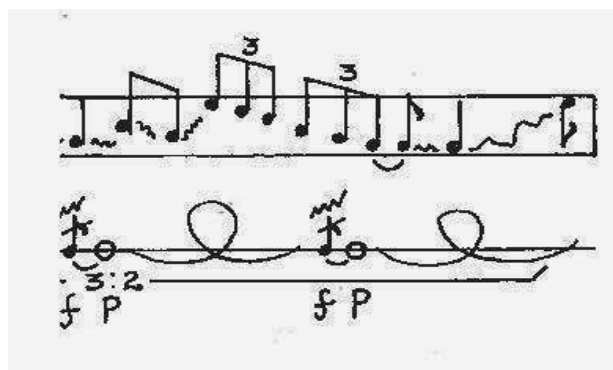
Num acorde de dez, onze notas você dificilmente tem uma polarização. Você está ouvindo mais estatísticas do que notas ou frequências, que estão ligados muito mais à música tonal. [N]a música da segunda metade do séc. XX, que inaugura isto, não se ouvem mais notas, você está ouvindo agora timbres, as alturas e durações de uma maneira não *estática*, mas *estatística*... Então é muito mais um movimento estatístico do que o movimento de repouso de uma nota. De antemão não se sabe o que vai sair. Mas tem uma exatidão, forma uma polifonia. (Entrevista, fev. 2014).

Também encontramos nesta partitura exemplos de *notação proporcional* (Ex. 4): “A notação proporcional de durações – este tipo de notação está presente nas inúmeras peças escritas a partir de pontos, no qual o espaço entre as notas é igual ao tempo” (DEL POZZO, 2007, p. 81).

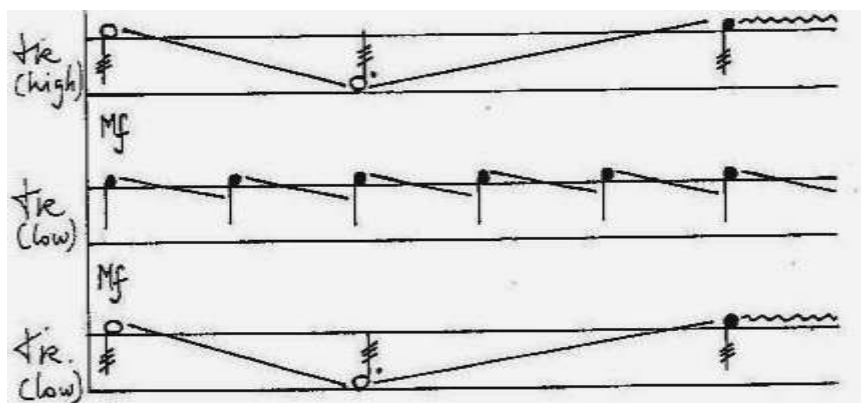


Ex. 4: Movimentos *estatísticos* realizados no xilofone e vibrafone, notação gráfica e proporcional.

(*Memos*, pag. I, detalhe)



Ex. 5: Na segunda linha o desenho indica como o performer deve raspar o tam tam com o cabo da baqueta em movimentos circulares. (*Memos*, pag. I, detalhe)



Ex. 6: Notação *descritiva* – os triângulos devem ser tocados e afundados num recipiente com água para a produção dos glissandos grafados na partitura. (*Memos*, pag. I, detalhe)

3. Conclusões

Encontramos em *Memos* diferentes usos de recursos notacionais que objetivam tanto um melhor entendimento daquilo que é proposto pelo compositor como o estabelecimento de uma nova proposta estética com base no experimentalismo da época. Alguns signos gráficos escolhidos por Willy Corrêa para realizar a notação de determinadas experimentações timbrísticas podem ser explicados como sendo *notações prescritivas*: “(...) a notação prescritiva diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente ao seu instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações.” (ZAMPRONHA, 2000, p. 55). Sendo assim, o som é uma decorrência de gestos físicos que promovem perturbações, como puxar uma corda, pressionar uma tecla, ou raspar a ponta das baquetas depois de tocar o prato ou o tam tam, como no Ex. 5. Os movimentos, as ações físicas para a produção dos sons são descritos visualmente, a imagem acústica não é descrita como acontece, por exemplo, na notação tradicional (linhas melódicas no pentagrama). Em outros momentos a notação pode ser compreendida como *descritiva*, pois a grafia descreve o comportamento dos sons que o performer deve procurar alcançar com alguma precisão, como no Ex. 6. A notação proporcional e as explorações timbrísticas que requerem novos sinais gráficos e são encontrados em uma notação prescritiva comprovam a busca do compositor pela novidade. Neste sentido, deve-se observar que a percussão foi (já desde a década de quarenta na Europa e Estados Unidos) uma das principais representações das *possibilidades do novo* para grande parte dos compositores e diferentes movimentos estéticos. Para que tudo isso pudesse coexistir em *Memos*, Willy Corrêa fez uso de vários recursos ao mesmo tempo, desde a escrita tradicional até a gráfica e a proporcional, em acordo com a posição estética daquela sua fase composicional inclinada à experimentação e à busca pelo novo. Assim, todas



as novas propostas de notação em *Memos*, assim como em grande parte das obras compostas no período em questão, tentam responder a essa grande quantidade de novas possibilidades sonoras trazidas pelos diferentes instrumentos de percussão.

Referências Bibliográficas

BOUDLER, J. E. *Brazilian percussion compositions since 1953: an annotated catalogue*. Tese (Doutorado em Música) 102p. American Conservatory of Music, USA, Chicago, 1983.

DEL POZZO, M, H. *Da forma aberta à indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano*. 2007. 379f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CLÜVER, Claus. *Concrete poetry into music. Oliveira's intersemiotic transposition*. The comparatist, Bloomington: Indiana University, n. 6, 1982.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Música – Atravez, 2001.

KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de Uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *A arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SILVA, L. C. *Vidro e martelo*. 2012. 159p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ZAMPRONHA , Edson. *Notação, representação e composição*. São Paulo: Anablume Fapesp, 2000.

Partituras

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Memos: [música]*. São Paulo: MCA, 1977. 1 partitura (13p.)
Soprano e percussão

Entrevista

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Entrevista realizada por Ricardo de Alcântara Stuani em 3 de fevereiro de 2014. São Paulo. Gravação em áudio. Realizada às 14:30 na Rua Altemar de Mello Franco nº 48.