



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS (EMAC)
PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (PPGMUS)

LORENA BRABO PACHECO

**A PERFORMANCE DAS OBRAS PARA PERCUSSÃO
SOLO DE YOSHIHISA TAIRA: um olhar comparativo**

GOIÂNIA

2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

LORENA BRABO PACHECO

3. Título do trabalho

A PERFORMANCE DAS TRÊS OBRAS PARA PERCUSSÃO SOLO DE YOSHIHISA TAIRA: um olhar comparativo

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Fonseca De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 04/02/2026, às 22:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **LORENA BRABO PACHECO, Usuário Externo**, em 11/02/2026, às 13:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5953683** e o código CRC **4F4F72CA**.

LORENA BRABO PACHECO

**A PERFORMANCE DAS OBRAS PARA PERCUSSÃO
SOLO DE YOSHIHISA TAIRA: um olhar comparativo**

Dissertação (produção artística e artigo) apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestra em Música. Área de concentração: Linha de pesquisa: Música, Criação e Expressão.

Orientador: Professor Doutor Fábio Oliveira

Goiânia

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pacheco, Lorena Brabo
A PERFORMANCE DAS OBRAS PARA PERCUSSÃO SOLO DE
YOSHIHISA TAIRA [manuscrito]: um olhar comparativo / Lorena Brabo Pacheco. -
2026.

XL, 40 f.: il. 2026

Orientador: Prof. Dr. Fábio Fonseca de Oliveira
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia,
2026.

Ilustrações.

Inclui: siglas, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Yoshihisa Taira. 2. Percussão Solo. 3. Performance.

I. Oliveira, Fábio Fonseca de, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Lorena Brabo Pacheco para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos vinte e oito dias do mês de abril de dois mil e dezesseis, às dezesseis horas na sala 216 da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Fábio Fonseca de Oliveira (orientador e presidente da mesa), Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (UFG) e Eduardo Flores Giancesella (UNESP) na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final da candidata Lorena Brabo Pacheco, intitulado “**A PERFORMANCE DAS TRÊS OBRAS PARA PERCUSSÃO SOLO DE YOSHIHISA TAIRA: um olhar comparativo**”. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia vinte e sete do mês de abril de dois mil e dezesseis às treze horas, no Teatro Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Oliveira APROVADA

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa APROVADA

Prof. Dr. Eduardo Flores Giancesella APROVADA

Lorena Brabo Pacheco faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam a candidata e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Vice-Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
Goiânia, 28 de abril de 2016.

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Oliveira
Presidente

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Membro

Prof. Dr. Eduardo Flores Giancesella
Membro

Prof. Dr. Antônio Marcos Souza Cardoso

Vice-Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

À Ana Telma, Laila, Luiza que são as mulheres da
minha vida.

AGRADECIMENTOS

À Deus pelas bênçãos e proteção.

A minha família: Ana Telma, Laila e Luiza por toda a força, compreensão, paciência e amor durante essa difícil jornada.

Às famílias Brabo, Pacheco e Carvalho.

Aos amigos do Grupo de Percussão da Fundação Carlos Gomes, por toda a compreensão da minha utilização do espaço e do instrumental.

Aos professores Ricardo Aquino e Marcos Matos por serem esses profissionais, amigos, conselheiros em todos os momentos, em especial ao professor Ricardo Aquino por todas as mensagens de apoio e compreensão.

Aos amigos Thiago Lopes, George Lago, Karina Vieira, Herson Amorim, Líliam Barros pela ajuda com o trabalho e pela amizade.

Aos amigos que estiveram perto de mim sempre: Mônica Carvalho, Maria Christina, Tainá Souza, Luna Oliva, Natacha Marques, Rafaelle Brabo, Cibelle Gemima, Renato Pinheiro, Leo Navegantes, Ana Paula Kato, Claudionor Amaral, Moisés Levy, Joelson Silva.

Às amigas Cristiane Carvalho, Fabrícia Santana e Suelen Silva por me receberem em suas casas.

Aos amigos e companheiros de mestrado Clênio Henrique (in memoriam) e Breno Bragança por toda a amizade, paciência, conhecimento e ajuda. Vocês dois foram incansáveis. Muito obrigada.

À psicóloga mais incrível de todas Rosângela Cassemiro por toda paciência do mundo.

À Firmina Oliveira em nome da família W249.

Aos amigos do curso de percussão na UFG pelo convívio e aprendizado. Aos amigos da turma de mestrado em música da UFG 2014.

Aos amigos goianos, mato-grossenses, gaúchos, cearenses, maranhenses que moraram comigo, pelo acolhimento.

À CAPES.

Aos professores Carlos Costa, Fernando Chaib, Ronan Gil, Catarina Percínio e Lúcio Pereira, por todas as dicas.

Ao professor Fabio Oliveira, grande professor e percussionista.

“La musique est pour moi le chant instinctif, intérieur, d'une prière qui me ait être; faire de la musique équivaut pour moi à écouter vivre attentivement chacun des sons qu j'ai retenus (...). La musique me paraît devoir être un verbe vivant, concret (...).”

Yoshihisa Taira

SUMÁRIO

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

RECITAL DE MESTRADO (QUALIFICAÇÃO) – 2015

NOTA DE PROGRAMA DO RECITAL DE QUALIFICAÇÃO – 2015

ENCARTE COM GRAVAÇÃO DO RECITAL DE QUALIFICAÇÃO DE MESTRADO – 2015

RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO – 2016

NOTA DE PROGRAMA DO RECITAL DE DEFESA – 2016

ENCARTE COM GRAVAÇÃO DO RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO – 2016

CÓDIGO QR DAS PERFORMANCES DAS OBRAS PESQUISADA – 2016

PARTE B: ARTIGO

A PERFORMANCE DAS OBRAS PARA PERCUSSÃO SOLO DE YOSHIHISA TAIRA:
um olhar comparativo

INTRODUÇÃO	01
1. PANORAMA DE INFLUÊNCIAS RELEVANTES AO REPERTÓRIO	02
1.1 YOSHIHISA TAIRA	02
1.2 A MÚSICA DE TAIRA E O UNIVERSO PERCUSSIVO	03
1.3 DELIMITAÇÃO DO REPERTÓRIO PESQUISADO	09
2. UM OLHAR COMPARATIVO DAS PERFORMANCE DOS SOLOS PARA PERCUSSÃO	10
2.1. QUESTÕES PERTINENTES A NOTAÇÃO MUSICAL	10
A. FERMATA	11
B. CESURAS	14
C. CITAÇÃO E AUTOCITAÇÃO	16
D. ESPECTRO DE DINÂMICAS	18
2.2 QUESTÕES PERTINENTES À ESFERA TEMPORAL	21
2.2.1 TEMPO NA MÚSICA JAPONESA	21
2.2.2 ESPAÇO (CENTÍMETROS) X TEMPO (SEGUNDOS)	23

2.3 CARACTERÍSTICAS NIPÔNICAS	28
3. CONCLUSÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS	40

LISTA DE EXCERTOS DAS PARTITURAS

Excerto 1: Maya para flauta transversal. CHEN, 2007, p. 113.	05
Excerto 2: Monodrame I, p. 04	13
Excerto 3: Monodrame IV, p.04	13
Excerto 4: Monodrame I, p. 02	13
Excerto 5: Monodrame IV, p. 04	14
Excerto 6: Convergence I, p. 07	14
Excerto 7: Convergence I, p. 02	15
Excerto 8: Monodrame I, p. 02	15
Excerto 9: Monodrame IV, p. 04	15
Excerto 10: Convergence I, p. 03	17
Excerto 11: Monodrame I, p. 02	17
Excerto 12: Monodrame IV, p. 03	17
Excerto 13: Convergence I, p. 07	18
Excerto 14: Convergence I, p. 04 e 08	18
Excerto 15: Monodrame I, p. 04	19
Excerto 16: Monodrame I, p. 04	19
Excerto 17: Monodrame IV, p. 04	19
Excerto 18: Convergence I, p. 07	19
Excerto 19: Convergence I, p. 08	20
Excerto 20: Convergence I, p. 08	20
Excerto 21: Monodrame I, p. 04	20

Excerto 22: Monodrame IV, p. 04	20
Excerto 23: Convergence I, p. 08	26
Excerto 24: Monodrame I, p. 03	26
Excerto 25: Monodrame IV, p. 04	26
Excerto 26: Monodrame I, p. 05	27
Excerto 27: Monodrame IV, p. 01	29
Excerto 28: Monodrame IV, p. 04	29
Excerto 29: Monodrame IV, p. 02	29
Excerto 30: Monodrame IV, p. 02	30
Excerto 31: Monodrame IV, p. 04	30
Excerto 32: Monodrame IV, p. 04	30
Excerto 33: Monodrame IV, p. 03	30
Excerto 34: Convergence I, p. 01	33
Excerto 35: Convergence I, p. 04	33
Excerto 36: Monodrame I, p. 07	35
Excerto 37: Monodrame I, p. 07	36
Excerto 38: Monodrame I, p. 03	36

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Sugestão da montagem da obra <i>Hierophonie V</i> para seis percussionistas por <i>Les Percussion de Stranbourg</i>	06
Figura 2 -	Relação de fermatas contidas na obra <i>Convergence I</i> , p. 01	12
Figura 3 -	Relação de duração de fermatas na parte da harpa da obra <i>Aiolos</i> (1989)	23
Figura 4 -	Jardim Japonês - <i>MU a contemplação do espaço</i>	34
Figura 5 -	<i>Ningyō jōruri</i> ou Teatro <i>Bunraku</i> (teatro de bonecos)	34
Figura 6 -	<i>Hioshigui</i> – claves tocadas para indicar o início de uma apresentação do teatro bunraku	35
Figura 7 -	Apresentação de <i>kumi-daiko</i> – grupo de tambores taiko	36

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Obras de Yoshihisa Taira que contemple percussão: solo, duos, grupo de percussão e de câmara mista.	08
Quadro 2 – Delimitando repertório pesquisado	09
Quadro 3 – Relação entre espaço e tempo em <i>Convergence I</i> e <i>Monodrame IV</i>	24
Quadro 4 – Sequência de padrões musicais da obra <i>Monodrame IV</i>	31
Quadro 5 – Comparativo entre vertentes e padrões encontrados em <i>Monodrame IV</i>	31
Quadro 6 – Panorama dos andamentos mínimos e máximos das três obras.	32

RESUMO

Na parte A desta pesquisa de mestrado são os programas, notas de programa e os arquivos em DVD dos recitais apresentados ao PPG Música da UFG como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música por Lorena Brabo Pacheco, sob a orientação do Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira. Em seguida, são fornecidos os códigos QR das três performances das obras pesquisadas.

A parte B desta pesquisa de mestrado é um estudo comparativo performativo entre as três obras para percussão solo de Yoshihisa Taira, dentre elas *Convergence I* (1975), *Monodrame I* (1984) e *Monodrame IV* (2002), respectivamente, para marimba, percussão múltipla e vibrafone.

A pesquisa teve início a partir de parâmetros e/ou indicadores encontrados do próprio compositor, dos processos de preparação e execução das obras, nos quais auxiliarão a discussão de possíveis escolhas interpretativas das performances desses solos, sob o olhar de um performer percussionista.

O estudo apresenta um esquema de algumas influências de ordem pessoal e composicional vividas por Yoshihisa Taira, suas obras no universo percussivo até o recorte das obras para percussão solo. Em sequência, é iniciado o estudo comparativo performativo, apresentando similaridades e/ou particularidades entre a notação musical, uma discussão sobre a perspectiva do tempo, algumas características e conceitos da cultura oriental identificados ao processo comparativo, técnico-interpretativo e expressivo das obras.

Por fim, segue um tópico conclusivo, identificando os apontamentos mais relevantes ao processo de preparação e execução das obras, discutindo suas implicações simbólicas e sobre tudo performativas.

Palavras-chave: Yoshihisa Taira; percussão solo; performance.

ABSTRACT

In Part A of this master's research are presented the programs, program notes and files on DVD of the concerts presented to PPG Music UFG as a partial requirement for obtaining a Master's degree in Music by Lorena Brabo Pacheco, under the guidance of Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira. In sequence, they are being provided three QR codes on the performances of the surveyed works.

In Part B of this master's research is a performative comparative study of the three works for solo percussion by Yoshihisa Taira, among them *Convergence I* (1975), *Monodrame I* (1984) and *Monodrame IV* (2002), respectively, for marimba, multiple percussion and vibraphone.

The research started from parameters and/or indicators found by the composer himself, the processes of preparation and execution of works, which will help the discussion of possible interpretative choices of the performances of these solos under the vision of a performer percussionist.

The study presents an outline of some influences about personal and compositional experienced by Yoshihisa Taira, their works in the percussive universe until the clipping of works for solo percussion. In sequence, the performative comparative study presented similarities and/or peculiarities of musical notation, a discussion about the perspective of time, some features and concepts of oriental culture identified the comparative process, technical, interpretive and expressive.

Finally, follow a conclusive topic, identifying the most relevant notes to the preparation and execution process of the work, discussing their symbolic implications and above all, performative.

Keywords: Yoshihisa Taira; solo percussion; performance.

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas– Programa de Pós-graduação em Música

1º RECITAL DE MESTRADO
Auditório Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça
Goiânia, 18 de junho de 2015 – 10h

Lorena Brabo Pacheco
Percussão (mestranda)

PROGRAMA

?Corporel (1985)
Vinko Globokar (1934)

Monodrame IV (2002)
Yoshihisa Taïra (1937 - 2005)

The Anvil Chorus (1991)
David Lang (1957)

Diemorphie (1980)*
Yoshihisa Taïra (1937 - 2005)

Trird Construction (1941)*
John Cage (1912-1992)

***Músicos convidados:**

Breno Bragança
Clenio Henrique
Khesner Oliveira

Banca avaliadora: Presidente (Orientador) – Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira
Membro 1 – Prof. Dr. Fernando Chaib
Membro 2 – Prof. Dr. Johnson Joanesburg Anchieta Machado

Recital apresentado ao PPG Música da UFG como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música por Lorena Brabo Pacheco, sob a orientação do Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira.

NOTAS DE PROGRAMA

?*Corporel* (1985) de Vinko Globokar (1934), escrita para o corpo é um exemplo de obras que o compositor chama de “anti-badabum”, fazendo uma crítica aos modelos e escolhas composicional à performance. Ao invés de focar na velocidade, na densidade de eventos musicais e na escolha de instrumentos, essa música se concentra em mudanças sutis em qualidades sonoras e estruturas conceituais.

Monodrame IV (2002) é a última das três obras para percussão solo de Yoshihisa Taira (1937 - 2005) escrita para vibrafone. Essa peça faz parte da coletânea de “monodrames” do compositor, que foram escritas para diferentes instrumentos. *Monodrame IV* apresenta três padrões composicionais distintos, intercalados em diferentes momentos no decorrer da obra.

The Anvil Chorus (1991) de David Lang (1957) é uma obra para percussão múltipla, baseada no conceito dos padrões rítmicos intrincado de marteladas que os ferreiros medievais utilizavam para fincar pedaços de ferro no chão com rapidez e evitar acidentes e lesões. Na obra, o performer assume o papel de todos os ferreiros simultaneamente, criando uma textura complexa de ritmos sobrepostos.

Diemorphie (1980) é uma das obras de Yoshihisa Taira com palavras compostas na titulação, que sugerem inúmeros significados a partir da nomenclatura. Escrita para duo de percussão múltipla, o compositor explora diferentes timbres entre o diálogo dos dois performers. Além disso, enfatiza a propagação do som no silêncio.

Third Construction (1941) é a última obra intitulada por “construção” de John Cage (1912-1992). Nesta, Cage organiza padrões rítmicos, em que a unidade periódica contém vinte e quatro seções com vinte e quatro compassos cada. Além disso, o compositor moteja articulações diversas no decorrer da obra.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas– Programa de Pós-graduação em Música

RECITAL DE MESTRADO - DEFESA
Auditório Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça
Goiânia, 27 de abril de 2016 – 13h

Lorena Brabo Pacheco
Percussão

PROGRAMA

Convergence I (1975)
Yoshihisa Taira (1937 - 2005)

*Prose Collection - Stones*** (1968 - 1971)
Christian Wolf (1934)

Monodrame I (1984)
Yoshihisa Taira (1937 - 2005)

After Syrinx II (1984)
Richard Rodney Bennett (1936 - 2012)

*Seeds** (2010)
Leonardo Gorosito e Rafael Alberto

Músicos convidados:
Breno Bragança*
Grupo de Percussão UFG**

Banca avaliadora: Presidente (Orientador) – Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira
Membro 1 – Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Membro 2 – Prof. Dr. Eduardo Giancesella

Recital apresentado ao PPG Música da UFG como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música por Lorena Brabo Pacheco, sob a orientação do Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira.

NOTAS DE PROGRAMA

Convergence I, composta em 1975 e dedicada à marimbista japonesa Keiko Abe, é a primeira obra da coletânea de “convergences” para diferentes instrumentos musicais, escrita para marimba solo do compositor Yoshihisa Taira. Na obra, Taira explora os limites da técnica instrumental, muitas vezes em blocos de notas que em geral convergem para uma nota e/ou acorde. Explora ainda mudanças bruscas de caráter ora calmo, meditativo, ora demonstrando força, rigidez. Nessa última característica de demonstração da força, o compositor utiliza o grito humano pertencente a uma série de influências orientais, por exemplo, nas artes marciais japonesas.

Stones composta pelo compositor norte americano Christian G. Wolff (1934) conhecido por suas composições de música experimental, faz parte da coletânea *Prose Collection* de 1968 a 1971, na qual compõe obras descritivas. As indicações são ora através da sincronia de ações entre performers, ora pela improvisação e pela percepção dos eventos sonoros.

Monodrame I (1984) é a primeira das quatro obras da coletânea “monodrames” do compositor Yoshihisa Taira, escrita para percussão múltipla. Nessa obra Taira mistura texturas metálicas brilhantes com timbres de blocos de madeiras, congas, bongôs e bumbos. Das diversas influências japonesas exploradas por Taira em suas composições, *Monodrame I* remete a uma apresentação de *kumi-daiko* (組太鼓 – coleção de tambores) onde um grupo de pessoas tocam diferentes tambores *Taiko* (太鼓) e que podem ser observados múltiplos toques com variação na acentuação e trechos com improvisação.

After Syrinx II (1984) escrita pelo compositor norte americano Richard Rodney Bennett (1936 – 2012) para o percussionista William Moersch, é uma obra que apresenta uma série de variações a partir da obra *Syrinx* de Claude Debussy para flauta solo. Entre 1982 a 1986, além do solo para marimba, Bennett compôs *After Syrinx I* para piano e oboé, *Sonata After Syrinx* para flauta, viola e harpa, *Tango After Syrinx* para piano solo e *Dream Dancing* para grupo de música de câmara, todas a partir da obra de Debussy. O solo de marimba, é uma combinação de elementos de técnica virtuosística, linguagem musical avançada e de grande preocupação estética.

Sementes (2010) é uma obra composta pelos percussionistas Leonardo Gorosito e Rafael Alberto, que compõem o duo Desvio. Neta peça, todos os sons são produzidos pelo mesmo princípio: chacoalhar. Apesar de parecer ser um objeto muito limitado de composição,

ao se depararem com o caxixi, encontraram diversas possibilidades composicionais no instrumento, aumentando exponencialmente a capacidade de gerar ideias musicais elaboradas e gestos. Além dos caxixis ainda são utilizados diferentes instrumentos com o mesmo princípio e pequenos sinos em momentos de improvisação.

CÓDIGO QR DAS PERFORMANCES DAS OBRAS PESQUISADAS



Código QR: *Monodrame IV* (2002) – Yoshihisa Taira

Executado no Auditório Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça, na cidade de Goiânia, no dia 18 de junho de 2015, às 13h por Lorena Brabo.

CÓDIGO QR DAS PERFORMANCES DAS OBRAS PESQUISADAS



Código QR: *Monodrame I* (1984) – Yoshihisa Taira e *Convergence I* (1975) – Yoshihisa Taira

Executado no Auditório Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça, na cidade de Goiânia, no dia 31 de março de 2016, às 13h por Lorena Brabo.

PARTE B: ARTIGO

**A PERFORMANCE DAS TRÊS OBRAS PARA PERCUSSÃO SOLO DE
YOSHIHISA TAIRA: um olhar comparativo**

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como principal objetivo identificar e discutir similaridades e peculiaridades nas performances das obras para percussão solo de Yoshihisa Taira sob o olhar de um performer, a fim de elucidar, a partir de parâmetro e/ou indicadores, soluções técnico-interpretativas e expressivas pertinentes às performances das obras *Convergence I* (1975), *Monodrame I* (1984) e *Monodrame IV* (2002), respectivamente para marimba, percussão múltipla e vibrafone.

O primeiro tópico deste artigo, fornece um levantamento de diversas influências de Yoshihisa Taira, cruzando dados de partituras, gravações, bibliografias específicas e performances. Em sequência, é apresentado um recorte do repertório pesquisado a partir dos dados coletados.

No segundo tópico, dá-se início às características de ordem particular e comparativa, com ênfase em três aspectos: (1) notação musical, (2) esfera temporal e (3) características nipônicas. Paralelamente a essas descrições, foram apresentadas sugestões de interpretação aos recortes em destaque.

Ao final, no terceiro tópico de caráter conclusivo, encontra-se um agrupamento dos questionamentos e resultados a partir do olhar da autora e performer. Os resultados dentre os aspectos técnico-interpretativos e expressivos, são direcionados ao recorte, partindo de um olhar comparativo-performativo.

O estudo comparativo-performativo desenvolvido para essa pesquisa de mestrado, foi um compilado de inúmeras características evidentes nas composições de Yoshihisa Taira. Contudo, o enfoque desse artigo é buscar compreender e/ou introduzir ao performer percussionista algumas perspectivas para a preparação e execução das obras para percussão solo, com o objetivo de auxiliar na tomada de decisões da performance.

Os resultados encontrados foram favoráveis aos processos de preparação e execução das três performances, que podem ser encontradas através do código QR que se encontra na parte A desta pesquisa.

1. PANORAMA DE INFLUÊNCIAS RELEVANTES AO REPERTÓRIO

Neste tópico será apresentado um panorama de algumas influências do compositor japonês Yoshihisa Taira (3 de junho de 1937- 13 de março de 2005), conhecido por colocar em suas obras elementos que remetem aos sons livres, sons da natureza e em especial pelo valor musical do espaço. Sua vasta produção se ampara na constante retomada e consciência de suas próprias experiências, que por sua vez influenciaram suas escolhas, revelando um idioma composicional próprio desde seus primeiros trabalhos na década de 1970 até o início do século XXI.

O artigo foi dividido em três sub-tópicos, onde, no primeiro, intitulado Yoshihisa Taira, são apresentadas algumas das vastas influências histórico-musicais do compositor, destacando indicadores mais significativos ao estudo comparativo-performativo elucidado nesta pesquisa de mestrado. Na segunda parte, Obras e o Universo Percussivo, serão apresentadas obras que exemplificam as investigações desse estudo comparativo, destacando as obras com ou para percussão. Por fim, na terceira parte, Delimitando o Repertório Pesquisado, é um recorte dos três únicos solos para percussão do Yoshihisa Taira.

A exiguidade de informações pertinentes ao repertório aqui pesquisado, relacionado ao compositor japonês e/ou ao universo percussivo, além da possibilidade de aproximação de contextos musicais orientais, foram as principais motivações ao início dessa pesquisa de mestrado.

1.1 YOSHIHISA TAIRA

Nascido no Japão em uma família de músicos da Era Meiji¹, Yoshihisa Taira viveu a memória hostil das angústias da guerra, marcado pelo refúgio de sua família para uma vida rural no Japão. Por conta da presença de princípios orientais e ocidentais desse período, surge em Taira uma personalidade a partir de tudo o que o cercava, como a cultura japonesa e estrangeira, sobretudo, a francesa, além de seus familiares e costumes, sua formação, a música em geral, a natureza, a religião e a guerra.

Ross (2009) comenta que o fim da Segunda Guerra mundial e início da Guerra Fria foi para a música “um pandemônio de revoluções, contrarrevoluções” (p. 375) que influenciaram diversos compositores da segunda metade do século XX. Logo depois do período pós-guerra,

¹ Período ou Era Meiji – Regime Iluminado -, que durou quarenta e cinco anos, de 8 de setembro de 1868 a 30 de julho de 1912. Esta etapa da história do Japão foi marcada por um processo de abertura das portas orientais ao mundo ocidental, no qual incluiu características do capitalismo, gerando uma veloz modernização no país.

Minao Shibata (1916 – 1996) compositor e musicólogo, ressalva que se iniciou um intenso processo de criação musical no Japão (SHIBATA *apud* CHEN, 2007, p. 28). Em 1946, foi criada a Universidade de Belas Artes e Música de Tóquio, hoje com um departamento de música oriental e ocidental, onde Taira iniciou seus estudos musicais (CHEN, 2007, p. 24).

Yoshihisa Taira mudou-se para Paris em 1966, para estudar no Conservatório Nacional de Música da mesma cidade. Na França, país onde se naturalizou, Yoshihisa compôs obras que fomentava “o extremo limite de técnica instrumental, utilizando novos modos de tocar além de diferentes efeitos sonoros” e “uma infinidade de novos ruídos, como o grito humano que se tornou uma espécie de assinatura”². Além dessas características do seu vasto repertório, Taira utilizou também de transições bruscas de andamentos e do estrondo ao silêncio, como uma espécie de diferenciação de personagens que reflete a necessidade de expressão do compositor.

Há, em minha música, duas extremidades opostas, um grande contraste entre uma forma de violência e de meditação. Se eu não usar dois elementos muito opostos, eu não poderia me expressar profundamente, eu preciso dessa oposição (CHEN, 2007, p. 374, tradução nossa)³.

Chen (2007) comenta que “o reencontro com a verdadeira Paris – não aquele fruto de sua imaginação durante anos – desencadeou um grande choque intelectual e emocional”⁴ (p. 56, tradução nossa). Apesar do impacto cultural, Takemitsu (1995) ressalta que “existe uma vantagem ao compositor japonês que estudou música moderna ocidental - música a partir de uma cultura completamente diferente. Isto é, ele pode visualizar a sua própria tradição japonesa a partir dele mesmo, porém com um outro olhar”⁵ (p. 143, tradução nossa).

1.2 OBRAS E O UNIVERSO PERCUSSIVOS

Dentre as obras de seu repertório composicional, Yoshihisa Taira compôs, desde meados da década de 1970 até o início do século XXI, diversas obras com diferentes formações, dentre essas, destacamos as peças para instrumentos desacompanhados (solo),

² Disponível em: <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/taira-yoshihisa-1937-2005> (...) l'extrême les limites de la technique instrumentale, utilise largement les nouveaux modes de jeu et effets particuliers comme (...) Il explore également les nouvelles sonorités aux frontières du bruit, comme le cri humain qu'il emploie très fréquemment au point de devenir en quelque sorte une signature (<http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/taira-yoshihisa-1937-2005>).

³ Il y a, dans ma musique, deux extrémités très opposées, un grand contraste entre une forme de violence et la méditation. Si je n'utilise pas deux éléments très opposés, je ne peux pas m'exprimer profondément, J'ai besoin de cette opposition.

⁴ La rencontre avec le vrai Paris – et non celui bâti par son imagination des années durant – déclencha ainsi un grand choc intellectuel et affectif (...)

⁵ There is an advantage for a Japanese composer who has studied modern Western music - music from a completely different culture. That is, he can view his own Japanese tradition from within but with another's eyes.

grupos de câmara mista e orquestras, na qual percebemos inúmeras similaridades e/ou particularidades. O idioma composicional de Yoshihisa Taira é um convite ao performer a um “programa composicional autobiográfico”, ao se deparar com expressões próprias e uma “atmosfera conflitante de seus personagens” (BORÉM e RAY, 2012, p. 146).

A exemplo disso, nas obras *Meditations* (1978), uma das suas mais famosas obras para orquestra sinfônica e *Monodrame IV* (2002) para vibrafone, podemos perceber bem o retrato dessa atmosfera conflitante nas quais Taira explorou mudanças bruscas de andamento, repetição de padrões, efeitos polifônicos e uma escrita aleatória que fazem parte de sua expressividade composicional.

Em 1970, ainda na França, Taira compôs *Hiérophonie IV* para quatro flautas e uma instrumentista, em um trabalho que foi uma espécie de “resultado de uma reflexão sobre a sua identidade cultural” e o refúgio dos “estilos neoclássicos e ‘bartoquiano’ que marcaram seus estudos no Japão” (LIEN, 2005, p. 371), fazendo com que Taira, em sua “nova” vida ocidental, retomasse às suas origens japonesas através de suas composições.

O retorno às origens japonesas é identificado quando Taira se refere ao silêncio, mencionando o conceito japonês *MA* que é “a distância natural entre duas ou mais coisas que existem em continuidade” ou, “a pausa ou intervalo entre dois ou mais fenômenos que ocorrem de forma contínua”⁶ explica Haarhues (2005, p. 134).

Taira ainda acrescenta:

O silêncio, para mim, pode funcionar em dois sentidos: um no sentido de que não ouvimos nada; onde não existe o ar para levar as ondas sonoras. E no outro sentido, para a música, por exemplo, onde o silêncio, o espaço de silêncio entre duas notas é tão denso qualitativamente, que se torna um silêncio vivo (TAIRA *apud* MARESHAL, 2009, tradução nossa)⁷.

Esse silêncio vivo é concordado por Takemitsu (1995), um dos compositores japoneses que influenciaram Taira, ao comentar que o conceito *MA* “é um poderoso silêncio que dá vida ao som” (p. 51). A exemplo disso, Haarhues (2005) ressalta que Takemitsu “na peça *Arc para piano e orquestra*, jardins japoneses eram uma importante fonte de inspiração” (p. 134) e por sua vez na obra *Aiolos*⁸ de 1989 para flauta transversal, harpa, além de alguns timbres percussivos, Taira retrata o silêncio profundo de um lugar, um espaço (UNESCO

⁶ (...) the term means “the natural distance between two or more things existing in a continuity,” or “the natural pause or interval between two or more phenomena occurring continuously.

⁷ Le silence, pour moi, peut fonctionner sur deux modes: dans le sens où l’on n’entend vraiment rien; où il n’y a pas d’air pour transmettre l’onde sonore. Et dans l’autre sens, pour la musique par exemple, où le silence, l’espace de silence entre deux notes est si concentré qu’il prend une qualité, devient un silence vivant.

⁸ Obra inspirada no Jardim Japonês da Unesco do escultor Isamu Noguchi, onde Yoshihisa Taira foi premiado pela *Tribuna Internationale des Compositeurs* da Unesco em 1982.

COLLECTION, 1989). Na obra *Tourbillion* de 1984 para seis percussionistas e orquestra, os timbres mais percussivos e secos se opõem aos timbres contínuos da orquestra⁹. Nessas duas composições, Yoshihisa Taira remete a proliferação do som no silêncio, transmitindo uma grande paisagem sonora, ora calma e pacífica, ora rígida e agitada.

Apesar de *Ignescence* para dois pianos e percussão e *Maya* para flauta baixo (1972) terem sido as duas primeiras composições em que Taira utilizou o grito humano, foi durante suas aulas na classe de André Jolivet que Taira iniciou as composições que fazem parte de um “ciclo” (não concluído), onde apresenta obras com a mesma titulação, porém com uma instrumentação diferente, em que o japonês tornou o grito uma espécie de marca própria (CHEN, 2007, p. 214-215).

Excerto 1: Maya para flauta transversal.

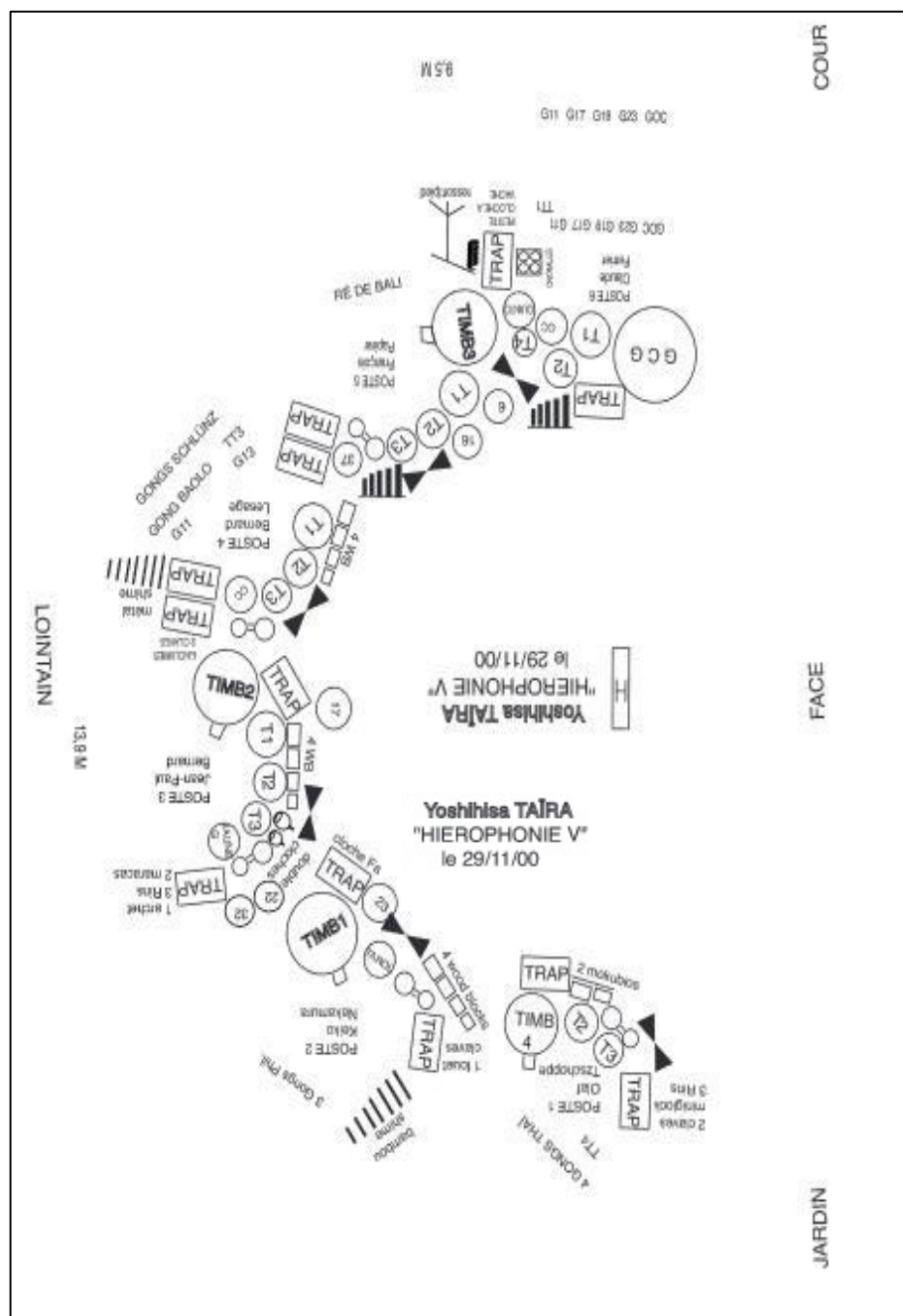
The image shows a musical score for a transverse flute. The notation is on a single staff with a treble clef. The melody consists of several notes, some with accents (>) and a fermata. Below the staff, there are dynamic markings: *sfz* (sforzando), *fff* (fortissimo), and *fff* (fortissimo). There are also two wedge-shaped markings below the staff, one pointing up and one pointing down. Below the staff, there are vocalizations: 'a', 'ha!', 'ou!', 'i!', and 'ou'.

Fonte: CHEN, 2007, p. 113.

É em uma de suas obras mais conhecidas, dedicada ao *Les percussions de Strasbourg*, intitulada *Hiérophonie V* de 1975, que Yoshihisa Taira explorou o grito humano, como se os performers interpretassem guerreiros samurais, além disso, sua escrita bem particular, transmite uma sensação de flutuação na música. Na obra e já apresentando uma maturidade composicional, Taira escreve para seis percussionistas, trabalhando com a improvisação e ostinatos rítmicos. Rodeados por uma ilha de instrumentos de percussão, cada percussionista conduz a música unicamente pela respiração.

⁹ Disponível em: www.lespercussiondestrasbourg.com

Figura 01: Sugestão da montagem da obra *Hierophonie V* para seis percussionistas por *Les Percussion de Stranbourg*



Fonte: Site do Les percussion de Strasbourg¹⁰

¹⁰ Disponível em: <http://www.percussionsdestrasbourg.com/wp-content/uploads/2014/07/TAIRA.pdf>

Hiérophonie V faz parte do já citado “ciclo”¹¹, no qual Chen (2007) comenta que Yoshihisa Taira se inspirou nos títulos dos cinco movimentos de *Cinq Incantation* de André Jolivet (p. 216). As obras pertencentes ao ciclo são: *Hiérophonie I a V* (1969 a 1974/75), *Sonomorphie I a III* (1970 a 1975), *Convergence I a III* (1975 a 1976), *Érasion I* (1980), *Monodrame I a IV* (1984 a 2002), *Synergie I* (1990) e *Pénombres I a VI* (1981 a 1996).

Do levantamento feito por Chen (2007), três diferentes instrumentos musicais são apontados como os que tiveram uma atenção especial de Yoshihisa Taira. Essa atenção se deu através do contato que Taira teve com diferentes compositores e intérpretes que influenciaram o japonês no quesito instrumentação em geral pela riqueza dos timbres. Flauta, harpa e percussão são os instrumentos que mais aparecem no repertório do compositor e que possuem diversos artifícios do interesse composicional do mesmo. Além disso, com o passar do tempo, esses instrumentos acrescentaram valores ao reencontro de Yoshihisa Taira com a sua própria música japonesa.

Dessa forma e especificamente, as composições com ou para percussão tornaram-se distintas ao compositor, assim como a percussão tornou-se iminente à Taira.

O quadro 1 apresenta em ordem cronológica as obras em que Yoshihisa Taira utilizou a percussão em solos, grupo de percussão ou de câmara mista:

¹¹ Bela Bartók foi também uma influência ao ciclo/obras de Yoshihisa Taira, como os seus seis quartetos de cordas do compositor húngaro, cada um com cinco movimentos. Taira compôs suas obras com as mesmas características estruturais das obras de Bartók, que apresentavam duas exposições, um desenvolvimento, uma recapitulação e uma coda, intercalados com ostinatos rítmicos e ao final, a repetição dos primeiros trechos (SOMFAI, 1996, p. 286).

QUADRO 1 – OBRAS DE YOSHIHISA TAIRA QUE CONTEMPLE PERCUSSÃO: SOLO, DUOS, GRUPO DE PERCUSSÃO E DE CÂMARA MISTA

MÚSICAS	ANO	FORMAÇÃO
<i>Fusion</i>	1971	2 flautas e 3 percussionistas
<i>Sonomorphie II</i>	1971	Voz, oboé, violoncelo, harpa e percussão
<i>Ignescence</i>	1972	2 pianos e percussão
<i>Luisances</i>	1973	2 ondes Martenot, guitarra elétrica e percussão
<i>Hiérophinie V</i>	1974	6 percussionistas
<i>Pentalpha</i>	1974	Flauta, clarinete, contrabaixo, percussão e marimba.
<i>Convergence I</i>	1975	1 teclado de percussão
<i>Campanella</i>	1978	3 ou 5 diferentes sinos
<i>Diemorphie</i>	1980	2 percussionistas
<i>Monodrame I</i>	1984	1 teclado de percussão
<i>Tourbillon</i>	1984	6 percussionistas solistas e orquestra
<i>Trichromie</i>	1992	3 percussionistas
<i>Diffraction</i>	1996	4 teclados de percussão
<i>Monodrame IV</i>	2002	1 teclado de percussão

Fonte: adaptado de CHEN, 2007.

1.3 DELIMITAÇÃO DO REPERTÓRIO PESQUISADO

Dentre as obras para solo, grupo de percussão e grupo de câmara mista compostas por Yoshihisa Taira, esta pesquisa abordará somente as obras para solo, escritas para um percussionista. Portanto, as três obras que se encaixam neste critério são: *Convergence I*, *Monodrame I* e *Monodrame IV*. O quadro 2, apresenta as obras selecionadas, seu ano de composição e sua instrumentação.

QUADRO 2: DELIMITANDO REPERTÓRIO PESQUISADO

MÚSICAS	ANO	FORMAÇÃO	INSTRUMENTAÇÃO
<i>Convergence I</i>	1975	1 teclado de percussão	Marimba 4 oitavas e meia
<i>Monodrame I</i>	1984	1 percussão múltipla	Madeiras: 3 a 4 blocos de madeira; 3 a 4 blocos chineses e 1 a 2 placas de madeira. Metais: 6 a 8 gongos; 2 a 3 tam-tans; sino de vaca (35 a 45 centímetros); 2 a 3 tigelas budistas japonesas; prato suspenso; guizos, carrilhão (efeitos). Instrumentos com pele: booban (ou bongô, ou roto-tom); bumbo; bumbo à pedal; 2 tom-tons (agudo e grave); 2 congas; 2 bongos; 2 tímpanos.
<i>Monodrame IV</i>	2002	1 teclado de percussão	Vibrafone 3 oitavas

Fonte: Elaborado pela autora, 2015.

2. UM OLHAR COMPARATIVO DAS PERFORMANCES DOS SOLOS PARA PERCUSSÃO

Este segundo tópico está voltado ao estudo comparativo-performativo das três únicas obras para percussão solo de Yoshihisa Taira. O estudo é composto por características relacionadas em sub-tópicos, nos quais foram encontrados três mais relevantes, que são: Notação Musical, Esfera Temporal e Características Nipônicas. Durante a elaboração desses sub-tópicos, as escolhas técnico-interpretativas e expressivas, a percepção do caráter de cada obra, até a performance em si, partiram de trechos com similaridades e/ou particularidades dentre as obras *Convergence I*, *Monodrame I* e *Monodrame IV*, respectivamente para marimba, percussão múltipla e vibrafone. É importante ressaltar que os resultados do olhar comparativo contidos nessa pesquisa de mestrado são produtos das performances dos solos para percussão executados pela própria autora.

Os sub-tópicos selecionados para o estudo comparativo-performativo revelarão parte das razões pelas quais Yoshihisa Taira compôs obras diferentes, porém, tão similares. A tradução desses códigos faz parte de uma espécie do seu imaginário japonês e/ou das experiências vividas pelo compositor. Durante o estudo do repertório, foram encontrados a partir de materiais musicais das três obras, parâmetros e/ou indicadores às ideias do compositor ao processo comparativo. Esses materiais musicais foram uma espécie de código que poderiam ser submetidos a uma análise meticulosa e desmedida em cada uma das obras.

“A existência do código, embora permitindo combinações de vários tipos, limita enormemente o número de escolhas” (ECO, 2012, p. 105), ou seja, as razões encontradas nesta pesquisa podem conter uma reciprocidade, algo em comum, mas não necessariamente todas apresentem as mesmas características. Então foram escolhidas “situações descontínuas, discretas, recortadas no *continuum* dos fatos possíveis, e elejo-as como traços pertinentes aos fins da comunicação” (ECO, 2012, p. 105). Contudo, “fechar o conceito de interpretação como “tradução” das ideias do compositor ou tão-somente “expressão” das ideias do compositor, ou ainda considerá-la totalmente livre, é ignorar os elementos que a sustentam (extra código), sempre presentes na realidade sociocultural (Laboissière, 2007, p 38).

Em termos musicais, as razões para essa premissa surgem a partir da identificação de características como: a proliferação do som no espaço, na passagem do tempo, na notação musical, no imaginário e na utilização de conceitos japoneses extramusicais. Segundo Meyer (1994) “a música pode ser significativa por se referir a algo de fora de si, evocando

associações e conotações relativas ao mundo das ideias, sentimentos e objetos físicos” (p. 6, tradução nossa).

Cada obra apresentou, dentro dos parâmetros do som, características em comum, apesar de serem escritas em diferentes períodos e para diferentes instrumentos de percussão. Além disso, fazem parte dos resultados encontrados diversos aspectos relacionados a performance como: movimentação corpórea, resistência técnico-motora, mudança de baquetas, mudança de caráter, instrumentação, espaço físico do instrumento, aspectos técnicos-interpretativos e expressivos, níveis de dificuldades, aprendizagem motora, notação e a métricas.

2.1. QUESTÕES PERTINENTES A NOTAÇÃO MUSICAL

Ao analisarmos a abordagem sobre a notação musical de Yoshihisa Taira, percebe-se que há uma preocupação por parte do compositor em transmitir na partitura o que gostaria de escutar. Além disso, de que forma a colaboração com intérpretes poderia ajudá-lo em suas escolhas. A escrita de Taira é uma espécie de carimbo tanto para a notação musical quanto para o timbre escolhido.

Nesse sentido, Taira retrata um pouco de sua perspectiva sobre a sua forma de escrita musical e trabalhos colaborativos:

Meu trabalho com alunos ou intérpretes deve ser o mais claro e direto possível. Eu jamais utilizo comentários sofisticados, a técnica de escrita só diz respeito a mim.¹² (TAIRA *apud* CHEN, 2007, p. 80, tradução nossa).

De acordo com essa fala, Taira ao elaborar suas composições, dá ênfase na performance, de modo que os elementos musicais (signos) contidos na partitura dão ao performer uma compreensão rápida da escrita da obra, principalmente em relação à liberdade interpretativa. Portanto, e para um performer, a interpretação de alguns desses elementos musicais, podem tornar complexas as possibilidades interpretativas. A partir desse ponto, foram iniciadas observações acerca das similaridades e/ou particularidades do repertório para percussão solo pertinentes a notação musical, com o propósito de identificar e executar possibilidades interpretativas partindo do olhar comparativo dessa autora; performer.

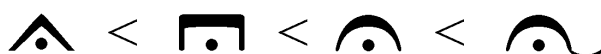
Em seguida, serão notadas as seguintes similaridades e ou particularidades referentes à: Fermatas e *Cesuras*, Citação e Autocitação e Espectro de Dinâmicas que serão respectivamente comentadas abaixo.

¹² *Mon travail avec les interprètes élève ou professionnels doit être le plus clair et le plus direct possible. Je n'emploie jamais de commentaires sophistiqués, la technique d'écriture ne regarde que moi.*

A) FERMATAS

Taira explica que “a notação no final de diferentes seções, apontam um silêncio com duração indeterminada”¹³ (*apud* CHEN, 2007, p. 04), porém, observa-se na partitura de *Convergence I* para marimba solo, que o compositor indica uma relação de ordem crescente de fermatas (figura 02).

Figura 02: Relação de fermatas contidas na obra *Convergence I*, p. 01

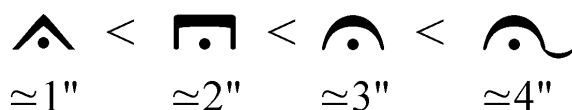


Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

Essa relação de fermatas é frequentemente encontrada em *Convergence I* e em *Monodrame I*. Em *Monodrame IV* aparecem somente a terceira maior fermata da figura 2, ora sem indicações sobre uma suposta duração, ora com a indicação *long*, que em francês significa longo. Apesar de *Monodrame IV* não apresentar os quatro tipos de fermatas acima, ainda assim, se encaixa na relação de ordem crescente contida nas instruções da partitura de *Convergence I*.

Sobre essa relação de ordem crescente das fermatas, Chen (2007) encontra na partitura da harpa, da obra *Aiolos* para flauta e harpa, uma ordem de fermatas com uma sugestão de valor para cada uma delas e uma possível interpretação dos referidos signos (ver abaixo):

Figura 03: Relação de duração de fermatas na parte da harpa da obra *Aiolos* (1989)



Fonte: Chen, 2007, p. 123.

A partir do dado coletado correlato a relação numérica encontrada por Chen, foi elencado pela performer autora desta pesquisa, trechos das três obras para percussão solo, nos quais observou-se de que forma as fermatas se comportam no contexto sonoro da performance. Notou-se, porém que, em vezes, as fermatas aparecem indicando um prolongamento sonoro (excertos 02 e 03) e a interrupção do valor da figura, do som ou do

¹³ (...) la notation à la fin de chaque portée signifie le silence avec une durée non déterminée.

trecho (bloco de sons) (excertos 04 e 05). É possível ainda, especificamente, encontrar em *Convergence I* uma espécie de acelerando e desacelerando rítmico de fermatas (excerto 06), que aparecem entre figuras musicais com o mesmo valor ou entre uma sequência rítmica.

A seguir veremos exemplos pertinentes à compreensão desses formatos, nos quais as fermatas podem ser interpretadas de formas distintas.

Durante a execução dos excertos do ponto “Prolongamento de Sons”, por serem excertos que apresentam o mesmo tipo de fermata, optou-se pela utilização de movimentos curvilíneos dos pulsos e/ou dos braços; dependendo da dinâmica conseguinte; tanto no excerto 02 que apresenta mudança de baqueta e mudança de instrumentos, quanto no excerto 03, escrito somente para vibrafone, enfatizando aspectos expressivos das performances.

No ponto “Interrupção do Som”, foram considerados os valores das fermatas de acordo com a relação da figura 03. Contudo no excerto 04, optou-se por movimentos curtos e incisivos com o objetivo de destacar timbres escritos com figuras de menor valor. Já no excerto 05 do mesmo ponto, os movimentos são somente incisivos, nos quais a resistência técnico-motora requer um certo preparo, dando ênfase na dinâmica e na reverberação do som no espaço. Por último no ponto “Acelerando e Desacelerando”, o excerto 06 foi o exemplo que melhor demonstra a exploração da relação de ordem crescente encontrada por Chen (ver na figura 03).

- **Prolongamento do Sons**

Excerto 02: *Monodrame I*, p. 04
Bumbo Sinfônico e Gongas

The musical score consists of two staves. The top staff is for Gongas (C.g.a.) and the bottom staff is for Bumbo Sinfônico (G.C.). The tempo is marked "in tempo" at both the beginning and end. The piece starts with a fermata on the Gongas staff, followed by a series of notes on the Bumbo Sinfônico staff. The dynamics are marked "ppp" at the beginning and end, and "ff" in the middle. The tempo is marked "in tempo" at both the beginning and end.

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 1986.

Excerto 03: *Monodrame IV*, p. 04

Vibrafone

non tremolo

mp *p*

Red. _____ Red. _____

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

- Interrupção do Som

Excerto 04: *Monodrame I*, p. 02

Blocos de Madeira

Bois *régulièrement 5"~6"* *4"* *long*

fff *pp*

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 1986.

Excerto 05: *Monodrame IV*, p. 04

Vibrafone

14"~16" *mettez le moteur* *long*

ffff *f* *f* *pp*

Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

- Acelerando e Desacelerando

Excerto 06: *Convergence I*, 2005, p. 07

Marimba

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

B) CESURAS

As *cesuras*¹⁴ - representadas pelo símbolo (`) - em geral aparecem relacionadas com a ideia de interrupção súbita do som (excerto 09) ou, como o encurtamento do valor da figura (excertos 07 e 08), tendo um papel similar ao conceito de pausa.

Excerto 07: *Convergence I*, p. 02

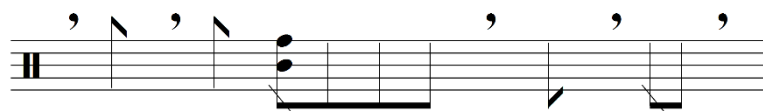
Marimba

Fonte: Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

¹⁴ Cesura (lat. lit.: *caesare*: cortar) Silêncio, interrupção súbita ou respiração, costuma ser representada pelos símbolos [`] e [/] (Dourado, p. 75).

Excerto 08: *Monodrame I*, p. 02

Blocos de Madeiras



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 1986.

Excerto 09: *Monodrame IV*, p. 04

Vibrafone



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

É possível ainda encontrar uma aproximação entre a ideia das *cesuras* com as possíveis interpretações das fermatas, anteriormente citadas. Para melhor compreensão das últimas observações, entende-se que além da aproximação do conceito de pausa, as *cesuras* e as fermatas apesar de também terem significados distintos na música ocidental, em alguns casos no discurso composicional de Taira, esses signos apresentam um significado próximo.

Na performance, tendo em vista as diversas possibilidades interpretativas em diferentes contextos, onde aparecem fermatas e/ou *cesuras* apontados anteriormente, Taira dispõe esses elementos na sua própria forma de interpretá-los ou, por conta da movimentação corpórea em uma possível mudança de instrumentos, por exemplo, ou por conta das ideias de efeitos sonoros e/ou reverberação do som no espaço.

C) CITAÇÃO E AUTOCITAÇÃO

Cardassi (2004) explica a diferença entre os conceitos de citação e autocitação no processo composicional:

[Citação trata de] tomar emprestado trechos de obras consagradas historicamente, seja através de citações diretas ou de alusões menos evidentes (...) e podem ter sido escolhidas pelo compositor por razões musicais ou simbólicas, nunca por motivos meramente ilustrativos (...) [autocitação não se trata de uma] citação de obras alheias, mas [o compositor] reutiliza trechos de sua própria música, muitas vezes de forma literal, configurando um processo de autocitação (p. 13)

A partir das ideias de Cardassi, pode-se observar a presença desses dois conceitos no processo composicional de Taira tanto na utilização das citações, quanto das autocitações. No contexto apontado como citação, Yoshihisa Taira teve diversos compositores que o influenciaram musicalmente de alguma forma, dentre esses, Bela Bártok e André Jolivet como os que apresentaram características pertinentes ao estudo comparativo-performativo dessa pesquisa. O motivo pelo qual esses compositores foram escolhidos, se deve ao fato de as obras *Convergence I*, *Monodrame I* e *Monodrame IV* fazerem parte do ciclo/obras em que Taira iniciou seu processo composicional na turma de André Jolivet no Conservatório de Paris. Chen (2007) comenta que Yoshihisa Taira se inspirou primeiramente nos títulos dos cinco movimentos da peça *Cinq Incantations* para flauta de André Jolivet (CHEN, p. 216).

Em relação a Bela Bártok, *Convergence I* e *Monodrame I* são obras que se enquadram em algumas das características estruturais das obras do compositor húngaro, como exemplo, em seus seis quartetos de cordas, nos quais organizou cada um com cinco movimentos, enquanto Taira compôs obras com a mesma titulação, porém para cinco diferentes instrumentos (CHEN, 2007). A estrutura com duas exposições, um desenvolvimento, uma recapitulação e uma coda, intercalados com ostinatos rítmicos e ao final a repetição dos primeiros trechos (SOMFAI, 1996, p. 286) podem ser encontradas nas três obras. *Monodrame IV*, por ser uma obra composta mais recentemente, já no início do século XXI, não apresenta tantas similaridades composicionais com as obras de Bela Bártok.

Em relação a autocitação, é possível encontrar trechos dentre os três solos para percussão onde há excertos cuja similaridades chama atenção, como nos exemplos abaixo:

Excerto 10: *Convergence I*, p. 03

Marimba

Musical score for Marimba, Excerto 10: *Convergence I*, p. 03. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features a series of notes with dynamic markings: *sffz*, *ppp*, *fff*, *sffz*, *mf*, and *ppp*. There are also fermatas over some notes.

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

Excerto 11: *Monodrame I*, p. 02

Bumbo á pedal e Bumbo Sinfônico

Musical score for Bumbo á pedal e Bumbo Sinfônico, Excerto 11: *Monodrame I*, p. 02. The score is written on two staves. The top staff is labeled "G.C. à Ped." and the bottom staff is labeled "G.C.". It features a series of notes with dynamic markings: *sffz*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, and *pp*.

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 1986.

Excerto 12: *Monodrame IV*, p. 03

Vibrafone

Musical score for Vibrafone, Excerto 12: *Monodrame IV*, p. 03. The score is written on a single staff with a treble clef. It features a series of notes with dynamic markings: *sffz*, *pp*, *sffz*, *p subito*, *sffz*, and *long*. There is a "15"

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

Apesar das semelhanças entre figuras rítmicas, dinâmicas, articulações e na técnica percussiva de sustentação do som, o rulo; o performer ao procurar um mesmo sentido musical para ambos os trechos, deve pensar em gestos diferente, por conta da diferença instrumental, e consequentemente a técnica utilizada. Chaib comenta que o ato de “pensar gestualmente musical” à extração sonora, de caráter técnico, é o primeiro passo ao diálogo do intérprete e esses simples gestos, podem ser fatores à expressividade corporal (CHAIB, 2013, p. 165-168).

D) ESPECTRO DE DINÂMICAS

Entre as três obras, o espectro de dinâmicas é amplo e permeia entre o *pianissíssimo* (*ppp*) e *fortissíssimo* (*fff*). Entretanto, observa-se que os trechos, apesar da diferença instrumental e técnica, pertencentes às extremidades do espectro de dinâmica (intensidade) das obras estudadas, os efeitos sonoros a partir da notação são completamente diferentes. Porém, o performer deve pensar que todos os trechos com similaridades, dentro de um contexto, podem ter um mesmo sentido musical, e pensar em gestos que caracterizam o trecho o mais próximo desse sentido ou discurso musical em questão, estará ligado à construção da expressividade corporal do performer.

- **Trechos com dinâmicas o mais forte possível (*fff*).**

Excerto 13: *Convergence I*, p. 07.

Marimba



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

Excerto 14: *Convergence I*, p. 04 e 08

Marimba

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

Excerto 15: *Monodrame I*, p.04

Placa de Madeira



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 1986.

Excerto 16: *Monodrame I*, p.04

Caixa de Madeira



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 1986.

Excerto 17: *Monodrame IV*, p. 04

Vibrafone

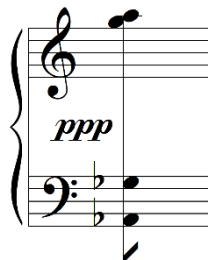


Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

- Trechos com dinâmica o mais piano possível (*ppp*):

Excerto 18: *Convergence I*, p. 07

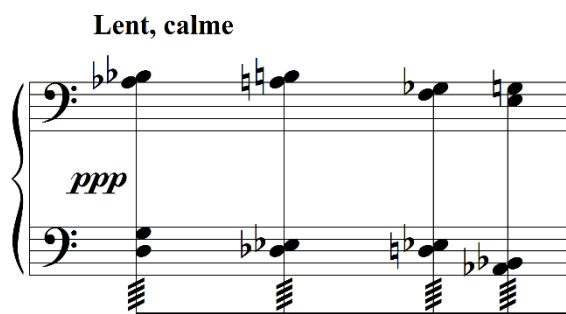
Marimba



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

Excerto 19: *Convergence I*, p. 08

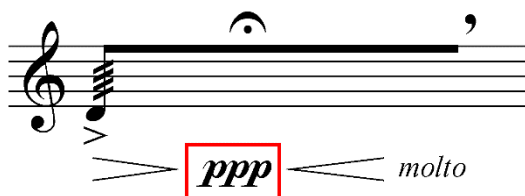
Marimba



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

Excerto 20: *Convergence I*, p. 08

Marimba



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

Excerto 21: *Monodrame I*, p. 04

Bumbo Sinfônico



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 1986.

Excerto 22: *Monodrame IV*, p. 04

Vibrafone



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

2.2. QUESTÕES PERTINENTES À ESFERA TEMPORAL

A escolha do título deste subtópico foi a nomenclatura que mais bem se adequa à compreensão e aplicação da abordagem sobre a interpretação do tempo nas obras para percussão solo de Yoshihisa Taira. O significado da palavra “esfera” adiciona a esse contexto temporal, diferentes significados como “extensão de autoridade, de poder, de talento, de atribuições [ou a esfera no sentido] de atividade, domínio no qual se exerce a ação de alguém ou de alguma coisa, [ou ainda como um corpo] celeste, esfera imaginária, de raio indeterminado”¹⁵.

Portanto, durante esse subtópico serão apontadas possíveis abordagens feitas por Taira em relação à Esfera Temporal em suas obras. A identificação da ação da mesma sob as obras em questão, pode ajudar a compreender elementos como a passagem do tempo, a

¹⁵ Disponível: <http://www.dicionar.org/esfera>

interpretação do espaço (centímetros) e suas características da própria notação musical no que discerne ao andamento da música ou a interpretação de espaço-tempo (segundos) na execução das três obras para percussão solo, a fim de salientar o estudo comparativo-performativo.

Em primeira instância, serão apontadas algumas considerações de autores como Flô Menezes, Charles Haarhues, John Cage, Toru Takemitsu e o próprio Yoshihisa Taira que apresentem alguma compreensão a respeito do silêncio. O objeto desse apanhado teórico é elucidar uma possível compreensão da abordagem feita por Yoshihisa Taira, como por exemplo, sobre a reverberação ou projeção do som do espaço ou contemplação do espaço ao processo de possíveis escolhas interpretativas.

Ao final do sub-tópico, todo esse arcabouço de dados a respeito da Esfera Temporal será exemplificado através de excertos retirados das três obras e paralelamente serão sugeridas algumas interpretações ao processo performativo.

2.2.1. TEMPO NA MÚSICA JAPONESA

De acordo com Galliano (2002), a concepção do tempo na música japonesa é cercada de características herdadas da cultura chinesa, do budismo e da concepção do *Zen*. Essas características são voltadas para uma concepção de um tempo circular contínuo, porém sem ser estático, fixo. Surgiram, a partir desses parâmetros e/ou indicadores a respeito da esfera temporal, aplicados nas performances, diversas concepções e características. Haarhues (2005) explicando sobre a teoria do tempo a partir da concepção *Zen*¹⁶, diz que:

Para Dogen [1200-1253, monge japonês] “o que quer que seja que está acontecendo não é no tempo, mas é o próprio tempo.” Em contraste com a noção ocidental de tempo como um "container estático" através do qual os eventos fluem, este conceito, conhecido como "tempo sendo" (*uji*), postula que o tempo não pode existir sem ser e que o ser não pode existir sem tempo. Os dois são os mesmos¹⁷ (p. 132, tradução nossa)

Nesse sentido, a teoria do tempo na concepção do *Zen* é uma espécie de conexão entre o espaço no sentido de lugar, ambiente e o tempo desse mesmo espaço, juntos como uma única esfera. Em termos musicais, Menezes tratando de música acústica como um fenômeno

¹⁶ Zen é um nome japonês da tradição religiosa Chan que surgiu na China e junta as suas origens ao Budismo. A prática do Zen é um tipo de meditação contemplativa que visa levar aquele que pratica a uma experiência direta da realidade.

¹⁷ The Japanese Zen monk Dōgen (1200-1253) expressed a theory of time that reflects this Zen point of view. To Dōgen, “anything whatsoever that is happening is not in time, but is time itself.” In contrast to the Western notion of time as a “static container” through which events flow, this concept, known as “being-time” (*uji*), postulates that time cannot exist without being and that being cannot exist without time. The two are the same.

físico, explica que quando há duas ondas sonoras com diferenças entre elas de meio período de oscilação, elas se anulam por completo, e acrescenta dizendo que “apesar de, fisicamente, ambos os sons estarem sendo gerados de fato (...) nenhum som resultante [é reconhecido] mas apenas um silêncio” (2014, p. 56-57).

Se tratando de música japonesa e seguindo nessa concepção musical, Yoshihisa Taira comenta que em sua opinião talvez não exista o silêncio, apenas sons. O silêncio na música é um espaço; tempo; entre duas notas (apud CHEN, 2007, p. 120).

Nessa mesma linha, Cage (1961) comenta que:

Não existe um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, podemos experimentar fazer um silêncio, não podemos fazê-lo¹⁸ (p. 08, tradução nossa).

Com todos esses indicadores e perspectivas, é possível visualizar uma reciprocidade com o que Galliano chama de “estética japonesa” do tempo, o *MA* (2002, p. 14). Para o musicólogo Haarhues, o significado da palavra *MA* se traduz como intervalo ou pausa. Apesar do musicólogo apresentar uma tradução parcialmente fixa, Takemitsu acha o termo um tanto quanto filosófico (apud HAARHUES, 2005, p. 134).

Contudo *MA* aplicado a música, faz um propósito da coexistência entre o espaço (lugar) e o tempo, mesmo que nesse espaço seja um vazio, uma espécie de silêncio contemplativo.

Nesse sentido, Chiarelli acrescenta que onde há o *MA*, existe conseqüentemente o conceito *MU*; o ato de contemplar; que “pode ser mais claramente percebido na contemplação dos jardins japoneses” onde os elementos dispostos no espaço “leva a mente a contemplar não o que está lá, [mas sim] o *MA* entre [eles]” (2015, p. 47).

¹⁸ There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.

Figura 04: Jardim Japonês - *MU* a contemplação do espaço



Durante as performances das obras, executada pela autora desta pesquisa, ocorreu inúmeros momentos de contemplação do som no espaço, em geral, priorizando a estaticidade corpórea em momentos nos quais apareciam sons remanescentes de instrumentos de percussão em que tinham sons prolongados ou na reverberação do som desses instrumentos elencados no local onde foram apresentadas as performances.

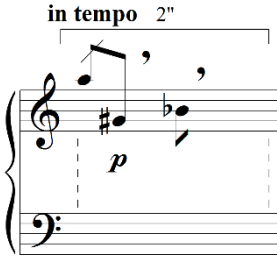
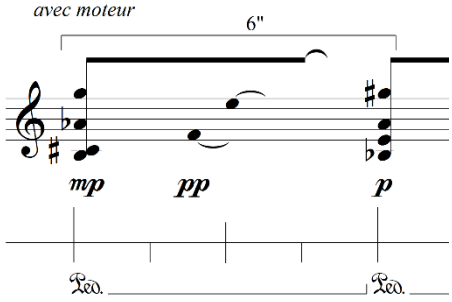

2.2.2. ESPAÇO (CENTÍMETROS) X TEMPO (SEGUNDOS)

Da compreensão da relação entre o espaço (centímetros) e o tempo (segundos) na percepção da estética japonesa, observa-se que Yoshihisa Taira utilizou uma espécie de proporcionalidade entre essas grandezas ao seu processo composicional. Essa relação é encontrada em duas das três obras estudadas, onde as escolhas estabelecidas por Taira são para designar a distância entre os timbres ou entre as notas no decorrer da obra.

Segue a abaixo as relações espaço-tempo utilizadas por Yoshihisa Taira nas obras *Convergence I*, *Monodrame I* e *Monodrame IV*.

QUADRO 3: RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO E TEMPO EM *CONVERGENCE I* E *MONODRAME IV*

	ESPAÇO/CENTÍMETRO X TEMPO/SEGUNDO
--	--

<p><i>Convergence I</i> Marimba</p>	
<p><i>Monodrame IV</i> Vibrafone</p>	 

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

Observa-se que nos exemplos de excertos anteriores, Taira utilizou na parte superior das figuras musicais um travessão para identificar o tempo em segundos. Porém, Taira utilizou somente em *Monodrame IV*, uma espécie de régua enfatizando os centímetros na parte inferior nos excertos. Em *Convergence I*, ele utilizou na parte inferior pontilhados como uma espécie de barra de compasso para identificar o exato material musical que deverá ser executado durante um determinado tempo.

Para que fosse possível identificar um possível andamento dos excertos ao estudo performativo, foi feita uma proporção numérica a fim de identificar os *beats* por segundo em cada trecho.

Vale lembrar que a proporção numérica é a igualdade entre duas razões. As proporções possibilitam resolver problemas de ordem informativa-comparativa, utilizando a regra de três. Através da proporcionalidade é possível calcular um quarto valor com base em três outros valores já conhecidos. Nesse contexto é relevante ao performer, atentar-se a todas as proporções e as indicações de minutos e segundos nas três obras.

Para que a interpretação dos materiais musicais das obras em relação a ideia de proporcionalidade estabelecida por Yoshihisa Taira fosse coesa, foi estabelecida a relação de 1 segundo = 60 *bpm*.

No segundo exemplo de *Monodrame IV*, a relação é estabelecida de um para um, onde 4 segundos está para 4 centímetros, onde ocorre uma relação de 1 segundo para 1 centímetro.

No primeiro exemplo de *Monodrame IV*, a proporcionalidade é feita de forma diferente para encontrar um possível andamento do trecho, que em 6 segundos deverá ser tocado 4 centímetros do trecho da obra.

Logo:

6 segundos – 4 centímetros

X segundos – 1 centímetro

X = 1,5 segundos

Entende-se que durante o percurso musical, cada centímetro terá a duração de 1,5 segundos.

Então:

1,5 segundos – 60 *bpm*

1 segundos – X *bpm*

X = 40 *bpm*

Portanto, um possível andamento encontrado no primeiro exemplo de *Monodrame IV* é de 40 *bpm*, ou seja, o andamento para cada centímetro será de 40 *bpm*.

No exemplo do excerto de *Convergence I*, onde não apresenta a régua com os centímetros na partitura, optou-se por encontrá-los para que as referências numéricas fossem dispostas no mesmo parâmetro de proporcionalidade. Então foi encontrado para cada *container* o valor de 2,5 centímetros nos quais, a relação ocorre entre 2 segundos para 2,5 centímetros, ou seja, 1 segundo (60 *bpm*) corresponde a 1,25 centímetros. Então o que ocorre nos excertos de *Convergence I*, é um andamento igual a 60 *bpm*, porém a quantidade de materiais musicais; quantidade de notas; no espaço (centímetros) será maior no tempo estipulado.

Observa-se ainda que as figuras musicais contidas em cada centímetro, possuem um valor aproximado, proporcional a distância entre elas em relação ao valor de cada figura. Essa conclusão está diretamente ligada ao contexto de um tempo flutuante. Com a aproximação e o afastamento dessas figuras ao início de cada centímetro, pode-se ter uma ideia do momento

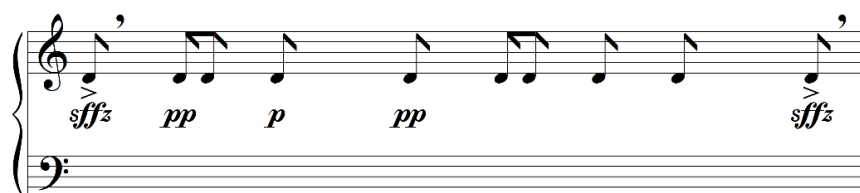
em que cada uma será tocada, fazendo com que a escolha do *performer* seja “um processo que não [resultará] no mesmo efeito duas vezes” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 30-31).

A partir de então, os espaços em branco entre uma nota ou timbre e outro(s) contidos nas partituras das obras de Yoshihisa Taira, demonstram uma forte similaridade à interpretação desses espaços de acordo com a estética japonesa *MA*, no qual o espaço em branco revela uma importância no processo de construção das performances dos solos para percussão.

Os exemplos abaixo, são de excertos nos quais apresentam espaços “em branco” entre um som e outro e, não apresentam nenhum indicativo de proporcionalidade entre duas grandezas:

Excerto 23: *Convergence I*, p. 08

Marimba



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

Excerto 24: *Monodrame I*, p. 03

Gongos, Templo Bells sob a pele do tímpano

The musical score for Gongos, Templo Bells sob a pele do tímpano, Excerto 24: *Monodrame I*, p. 03, is written on a grand staff. The upper staff has a treble clef and is labeled "Gongs". The lower staff has a bass clef and is labeled "C.V.". The upper staff contains a melody of notes with rests, starting with a dynamic of *p*. The lower staff contains a series of notes with rests, starting with a dynamic of *P*.

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 1986.

Yoshihisa Taira de forma poética, comenta que “o espaço do silêncio deve penetrar a sua alma” e continua se expressando através de uma intervenção corporal; um gesto; exclamando: “Não se mova!”¹⁹ (*apud* MARECHAL, 2009, p. 2). Contudo e de acordo com a expressão de comando citada anteriormente por Yoshihisa Taira, nos trechos das obras pesquisadas em que tenham uma amplitude ou intensidade alta ou baixa, seguidos por longos espaços em branco entre um ataque e outro, optou-se pela imobilidade corporal até que a frequência do(s) timbres se cessassem quase por completo e em sequência recomeçava ou finalizar a performance. Chaib (2013) acrescenta que “a ideia sonora da performance” (p. 167) com ou sem espaços entre um som e outro, pode ser equilibrada através das escolhas dos movimentos para a execução da obra:

Determinar os meios de interpretação que caracterizarão os movimentos realizados com o corpo, significa efetivamente delinear e criar correspondências entre os *gestos* realizados e o carácter interpretativo da obra. O percussionista, mais do que qualquer outro instrumentista, poderá estabelecer esse paralelo ao encontrar certas possibilidades no que diz respeito às formas que o corpo pode adquirir no espaço e o tipo de sensação que as mesmas poderão passar ao espectador (CHAIB, 2013, p. 165)

Contudo, faz-se necessário estabelecer um subtópico com outras características advindas das artes nipônicas pertinentes ao repertório e que poderão ainda proporcionar diversas escolhas no que diz respeito às formas que o corpo do performer percussionista pode se modificar ao processo de passagem do conteúdo musical ao espectador.

2.3. CARACTERÍSTICAS NIPÔNICAS

Taira ressalta:

“Há, em minha música, duas extremidades opostas, um grande contraste entre uma forma de violência e de meditação. Se eu não usar dois elementos muito opostos, eu não poderia me expressar profundamente, eu preciso dessa oposição”²⁰ (LIEN, 2005, p. 374, tradução nossa)

No comentário acima, Yoshihisa Taira caracteriza a presença de um contraste entre a força e a calma, uma espécie de mudança de personagem, fruto de suas experiências musicais no Japão e na França. Sobre esse contraste, Tamba (1995), explica que dentro da música contemporânea japonesa, existem os dois tipos de música decorrentes das influências ocidentais (determinadas) e orientais (indeterminadas) e, aponta as diferenças de cada uma:

¹⁹ dans ce silence, dans cet espace de silence, il faut pénétrer ton âme ; donc il ne faut pas bouger !

²⁰ Il y a, dans ma musique, deux extrémités très opposées, un grand contraste entre une forme de violence et la méditation. Si je n'utilise pas deux éléments très opposés, je ne peux pas m'exprimer profondément, J'ai besoin de cette opposition.

A música determinada como a música clássica ocidental e gagaku são formas mais representativas, e é caracterizada pela fixidez dos seus elementos: notas musicais com valores específicos, melodias, ritmos e tempos fixos por meio de uma unidade de tempo aritmético (...) a música indeterminada não é um tipo de improvisação, mas simplesmente uma maneira de compor música que agrada aos materiais sonoros flutuantes (TAMBA, 1995, p. 02, tradução nossa)²¹.

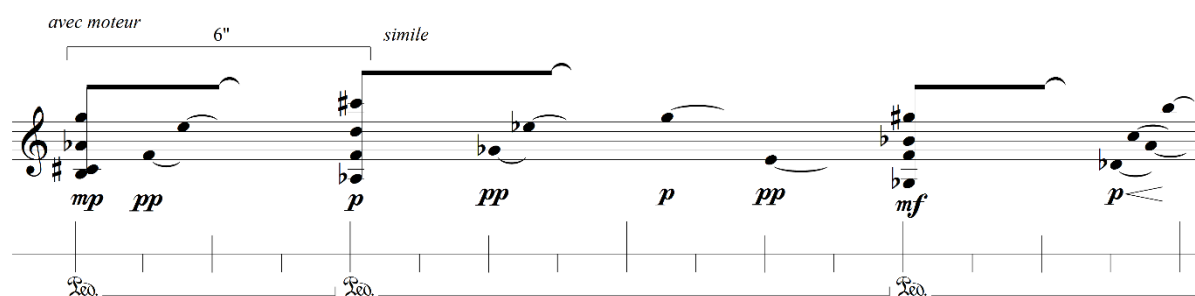
As diferenças apontadas por Tamba, podem também ser relacionadas em pares onde as duas vertentes se caracterizam pela: (1) força e rigidez notacional e (2) calma ou trecho meditativo e sons flutuantes estão correlacionadas ao processo composicional de Yoshihisa Taira. Dentre as três composições para solo de percussão, observa-se a presença dessas duas vertentes similarmente e/ou particularmente. Os contrastes entre os andamentos e os elementos de força e calma estão ligados à relação de profundidade expressiva apontada por Yoshihisa Taira. *Monodrame IV* é a obra que mais remete ao contraste da calma, da imobilidade, do gesto meditativo, rigidez rítmica e gestos precisos e rápidos.

A obra apresenta três padrões composicionais distintos, intercalados em diferentes momentos no decorrer da obra, que serão chamados de A, B e C e cada um será numerado com um expoente na ordem de execução (ver quadro 4). Primeiramente, para melhor compreensão, optou-se por exemplificar e fazer uma pequena descrição dos padrões.

Em A, a escrita caracteriza-se pela presença de acordes e intervalos em uma régua (centímetros) que delimita o espaço temporal da execução musical, em geral em andamentos lentos e expressivos.

Excerto 27: *Monodrame IV*, p. 01

Vibrafone

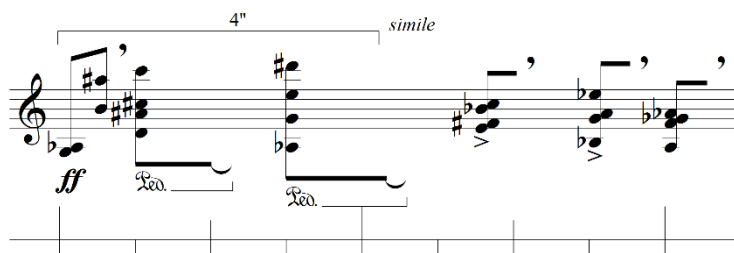


Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

²¹ La musique déterminée, dont la musique classique occidentale et le gagaku sont les formes les plus représentatives, est caractérisée par la fixité de ses éléments: hauteur des notes fixée au diapason, valeurs rythmiques et temporelles fixées au moyen d'une unité temporelle arithmétique. (...) La musique indéterminée n'est donc pas une sorte d'improvisation mais simplement un mode de composition musicale qui fait appel à des matériaux sonores flutuants.

Excerto 28: Monodrame IV, p. 04

Vibrafone



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

Já em B, é caracterizada pelo virtuosismo do padrão. Apresenta características entre agrupamento de notas, ritmos, acentuações, dinâmicas intensas e andamentos rápidos.

Excerto 29: Monodrame IV, p. 02

Vibrafone

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

Excerto 30: Monodrame IV, p. 02

Vibrafone

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

Excerto 31: *Monodrame IV*, p. 04

Vibrafone

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

Em C, a principal característica é a presença de trêmulos (rulos) em notas ou em acordes, em geral com andamentos muito lentos ou moderados.

Excerto 32: *Monodrame IV*, p. 04

Vibrafone

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

Excerto 33: *Monodrame IV*, p. 03

Vibrafone

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 2003.

Os padrões composicionais de *Monodrame IV*, se relacionam com as vertentes: (1) força e rigidez notacional e (2) calma ou trecho meditativo e sons flutuantes, apontadas anteriormente. De modo que o padrão A é caracterizado unicamente pela vertente 2 e o padrão B pela vertente 1. O padrão C é uma mescla das duas vertentes.

Segue abaixo o mapa de padrões e sua ordem numérica de execução:

QUADRO 4: SEQUÊNCIA DE PADRÕES MUSICAIS DA OBRA *MONODRAME IV*

$A' - B' - A'' - B'' - C' - C'' - A''' - B''' - A''''$
--

Fonte: Elaborado pela autora, 2014

QUADRO 5: COMPARATIVO ENTRE VERTENTES E PADRÕES ENCONTRADOS EM *MONODRAME IV*

<i>MONODRAME IV</i>	VERTENTE 1	VERTENTE 2
Padrão A	-----	$A' - A'' - A''' - A''''$
Padrão B	$B' - B'' - B'''$	-----
Padrão C	$C' - C''$	

Fonte: Elaborado pela autora, 2015.

As diferenças de andamentos de um padrão para o outro, são demasiadamente identificadas em *Monodrame IV*. Cada vez que há uma mudança de padrão, há também uma mudança de andamento, em geral brusco. Ao compararmos dos andamentos mínimos e máximos entre as três obras estudadas nesta pesquisa, obteve-se um quadro com o panorama desses andamentos.

QUADRO 6 – PANORAMA DOS ANDAMENTOS MÍNIMOS E MÁXIMOS DAS TRÊS OBRAS.

ANDAMENTOS	CONVERGENCE I	MONODRAME I	MONODRAME IV
Mínimo	Lento e calmo (<i>lent, calm</i>)	Semínima igual a sessenta	Lento (<i>lent</i>), semínima igual a trinta
Máximo	Mais rápido possível	Mais rápido possível	Semínima igual a cento e trinta e dois

Fonte: Elaborado pela autora, 2015

Convergence I e *Monodrame I* também poderiam ser submetidos ao contraste das vertentes apontadas anteriormente.

No sentido da performance, optou-se por enfatizar os contrastes de elementos caracterizados como uma espécie de troca de personagem. De um padrão para o outro, é importante que o performer dê um curto espaço de tempo, quase contemplativo, para indicar a mudança.

Em *Convergence I*, a única das três obras em que o compositor utilizou o grito, a voz humana, junto à execução do instrumento. Este gesto se tornou uma marca em suas composições; transmite a sensação de “ao ouvir sua música em um concerto, pode-se ter a impressão de assistir a um espetáculo, uma peça de teatro [japonês] ou uma demonstração de artes marciais”²²(CHEN, 2007, p. 239, tradução nossa).

De maneira análoga e especificamente no *Taekwondo*, o grito humano utilizado em alguns golpes da luta é conhecido como *Kihap*, uma espécie de vocalização na qual possibilita o aumento do potencial (força) individual. Martins (2011), comenta que:

Assim como os animais, o homem sempre utilizou o grito como uma forma de intimidar e afugentar seus inimigos. Essa capacidade que o grito tem de provocar medo, de reforçar o psicológico do combatente e até de aumento da força e da resistência, fez com que os praticantes de artes marciais convertessem o grito em uma técnica de luta (p. 12).

Kihap, que significa unir-se com a energia interna, onde *ki* corresponde a “mente” ou “energia interior” e *hap* corresponde a “unir”, surge da região do abdômen, antecipado por uma respiração profunda e uma liberação repentina (MARTINS, 2011, p. 12). Ao ser feito um paralelo ao processo de preparação dos trechos em que aparecem o grito em *Convergence I* e ainda levando em consideração o aumento da força e um possível descontrole da intensidade do golpe; (nesse caso no instrumento) há de se observar a velocidade dos movimentos ao impacto com o instrumento.

Além disso, em relação ao significado do *Kihap* (unir-se com a energia interna e com a concentração de energia para a execução do mesmo) faz-se necessário que o performer parte do seu próprio metabolismo e do fator físico através do controle de sua respiração. Nesse sentido, a execução do grito aparece de forma natural, além de transmitir concentração e motivação. Observa-se ainda que em alguns trechos o grito é composto por três tipos de gritos

²² Lorsqu'on écoute sa musique dans un concert, on peut avoir l'impression d'assister à un spectacle, à une pièce de théâtre ou à une démonstration d'arts martiaux (...)

ou três gestos diferentes do mesmo grito (ver excerto 35). O performer deve ajustar a sua própria respiração de modo que a última parte do grito seja a total liberação do ar.

Excerto 34: *Convergence I*, p. 01

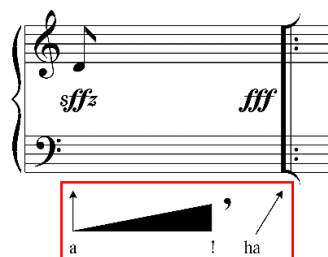
Marimba e voz



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

Excerto 35: *Convergence I*, p. 04

Marimba e voz



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Rideau Rouge, Paris, France. Copyright 1977.

Além das artes marciais, outros conceitos japoneses podem ser encontrados nas obras estudadas. Taira, ao responder à Pierre-Yves Artaud sobre o discurso de sua própria música, faz uma referência a esses conceitos:

O compositor gosta de ter um espírito despertado. O conceito de progresso é um conceito importante no Japão, como por exemplo o conceito *dô*: *Ken-dô* é a arte da espada, *sa-dô* é a cerimônia do chá, *ka-dô*, a arte do arranjo floral. Esses conceitos, ajudam a enfrentar juntos a afirmação e a negação do passado²³. (TAIRA *apud* LIEN, 2005, pág. 378).

No sentido de tentar estabelecer um paralelo entre o processo de preparação das performances e os conceitos descritos anteriormente por Taira, pode ser encontrada uma relação próxima através dos mestres dos três conceitos *dô*. Tanto os mestres da arte com

²³ Le compositeur aime posséder un esprit qui réveille. Le concept de cheminement est une notion importante au Japon. C'est le *dô*: *Ken-dô*, c'est l'art du sabre, *sa-dô* c'est la cérémonie de thé, *ka-dô*, l'art de l'arrangement des fleurs. C'est aller plus loin, approfondir et découvrir la nouveauté. Cette initiation permet d'affronter tout ensemble l'affirmation et la négation du passé.

espadas, da cerimônia do chá e da arte de arranjos florais, agem a partir do *hara*, que significa barriga, usado também como sinônimo da palavra *Dantian*, que quer dizer um ponto ou um ponto focal, tem relações diretas no que diz respeito a meditação, a concentração, com o objetivo de poder controlar seus sentimentos e emoções.

Esses conceitos, em geral, refletem grande parte dos resultados e apontamentos encontrados nesse estudo comparativo-performativo, onde o performer, ao se deparar com as mudanças de andamento ou de personagem, gestos interpretativos, trechos que remetem às artes marciais ou a própria meditação, encontra uma concentração no centro do seu corpo, seja ela a força ou a suavidade.

Ainda em *Monodrame I*, há trechos que remetem ao ritmo de claves (ver excerto 36) *hioshigui* (ver figura 6), no início de uma apresentação de teatro *bunraku* (ver figura 5) também conhecido como *Ningyō jōruri* (人形浄瑠璃 – teatro de bonecos japonês).

Figura 5: *Ningyō jōruri* ou Teatro *Bunraku* (teatro de bonecos)

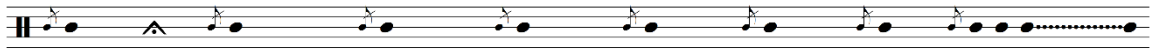


Figura 6: *Hioshigui* – claves tocadas para indicar o início de uma apresentação do teatro bunraku



Excerto 36: *Monodrame I*, p. 07

Placa de Madeira



Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 1986.

Além disso, remetem também aos ritmos tocados em uma apresentação de *kumi-daiko* (組太鼓 – coleção de tambores) onde um grupo de pessoas tocam diferentes tambores *Taiko* (太鼓), onde pode ser observado múltiplos toques com variação na acentuação (ver excerto 37) e trechos com improvisação (ver excerto 38).

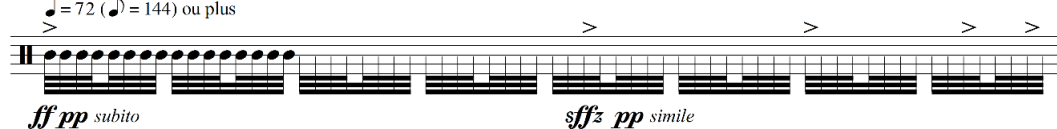
Figura 7: Apresentação de *kumi-daiko* – grupo de tambores taiko



Excerto 37: *Monodrame I*, p. 07

Placa de Madeira

in tempo
♩ = 72 (♩ = 144) ou plus



ff pp subito *sffz pp simile*

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 1986.

Excerto 38: *Monodrame I*, p. 03

Tamtam, Prato Suspenso, Gongos, Templo Bells sob a pele do Tímpano, Guizos e Carrilhão

The musical score is written on three staves. The top staff contains melodic lines for T.tam, Cym., and Gong, with a dynamic marking of *mp*. The middle staff contains melodic lines for C.V. and Lin., also with a dynamic marking of *mp*. The bottom staff contains rhythmic patterns for M.ch. and Grelot. A large bracket on the right side of the score indicates a section from 1'20" to 1'30", with the instruction "improvisez avec ces éléments" and dynamic markings "cresc. - - - -" and "dim. - - - -".

Fonte: Taira, Yoshihisa. Published by Editions Transatlantiques, Paris, France. Copyright 1986.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão e a identificação de parâmetros e/ou indicadores pertinentes às obras de Yoshihisa Taira foram um dos pontos de partida que influenciaram diretamente nas sugestões apontadas nesta pesquisa. Apesar da pesquisa ser voltada ao estudo comparativo-performativo entre as obras *Convergence I*, *Monodrame I* e *Monodrame IV*, as performances de cada uma dessas obras tornaram-se uma unidade que parte das escolhas e/ou das peculiaridades do próprio compositor, fazendo um paralelo na pesquisa com o seu próprio discurso.

O caráter dos recursos ímpares utilizados por Yoshihisa Taira, fazem parte do processo de concepção da performance. Recursos esses em que dois universos - ocidental e oriental - agem como um só em suas obras de forma concreta, formado por gestos musicais claramente identificados que agregam ao material musical uma gama de elementos sonoros únicos. Portanto, as implicações musicológicas foram importantes ao processo preparativo, porém, as escolhas feitas pelo performer (na prática) são as principais protagonistas, tanto em relação a técnica, como com a interpretação e a expressividade.

Não somente como um roteiro de informações, a notação musical nas obras de Yoshihisa Taira possui artifícios que em diversos momentos dão ao performer a licença de opinar na forma como a figura ou o trecho irá soar ou ser executado em sua performance. Isso não significa dizer que as escolhas podem ser aleatórias, pelo contrário, elas devem ter uma significação pertinente ao contexto. No quesito expressão, por exemplo, muitos dos conceitos apontados nessa pesquisa auxiliaram, a preparação das minhas performances (da autora), especialmente no processo de conscientização da concentração, da respiração e dos atos meditativo, reflexivo e contemplativo que circundam a execução das obras estudadas. O repertório pesquisado instiga o performer percussionista a estar abertos para novas formas de expressão. Yoshihisa Taira traduziu muito bem suas emoções e a mescla de referências do ocidente e do oriente ao repertório percussivo, dando ênfase às relações simbólicas estabelecidas entre o intérprete, a obra e o compositor.

Além disso, tentar entender e enxergar a essência das artes marciais nas obras de Taira, não somente no que se refere a liberação da força, mas também em seu acúmulo, por vezes meditativos. Esta força que em muitos casos assume formas dentro da performance, pode até mesmo auxiliar nas escolhas técnico-interpretativas e expressivas do performer.

A proporcionalidade musical estabelecida por Yoshihisa Taira entre o espaço e o tempo, possibilitou uma percepção e apreciação musical em um contexto diferenciado. A compreensão dos conceitos *MA*, *MU*, *ZEN* e *DÔ* acrescentaram às performances uma perspectiva extra musical em relação aos elementos contidos nas obras, além de sugerir possibilidades interpretativas, sem que os conceitos sejam estereotipados. A discussão da existência e da não existência do silêncio, por exemplo, proporcionou uma reflexão ainda maior a respeito da aproximação entre as obras estudadas, apesar de serem escritas para diferentes instrumentos de percussão.

Sobre esse olhar comparativo, os materiais musicais das três obras para percussão solo são semelhantes e aproximam as obras. Ao mesmo tempo, cada obra mantém particularidades que a destacam completamente uma das outras.

É possível que haja uma instância de aproximação e outra de afastamento entre as obras. Além disso é possível também em instância uma aproximação em relação às performances de cada uma, pelo fato de, ou por conta da diferença do ano em que foram escritas ou, pelo próprio caráter musical estabelecido por Yoshihisa Taira em paralelo às escolhas do performer. *Convergence I* e *Monodrame I* são bem mais parecidas e foram compostas em meados dos anos 70 e 80, décadas de maior produção musical de Taira; *Monodrame IV*, no entanto, foi uma obra inscrita no início do século XXI. Assim, percebe-se que o discurso de Taira, se modificou com o passar dos anos, mas a sua essência musical continuou a mesma.

Dentre as diversidades dessa mudança, encontram-se características como a exploração dos limites extremos, ou a simplificação das técnicas instrumentais, os novos modos de tocar e a utilização de uma espécie de efeitos especiais que refletirão direta ou indiretamente na busca de novos elementos composicionais. As obras de Taira, são um convite a gama de elementos que remetem ao seu imaginário japonês, assim como sobre a vida, a natureza e a religiosidade, estabelecendo uma relação colaborativa com o compositor à distância.

Em relação aos trechos das três obras em que exige uma maior atenção técnica, principalmente aqueles com um alto grau de virtuosismo, ou em trecho com um andamento o mais rápido possível, acaba instigando o performer a trabalhar de forma mais lenta, sobretudo encontrando formas de execução o mais relaxado possível até que seja possível realizar o trecho no andamento proposto. Há ainda a possibilidade de diminuir o andamento nesses trechos com o objetivo de diminuir uma possível tensão durante a execução, porém, não

significa dizer que esse relaxamento ocorreu, ou então que a concentração para que houvesse o relaxamento acontecesse durante as performances.

Ao final desse estudo, foi observado que sobretudo, aos materiais musicais das três obras, as investigações do que as obras trazem consigo e as próprias experiências performativas podem acrescentar novos parâmetros à visão do performer, em vezes não explícitos, que podem transmitir diversas razões ao processo de construção da performance.

Vale ressaltar o ineditismo desta pesquisa no Brasil e ainda a importância que esse trabalho pioneiro tem para os interessados nas obras de Yoshihisa Taira, no estudo da performance e da prática instrumental. Além disso, o compositor japonês é uma vasta fonte de pesquisa, não somente aos performers, aos percussionistas, mas também a todos àqueles envolvidos com a música, sobretudo, os amantes da cultura oriental.

REFERÊNCIAS

- BORÉM, Fausto; RAY, Sônia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. Anais do II SIMPOM 2012 – Simpósio brasileiro de pós-graduação em música, p. 121 a 145.
- CAGE, John. Silence: Lectures and Writings. Wesleyan University Press, 1961.
- CARDASSI, Luciane. Autocitação no processo composicional de Bruno Kiefer. Música Hodie, Vol. 4 - Nº 1 - 2004
- CHAIB, Fernando. Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: técnica, interpretativa e expressiva. Per Musi, Belo Horizonte, n.27, n.27, p.159-181, 2013.
- CHEN, Hui-Mei. Les sources d'inspiration et les influences dans la musique de Yoshihisa Taira. Thèse de doctorat en musicologie. Paris : université de Paris IV-Sorbonne, juin 2007.
- CHIARELLI, Ivan, 1981- Do micro ao macro: aproximações entre oriente e ocidente em DER JAHRESLAUF / Ivan Chiarelli. - São Paulo, 2015.
- ECO, Umberto. Obra escrita: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, tradução Giovanni Cutolo – São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GALLIOANO, Luciana. Yogaku: Japanese music in the twentieth century, 2002. Published in the United States of America by Scarecrow Press, Inc. Copyright 2002.
- HAARHUES, Charles Douglas. An Original Composition, Symphony nº. 1, and the Realization of Western and Japanese Influences in Takemitsu's "November Steps": A Dissertation. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2005.
- LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG. Music: *répertoire*. Disponível em: <www.lespercussionsdestrasbourg.com>.
- LABOISSIERE, Marília. Interpretação Musical: A Dimensão recriadora da "Comunicação Poética" Goiânia: Annablume, 2007.
- LIEN Hsieng-Sheng. Le parcours musical de Qigang Chen au regard des musiques contemporaines chinoise et japonaise. Musique et musicologie du XXe siècle. Paris: Université de La Sorbonne, 2005. Disponível em: <www.qiangchen.com>.
- MARESHAL, Ilke Ângela. *Bâtisseur de ma: dialogue avec yoshihisa taira*, 2009. Disponível em: < www.ilke-angela-marechal>.
- MARTINS, Rodrigo Dias. A influência do KIHAP na força chute Toliö Tchagui do Taekwondo. Trabalho de conclusão de curso – Escola de Educação Física/UFRGS, Porto Alegre/RS, 2011.
- MENEZES, Flo. Acústica musical em palavras e sons – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- MEYER, Leonard. Music, the arts and ideas. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- ROSS, Alex. O resto é ruído: escutando o século XX; tradução Claudio Carina, Ivan Weisz Kuck; revisão técnica Marcos Branda Lacerda – São Paulo: Companhia de Letras, 2009.
- SOMFAI, László. Béla Bartók: composition, consts and autograph sources. London: Universidade od California, 1996, pág 286.
- TAÏRA, Yoshihisa. Convergence I: pour marimba seul. Partitura. Editions Durand. Paris, 1975.
- _____. Monodrame I: pour percussion. Éditions Musicales Transatlantiques. Paris, 1986.
- _____. Monodrame IV: pour vibraphone. Éditions Transatlantiques. Paris, 2003.
- TAKEMITSU, Tōru. Confronting Silence: Selected Writings. Lanham: Scarecrow Press, 1995

TAMBA, Akira. Introduction a la musique japonaise. 1995. Disponible em: < http://semioweb.msh-paris.fr/ressources_enligne/wwwarchives/sinae/MusTradJap/Intro.htm>.

UNESCO COLLECTION. Celebrations: Hommage a Nouguchi, 1989. Disponible em: http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/unesco/UNES08302.pdf>.